

Wojciech Niebrzydowski\*

## FAKTURA JAKO DETAL

## TEXTURE AS DETAIL

W przypadku prostych form architektonicznych faktura jest często ich jedynym detalem. Tak było, gdy człowiek wznosił swoje pierwsze prymitywne budowle. W wieku XX zjawisko to towarzyszyło architekturze brutalistycznej. Doktryna brutalizmu opierała się m.in. na eksponowaniu faktur pospolitych materiałów pozostawionych w stanie surowym. Betonowe, kamienne, ceglane i drewniane powierzchnie ze swoimi chropowatościami i niedokładnościami stanowiły detal obejmujący cały budynek.

*Słowa kluczowe: detal architektoniczny, faktura, brutalizm*

In the case of simple architectural forms texture is often their only detail. That was when a man built his first primitive structures. In the twentieth century, this phenomenon was related to brutalist architecture. The brutalist doctrine was based, among others on the textures of ordinary materials left as found. Concrete, stone, brick and wooden surfaces became a rough and inaccurate detail covering the entire building.

*Keywords: architectural detail, texture, brutalism*

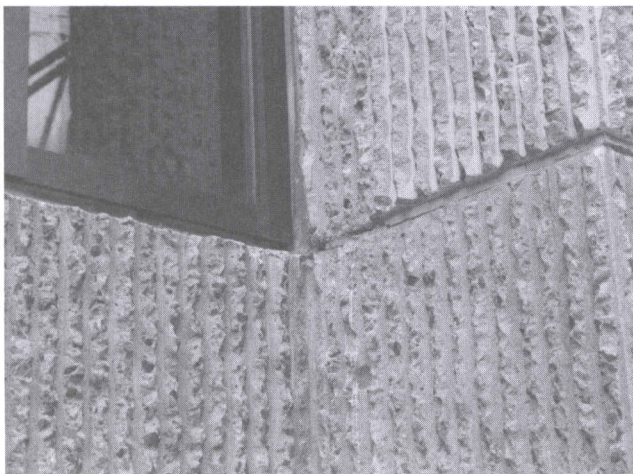
W czasach gdy człowiek wznosił swoje pierwsze budowle, ich detal wynikał ze sposobu ułożenia gąbzi szalasu, nierówności gliny na ścianach lepianki, czy też układu kamieni tworzących mur. Był to detal wynikający bezpośrednio z zastosowanego materiału i techniki budowlanej. Struktura, faktura i detal tworzyły nierozdzielną, niejako naturalną całość. Wielkie style historyczne antycznej Grecji i Rzymu, a następnie świata nowożytnego zerwały w dużej mierze z tą naturalną jednością struktury, faktury i detalu. Wprowadziły zdobienia i ornamenty nie wynikające z charakteru materiału stanowiącego konstrukcję, zakrywające właściwą strukturę budowli. Faktura zesła

na dalszy plan wobec bogactwa detalu, straciła na pierwotnym znaczeniu.

Na początku XX wieku sytuacja zaczęła ulegać zmianie. Zgodnie z hasłem Adolfa Loosa zaczęto wznosić budynki pozbawione ornamentów i o znacznie zredukowanym detalu. Pierwsi moderniści tworzyli czyste formy składające się ze sterylnej białych płaszczyzn pokrytych gładkim tynkiem. Christian Norberg-Schulz pisał o nich: „Wydają się jednolitymi bryłami, opakowanymi w cienką, nic nie ważącą powłokę ze szkła i tynku, wykazują także purytańską oszczędność, jeśli chodzi o fakturę materiałów i artykułujące detale” [1]. Ograniczenie detalu i perfekcyjna

\* Niebrzydowski Wojciech, dr inż. arch., Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, Katedra Architektury Mieszkaniowej.

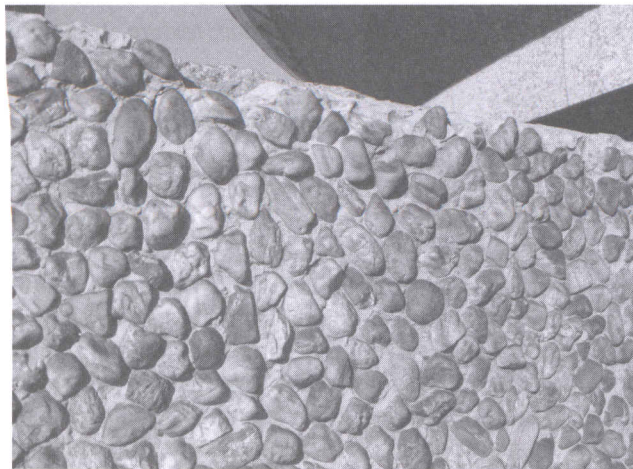
1. Paul Rudolph, Art and Architecture Building na Uniwersytecie Yale w New Haven, 1958–1964 / Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University in New Haven, 1958–1964 2. Krystyna Różyska-Tolloczko, Bunkier Sztuki (dawniej Miejski Pawilon Wystawowy) w Krakowie, 1959–1965 / Krystyna Różyska-Tolloczko, Bunker of Art (formerly the Municipal Exhibition Hall) in Cracow, 1959–1965 3. Maciej Gintowt, Maciej Krasieński, Andrzej Żórawski, hala sportowo-widowiskowa „Spodek” w Katowicach, 1960–1971 / Maciej Gintowt, Maciej Krasieński, Andrzej Żórawski, Sports Hall „Spodek” in Katowice, 1960–1971 4. Maciej Krasieński, kościół Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Duczkach, 1979–1985 / Maciej Krasieński, Church of Our Lady of Perpetual Help in Duczki, 1979–1985



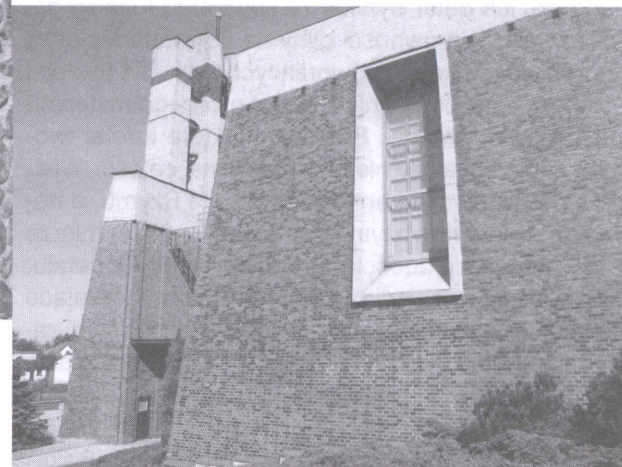
1.



2.



3.



4.

gładkość powierzchni nadawały budynkom nierealności i technicystycznego wyrazu, ale jednocześnie czyniły obcymi dla przeciętnego użytkownika, oddalały od rzeczywistego świata. Po drugiej wojnie światowej historia architektury zatoczyła koło. Architekci znużeni modernistyczną abstrakcyjną estetyką zafascynowali się kulturami prymitywnymi i odkryli na nowo pierwotny związek struktury, faktury i detalu.

Zwrot ten jest doskonale widoczny w twórczości Le Corbusiera, który już w latach 30. XXw. rozpoczął eksperymenty z naturalnymi, prostymi materiałami eksponowanymi jako powierzchnie, wciąż jeszcze kubicznych, form architektonicznych. Dom Helene de Mandrot w Le Pradet koło Paryża wzniesiony w latach 1930–1931 składał się z kilku prostopadłościennych brył, których ściany wykonano z nieobrobionych polnych kamieni. „Le Corbusier wydaje się tutaj wręcz przyznawać do szacunku dla lokalnych materiałów i prostego wiejskiego rzemiosła.” [2] Stosowanie pospolitych materiałów, dostępnych na miejscu budowy, wynikało z zainteresowania Corbusiera społecznościami prymitywnymi, u których poszukiwał architektonicznych inspiracji. „Chodziło o wydobyć prostej poezji tych materiałów; były to obiekty wywołujące «poetyczną reakcję», a celem architektury, jak głosi definicja z roku 1923, jest «stworzenie więzi emocjonalnych za pomocą surowych materiałów»” [3].

Tendencja zapoczątkowana przez Le Corbusiera zaowocowała narodzinami nurtu brutalistycznego. Jego prekursorami byli Alison i Peter Smithsonowie, którzy poszukiwanie związków pomiędzy architekturą a codziennym życiem uczynili swoim podstawowym celem. Architekturę postrzegali jako „bezpośredni rezultat sposobu życia” [4]. Inspiracje czerpali ze zwykłych rzeczy, często uznanych za brzydkie i bezwartościowe. Ich doktryna estetyczna zaowocowała formami, w których wyszukany detal nie miał racji bytu, a zastępowała go faktura uzyskiwana dzięki zastosowaniu pospolitych materiałów. Tworzywa te

pozostawiali w stanie surowym, „jak znalezione” (*as found*) i przywiązywali do tego duże znaczenie: „... «as found» było nowym spojrzeniem na zwyczajność, otwarciem na to jak prozaiczne «rzeczy» mogą regenerować naszą twórczą aktywność. (...) Interesowało nas dostrzeganie w materiałach tego, czym są: «drewnianości» drewna, «piaskowatości» piasku” [5]. Szkoła w Hunstanton wzniesiona w latach 1949–1954 według projektu Smithsonów została okrzyknięta „najbardziej prawdziwym nowoczesnym budynkiem w Wielkiej Brytanii” [6]. Surowe faktury widoczne są na wszystkich elewacjach, a także we wnętrzu szkoły: ściany stanowi mur z żółtej cegły, stropy wykonane są z prefabrykowanych żelbetowych płyt żebrowanych, stopnie schodów zrobione zostały z niemalowanego drewna.

Architekci brutalistyczni odwracali się od przemysłowych technologii i wracali do metod rzemieślniczych, które dawały ciekawsze, bardziej zróżnicowane efekty fakturalne. Niedokładności wykonywanych ludzkimi rękoma powierzchni humanizowały estetyczny wyraz budynków. Widoczne jest to w dziełach Louisa I. Kahna, które pomimo ściśle geometrycznych kształtów były niewątpliwie przeciwstawieństwem form heroicznego okresu modernizmu i ich nieskazitelnych powierzchni. Odcisnięte w betonowych ścianach krawędzie form szalunkowych i pozostawione otwory montażowe tworzyły swoisty ornament, o którym Kahn mówił: „Jeśli nauczylibyśmy się rysować tak, jak budujemy, od dołu do góry, zatrzymując ołówek, aby odznaczyć miejsca połączeń kolejnych faz wylewania konstrukcji, ornament wyrastałby z miłości do wyrażenia metody” [7]. Kahn znany był ze stosowania surowego betonu i masywnych ceglanych murów, natomiast rzadziej dostrzega się drewniane detale, które wprowadzał do swoich budynków. Fakturę drewna wykorzystał w kompleksie Jonas Salk Research Institute w La Jolla wzniesionym w latach 1959–1965. Dominuje tutaj faktura betonu, którą Kahn

skontrastował z powierzchniami wykonanymi z drobnych dębowych desek, ustawionych pionowo w kilku rzędach i okalających otwory okienne.

Szczególne znaczenie do faktur swoich budynków przykładał Paul Rudolph, który preferował bardzo chropowate powierzchnie. W wielu jego dziełach elewacyjną warstwę betonu była wylewana w specjalnie przygotowanych szalunkach dających żłobkowaną powierzchnię, a następnie poddawana przez robotników obróbce młotami pneumatycznymi. Jak bogate efekty światłocieniowe otrzymał Rudolph dzięki tej metodzie można przekonać się oglądając chociażby Art and Architecture Building na Uniwersytecie Yale w New Haven (Connecticut) wzniesiony w latach 1958–1964 (il. 1). Trzeba jednak przyznać, że budynek reprezentuje tę fazę brutalizmu, w której architekci oprócz wyrafinowanych rodzajów faktur zaczęli coraz śmielej stosować detale w standardowym znaczeniu.

W Polsce w II połowie zeszłego stulecia również projektowano budynki, których faktura stawała się podstawowym detalem, a sposób jej traktowania był zgodny z brutalistycznymi założeniami. Jako doskonały przykład można przywołać Bunkier Sztuki (dawniej Miejski Pawilon Wystawowy) Krystyny Różyskiej-Tołoczek wzniesiony w latach 1959–1965 w Krakowie, o oryginalnych betonowych elewacjach (il. 2). Zdecydowanie bardziej od eksponowanego betonu rozpowszechnione były faktury kamienne.

Stosowano otoczaki, kamień polny, czy też kamień łamany. Wtopione w beton otoczaki zostały użyte w partiach przyziemia hali sportowo-widowiskowej „Spodek” w Katowicach (1960–1971) zaprojektowanej przez zespół architektów Maciej Krasieński, Maciej Gintowt, Andrzej Żórawski (il. 3). Wykonywanie ścian budynków z cegiel o zróżnicowanym odcieniu, a często i jakości, tak by tworzyły niejednolite powierzchnie, było najbardziej widoczne w architekturze sakralnej. Cegłę w kolorach od czarnego do czerwonego zastosował Maciej Krasieński w murach kościoła Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Duczkach wybudowanego w latach 1979–1985 (il. 4).

Fascynacja siłą surowych faktur i surowych form przeminęła w krajach Zachodu dość szybko. Już w latach 1970. na scenę architektoniczną wkroczył nowy nurt – postmodernizm, który z wykorzystania wyrazistego, często przeskalowanego detalu uczynił jedną ze swoich zasad. W dzisiejszej architekturze, dzięki mnogości kierunków i postaw twórczych, można odszukać dzieła, w których faktura staje się wiodącym detalem. Świadczą o tym chociażby budynki Wang Shu – chińskiego architekta uhonorowanego w 2012 roku Nagrodą Pritzкера. Charakterystyczne jest to, że Wang Shu w swojej twórczości podobnie jak brutalności odwołuje się do zwyczajnego, codziennego życia: „Kiedy mówię, że zbudowałem «dom», zamiast użyć słowa «budynek», mam na myśli coś bliższego życia, powszedniości” [8].

## PRZYPISY

[1] Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Warszawa 1999, s. 186.

[2] H.R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York 1977, s. 518.

[3] Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982, s. 119.

[4] A. Smithson, P. Smithson, Th. Crosby, *Manifesto*, [w:] *Architectural Design* 4/1957.

[5] Za: C. Lichtenstein, Th. Schregenerberger, *As Found: the Discovery of the Ordinary*, Zürich 2001, s. 40.

[6] Za: R. Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, New York – Stuttgart 1966, s. 19.

[7] Za: Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 265.

[8] Za: T. Malkowski, *Wang Shu – laureat Pritzкера 2012*, [w:] *Arch*, marzec/kwiecień 2012, s. 53.

## BIBLIOGRAFIA

Banham R., *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart, 1966.

Hitchcock H.R., *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York, 1977.

Jencks Ch., *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1982.

Jencks Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1987.

Lichtenstein C., Schregenberger Th., *As Found: the Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2001.

Malkowski T., *Wang Shu – laureat Pritzker 2012*, [w:] Arch, marzec/kwiecień 2012.

Norberg-Schulz Ch., *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Wydawnictwo Murator, Warszawa, 1999.

Smithson A., Smithson P., Crosby Th., *Manifesto*, [w:] Architectural Design 4/1957.