

Marcin Charciarek*

DETAL ARCHITEKTURY BETONOWEJ – REINTERPRETACJE I METAFORY KLASYCYZMU

DETAIL IN CONCRETE ARCHITECTURE – REINTERPRETATION AND METAPHORS OF CLASSICISM

W poszukiwaniu doskonałości architektury, twórcy współcześni zwracają się ku kształtom związanym z tradycją uformowań uznawanych za kanony piękna i harmonii. I chociaż wielkie idee modernizmu odarły formę architektoniczną z ornamentu, a wyobraźnię architektów, ze zrozumienia form historycznych, to jednak pozostawiły w świadomości twórców współczesnych poetycki „ślad”, dzięki któremu mogą być uczestnikami nieustannej gry z przeszłością – gry opartej na metaforach i interpretacjach rzeczy z przeszłości. Dziś beton zastąpił kamień, a więc wydaje się, że to właśnie on stał się tą materią, którą należy uznać za doskonałą dla zinterpretowania na nowo starych znaczeń i archetypów.

Słowa kluczowe: detal, architektura, beton, klasycyzm

In the quest for architecture excellence, contemporary creators turn to shapes associated with the tradition of forms regarded as canons of beauty and harmony. Although the big ideas of modernism striped architectural form of ornamentation, and the imagination of architects, from the understanding of historical forms, in the modern creators' minds poetry «footprint» through which they can still be participants of continuous game with the past – game based on metaphors and interpretations of things from the past. Today, concrete replaced the stone, so it seems that it became the material to be considered as excellent for re-interpret the old meanings and archetypes.

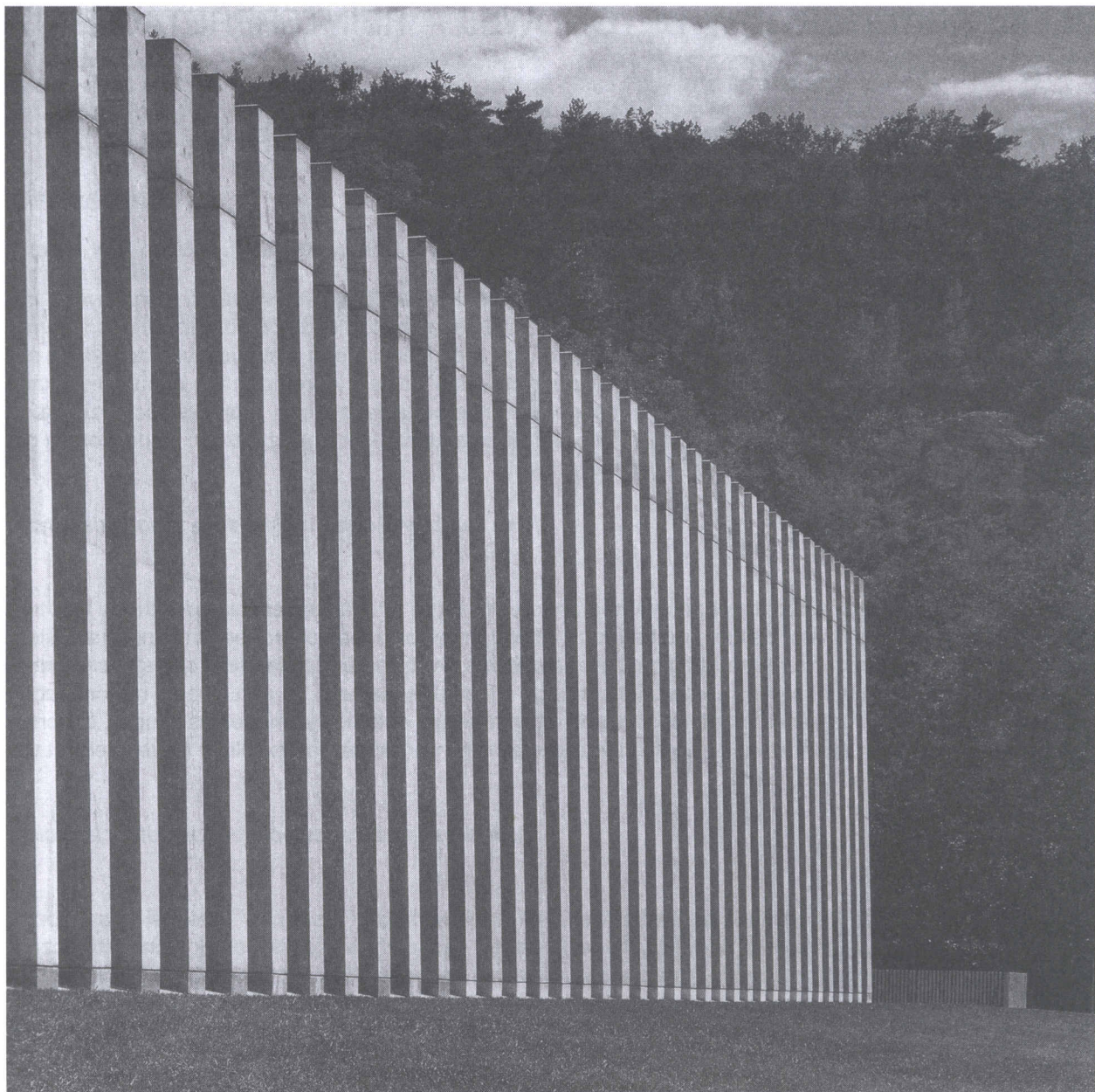
Keywords: detail, architecture, concrete, classicism

Architektura jest sztuką zależną od tworzywa. Forma tej sztuki (*morphe*) przejawia się w konkretnej materii (*hyle*), niedoskonała materia wyznacza zaś tej formie granice. To dzięki materii nierealny świat my-

śli, idei, koncepcji i szkiców przenosi nas w przestrzeń realnych wartości podległych ostatecznej ocenie i odczuciu [1]. Architektura nie jest, pod tym względem, odmienną dziedziną niż pozostałe sztuki.

* Charciarek Marcin, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, Instytut Projektowania Architektonicznego.

Livio Vacchini. Sala wielofunkcyjna w Losone, 1990–1997. Wg R. Masiero, *Livio Vacchini. Works and Project*, Milano 1999. s. 86
Livio Vacchini. Multifunctional gymnasium, Losone, 1990–1997. Source: R. Masiero, *Livio Vacchini. Works and Project*, Milano 1999. s. 86



Podobnie jak w malarstwie czy rzeźbie, transformacja idei/konceptu w realny przedmiot nadaje architekturze sens sztuki budowania, zawarty w relacji pomiędzy konfiguracją kształtu a walorami materii. Wybór podstawy bytowej dla dzieła sztuki ma decydujące znaczenie dla jego kształtu – a ostatecznie jego wartości. Maria Misiągiewicz opisuje świat architektury w jednoznaczny sposób, określając rolę betonowej materii w definiowaniu przestrzeni architektonicznej, pisze: „(...) Architektura nadaje kształt materii abstrakcyjnej, niemierzalnej, nieokreślonej, pojmowanej w wymiarze metafizycznym jako absolutna przestrzeń. Później wybrany budulec przemiana pomyślane kształty w przestrzeń realnej rzeczy. Architektura zawsze korzysta z potężnych środków materialnych, ale nie pomijając wagi ekonomii, celem sztuki budowania jest wyniesienie materii ponad poziom materii. Eksperymentowanie za pomocą betonu można uznać za indywidualne poszukiwanie architektury jako dziedziny sztuki, w jej różnych aspektach – poprzez łamanie wszelkich reguł, fantastyczne doświadczenie lub chłodne rozumowanie” [2].

W historii sztuki zachodu estetyczny ideał racjonalnej powściągliwości wiąże się nierozdzielnie z tradycją klasyczną. Pewność, z jaką Adolf Loos mówił o „barbarzyńskim splendorze”, zdradza głęboko ugruntowane przeświadczenie, że architekci nowocześni posiadają inne standardy doskonałości. Ernst Gombrich pisze, że przemyślane odrzucenie nadmiaru ornamentu było zawsze oznaką wpływów klasycznych. Tam, gdzie to staje się przedmiotem dumy, jak to bywało w czasach włoskiego renesansu i osiemnastowiecznego neoklasycyzmu, zwrócenie uwagi bardziej na formę niż dekorację staje się znakiem świadomej siebie artystycznej cnoty [3].

Architektoniczny racjonalizm daje jednoznaczną odpowiedź na udział i sens detalu architektonicznego w tworzeniu znaczeń poza architektonicznych.

Architektura według takiej reguły ma być samoopisującą się i introwertyczną – a więc język, jakim się posługuje autor budowli ma być medium rygorystycznie wyodrębnionym z logiki, prostoty, geometrii i liczb – po prostu... techniki (lecz nie technologii). Architektura bez wyodrębnionego ze struktury detalu ma wskazywać na rozróżnienie pomiędzy tym co jest w „głęb” od tego co jest „na zewnątrz”. *Architektura poza stylem* oto główna funkcja formalna architektów spod znaku poszukiwania doskonałości i piękna obiektywnego w sztuce deklarującej poszukiwania przestrzeni idealnej.

La Palestra – wielofunkcyjna sala gimnastyczna w Losone (1990–1997), w swojej radykalnej interpretacji, została wymyślona w przeświadczeniu o doskonałości prostoty architektonicznej stworzonej z ulubionego przez Livia Vacchiniego betonu architektonicznego. Obiekt jest kontynuacją neoracjonalnej szkoly architektury tzw. *La Tendenzy*, idei praktykowanej do dziś przez twórców ze szwajcarskiego regionu Ticino, kontynuatorów dzieła Le Corbusiera – Mario Bottę, Aurelia Galfettiego, Luigiego Snozziego czy właśnie Livia Vacchiniego. Jednak w tym przypadku budynek nie zawiera w sobie żadnego modernistycznego przesłania. Swoją rytmiczną artykulacją skłania nas do próby weryfikacji pojęcia czym jest współczesny monument.

W *Palestrze* Vacchiniego rolę tę przejmują układ żelbetowych prostokątnych pilastrów wspierających na całym obwodzie budynku płytę kasetonowego stropu ze sprężonego betonu. Pilastry nie posiadają kapiteli i architrawy – podobnie jak nie widać wyodrębnionego tympanonu. *Decorum* zostało zastąpione detalem łączenia technologicznego trzech struktur obiektu – widocznego na zewnątrz styku łączenia pilastrów – „kolumn” z potężnym (56,07 × 31,21m) 140 centymetrowym stropem kasetonowym (architrawem) jak i z monolitem płyty przyziemia obiektu

(stylobatem). Logika myślenia zgodna z ideą budowania monumentu z „kamienia na kamieniu” stworzyła również okazję do ukazania autorskiej wersji *enthasis* – wyznaczony przez konstruktora wykres sił elementów pionowych nadaje pilastrom racjonalnych odniesień – wszystkie pilastry zwężają się ku górze!

Antonio Monestiroli jednoznacznie określa taką sytuację jako nadanie formie jej „reprezentatywnego” charakteru, pisze: „(...) Nie można sprowadzić prostych form niektórych obiektów architektury współczesnej bezpośrednio do form technicznych; to co je rozróżnia – wynika z faktu bycia reprezentatywnymi. (...) By te elementy – kolumna, drzwi, okno – stały się rozpoznawalne, konieczne jest przełożenie form technicznych na formy architektoniczne. Takie przełożenie to zasada dekoracji (*decorum* – przyp. autora) pojmowanej jako poszukiwanie form odpowiednich” [4]. Dlatego odniesienie Vacchiniego do greckich świątyń i monolitycznych dolmenów jest w Losone bardzo widoczne, choć, jak chciał architekt, nie ma nic wspólnego z odwołaniem do idei stosowności opata Laugiera i jego ryciny *prymitywnego szafasu*. Jest raczej ukazaniem struktury, którą można dostrzec w pomiędzy światłem i ciemnością świątyni egipskich czy w megalitycznym grobowcu. Inne porównania są oczywiście, także uprawnione, ponieważ architekt chciał uzyskać *reinterpretację* tych struktur, które wskazują wprost na jedność pomiędzy szczegółem a całością budowli. Sens takiego myślenia rozsądza sam twórca: „Teoria zyskuje przewagę w tworzeniu tego budynku [...] i dzięki temu praktyczny wynik ma sens w odniesieniu do zasad obiektywnych, dając tej pracy bardziej uniwersalne zainteresowanie; i dalej: „Ta budowla nie ma nic wspólnego z nostalgią i sentymentem, ani nie jest częścią retoryki stylów – tutaj styl jest zredukowany do prawdziwego minimum – i to także nie jest wyrazem żadnej komunikacji: jest to po prostu s y s t e m b u d o w y” [5]. W Losone, precyzja myślenia i wykonania, charakteryzująca całą

neoracjonalną twórczość architektoniczną uwidacznia dążenie do pełnej kontroli nad sposobem prezentacji bryły, pustki budowli; konstrukcji i materii, z której jest stworzona [6]. Można dostrzec, że logikę konstrukcji, tworzy fakt zastosowania elementów o wymiarach ekstremalnych – belek ze sprężonego betonu o największej możliwej rozpiętości i tafli szkła okiennego o maksymalnej wysokości. Całość zgodnie z regułą otwartej przestrzeni i nieskrępowanego żadną ścianą czy słupem planu, sprawia wrażenie przestrzeni jedynie „wygradzonej” rzędem wertykalnych, monolitycznych elementów rozdzielonych wąskimi taflami szkła.

Choć obiekt ma jednoznaczną wymowę, to ukrywa w sobie także dodatkową treść – ideę znaną z budowli Miesa van der Rohe – jego koncepcji narożników i rozwiązań obramowań okiennych w budynkach publicznych. Tu jednak stal zostaje zastąpiona przez beton, a efekt osiągnięty przez architekta został uzależniony od punktu wyjścia – poszukiwania rytmu, tekstury, masy, gry światła, zjednoczenia płaszczyzn o różnych orientacjach. Narożniki Vacchiniego nie mają tak rozbudowanego dekoracyjnego charakteru jak u Miesa lecz oddają wyrazisty sens całości założenia – symetrii promienistego układu rozmieszczenia pilastrów.

Przykład dzieła Livia Vacchiniego przypomina, że tęsknota za doskonałością, każe architektom, zwrócić się ku ideom związanym z tradycją uformowań uznawanych za kanon piękna i harmonii. I chociaż wielkie idee modernizmu odarty formę architektoniczną z ornamentu, a wyobraźnię twórców ze świadomości i ze rozumienia form historycznych, to jednak pozostawiły w świadomości architektów poetycki „śląd” dzięki któremu mogą być uczestnikami nieustannej gry z przeszłością – gry opartej na metaforze i interpretacji monumentów z przeszłości.

Odwołanie do wzorów klasycystycznych nie wyklucza dziś, myślenia o detalu, jako rzeczy podkre-

ślącej sens struktury architektonicznej. Ów fragment budowli, któremu twórcy poświęcają wiele uwagi, nie jest już traktowany jako pochodna ornamentu, lecz uznawany za element odpowiedzialny za przeniesienie poetyckiego znaczenia obiektu – jego treści. Logika detalu architektonicznego wydaje się kontynuować opowieść twórcy o budynku i niezależnie czy stoimy przed dziełem funkcjonalizmu, postmodernizmu czy dekonstruktywizmu, detal, interpretacyjnie, powinien posiadać tę samą moc, którą autor zawarł w całej strukturze budowli. Widzom jedynie pozostaje pójść tym tropem i odgadnąć sens i logikę konceptu architekta.

Z pewnością detal betonowego prefabrykatu i klasyczny język jest dziś kojarzony z największym twórcą architektury opartej na archetypach dzieł baroku i klasycyzmu – Ricardo Bofillem. W Marne-la-Vallée (1978–1982) pod Paryżem w latach 70. i 80. XX w. architekt pochodzenia hiszpańskiego stworzył kształt Nowego Miasta opierając się na ideach sprzed dwustu lat. Atlas detali porządków kolumnowych wykorzystywanych przez wielkich twórców architektury francuskiego baroku i oświecenia: Mansarda, Ledoux czy Boulléego, stał się, tym razem, „własnością” architekta współczesnego – twórcy próbującego otworzyć drzwi do świata odrzuconego przez modernizm i funkcjonalizm. Intencją Bofilla nie jest jednakże kopiowanie antyku, lecz transpozycja elementów architektury w celu włączenia jej w przestrzeń publiczną miasta przy dostępnej technologii i materii. Beton użyty w zespole Abraxas jest materia metaforyczną o zdolności przypominania wszystkiego, co nam się kojarzy z epoką klasycystycznych budowli. Beton w tym świecie zastępuje kamień, lecz okazuje się, że portyki i architrawy nie są stworzone w substancji monolitycznej, lecz w „wielkiej płycie” – powtarzalnym, barwionym w masie prefabrykacie. Dariusz Kozłowski komentuje intencje Bofilla: (...) „Podstawą tej niezwyklej architektury

był pomysł masowo produkowanego ornamentu – elementu budowlanego Ricardo Bofilla i grupy Taller de Arquitectura. Bofill wykazał, że estetyka wytwarzanej przemysłowo architektury nie musi być podporządkowana technologii produkcji, przeciwnie technologia wielkiej płyty nie jest ekonomicznie sprzeczna z indywidualizacją elementu budowlanego. Wtedy rola architekta polega na wypełnieniu idei szczegółami” [7].

Architektura Ricardo Bofilla tworzy wrażenie jakby autor chciał ustanowić odwrotny porządek myślenia o architekturze – zacząć od detalu i skończyć na całości założenia. Zespół budowli mieszkaniowych naznaczony piętnem funkcjonalistycznego bloku broni się jednak niespotykanym wcześniej (nawet wśród przykładów XVIII-wiecznego klasycyzmu) ekstremalnym podejściem do tematu zespolenia struktury z ornamentem. Zewnętrzna elewacja Teatru Pałacu Abraxas składa się z tokańskich zdwojonych kolumn ułożonych w trzech piętrach, zawierających dziewięć kondygnacji mieszkalnych. Rytm kolumnad uzupełniają wielkie porządki wysokości całej budowli, kryjące windy w żłobkowanych półkolumnach. Od strony dziedzińca elewację tworzy kolumnada, tym razem z 9-kondygnacyjnych szklanych półkolumn zwieńczonych ciężkimi, doryckimi, betonowymi kapitelami, które nic już nie niosą, a ponad nimi jawi się wieńcząca kondygnacja, ozdobiona stosownymi prefabrykowanymi ornamentami: gzymsami i pilastrami. Kształtowanie bryły zgodne z zasadą semantyki języka historycznej architektury: baza – trzon – zwieńczenie realizuje fantazję o przestrzeni architektonicznej opartej na postmodernistycznej grze znaczeń prymarnych, odpowiednich dla masowej zabudowy mieszkaniowej. Sam Bofill wskazuje na pretekst formalny swoich założeń: „(...) Powrót do archetypów jest dla mnie powrotem do ich wartości nadrzędnych: przyjemności z bycia w przestrzeni miasta; Łuk, który jest bramą miejską i który podkreśla perspektywę i otwarcia,

a jednocześnie ukazuje Teatr jako grę dwóch przestrzeni: na zewnątrz przestrzeni wypukłej w środku przestrzeni zamkniętej, domowej rodzinnej. (...) Łuk, Portyk mogą zmienić skalę, ich geometria może być potraktowana w sposób niespotykany, i choć mogą być zrealizowane z różnorodnych współczesnych materiałów, począwszy od kamienia i szkła przez beton i stal, wszystkie one pozostają rozpoznawane jako archetypy” [8].

Poetyka współczesnej architektury betonowej ma sens zbliżony do znaczenia dotyczącego całej historii architektury, to znaczy, jest nie tyle systemem reguł, ile indywidualnym programem działania, który artysta układa sobie stopniowo, świadomie lub podświadomie ustalonym przezeń projektem realizacji dzieła. Wyrafinowanie formalne i techniczne, jakie odnajdujemy w dziełach tych twórców, pozwala myśleć o architekturze jako sztuce materii i kreowanego w niej detalu (kiedyś ornamentu) tworzonego w tej materii – i które są stosowane od zarania. Herbert

Read pisze, że: „Jest to odwieczne roszczenie ducha do prawa ożywiania materii, sztuka bowiem przestaje istnieć, jeśli to roszczenie odrzuca” [9].

Należy zdać sobie również sprawę, że materia architektoniczna przestała już być celem eksperymentu dla twórcy, to pozostaje w domenie inżynierii, twórca zazwyczaj ją zna i wykorzystuje ze świadomością w stosunku do samego dzieła. Dlatego materia może być w zasadzie taka sama w rozmaitych dziełach, można stworzyć wiele dzieł architektury z tego samego gatunku kamienia, ze stali, z betonu o takim samym składzie chemicznym. To twórca decyduje o końcowym kształcie budowli, dzieła. Dzieje się tak dlatego, że to właśnie twórcy „wymyślają” materiał dla swoich potrzeb, od początkowego kształtu idei, aż po końcowy kształt budowli. Wiara w to, że wykorzystanie konkretnego budulca powinno być zgodne w stosunku do formy wyobrażonej, co potwierdza sentencję klasyka architektury Gottfrieda Sempera, że forma jest zależna od tworzywa, w którym się przejawia.

PRZYPISY

- [1] M. Golaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*. rozdz. *Pytania o tworzywo i techniki artystyczne*. Warszawa 1970, s. 371.
- [2] M. Misiągiewicz, *Ogólnopolski Konkurs – Architektura Betonowa*, [w:] *Konkurs Architektura Betonowa 2000–2009 Akademycka Nagroda za najlepszą pracę dyplomową roku projekt architektoniczny z użyciem technologii betonu*, Wydawnictwo Polski Cement, Kraków 2010, s. 8.
- [3] E. H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009, s. 18.
- [4] A. Monestiroli, *Kwestie metody*, [w:] *PRETEKST*, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej nr 2/2006, Kraków 2006, s. 74. Wykład pt. *Questioni di metodo* został wygłoszony w Politechnice Mediolańskiej w styczniu 1991, opublikowany w „Domus” 727, maj 1991.

- [5] R. Masiero, *Livio Vacchini. Works and Project*, Milano 1999, s. 10.
- [6] W. J. R. Curtis, *Modern architecture since 1900*, London 1996, s. 627.
- [7] D. Kozłowski, *Architektura Betonowa*, Wydawnictwo Polski Cement, Kraków 2001, s. 6.
- [8] R. Bofill, André Jean-Louis, *Espace d'une vie*, Paris 1989, s. 162. Należy wspomnieć, że idea standaryzacji elementów klasycznych Bofilla zmaterializowała się w postaci własnego *Atlasu Detali*. Architekt wydał opracowanie dotyczące użytych w podparyskich budowlach porządków i detali architektonicznych; patrz: Ricardo Bofill. *Taller de Arquitectura, Projets français 1978/81. La Cité: Histoire et Technologie*, Paris 1981.
- [9] H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 1973, s. 98.