

Maciej Janowski*

NIEOBECNOŚĆ DETALU, NIEOBECNOŚĆ FORMY. DOMY W KAMUFLAŻU

THE ABSENCE OF DETAIL, THE ABSENCE OF A FORM. THE HOUSES IN CAMOUFLAGE

Jeśli architekturę traktować jako sztukę tworzenia powiązań wszystkich jej elementów, to detal jest jednym narzędzi, które łączących budynek z kontekstem. Współcześnie pojawiają się tendencje, rozwijające modernistyczne idee przezroczystości form i redukcji detalu prowadzące do jego eliminacji, a tym samym do „znikania formy”. W domach prywatnych nie jest to zabieg mający na celu redukcję ich masy, lecz strategia kamuflażu, jako odpowiedzi na specyficzne warunki wynikające z kontekstu.

Słowa kluczowe: detal, forma, dom prywatny, kamuflaż, kontekst

If you treat architecture as the art of networking of all its elements, the detail is one of the tools that connect the building with the context. Today, there are trends emerging forms of modernist ideas of transparency and reduction of detail leading to its elimination, and thus to „disappear form.” In private houses it is not a treatment aimed at reducing their volume, but a strategy of camouflage, as a response to specific conditions of the context.

Keywords: detail, form, private house, camouflage, context

Architektura jest sztuką tworzenia związków – sieci logicznych powiązań elementów obiektu, które rozciągają się poza jego obręb. Powiązania zwłaszcza te, które dotyczyły zależności między częścią a całością architektura historyczna traktowała jako warunek *sine qua non* doskonałości i piękna, mnożąc środki wyrazu, tworząc kolejne transformacje konwencjonalnych

form. Ta rozciągnięta w czasie ewolucja detalu elewacji, zarówno wynikającego ze struktury budowli jak i będącego tylko dekoracją (ornament), prowadziła od harmonii i równowagi właściwej starożytności, przez intensywny i emocjonalny detal baroku po zanieczyszczony język architektury eklektycznej i będący reakcją na niego, purystyczny detal modernizmu.

* Janowski Maciej, dr inż. arch., Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Katedra Architektury Usługowej i Mieszkaniowej.

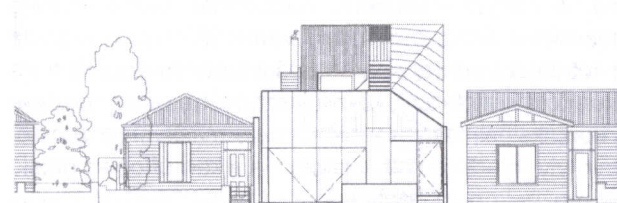
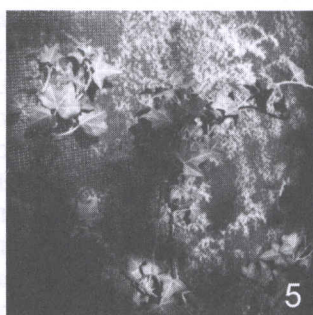
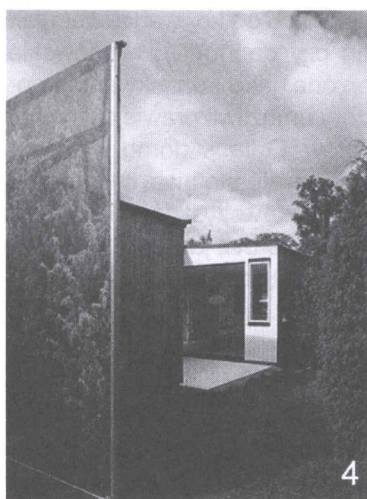
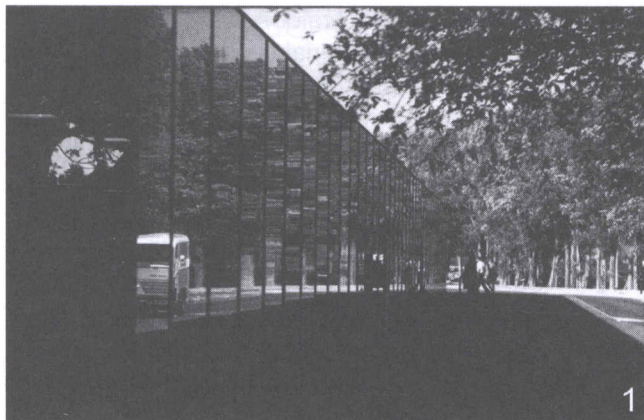
Postulowana przez Adolfa Loosa i Miesa van der Rohe redukcja zbędnych elementów budynku prowadziła do realizacji formy całościowej, jednorodnej na całej powierzchni niczym rzeźba lub membrana. Tym samym związki między poszczególnymi częściami budynku uległy zacieśnieniu, jednocześnie redukując bezpośrednie relacje między enigmatyczną formą a konkretnym otoczeniem. Oznaczało to przejście od eksploracji tematu ciągłości przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej do tworzenia budowli, w których redukcja konwencjonalnych elementów prowadzi do zerwania ze *stricte* modernistyczną typologią *heroicznego obiektu w krajobrazie*. Obiektu, którego obecność jest bezdyskusyjna, a abstrakcyjna bryła jest przeciwieństwem zarówno naturalnych formacji jak i konwencjonalnych form.

Poprzedzony dwoma znaczącymi dziełami: Farnsworth House Miesa van der Rohe i Glass House Philipa Johnsona, budynek centrum IBM w Portsmouth jest obiektem, w którym postulat łączności z krajobrazem został zrealizowany w bezkompromisowy sposób. Tradycyjna ściana z jej różnorodnością i trójwymiarowością form, materiałów i faktur została zredukowana do jednorodnych szklanych płaszczyzn, których pionowe i poziome krawędzie zacierają się w krajobrazie. Tradycyjny detal został zredukowany do prostych pionowych podziałów, a obecności stalowych ram i wiązarów, rur i przewodów, zwykle tworzących „krajobraz architektoniczny” w stylistyce high-tech, można się jedynie domyślać. Foster, idąc dalej niż Mies van der Rohe i Johnson, usunął wszystkie elementy przypisane do tradycyjnego obiektu architektonicznego. Nie ma podstawy, okien i gzymsów, a zwykle akcentowana strefa wejściowa sprowadzona została do ścieżki i subtelnego zagęszczenia podziałów elewacji. Rolę detalu, w zależności od oświetlenia, przejmuje wnętrze budynku lub odbity w przeszkleniach obraz drzew, wprowadzając doń „naturalny” ruch i światło. Tym samym obiekt architektoniczny

wizualnie stapia się z krajobrazem, znika, zamiast manifestować swoją materialną obecność, co byłoby oczywiste w przypadku budynku reprezentującego kulturę korporacji. Zwykle obiekty takie z założenia są „widzialne”, co wynika z założeń polityki firm traktujących je, jako „nieustanne reklamy”. Dlatego też dzieło Fostera było wyjątkiem, którego „nieobecność formy” – przeciwieństwo komercyjnej ostentacji, nie została powtórzona w większej skali [1]. Jego wyjątkowość nie polegała tylko na użyciu przezroczystości formy i redukcji detalu, lecz przede wszystkim na udowodnieniu, że budynek może być pozbawiony elementów skalujących (odbicia, przenikanie się wnętrza i zewnątrz sprawia, że nie wiadomo, gdzie zaczyna się, a gdzie kończy) i definiujących go konwencjonalnych znaków (wejścia, ścian czy dachu)[2]. Miesowskie „mniej” zostało rozszerzone, jako konsekwencja postępu technicznego, który umożliwił prawie całkowite wyeliminowanie podziałów. O ile w domu własnym Wernera Sobka [3], profile aluminiowe tworzą wyraźnie akcentowaną siatkę, to wszystkie ściany *Tree Hotel* okrywa szkło refleksyjne bez jakichkolwiek podziałów. W zawieszonych na pniach sosen sześciannach (4 × 4 × 4 m) odbijają się zarówno sąsiednie drzewa, niebo jak i ziemia, a wejście akcentuje jedynie pochylnia doprowadzona do niego łamaną linią, niczym napowietrzna ścieżka w lesie.

Użycie szkła nie służy rozmyciu formy, nie przekłada się też na otwartość wnętrza. Wręcz przeciwnie, szklane panele zostały nałożone na drewniane ściany, w których osadzono swobodnie rozmieszczone niewielkie okna. Dla Bolle Thama i Martina Videgårdta istotniejsze od transparentności szkła są odbicia fragmentów krajobrazu, niezniekształcone przez możliwe i kontekstualnie uzasadnione, deformacje bryły. Prostota bryły i gładkość płaszczyzn mają **kamuflować** obiekt w możliwie doskonały sposób. W tym celu architektki redukują zarówno detal budynku, jak i wydawałoby się, niezbywalne właściwości użytych materiałów.

1. Norman Foster, centrum IBM, Portsmouth, 1970–1971. Budynek stoi w rozległym parku, co izoluje go od wpływów jakiegokolwiek kontekstu. Odpowiada on jedynie na potrzeby funkcji i czynniki naturalne: światło, ukształtowanie terenu, otaczający go krajobraz 2. Bolle Tham i Martin Videgård, *Tree Hotel*, Harads 3. Detal *Tree Hotel* – ściana na tle nieba 4. Hans Murman, *Juniper House*, Gotland, 2004–2005 Widok od strony wschodniej, gdzie współgra ze sobą obraz i materialna architektura 5. Detal *Juniper House*. Pnącza uzupełniają fotografię 6. Tim Jackson, Jon Clements i Graham Burrows, *Old House*, Melbourne, elewacja wschodnia 7. Widok elewacji wschodniej *Old House*



W *Tree Hotel* konwencjonalny detal nie istnieje – podobnie jak usiłuje nie istnieć sam budynek. Jego pozbawiona jakichkolwiek podziałów powierzchnia, odbija fragmenty krajobrazu na „elewacjach” pojawia się jego nieznieształcony obraz, lecz nie jest on traktowany jako wprowadzona do architektury dodatkowa wartość jak w przypadku projektów z lat 90., w których wirtualna przestrzeń cyfrowych obrazów rozszerzała przestrzeń materialną. Naniesiona na formę odbita rzeczywistość ma być odpowiednikiem mimikry świata zwierząt i roślin, doskonałego kamuflażu chroniącego wnętrze i użytkownika. Tylko w zasadzie przed czym? Można domniemywać, że w tym przypadku samą przyrodę przed obecnością człowieka, nadmiernym wyeksponowaniem jego obecności, bo przecież nie ma bardziej dobitnego śladu jego obecności jak właśnie architektura.

O ile *Tree Hotel* usiłuje „zagubić się” w lesie w możliwie doskonały sposób odbijając otaczający go krajobraz, to *Juniper House* zaprojektowany przez Hansa Murmana, ukrywa się za ścianami z rozpiętej półprzezroczystej tkaniny winylowej, na którą naniesiono fotografie rosnących wokół niego jałowców. Stają się one maskowaniem prawdziwej formy domu, ekranami wywołującymi wrażenie iluzjonistycznej ciągłości zagajnika, którą pogłębiają w równym stopniu obrastający dom bluszcz i przylegające do niego jałowce. Na fotograficzny obraz drzew przyroda nanosi rzeczywiste formy. Fotografia nadaje płaskim powierzchniom złudzenie przestrzenności i światłocienia zastępując konwencjonalne formy i detale, które widoczne są tylko od strony wschodniej. Jedyne tam narzucona jednorodność ulega zakłóceniu przez oddzielenie od siebie półprzezroczystych płaskich obrazów i trójwymiarowych brył o określonej tektonice, materiale i fakturze. Ekran zostały użyte jako nowy detal, który, w przeciwieństwie do historycznego, nie ma przenosić znaczeń, a jedynie łączyć dom z otoczeniem. Zastępować kontrowersyjną dla

lokalnej społeczności [4] abstrakcyjną formę iluzją, dosłownym przedstawieniem powszechnie akceptowanego idyllicznego krajobrazu.

Podobną strategię przyjęli Tim Jackson, Jon Clements i Graham Burrows projektując *Old House* w Melbourne. Współczesna forma domu została ukryta za szklanym ekranem, na który naniesiono fotografię typowego podmiejskiego domu, który stał na tej działce. Wielkogabarytowa fotografia, której kadr tworzy doskonałą niemal iluzję kontynuacji sąsiedniej zabudowy (łącznie z ceglany murem rozdzielającym działki i „prawdziwym” skosem dachu) przejmując rolę publicznej części budynku. Obraz zastępuje materię architektoniczną, za akceptowaną płaską iluzją gzymsów, okapów skrywa prawdziwy detal. To wizerunek spełnia wymagania lokalnego prawa architektonicznego, oczekiwania sąsiadów i „dostosowuje” się do lokalnego kontekstu. Prawdziwy dom, odpowiadający potrzebom i gustom swoich mieszkańców, znajduje się za nim.

Ironicznie potraktowana publiczna część budynku jest jego kamuflażem maskującym rzeczywistą strukturę, która „znika” – nie istnieje zarówno w przestrzeni ulicy jak i w świadomości mieszkańców. Ta strategia, przypominająca zresztą *Juniper House*, przynosi korzyści obu stronom – zastosowany kamuflaż pozwala zachować jednostkowe potrzeby, różne od potrzeb zbiorowości, która z kolei, zadowala się pozorami spełnienia jej oczekiwań. Historyczny detal, którego możliwe transformacje zachowywały idee wzoru, był plastycznym narzędziem służącym do zindywidualizowanej (w ramach obowiązującej i powszechnie akceptowanej konwencji) odpowiedzi na kontekst. W występującej współcześnie sytuacji pluralizmu preferencji estetycznych oraz wieloznacznej postawy twórców i użytkowników wobec środowiska (tak naturalnego krajobrazu jak i terenów zurbanizowanych), znikanie architektury może być potraktowane jako jedno z wielu rozwiązań. Budynek programowo

pozbawione podstawowych elementów, które decydują o klarowności kompozycji i ekspresji formy, nie dążą do stworzenia silnych relacji z kontekstem, lecz realizują ideę wycofania, ustępstw wobec dominacji jakiegoś z czynników. Mimo to realizują postulat najistotniejszy z punktu widzenia współczesności – spełnienie potrzeb jednostki. *Juniper House* i *Old House* za pomocą obrazu nałożonego na elewacje „gładko” wtapiają się w otoczenie, jednocześnie odpowiadając potrzebom swoich mieszkańców, *Tree Hotel* zapewnia komfort zamieszkiwania zbliżony do domowego nie naruszając w znaczący sposób naturalnego krajobrazu.

Czy redukcja detalu prowadząca do zniknięcia formy jest, więc kapitulacją architektury, wyborem przez jej twórców form słabych, usiłujących przekonać odbiorców o swoim nieistnieniu? Celem takiego działania byłoby wywołanie u odbiorcy fałszywego wrażenia przebywania w terenach nieskażonych cywilizacją czy też manierystycznej gry zwierciadłami pozwalającej wykazać się architektom techniczną biegłością w usuwaniu znaczeń tradycyjnie przypisanych

formie, redukcji ich nośnika – detalu czy wreszcie wyeliminowania samej formy.

Być może jednak mimetyczne formy są wynikiem oddziaływania kontekstu, doskonałym dostosowaniem się do otoczenia na podobieństwo żywych organizmów. Wyrazem pokory projektantów, którzy w oparciu o dotychczasowe doświadczenia, doszli do wniosku, że bezpośrednia inspiracja organicznymi czy konwencjonalnymi formami prowadzi jedynie do ich nieudolnych imitacji. Detal potraktowany jako kamuflaż z niedoskonały oczywiście sposób zaciera różnice między oryginałem a naśladowcą. Pozostaje otwartą kwestia czy ekspresja oparta na detalu stworzonym przez odbicia (*Tree Hotel*) lub przez reprodukcję (*Juniper House* i *Old House*) wybranych fragmentów otoczenia, jest wzbogaceniem środków wyrazu o delikatne formy wykorzystujące tafle szkła, panele refleksyjne, a w przyszłości również ekrany projekcyjne, hologramy, do powiązania budynku z otoczeniem przy użyciu iluzji, odbić i refleksów świetlnych składających się na niematerialny aspekt architektury.

PRZYPISY

[1] Zaprojektowane przez J. Nouvela Centrum Fundacji Cartiera również operuje przezroczystością form niemal wszystkich elementów, lecz jest to budynek fundacji utworzonej przez komercyjną firmę, a więc z pogranicza komercji i działalności kulturowej.

[2] Redukcja znaków została posunięta do tego stopnia, że niemożliwe jest dokładne zdefiniowanie formy, a tym samym

określenie czasu powstania budynku na podstawie cech stylowych. W siedzibie IBM modernistyczny *zeitgeist* został niemal całkowicie wyeliminowany. Technologicznie budynek przynależy do lat siedemdziesiątych, lecz pod względem estetycznym, stoi ponad czasem, ponieważ nie zawiera żadnych odnośników do okresu, w którym powstała. Por. Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa 1987, s. 60 i 66.

[3] Otwarta, operująca pustką struktura przestrzenna domu pogłębia jego relacje z krajobrazem, podczas gdy elewacje z refleksyjnego szkła to odbijają otoczenie, to ukazują jego wnętrze. Por. M. Daguerre, *20 houses by twenty architects*, Mediolan 2002, s. 192–203.

[4] H. Murman wspomniał, że lokalna społeczność obawiała się, że jego dom będzie zbyt dużym kontrastem dla sąsiedniej zabudowy chronionej miejscowym prawem. Stąd też decyzja o ukryciu „prawdziwego” domu. Por. *Dwell Living landscapes* 07, wrzesień, 2007, s. 188.

BIBLIOGRAFIA

Daguerre M., *20 houses by twenty architects*, wyd. Electa, Mediolan 2002.

Jencks Ch., *Architektura późnego modernizmu*, wyd. Arkady, Warszawa 1989.

Mormont A., Biles A., *Infill. New house for urban sites*, wyd. Lawrence King Publishing, Londyn 2009.

Quartino Daniela Santos, *Small Eco Houses*, wyd. Monsa, Barcelona 2009.

<http://www.fosterandpartners.com/Projects/0125/Default.aspx>

<http://www.jcba.com.au/#/projects/62/?showInfo=0&photo=1>
<http://www.murman.se/>