

Marcin Charciarek „Zabawa w chowanego” czyli drażnienie architektury

1. „Magiczne pudełko”

Przestrzeń architektury wyznaczana jest przez jej ograniczenie, niejako uwięzienie w formie. Architektura jest przestrzenią *ograniczoną*, której sens i rozumienie wyznacza materia obranej przez autora granicy. Uniwersalizm tej definicji kryje w sobie rozumienie tej przestrzeni architektonicznej, która przez ukrycie w formie jest interpretacją pewnego archetypu opartego na relacjach między „zamkniętym” zewnątrz i „otwartym” wewnątrz. Ta architektoniczna „zabawa w chowanego” sytuuje się po przeciwnej stronie innej ideologii architektów – opartej na otwartej i abstrakcyjnej w swoim znaczeniu i zdematerializowanej w swoim przesłaniu architekturze.

Dla zwolenników kreowania „pustki w masie” architektury jest to po prostu zabawa w odejmowanie [*subtraction*], dla innych w wybieranie, rzeźbienie [*carving*] w górze obranej materii, dla pozostałych rygor formalny „magicznego pudełka” – *boîte á miracle* jest funkcją pozbawienia architektury zewnętrznej treści na rzecz zademonstrowania form wewnętrznych. Dla wszystkich zwolenników tego rodzaju dyscypliny architektura jest odrzuceniem reguły odkrywania kolejnych, oryginalnych form w „kulturze obrazu” XX wieku – okulocentryzmu. Szeroko komentowana, wydrążona w jednym kawałku betonu kaplica brata Klausa w Wachendorf (2006) Petera Zumthora wydaje się na tle całego programowego formalizmu właśnie taką programową negacją – przekonaniem jakoby sztuce nie była potrzebna ekspresja, że jest ona nie tylko zbędna, ale wręcz szkodliwa. Potwierdza to piewca dzieł Zumthora i wyznawca taktylnych wartości architektury, architekt-fenomenolog – Juhani Pallasmaa.

Historia architektury uczy jednak, że owo zróżnicowanie jest zgodne dwubiegunową koncepcją przestrzeni architektonicznej – jedna zasada jest pomysłem na tworzenie architektury przez bryłę lub grę brył, druga – antagonistyczna – określa walor pustki w bryle. Steen Eiler Rasmussen twierdzi nawet, że niektórzy architekci skłaniają się ku „strukturze”, inni ku „pustce”, i że niektóre okresy architektoniczne wolą tworzyć bryły, inne pustki [4, s. 48]. Krytyk daje za przykład gotyk ze „strukturalnymi” katedrami i renesans reprezentowany przez koncepcję „pustek” bazyliki św. Piotra w Rzymie Michała Anioła. Do jeszcze innego zbioru „rzeczy ukrytych” należy monolityczna świątynia Bet Giyorgis wykuta w XIII

wieku w skalnym gruncie na polecenie cesarza Lalibeli.

2. Masa i pustka

Nadanie relacji pomiędzy przestrzenią a materiałem dzieła spowodowało, że kwestia związków pomiędzy *zewnętrznym* i *wewnętrznym* nigdy nie była tak ważna, jak w czasach rozwoju architektury współczesnej. Pomimo zaangażowania twórców w formowanie tego, co „widzialne”, to jednak podstawą najradykałniejszej manifestacji niezależności i tego, co można by było nazwać definiowaniem nowej architektury było przekraczaniem progu *zewętrznego* i wkroczenie na plan czysto *wewnętrzny*. Pewność, z jaką sto lat temu Adolf Loos mówił o „barbarzyńskim splendorze” architektury, zdradzała głęboko ugruntowane przeświadczenie, że architekci nowocześni mają także inne, pozaformalne standardy doskonałości. Ideał racjonalnej powściągliwości, wsparty jest metaforyczną retoryką, wiąże się nierozzerwalnie z tradycją klasyczną i monumentalną. Loos, którego niechęć dla awangardy była jedynie wstępem do prób definiowania tożsamości architektury, ustanowił tym samym ciągłość jasną i konsekwentną – budowla powinna *milczeć na zewnątrz, a mówić jedynie w środku*. Przez swobodną grę **Raumplanu** willa Müller w Pradze (1928) i dom Tristana Tzary w Paryżu (1925) wprowadziły modernizm w świat architektury stworzonej z litej materii, zamkniętej nieprzekraczalną dla wzroku barierą ścian budynku. Poszukiwanie, cecha charakterystyczna dla całego okresu modernizmu, u Loosa przybrało kształt logicznej struktury wnętrza, odkrywania form i przestrzeni ekonomicznych w analogii do funkcji domu. To dzięki tej tradycji możemy cytować słowa Loosa, że tylko dwa niewielkie fragmenty przynależą do architektury: *monument i grobowiec*. Wszystko inne, co służy określönemu celowi, musi zostać wyłączone z królestwa sztuki [2, s. 153].

Podobnie radykalne podejście do sposobu budowania współczesnych monolitów jest dziś widoczne w realizacjach Alberta Campa Baezy. Droga do celu jest zasada wymiennosci i różnicowania definicji architektury w odwołaniu do tektoniczno-stereotomicznych rozważań. Za przykład mogą służyć dziś te obiekty, w których istotną częścią kreowania architektury są pomysły na celebrowanie właściwości **masy** [*gravidad*] i **pustki** [*vacío*], struktury jasnej i ciemnej. Jak uważa Baeza, to ma-

sa i pustka dają siłę istnienia każdej przestrzeni, ponieważ kreowanie dialogu w kontekście architektonicznym wydaje się być tworzeniem metaforycznego połączenia materii-treści z formą – „zawartości z naczyniem”. Metoda Baezy w swoim poszukiwaniu istoty powiązań przestrzennych jest powrotem do idei modernizmu Loosa – nadaje szczególne znaczenie rysunkowi przekrojowemu reprezentującemu trzeci wymiar, w opozycji do rzutu jako dwuwymiarowego potwierdzenia poprawności rozwiązań funkcjonalnych. Architektoniczna idea, która musi wygenerować formę, oznacza dla hiszpańskiego architekta wygenerowanie kompozycji, układu form, potem brył w fizycznej substancji i w odpowiedniej dla niej konstrukcji.

Do teorii *Raumplanu* Adolfa Loosa nawiązuje również Raimund Fein w opracowaniu *Design by Theory*. Trójwymiarowa metoda projektowania, którą opisuje architekt, odpowiada idei przestrzeni architektonicznej tworzonej przez sekwencję „wydrążeń”. Píše: „[...] Przestrzeń to pustka zdefiniowana przez to, co ją wypełnia, lub też otacza”. W metodzie trójwymiarowej-stereotomicznej przestrzeń jest rozumiana jako element określany od jego wnętrza, jak gdyby została wydrążona z trójwymiarowej pełnej masy. W tym teoretycznym podejściu przestrzeń jest pustką, która pozostaje pomiędzy „masą” ścian i stropów [1, s. 24].

3. Grota

Jest też inny początek myślenia o przestrzeni architektonicznej. Istnieje fenomen linii horyzontu, która rozdziela kształt tworzony „pod ziemią” lub „pod niebem”. Jest zatem *grota* (a może grób, bunkier, bastion, tunel) dająca pierwsze schronienie i bezpieczeństwo – wydrążona przestrzeń, związana z ziemią lub skałą (później żelbetem) i jest *szafas* (później dom, pałac, monument), a więc forma uzewnętrzniona, związana z materią kości lub drewna (później cegły, stali) odkrywająca przed widzem logikę materii i z niej stworzonego kształtu budowli. Archetyp *groty* tworzy świat masy, mroku, pustki i tajemnicy, odgradzenia od świata zewnętrznego, jest stabilnością i związaniem z bazą. *Grota* potrzebuje światła, w *grocie* światło odgrywa rolę nadrzędną – pełni rolę przewodnika ukazującego „sens drogi” i „kształt miejsc” we wnętrzu. Według Raimunda Abrahama *grota* odsyła nas poprzez uniwersum elementu mitycznego

do prymarności języka, tajemnicy rytuału, pracy, ściany, litej konstrukcji. I daje początek genetyce tej architektury, która opiera się na powrocie do pierwotnych naturalnych zasad, do prostoty form i ich celowości.

Ważną rolę w tym nurcie odegrał André Bloc z grupy „Éspace” z koncepcją cementowo-ceglanego amalgamatu jako „zamieszkanego rzeźby” (*Sculpture habitacle nr 2*, 1964; *La Tour*, Meudon, 1966). Swobodne formy (*folies*) miały się stać przestrzenią organicznie kreującą pełny walor humanizmu architektury w zbliżeniu do pierwotnych znaczeń „bytowania” w architekturze. Czas rozważań formalnych Bloca eksponuje także moment „odkrycia” mocy plastycznej architektury bunkrów Wału Atlantyckiego przez Paula Virilio z zespołu „Architecture Principe” oraz wymownego znaczenia „przetwarzania” w monolitycznej „grocie” świątyni Sainte-Bernadette-du-Banlay w Nevers (1966). Dla obu francuskich architektów, podobnie jak w pracy rzeźbiarza, widoczna jest pewna subtelna zasada, ale mimo to istotna dla doskonalenia brutalistycznego dzieła: gdy transponuje się kształt w jednym materiale, należy tworzyć ten kształt od środka na zewnątrz. Forma dla Bloca i Virilia jest jakby przecuciem powierzchni, którą rzeźbiarz uzyskuje wyobrażając sobie, iż znajduje się w środku stojącej przed nim bryły monolitu. Kontynuacją tej kreacji jest wybudowany w 2010 roku w hiszpańskim Laxe dom *La Trufa* Studia Ensemble. Nieokreślona w formie amorficznej budowla Antóna Garcii-Abrila usytuowana na nadmorskim klifie jest pomysłem na poszukiwanie integracji architektury (dziury w ziemi?) z naturą nadmorskiego klifu poprzez organiczny, niezdefiniowany obraz materii betonu i otaczającego gruntu.

W pracowni Mauricio Pezo i Sofii von Ellrichshausen na każdym etapie myślenia, rysunkowych zapisów i projektowania, architektura jest próbą określenia właściwości kontekstu wydobycia formy z materii absolutnej natury. W praktyce chilijskiego zespołu ten proces zakończony fizyczną budowlą jest uznaniem pewnej „rozciągłości” materii i potwierdzeniem, że architektura jako część struktury krajobrazu stanowi dopełnienie jego morfologii. W sześciennym budynku *Casa Poli* beton spełnia zadanie ujawnienia „dziewiczej” relacji pomiędzy naturą a architekturą, pomiędzy strukturą terenu a wyrazem monolitu betonu. Sześcienną budowlę nie tylko upodabnia się w składni do otoczenia w zastosowanej

artykulacji otworów, ścian, antresol, stropów, lecz pełni także istotną rolę zespalania elementów świata zewnętrznego i wewnętrznego. *Casa Poli* wydaje się być fragmentem środowiska, w którym trwa i odnajduje się sens urody architektury wiążącej się „korzeniami” w spójną relację z naturą, w immanentnej potrzebie wzajemnego współistnienia. Beton i skała są głównymi elementami ukazującymi spotkanie dwóch monolitów obecnych w swojej fizycznej prezentacji, bez symbolizowania czegokolwiek poza wymiennością znaczeń między sobą [3, s. 138].

Kontynuacją tej stylistyki pozostaje praktyka architektów z portugalskiej grupy Aires Mateus wraz z zaangażowaniem w formalne eksperymenty zaznaczenia istoty architektury jako rzeczy wykrojonej w litym krajobrazie. W zakomponowanym na kwadracie domu w Alvalade (1999) grubość zewnętrznych i wewnętrznych murów oraz rozplanowanie funkcji określa przywiązanie do tradycyjnej „dośrodkowej” organizacji przestrzeni domów śródziemnomorskich. Cała struktura założenia związana jest jednak ze świadomym podkreśleniem „wagi” i istoty budulca materialnej części architektury. Ściana jako element kategorycznie osadzony w gruncie naddaje treści, że te dwie zależne i wymienne od siebie substancje są w ścisłej zależności, jak kształty w obrazie negatywowym lub w rzeźbiarskim reliefie.

4. Stereotomia

Współczesna architektura stała się rzeźbą, do której można wejść, a nawet w niej zamieszkać. Aby w pełni odczytać koncepcję przestrzenną budowli, nieodzowne staje się zrozumienie architektury poprzez jej rysunek przekrojowy. Związany z tym zagadnieniem termin *stereotomii* oznaczający „cięcie w kamieniu” wydaje się jednak już dziś określeniem bardziej adekwatnym dla sposobu formowania betonowych monolitów. Beton jako „lany kamień” albo „drażony kamień” jest najbardziej predestynowany do stworzenia wrażenia jednorodnej strukturalnie rzeźby, w którym architekt stara się wyrazić indywidualną metodę. Dzięki idei monolityzmu, która dała materii podbudowę natychmiastowej przemiany myśli w formę, beton zbliżył architekturę do sztuki swobodnego wyboru, w którym twórca przedstawia zarazem wewnętrzną *istotę* budowli i to, co w niej jest *idealne*. Podobnie jak w rzeźbie monolityzm stworzył pretekst

do dowolnego wykorzystania sposobu trójwymiarowego myślenia o konstrukcji, strukturze i formie, tak w architekturze nieprzekraczalne stany możliwości monolitycznej materii ustaliły granice współczesnej atektoniki. Twórcy współcześni spoglądają zarówno na siebie, jak i na dokonania z przeszłości, gdzie pośród architektury skulpturalnej wyróżniano te, które osiągnęły status wzorcowych rzeźb mieszkalnych – betonowej secesji barcelońskich kamienic, tzw. *Las Pedreras* („kamieniołomów”) Antonia Gaudiego czy sztandarowego dla wczesnego modernizmu *Goetheanum II* (1928) Rudolfa Steinera. Szczególnie spójność kształtu *Goetheanum II* wydobywająca relację pustek i mas budowli Dornach, stała się przykładem uwiarygodniającym w architekturze znaczenie gestów czysto intuicyjnych uwiarygodniających naturalny wizerunek architektury z betonu rzeźbiarskiego.

Wśród motywacji architektonicznych jednym z podstawowych pojęć odnoszących się do istoty stereotomicznej „zabawy uwięzienia w formie” jest *labirynt*. Zamierzona dowolność formowania i instynktowna, ponadracjonalna artykulacja odpowiada za kształt tej przestrzeni będącej nie tyle kontynuacją mitologicznej symboliki budowli Dedala czy piraneziańskich *Carceri* lecz jest odpowiedzialna za źródła specyficznych nurtów ekspresjonizmu. Wśród wszelakich labiryntowych systemów adekwatną interpretacją zawartą w strukturze budowli jest Miejskie Centrum Kultury w Ofunato (2008) projektu pracowni Chiaki Arai. Betonowy monolit ukazany na zewnątrz jako biomorficzna metafora (skorupia-ka?) w swoich wnętrzach odkrywa dodatkową, szczególną interpretację kształtu nadmorskiej skalnej morfologii. Rozrzeźbiona bryła budynku tworzy betonowy wzór łuków Anatooshi-Iso – lokalnej atrakcji turystycznej złożonej z erodujących ostańców zatopionych w oceanie. Podobnie wnętrza *foyer* i sali audytoryjnej, o wyraźnym geologicznym charakterze, nawiązują tektoniką warstwic do przestrzeni labiryntu i grot spełniających swoją monolityczną reprezentacją sens *topofillii* – subiektywnego, emocjonalnego odbioru tożsamości miejsca i jego materialnego charakteru.

Nieodmiennym odwołaniem do betonowych labiryntów jest praktyka Fernando Menisa. Centrum Kongresowe *Magma* (1998) na Teneryfie, kościół św. Zbawiciela (2008) w La Laguna czy będące na ukoń-

czeniu Wielofunkcyjne Centrum Jordanki w Toruniu to ciągle podkreślanie izotropowych cech betonu i kamienia: rzeźbienia, drążenia, żłobienia, kucia, przesuwania figur – dekomponowania w celu podkreślenia labiryntowych właściwości jego architektury. Za każdym razem poszukiwania nowej tożsamości betonu, poprzez reinterpretację monolitycznej figury służy ukazaniu pełnej homogeniczności zdeformowanych figur. W efekcie wymyślona przez architekta mieszanka betonu i wulkanicznej skały *picón canario* (la Laguna) czy konglomerat betonu i cegły (Jordanki) nie tylko nadaje budowlom mimetycznego charakteru lecz otrzymuje funkcję absorbenta hałasu i światła podkreślającą tajemniczość „geologicznej” struktury.

Stosownym odniesieniem do rozmyślań o idei *boîte á miracle* jest projekt wykonany w 2004 roku na X Międzynarodowe Biennale Architektury w ramach konfrontacji na temat nowej siedziby Cricoteki – Muzeum Tadeusza Kantora. Pryncypium ideowym stała się zredukowana betonowa i lita bryła prostopadłościenna interpretująca myśl artysty o roli przeciwstawienia się „znaczenia” formy w sztuce współczesnej. Monument Cricoteki próbuje obyć się bez światła, koloru, widocznej struktury i konstrukcji. Zgodnie z wolą Kantora Cricoteka ma być manifestem przeciwko ekspresji bez walorów estetycznych, bez treści angażujących. Muzeum ma być po prostu obiektem materialnym – przedmiotem, rzeczą odrzucającą jakiegokolwiek zewnętrzne przesłanie. Treścią dla tej formy jest ukryta w labiryncie żelbetu metafora. Sens drążenia w materii (w żelbecie) ma wiązać widza w zabawę w odnajdywanie niewidzialnych znaczeń: „domu”, „tunelu”, „wędrówki” – ukazanych we fragmentach na wybranych przez autorów stereotomiach. W budynku nie ma tradycyjnych stropów, ścian, okien, ponieważ podstawą jest celebrowanie idei estetycznej tworzonej z grubości i ciężaru, z bryły i pustki. Owa myśl to przekonanie, że architektura to zdefiniowanie przestrzeni za pomocą „celu” (pokoi) i „drogi” (ekspozycji). Projekt jest także przedstawieniem metaforycznego „domu” wypełnionego „pokojami” – przestrzeni tajemniczej i kameralnej wyznaczającej schronienie dla idei i przedmiotów.

[1] Fein R., *Design by Theory*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Projektowanie architektury a teoria*. Kraków 2002. s. 24; [patrz:] projekt konkursowy o nazwie *Troll* na Centrum Sztuk i Teatr w Sundsvall z 2008 roku (4 Nagroda).

[2] Loos A., *Architektura*, [w:] *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Tarnów 2013.

[3] Pareyson L., *Estetyka. Teoria formatywności*, Kraków 2009.

[4] Rasmussen S. E., *Odczuwanie architektury*, Warszawa 1999.

[5] Projekt w 2004 roku otrzymał Nagrodę Grand Prix X Biennale Architektury 2004 „Architektura – sztuka przyszłości. Miejsce sztuki w mieście” (autorzy: Marcin i Katarzyna Charciarek).



M. Charciarek, *Muzeum*, szkice stereotomiczne 2004-2006.