

Bolesław Stelmach\*

## W POSZUKIWANIU STRUKTUR

### IN SEARCH OF STRUCTURES

*Struktura (...) jest całością, od góry do dołu, do ostatniego szczegółu, z tymi samymi ideami (Mies van der Rohe). Pojęcie struktury domów zmienia się, nadal istotne jest jednak poszukiwanie najprostszycch środków tak, aby forma wynikała z problemów budowlanych (Mies van der Rohe). Centrum Chopinowskie w Warszawie zostało zbudowane w ramach najprostszycch reakcji na „warunki” narzucone przez prawo, inwestora, ale i otaczający krajobraz.*

*Słowa kluczowe: struktura, tekstura, materiał, proces budowania, realizm*

*Structure (...) is the entirety, from bottom to top, to the last detail, with selfsame ideas (Mies van der Rohe). Concept of house structure is changing but it is still essential to search the simplest means so that the form could result from building problems (Mies van der Rohe). Building of the Chopin Center in Warsaw was constructed within the framework of the simplest reactions to “terms” dictated by law, investor and surrounded scenery.*

*Keywords: structure, texture, material, building process, realism*

*Przez strukturę my (Europejczycy) rozumiemy pojęcie filozoficzne. Struktura jest całością, od góry do dołu, do ostatniego szczegółu – z tymi samymi ideami. To właśnie nazywamy strukturą [1]. Te proste założenia Miesa van der Rohe pojawiają się explicite lub implicite przy każdej racjonalnej próbie przekształcania przestrzeni, jak mówi profesor Marek Budzyński *przekształcania przestrzeni dla życia*. Muszą istnieć w pierwotnej idei układu urbanistycznego lub domu, sposobie zagospodarowania jego otoczenia i wkomponowania w zastaną geografę [2]. Oczywiście wynikają one z algorytmów komunikacyjnych, potrzeb funkcjonalnych, konstrukcyjnych i instalacyjnych, a te są logiczną konsekwencją poszukiwań struktury „do ostatniego szczegółu”.*

*Nie potrzebujemy mniej, ale więcej technologii. Widzimy w technologii możliwość uwolnienia siebie (...). Nie potrzebujemy mniej nauki, ale nauki, która jest bardziej duchowa (...). Wszystkie te życzenia stają się możliwe, kiedy człowiek podkreśla swój autorytet w obiektywnej naturze i odnosi to do siebie [3]. Te słowa Miesa van der Rohe pokazują, jak istotne miejsce w poszukiwaniach może zająć duchowy wymiar przestrzeni. Andriej Tarkowski w jednym z wywiadów powiedział, że najbardziej wartościowe duchowo filmy są dziełem twórców, którzy w równym stopniu byli wielkimi humanistami jak technikami. A także: każdy rodzaj twórczości artystycznej dąży do prostoty, do maksymalnej prostoty środków wyrazu. Jest*

\* Stelmach Bolesław, dr inż. arch., Stelmach i Partnerzy Biuro Architektoniczne Sp. z o.o.

*to pragnienie odtworzenia głębi życia. W twórczości najbardziej męczące jest poszukiwanie najprostszego sposobu wyrażenia własnej idei, najkrótszej drogi pozwalającej osiągnąć zamierzony efekt. Dążenie do prostoty to uciążliwe poszukiwanie sposobu wyrażenia prawdy (...) [4].*

Budowanie domów i przestrzeni miast czy parków musi być rozumiane jako poszukiwanie związków pomiędzy procesem redukcji a siłą wyrazu przestrzeni. Pomiedzy uproszczeniem formy a jej realizmem i uniwersalnością. Pomiedzy odejmowaniem form na rzecz przekazu znaczeń i idei a „życiem”, jako najważniejszym celem działania architekta.

### **Struktura skóra**

Pojęcia, które także wprowadził Mies van der Rohe: szkieletu i skóry są dzisiaj interpretowane przez „antystrukturę” Kengo Kuma [5], strukturę zanegowania „poszycia” i „granic budynku” Toyo Ito [6], czy „strukturę niewidzialną” – przeciwieństwa „struktury dla samej struktury” Shigeru Bana.

Kengo Kuma pisze: *Ważne jest nabranie przez nas dystansu do dualnego podziału pomiędzy strukturę (beton) i materiał (wykończenie). Z tej nowej perspektywy substancja nie jest już uwięziona w domenie zwanej wykończenie. Ten nowy punkt widzenia dokonuje demontażu podziału pomiędzy strukturę i wykończenie, stworzonego przez erę modernizmu i dokonuje jego przekreślenia [7].*

Zdaniem Kengo Kuma *przestrzeń kontrolowana jest przez strukturę. (...) Aby być bardziej dosadnym, konceptualny twór zwany „strukturą” dzierży władzę nad przestrzenią. Abstrakcja zwana „konceptem” przytłacza konkretność zwaną „substancją” i odwraca odeń naszą uwagę. Sytuacje, w których abstrakcyjność przytłacza konkretność, nazwać można kondycją modernizmu. (...) Ujmując prościej, badania nad strukturą niezbędne są, aby dokonać wymazania samej struktury [8].*

Kuma nie myśli w ogóle o geometrii całej struktury, a jedynie o rozwiązywaniu problemów funkcji i przestrzeni powiązanych ze sobą pomieszczeń, w związku z ich „warunkami” powstania. (...) *Chcę stworzyć wieloznaczną, niepewną sytuację, w której substancja jest rozproszona po całej przestrzeni. Nie chcę tworzyć architektury rozdrobnionej, chcę tworzyć rozdrobnione warunki [9].*

### **Więcej niż morfologia**

Kengo Kuma wierzy, że (...) *przyszły potencjał to nie jest architektura. Najpierw istnieje pragnienie stworzenia miejsca, specyficznych warunków, które będą mogły być doświadczane przez ludzkie ciało. Istnieje ono zamiast pragnienia stworzenia konkretnego stylu w architekturze, wywodząc ją z ludzkiej zmysłowości, pragnę tworzyć architekturę używającą wszystkiego – od technik tradycyjnych po najnowszą technologię. (...) Chcę stworzyć warunki, w których cały świat, włączwszy w to nie tylko substancje, lecz też technologię, informację i istoty ludzkie, jest rozproszony i „rozdrobniony. Nie istnieje w nim struktura lub hierarchia, nie ma systemów. Wszystko jest rozproszone na pojedynczej, płaskiej powierzchni. Wtedy tylko konkretny obiekt połączyć się może bezpośrednio ze światem i utrzymać swą żywiołową konkretność (...). Powróci także potężną siłą podporządkowanie konkretnych miejsc do genetycznie z nimi związanych substancji” [10].*

Jest to więc koncepcja architektury sięgającej najgłębiej w zasadę lokalnego życia, lokalnych materiałów, lokalnych umiejętności rzemieślniczych, analizująca potrzeby na poziomie osoby i organizmu.

### **Proces**

Louis I. Kahn projektował do ostatniego dnia realizacji. Salk Institute w La Jolla, Kalifornia (1959–1965), całkowicie zmienił już po oddaniu projektu inwestorowi. Na pretensje współpracowników, Kahn stwier-

1–12 Zdjęcia budynku Centrum Chopinowskiego / 1–12 Photographs of the building of the Chopin Center



dził: *Jest to dla nas szansa na zbudowanie lepszego budynku* [11]. Na dzień przed rozpoczęciem budowy wyrzucił mnóstwo rysunków. *Nie stać nas na budynek drugiej jakości* [12].

Kahn miał też powiedzieć, iż żałuje, że budowa dobiega końca, *bo nie będzie już można projektować*.

Proces budowania był dla Louis I. Kahna tak samotwórczy jak projektowanie na deskach kreślarskich. *Budynek daje odpowiedzi na wszelkie pytania, kiedy pnie się w górę i staje się sobą* [13], mawiał. *To dom powie ci, jaki chce być*.

### Zmienność tekstur faktur materiałów

Toyo Ito mówi o istotnym problemie architektów: *Niemożność przełożenia koncepcji, metafory na język budowy. Projekt jest próbą zapisu intelektualnego na papierze. Realizacja jest samym życiem* [14].

Podobny sposób myślenia, choć strywalizowany, cechuje także polskich wykonawców. Architekt w Polsce nie jest budowniczym, który kreuje każdy element budowli. Do wyjątków należą dyskusje z inwestorem – partnerem o wartościach, poza czysto utylitarnymi aspektami budynku. Praktycznie nie istnieją dialogi porozumienia na temat jakości architektury tak, jak postrzega je Peter Zumthor [15].

Koncepcja jest oddzielna od wykonania. Jest to rozerwanie procesu tworzenia, o którym pisze Eileen Scarry [16]. Według niej tworzenie zawiera w sobie transfer własnych uczuć poprzez obiekt wykańczany narzędziem.

Tekstury muszą pokazywać technikę wykonania elementu i detalu. Odciski szalunków, w których wylano beton, spawy elementów stalowych, węzły i śrubunki połączeń podkonstrukcji elewacji są informacją o strukturze i procesie budowania domu. Nawet znaki i zapiski robotników ołówkiem na betonowych ścianach dają poczucie upływu czasu. Właśnie one *zanurzają go w życiu* i nadają szlachetnej patyny rzeczy używanych.

### Realizm

Realizm przestrzeni, drobiazgową zgodność funkcji, materiału, przestrzeni, światła, prawda struktury w rozumieniu Miesa, czyli etyczna prawda przestrzeni to jej duchowy wymiar.

Wartości duchowe to wartości ideowe, to projekcja świata niematerialnego. Nie mają one żadnego związku z obszarem funkcjonalności – są całkowicie nieużytkowe. Trzeba przyjąć, że architektura, jej duchowa prawda, jest tajemnicą, że mówić i pisać możemy wyłącznie o budowaniu miasta czy domu. Możemy pokazywać żmudny proces *starannego układania kamienia na kamieniu*.

*Prawdą się żyje, nie wyklada się jej. Przygotuj się do walk* [17]. Powtórzmy za Jerzym Nowosielskim: (...) *Musimy sobie uświadomić, że albo sztuka jest przekazem spraw duchowych, albo w ogóle nie jest sztuką, czyli jest złą sztuką, to znaczy taką, która nie ma właściwego istnienia obiektywnego* [18].

Koncepcja architektury struktury wyrasta ze zrozumienia jej roli tak, jak widzi ją Peter Zumthor: (...) *Słyszę dźwięk silników samochodów, śpiew ptaków, kroki przechodniów. Widzę zardzewiałe drzwi, błękit pagórków w tle, ruch powietrza nad asfaltem. Czuję ciepło promieniujące ze ściany za mną. Powiew wiatru wprawia w delikatny ruch zastonki w wąskim oknie, i powietrze pachnie wilgocią po wczorajszym deszczu, który ziemia zatrzymała w doniczkach kwiatowych. Wszystko, co widzę, cementowe elementy, które są podporą dla ziemi, pętle okratowań, obrobione dłutem balustrady na tarasie, przejścia zwieńczone gipsowym łukiem – one wszystkie wskazują na swój walor zdobniczy, czysto praktyczny, na miejsce zamieszkania. Lecz kiedy przyjrę się uważniej, przedmioty, które widzę zaczynają opowiadać mi, dlaczego, jak i w jakim celu zostały stworzone. To wszystko albo się objawia albo skrywa się w swojej formie i obecności (bycie). (...) Podobna mi się pomysł,*

że dom, który tworzę, daje nową jakość samemu mieszkaniu i jego otoczeniu (...) [19].

### Centrum Chopinowskie – struktura

Dom Centrum Chopinowskiego ma strukturę wynikającą z rytmów trzykondygnacyjnej kamienicy, której elewacja musiała być odtworzona. [20] Kamienica Anasińskiego nie miała wartości architektonicznych, czy waloru zabytku. Odtworzona elewacja nawiązywała do Warszawy zburzonej w czasie II wojny światowej, ale także zniszczonej w trakcie socjalistycznego, a teraz kapitalistycznego rozwoju po wojnie. Takie dwu-, trzykondygnacyjne, skromne domy obudowywały kiedyś ulicę Tamka. Odtworzono więc ślad reliktu. Elewacja, która składa się z prostych rytmów – jak płot – jest fotografią upływającego czasu. Elewacja to rytmy. Rytmy to czas.

Struktura konstrukcyjna i instalacyjna nowego domu zwyczajnie *wyrastała* ze starej bryły [21]. Rytmy nowego budynku powtarzały moduły dziewięcioosiowej elewacji. To, co w historycznej tkance było nośnymi filarami międzykolumnowymi o szerokości 0,90 m, w nowej strukturze zamieniało się w żelbetowe lub (wyżej) stalowe słupy i szachty instalacyjne. Pionowe *lizeny* były przestrzenią *obsługującą* wolny rzut budynku.

W trakcie realizacji budynku Centrum Chopinowskiego Wykonawca nie był w stanie wykonać elewacji z płyt alabastrowych. Inwestor podjął decyzję, że zamiast zatrzymania budowy i zmiany Wykonawcy

zmieni elewację, według nowego projektu architekta, na tafle transparentnego szkła. Za transparentnym szkłem widać było stalowe elementy struktury nośnej i ocieplenie instalacji tektalanem (tekstura płyty paździerzowej). Widoczne były wszystkie podkonstrukcje i mocowania. Dom był bardzo oczywisty w swoich rozwiązaniach struktury i materiałów. Nowe elewacje zostały zamontowane. Jednak nowy dyrektor Inwestora i decydenci z Ministerstwa Kultury stwierdzili, że dom jest *zbyt agresywny*, zbyt trudny w odbiorze. Nie zawierzyli oni architektowi, postanowili, wbrew jego opinii, złagodzić efekt, zasłaniając strukturę taflami ze szkła piaskowanego zamiast transparentnego.

Koncepcja Domu przewidywała pozostawienie żelbetowej konstrukcji w fakturze gładkiego betonu architektonicznego. Ze względów akustycznych, ściany pomieszczeń biurowych zaprojektowano w okładzinie drewnianej o wysokiej izolacyjności akustycznej, z białego dębu.

Wykonanie betonu architektonicznego stanowiło problem dla Wykonawcy. Wylane ściany, słupy żelbetowe były nierówne, szalunki pozostawiły niezamierzone ślady i nadlewki, a mieszanka betonowa miała różne odcienie szarości. Trzeba było podjąć decyzję o wprowadzeniu fakturowania żelbetu poprzez ręczną obróbkę. Powierzchnię nacinano, groszkowano lub skuwano w zależności od stopnia nierówności powierzchni. Pozostawiono więc beton szalunkowy – konstrukcję jako teksturę ostateczną, ale z pięcioma różnymi, ręcznymi jego obróbkami.

### PRZYPISY

[1] L. Mies van der Rohe, C. Zimmerman, *Mies van der Rohe*, Tashen GmbH, 2006, s. 10.

[2] P. Zumthor mówi o dwóch najważniejszych czynnikach wpływających na projekt: geografii i użytkownikach.

[3] F. Neumeyer, Mies van der Rohe. *The artless word*. translated by Mark Jarzombek, Cambridge (mass.), mit Press, London 1991, s. 208.

[4] A. Tarkowski, *Czas utrwalaony*, Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 119.

[5] K. Kuma, C3, Seul, Korea, 2007, s. 26.

[6] Toyo Ito, *2G International Architecture Review*, section 1997, N.2./1997.

[7] K. Kuma, *op.cit.* s. 16.

[8] *Ibidem*, s. 18.

- [9] *Ibidem*, s. 24.  
 [10] *Ibidem*, s. 25.  
 [11] *Letters from Jonathan Salk to Peter Salk*, [w:] Carter Wiseman, s. 119.  
 [12] *Ibidem*, s. 134.  
 [13] P. Cummings Loud, *In pursuit of quality: The Kimbell Art. Museum*, Fort Worth, Kimbell AM, 1987, s. 58.  
 [14] Toyo Ito, *The Communications of ideas, Dokument GA 39*, Japan 94, s. 64.  
 [15] P. Zumthor, *Atmospheres*, Birkhauser, Basel, Boston, Berlin, 2007, s. 13.  
 [16] E. Scarry, *The body in pain: Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1985, s. 321.  
 [17] H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, tłum. M. Kurecka, Poznań, 1971, s. 81.  
 [18] J. Nowosielski, *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków 2007, s. 84..  
 [19] P. Zumthor, *Buildings and Projects 1979–1997, Lightness and Pain*, Lars Müller Publishers, s. 8–9.  
 [20] Centrum Chopinowskie powstało w wyniku wyłonienia projektu w Międzynarodowym Konkursie OW SARP, 11/2004.  
 [21] Warunki konserwatorskie nakazywały „odtworzenie elewacji na podstawie ikonografii, zdjęć i inwentaryzacji”. W chwili ogłoszenia konkursu kamienica była już rozebrana.

## BIBLIOGRAFIA

- Abraham R., *Architektura elementarna*, Verlag Anton Pustet, Salzburg 2001.  
 Shigeru Ban, Matilda McQuaid, Phaidon Press Inc. London, 2007.  
 Hesse H., *Gra szklanych paciorków*, tłum. M. Kurecka, Poznań, 1971  
 Toyo Ito, 2G, *International Architecture Review*, section 1997, N.2./1997.  
 Toyo Ito, *The Communications of ideas*, Dokument GA 39, Japan 1994.  
 Kuma K., C3, Seoul, Korea 2007.  
 Cummings Loud P., *In pursuit of quality: The Kimbell Art. Museum*, Fort Worth, Kimbell AM, 1987.  
 Mies van der Rohe L., Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, Tashen GmbH, 2006  
 Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. The artless word*, translated by Mark Jarzombek, Cambridge (mass.), mit Press, London 1991.  
 Nowosielski J., *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, Znak, Kraków, 2007.  
 Dominique Perrault, w rozmowie z Giulio Zucchini: E Mariona vivar, Paris, 15.7.2006 /tłum. Katarzyna Borucka/, Babel International 2008, Cafebabel.com, lipiec 2006.  
 Platon, *Pisma*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2009.  
 Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, W stronę Swanna, przeł. T. Żeleński /Boy/, Warszawa, 1956.  
 Scarry E., *The body in pain: Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1985.  
 Tarkowski A., *Czas utrwalony*, Świat Literacki, Warszawa 2007.  
*Letters from Jonathan Salk to Peter Salk*, [w:] C. Wiseman, *Louis I. Kahn, Beyond time and style*. W.W. Norton&Co, NY, 2007.  
 Wurman R. S., *What will be has always been: The words of Louis I. Kahn*, NY, Access Press and Rizzoli.  
 Zumthor P., *Atmospheres*, Birkhauser, Basel, Boston, Berlin, 2007.  
 Zumthor P., *Buildings and Projects 1979–1997, Lightness and Pain*, Lars Müller Publishers.