

Jarosław Szewczyk\*

## PIĘKNO MANIFESTU

### MANIFESTO BEAUTY

The scope of the paper is to recognise *the new architectural aesthetics*, developed in the second half of 20th century by the authors of utopian and fantastic architectural designs (since Yona Friedman and Paolo Soleri, through Archigram, Archizoom, Superstudio and ArchiteXt, until Rem Koolhaas and MVRDV group).

Their contribution into the modern architectural sensitivity, is taken into consideration.

### Wstęp

U schyłku lat pięćdziesiątych z różnych pozycji ideowych i nurtów wysunięto szereg utopijnych wizji *miast przyszłości* wypełnionych fantastyczną architekturą. Utopie łączyły się w kilka nurtów: opiewały utraconą poetykę przestrzeni; proponowały remedium na zagrożenia cywilizacyjne; inne tkwiły w paradygmacie ekologii lub wyrażały fascynację inżynierią. Niektóre odzwierciedlały grę formalną lub żart architektoniczny.

Pojęcie architektonicznej *utopii* (lub *antyutopii*) nie było nowe, bo idealne kształty budynków i miast pojawiały się co najmniej od czasów renesansu – lecz dopiero w XX wieku owa *fantastyka architektoniczna* (balansujące na krawędzi absurdu wizjonerstwo grup Archigram, ArchiZoom, ArchiteXt, Superstudio, epatowanie komiksowo-plakatowymi posterami, dziennikarstwo architektoniczne operujące kontrastami i hiperbolami itd.) zaczęła kształtować architektoniczną wrażliwość społeczeństwa równie silnie jak zrealizowane obiekty.

Można zaryzykować tezę, iż owo (anty)utopijne wizjonerstwo doprowadziło do powstania nowej estetyki architektonicznej, nowego modelu percepcji przestrzeni, którego istotą jest ukryte przesłanie (komunikat, manifest, postulat, protest). Ba, owo przesłanie zaczęło być ważniejsze od tradycyjnych wartości wizualnych. Architektura nie musi już być przyjemna dla oka – byleby dobitnie wyrażała światopogląd projektanta.

W artykule przedstawiono przesłanki wskazujące, iż liczne utopijno-fantastyczne projekty architektoniczne i urbanistyczne powstałe w II połowie XX wieku doprowadziły do powstania swoistej *nowej estetyki*, tj. nowego paradygmatu odczuwania przestrzeni, którego podstawą jest kodowanie (w projekcie architektonicznym) manifestu wyrażającego światopogląd projektanta lub prezentującego stosunek danego autora do podstawowych problemów cywilizacyjnych

### Geneza

W 1956 r. w Dubrowniku na dziesiątym kongresie CIAM, Guy Rottier i Jacques Péré-Lahaille zademonstrowali projekt ruchomego miasta (*La Ville Mobile*). Alternatywną koncepcję (*L'Architecture Mobile*) zaprezentował Yona Friedman. Projekty wzbudziły zainteresowanie i w 1958 roku Friedman opublikował manifest *Architektura mobilna*. Dwa lata później założył *Grupę Studiów nad Architekturą Mobilną* (*Mobile Architecture Study Group*, MASG, fr. GEAM). Wizje rozwinął w fantastycznych projektach miast zawieszonych nad Paryżem, Monako, Tuniszem, Wenecją, Londynem i Nowym Jorkiem, łącznie tworzących koncepcję *Miasta Przestrzennego* (*La Ville Spatiale*).

Friedmanowskie wizje nierzeczywistych struktur wzbudziły zainteresowanie, bo wyrażały ducha epoki podobnie jak projekty gigantycznych morskich miast, projektowane przez japońskich metabolistów albo namiotowe miasta wiszące między szczytami

\* Szewczyk Jarosław Piotr, dr inż. arch., Politechnika Białostocka, Zakład Urbanistyki i Planowania Przestrzennego.



górkimi na czterdziestokilometrowych linach, rysowane przez konstruktora Frei Otto. Jednak o ile wizjonerzy-inżynierowie przelotnie dotykali pozainżynierskich uwarunkowań architektury przyszłości, to architekci budowali fundament futurystycznych wizji właśnie na zagadnieniach społecznych. Tak też pojmował sens własnych wizji Friedman: inspiracją *Miasta Przestrzennego* była chęć stworzenia nowych ram organizujących życie nowoczesnego społeczeństwa. Ram, gdzie priorytetem miała być aktywność, elastyczność i mobilność.

Wkrótce, w 1962 r. w Amsterdamie zorganizowano wystawę nt. ruchomej architektury (*L'Architecture mobile*) z udziałem Yony Friedmana, Constanta Nieuwenhuysa, Frei Otta, Eckarda Schultze-Fielitza, Paula Maymonta i innych twórców natchnionych duchem epoki. Każdy z nich rozwijał futurystyczne teorie, ale Friedman był chyba najbardziej aktywny: w 1965 r. założył kolejną (po MASG) wizjonerską grupę GIAP (*Groupe International d'Architecture Prospective*) a w ciągu swego życia opublikował około 500 artykułów i kilka książek (*L'Architecture mobile*, 1970; *Pour une architecture scientifique*, 1971; *L'Univers erratique*, 1994; *Ses Utopies réalisables*, 1975). Zainicjował i ukierunkował wizjonerskie poszukiwania architektury fantastycznej, w wyniku których stał się idolem kilku pokoleń architektów; w następnych dekadach grono wizjonerów-kontynuatorów stale rosło, a nowe utopie zapładniały chłonne umysły.

### Popularyzacja

W 1960 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku wystawiono 45 projektów architektonicznych z lat 1916–1960. Wszystkie łączyła fantazja przekraczająca granice utopii. Wystawę zatytułowano *Architektura wizjonerska (Visionary Architecture)*; zapoczątkowała globalne zainteresowanie fantazjami architektonicznymi. Architekturze fantastycznej poświęcono później cały numer *Architecture d'Aujourd'hui* (102/1962: *Architecture Fantastique*), w któ-

rym zamieszczono imponującą liczbę projektów autorów z różnych epok, począwszy od Antonia z Florencji, poprzez Jean-Baptiste Piranesi, Claude-Nicolas Ledoux, Etienne Louis Boullée (*cenota Newtona*, 1784), Antonio Sant'Elia (*Citta Nuova*, 1916), aż po twórców współczesnych, takich jak Michael Webb, Paul Nelson, Kiyonori Kikutake (*Miasto na Morzu*), Clive Entwistle, Jean-Claude Mazet, James Fitzgibbon (*Miasto-Most*, 1960), Louis Kahn, William Katavolos, Buckminster Fuller (Manhattan pod szklaną 3,5-kilometrową kopułą), Paolo Soleri (*Mesa City*), Lionel Mirabaud, Claude Parent, Andre Studer, Andre Bloc, Pascal Haserman, Bernard Reder, Gaudi, Goff, Rodilla, Greene, Guedes i O'Gorman.

Wystawa w MoMA i numer *Architecture d'Aujourd'hui* wyniosły utopie na piedestały i przygotowały grunt pod późniejszą eksplozję fantazji architektonicznych, urbanistycznych i budowlano-inżynierskich.

### Archi-grupy

W 1961 roku w Londynie studenci architektury Peter Cook i David Greene opublikowali kilkanaście absurdalnych rysunków architektonicznych w broszurze zatytułowanej *Archigram*. Był to swego rodzaju komiks – przekaz medialny w stylu *pop*. Kolejny numer *Archigramu* zawierał wizje rysowane także przez innych młodych architektów, takich jak Warren Chalk, Dennis Crompton i Ron Herron. Grupę dostrzegł Reyner Banham i okrzyknął pionierami *nowej architektury pop*; już w 1963 roku całą szóstkę (Cooka, Greene'a, Webba, Chalka, Cromptona i Herrona) zaproszono do wystawienia prac w londyńskim Instytucie Sztuki Współczesnej. Wystawę zatytułowano *Żyjące Miasto (Living City)*. W kolejnych latach członkowie i sympatycy grupy publikowali na łamach *Archigramu* utopijne miasta: na teleskopowych nogach, kroczące, latające, pływające, uwiązane, wynurzające się spod ziemi, spływające z chmur, rozpryskujące się i kopulujące.

Pod koniec dekady Archigram ukazywał się w tysiącach egzemplarzy i publikował prace wielu architektów, nawet takich jak Nicholas Grimshaw, Arata Isozaki, Hans Hollein i Frei Otto. Grupa rozpadła się w 1974 r., ale jej wizje poruszyły środowisko. Rezonans między koncepcjami Archigramu a powstałym nieco wcześniej *metabolizmem* w architekturze japońskiej zaowocował ekscentrycznymi budowlami na wystawę światową na *Expo 70* w Osace – jak pawilon autorstwa Kenzo Tange (urzeczywistniał *Plugin-City* Archigramu z 1964 r.) i wieża widokowa autorstwa Kiyonori Kikutake (inspiracją był projekt wieży w Montrealu Archigramu).

Pod wpływem *Archigramu*, w 1966 r. we Florencji architekci Adolfo Natalini i Cristiano Toraldo di Francia założyli grupę *Superstudio*, do której później dołączyli Alessandro Magris, Roberto Magris i Piero Frassinelli. Początkowo projektowali formy użytkowe, później zaczęli tworzyć wizje architektury przyszłości w duchu archigramowskiego megastrukturalizmu, takie jak *Architektura Międzyplanetarna* (1967). Później ich prace artykułowały i przejawiały problemy nowoczesnego świata (*Maszyna Zakochująca*, 1968); z czasem publikowano coraz bardziej radykalne projekty, jak np. *Ciągły Monument* (1969), w których parodiowano i doprowadzano do skrajności purystyczny racjonalizm, ostrzegano przed zagrożeniami urbanizacyjnymi i przed architekturą totalną [1].

Także we Florencji powstała grupa *Archizoom Associati*. Nazwa nawiązywała do *Archigramu* i czasopisma *Zoom* wydawanego przez grupę. Założycielami byli architekci Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi i projektanci wzornictwa Dario Bartolini oraz Lucia Bartolini. Grupa projektowała formy użytkowe (*Łóżko Marzeń*, 1967) oraz wizje zuniformizowanych miast przyszłości (*No-Stop City*, 1970; *Wind City*, 1969). Na Triennale w Mediolanie w 1968 r. członkowie grupy wystawili instalację *Centrum Konspiracji Elektrycznej*.

Obie włoskie grupy były radykalne i epatowały wizjami nie ustępującymi fantazjom Archigramu. Podobnie jak ich brytyjscy poprzednicy, błyskawicznie zdobyły rozgłos, do czego przyczyniły się wystawy *Superarchitettura* w Pistoii (1966) i Modenie (1967).

W 1970 r. pięciu młodych tokijskich architektów, Takefumi Aida, Takamitsu Azuma, Mayumi Miyawaki, Makoto Suzuki i Minoru Takeyama, założyło inną nieformalną grupę: *ArchiteXt*. Celem było wydawanie własnego czasopisma (pod takim samym tytułem) epatującego projektowym narcyzmem, który sytuował grupę w opozycji wobec powstałego dekadę wcześniej japońskiego utopizmu architektonicznego, mianowicie metabolizmu. W latach 1970–1972 wydano pięć numerów czasopisma *ArchiteXt*, nazywając je: *00*, *0*, *1*, *2* i *Extra*. Każdy składał się z pięciu posterów zawierających wypowiedź autorską jednego z członków zespołu. Architekci publikowali projekty i teksty, nadając im formę m.in. fantazji, żartu i pastiszu, nie unikając podkreślenia paradoksów oraz igrania na krawędzi absurdu: Takefumi Aida zaprojektował m.in. gigantyczną bramę torii z podwieszonym wieżowcem mieszkalnym oraz kilka prześmiewczych domów, które udało mu się nawet zrealizować w Tokio (*Dom Antyawanguardowy*, 1970; *Dom Nirwany* i *Dom Zniszczenia*, 1972; *Dom jak Śmierć*, 1973). Minoru Takeyama pokazał z pokładu statku Apollo 10 widok Ziemi obudowanej kopułą geodezyjną, żartując w ten sposób z Buckminstera Fullera.

Początkowo prześmiewcze aluzje do postaw światopoglądowo-estetycznych nie budowały jednolitej linii grupy. Ba, samo powstanie *ArchiteXt*-u było parodią innych Archi-grup. Ale za owymi żartami można było dostrzec dojrzewające indywidualne postawy wobec problemów takich jak stosunek jednostki do otoczenia, do tradycji, do przewodnich kierunków w architekturze (takich jak choćby *styl międzynarodowy* a także *metabolizm*). Zwłaszcza Takeyama podkreślał, że architektura jest nośnikiem znaczeń i łączył ją z semiotyką języka. Tkankę miejską trakto-

wał jako jeden z języków, którego semami były budowle. Wkrótce pojawili się kolejni naśladowcy grupy, tacy jak Toyokazu Watanabe, Toyo Ito, Tadao Ando, Kito Mozuna, Team Zoo i Hiroshi Hara.

W wyniku działalności owych *Archi*-grup rozszerzył się krąg pojęć kojarzonych z architekturą; okazało się, że architektura i urbanistyka mogą być skuteczniej propagowane medialnie aniżeli poprzez realizacje. A potencjał mediów sprzyjał raczej utopiom architektonicznym w stylu *pop* niż poważnym realizacjom.

### Diagnoza

Utopie różnych *Archi*-grup wyrastały z kontestacji społeczeństwa, awangardowych ambicji, potrzeby odreagowania rzeczywistości, potrzeby żartu. Tak czy owak wyrażały postawy społeczno-estetyczne. Wizje megastrukturalnych budowli i miast były tak wyraziste, że zainspirowały całe grono naśladowców. W rezultacie w latach siedemdziesiątych prasę fachową zalała dziennikarstwo urbanistyczne: powódź projektów gigantycznych sztucznych miast i fantastycznych budynków. W sztuce architektury głównym środkiem wyrazu przestały być budynki, zaczęła tę rolę pełnić prasa. Zainicjowano także przewartościowania w postrzeganiu utopii, wcześniej często kojarzonych z awangardą artystyczną, dada, marksizmem i sabotażem sztuki. W miarę upływu czasu utopie architektoniczne i urbanistyczne coraz częściej traktowano jako poważne narzędzia wspomagające dyskusję nad rozwojem architektury, a nawet jako nieodzowny element dydaktyki architektonicznej.

Równolegle powstawały inne wizje nowych przestrzeni, równie utopijne choć wyrastające z innego pnia. Ich autorami byli najczęściej inżynierowie, rzadziej architekci zachwyceni możliwościami techniki a nawet demografowie. Tę grupę utopii łączyło poważne, wręcz naukowe (o ile to określenie jest słuszne w stosunku do architektonicznych nierzeczywistości) podejście autorów. Dystansowano się od

awanturniczego awangardyzmu i żartu. Fantastyczne pomysły wspierano żelazną logiką, obliczeniami i uzasadniano inżynierią.

Z perspektywy czasu można wielorako ocenić wpływ członków *Archi*-grup. Po pierwsze, posunęli naprzód eksplorację architektury wizjonerskiej, fantastycznej i nieskrępowanej kanonami. Po drugie, rozszerzyli spektrum poszukiwań twórczych. Po trzecie, ucieleśnili część wizji w realizacjach, zbliżając utopie do realiów. Po czwarte, wynieśli żart, satyrę, paradoks i absurd do rangi nośników wypowiedzi twórczych. Po piąte, powrócili do zarzuconych przez teoretyków stylu międzynarodowego poszukiwań semantyki architektury, a dzięki określaniu kategorii semantycznych ułatwili analizę obiektów pozostających poza przyjętymi konwencjami i nurtami architektury. Semantyzacja architektury sprzyjała także medialnemu przekazowi znaczeń i wsparła rozwój dziennikarstwa architektonicznego, które w latach siedemdziesiątych urosło do rangi podstawowego środka przekazu treści architektonicznych (przedtem podstawą przekazu była bezpośrednia percepcja realnych budynków – później ilustrowany esej, reportaż i komiks).

### Współcześni piewcy nowej estetyki

Fantastyczne utopie urbanistyczno-architektoniczne (metabolizm, megastrukturalizm, ironiczna *pop-architektura* itp.) rozkwitły w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Lecz dopiero z dystansu kolejnych trzech dekad można ocenić wpływ owych fantazji na estetykę architektoniczną.

Charles Jencks, wyszukując (jak zwykle) dziesiątki domniemanych źródeł stylistyki neomodernistycznej, zauważył rosnącą potrzebę otwartej interpretacji, skojarzoną z zapotrzebowaniem na aluzyjną, uduchowioną, metafizyczną symbolikę. Cechy te uważa za istotne we współczesnym świecie cierpiącym na kryzys duchowości [2]. Wydaje się jednak, że owe cechy, przez Jencksa stawiane na równi z kilkudziesięcioma innymi stymulatorami rozwoju, są znacznie

ważniejsze i odgrywają coraz większą rolę w projektowaniu architektonicznym. Stały się wręcz podstawą nowego paradygmatu odczuwania przestrzeni, opartego na kodowaniu (w projekcie architektonicznym) manifestów wyrażających postawę duchową lub światopogląd projektanta lub prezentującego wręcz metafizyczny stosunek danego autora do podstawowych problemów cywilizacyjnych. Ów paradygmat zapoczątkowali piewcy fantastycznych utopii sprzed kilku dekad, a rozwijają współcześni twórcy na czele z Holendrami, takimi jak: Rem Koolhaas (OMA) i Winy Maas (MVRDV). Np. projekt *Pig City* (MVRDV, 2001) wyraża sceptycyzm wobec stosunków demograficznych i agrarnych w Holandii, która liczy 15,5 mln mieszkańców, ale także ma 15,2 miliona świń hodowanych w gigantycznych farmach. 33 wertykalne 622-metrowe wieżki oraz dodatkowe 44 wieże w rotterdamskim porcie mogłyby zaspokoić zapotrzebowanie na wieprzowinę w Europie. Wieżowce stanowią odpowiedź Maasa na problem przygnębiających, zatłoczonych farm rozsianych po całej Europie. *Pig City* jest utopią, ale nie tak nierealną jak marzenia młodych wizjonerów z lat sześćdziesiątych. To ucieleśnienie idei, które dawniej były niemożliwe, a dziś są 'tylko' trudne do realizacji. Maas zapowiada nową erę w projektowaniu, w której odżyją dawne marzenia grupy Archigram – w nowym, zupełnie realnym kształcie.

Projekt jest także próbą redefinicji postaw etycznych. Jako taki został przyjęty całkiem poważnie. W prasie poważnie dyskutowano nad etycznymi konsekwencjami ewentualnej realizacji projektu.

### Co dalej

W nowej architekturze coraz częściej utopia przeplata się ze skrajnym pramatem. Czasami można odnieść wrażenie, że pragmatyzm jest główną siłą napędową utopii. Nie ma już utopii dla utopii, artystycznych fantazji bez pokrycia, bo niemal każda wyraża rzeczywiste potrzeby za pomocą środków bardziej subtelnych, a mniej fantastycznych niż to było w latach 60. i 70. Miasto kontenerów to utopia? Oczywiście – utopia dokładnie zaprojektowana, uzasadniona, obliczona, wyceniona a nawet już zbudowana.

Obecnie niektóre środowiska twórcze (zwłaszcza teoretycy architektury) coraz wyraźniej czerpią z dorobku awangardowych grup, których światopogląd, dorobek twórczy, metody i działania (w tym prowokacje artystyczne) są uważane za źródło inspiracji. Na początku XXI wieku ów renesans awangardy jest częścią szerszego zjawiska, mianowicie powracającej mody na utopie i fantastykę architektoniczno-społeczną [3]. Obecnie utopie architektoniczne i urbanistyczne są nieodłączną częścią światowego dziedzictwa sztuki.

### PRZYPISY

[1] W roku 1971 na łamach *Architectural Design* członkowie *Superstudio* opublikowali *Dwanaście ostrzegawczych bajek bożonarodzeniowych* – 12 projektów *idealnych miast*. Były tam m.in. *Miasto Porządku* i *Nowy Jork Mózgów*. To drugie stanowił gigantyczny sześciąt z oprzyrządowaniem do utrzymywania wiecznie przy życiu 100.000.456 mózgów, będący żartem z corbusierowskiej *maszyny do mieszkania*. Rok później zaproponowano wyprostowanie wieży i pochylenie innych budynków w Pizie oraz zaprezentowano projekt zata-

mowania rzeki Arno i zatopienia centrum Florencji do wysokości kopuły katedry florenckiej, czym zwrócono uwagę na drastyczność działań konserwatorskich we Włoszech.

[2] C. Jencks, *The New Paradigm in Architecture* [internet: [www.charlesjencks.com/articles.html](http://www.charlesjencks.com/articles.html)].

[3] O czym świadczy m.in. popularność wystawy *Fantasy Architecture 1500–2036*, otwartej w kwietniu 2004 roku, zorganizowanej przez Hayward Gallery we współpracy z *Royal Institute of British Architects* (RIBA).

