

POLITECHNIKA KRAKOWSKA IM. TADEUSZA KOŚCIUSZKI

PRACA DOKTORSKA

MGR INŻ. ARCH. KRZYSZTOF SMOLIŃSKI

KOHERENCJA W REALIZACJACH WANG SHU 王澍 i LU WENYU 陆文宇

PROMOTOR: DR HAB. INŻ. ARCH. MAGDALENA KOZIEŃ-WOŹNIAK, PROF. PK

KRAKÓW 2023

Mojej Żonie

SPIS TREŚCI

1. Wstęp.....	9
1.1. Motywacja.....	9
1.2. Tematyka.....	12
1.3. Problem badawczy, pytania badawcze.....	19
1.4. Hipotezy i teza pracy.....	20
1.5. Zakresy pracy.....	20
1.5.1. Zakres tematyczny.....	20
1.5.2. Zakres terytorialny.....	21
1.5.3. Zakres czasowy.....	21
1.6. Metoda.....	22
1.7. Cel naukowy.....	23
1.8. Cel praktyczno-wdrożeniowy.....	23
1.9. Stan badań.....	25
2. Koherencja.....	30
2.1. Definicja.....	30
2.2. Zakresy.....	32
2.2.1. Płaszczyzna krajobrazowa.....	32
2.2.2. Płaszczyzna przyrodnicza.....	32
2.2.3. Płaszczyzna kulturowa.....	33
2.2.4. Płaszczyzna ekologiczna.....	33
2.2.5. Płaszczyzna społeczna.....	35
3. Wang Shu i Lu Wenyu – kontekst twórczości.....	36
3.1. Amateur Architecture Studio (AAS).....	36
3.2. Tło geograficzne.....	40
3.3. Tło historyczne.....	45
3.4. Kontekst filozoficzny.....	48
3.5. Kontekst artystyczny.....	53
3.5.1. Malarstwo krajobrazowe 山水画 (shān shuǐ huà).....	53
3.5.2. Ogród 园 (yuán).....	59
3.5.3. Dziedziniec 院 (yuàn).....	63
3.6. Literati.....	68

4. Elementy koherencji w realizacjach zespołu	72
4.1. Biblioteka Wenzheng, Uniwersytet Suzhou.....	72
4.2. Willa Sanhe	75
4.3. Kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki, faza I.....	78
4.4. Dom ceramiczny.....	81
4.5. Muzeum Sztuki w Ningbo.....	83
4.6. Ogród z płyt, Wenecja, Biennale Architektury	85
4.7. Wertykalna zabudowa z dziedzińcami	86
4.8. Kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki, faza II.....	88
4.9. Pięć rozrzuconych domów	91
4.10. Muzeum Historii w Ningbo.....	95
4.11. Konserwacja traktu Zhongshan	99
4.12. Pawilon Tengtou.....	101
4.13. Wa Shan: zespół zaplecza dla ekspertów, kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki.....	103
4.14. Przystanek autobusowy w Krumbachu	109
4.15. Wieś Wencun – rewitalizacja	111
4.16. Kompleks Fuyang.....	115
4.17. Muzeum Lin’an.....	118
4.18. Muzeum Posagów	120
4.19. Herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin.....	123
5. Wnioski.....	126
6. Podsumowanie	128
7. Streszczenie	137
8. Abstract	139
9. Bibliografia	141
10. Materiały wideo	153
11. Spis ilustracji	154

Architektura to społeczeństwo, ponieważ nie może istnieć bez człowieka, bez jego nadziei, aspiracji i pasji. Ważne jest wsłuchać się w jego głos¹

Renzo Piano, 1998

Nie mogę realizować mojej architektury bez świadomości oszczędności energetycznej, prostej niezawansowanej technologii, szacunku dla miejsca i klimatu, miejsca i kultury²

Glenn Murcutt, 2002

W przeciwieństwie do nowoczesnych budynków, które skupiają się na abstrakcyjnej przestrzeni, ten inny rodzaj budynku koncentruje się na tworzeniu poczucia miejsca i łączeniu się z przeszłością. A w porównaniu z budynkami noszącymi silny ślad indywidualności człowieka tradycyjne chińskie budynki są bliższe naturze, przenosząc architekturę na zupełnie nowy horyzont³

Wang Shu, 2012

Wielkie cywilizacje zawsze spoglądają w głąb własnych zasobów oraz na zewnątrz, w wielkie idee świata. Ograniczanie poglądu do jednego lub drugiego jest po prostu nie do utrzymania⁴

Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramon Vilalta, 2017

Mowy laureatów podczas wręczenia Nagrody Pritzкера

Dla mnie architektura jest spontaniczna z tego prostego powodu, że architektura jest sprawą codzienności. Kiedy mówię, że buduję „dom” zamiast „budynek”, myślę o czymś, co jest bliższe życiu, codzienności. Nazwanie pracowni „Architektura amatorska” miało na celu podkreślenie spontanicznych i eksperymentalnych aspektów mojej pracy, w przeciwieństwie do bycia „oficjalnym i monumentalnym”⁵

Wang Shu

¹ https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/1998_Acceptance_Speech.pdf, tłum. własne (dostęp: 25.05.2022).

² Ibidem.

³ https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Wang_Shu_Acceptance_Speech_2012_0.pdf, tłum. własne (dostęp: 25.05.2022).

⁴ https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2017_TomPritzkerCeremonySpeech.pdf, tłum. własne (dostęp: 25.05.2022).

⁵ <http://www.dreamideamachine.com/?p=7913>, tłum. własne (dostęp: 25.05.2022).

1. Wstęp

1.1. Motywacja

Ekonomiczny priorytet oparty na nieodległej perspektywie doprowadził w konsekwencji do kryzysu ekologicznego i energetycznego. Człowiek stanął w obliczu katastroficznych scenariuszy, które mogą zostać wyeliminowane jedynie przez redukcję zachłanności, umiar i oszczędność. Działania naprawcze muszą dotyczyć każdego obszaru egzystencji człowieka, w tym środowiska zbudowanego. Jest to na tyle istotne w odniesieniu do architektury, że może ona zmieniać rzeczywistość w sposób wymierny, ale także – co również ma duże znaczenie – stanowić pewien widoczny i czytelny manifest zmiany paradygmatu człowieka. Oczywiście rozwiązanie stanowi odejście od energochłonnych technologii, rekompensujących rozwiązania stojące w sprzeczności z otaczającym środowiskiem. Architektura ostatnich dwóch dekad, analizowana przez pryzmat realizacji laureatów Nagrody Pritzкера, nasuwa konkluzję, że powrót, a może precyzyjniej – czerpanie z pewnych związków z kontekstem zaczyna stanowić znaczącą tendencję w zdominowanej przez ekonomię międzynarodową rzeczywistości. Nagroda Pritzкера posłużyła za pewien obiektywny, na ile to możliwe, wyznacznik tendencji w kształtowaniu architektury – obiektywny ze względu na różnorodny skład jury i nieograniczone praktycznie możliwości nominacji. Nagroda uwzględnia jakość obiektów w kontekście udziału w kształtowaniu kultury i człowieczeństwa poprzez środowisko zbudowane.

Kierunek ten staje się możliwy jedynie w przypadku refleksji, która mówi, że omnipotentny homo sapiens nie jest panem otaczającej rzeczywistości, lecz – jak się okazuje – zależną od niej częścią. Antropocentryzm stoi u podłoża zachodniej cywilizacji, co potwierdzają nasza kultura, religia i sztuka. Refleksja nad wpływem globalizacji, która – oprócz niechybnych korzyści – ma swoją cenę i która dotyczy również środowiska zbudowanego, stała się podstawą do rozważań w tym zakresie. Nie bez znaczenia dla kształtu rozprawy jest praca zawodowa autora realizowana na obszarze o silnych uwarunkowaniach lokalnych, wynikających z czynników naturalnych, krajobrazowych oraz kulturowych.

Spojrzenie na Daleki Wschód, oprócz pewnego dystansu geograficzno-kulturowego, daje możliwość analizy na niezwykle spolaryzowanym poligonie. Ekspansywna globalna kultura zachodnia, bardzo efektywna w obszarze ekonomii, styka się z wyraźnie odmienną, izolowaną przez tysiące lat tradycją. Powodem izolacji, poza geografiami i gospodarką, były kwestie kulturowe, między innymi niezwykle trudne język i pismo. Kultura, choć może bardziej adekwatnym określeniem jest cywilizacja Orientu, a szczególnie Chin, pomimo niezaprzeczalnej dominacji w minionych wiekach (VII–XII – dynastie Tong i Song)⁶, z czasem, na skutek pogłębiającego się zacofania, spowodowanego również poniekąd polityką izolacyjności – upada. Koniec XIX wieku to konflikty zewnętrzne z państwami posiadającymi koncesję (strefy obcych wpływów na obszarach chińskich miast Tiencin, Szanghaj, Kanton i innych (koncesje brytyjskie, niemieckie, japońskie, francuskie, belgijskie, włoskie i nie tylko)) oraz wewnętrzne napięcia między zwolennikami zmierzającymi do powstania republiki a stronnictwami stojącymi na straży cesarstwa. Chiny co prawda nie zostały skolonizowane, ale – bezdyskusyjnie – były wykorzystywane przez mocarstwa zewnętrzne.

Po obaleniu cesarstwa i stworzeniu republiki doszło do konfliktu między Kuomintangiem (narodowcami) a komunistami, kraj był atakowany przez Japonię. Po wojnie z najeźdźcą oraz walkach bratobójczych zwycięzcami okazali się komuniści. Państwo było wycieńczone. Proklamacja Chińskiej Republiki Ludowej (dalej: ChRL) 1 października 1949 r., polityka wielkiego skoku oraz rewolucja kulturalna powodowały bezprecedensową eksterminację. Polityka Mao Zedonga była realizowana bez pardonu, ginęli przeciwnicy rewolucji – źródła podają, że z powodu wielkiego głodu oraz czystek politycznych zginęło od 50 mln do 80 mln ludzi. W latach 70. ubiegłego wieku Chiny były biednym, wycieńczonym, oderwanym od własnej kultury państwem. Po śmierci Mao i aresztowaniu tzw. bandy czworga (skrajnego ramienia partii) do głosu doszli reformatorzy z Deng Xiaopingiem na czele. Rozpoczął się okres odprężenia gospodarczego, ale nie politycznego. Chiny na przestrzeni 40 lat chłonęły doświadczenie, technologię i kulturę Zachodu. Wygodna, atrakcyjna i dostępna kultura zastąpiła pustkę spowodowaną rządami Mao.

Ostatnie dwie dekady XXI wieku to niezwykle dynamiczny rozwój gospodarczy i urbanistyczny w również naszym regionie Europy. Tendencja ta adekwatna do skali

⁶ E. Cieślak, *Historia gospodarcza Chin okresu przedkomunistycznego. Przekształcenia wewnętrzne i międzynarodowe stosunki gospodarcze*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2016, z. 10, s. 98.

państwa ma miejsce w Chinach. Różni ją oczywiście skala i dynamika, można jednak dostrzec znaczące cechy wspólne ostatnich kilku dekad – wielka stagnacja socrealizmu, oraz lata 80 jako początek przemian społecznych. Lata 90. to dynamiczne wejście w okres gospodarki rynkowej, okupione błędami, skutkującymi patologią, której konsekwencje trwają do dzisiaj (w Chinach – spustoszenie całych dzielnic starej zabudowy, przeznaczonych pod nowe komercyjne inwestycje – co odrywa miasta od historycznego kodu kulturowego; w Polsce konsekwencje uwolnienia planów miejscowych i przejście na realizację w oparciu o decyzje WZ, co położyło kres myśleniu o gospodarce przestrzennej jako spójnej, konsekwentnej polityce). W dalszym ciągu aktualna jest sugestia Krzysztofa Ingardena o spojrzeniu w kierunku Chin z naszej perspektywy, w celu zdiagnozowania rodzimych problemów, i być może ich rozwiązania⁷.

Chińskie miasta przeszły burzliwą metamorfozę. Hutongi były zastępowane rozwiązaniami deweloperskimi zachodniej cywilizacji, przemysł realizowano zgodnie jedynie z krótkowzrocznym rachunkiem ekonomicznym. Chińczycy byli przesiedlani z dnia na dzień poza miejsca, w których egzystowali przez całe życie – pomimo tego kraj rozkwitał pod względem gospodarczym. Koniec XX wieku to potężny skok cywilizacyjny. Pierwsze pokolenie architektów (w historii Chin architektura jako dziedzina sztuki do tej pory nie istniała) przywozi know-how ze swoich międzynarodowych studiów i praktyk, adaptując, a w zasadzie bezkrytycznie aplikując obce rozwiązania. Burzone są całe dzielnice tradycyjnej zabudowy, aby stworzyć miejsce dla nowych inwestycji, budowane są nowe miasta. Ta sytuacja zaczyna budzić refleksję.

Kiedy kraj właśnie się otworzył, zaczynaliśmy wszystko od nowa, w zasadzie pozbawieni świadomości własnego dziedzictwa historycznego. Całkowicie zapomnieliśmy o spuściznie lat poprzednich: 20. i 50. Myślę, że to właśnie zrodziło jeden z największych problemów chińskiej współczesności: każde pokolenie zaczyna wszystko od początku, bez możliwości dziedziczenia doświadczeń poprzedników. I z tego powodu nie potrafimy odnieść się do owego doświadczenia ani budować krytycznego dyskursu. Potrafimy zrujnować kulturę w dziesięć lat, ale nie możemy jej zrekonstruować w trzydzieści⁸.

Ta konstatacja wyraźnie dostrzegalna jest w myśleniu drugiego pokolenia architektów chińskich okresu post-Mao. Wang Shu oraz Lu Wenyu wraz z zespołem

⁷ K. Smoliński, *Koherencja jako telos architektury Wang Shu*, [w:] *Wyzwania i problemy społeczeństwa w XXI wieku*, t. 2, red. J. Jędrzejewska, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2020, s. 148.

⁸ H. Chau, *Contemporary Chinese Architecture and Criticism: Interview with Tao Zhu*, „Hong Kong Architectural Journal” 2010, vol. 57, s. 88. Tłum. Krzysztof Ingarden.

Amateur Architecture Studio tworzą niezwykle oryginalny, wyrafinowany i czytelny sposób kształtowania architektury. Ich metoda związana jest mocno z dogłębną analizą kontekstu. W metodę wpisana jest wrażliwość kumulowana przez pokolenia literati, oparta na wnikliwej obserwacji, uwzględniającej zgromadzone doświadczenia całej minionej kultury. Architektura stanowi doświadczenie, które nie kończy się na projektowaniu – niezwykle twórczy etap to dla nich także realizacja. Metamorfoza ich działania jest interesującą i inspirującą drogą rozwoju wrażliwości wpisującej się w taoistyczną maksymę 天人合一 (*tiān rén hé yī*), zgodnie z którą człowiek i natura przenikają się, stanowią całość. Ta wrażliwość generuje coraz bardziej złożony język, który w coraz szerszy sposób wpisuje się w wielowymiarowy kontekst zależności i uwarunkowań. Analiza twórczości pozwoliła na zbadanie zjawiska zależności i relacji z kontekstem na różnych płaszczyznach, w szerszym i bardziej zróżnicowanym obszarze. Interesujące wydają się różne strategie podejścia do elementów lokalnych oraz ich systematyka. Styk myślenia na obszarze wartości uniwersalnych i lokalnych był zawsze niezwykle trudny – tym trudniejszy jest dzisiaj, kiedy fala globalizmu z bezprecedensową siłą uderza w kultury lokalne, w wielu przypadkach nie pozostawiając im możliwości przetrwania.

1.2. Tematyka

Od samego początku istnienia człowiek przeobraża naturę pod kątem własnego bezpieczeństwa i komfortu, kreuje wyobrażenia własnych przekonań i wierzeń. Właśnie architektura najpełniej i najtrwalej mówi o społeczeństwach, ich przekonaniach, hierarchii i podziałach, a dokumentuje to poprzez gęstość zabudowy, układ rzutu oraz hierarchię funkcji. Z czasem nieodłącznym elementem, wpisanym w kreowanie przestrzeni, stało się piękno.

Człowiek pierwotny, tworząc przedmioty służące mu za narzędzia umożliwiające przetrwanie w środowisku przyrodniczym (również schronienie), kierował się powszechną zasadą panującą w świecie organizmów żywych – największej użyteczności i efektywności energetycznej. Z tego względu forma przedmiotu zdeterminowana była jego funkcją i lokalnie dostępnym materiałem, którym był nieobrobiony kamień, niewypalana glina, bambus czy też pnie drzew. Ograniczone możliwości obróbki tworzyły wyraźne pokrewieństwo z naturalnymi ukształtowaniami.

Natura nie była jedynie pokrewieństwem form, lecz stanowiła także generalną wytyczną. Jak zauważa Alberti:

Nadając... kształt, trzeba naśladować skromność natury, ponieważ tak w niej, jak i w innych rzeczach chwalić będziemy wstrzeźliwość, a potępiać nadmierną pasję budowania. Trzeba, aby poszczególne części były skromne i niezbędne do tego, co chcesz wykonać, ponieważ jeżeli się dobrze przypatrzysz, cały sens budowania zrodzony jest z potrzeby, karmiony wygodą, upiękuszony użytecznością, a w końcu zmierza do przyjemności, która nigdy nie łączy się z rzeczami nieumiarkowanymi⁹.

Przełomowym momentem według Häringa w rozwoju techniki jest pojawienie się geometrii, która stała się zbiorem prawideł w kształtowaniu przestrzeni, przerywając dotychczasowe, jedynie intuicyjne podejście do kształtowania formy¹⁰. Zmiana ta wyraźnie wpłynęła na kształt środowiska zbudowanego. Procesy, którym później podlega, są bardzo czytelne w strukturze miasta, w jego komponentach. Ten czytelny proces podlegał ewolucji, powodowanej różnymi czynnikami. Początkowo były to przyczyny lokalne, które w efekcie stworzyły charakterystyczny, lokalny język – „kod”. Kod wywodził się z okolicy [regio] – jak podkreśla to Alberti, wymieniając pierwszy element składający się na sztukę budowania¹¹.

Architektura przedindustrialna dowolnego regionu miała siłę, by służyć fizycznym i duchowym potrzebom ludzi, od jednej rodziny po całą społeczność. Na poziomie fizycznym uosabiała stulecia doświadczeń pod względem: orientacji, klimatu, materiałów budowlanych oraz technik konstrukcyjnych. Na poziomie duchowym zbudowana forma oddawała całkowitą harmonię ze stylem życia człowieka, jednocząc aspiracje społeczno-kulturowe i religijne jednostki i wspólnoty. Aby osiągnąć tę jedność i zintegrować fizyczne i duchowe potrzeby, należne znaczenie nadano naturze i jego podstawowym prawom. Natura została przyjęta taką, jaka jest¹².

⁹ L.B. Alberti, *Książ dziesięć o sztuce budowania*, PWN, Warszawa 1960, s. 33.

¹⁰ A. Niezabitowski, *Architektura organiczna Hugona Häringa. Doktryna – oddziaływania – analogie*, Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej nr 18, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 1991, s. 41.

¹¹ L.B. Alberti, *Książ dziesięć...*, op. cit., s. 20.

¹² B. Doshi, *Cultural Continuum and Regional Identity in Architecture*, [w:] *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, ed. V.B. Canizaro, Princeton Architectural Press, New York, 2007, s. 111–112. Tłum. własne. W oryginale: *Pre-industrial architecture of any given region had the strength to serve the physical and spiritual needs of people, from a single family to the entire community. At the physical level, it embodied centuries of learning with regard to orientation, climate, building materials and construction techniques At the spiritual level, the built-form conveyed total harmony with the life-style in all its daily as well as seasonal rituals, unifying the socio-*

Czasy drugiej rewolucji przemysłowej pozwoliły na realizację budynków pozostających w zgodzie nie z lokalnymi technologiami i materiałami, lecz z powszechną wiedzą naukową. Technologia zaczęła umożliwiać oderwanie architektury od kontekstu, początkowo eksponowała możliwości i walory technologii (5 zasad modernizmu, które są antytezą pragmatyzmu historycznych rozwiązań). Architektura zaczyna żonglować oderwanymi formami archaicznymi i wernakularnymi, tworząc postmodernistyczny, zdefragmentowany chaos. Chaos, który przedkłada obfitość i niejasność nad jednolitość i klarowność, sprzeczność i zbyteczność ponad harmonię i prostotę¹³. *Postmodernizm, który nie proponuje alternatywnych sposobów poznania, tylko redukuje i pozbawia mocy procedurę wyjaśniania, zastępując ją tezą o całkowitej równoprawności wszelkich dyskursów*¹⁴. Zasada *less is bore* (R. Venturi), implementowana w celu nasycenia przestrzeni artystyczną zawartością realizowaną w imię swobody twórczej, pozbawiona treści i sensu, prowadzi w konsekwencji do trywializacji środowiska zbudowanego, a tym samym naszego życia. Umberto Eco pisze:

Piękno jest Zabawą, Zabawa Pięknem, to wszystko, co wiemy na tym świecie i więcej wiedzieć nie potrzebujemy¹⁵... Sztuka awangardowa nie stawia pojęcia piękna... Sztuka nie stawia już sobie za cel dostarczania obrazu naturalnego piękna ani nie zamierza wywoływać spokojnej przyjemności kontemplowania harmonijnych form. Przeciwnie, chce... radowania się powrotem do modeli archaicznych lub egzotycznych: świata snu lub fantazji osób umysłowo chorych, wizji wywołanych przez narkotyki¹⁶.

Zakwestionowanie kryteriów wynikających z kontekstu społecznego, ekologicznego, kulturowego itd. uczyniło architekturę fasadową dekoracją. Zmiana pozycji architekta w tym czasie została trafnie podsumowana przez Mary McLeod:

Pozycja architekta uległa przesunięciu ze społecznego misjonarza i estetycznego purytanina w stronę trend-setera i medialnej gwiazdy. Ta zmiana w definicji zawodu na dobre zakorzeniła się w instytucjach architektonicznych. W latach osiemdziesiątych XX wieku szkoły przestały kształcić w zakresie zwykłych domów; kluby dla gentlemanów, hotele

cultural and religious aspirations of the individuals and the community To achieve this unity and to integrate physical and spiritual needs, due importance was given to nature and its basic laws.

¹³ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art Papers on Architecture, New York 1977.

¹⁴ Ch. Jenks, *Kultura*, Zysk i S-ka, Poznań 1999, s. 176.

¹⁵ U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, Znak, Kraków 1996, s. 143.

¹⁶ U. Eco, *Historia piękna*, red. G. de Michele, Rebis, Poznań 2005, s. 415.

w resortach turystycznych, muzea sztuki, domy wakacyjne stały się elementami standardowego programu kształcenia¹⁷.

Ocena postmodernizmu jako szerokiego nurtu w obszarze wszelkich dziedzin kultury i nauki pojawia się na początku lat 90. XX wieku. Przełom stanowi publikacja A.D. Sokala, matematyka i fizyka Uniwersytetu Nowojorskiego, zatytułowana *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*¹⁸. Jest to artykuł pozytywnie zaopiniowany przez recenzentów i opublikowany w jednym z najbardziej poważanych periodyków z dziedziny humanistyki na świecie – „Social Text”. Tekst z założenia nie miał sensu, był nasycony ogromną liczbą cytatów, zestawieniem pojęć z zakresu hermeneutyki, dekonstrukcji, teorii gender – dowodząc bezsensownej tezy. Podobna konkluzja w zakresie postmodernistycznej myśli, ale już w obszarze filozofii, zawarta została w czwartym tomie publikacji *Filozofia i wartości*¹⁹ Wolniewicza, w której autor zestawia dwa teksty filozofii postmodernistycznej: pierwszy, napisany przez profesora filozofii jednego z polskich uniwersytetów, oraz drugi, stanowiący produkt programu komputerowego The Dada Engine (nieposiadający żadnej wartości merytorycznej). Testy trudno jest zidentyfikować w zakresie autorstwa. To przykłady *science wars* – tak nazwano spór o naukowość metod postmodernistów i ich miejsce w dyskursie naukowym. W obszarze architektury to koncentracja na przekraczaniu granic estetycznych poprzez czynienie z nich kluczowego kryterium, przy jednoczesnym ignorowaniu innych. Prowadzi to do rozwiązań, które są wyizolowane z relacji społecznych, kulturowych, historycznych i przyrodniczych. Ta kompulsywna potrzeba poszukiwania nowych form generuje coraz bardziej niezwykle, zaskakujące rozwiązania, odrywając architekturę od oczekiwanego przez użytkownika kontinuum rzeczywistości. W sztuce od zarania dziejów stosowano różne środki wyrazu, ale zawsze napięcie było zwieńczone katharsis. Obecnie użytkownik

¹⁷ M. McLeod, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, „Assemblage” 1989, no. 8, s. 38. Tłum. P. Czyż. W oryginale: *The image of architect shifted from social crusader and aesthetic puritan to trendsetter and media star. This change in professional definition had ramification throughout architectural institutions. In the 1980s most schools stopped offering regular housing studios; gentleman clubs, resort hotels, art museums and vacation homes became the standard program*. Cytat za: P. Czyż, *Normatywna zawartość architektury po-ponowoczesnej w świetle koncepcji rozumu komunikacyjnego Jürgena Habermasa*, rozprawa doktorska, Politechnika Gdańska, Gdańsk 2013.

¹⁸ Patrz: A.D. Sokal, *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, „Social Text” 1996, no. 46–47, s. 217–252 (spring/summer).

¹⁹ Patrz: B. Wolniewicz, *Filozofia i wartości*, t. 4, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 311–312.

zostaje pozostawiony z dozą frustracji, którą chwilowo może złagodzić jedynie kolejna dawka nowych bodźców.

Ten natłok sprzecznych informacji, tempo zmian, mobilność, tymczasowość, wirtualność wywołują w człowieku potrzebę oparcia się na czymś, co stałe i niezmiennie. *Człowiek musi w okresie wielkich, gwałtownych zmian, niepewności i podważania dotychczasowych norm i wartości, szukać miejsc stałych i zrozumiałych symboli, stwarzających poczucie przynależności do kręgu kulturowego, pozwalających na zachowanie tożsamości*²⁰. Brak kontinuum przerywa ciąg transmisji wzorców kulturowych, odsuwając człowieka od etyki i moralności, która poprzez kulturę ma możliwość sublimacji.

Architektura może stanowić jedno z takich mediów, dając człowiekowi oparcie i punkt odniesienia w zmieniającej się rzeczywistości, pod warunkiem, że sama zachowuje pewne pokrewieństwo z przeszłością. Nie chodzi tu jednak o przywłaszczony język form, lecz o odniesienie się do ich duchowych tradycji.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na odmienne podejście Wschodu oraz kultury europejskiej do kontekstu naturalnego.

Kultura europejska traktowała obiekt architektoniczny jako wytwór techniki, a więc symbol panowania człowieka nad światem. Istotnym zadaniem budowniczych było zatem przeciwstawianie obiektu podporządkowanej mu naturze, nie zaś jego integrowanie z naturalnym otoczeniem. Wynikało to z przesłanek ideowych, zwłaszcza religijnych i politycznych. Odmienne przedstawiało się to zagadnienie w kulturach dalekiej Azji, gdzie systemy religijno-filozoficzne sprzyjały pojmowaniu architektury jako swoistego przedłużenia natury, a więc i zacieraniu granic między tymi dziedzinami²¹.

Ta niebagatelna różnica w korzeniach przełożyła się na obecne tendencje w zglobalizowanym świecie. Wspomniana inność ma swoje odzwierciedlenie w dwóch zasadniczo różniących stosunkach do kształtowania architektury. *Jeden z nich zmierza do podporządkowania architekturze otoczenia i krajobrazu, drugi zaś – do akcentowania charakteru istniejącego otoczenia i tym samym do ochrony form przyrody*²².

²⁰ G. Schneider-Skalska G., *Dzieło architektoniczne zawsze w kontekście*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2008, nr 15, s. 153.

²¹ A. Niezabitowski, *Architektura organiczna...*, op. cit., s. 14–15.

²² Za: D. Błaszczuk, *Juliusz Żórawski – przerwane dzieło modernizmu*, Salix Alba, Warszawa, 2010, s. 54.

Architektura od zawsze czerpała z lokalnego kontekstu. Czyniła to z różną intensywnością, eksponując odmienne elementy oraz nawiązując do różnorodnych składników. Z czasem „regionalizm”, idąc za myślą Léona Kreiera, kształtuje swój charakter, eksponując go w technikach, formach i estetyce z wykorzystaniem dostępnych zasobów, uwzględniając warunki geoklimatyczne²³. Proces ten odbywa się na ewolucyjnej zasadzie replikacji dyferencjalnej, zmierzając do optymalizacji rozwiązań. Ten pragmatyczny proces kształtuje z kolei archetypy i autochtoniczny wokabularz form. Archetyp ten stanowi punkt wyjścia do złożonego procesu, uwzględniającego coraz szerszy wachlarz już nie tylko lokalnych uwarunkowań.

Badając twórczość laureatów Nagrody Pritzкера – przyjmując za kryterium wyboru szerokie pole w zakresie tematycznym, terytorialnym oraz wysoki poziom artystyczny reprezentatywnego obszaru realizacji architektonicznych – nasuwa się konstatacja, że początek XXI w., a szczególnie jego druga dekada, przynosi powrót do uwarunkowań lokalnych, przenosząc środek ciężkości kształtowania architektury poza obszar powierzchniowo pojmowanej estetyki²⁴. To również wypadkowa kryzysu energetycznego, wynikającego z rabunkowej polityki wobec środowiska naturalnego. Realizacje Glenna Murcutta (2002), Jørna Utzona (2003), Petera Zumthora (2009), Eduardo Souto de Moury (2011), Wang Shu (2012), Shigeru Bana (2014), Alejandro Araveny (2016), zespołu RCR (2017), Balkrishny Doshiego (2018), Anne Lacaton i Jeana-Philippe’a Vassala (2021) oraz Diébédo Francisa Kérégo, laureata z 2022 r., wyraźnie wskazują, że uwarunkowania, jakie uwzględniają architekci, to powrót do szerokiego spektrum: od potrzeb lokalnych społeczności, elementów krajobrazowych, przyrodniczych, kulturowych do aspektu zrównoważonego rozwoju. Transformacja przełożyła się na zmianę – w dużej mierze – świadomości społecznej. Prowadzi to w konsekwencji do rozwiązań koherentnych wobec uwarunkowań, jako ekologicznej formy kształtowania przestrzeni. Niezwykle interesującym obszarem ścierania się i walki o przywrócenie utraconej łączności z kontekstem jest architektura Wang Shu i Lu Wenyu na terenie dynamicznie rozwijającej się ChRL.

W teorii architektury rozróżnia się różne kierunki twórcze, oparte na lokalnych uwarunkowaniach, sytuując je przede wszystkim w różnorodnie pojmowanych regionalizmach.

²³ L. Krier, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001, s. 53–55.

²⁴ K. Smoliński, *Elementy koherencji w architekturze XXI wieku*, [w:] *Wyzwania i problemy społeczeństwa w XXI wieku*, red. E. Chodźko, K. Talarek, Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2020, s. 127.

Swobodne posługiwanie się tym lub bliskoznacznymi pojęciami wywołało zamieszanie leksykalne, dotyczące w szczególności takich określeń, jak: styl narodowy, regionalizm, regionalizm krytyczny, neoregionalizm, nowy regionalizm, wernakularyzm, neowernakularyzm, architektura oporu, architektura swojska, rodzima, wiejska, ludowa, styl lokalny, prowincjonalizm. Wątpliwościom terminologicznym towarzyszyły merytoryczne²⁵.

W architekturze, zwłaszcza współczesnej, wiele kierunków i trendów przenika się oraz krzyżuje. Szeroko pojęta lokalność łączy się z zasadami modernizmu, abstrakcji „stylu międzynarodowego”. Poza różnymi odmianami regionalizmu współczesna architektura posługuje się kierunkami twórczymi, które dotyczą innych aspektów lokalności lub są z nimi powiązane. Należy tu wymienić architekturę organiczną w rozumieniu F.L. Wrighta, zgodnie z którą wrażliwość twórcy skierowana jest w stronę krajobrazu w formie nawiązań czy kontynuacji. Architektura organiczna w tym rozumieniu to również pewien dualizm wnętrza i przestrzeni na zewnątrz obiektu, to przestrzeń, która jest jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz. Należy wspomnieć w tym miejscu cały obszar architektury uwzględniającej ochronę środowiska, włączając w to architekturę zrównoważoną w rozmaitych postaciach, opartą na zaawansowanych technologiach, jak również tę low-tech, wykorzystującą proste techniki w celu ograniczenia śladu węglowego. To także cały nurt *circular economy* (GOZ – gospodarka obiegu zamkniętego lub gospodarka okrężna), która wytycza nowy paradygmat, oparty na kształtowaniu budynków i miast korelujących z naturą, uwzględniający ograniczone zasoby, wykorzystujący ograniczenia poboru energii i emisji szkodliwych substancji. To koncept czerpiący z sił natury w sprzężeniu z współczesnymi technologiami²⁶.

²⁵ J. Szewczyk, *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej*, „Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych” 2006, t. 2, s. 96.

²⁶ A. Lorens, *Ekonomia cyrkularna jako zrównoważony, odpowiedzialny proces wyrażony w architekturze i projektowaniu produktu*, cz. 1, „Builder” 2020, nr 2.

1.3. Problem badawczy, pytania badawcze

Odejście architektury od związków ze środowiskiem, które przez wieki ją kształtowało, tworząc lokalne języki form, stanowiących odpowiedź na klimat, czynniki przyrodnicze i w konsekwencji poniekąd kulturę, powoduje, że człowiek stoi w obliczu dylematu pomiędzy uniwersalistycznymi wartościami niesionymi przez ruchy globalistyczne a genius loci. Naturalne oczekiwanie ciągłości musi w tym stanie powodować dysonans poznawczy. Kwestia tożsamości kulturowej miejsca – szczególnie w okresie silnych wpływów globalizacji, a wcześniej modernizmu – stanowiącej efekt nawiązania do przeszłości, inspiracji tradycją, jest tematem wielu rozpraw, spotkań i sympozjów. Utraty ciągłości można dopatrywać się w konieczności zmiany nawyków i przyzwyczajzeń w kontekście ochrony środowiska przyrodniczego, ograniczenia zużycia energii, emisji zanieczyszczeń.

Kryzys energetyczny jako efekt rabunkowej polityki oraz ekstrawagancji przy posługiwaniu się zasobami jest nadal palącą i nierozwiązaną kwestią, dotyczącą również architektury. Zastosowanie adekwatnych rozwiązań w powiązaniu z kontekstem może stanowić właściwą odpowiedź, niosącą oprócz materialnego efektu element wpływający na poprawę świadomości społecznej.

Tematem niniejszej rozprawy jest zgrupowanie elementów szeroko pojętego kontekstu mogących stanowić łączność architektury z lokalną przestrzenią. Badania i analizy prowadzone są na podstawie realizacji Wang Shu i Lu Wenyu na tle kontrastowego tła chińskiej architektury – bezprecedensowo od rewolucji kulturalnej – wyalienowanej z kontekstu krajobrazowego kulturowego i społecznego. W pracy podjęto próbę zmierzenia się takimi pytaniami jak:

1. Czy koherencja może stworzyć kompromis między ciągłością, trwałością, jednoznacznością a fragmentyzacją, tymczasowością, efemerycznością, wieloznacznością?
2. Czy koherencja jest rezultatem sumy płaszczyzn (czynników), czy wynikiem procesu o charakterze bardziej złożonym, funkcjonującym synergicznie?
3. Czy strategie zespołu opierające się na szczegółowej analizie kontekstu, przy stosowaniu współczesnych, zmierzających do optymalizacji rozwiązań, nie powracają do archetypu form historycznych?

1.4. Hipotezy i teza pracy

W rozprawie nie postawiono tezy. W trakcie analiz – badania podjęto próbę potwierdzenia bądź falsyfikacji hipotez badawczych:

1. Architekci AAS, sięgając po technologie historyczne, kontynuują historyczną więź z przyrodą.
2. Praktyka Wang Shu i Lu Wenyu koncentruje strategie łączące obiekt z szeroko pojętym kontekstem.
3. Kolejne projekty zespołu korzystają z coraz szerszej palety płaszczyzn koherencji sytuujących obiekt coraz głębiej w szeroko pojętym środowisku.
4. Przyjęte historyczne technologie odpowiadają wymogom współczesnego zrównoważonego rozwoju.
5. Nowatorskie rozwiązania w powiązaniu z kontynuacją technologii historycznych tworzą istotne w skali miasta miejsca cechujące się indywidualizmem i nacechowane genius loci.

Weryfikację hipotez ułatwia ewolucja praktyki zespołu, w której dostrzegalna wydaje się kumulacja płaszczyzn koherencji implementowana w rozwiązaniach projektowych. Badania łatwiejszymi czyni fakt, że większość podejmowanych przez autorów tematów osadzona jest w wyraźnych kontekstach.

1.5. Zakresy pracy

Zakres badań wynika z dostępnych do pozyskania materiałów dotyczących zrealizowanych inwestycji. Materiał być może nie uwzględnia wszystkich realizacji z okresu 2000–2020, jednak ich liczba i dobór pozwalają na analizę w podjętym temacie. Różnorodność funkcji, ich zróżnicowana lokalizacja w odmiennych środowiskach i topografiach umożliwiają badanie zmienności języka, jakim posługują się architekci, odpowiadając na stawiane przed nimi zadania projektowe.

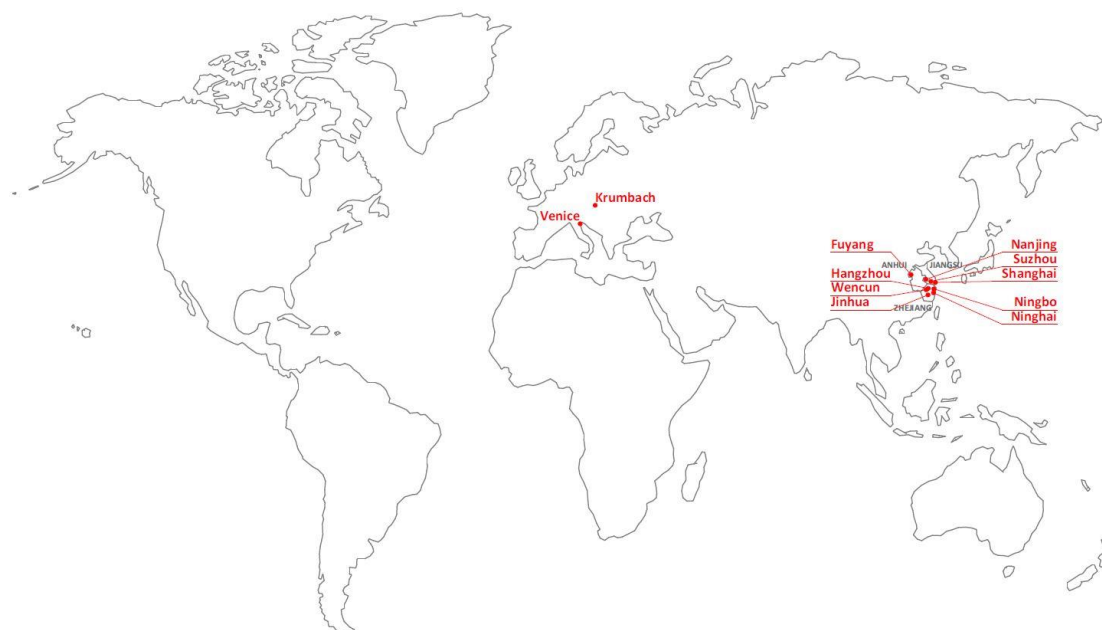
1.5.1. Zakres tematyczny

Zakres tematyczny to szerokie spektrum: od małych obiektów, poprzez budynki mieszkalne jednorodzinne, małe pawilony związane z wystawami, aż po duże założenia

związane z obiektami kultury (biblioteka, campusy uniwersyteckie, muzea). Wśród realizacji znajdują się modernizacje całych układów urbanistycznych. Analizowane obiekty uzupełnia zespół deweloperski zabudowy wielorodzinnej.

1.5.2. Zakres terytorialny

Obiekty będące przedmiotem badań zrealizowane są na wschodnim wybrzeżu ChRL. Dwie lokalizacje w Europie to małe założenia, w tym jedno czasowe, związane z ekspozycją na Biennale w Wenecji (obiekty zostały uwzględnione z powodu sugestywności zawartych przekazów). W skali rozległego Państwa Środka obiekty usytuowane są na stosunkowo małym obszarze, zwanym Jiangnan, stanowiącym południową część delty Jangcy. Szczególnie istotnym miejscem jest Hangzhou, stolica prowincji Zhejiang, gdzie zrealizowana została duża część omawianych realizacji.



Rys. 1. Lokalizacja obiektów

1.5.3. Zakres czasowy

Obszar czasowy badań zamyka się w dwóch pierwszych dekadach XXI w. Jako kryterium doboru obiektów przyjęto zakończenie ich realizacji. Materiał zawiera również informację o zakresie czasu, w którym obiekty były projektowane, chociaż – ze względu na brak źródeł – nie zawsze udało się to uwzględnić. Uznano, że czas realizacji w tym przypadku stanowi właściwe kryterium, bowiem udział architektów w procesie

realizacji jest niezwykle istotny i twórczy. Poniżej zaprezentowano zestawienie obiektów w układzie chronologicznym (podany został okres realizacji lub jedynie data ukończenia):

1999–2000	Biblioteka Wenzheng, Uniwersytet Suzhou
2003	Willa Sanhe
2004	kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki, faza I
2005	Dom ceramiczny
2002–2005	Muzeum Sztuki w Ningbo
2006	Ogród z płyt, Wenecja, Biennale Architektury
2004–2006	Wertykalna zabudowa z dziedzińcami
2007	kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki, faza II
2008	Pięć rozrzuconych domów
2006–2008	Muzeum Historii w Ningbo
2007–2009	konserwacja traktu Zhongshan
2010	Pawilon Tengtou
2013	Wa Shan: zespół zaplecza dla ekspertów, kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki
2014	przystanek autobusowy w Krumbachu
2016	wieś Wencun – rewitalizacja
2016	kompleks Fuyang
brak danych	Muzeum Lin'an
2010–2018	Muzeum Posagów
2010–2020	herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin

1.6. Metoda

Pierwsza część niniejszej pracy opiera się na zasadzie indukcji, zgodnie z którą, analizując różne związki z kontekstem, dokonano pewnej systematyki, grupując je w poszczególne płaszczyzny (rozdział 2). Przeanalizowano zebrany materiał pod względem czynników wpływających na podejmowane decyzje projektowe AAS oraz kształtujące język, którym posługuje się zespół (rozdział 3). Druga część to analiza obiektów (case study) – na podstawie dostępnych źródeł dokonano zestawienia realizacji zespołu z okresu 2000–2020, zwracając uwagę na relację z szeroko pojętym kontekstem.

W podsumowaniu i wnioskach na zasadzie dedukcji prześledzono ewolucję realizowanych rozwiązań, uwzględniając kryteria koherencji. Na potrzeby pracy przeprowadzono kwerendę literatury przedmiotu, posłużono się źródłami internetowymi oraz wydawnictwami albumowymi. W założeniu niniejsza rozprawa miała opierać się na analizach in situ, uwzględniających pozawzrokową percepcję, która wydawała się w badanym przypadku niezwykle istotna. Nie bez znaczenia byłaby konfrontacja postawionych hipotez z autorami. Niestety, w związku z polityką ChRL „zero tolerancji dla infekcji” analiza na miejscu okazała się niemożliwa (kwestia wiz, a w przypadku ich otrzymania – co jest rzadkością – kwarantanna na nieokreślonych w pełni zasadach). W związku z powyższym niniejsza praca została ukończona na podstawie jedynie dostępnych źródeł.

1.7. Cel naukowy

Celem badań jest ustalenie, czy praktyka Wang Shu i Lu Wanyu ogniskuje płaszczyzny koherencji, tworząc w rezultacie obiekty niezwykle spójne w zakresie szeroko pojętego kontekstu, począwszy od naturalnych uwarunkowań, poprzez kwestie ekologiczne, a skończywszy na subtelnych kwestiach kulturowych. Czy istnieje jakaś matryca, która byłaby wspólna dla wszystkich projektów? Czy istnieje jakiś modus operandi, którym posługuje się AAS? Celem pośrednim pracy jest analiza twórczości zespołu badana przez pryzmat związków, jakie tworzy ze środowiskiem, uwzględniając cały historyczny dorobek intelektualny minionych generacji.

1.8. Cel praktyczno-wdrożeniowy

Celem opracowania jest popularyzacja niszowego traktowania architektury w ChRL, odległego od stereotypu zdominowanego przez uniwersalistyczne, globalne kubatury. W pracy zamierzano zwrócić uwagę środowiska na możliwość spojrzenia na historię kultury, która stanowi głęboką inspirację do rozważań nad architekturą unikającą dosłownych cytatów czy nawet kontynuacji. W zamian odwołano się nie do historycznej formy, lecz do historycznej strategii postrzegania przestrzeni jako kontinuum, którego środowisko zbudowane jest jedynie podrzędną częścią. Z pracy wyłania się cel dydaktyczny, dotyczący kształcenia studentów. Strategia stosowana

przez AAS, związana z wnikliwą analizą kontekstu wpływającą z przekonania, że kontekst jest nie mniej istotny niż sama odpowiedź na zadanie projektowe, może w znaczącym stopniu wpłynąć na wrażliwość oraz pogłębić świadomość projektową adeptów architektury. Element łączenia w ramach kształcenia umiejętności rzemieślniczych z projektowaniem może wieść do zrozumienia technologii tradycyjnych jako inspiracji do kształtowania konstrukcji czy formy architektury²⁷.



Fot. 1. K. Ingarden, Pawilon chmura – autorska interpretacja połączeń ciesielskich: zamków skośnych i połączeń typu „na jaskółczy ogon”. Biuro Kengo Kuma oraz Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

²⁷ Udanym przykładem takiego mariażu rzemiosła i idei może być niemiecki Bauhaus oraz na przykład warsztaty zrealizowane w latach 2020–2021 przez biuro architektoniczne Kengo Kuma & Associates i Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.

1.9. Stan badań

Rozwój, a w zasadzie boom gospodarki chińskiej – bezprecedensowy w historii ludzkości – w konsekwencji zaś dynamicznie rozwijające się budownictwo i urbanizacja przyczyniły się bezpośrednio do wzrostu liczby publikacji na temat chińskiej architektury. Nie dotyczy to jedynie współczesnych realizacji, ale również ich historycznych archetypów, tła oraz szerokiego obszaru uwarunkowań. Początkowo obszar związany z kulturą pozostał na uboczu rozwoju ekonomicznego, jednak z czasem zmiany w tym sektorze nabrały tempa. W planie pięcioletnim na lata 2005–2010 podkreślono rozwój przemysłu kultury jako elementu strategii rozwoju państwa. *Chinese soft power* obejmuje swym zasięgiem również obszar relacji z innymi kulturami. Hasło *Chinese dream* (spopularyzowane przez obecnego prezydenta, Xi Jinpinga) realizowane jest na różne sposoby, między innymi poprzez powrót do idei Jedwabnego Szlaku, co w 2013 r. przybrało formę dwutorowego działania *One Belt, One Road*. Pierwsze z tych działań to *Silk Road Economic Belt* (ekonomiczna integracja obszarów leżących wzdłuż dawnego Jedwabnego Szlaku, krajów Azji Centralnej, Zachodniej, Bliskiego Wschodu i Europy), drugie zaś to *21st Century Maritime Silk Road* (inicjatywa uzupełniająca, która promuje wzajemne inwestycje oraz współpracę krajów Azji Południowo-Wschodniej, Oceanii i Afryki Północno-Wschodniej, połączone akwenami morskimi). Istotnym elementem w strategii, cytując Xi Jinpinga, *stworzenia dla Chin dobrej narracji oraz lepszego komunikowania świata naszego przekazu* są wydarzenia o charakterze międzynarodowym. Należy tu wspomnieć rolę igrzysk olimpijskich w Pekinie w 2008 r. oraz Expo w Szanghaju w 2010 r.²⁸ Promocja kultury i jej międzynarodowe nagłośniecie stanowią zasługę również sieci Instytutów Konfucjusza i chińskich instytutów kultury. Działania marketingowe związane z promowaniem chińskiej kultury i osiągnięć oraz nawiązywaniem międzynarodowych relacji to również szeroki wachlarz publikacji.

Cennymi przewodnikami po kulturze Chin są prace Künstlera, sięgające najdawniejszych czasów. *Mitologia chińska* dotyczy najdawniejszych tekstów oraz interpretacji innych autorów, łączy zarówno piękno, jak i ducha najdawniejszych filozoficznych wierzeń. *Dzieje kultury chińskiej* to pozycja o szeroko zakrojonym

²⁸ A. Walulik, *Chiński rynek kultury*, [w:] *Urzednicy, biznesmeni, artyści. Analiza sektora kultury w krajach Azji Wschodniej i Indiach*, red. M. Jacoby, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 13.

spektrum omawianych zjawisk i tendencji charakterystycznych dla rozwoju cywilizacji chińskiej. Praca w subiektywny sposób przedstawia problematykę kultury Han, uwypukla pewne tendencje bliższe autorowi, pozostawiając jedynie zasygnalizowane te, które leżą poza jego preferencjami. Ważne dla niniejszej pracy są pewne interakcje oraz wpływy innych kultur generujące nowe zjawiska w architekturze. Pozycją bardziej dotyczącą stricte architektury jest *Sztuka i architektura w Chinach*²⁹ Sickmana i Sopera, gdzie w sposób bardzo metodyczny i wnikliwy przedstawiono związki i zależności między różnymi dyscyplinami sztuki oraz ich przenikające się przedstawienia. To chronologiczny przegląd zjawisk w dziedzinie kultury, obejmujący czasy najdawniejsze do dynastii Qing (zamykającej okres cesarstwa w 1912 r.). Obszar kultury współczesnej XXI w. jest przedmiotem wielu publikacji i wystąpień Marcina Jacoby'ego. Jego zainteresowania rozciągają się od szeroko pojętej kultury poprzez codzienność, kończąc na subtelnych transgranicznych relacjach Chin z najbliższymi sąsiadami oraz światem. Obecne relacje tego kraju ukazuje on jako konsekwencję historycznych animozji i sympatii. Analizy odwołują się do wydarzeń historycznych, niezwykle precyzyjnie udokumentowanych na podstawie źródeł i dokumentów chińskich. Należy w tym miejscu również wspomnieć opracowanie Michaela Bootha *Japonia, Chiny i Korea o ludziach skłóconych na śmierć i życie*, w którym autor w zbeletryzowanej formie charakteryzuje relacje Chin i Chińczyków ze światem zewnętrznym.

Dla celów niniejszej pracy istotnym elementem są dwie wystawy. „Życie wśród piękna. Świat chińskiego uczonego” to wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, którą można było odwiedzić w dniach 1 października 2016 – 8 stycznia 2017, zrealizowana w ramach współpracy między Chińskim Muzeum Narodowym w Pekinie a Muzeum Narodowym w Warszawie. Poświęcona została chińskiemu uczoneму-urzędnikowi 士大夫 (*shì dà fu*) oraz artyście-erudycie – literati 文人 (*wén rén*), przedstawicielowi elity społeczeństwa w dawnych Chinach. Był to człowiek nie tylko doskonale wykształcony, który przeszedł wszelkie stopnie tradycyjnej chińskiej edukacji, ale również wyróżniał się niezwykle wyrafinowanym artystycznym gustem. Pełniąc często funkcje państwowe na stanowisku cesarskiego urzędnika, był on jednocześnie artystą (kaligrafem, malarzem, poetą, pisarzem, muzykiem) i kolekcjonerem sztuki dawnej, kreującym kanony piękna w Chinach. Wystawa

²⁹ Notabene również w przekładzie i z opracowaniem sinologicznym Künstlera.

obejmowała zarówno kontekst historyczno-filozoficzny, oparty na etyce konfucjańskiej, jak i bogatą twórczość chińskiego erudyty oraz różne aspekty jego życia, np. rozrywkę i spotkania towarzyskie. Na wystawie prócz rzemiosła artystycznego, takiego jak ceramika, kamień, głównie nefryt, wyroby metalowe, z drewna czy tkaniny, prezentowano też zwoje malarskie, przede wszystkich pochodzące z epok Ming (1364–1644) i Qing (1644–1911)³⁰. Druga ważna wystawa nosi tytuł „Modernizm udomowiony – współczesna architektura chińska”. Została ona prezentowana w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Galerii Europa – Daleki Wschód w Krakowie w okresie 13 października 2017 – 7 stycznia 2018. Na ekspozycji zaprezentowano projekty i realizacje drugiego pokolenia architektów chińskich okresu post-Mao. Kuratorzy – Wang Lu i Krzysztof Ingarden przedstawili osiągnięcia architektów i pracowni realizujących zamierzenia odległe od prezentowanego w mediach dorobku architektonicznych elit, sięgających w przeważającej mierze do rozwiązań stylistyki i semantyki międzynarodowej. Wystawa ogniskowała się na przedstawieniu rozwiązań naznaczonych refleksją nad znaczeniem kulturowym obiektu, uwzględniających jego znaczenie w kontekście lokalnym, zarówno w znaczeniu krajobrazowym, jak i społecznym. Prezentowane prace cechowała chęć eksperymentowania, co przełożyło się na interesujące i współczesne „udomowione” formy. Na wystawie pokazano mało znane tło architektoniczne, rozwijające się w cieniu zglobalizowanej architektury chińskiej.

Amos Ih Tiao Chang w latach 60. ubiegłego wieku opublikował *The Tao of Architecture*, krytyczne stanowisko wobec realizowanej wówczas polityki budowlanej. Przeciwwstawiał się niehumanitarnym, prostackim praktykom, realizowanym na modłę globalnego modernizmu. Dawid Wang w *A Philosophy of Chinese Architecture* przedstawia kwestie najnowszej architektury chińskiej oraz zastanawia się nad jej niepowtarzalnością i jej źródłami. Jest to próba wydzielenia „języka wzorców”, stanowiącego o chińskości architektury. Bardzo cennymi pozycjami są artykuły Wojciecha Kosińskiego, długoletniego i charyzmatycznego profesora Politechniki Krakowskiej, a potem Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, będące skutkiem jego wyjazdów badawczo-studialnych w 2014 r. i 2019 r. Pierwszy, *Teoria i praktyka kreowania metropolii totalnej na przykładzie Pekinu*, to analiza

³⁰ Wystawa prezentowała między innymi materiały dotyczące malarstwa pejzażowego, stanowiącego inspirację dla AAS, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/zycie-wsrod-piekna.-sztuka-z-chinskiego-muzeum-narodowego-6591.php> (dostęp: 18.10.2021).

struktury miasta z jej indywidualnymi i uniwersalistycznymi elementami. Autor odnajduje w badanym obszarze unikatowe wartości, pełne odniesień historycznych, wielość wartości ideowych, niespotykany ład kompozycyjny. Podkreśla kontekstualizm rozwiązań i ich synergię z przyrodą. Materiał opiera się na źródłach historycznych oraz relacjach in situ. To ukazanie ewolucji rozwoju supermetropolii (20 mln mieszkańców – dane z tekstu), która jest kształtowana programowo i integruje geometryczną strukturę miejską z organiczną siecią parków i jezior. *Ponadczasowa więź architektury i urbanistyki z naturą na przykładzie Chin – od tao do współczesności* to pozycja z 2019 r. Artykuł odnosi się do roli natury w kreacjach architektonicznych. Przykłady są zaczerpnięte z Pekinu, Szanghaju, Gulin, Shenzhen i Hongkongu. Przegląd dotyczy przykładów od rozwiązań historycznych po najnowsze realizacje, od małych realizacji (pawilon projektu Kengo Kuma w zespole hotelowym Commune by the Great Wall) po megastruktury (Shanghai Tower – projektu biura architektonicznego Gensler).

Ważną pozycją w zakresie wpływu filozofii taoistycznej na kreowanie przestrzeni, w tym przypadku ogrodowej, ale nie tylko, jest esej Jeana Coopera *The Symbolism of the Taoist Garden*. To fragment większego opracowania pt. *Light from the East, Eastern Wisdom for the Modern West* pod redakcją Harry'ego Oldmeadowa. Jest to autorski almanach szerokiej wiedzy w zakresie kształtowania taoistycznego ogrodu. Zawarte są tu ogólne zalecenia i zasady, jak i niezwykle szczegółowe uwagi oraz spostrzeżenia. Autor zwraca uwagę na symbolikę wplecioną w ogród, odnosząc poszczególne jego elementy do większej całości, jaką jest omnipotentna natura. To wiedza zanurzona w filozofii yin-yang 阴阳 (*yīn yáng*) i feng shui 風水 (*fēng shuǐ*), która stanowi admirację przyrody i nawoływanie do pełnej harmonii bytów. Kwestie ogrodów, ale już na tle szerokiej gamy, obejmującej całe spektrum ogrodów oraz ich historię, przedstawia Penelope Hobhouse w *Historii ogrodów*. To pozycja zawierająca kilka przykładów z historycznych Chin. Autorka przedstawia strategie twórców ogrodów, wykorzystujących światło, cień, kontrasty, ograniczone barwy w celu stworzenia źródła emocjonalnego odświeżenia i stymulacji intelektualnej. Stricte zagadnienie chińskich ogrodów stało się tematem monografii Anny Pawlak. *Chińskie ogrody* to pozycja sięgająca do historii XVI w. p.n.e. Omówiono w niej różne typy ogrodów realizowane w odmiennych skalach, formach oraz różnorodnych funkcjach. Pozycja odnosi się do genezy oraz uwarunkowań tworzących ogrody. W sposób metodyczny uwypuklono związki malarstwa pejzażowego z ogrodami, podkreślając znaczący wpływ na kształtowanie rozwiązań. W pracy posłużono się dużą liczbą

przykładów z obszaru Chin kontynentalnych oraz Tajwanu, cennym elementem są zdjęcia wykonane przez autorkę, stanowiące doskonałe uzupełnienie tekstu. Przegląd założeń to spektrum od potężnych ogrodów cesarskich, przez ogrody świątynne, ogrody uczonych, aż po małe, kameralne założenia.

Źródła uzupełniają dane statystyczne, raporty, opracowania oraz artykuły naukowe i prasowe. Przeważająca część to źródła anglojęzyczne.

2. Koherencja

2.1. Definicja

Termin „koherencja” został zaczerpnięty z dziedziny psychologii, gdzie występuje jako poczucie koherencji (*the sense of coherence*, SOC) i według Aarona Antonovsky’ego stanowi wyznacznik prewencyjnego czynnika zachowania zdrowia. W psychologii to relacja między poczuciem zrozumiałości zachodzących w życiu procesów, zaradności w posługiwaniu się zasobami, aby tym procesom sprostać, oraz poczuciem sensowności jako elementem motywacyjnym. Antonovsky twierdzi, że orientacja życiowa ludzi będzie miała wpływ na ich zdrowie. Badacze dowodzą, że zdrowie jest tworzone przez złożone relacje między jednostką a społeczeństwem, samo zaś podejście biomedyczne jest ograniczone i w tej kwestii niewystarczające³¹.

Ten konstrukt z dziedziny psychologii stał się fundamentem założeń pracy, opartej na korelacji zjawisk z obu dziedzin. Koherencja w architekturze to w założeniu zespół relacji między obiektem architektonicznym a szeroko rozumianą rzeczywistością, stanowiącą kontekst obiektu. Interesująca wydaje się analogia pomiędzy elementami występującymi w psychologii a obszarem architektury. Nie można też nie dostrzec związku między salutogenezą w psychologii a harmonią w architekturze jako rezultatem koherencji.

Tabela 1. Zestawienie elementów poczucia koherencji w psychologii z elementami koherencji w architekturze

	Psychologia	Architektura
1	Zrozumiałość	analiza uwarunkowań środowiskowych
2	Zaradność	przyjęte rozwiązania architektoniczne
3	Sensowność	świadomość
	∨	∨
4	Salutogeneza	harmonia

Źródło: Opracowanie własne.

³¹ M. Eriksson, B. Lindström, *Antonovsky's sense of coherence scale and its relation with quality of life: a systematic review*, „Journal of Epidemiology and Community Health” 2007, vol. 61, no. 11, s. 938–944, doi: 10.1136/jech.2006.056028.

Koherencja to pojęcie zdecydowanie szersze niż funkcjonujące w teorii architektury pojęcia regionalizmu, regionalnego modernizmu³², regionalizmu krytycznego, neoregionalizmu, architektury: wernakularnej, organicznej, zrównoważonej, ekologicznej, lokalnej, rodzimej, kontekstualnej, dialogicznej³³ itp. Termin w założeniu grupuje wszystkie rodzaje relacji z szeroko rozumianym kontekstem.

1. Zrozumiałość procesów zachodzących wokół człowieka (w psychologii) jest przełożeniem na etap analizy studiów związanych z działaniami przedprojektowymi. Analizowana jest tu historia miejsca, topografia, klimat nasłonecznie, krajobraz, uwarunkowania przyrodnicze, cały zestaw kryteriów zewnętrznych, które wraz z immanentnymi uwarunkowaniami funkcji, ekonomii, programu funkcjonalnego, preferencjami estetycznymi stają się wspólnie poniekąd determinantem przyszłych rozwiązań.
2. Zaradność (w psychologii) to w architekturze cały warsztat, na który składają się wiedza, umiejętności i doświadczenia łącznie ze strategiami postępowania wobec zadań projektowych.
3. Sensowność (w psychologii) jako element motywacyjny w architekturze odpowiada świadomości, która opiera się na przekonaniu, że architektura stanowi część większej całości, jaką jest kontekst, i stając się jego częścią, zaczyna wpływać na kolejne działania projektowe.

Przy takich założeniach analogia pomiędzy psychologią a architekturą staje się wyraźna. Koherencja w architekturze to relacja, która jest przedmiotem zwrotnego odniesienia obiekt–kontekst, kontekst–obiekt. Wpisuje się ona w pojęcie spotkania, o którym mówi filozofia Martina Bubera i Emmanuela Levinasa

wiążąca spotkanie z dialogiem – dialog zaś z etyką. Spotkanie dokonuje się w dialogu, który nie jest jedynie rozmową, niezobowiązującą wymianą poglądów i stanowisk, ale jest etyczną relacją współodpowiedzialności wobec Drugiego, który ma prawo powiedzieć mi: „nie możesz zrobić tego, co jest przeciw mnie”. Nie jest więc dialogiczną relacją

³² Regionalny modernizm – protoplasta regionalizmu krytycznego, synteza czy może hybryda współczesnych rozwiązań z tradycyjnymi lokalnymi formami propagowana między innymi przez Minnette de Silve.

³³ „Architektura dialogiczna” rozwijana jest w Polsce przez architekta Jacka Dominiczaka, wykładowcę akademickiego i praktyka, pracującego w Gdańsku. M.A. Urbańska, *Architektura dialogu w stronę przestrzeni pytań i odpowiedzi*, „Państwo i Społeczeństwo” 2018, nr 2, s. 56.

„nawiązanie przez kontrast”, tak charakterystyczne dla egzystencjalnej architektury modernizmu – brak w nim bowiem owej zdolności-do-dania-odpowiedzi³⁴.

Obszar koherencji może, prócz zawartości poszczególnych płaszczyzn, charakteryzować się ich nasyceniem, tworząc różne gradacje i warianty. Idąc za myślą Urbańskiej, piszącej o architekturze dialogu³⁵, łatwo również w tym przypadku wskazać ekstrema. Postawa całkowicie pasywna – mimikra – rozpląnięcie się w kontekście z minimalną węż ingerencją po kontrast, ignorujący bądź deprecjonujący kontekst.

2.2. Zakresy

Obszar koherencji został podzielony na płaszczyzny, które uwzględniają cechy wspólnych związków. Są to:

- płaszczyzna krajobrazowa;
- płaszczyzna przyrodnicza;
- płaszczyzna kulturowa;
- płaszczyzna ekologiczna;
- płaszczyzna społeczna.

2.2.1. Płaszczyzna krajobrazowa

Płaszczyzna krajobrazowa przejawia się we wrażliwości na układ, kształt, kolorystykę i fakturę. Widoczna jest w rozwiązaniach nawiązujących do krajobrazu po architekturę mimikryczną (znikającą w krajobrazie). Jest bliska Wrightowskiej koncepcji architektury organicznej, w której szczególny nacisk położony jest na zharmonizowanie budynku z otaczającym krajobrazem.

2.2.2. Płaszczyzna przyrodnicza

Płaszczyzna przyrodnicza widoczna jest tam, gdzie krajobraz w skali makro ograniczony zostaje do mniejszej. To wytyczna pochodząca z naturalnych

³⁴ J. Dominiczak, *Dotyk i pieszczota; subtelne terytoria architektury dialogicznej*, [w:] *Co to jest architektura? / What is architecture?*, t. 2, red. A. Budak, współpraca redakcyjna i przekład M.A. Urbańska, Manggha, Kraków 2008, s. 75.

³⁵ M.A. Urbańska, *Architektura dialogu...*, s. 56.

uwarunkowań, polegająca na przywróceniu architekturze jej rzeczywistych elementów, takich jak topografia, lokalne światło, klimat, tektonika oraz cała gama pozawzrokowych bodźców. Wytyczna zbieżna jest ze strategią zaczerpniętą z idei regionalizmu krytycznego, polegającą na wyodrębnieniu przyrodniczego elementu, tego, który w regionalizmie krytycznym występował jedynie jako „mediator” w dialogu cywilizacji ze zdekonstruowanym spektrum kultury światowej³⁶.

2.2.3. Płaszczyzna kulturowa

Elementem złożonym, dającym najbardziej „endemiczne” efekty w zakresie kształtowania architektury, jest kultura, która tworzy element tożsamości lokalnej. To odniesienie do kultury minionych generacji w szerokim aspekcie: filozofii, poezji i całej gamy innych dziedzin technicznych i humanistycznych. To estetyka architektury – cytując Hegla – przedstawia prawdę o kulturze, w której się pojawia. Żórawski, formując „prawo dobrej kontynuacji”, pisze:

W odróżnieniu od wszystkich innych sztuk, które mogą tworzyć całości same w sobie, architektura działa wyłącznie przez dodawanie lub odejmowanie części. Tym samym architektura polega wyłącznie na stałym i ciągłym kontynuowaniu istniejących układów. Architekt, budując nową formę, nie rozpoczyna działania od początku, ale zawsze zaczyna pracę nad formą, która istnieje. Projektowanie architektoniczne nie jest początkiem, lecz jakby dalszym ciągiem pisania poematu, który został już rozpoczęty³⁷.

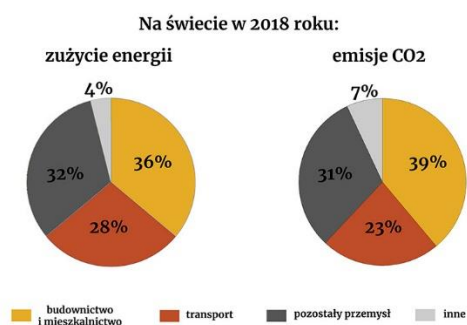
2.2.4. Płaszczyzna ekologiczna

Myślenie o człowieku jako elemencie natury skłania do zwrócenia uwagi na ekologię, co kieruje w stronę architektury zrównoważonej, architektury świadomej miejsca w kontekście przyszłych pokoleń. To świadomość konsekwencji przyjętych rozwiązań planistycznych na środowisko w całym procesie realizacji obiektu, a potem jego eksploatacji. Budownictwo to dział gospodarki, który zdominował

³⁶ K. Frampton, *Ku regionalizmowi krytycznemu: sześć punktów oporu (1983)*, 2011, <http://teoriaarchitektury.blogspot.com/2011/02/kenneth-frampton-ku-regionalizmowi.html> (dostęp: 26.02.2019).

³⁷ Z. Radziewanowski, *Teza Juliusza Żórawskiego o dobrej kontynuacji formy architektonicznej, jako kryterium analizy współczesnej architektury Zakopanego*, referat wygłoszony na konferencji naukowej z okazji 100. rocznicy urodzin Juliusza Żurawskiego „Teoria architektury w twórczości i kształceniu architektów”, Kraków, Politechnika Krakowska, 17.02.1998, *O niektórych problemach regionalizmu i ekologii w architekturze i urbanistyce*, Politechnika Krakowska, Kraków 2005, s. 56.

zapotrzebowanie na energię i emisję CO₂ na świecie. Dane Międzynarodowej Agencji Energetycznej oraz Global Alliance for Buildings and Construction opublikowane w raporcie *Global Status Report for Buildings and Construction. Towards a zero-emissions, efficient and resilient buildings and construction sector* z 2019 r. nie pozostawiają wątpliwości. Wpływ tego obszaru jest największy i organicznie w tym zakresie może stanowić znaczącą zmianę. Oprócz wymiernych korzyści architektura jako jedyna z nielicznych dziedzin może stanowić element perswazji i informacji, kształtując zachowania ludzkie, kreując postawy proekologiczne³⁸.



Rys. 2. Zużycie energii i emisja CO₂ w rozbiciu na źródła

Ekologia to rozwiązania oparte na zaawansowanej technologii, jak i te ograniczające ślad węglowy do minimum technologiami low-tech. Ekologia rozgrzesza swój zakres znaczeniowy, pojawia się w obszarach etyki. Stosunkowo nowy nurt filozoficzno-etyczny, nazwany etyką środowiskową, zakłada nie tylko pojmowanie etyki w kategoriach moralności stanowiącej postawę wobec człowieka, ale także wobec bytów nieosobowych³⁹. To myślenie w nurcie Aldo Leopolda, zgodnie z którym człowiek swą powinność moralną powinien skierować wobec całego ekosystemu. Problem ochrony środowiska, powstrzymania jego dewastacji staje się priorytetem i ogniskuje zainteresowanie wielu gremiów. Na marginesie istotne wydaje się zainteresowanie nawet Kościoła – zajęte w stanowisku w adhortacji posynodalnej *Querida Amazonia* z 2020 r. oraz w encyklice *Laudato si'* z 2015 r.

Paradoksalnie nowoczesny antropocentryzm doprowadził do postawienia czynników technicznych ponad rzeczywistością, ponieważ człowiek nie postrzega już natury jako zawsze obowiązującej normy, ani tym bardziej jako życiowego schronienia.

³⁸ A. Baranowski, *Projektowanie zrównoważone w architekturze*, Politechnika Gdańska, Gdańsk 1998, s. 87.

³⁹ J. Marchwiński, K. Zielonko-Jung, *Współczesna architektura proekologiczna*, PWN, Warszawa 2012, s. 6.

Spogląda on na nią bez żadnych gotowych założeń, rzeczowo, jako na miejsce i materiał swojej twórczości, której wszystko poświęca, nie dbając o to, co z niej wyniknie⁴⁰. Architektura w tym kontekście, ze względu na swój charakter i potencjał, może nie tylko włączyć się w nurt fizycznej interwencji, ale może stanowić element oddziaływania na człowieka i kreować jego postawę.

2.2.5. Płaszczyzna społeczna

Konstatacja nad potrzebami, problemami elementu funkcjonującego na styku obszaru kontekstu i architektury ogniskuje się na człowieku. To oczekiwania, potrzeba bezpieczeństwa mentalnego, uwzględnienie rozwiązań podlegających percepcji odbiorcy i przyszłego użytkownika.

⁴⁰ Franciszek, Encyklika *Laudato si'*, https://www.vatican.va/content/francesco/pl/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html (dostęp: 26.10.2022).

3. Wang Shu i Lu Wenyu – kontekst twórczości

3.1. Amateur Architecture Studio (AAS)

Przechodząc do twórczości autorów, warto uprzednio zwrócić uwagę na tło ich twórczości, uwarunkowania, które stały się podwaliną ich strategii, fundamentem przyjętych rozwiązań oraz elementami języka, którym się posługują. Ślady materialnej historii kultury chińskiej sięgają ponad dwóch tysiącleci, natomiast historiografia architektury to okres niewiele ponadstuletni. Zawód architekta w cesarskich Chinach nie istniał, budynki, nawet religijne czy publiczne, wznoszone były przez rzemieślników, którzy odpowiadali również za ich utrzymywanie. Drewno stanowiło przeważający materiał budowlany, toteż budownictwem w głównej mierze zajmowali się stolarze, którzy przekazywali swe umiejętności synom lub praktykantom. Warto podkreślić, że budownictwo czy architektura – jak my, Europejczycy, byśmy je nazwali – nie było uważane za sztukę, w przeciwieństwie do malarstwa, poezji czy kaligrafii, stąd też historycy nie byli w żaden sposób zainteresowani tym obszarem. Autorzy z reguły pozostawali anonimowi. Na tym tle na początku XX w. pojawił się architekt w Państwie Środka.

Yang Yongsheng w swojej książce *Cztery pokolenia chińskiej architektury* twierdzi, że pierwsze pokolenie chińskich architektów było urodzone w późnej dynastii Qing lub przed rewolucją 1911 r., tacy jak wykształceni w Stanach Zjednoczonych: Liang Sicheng, Tong Jun i Yang Tingbao (wszyscy studiowali na Uniwersytecie w Pensylwanii); drugie pokolenie urodzeni w latach 1910 i 1920, w tym Feng Jizhong, Hua Lanhong, Mo Bozhi, Xu Zhong i Zhang Kaiji; trzecie pokolenie to lata 30. i 40. XX wieku, wykształceni w komunistycznych Chinach, w tym Cheng Tainin, Dai Fudong, He Jingtang [autor pawilonu chińskiego na China Expo w Szanghaju 2010 – przyp. aut.], Qi Kang i Peng Yigang; czwarte pokolenie chińskich architektów to lata 50. i 60., w tym Wang Shu, a także Bu Bing, Han Tao, Liu Jiakun, Qingyun Ma, Urbanus, Yung Ho Chang i Zhang Lei⁴¹.

⁴¹ C. Herd Robertson, *The search for Chinese architecture: From Liang Sicheng to Wang Shu*, „Journal of the Royal Asiatic Society China” 2017, vol. 77, no. 1, s. 241. Tłum. własne. W oryginale: *Yang Yongsheng, in his book The Four Generations of Chinese Architecture, asserts that the first generation of Chinese architects was born in the late Qing dynasty or before the 1911 Revolution, such as the*

Nie można nie wspomnieć I.M. Peia, który urodził się w Chinach w 1917 r. i wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie studiował na Massachusetts Institute of Technology, a potem na Uniwersytecie Harvarda. W 1954 r. przyjął obywatelstwo amerykańskie. Dwadzieścia lat później podczas swojego wykładu nawoływał chińskich architektów do poszukiwania inspiracji w swoim dziedzictwie, a nie podążania za wschodnio-europejskimi wzorcami.

Wang Shu urodził się w Urumczy 乌鲁木齐 (*wū lǔ mù qí*) (prowincja Xinjiang 新疆 *xīn jiāng*) w 1963 r., lata młodości spędził w Pekinie, wychowując się w 四合院 (*sì hé yuàn*)⁴². Ojciec był muzykiem i stolarzem amatorem, matka nauczycielką i bibliotekarką. W młodości Wang Shu był samoukiem w zakresie malarstwa i rysunku. Po ukończeniu Wydziału Architektury (Nanjing Institute of Technology) w Nanjing rozpoczął pracę w Akademii Sztuk Pięknych (Zhejiang Academy of Fine Arts – obecnie China Academy of Art) w Hangzhou, prowadząc badania nad środowiskiem i architekturą w związku z renowacją zabytkowych obiektów. Prawie rok później pracował nad swoim pierwszym zleceniem architektonicznym, projektem Centrum Młodzieży o powierzchni 3600 m² dla małego miasta Haining (nieдалeko Hangzhou). Lata 90. to brak zleceń, ale okres praktyki w otoczeniu rzemieślników w celu zdobycia doświadczenia w „prawdziwym” budownictwie. Jego projekty w tym czasie to jedynie renowacje starych budynków, które ze względu na boom inwestycyjny zostały rozebrane wraz z całym kwartałami zabudowy⁴³.

W 2000 roku kończy swoją pracę doktorską pt. *Miasta fikcji (Fictionalising Cities)* pod kierunkiem profesora Jiwei Lu na Uniwersytecie Tongji w Szanghaju – powszechnie uważaną za kondensację jego myśli architektonicznej i metodologii. Obejmuje strukturalistyczne studium miasta i jego architektury poprzez rozwinięcie dwóch kluczowych tematów. Pierwszym z nich jest teoretyczne omówienie przez Wanga zastosowania strukturalistyczno-semiotycznych podejść do architektury, badań urbanistycznych i innych dziedzin humanistycznych, drugi zaś to odczytanie tradycji

American-trained Liang Sicheng, Tong Jun, and Yang Tingbao (all trained at the University of Pennsylvania); the second generation was born during the 1910s and 1920s, including Feng Jizhong, Hua Lanhong, Mo Bozhi, Xu Zhong, and Zhang Kaiji; the third generation was born during the 1930s and 1940s and educated in Communist China, including Cheng Tainin, Dai Fudong, He Jingtang, Qi Kang, and Peng Yigang; the fourth generation of Chinese architects was born during the 1950s and 1960s, including Wang Shu, and also Bu Bing, Han Tao, Liu Jiakun, Qingyun Ma, Urbanus, Yung Ho Chang, and Zhang Lei.

⁴² Siheyuan – tradycyjna forma zabudowy w Chinach – zespół z dziedzińcem, omówiona w dalszej części pracy.

⁴³ A. Frearson, *Key Projects by Wang Shu*, 2012, <https://www.dezeen.com/2012/02/28/key-projects-by-wang-shu/> (dostęp: 26.10.2022).

chińskiego miasta i chińskiej architektury krajobrazu w świetle tej teoretycznej dyskusji. Wang wierzy, że tradycyjne chińskie miasta mają swoją własną strukturę, składniki i zasady łączenia, i nazywa je przykładami „miasta tekstur”. Terminem tym proponuje analogię między pojęciem tekstu u Rolanda Barthesa⁴⁴ a miastem, w obu bowiem przypadkach język nie jest jednoznaczny i podlega kulturowym modyfikacjom⁴⁵. W 2007 r. Wang zostaje dziekanem Wydziału Architektury na Chińskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wydział znany jest ze swojej specyficznej filozofii, opierającej się na warsztatach w zakresie nauki rzemiosła (obróbka drewna bambusa, metalu, cegły i betonu). Adepti studiują urbanistykę, historię, projektowanie krajobrazu, rysunek, kaligrafię, ale mają też do czynienia z murarstwem i stolarstwem.

Wang sam siebie określa mianem badacza i uczonego, potem rzemieślnika, na końcu zaś architekta. Utożsamia się z intelektualistą i poetą⁴⁶, czerpiąc ze spuścizny literati (chin. 文人, *wenren*) – artyści, erudyty, przedstawiciela elity społeczeństwa w dawnych Chinach, który nie ograniczał się do jednej formy wyrazu, jego domeną było bowiem zarówno malarstwo, poezja, jak i muzyka. W cesarskich Chinach to nie tylko człowiek doskonale wykształcony⁴⁷, który przeszedł wszelkie stopnie tradycyjnej chińskiej edukacji, ale również wyróżniający się holistyczną percepcją rzeczywistości i zamiłowaniem do sztuki.

Wang Shu i Lu Wenyu zakładają wspólne biuro w 1997 r. Nazwa Amateur Architecture Studio jest częściowo wyrazem ich krytycznego stanowiska wobec zawodu architekta w Chinach, który postrzegają jako winowajcę wyburzeń na obszarach

⁴⁴ Barthes w swojej teorii mitu twierdzi, że język jako forma komunikacji ma dwa poziomy przekazu: słowo i znak (oba są bowiem elementami komunikacji). Oprócz swojego pierwotnego znaczenia *signifie* niosą za sobą „znaczenia dodatkowe” – *signifiant*, tworzone i modyfikowane przez kulturę, polegające na skojarzeniach, odniesieniach, metaforach. Ten nadpisany przekaz to kondensacja nieuprzedmiotowionej, niezwerbalizowanej wiedzy stanowiącej podstawowe narzędzie budowania obrazu świata. Potoczna percepcja nie analizuje znaczeń pierwotnych (pojęć analizowanych refleksyjnie), posługuje się spontanicznym, przedteoretycznym postrzeganiem (asocjacja). J. Kajfosz, *Mitologia Rolanda Barthes'a a antropologia kognitywna*, [w:] *Imperium Rolanda Barthes'a*, red. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2016, s. 95–98.

⁴⁵ X. Gaojin, J. Hale, W. Qi, *Novelistic essay: on the form of Wang Shu's PhD thesis, 'Fictionalising Cities'*, „Architectural Research Quarterly” 2019, vol. 23, no. 2, s. 157–166.

⁴⁶ T. Botz-Bornstein, *Wang Shu and the Possibilities of Architectural Regionalism in China*, „Nordic Journal of Architectural Research” 2009, vol. 21, no. 1, s. 6.

⁴⁷ Miarą wykształcenia za panowania dynastii Qing (1644–1911) były egzaminy urzędnicze, odbywające się przed samym cesarzem w stolicy państwa na trzech poziomach: powiatowo-gminnym, prowincjonalnym i stołecznym. Zdany na każdym poziomie egzamin wiązał się z odpowiednim tytułem naukowym: sion-c'aj, sion-c'aj: 秀才 xiù cai, cu-žen cu-žen : 举人 jǔ rén i – najwyższy – cin-szy cin-szy : 进士 jìn shì (pisownia oryginalna). Ten ostatni uprawniał do piastowania najwyższych funkcji w hierarchii urzędniczej i dzięki niemu można było zyskać miano „historyka pałacyku cesarskiego”. H.J. Błazińska, *System nauczania w dawnych Chinach*, [w:] *Chiny z perspektywy XXI wieku*, red. J. Marszałek-Kawa, K. Zamasz, Adam Marszałek, Toruń 2020, s. 163–164.

miejskich i nadmiernej zabudowy na obszarach wiejskich. Określenie „amator” ma w kulturze chińskiej bardzo długą i bogatą tradycję, sięgającą dynastii Yuan (1279–1368), i odnosi się do twórcy w sposób pozytywny. Nie wynika z niewystarczającej wiedzy w temacie, lecz opisuje artystę, który podejmuje się malarstwa czy sztuki w ogóle, nie z powodów ekonomicznych, lecz z pasji i namiętności. To rozumienie odnosi się wprost do języka łacińskiego, gdzie amator to „miłujący, zakochany”⁴⁸. Wierzono, że sztuka najwyższych lotów jest tworzona przez osoby, które nie wykonują jej jako profesji, lecz wyłącznie z potrzeby i posiadania umiejętności. Artysta amator z reguły nie był jedynie malarzem czy poetą, łączył on w sobie wiele form ekspresji. Ekspresja artystyczna przejawiała się zarówno w malarstwie, które integrowało się przez kaligrafię z poezją, ale była też wyrażana poprzez muzykę. Artystów określano z tego powodu mianem erudytów, którzy koncentrowali różnorodne formy ekspresji, posiadali wszechstronne wykształcenie i szeroką wiedzę, nazywano ich też uczonymi⁴⁹.

Strategia pracy zespołu oparta jest na współpracy trzech grup: pracowników biura, studentów oraz rzemieślników i jest to warunek pracy nad każdym projektem. Podejście AAS zostało trafnie zdefiniowane podczas wręczenia zespołowi Nagrody Schellinga:

Amatorska Pracownia Architektury domaga się powrotu do tradycyjnej chińskiej architektury w jej dialogu rzemiosła z krajobrazem. Pracownia wykorzystuje lokalne zasoby i materiały, z których tworzy poetycką i nastrojową siłę. [...], uznaje konieczność filozoficznej podbudowy przyjętych rozwiązań, która musi znaleźć swoje uzasadnienie w konstrukcji. Profesjonalna architektura musi się zmierzyć ze spontaniczną, eksperymentalną efemeryczną architekturą, nawiązując do nowej relacji ze środowiskiem, krajobrazem, strukturą miejską, wykraczać poza zbudowany obiekt. [...], architektura powraca do miejsca, w którym się zawsze zaczynała: miejsca oparcia o lokalne zasoby oraz kontynuacji lokalnych tradycji⁵⁰.

⁴⁸ Hasło „amator”, Wielki Słownik Języka Polskiego, <https://wsjp.pl/index.php/haslo/podglad/10907/amator/5091198/milosnik> (dostęp: 26.10.2022).

⁴⁹ *Tradycja i eksperyment. Malarstwo chińskie w epokach Ming i Qing – Marcin Jacoby*. Wystąpienie związane w wystawą: „Życie wśród piękna. Świat chińskiego uczonego”, Muzeum Narodowe, Warszawa 1.10.2016–8.01.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bmoBUeEeFX8> (dostęp: 8.10.2021).

⁵⁰ Laudacja Dietmara Steinera, Nagroda Schellinga 2010. *Laudation Dietmar Steiner for Amateur Architecture Studio: Wang Shu & Lu Wenyu*, 2010, <https://www.schelling-architekturpreis.org/en/awardee/wang-shu-lu-wenyu-amateur-architecture-studio-2/> (dostęp: 18.09.2021). Tłum. własne. W oryginale: *Amateur Architecture Studio is demanding a return to the historical tradition of Chinese architecture in its dialogue with handicrafts and landscape. The studio conscientiously works with local resources and materials from which a poetic and atmospheric strength is created. [...] recognize the necessity of a philosophical and conceptual justification of the architecture, which must find its origin in*

Pierwszym ważnym zrealizowanym projektem AAS jest Biblioteka Wenzheng College na Uniwersytecie w Suzhou. Został on zauważony przez krajową krytykę architektoniczną. Od tego czasu przez dwie dekady AAS realizuje swoje projekty konsekwentnie i bezkompromisowo. Obszar realizacji to w przeważającej większości prowincja Zhejiang, głównie obiekty użyteczności publicznej. Po otrzymaniu przez Wanga Nagrody Pritzкера w 2012 r. pracownia zostaje zauważona przez międzynarodowe środowisko, chociaż realizacje AAS pozostają wciąż obce dla zachodniego świata. Pracownia prezentuje swoje projekty, instalacje i realizacje podczas międzynarodowych wystaw (Pawilon Tengtou w 2010 r. na Szanghaj Expo, Ogród z tafl i Rozpadająca się kopuła na Biennale w Wenecji w 2006 r. i 2010 r.) oraz indywidualnych wydarzeń (Louisiana Museum of Modern Art 2017, Humlebæk, Dania). AAS jest uznawana w Chinach za przejaw kontynuacji tradycyjnej wernakularnej architektury, a wobec mainstreamu, który ogania całe państwo, uważana jest za buntowniczą i kontrowersyjną, nieodpowiadającą wyzwaniom współczesności.

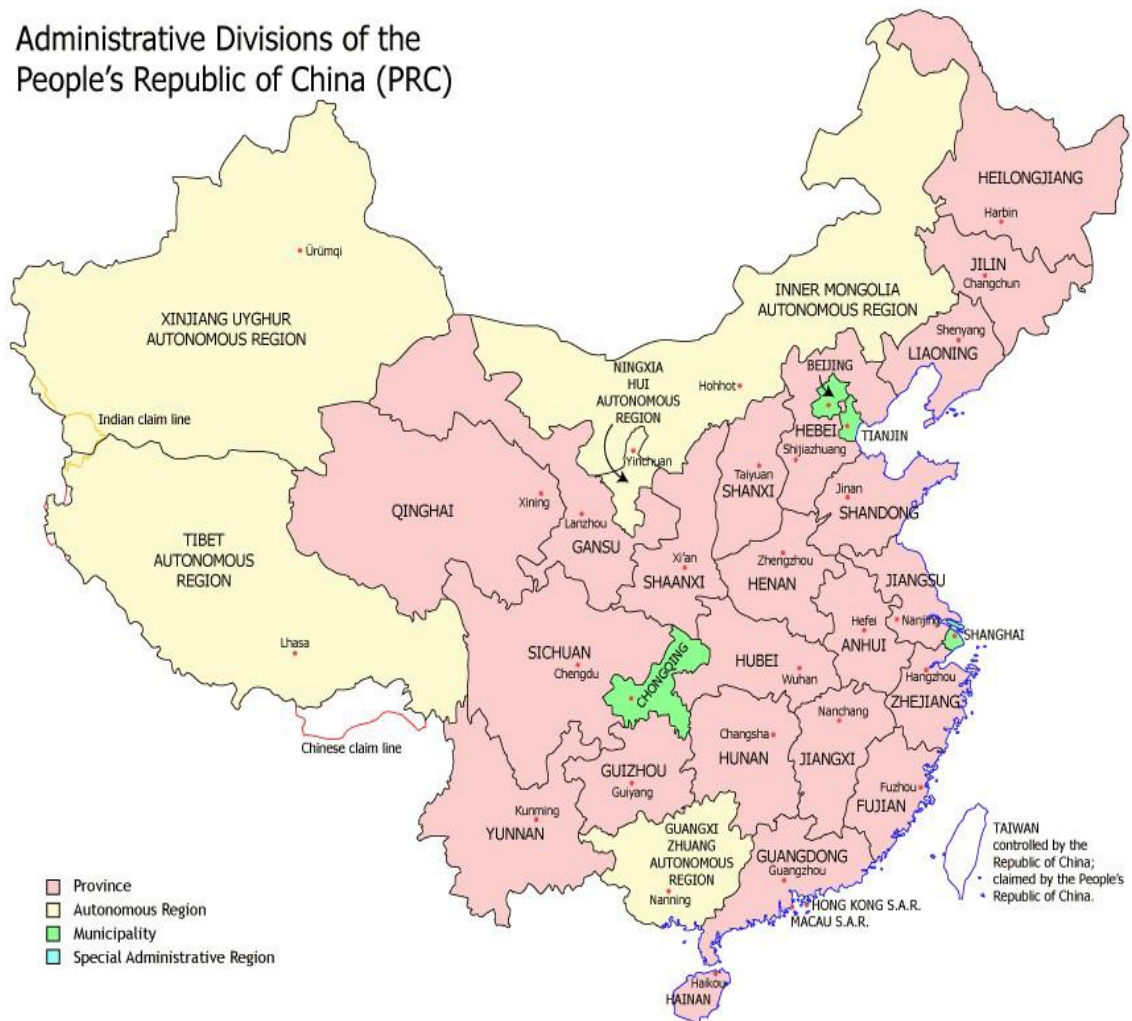
3.2. Tło geograficzne

Obszar ChRL podzielony jest na 22 prowincje (niektóre źródła podają 23, uwzględniając Tajwan), 5 regionów autonomicznych, 4 miasta wydzielone oraz 2 specjalne regiony administracyjne: Hongkong i Makau (rys. 3).

Część Chin podzielona na prowincje zamieszkiwana jest głównie przez społeczność etniczną zwaną Han. Aż 90%, czyli około 1,22 mld ludzi stanowiących tę grupę, zamieszkuje 40% powierzchni kraju. Inne grupy etniczne, będące mniejszościami, takie jak Czuangowie, Huiowie, Mandżurowie, Kazachowie czy Ujgurzy, zamieszkują 60% kraju, żyjąc głównie w zachodniej jego części, w autonomicznych regionach, jak Tybet czy Xinjiang.

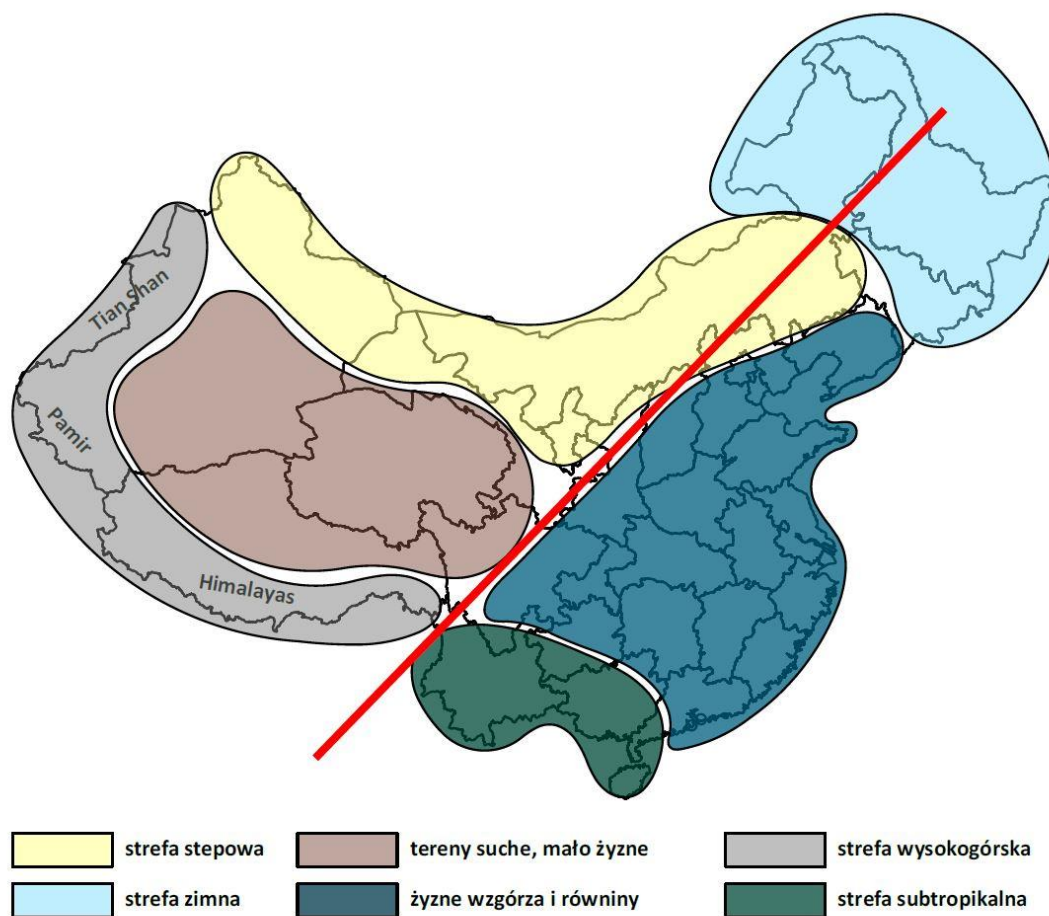
the substance of the construction. Professional architecture must be challenged in spontaneous, illegal and temporary construction, in order to establish a new relationship to landscape and urban infrastructure extending beyond the objects built. [...], architecture is returning to the place where it has always begun: to the use of local resources and the acceptance of local traditions.

Administrative Divisions of the People's Republic of China (PRC)



Rys. 3. Podział administracyjny Chińskiej Republiki Ludowej

Chiny to trzeci co do powierzchni kraj świata. Rozciąga się na terenie 9,6 mln km² i jest bardzo zróżnicowany pod względem topograficznym. W pobliżu Korei Północnej oraz Rosji możemy wydzielić tzw. strefę zimną. Dalej w kierunku południowo-zachodnim znajdują się duże obszary stepów, graniczące z Mongolią. Zachodnia granica państwa wyznaczona została przez łańcuchy górskie: Tienszan oraz Pamir, które oddzielają kraj od Azji Środkowej. Na południowym zachodzie najwyższy łańcuch górski – Himalaje oddzielają kraj od Półwyspu Indyjskiego. Prowincja Junnan, znajdująca się na południowych krańcach kraju, graniczy z obszarami subtropikalnej Azji Południowo-Wschodniej, takimi jak Wietnam, Laos czy Birma (rys. 4).



Rys. 4. Różnice topograficzne Chin

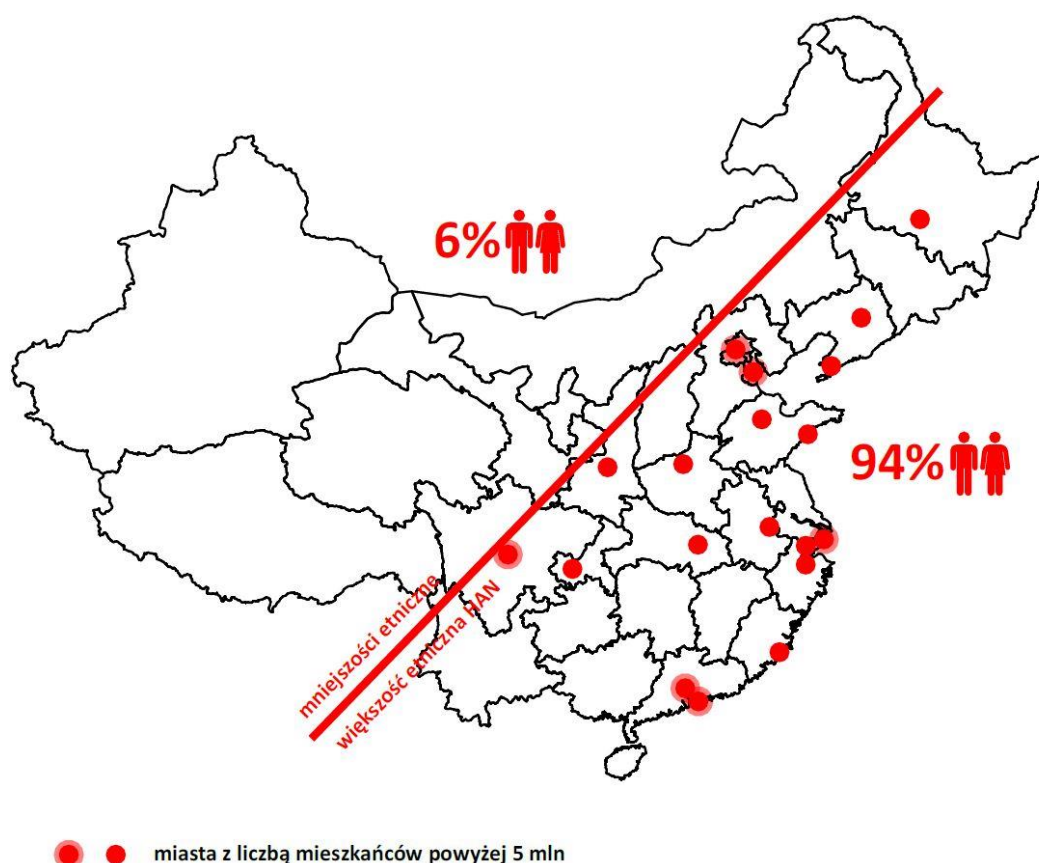
W związku ze swoim zróżnicowaniem topograficznym Chiny można podzielić na dwie części. Zachodnia część, tak zwane Chiny suche, leży pomiędzy wysokimi płaskowyżami, gdzie zlokalizowane są liczne pustynie oraz depresje. Wschodnią część natomiast charakteryzują znacznie lepsze warunki topograficzne, występują tu bowiem żyzne wzgórza czy równiny. Powyższe zróżnicowanie zawdzięczamy głównie wielkim rzekom znajdującym się we wschodniej części kraju: Jangcy, Huang He oraz Rzece Perłowej, które ukształtowały także podział cywilizacyjny Chin.



Rys. 5. Trzy wielkie rzeki wpływające na kształt demografii oraz rozwój gospodarczy

Taki podział kraju widoczny jest również w warstwie demograficznej i ekonomicznej. ChRL ze stolicą w Pekinie to druga co do wielkości gospodarka na świecie oraz pierwsza pod względem ludności, która obecnie liczy około 1,4 mld osób. Większość populacji zamieszkuje wschodnią część kraju i stanowi to 94% całej ludności, z czego aż 60% zamieszkuje obszary miejskie (rys. 6). Wszystkie miasta liczące ponad 5 mln mieszkańców znajdują się głównie we wschodniej części kraju. Zachodnią część kraju zamieszkuje zaledwie 6% ludności i są to głównie mniejszości etniczne.

Podział Chin na część wschodnią oraz zachodnią jest także wyraźnie widoczny w sferze ekonomicznej. Ze względu na znacznie bardziej rozbudowaną infrastrukturę części wschodniej kraju to właśnie tutaj należy szukać najbardziej rozwiniętych aglomeracji miejskich oraz miast. Do takich regionów zaliczyć można obszar południowej części delty Jangcy, nazywany Jiangnan lub Jiang Nan 江南 (*jiāng nán*). Region obejmuje miasto Szanghaj, południową część prowincji Jiangsu oraz części prowincji Anhui, Jiangxi oraz Zhejiang (rys. 4).



Rys. 6. Rozmieszczenie populacji Chin

Tak duży rozwój wspomnianego regionu ma między innymi swoje uzasadnienie w podłożu historycznym. Pierwotnie kolebka chińskiej cywilizacji znajdowała się na terenach wysuniętych bardziej na północ, wzdłuż Żółtej Rzeki. W związku z licznymi wojnami domowymi w północnym regionie rozpoczęła się migracja cywilizacji Han na południe kraju. Spowodowało to napływ wielu wpływowych rodów, zabierających ze sobą swoje technologie rolnicze oraz konfucjańską naukę. Wspomniana migracja pogłębiła się w okresie najazdów ludów stepowych na północne części kraju, a jej momentem kulminacyjnym stało się przeniesienie ówczesnej stolicy z Kaifeng do Hangzhou. Wtedy to obszar zwany Jiangnan wkroczył w swój złoty wiek, a napływ literatów, administratorów i rzemieślników spowodował znaczący skok ekonomiczny.

Drugim aspektem korzystnie wpływającym na rozwój regionu Jiangnan były jego żyzne zasoby naturalne oraz położenie w delcie Jangcy. Rozległe sieci rzek i dróg wodnych sprzyjały rozwojowi handlu oraz miast i centrów handlowych. To właśnie dzięki tak korzystnemu położeniu powstały liczne miasta, dziś znane jako m.in. Suzhou,

Szanghaj, Ningbo czy Hangzhou. W rezultacie te dobrze prosperujące miasta nadały swojemu regionowi przydomek „kraj ryb i ryżu” 鱼米之乡 (*yú mǐ zhī xiāng*).

Hangzhou jest stolicą prowincji Zhejiang, usytuowanej w delcie rzeki Jangcy, i stanowi największe miasto prowincji. Obszar Jiangnan obejmuje miasto Szanghaj, południową część prowincji Jiangsu oraz części prowincji Anhui, Jiangxi oraz Zhejiang. Ze względu na wysoko rozwinięty handel oraz poziom rozwoju społeczeństwa region ten uważany jest za jeden z najlepiej prosperujących w Chinach. Jego zasoby oraz sceneria gór i wody sprawiły, że mówi się o nim „niebo na ziemi”. Przez ostatnie 1000 lat Hangzhou było najbardziej rozpoznawalnym i świetnie prosperującym miastem Chin, częściowo dzięki walorom krajobrazowym⁵¹. Stolica usytuowana jest w północno-zachodniej części prowincji, na południowym krańcu Wielkiego Kanału⁵². Marco Polo podczas swojego pobytu w Chinach uznał Hangzhou za najwspanialsze miasto na świecie⁵³.

3.3. Tło historyczne

Zgodnie z informacją podaną przez WIPO (World Intellectual Property Organization) w 2015 r. Chiny jako pierwszy kraj zapisały się w historii liczbą 1 mln wniosków patentowych złożonych na przestrzeni 2015 r. W skali globalnej złożono wtedy ok. 2,9 mln wniosków patentowych⁵⁴. Informację tę wzmacnia fakt, że od zapaści gospodarczej czasów Mao upłynęło niecałe 40 lat.

Kultura chińska jest najdłuższą nieprzerwaną kulturą świata, której korzenie sięgają ponad 4000 lat wstecz⁵⁵. Pomimo perturbacji przetrwała w zgodzie ze swoimi pryncypiami. Taoizm i konfucjanizm stawały się spoiwem dla społeczeństwa i państwa. Zmierzch cesarstwa to nieudana polityka i konflikty ostatniej dynastii Qing z Rosją i Japonią oraz wymuszanie przez Anglię dzierżawy Hongkongu. Państwo było zacofane i izolowane, wykorzystywane przez inne mocarstwa, posiadające na terenie Chin swoje koncesje. Okres cesarstwa przerwany został przewrotem w 1911 r.

⁵¹ L. Feng, *A Study on the Tradition in Wang Shu's Architectural Works – focusing on his works from 2000–2010 in the context of Hangzhou city*, Department of Architecture & Architectural Engineering The Graduate School Seoul National University, February 2014, s. 19.

⁵² Wielki Kanał – najdłuższy na świecie sztuczny kanał transportowy, budowany w Chinach od V w. p.n.e. Zaczyna się w Hangzhou i dociera do Pekinu. Liczy ok. 1800 km długości i 20–350 m szerokości.

⁵³ L. Bergreen, *Marco Polo – od Wenecji do Xanadu*, przeł. Marta Dziurosz, Rebis, Poznań 2008, s. 19.

⁵⁴ <https://patentportal.pl/chiny-rekordzista-ilosci-patentow/> (dostęp: 26.10.2022).

⁵⁵ L. Sicman, A. Soper, *Sztuka i architektura w Chinach*, PWN, Warszawa 1984, s. 20.

Chiny jako republika przeżywają rozkwit pod rządami prezydenta Sun Yat-sena i jego następców. Sun to charyzmatyczny przywódca, polityk i intelektualista. To niezwykle krótki okres w Państwie Środka, kiedy państwo nie stanowi totalitarnego reżimu. Walki wewnętrzne i zewnętrzne w 1949 r. doprowadzają do proklamowania ChRL, która zrywa z przeszłością historyczną i swoją rewolucją kulturalną próbuje wymazać wszelkie relacje z przeszłością, dopatrując się w niej jedynie imperialnej konotacji. Należy podkreślić z całą mocą, że okres 1949–1978 to najczarniejszy czas w dziejach Chin, zakończony klęską głodu. Obejmował on kampanię wielkiego skoku z lat 1958–1962 oraz okres rewolucji kulturalnej, rozpoczęty w 1966 r., a zakończony przez Mao w 1969 r., chociaż faktycznie trwający do chwili aresztowania tzw. bandy czworga w 1976 r. Według szacunków rządu Mao kosztowały życie 40–80 mln istnień ludzkich. W 1978 r. wicepremierem i wiceprzewodniczącym Komitetu Centralnego został Deng Xiaoping. Od tego czasu można mówić o burzliwym rozwoju kraju. KPCh (Komunistyczna Partia Chin) ogłasza otwarcie na świat i początek socjalistycznej gospodarki rynkowej. Wprowadzone radykalne reformy sprawiły, że Chiny z zacofanego, biednego kraju, z nieudolnie zarządzaną komunistyczną gospodarką, opartą przede wszystkim na archaicznym rolnictwie, stały się liderem globalnej gospodarki. W rozważanym kontekście istotna jest skala, zakres i czas zmian, jakie dokonywały się od czasów rewolucji kulturalnej, która formułowała swe cele otwarcie i jest realizowana do dzisiaj w sposób bardziej zawoalowany.

– Myślę, że czegoś takiego nigdy wcześniej nikt na świecie nie zrobił, w takim tempie i takim zakresie – ciągnie Zhang. [Zhang Xiaogang, dzisiaj ponad czterdziestoletni malarz, który zyskał uznanie najpierw za granicą, twórca cyklu „Amnezja i pamięć” – rozmówca Strittmattered – przyp. aut.] – W tym kraju wszystko zostało z dnia na dzień zrównane z ziemią i wzniesione na nowo. W twoim mieście, ale i w twoim życiu. Tempo, w jakim się tu wszystko dzieje, jest nienormalne. Wielokrotnie przewyższa wszystko, co w normalnych warunkach może wytrzymać ludzka dusza. Wymazywanie pamięci w krajobrazie miasta to przejaw zbiorowego zapomnienia, które stało się dla tego narodu jednym ze sposobów przetrwania. – Prawdopodobnie te stare budowle były wręcz ostatnią rzeczą, którą unicestwiono – mówi Wang Shu. [...] – To wyjaśnia też, dlaczego ludzie nie bronili się już przeciwko wyburzeniom i przebudowywaniu wszystkiego. Wszystko inne, nasze dawne życie, tradycja i kultura zostały rozbite i zniszczone już wcześniej, [...] te stare domy były już ostatnią, pozbawioną treści pozostałością⁵⁶.

⁵⁶ K. Strittmatter, *Chiny 5.0*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2020, s. 134.

Na kanwę wydarzeń historycznych przełomu epok (cesarstwa, republiki i państwa komunistycznego) Kosiński nakłada wyraźne związki z odniesieniem się do idei filozoficznych taoizmu, które w architekturze przekładały się na rozwiązania oparte na humanizmie, ekologii i estetyce pozostającej w zgodzie z koegzystencją człowieka i otaczającej go natury⁵⁷. Brutalny reżim Mao Zedonga, walczący z ideą tao oraz innymi tradycjami kulturowymi Chin, traktuje architekturę w sposób jedynie uytlitarny, odrywając ją od symbiozy z otoczeniem. Czas otwarcia Deng Xiaopinga to wejście architektury chińskiej w nurt modernizmu globalnego jako narzędzia czy stymulatora przyspieszenia w modernizacji gospodarki. Chińskie miasta są projektowane przez obcokrajowców, co przekłada się na posługiwanie się innym „językiem wzorców”. Rozwiązania przynoszą w krótkim czasie oczekiwany efekt ekonomiczny, natomiast ceną staje się zatracenie ciągłości i spójności urbanistycznej⁵⁸.

Ważniejsze epoki i dynastie w Chinach:

1766–1122 p.n.e.	dynastia Shang
1122–256 p.n.e.	dynastia Zhou
1122–770 p.n.e.	dynastia Zachodnia Zhou
770–256 p.n.e.	dynastia Wschodnia Zhou
722–481 p.n.e.	Epoka Wiosen i Jesieni
453–221 p.n.e.	Epoka Walczących Królestw
221–207 p.n.e.	dynastia Qin
206 p.n.e. – 220 n.e.	dynastia Han
206 p.n.e. – 9 n.e.	dynastia Zachodnia (Wcześniejsza) Han
9–23	uzurpacja Wang Manga
25–220	dynastia Wschodnia (Późniejsza) Han
220–265	Epoka Trzech Królestw
220–265	królestwo Wei

⁵⁷ W. Kosiński, *Ponadczasowa więź architektury i urbanistyki z naturą na przykładzie Chin – od tao do współczesności*, „Państwo i Społeczeństwo” 2019, t. 19, nr 3, s. 16.

⁵⁸ E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Faktura i detal w najnowszej chińskiej architekturze*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2012, nr 5-A/1, s. 292.

221–263	królestwo Shu
222–280	królestwo Wu
265–420	dynastia Jin
420–589	Epoka Dynastii Południowych i Północnych
589–618	dynastia Sui
618–907	dynastia Tang
907–960	Epoka Pięciu Dynastii i Dziesięciu Królestw
960–1279	dynastia Song
1279–1368	dynastia Yuan (mongolska)
1368–1644	dynastia Ming
1644–1911	dynastia Qing (mandżurska)
1911–49	Republika Chińska
od 1949 r.	Chińska Republika Ludowa ⁵⁹ .

3.4. Kontekst filozoficzny

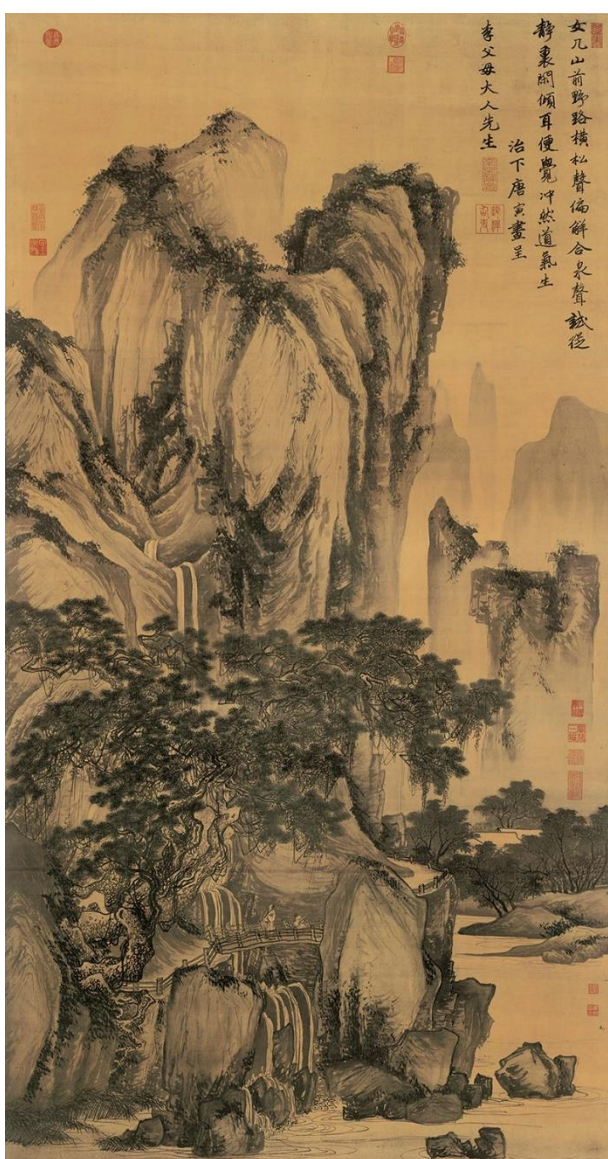
Od ponad dwóch tysięcy lat w obszarze myśli cywilizacji chińskiej panują dwa dominujące nurty: konfucjanizm i taoizm. Należy jednak zwrócić uwagę na podstawową różnicę między filozofią europejską, osadzoną na greckich korzeniach, i punktem widzenia czy odniesienia do filozofii chińskiej. Myśl świata zachodniego oscylowała w obszarze ontologii powiązanej ściśle z rozważaniami kosmologicznymi. Ogniskiem zainteresowania były zagadnienia pierwsze i podstawowe, jak duch i materia, oraz relacje między nimi. Ta kwestia nie zajmowała filozofów chińskich w ogóle bądź była marginalizowana. Opozycja między idealistycznym a materialistycznym spojrzeniem na rzeczywistość, intrygująca europejską filozofię do dzisiaj, dla Chińczyków nie stanowi pierwszoplanowego problemu.

⁵⁹ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Chiny-Wazniejsze-epoki-i-dynastie;446890.html> (dostęp: 26.10.2022). Künstler w *Dziejach kultury chińskiej* w skróconej tablicy chronologicznej wymienia jeszcze okres Pięciu Władców: 2852–2205 p.n.e. oraz dynastię Xia: 2205–1766 p.n.e.



Fot. 2. Rafael Santi, *Szkola ateńska*, 1509–1511, Watykan, Pałac Apostolski

Metafora nauki renesansu, zgodnie z którą centralną postacią jest człowiek, poszukujący prawdy, rozważający różne modele rzeczywistości: od Sokratejskich dociekań, poprzez Platoński dualizm rzeczy i idei, aż po Arystotelesowski empiryzm itp.



Fot. 3. Tang Yin, *Szeptające sosny na górskiej ścieżce*, dynastia Ming, wiszący zwój, tusz i kolor na jedwabiu, 194,5 × 102,8 cm, Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej. Powstanie zwoju szacuje się na okres przed 1517 r.

Klasyczny kanon 山水画 (*shān shuǐ huà*), uczony wśród stromych skał, porośniętych sosnami, kieruje swoje spojrzenie w stronę natury. Nasłuchuje ptaków i szumu wodospadów, stanowiąc integralną część dominującej natury. Tu uczony doszukuje się odpowiedzi w naturze, uznając ją za źródło i przyczynę rzeczy.

Zestawione prace pochodzą z podobnego okresu, wyraźnie obrazują środek ciężkości zainteresowań, pryzmat spojrzenia na rzeczywistość.

Badanie filozofii chińskiej przez pryzmat naszej metodologii, opartej na antyku, może przynieść więcej szkody niż pożytku. Krytyczni badacze zarzucają Wschodowi niesystematyczną obserwację społeczeństwa i przyrody, brak tak charakterystycznego namysłu opartego na bytach abstrakcyjnych (jakże istotnego w kulturze greckiej). W dociekaniach myślicieli wschodnich nie dostrzegali oni powiązania z elementami nauk ścisłych ani kanwy systemu logicznego, na której badano wynikające z siebie twierdzenia. W tym miejscu należy nadmienić, że owa strategia wchodzi w skład „myślenia korelacyjnego”, które stanowi rodzaj analogii, występującej również w chińskich kosmologiach. Obejmuje ono kojarzenie zdarzeń, obrazów i serii pojęć powiązanych kulturowo znaczącymi analogiami, a nie przyczynowością fizyczną⁶⁰. Względna swoboda czy obojętność myślenia korelacyjnego w stosunku do analizy logicznej oznacza, że niejasność i niespójność związana z obrazami i metaforami przenoszona jest na bardziej formalne elementy myślenia. Zaletą takiej translacji i wyjścia z dwuznaczności (obrazu czy metafory) staje się pozytywna wartość dodana, którą jest personalizacja i autokonstrukcja oparta na osobistej refleksji. Intuicja nie zastąpi logiki, ale należy uczciwie spojrzeć na osiągnięcia cywilizacji zachodniej, która kategorycznie formułuje twierdzenia o geocentrycznych podstawach rzeczywistości, potem mówi o determinizmie, redukcjonizmie i linearności, żeby za kilkaset lat z taką samą pewnością kwestionować dotychczasowe stanowiska na podstawie odkryć choćby fizyki kantowej. Elastyczna korelacja pozwala utrzymać stanowisko sprzed tysięcy lat, wzbogacając, a może nawet bardziej uzasadniając je coraz to bardziej współczesnymi odkryciami. Tu narzuca się pytanie: czy taka niejednoznaczna intuicyjna metoda nie jest alternatywą dla precyzyjnej logiki świata zachodniego, podatnego jednak na błędy zero-jedynkowej obserwacji rzeczywistości?

Mimo że w historii sinologii zdarzały się stanowiska uczonych doszukujących się w wypowiedziach mędrców chińskich idei boga, dla przeciwwagi należy odnotować, że uczeni marksistowskie podkreślali stricte materialistyczną jej orientację. Oba stanowiska są jednak dalekie od prawdy. Dobrze tę różnicę scharakteryzował Künstler, mówiąc: *Chcąc najkrócej streścić istotę różnicy między filozofią zachodnią a filozofią chińską, trzeba powiedzieć, że dla tej pierwszej zagadnienie podstawowe to „ja i wszechświat”, podczas gdy dla tej drugiej istotą jest „społeczeństwo i ja”*⁶¹. Choć

⁶⁰ Z. Wesołowski, *A Courtyard House – siheyuan 四合院 as the Dwelling Place of the traditional Chinese family*, „Forum Teologiczne” 2020, nr 21, doi: 10.31648/ft.6096, s. 211.

⁶¹ M.J. Künstler, *Dzieje kultury chińskiej*, PWN SA, Warszawa 2008, s. 67.

może należałoby sparafrazować: przyroda, społeczeństwo i ja. To wyraźnie pokazuje, gdzie leży punkt ciężkości w obu perspektywach. Spojrzenie na cywilizację chińską utrudnia stereotyp zawarty w cytacie A. van Eycka, członka Congrès international d'architecture moderne (CIAM), przywołanym przez Framptona: *Zachodnia cywilizacja zwykle uważa się za cywilizację jako taką – w oparciu o autorytarne założenie, że to, co nie jest takie jak ona, stanowi odchylenie od normy, jest czymś mniej zaawansowanym, prymitywnym lub – w najlepszym razie – egzotycznie interesującym na bezpieczną odległość*⁶².

Konfucjanizm jest niekiedy określany jako religia, ale to raczej system norm moralno-etycznych, zbliżonych do roli norm judeochrześcijańskich w społeczeństwach zachodnich, gdzie nawet ci, którzy je odrzucają lub kwestionują, są przez nie kształtowani świadomie lub nie⁶³. Niemniej jednak posługuje się terminem nieba⁶⁴, 天 (*tiān*), jako bezosobowego bytu sterującego losami świata. Konfucjanizm kładzie silny nacisk na hierarchię i powinności wobec starszych, dotyczy to zarówno państwa, jak i rodziny. Patriarchalny, wertykalny system obowiązków i zależności obowiązywał tak samo w państwie, jak i w jego symbolicznym odbiciu – rodzinie. Ważny element stanowi rozwój osobisty zmierzający do osiągnięcia statusu mędrca 聖 (*shèng*). Konfucjanizm był wykorzystywany ideologicznie w cesarskich Chinach jako strażnik klasowej przewagi feudalnej biurokracji⁶⁵. Tak samo, a może bardziej instrumentalnie, korzystali z niego przywódcy komunistyczni.

Taoizm⁶⁶ to holistyczny system myślenia o rzeczywistości, który początek bierze w drugim tysiącleciu p.n.e. Opierał się początkowo na mitach o przemianie Chaosu w świat – z łądem, niebem, Oceanem Północnym i Południowym, stworzeniem człowieka – oraz przekazanej mu przyjaźni z naturą⁶⁷. Pojęcie pochodzi od Lao-Tsy (Lao Tzu, Laozi, 601–531 r. p.n.e.) i jego *Księgi drogi i cnoty* (*Laozi Daodejing*) 老子

⁶² K. Frampton, *Ku regionalizmowi krytycznemu: sześć punktów oporu* (1983), „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2017, nr 2(57), s. 15.

⁶³ R. Mitter, *Chiny współczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 22.

⁶⁴ To koncepcja wspólnego ducha „godnych” przodków ze wszystkich poprzednich pokoleń, bytu sterującego losami świata poprzez dobre działania ludzi, zapewniające stworzenie doskonałych relacji między wszystkimi stworzeniami (niebiański spokój).

⁶⁵ Czuang-Tsy, *Nan-hua-czên-king: Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. W. Jabłoński, J. Chmielewski, O. Wojtasiewicz, PWN, Warszawa 1953, s. 4–5.

⁶⁶ „Taoizm” i „daoizm” to różne angielskie adaptacje fonetyczne słowa. Termin „tao” pochodzi z latynizacji stworzonej przez wczesnych europejskich handlowców. W 1958 r. chiński rząd przyjął pinyin, oparty na łacińskim alfabecie, który jest bardziej spójny z dźwiękami fonetycznymi w zaakceptowanym przez rząd dialekcie mandaryńskim. W pinyin znak jest pisany i wymawiany jako „dao”.

⁶⁷ M.J. Künstler, *Mitologia chińska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 27–32, 46–50, 51–55.

道德经 (*Lǎo Zi Dào Dé Jīng*). Główną ideą księgi jest szeroko pojęta harmonia bytów jako środek i cel sam w sobie. Stanowi to opozycję do Konfucjusza, u którego występowała wyraźna i niezaprzeczalna hierarchia. Idea tao to fascynacja przyrodą, harmonia bytów materialnych i duchowych, silnie związana z wolną myślą zen i feng shui, mniej zaś z poddańczym i pasywnym buddyzmem. To zdecydowanie bliższa idea humanizmowi, estetyce, ekologii niż religii. Ważnym pojęciem w taoizmie jest 无为 (*Wúwéi*) – niedziałanie albo działanie bez wysiłku, działanie w harmonii z dao, jakże bliskie podstawom ekologicznego działania w nurcie low-tech czy gospodarki obiegu zamkniętego. Zbieżność z tego typu myśleniem przedstawia Alberti w swojej przestrodze:

...czy nie podejmujesz się zrobić czegoś, co będzie w stałej walce z naturą. Bo chociaż (człowiek) czasami się przeciwstawia siłom przyrody i zmienia ich kierunek za pomocą innej siły lub przeszkody, to jednak mają one tę właściwość, że potrafią przewyciężyć i zburzyć, co im się przeciwstawia i stoi na zawadzie, a przez stałe, codzienne działanie, w miarę upływu czasu i przez swoją wielką siłę zburzą i zrównają z ziemią każdą nienawistną (o ile można tak powiedzieć) przeszkodę, którą (spotkają na drodze)⁶⁸.

Samo dao jest niedefiniowalne. Koncepcja dao to spontaniczny i naturalny bieg rzeczy i spraw. Należy tu poczynić dygresję, że obok filozofii taoistycznej istnieje religia taoistyczna, z jej tysiącami przesądów, boginek, nieśmiertelnych, poszukiwaniem długowieczności.

Natomiast filozofia taoistyczna jest przede wszystkim drogą artysty i właśnie myśl taoistyczna epoki Han oraz następujących po niej kilku stuleci skodyfikowała w pewnym sensie te aspekty charakteru chińskiego, które stworzyły potem wielkie szkoły malarstwa krajobrazowego i studiów z natury⁶⁹.

To klucz do ważnego działu malarstwa, a nawet całej sztuki chińskiej, wynikającej z onieśmielenia artysty, mędrca, filozofa, poety (w jednej postaci), z ogromem przyrody, jej pięknem oraz kontemplacją jej doskonałości, gdzie nigdzie poza Wschodem konstatacja nie jest aż tak wyrafinowana, dostrzegająca niuanse kształtów, zmian, rytmów i barw.

⁶⁸ L.B. Alberti, *Ksiąg dziesięć...*, op. cit., s. 45.

⁶⁹ L. Sicman, A. Soper, *Sztuka i architektura...*, op. cit., s. 53.

Idea tao w projektowaniu przestrzeni ma swoje ponadczasowe konsekwencje przekraczające obszar Chin. Należy tu nadmienić niebagatelny wpływ idei ogrodów i parków na angielską architekturę krajobrazu. To myślenie zachwyca i inspiruje F.L. Wrighta oraz Le Corbusiera. Ogród chiński stanowił wyraz szczególnie pojmowanego wszechświata, gdzie człowiek i natura są partnerami, gdzie to, co stworzone przez człowieka organicznie łączy się z naturą, zatracając granice styku. *Relatywna nieważność roślin to najbardziej rzucająca się w oczy różnica między tradycjami sztuki ogrodniczej Chin i zachodniego świata*⁷⁰. Ogród chiński nie jest bardzo zielony, raczej się go buduje, niż obsadza, a kamienie i woda to elementy o wielkim znaczeniu symbolicznym. Ziemia jest ciałem, skały i góry to kości, natomiast rzeki i strumienie to życiodajne arterie krwionośne. Skały są ucieleśnieniem męskiego pierwiastka yang. Aby stanowić całość, ogród musi zawierać wodę, reprezentującą dopełniający, przeciwny pierwiastek yin. Symbolicznie góra jest osią świata, umieszczana w środku jeziora, zaś w mniejszych ogrodach w środku stawu, jest stała i niezmienna, otoczona opływającą wodą – zmienną i tymczasową. Woda to sam w sobie wielki symbol taoistyczny, reprezentujący jednocześnie siłę i słabość, płynność, adaptowalność i spokój; w postaci strumienia symbolizuje ruch i dynamikę, w postaci jeziora – spokój i odpoczynek. Symetria jest obca naturze. W ogrodach nie napotkamy przycinanych geometrycznych trawników ani żywopłotów. Kształtowany pejzaż powinien „pochłaniać” to, co wybudowane, nawet nasadzenia winny sprawiać wrażenie, jakby tam zostały ukształtowane przez przyrodę⁷¹.

3.5. Kontekst artystyczny

3.5.1. Malarstwo krajobrazowe 山水画 (shān shuǐ huà)

Malarstwo pejzażowe, będące największym wkładem Chin w sztukę światową, wyłoniło się z archaicznego stylu oraz manieryzmu popularnego w okresie Sześciu Dynastii (220–589). Oprócz tego kierunku chińskie malarstwo związane było z tematami figuralnymi: świeckimi i religijnymi. Duży kunszt osiągało też na polu

⁷⁰ P. Hobhouse, *Historia ogrodów*, Arkady, Warszawa 2005, s. 319.

⁷¹ J. Cooper, *The Symbolism of the Taoist Garden*, [w:] *Light from the East. Eastern Wisdom for the Modern West*, ed. H. Oldmeadow, Bloomington 2007, s. 205–216.

malarstwa kwiatów i ptaków. W epoce Tang (618–907) historia odnotowała już grupę malarzy specjalizujących się w pejzażu 山水画 (*shān shuǐ huà*)⁷².

Pod koniec XI wieku Su Shu (1037–1101) oraz krąg wokół niego skupionych uczonych zaczął propagować nowe standardy estetyczne, które ukształtowały późniejszą teorię malarstwa. Głosił, że dla artysty najważniejsza jest autorefleksja i dopiero wówczas, gdy rzeczywiście zrozumie on sam siebie, będzie w stanie wspiąć się na wyżyny poezji, kaligrafii i malarstwa. Mają bowiem one tę samą naturę, wszystkie biorą początek w duszy i umyśle uczonego⁷³.

W dynastii Song nastąpił głęboki rozwój tego typu pejzaży. Li Cheng (919–967) stworzył i zdefiniował styl malarstwa z okresu dynastii Song, który był kontynuowany i wpłynął na przyszłe pokolenia artystów. Li czerpał z południowych i północnych stylów krajobrazu. Jego prace łączą strzeliste góry, charakterystyczne dla północnych mistrzów, z delikatnymi wzgórzami i rozpościerającą się mgłą pejzażystów południowych. Dzięki temu mógł stworzyć harmonijny styl, który stał się oficjalnym kanonem malarstwa pejzażowego. Jego *Samotna świątynia wśród przecinających się szczytów* stanowi najbardziej znane dzieło reprezentujące *shan shui hua* dynastii Song. Majestatyczny szczyt otoczony jest mniejszymi wzniesieniami, które zasnute są po części rozpościerającą się mgłą. Samotna świątynia leży u podnóża centralnego szczytu, górując nad pozostałą zabudową. Architektura przedstawiona jest bardzo szczegółowo, z układem konstrukcyjnym i detalem dachów. Przylegające drzewa o silnych konturach sprawiają wrażenie, jakby ich gałęzie kłuły. Ze świątyni prowadzi ścieżka do wioski z pierwszego planu, a kadr z lewej strony zamyka wodospad, dający początek rzece przecinającej obraz po skosie. Po lewej trzech wieśniaków chce przekroczyć most, kierując się w stronę tawerny. Nad rzeką można dostrzec w pawilonach rozmawiających uczonych. Jednak cała działalność i obecność człowieka odbywa się w cieniu majestatycznej przyrody, górującej nad całością. Jest to zgodne z taoistyczną filozofią, zgodnie z którą człowiek jest jedynie małym elementem kosmicznych cykli natury. Zasada kompozycji odzwierciedla hierarchię cesarstwa i łączy naturę z boskością⁷⁴.

⁷² L. Sicman, A. Soper, *Sztuka i architektura...*, op. cit., s. 183.

⁷³ Z. Chen, *Zhongguo shuhua yu wenrenyishi (Malarstwo i kaligrafia chińska a świadomość literati)*, Sichuan meishuchubanshe, Chengdu 2006, s. 21–23, cyt. za: *Życie wśród piękna. Świat chińskiego uczonego*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017.

⁷⁴ M. Cai, *Chinese Shan Shui Painting Through the Yuan Dynasty. Nature reflecting the Yin-Yang of the Cosmos*, 14.01.2019, Bright, https://www.theepochtimes.com/chinese-shan-shui-painting-through-the-yuan-dynasty_2763845.html (dostęp: 26.10.2022).



Fot. 4. Li Cheng (919–967), *Samotna świątynia pośród przecinających się szczytów*, dynastia Song, wiszący zwój z atramentem na jedwabiu, 44 × 22 cale, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri

Centralny szczyt reprezentuje cesarza, który jest synem niebios, podczas gdy otaczające wzgórza to ministrowie jego dworu. Całość emanuje spokojem, harmonią i mistycyzmem, wywołując refleksję nad omnipotentną naturą. Zaprezentowana scena łączy wszystkie wymagane podówczas cechy sztuki: sugestywność, poetyckość, witalność, dynamikę, zestawienie kontrastów (wysokie i silne góry, reprezentujące yang, oraz płynąca i ulotna woda, jako yin) oraz wrażenie swobody⁷⁵.

Od czasu dynastii Yuan (1279–1368) status malarstwa pejzażowego uzyskał najwyższy poziom. Oprócz malarzy profesjonalnych niezwykle ważna w tym obszarze, jeśli nie najważniejsza, jest twórczość malarzy, erudytów amatorów, literati 文人 (*wén rén*). Etos amatora wynikał z tego, że wiercono, iż artysta spełnia się na różnych polach nie z tego powodu, że jest to jego praca, lecz głęboka przyjemność, realizowana przez wnikliwe wykształcenie i oddanie. Określenie „amator” nie wynikało bynajmniej z braku kwalifikacji, odnosiło się wyłącznie do pasji i zainteresowania. Elity intelektualne uznawały ten rodzaj malarstwa za najszlachetniejszy przez cały okres dynastii Ming (1368–1644) oraz Qing (1664–1911). Malarstwo amatorów nie było przedmiotem obrotu. Erudyci ofiarowywali sobie wzajemnie zwoje, czasami wymieniając się, wzbogacając swoje kolekcje. Od epoki Yuan (1279–1368) przedstawienie przyrody odchodzi od mimesis (która swój złoty okres przeżywa w czasach dynastii Song), kierując się w stronę przedstawienia autora i jego relacji z tradycją malarską. Artysta malujący pejzaż musi uchwycić „esencję krajobrazu”, elementy bowiem wyglądają inaczej z daleka, inaczej wygląda detal z bliska, obrazy zmieniają się w zależności od przyjętej perspektywy i pory roku⁷⁶. Płótna integrują niekiedy trzy dziedziny sztuki. Oprócz malarstwa pojawia się poezja i kaligrafia (niektórzy mówią jeszcze o rzeźbie, związku z którą dopatrują się w pieczęciach stanowiących podpis autora lub właściciela, krótkich sentencjach itp.). Poezja stanowi komentarz do obrazu lub przedstawia chwilę, w której powstaje obraz⁷⁷. Język ukryty jest w kaligrafii, która oprócz przekazu werbalnego niesie za sobą całą złożoność i dynamikę formy, sugestywnie wzbogacając obraz. Warto na moment skupić się nad pewną wspólną cechą powyższych dziedzin, które mają swoje korzenie w – ogólnie rzecz ujmując – „tradycyjnej chińskiej estetyce” (oczywiście inne obszary sztuki również znajdują się w jej zasięgu, jak ceramika, muzyka, sztuki walki, architektura).

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ A. Pawlak, *Ogrody chińskie*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009, s. 33.

⁷⁷ *Tradycja i eksperyment. Malarstwo chińskie...*

Należy tu poczynić dygresję, że estetyka 美学 (*měi xué*) składa się w języku chińskim z dwóch znaków: 美 (*měi*) – „piękno” i 学 (*xué*) – „uczyć”, „studiować”, jednak „nauka o pięknie” w rozumieniu zachodniej cywilizacji nie jest istotą tej dziedziny⁷⁸. Chińskie słowo 美 (*měi*) odnosi się raczej do przyjemnych wrażeń porządku i harmonii niż do jakiegokolwiek próby uchwycenia tego pojęcia w jakiś estetyczno-kosmologiczny schemat⁷⁹. W historycznym ujęciu słowo „piękno” odnosiło się przede wszystkim do etyki i stanowiło drogę tao do życia w harmonii z naturą i ludźmi, realizowaną na podstawie moralnych działań. W cywilizacji zachodniej można to odnieść do triady platońskiej, zgodnie z którą Piękno towarzyszy Dobro i Prawda. Dążenie do piękna jest realizacją własnej drogi, opartej na niewymuszonej aktywności umysłowej i fizycznej 无为 (*wú wéi*).

Wracając do cech wspólnych malarstwa, kaligrafii i poezji, są one następujące:

- Pierwsza cecha to sugestywność wyrazu, poetyckość dzieła sztuki. W poezji to język metafor zdeterminowany przez obrazy natury, to odwołanie się do głębszych znaczeń; w poezji tzw. znaczenie poza słowami 言外之意 (*yán wài zhī yì*), a w malarstwie „obraz poza obrazem” 象外之象 (*xiàng wài zhī xiàng*). To przedstawienie emocji i pewnych wizji rozbrzmiewających poza napisanym wierszem lub przedstawioną sceną – poszukiwana przez artystów jakość – jest poza ich dziełem. Tego typu poszukiwania musiały odsunąć sztukę od realistycznych odwzorowań. Perspektywa linearna dominująca w malarstwie zachodniego świata od renesansu nie znajduje tutaj zastosowania. Zastąpiono ją sekwencją rozwijanych scen w trakcie przewijania zwoju. Zgodnie z chińską tradycją sceny były prezentowane w trzech ujęciach. Było to „spojrzenie z dołu”, „patrzenie na wnętrze góry” i „patrzenie na odległość”.
- Druga cecha to witalna jakość (*qi*) 气 *qi*, która powinna emanować z dzieła. Chodzi przede wszystkim o malarstwo i kaligrafię, chociaż dotyczy to również poezji. Jest to cecha zgodna z pierwszymi zasadami malarstwa chińskiego 气韵生动 (*qì yùn shēng dòng*) (atmosfera ruchu i życiodajnego rezonansu), zasadzająca się na odniesieniach do relacji między stworzeniem świata a twórczością artystyczną. W jednym i drugim przypadku kluczowe staje się podążanie za niedefiniowalnym

⁷⁸ E.K. Świątek, *Wprowadzenie do estetyki chińskiej. Kategorie harmonii i wieloznaczności*, „Estetyka i Krytyka” 2014, t. 33, nr 2.

⁷⁹ C. Zongqi, *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu 2004, s. 21.

tao, stanowi klucz do stworzenia i działania świata. Energia *qi*, która ma zawierać utwór, jest jedynie echem tao. Ten ruch i witalność w obrazie najwyraźniej są widoczne w dynamicznych pociągnięciach pędzla, gdzie czarny tusz i forma koegzystują z bielą i pustką.

- Trzecia cecha to odniesienie się do wspomnianych kosmologicznych relacji równowagi między binarnymi elementami dzieła sztuki 阴阳 (*yīn yáng*). W poezji to upodobanie do zestawień kontrastów, natomiast w malarstwie to cały obszar 山水画 (*shān shuǐ huà*), gdzie siły 阴阳 (*yīn yáng*) są przedstawione metaforycznie jako uzupełniające się byty. To harmonijny porządek kosmologicznego wszechświata, jego sił, przedstawiony w mikrokosmosie pejzażu.
- Czwarta charakterystyczna cecha to połączenie spontaniczności i rygorów formalnych, którym powinno rządzić się dzieło sztuki. Zasada ta w poezji dotyczyła ograniczeń w zakresie długości wersów i ich liczby, co nie przeszkadzało później uzyskiwać niezwykłą naturalność i swobodę stylistyczną. Malarstwo również definiowano poprzez zasady, jednak patrząc na prace przebija z nich poczucie wolności od reguł i ograniczeń. Sekret tego mariażu to doskonałość (*kung fu*) osiągnięta długą praktyką w precyzji i kontroli nad medium artystycznym (tuszem czy językiem), poparta nabytą intuicją⁸⁰.

Warto w tym miejscu podkreślić, że powyższe cztery cechy stanowią bazę, która jest rozwijana przez zespół AAS w jego realizacjach. To, co stanowiło wytyczne w poezji, malarstwie i kaligrafii, znajduje swoją kontynuację w architekturze. Treść i forma są zanurzone w filozofii taoistycznej. Chińczycy mówią, że malowanie pejzażu jest tak samo dobrym sposobem poznawania porządku rzeczy jak taoistyczna medytacja⁸¹. Elementy obrazu w sposób symboliczny łączą yin i yang. Sam odbiór namalowanego zwoju to także międzymysłowa kontemplacja. Oprócz formy odbieranej przez wzrok mamy do czynienia z różnymi fakturami płaszczyzn, dźwiękiem rozwijanego zwoju, całości zaś towarzyszy zapach tuszu, do którego dla lepszej trwałości dodawano nieco piżma i ziół⁸².

⁸⁰ K.H. Pohl, *Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, [w:] *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, eds. A. Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, Dordrecht 2009.

⁸¹ A. Pawlak, *Ogrody...*, op. cit., s. 33.

⁸² H.J. Błazińska, *System nauczania...*, op. cit., s. 169.

3.5.2. Ogród 園 (yuán)

Obrazy *shan shui* 山水 (*shān shuǐ*) miały niebagatelny wpływ na projektowanie ogrodów, okazały się nie tylko inspiracją, ale wzornikami dla sztuki ogrodowej. Tak jak malarstwo pejzażowe stało się metaforą myśli taoistycznej i filozofii chińskiej, ogrody były kolejnym przybliżeniem filozofii – emanacją zasady 天人合一 (*tiān rén hé yī*), zgodnie z którą człowiek i natura przenikają się, stanowią całość. Ogrody miały różne przeznaczenie i charakter. W starożytności ogrody i parki były po prostu wydzielonymi z krajobrazu fragmentami. W okresie panowania dynastii Jin (265–420) oraz dynastii Południowych i Północnych (420–589) powstała tradycja naśladowania naturalnego krajobrazu. Cesarz Huizong (dynastia Song (960–1279)) w ogrodzie o nazwie Gen Yuan odtworzył skaliste góry Syczuanu, dając początek konstrukcji sztucznych gór i akwenów wodnych. Do panowania dynastii Ming i Qing, tj. do końca cesarstwa, naśladowanie natury stanowiło ważny element w tworzeniu ogrodów⁸³. Powstawały parki, ogrody otwarte, cesarskie, klasztorne oraz prywatne. Ogrody to miejsca do wypoczynku, kontemplacji, delektowania się sztuką, przyjmowania gości. Ogrody uczonych były realizowane w pewnej odległości od założeń cesarskich. W okresie dynastii Tang (618–907) pojawiają się pierwsze dekrety cesarskie mające na celu regulację założeń ogrodowych (wielkość, wysokość murów i dobór gatunków roślin), w trosce o utrzymanie odpowiedniego dystansu do założeń cesarskich. Nobilitacją dla ogrodu była wyraźna więź z koncepcją zapisaną w malarstwie lub poezji. Ogród to nie imitacja natury, lecz jej pomniejszona wizja, oparta na wrażliwości i kontemplacji twórcy. Tworzono także scenerie w postaci miniaturowych założeń 盆景 (*pén jǐng*), znanych w Japonii jako bonsai. Wizja czasu jest reprezentowana w Chinach w odmienny sposób niż w cywilizacji zachodniej. Zachodni, linearny przebieg czasu na wschodzie ma charakter cykliczny. To powtarzające się cykle zapisane w przyrodzie. Ogród eksponuje tę cykliczność kwitnieniem i przekwitaniem, nasadzeniami, które komponują się w chronologicznych sekwencjach. Każdy element ogrodu ma swoją głęboką i kontekstualną symbolikę (woda może być symbolem spokoju, jeśli jest nieruchoma, zamknięta – ta w oczku wodnym, może być także przejawem dynamiki – w strumieniu). Ten kod powiązany jest z całym systemem filozoficznym. Podstawowymi elementami założeń były: rośliny, woda, skały i architektura. Rośliny

⁸³ A. Pawlak, *Ogrody...*, op. cit., s. 48.

pokazywały cykliczność pór roku, kwitnąc bowiem w różnych porach, stanowiły manifestację przepływu czasu. Skały były symbolem wieczności i trwałości. Woda, jako złożony symbol, spajała całe środowisko niczym krwioobieg organizm. Architektura komponowała widoki, stając się ich częścią. Preferowano układy asymetryczne, nieoparte na geometrycznych podziałach, sugerujące nieskończoność i spontaniczność natury. Ogrody z założenia były multisensoryczne. Użytkownik, oprócz doznań wzrokowych, które były przygotowane dla niego przez scenariusz ścieżek, zygzakowatych mostków zawieszonych nad taflą wody, kierujących wzrok w ściśle określonym kierunku, przebywał w towarzystwie śpiewu ptaków, szumu strumieni i zapachu kwiatów. Widoki były dookreślane sekwencją księżycowych bram – owalnych przejść, które niczym soczewki skupiały wzrok odwiedzającego na obszarach stworzonych przez naturalne ukształtowania bądź będących kreacją człowieka. „Obrazy” oglądamy skadrowane i definiowane przez twórców setki lat wstecz w sposób zgodny z ich założeniem.



Fot. 5. Księżyce bramy w ogrodzie Pokornego Zarządcy w Suzhou (zdjęcie po lewej i na środku)

Fot. 6. Zygzakowaty mostek prowadzący do pawilonu w ogrodzie Pokornego Zarządcy w Suzhou (zdjęcie po prawej)

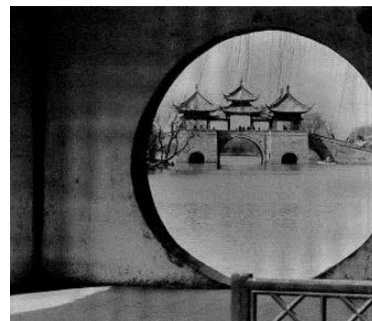
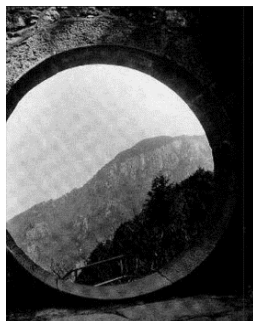
Zadaszone galerie wypełniały misternie zdobione framugami okna o różnych kształtach, wypełnianie niekiedy kratami, które niczym ramy obrazów zamykały widoki, kierując wzrok na dalsze części ogrodu bądź jeden konar, kwiat, łodygę bambusa, rosnącego za murem. Od strony otwartej z galerii rozciągał się zmienny, wyrafinowany widok na tę część ogrodu, przez którą przebiegała galeria⁸⁴. Podróż odbywała się przez ścieżki biegnące na różnych poziomach, dające możliwość obserwacji założeń z różnych perspektyw. Widok zamykany kadrem zmieniał się wraz z poruszaniem się obserwatora. Ogrody zakładano na zasadzie ogrodu w ogrodzie –

⁸⁴ A. Doležalová, *Moje podróże: Chiny*, Wydawnictwo Slovart – Bratysława oraz Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1991, s. 116.

należało przejść przez jego wszystkie części, żeby poznać go w całości. Ogród to też iluzja, kiedy w pawilonie księżycowym (Ogród Pokornego Zarządcy 拙政園 (*zhuō zhèng yuán*), Suzhou) nie mam dostępu do widoku nieba, natomiast księżyc jest dobrze widoczny na niezmąconej tafli stawu. Woda chroniona jest w ogrodach przed roślinnością w celu zachowania możliwości odbicia i optycznego powiększenia ogrodu. W ogrodzie przewija się kaligrafia i poezja, prezentujące upodobania właściciela, komponując je z konfucjańskim przekazem. Elementy krajobrazu poza ogrodem były włączane na zasadzie zapożyczonego widoku (potem stosowany w Japonii jako *shakkei*), sprawiając wrażenie przynależności do niego (Ogród Pokornego Zarządcy w Suzhou, pagoda na osi widokowej).



Fot. 7. Widok pagody na osi w ogrodzie Pokornego Zarządcy (zdjęcie po lewej)



Fot. 8. Zapożyczony widok w księżycowych bramach (zdjęcia po prawej)

Założenia w większości były lokalizowane w miastach, ograniczoną powierzchnię ogrodu „powiększano” efektem „małego potęgującego wrażenie dużego”. Jest to rezultat osiągnięty poprzez usytuowanie małych ograniczonych przestrzeni przed dużymi zasadniczymi terenami. Zabieg ten sprawiał, że docelowe założenia przestrzenne wydawały się większe. Szczególnie stosowano to przed głównymi wejściami, gdzie początkowo komunikacja odbywa się wąską zamkniętą przestrzenią, żeby po wejściu na dziedziniec otworzyć się i wywołać spotęgowane wrażenie. Często stosowany jest zabieg przeciwstawiania sobie krajobrazów i przedmiotów powiększających część główną. Ogrody składają się z wnętrz, które zawsze są tak zestawiane, żeby podkreślać swój rozmiar. Często klasyczny ogród porównuje się ze zwojem malarstwa pejzażowego, którego nie sposób ogarnąć jednym spojrzeniem. Ogród, jak obraz, przez liczne punkty i przestrzenie widokowe zmusza do podążania za

intencjami artysty, idąc ścieżkami usytuowanymi na różnych poziomach, wzbogaca możliwość kontemplacji natury o „sposprzeżenia i sugestie” autora założenia⁸⁵.

Podczas panowania dynastii Ming (1368–1644) i Qing (1644–1911) gospodarka cesarstwa koncentrowała się na południu Chin. Walory krajobrazowe, kulturowe i ekonomiczne sprzyjały zakładaniu ogrodów. Bez rzek, jezior i kanałów nawadnianie ogrodów byłoby utrudnione. Duża wilgotność, klimat umiarkowany, bez ostrych zim, sprzyjał wegetacji roślin. Sąsiedztwo terenów skalistych dawało możliwości tworzenia krajobrazów górskich. Urodzajna gleba i bogactwa naturalne uczyniły z południa Chin obszar odgrywający ważną rolę w gospodarce, co przełożyło się na większe zaludnienie. Ludność utrzymywała się z rolnictwa, handlu i rzemiosła. Rozwój gospodarczy stał się bodźcem do rozwoju miast. Oprócz dostępnych materiałów i dobrego klimatu do tworzenia ogrodów niezbędny był element intelektualny – atmosfera sztuki. Pojawiła się ona, gdy urzędnicy – artyści – literaci przybyli na południe, przyciągnięci rozwijającą się gospodarką. Historycznie od dynastii Song (960–1279) Południe było związane z tworzeniem sztuki, co dawało zacznik do tworzenia ogrodów. Ogrody przebudowywano i rozbudowywano. Ogrody Południa reprezentują cechy charakterystyczne dla klasycznego ogrodu chińskiego. Jak podają źródła, w okresie od VIII w. do IX w. powstało kilkaset ogrodów przy rezydencjach uczonych. Za panowania dynastii Ming i Qing w samym Suzhou powstało ponad 300 ogrodów, z których duża część funkcjonuje do dzisiaj (to miejsce skupiające najwięcej zachowanych ogrodów w całych Chinach). W 1997 r. ogrody Suzhou zostały wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Ogrody miały swoje lokalne uwarunkowania, z czego wynikała ich lokalna specyfika. W Yangshuo powstawały głównie ogrody przy rezydencjach, w Hangzhou wykorzystano walory krajobrazowe Jeziora Zachodniego. Suzhou, Wuxi i Wuxing leżą nad brzegami jeziora Tai, dlatego wykorzystywano kamienie i skały do tworzenia scenerii ogrodów, korzystając z łatwo dostępnego materiału o dobrych parametrach⁸⁶.

⁸⁵ A. Pawlak, *Ogrody...*, op. cit., s. 58.

⁸⁶ Ibidem, s. 81.

3.5.3. Dziedziniec 院 (yuàn)

Założenia mieszkalne usytuowane wokół dziedzińca stały się artefaktem kultury chińskiej⁸⁷, jednak nie było to zjawisko odosobnione na świecie. Dziedziniec, jako element formy najstarszej zabudowy, występował w kulturach Indii, Bliskiego Wschodu, Afryce Północnej, Grecji i Rzymie⁸⁸. Jednak kultura chińska z budynku z dziedzińcem stworzyła emanację swojej duchowości, hierarchii i filozofii.

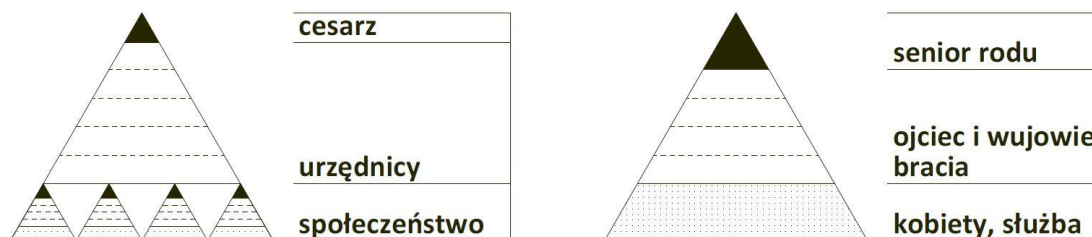
Chiński dziedziniec to bardzo elastyczna struktura, kierująca się pryncypiami zakorzenionymi w zasadach feng shui. Założenie charakteryzuje się jednym wejściem i jednym lub większą liczbą dziedzińców, otoczonych parterową zabudową. Dziedziniec może występować jako pojedynczy – w małych założeniach lub zwielokrotniony – w zależności od rangi rodziny, rozrastając się do założeń pałacowych, świątynnych i klasztornych. Układ i symbolika mają harmonizować się z otaczającym środowiskiem, zapewniając mieszkańcom zdrowie, pomyślność i dobrobyt. Z punktu widzenia filozofii struktura domu, oprócz materialnego wymiaru, była usystematyzowaną skomplikowaną wizją kosmosu, która w założeniu miała stać się dobrze funkcjonującym rezerwuarem życiodajnej energii *qi*. Założenie swoją główną osią przebiegało w kierunku północ–południe, umożliwiając zasilanie witalną energią. Główny dziedziniec w formie kwadratu miał gwarantować zdrowie, dobrobyt i rozwój rodziny. Forma odzwierciedlała dwa systemy przekonań myśli chińskiej: taoizm i konfucjanizm. Harmonii i odniesieniu się do praw przyrody, z całą symboliką i zasadami feng shui, szacunkiem i uznaniem natury jako partnera, współtowarzyszyła hierarchiczna, patriarchalna wizja rodziny, stanowiącej symbol organizmu państwowego. Konfucjanizm wymiennie używał symbolu państwa jako rodziny i rodziny jako państwa, z pozycją cesarza jako ojca opiekującego się swoimi poddanymi. Większość członków rodziny była pozbawiona praw i prywatności. Dziadek, ojciec, starszy syn kontrolowali wszystko – od finansów po małżeństwa. Pierwszeństwo determinowała płeć i wiek⁸⁹. Głowa domu – „cesarz” narzucał surowe prawa, których członkowie

⁸⁷ D. Zhang, *Classical Courtyard Houses of Beijing: Architecture as Cultural Artifact*, „Space and Communication” 2015, vol. 1, no. 1, doi: 10.15340/2148172511881, s. 47.

⁸⁸ W. Blaser, *Courtyard House in China: Tradition and Present*, Birkhäuser Verlag, Basel–Boston–Berlin 1995.

⁸⁹ Ch. Chan, Y. Xiong, *The features and forces that define, maintain, and endanger Beijing courtyard housing*, „Journal of Architectural and Planning Research” 2007, vol. 24, no. 1, https://www.jstor.org/stable/43030789?read-now=1&seq=12#page_scan_tab_contents, s. 53.

rodziny zmuszenie byli przestrzegać. Cała struktura i zasady były utrzymywane w ukryciu za murami domów, zgodnie z chińskim przekadłem: „o sekretach rodziny nie mówi się obcom”. W kulturze chińskiej członkowie dużych rodzin, szczególnie kobiety, nie mogli utrzymywać indywidualnych kontaktów ze światem zewnętrznym. Odzwierciedlając te pryncypia, forma chińskiego domu zamknięta z czterech stron szarymi murami, pozbawionymi okien (bądź z niewielką ich liczbą, umieszczoną w elewacji frontowej na dużej wysokości), stanowiła skuteczną – nic niemówiącą – barierę od świata zewnętrznego, chroniąc domowników przed złą energią. Do wnętrza prowadziła główna brama, skąd meandrami, poprzez ściany duchów (które raczej zatrzymywały, niż zapraszały), można było wejść na główny dziedziniec – zarezerwowany dla rodziny i gości. Dom od środka prezentował się odmiennie: otwarty dziedziniec, otoczony galeriami i korytarzami, pełen był kolorów i zdobień. Wewnątrz tętniło życie, kwitnące drzewa symbolizowały szczęście i jedność rodziny, zaprojektowane skrupulatnie baseny pełne były złotych ryb – symbolizujących pomyślność, kwitnące kwiaty rozstaczały wokół zapach. Podczas licznych festiwali dziedzińce stanowiły miejsce spotkań rodzinnych i wspólnej zabawy.



Rys. 7. Piramida społeczna w zestawieniu ze strukturą chińskiej rodziny

Ten hierarchiczny sztywny system przez tysiąclecia scalał porządek społeczny i stał na jego straży. Dom wydzielony z przestrzeni murami z wewnętrznym dziedzińcem był wynikiem czynników klimatycznych i środowiskowych. Osłonięty dziedziniec zapewniał ochronę przed promieniami w słoneczne dni, chroniąc zimą przed chłodnymi wiatrami. Zwarta bryła zapewniała poczucie bezpieczeństwa i prywatność rodzinie. Charakterystyczny element – dziedziniec, w zależności od wielkości rodziny i jej zamożności, rozrastał się do dwóch lub większej ich liczby. Pozycja w hierarchii społeczeństwa też miała swoje konsekwencje: w skali, wielkości pomieszczeń, kolorystyce i wystroju dachu. Społecznie w hierarchii za cesarzem sytuowali się ministrowie, urzędnicy, uczeni, ludzie trudniący się handlem oraz

mieszczanie. W czasach dynastii Tang (618–907) i Song (960–1279) budowa domów podlegała ścisłym regulacjom. Od zasad nie było odstępstw, chociaż trudno powiedzieć, że zasady były przestrzegane sztywno. W mniej zbiurokratyzowanej dynastii Yuan (1279–1368) ograniczenia zostały zliberalizowane, co sprzyjało większej kreatywności w projektowaniu (przed pojawieniem się Republiki Chińskiej (1911) żaden budynek w centrum Pekinu nie mógł przekroczyć jednej kondygnacji, aby zachować odpowiedni dystans względem skali Zakazanego Miasta). Rządy dynastii Ming (1368–1644) i Qing (1644–1911) również regulowały skalę założeń, ograniczając np. szerokość pomieszczeń dla zwykłych mieszkańców do trzech przęseł – 阼 (jiān) (frontowa ściana pomieszczenia oparta była na kolumnadzie. Z reguły liczba przęseł była nieparzysta w celu zachowania symetrii i równowagi. Długość przęsła wahała się od 3,3 m do 3,6 m)⁹⁰. Pomimo różnic *siheyuan* posiadał stałą strukturę, w której skład wchodziły lub mogły wchodzić:

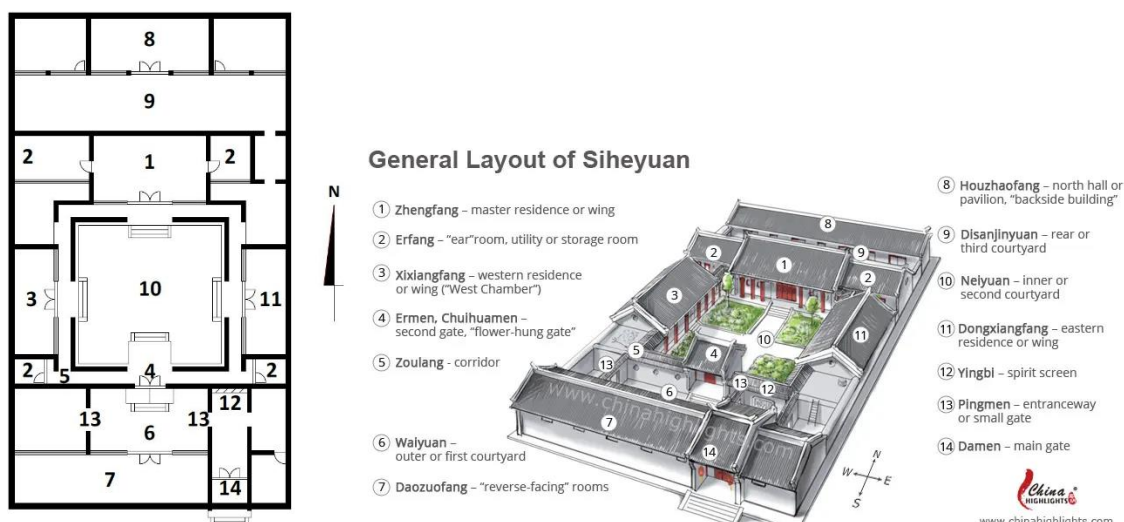
1. Główne skrzydło 正房 (zhèng fáng) – zwykle usytuowane wzdłuż osi północ–południe od strony północnej, zwrócone na południe, uważane za najlepszy obszar w kompleksie. Skrzydło dobrze chronione od wiatrów, posiada optymalne doświetlenie. Zwykle służyło jako mieszkanie dla najstarszych mężczyzn, będących głową gospodarstwa i rodziny.
2. Pokoje boczne 耳房 (ěr fáng) – usytuowane po bokach części głównej, użytkowane jako pokoje dla dzieci, służby, magazyny lub kuchnie.
3. Budynek skrzydła zachodniego 厢房 (xiāng fáng) – zwany również domem bocznym. Przeznaczony dla niezamężnych córek, użytkowany niekiedy jako kuchnia.
4. Druga brama 二门/垂花门 (èr mén/chuí huā mén) – wewnętrzna brama oddzielająca pierwszy dziedziniec od drugiego. Naprzeciw bramy znajduje się główne skrzydło. Zdobienie bramy odzwierciedla status rodu.
5. Korytarze 走廊 (zǒu láng) – usytuowane za drugą bramą na wschód i zachód, zamieszkałe przez pozostałych członków rodziny.

⁹⁰ D. Zhang, *Classical Courtyard...*, op. cit., s. 63.

6. Zewnętrzny dziedziniec – pierwszy dziedziniec 外院 (*wài yuàn*) – z nasadzeniami symbolizującymi życzenie dobrobytu, rozwoju i długowieczności (drzewka granatu symbolizujące płodność, jabłonie – żyjących w harmonii braci⁹¹).
7. Pokoje odwrócone 倒座房 (*dào zuò fáng*) – skierowane na północ, słabo doświetlone, przeznaczone dla służby.
8. Pomieszczenie północne/ pawilon 后罩房 (*hòu zhào fáng*) – występuje tylko w zespołach z trzema lub więcej dziedzińcami, przeznaczony dla niezamężnych córek lub służących.
9. Tylny/ trzeci dziedziniec 第三进院 (*dì sān jìn yuàn*).
10. Wewnętrzny dziedziniec 内院 (*nèi yuàn*) – największy i najbardziej okazały, gdzie cała rodzina mogła się gromadzić przy różnych okazjach i ceremoniach.
11. Budynek skrzydła wschodniego 厢房 (*xiāng fáng*) – o większym prestiżu niż zachodni, przeznaczony dla żonatych synów.
12. Ściana cieni/ ekran duchów 影壁 (*yǐng bì*) – osłona chroniąca prywatność głównego dziedzińca, zapewniająca wentylację, kierująca do zewnętrznego dziedzińca poprzez małą bramę. Zabieg miał też swoje odniesienie do wiary: jako że demony poruszają się po liniach prostych, w ten sposób chroniono wejście na dziedziniec główny. Ekran były bogato dekorowane, stanowiąc przejaw statusu rodu.
13. Mała brama 屏门 (*píng mén*) – wejście na dziedziniec zewnętrzny.
14. Brama główna 大门 (*dà mén*) – główne wejście do kompleksu, oddzielające życie rodziny od świata zewnętrznego. Wielkość drzwi wejściowych świadczyła o statusie rodziny⁹².

⁹¹ P. Xu, *Feng-shui Models Structured Traditional Beijing Courtyard Houses*, „Journal of Architectural and Planning Research” 1998, vol. 15, no. 4, s. 278.

⁹² Z. Wesołowski, *A Courtyard House...*, op. cit.



Rys. 8. Rzut *siheyuan* (zdjęcie po lewej)

Rys. 9. Szkic *siheyuan* (zdjęcie po prawej)

Bez względu na to, czy feng shui jest nauką, czy zabobonem, Chińczycy podążali za jej zasadami, aby osiągnąć harmonię z otaczającym środowiskiem i zapewnić sobie zdrowie oraz długowieczność. Ten system, liczący tysiące lat, reguluje układ przestrzenny i w założeniu optymalizuje przepływ życiodajnej energii *qi*. W starożytności koncepcja domu z dziedzińcem zasadzała się również na taoistycznej zasadzie pięciu elementów: metalu, drewna, wody, ognia i ziemi, jak wierzone – komponentów wszechświata. Południowo-wschodnie wejście było zwane narożnikiem wiatru, zamykająca ściana północna, z głównymi pomieszczeniami, przynależała do wody – elementu chroniącego od ognia. Wschodnie skrzydło związane było z metalem, który topił ogień, co stanowiło miejsce na kuchnię⁹³.

Zgodnie z feng shui idealną sytuacją jest, kiedy budynek otoczony jest pasmem wznieść, zwanych „tygrysim i smoczym wzgórzem”, które symbolizuje opiekuńczą matkę. Południowa fasada otwarta na szczyt, symbolizujący przodków. Front założenia to otwarta przestrzeń z jeziorem bądź meandrami rzeki. W takiej przestrzeni krąży życiodajna *qi*. Dobre feng shui, to także balans Yin i Yang. Yin reprezentuje pierwiastek żeński, ciemność, śmierć i ciszę; Yang pierwiastek męski, światło, życie i ruch. Yin i Yang tworzą jedną całość. Zgodnie ze starożytnymi tekstami, góry to Yin, woda to Yang; bryła to Yin, pustka to Yang. W idealnej sytuacji przestrzeń otwarta (Yang) jest otoczona przez góry (Yin). Uważano, że ta równowaga przynosi mieszkańcom pomyślność⁹⁴.

⁹³ Ch. Chan, Y. Xiong, *The features...*, op. cit., s. 54.

⁹⁴ P. Xu, *Feng-shui Models...*, op. cit., s. 273. Tłum. własne.

Zasady te są oparte są na symbolach i paralelach: Ojciec Niebo (symbolicznie rozumiany okrąg w nawiązaniu to sfery niebieskiej) zapładnia Matkę Ziemię (symbolicznie rozumianą jako kwadrat) energią *qi*, tworząc świat wraz ze stworzeniem. Energia zsyłana jest przez deszcz (*shui*) i wiatr (*fēng*)⁹⁵. Założenie *siheyuan* to miniatura kosmosu, gdzie budynek przybiera kształt kwadratu, a sklepienie nad nim stanowi kopułę. Przechodząc dalej ścieżką metafor; ziemia pod stopami staje się symbolem nieba: góry są odbiciami gwiazd, a rzeki przedstawiają drogę mleczną. Otwarcie nad dziedzińcem daje mieszkańcom możliwość obcowania z niebem i obserwacji cykli astralnych⁹⁶.

Od proklamacji ChRL w 1949 r., poprzez politykę jednego dziecka (1979–2015) model chińskiej rodziny z wielopokoleniowej, z wertykalną patriarchalną strukturą, przerodził się w pożądany model rodziny „komórkowej”, składającej się z męża, żony, dziecka lub dzieci⁹⁷. Takie zmiany zaowocowały nowymi rozwiązaniami mieszkaniowymi. Nagminnie prowadziło to do wyburzeń starych założeń opartych na dziedzińcu, jako nieodpowiadających potrzebom społecznym. Od jakiegoś czasu, ze względu na zalety budynków z dziedzińcami, obserwuje się ich renesans.

3.6. Literati

Nośnikiem idei filozoficznych, które rezonowały również w sztuce (malarstwo pejzażowe, ogrody, architektura) była warstwa społeczna niemająca swojego odpowiednika w cywilizacji zachodniej. Warstwa ciesząca się estymą społeczną i mająca znaczący wpływ na kształt i standardy państwa. Bardzo celnie została ona opisana przez angielskiego misjonarza Johna MacGowana:

Kiedy w chińskiej rodzinie na świat przychodzi syn, każdy ojciec ma nadzieję na to, że będzie on w przyszłości człowiekiem wykształconym [...], albowiem w Chinach bogactwa nie są dostępne jedynie dla określonych klas społecznych, lecz każdy, niezależnie od pochodzenia i pozycji społecznej, może zdobywać wykształcenie [...]. Każdy człowiek może, przynajmniej w teorii, zdobyć najwyższe zaszczyty, pozycję i urzędy w państwie, a jedyną drogą do ich osiągnięcia jest właściwe wykształcenie. Po odbyciu nauki student może przystąpić do egzaminów różnych szczebli, a jeśli pomyślnie je zda, wówczas może

⁹⁵ Ibidem, s. 272.

⁹⁶ Ibidem, s. 274.

⁹⁷ Z. Wesołowski, *A Courtyard House...*, op. cit., s. 215.

ubiegać się o rozmaite państwowe urzędy. Dlatego posiadanie statusu „uczonego” jest w Chinach warunkiem niezbędnym do sprawowania jakiegokolwiek urzędu. [...] Rekrutacja urzędników państwowych odbywa się wyłącznie spośród uczonych. Uświadomienie sobie, jak olbrzymia i rozbudowana jest chińska administracja i biurokracja, pozwala zrozumieć, jak wielka jest władza i wpływy tej klasy społecznej. Ponadto istnieje ogromna rzesza studentów, którzy nie zdali egzaminów i chociaż nie mogą oni pełnić żadnego urzędu, cieszą się sporymi wpływami, władzą w swojej rodzinie i społeczności. Zdobyte wykształcenie sprawia, że zajmują oni o wiele wyższe miejsce w drabinie społecznej niż pospólstwo, dlatego również pełnią rolę liderów swoich lokalnych społeczności⁹⁸.

Literati to grupa skupiająca uczonych, nauczycieli oraz osoby, które nie zadawały egzaminów urzędniczych. Bycie urzędnikiem, wyselekcjonowanym nawet w drodze egzaminu (który sprawdzał znajomość poezji i biegłość w zakresie pisania rozpraw filozoficznych), nie oznaczało automatycznie zostanie literati. Do grona erudyty, takiego bowiem wymiennie używano określenia, należeli i uczeni, i urzędnicy, jednak obie te grupy pod różnymi względami kontrastowały ze sobą. W Chinach warstwa ta stanowiła pomost między cesarzem a prostymi poddanymi. Zgodnie z tradycją uczeni byli zobligowani do udziału w życiu społecznym i politycznym. Ten kontakt pozwalał im na propagowanie sztuki i filozofii.

Za panowania dynastii Shang (XVI–XI p.n.e.) i Zachodniej Dynastii Zhou (XI w. – 771 r. p.n.e.) cała kultura, administracja, wszelkie piśmiennictwo dotyczące historii, medycyny, astronomii znajdowały się jedynie w zasięgu dworu królewskiego. Pieczę na tych dokumentach sprawowali urzędnicy, którzy dziedziczyli tę funkcję. Byli to szamani, pisarze, mistrzowie rytuałów, wróżbici. To oni stanowili załóżek literati – mając już wtedy przemożny wpływ na kulturę i politykę państwa. W okresie Wiosen i Jesieni (770–476 p.n.e.) oraz w okresie Walczących Królestw (475–221 p.n.e.), na skutek waśni o hegemonię w państwie, wpływ władzy królewskiej uległ osłabieniu, co spowodowało rozwój niezależnych szkół filozoficznych, które przejęły funkcję ośrodków nauki. Księstwa przyjmowały ludzi utalentowanych i wykształconych, generując wzrost liczby urzędników i wynagradzając ich materialnie oraz nadając im zaszczytne stanowiska. Wcześniejsze pojęcia „człowiek szlachetny” i „prostak” odnosiły się do warstw społecznych (możnych i gminu), teraz ewoluowały i oznaczały ludzi wykształconych i prosty lud. Urzędnicy zaczęli tworzyć rodzaj klasy średniej,

⁹⁸ Mai Gaowen [John MacGowan], *Zhongguoren shenghuo de ming yu an* [Jasne i ciemne strony życia Chińczyków], Zhonghuashuju, Beijing 2006, s. 36–37, cyt. za: *Życie wśród piękna. Świat...*, op. cit.

stając się dla swoich władców nauczycielami i powiernikami. Urzędnicy w poszukiwaniu pracy zmieniali swoich władców, rozprzestrzeniając prądy intelektualne epoki. Ten okres stworzył zręb myśli i cywilizacji chińskiej. Konfucjusz (551–479 p.n.e.) połączył koncepcje patriarchalnej hierarchii z elementami wartości moralnych, kładąc fundament chińskiego społeczeństwa. To właśnie kanon konfucjański łączył karierę urzędniczą z nauką i wykształceniem. Urzędnicy byli wolni, przez co bardzo różnicowani w poglądach. Pierwszy Cesarz Qin, jednocząc Chiny w 221 r. p.n.e., pragnął to zmienić, ujednociając kulturę i myśl filozoficzną. Czyniąc to jednak siłowo, zraził do siebie klasę urzędników. Po dynastii Qin (221–206 p.n.e.) zapanowała dynastia Han (206 p.n.e. – 220 n.e.), która odwołując się do taoizmu, umożliwiła poprzez zasadę „niedziałania” rozwój wolnej myśli. Po jakimś czasie doktryna konfucjańska stała się doktryną państwową. Zapotrzebowanie na kadry urzędnicze zaowocowało nominacjami, które między innymi odbywały się poprzez egzaminy. Jednak w tamtym czasie była to jedynie jedna z form prowadzących do zaszczytnej pozycji urzędnika. Dynastia Tang (618–907) uczyniła z egzaminów formalny system rekrutacji. System merytokracji dawał możliwość, teoretycznie każdemu, piastowania zaszczytnej pozycji urzędnika. W tej rywalizacji synowie wywodzący się z dobrych domów mieli lepsze warunki do zdobywania wiedzy, nie było to jednak determinantem. Bez względu na status każdy, chcąc pełnić te funkcje, musiał zdawać kilkietapowy, trudny egzamin, którego ostatni etap miał miejsce w stolicy, przed cesarzem. Egzamin badał znajomość kanonu konfucjańskiego, poezji, prozy, kaligrafii, cytatów z dzieł klasyków. Kandydaci byli zobowiązani do układania wierszy oraz napisania eseju na zadany temat z użyciem określonej liczby znaków⁹⁹. Powinnością urzędnika jest tao – kroczenie słuszną drogą. Ta zasada, biorąc pod uwagę autokratyczną władzę cesarza oraz własne cele, rozwój osobisty i wyznawane wartości, tworzyła konieczność znalezienia wolnej od wpływów cesarza przestrzeni. Zmuszało to literati do wyboru między życiem w społeczeństwie i samotnością. Była to samotność blisko natury, ale z dala od tradycyjnych wartości etyki konfucjańskiej. Samotność pozwalająca żyć bez kompromisów, według własnych zasad etycznych, z zachowaniem czystości umysłu i ciągłej pracy nad sobą. Asceza i samotność, jako alternatywa dla

⁹⁹ Materiały źródłowe mówią o 44 449 znakach w alfabecie chińskim (słownik K,ang-sicy-tien). Do studiowania kanonu konfucjańskiego niezbędna była znajomość kilku tysięcy znaków – osoba bardzo dobrze wykształcona, ze stopniem naukowym, posługiwała się 8–10 tysiącami znaków. Chińczyk słabo wykształcony władał kilkudziesięcioma znakami, niezbędnymi w codziennym życiu. H.J. Błazińska, *System nauczania...*, op. cit., s. 160.

autokratycznego systemu, nie były do przyjęcia. Uczni przenieśli swe samotnie do ogrodów przy własnych rezydencjach, gdzie mogli tworzyć własny duchowy świat, oddając się sztuce i filozofii, bez porzucania swoich powinności wobec państwa i społeczeństwa. Ogrody były wyrazem ich stylu życia, miejscem spotkań, wymiany poglądów, uprawiania sztuki i delectowania się nią.

4. Elementy koherencji w realizacjach zespołu

4.1. Biblioteka Wenzheng, Uniwersytet Suzhou

苏州大学文正学院图书馆 (Sū zhōu dà xué wén zhèng xué yuàn tú shū guǎn)



Biblioteka na Uniwersytecie w Suzhou

Yuexi Wuxian, Suzhou (prowincja Jiangsu)

Rok powstania: 2010

Powierzchnia: ok. 9000 m²

Biblioteka jest pierwszym ważnym projektem AAS zauważonym przez krajową krytykę architektoniczną. College Wenzheng to element Uniwersytetu w Suzhou, który powstał w 1998 r. jako odpowiedź na reformę i rozwój szkolnictwa wyższego w Chinach. Skupia 12 000 studentów na studiach stacjonarnych. Obejmuje 43 programy studiów licencjackich, w tym: zarządzanie, literaturę, ekonomię, nauki ścisłe i inżynierię. College przywiązuje dużą wagę do przyjmowania zaawansowanych koncepcji edukacyjnych, współpracując z uczelniami zagranicznymi, między innymi z Niemiec, Stanów Zjednoczonych, Japonii, Kanady, Hongkongu i Tajwanu. Nazwa uczelni – Wenzheng to pośmiertne imię Fan Zhongyana, słynnego feudalnego urzędnika dynastii Song. Fan uważał, że brak utalentowanych ludzi stanowi główny problem kraju, dlatego należy rozwijać edukację. Założył znaną szkołę prefekturalną w Suzhou. Maksyma założyciela: „Trzeba jako pierwszy znosić trudy i jako ostatni cieszyć się wygodami” jest nadal kultywowana na uczelni¹⁰⁰. Uczelnia ma bogate zaplecze dydaktyczne, na które składa się między innymi wielofunkcyjna biblioteka. Jest ona usytuowana między akwenem wodnym a wzniesieniem, okalającym ją od zachodu i północy. To sąsiedztwo wykorzystane zostało przez architektów do podkreślenia świadomości, że człowiek jest częścią większego ekosystemu i relacji opartej na

¹⁰⁰ Informacje ze strony Wenzheng College, <http://eng.suda.edu.cn/Academics/Schools/201712/f3bb2bcc-b0a3-4504-a0eb-5508308ee7f4.html> (dostęp: 26.10.2022).

odniesieniach do stylu ogrodu Suzhou¹⁰¹. Architekci ustosunkowują się do relacji w krajobrazie, używając lapidarnych, syntetycznych współczesnych form architektury modernistycznej. Symbolika taoistyczna zostaje przetransponowana na język bieli i prostych form prostopadłościennych. Rzut jednak odbiega od rygorów geometrii, włączając element swobody i odprężenia. Tafla wody i przecinające elewacje od południa to jak styk klifu wyłaniający się z wody, to odwieczna relacja góry z wodą, mająca w chińskiej kulturze tysiącletnie tradycje. Język form pozbawiony jest łączności z tradycyjną architekturą, materiały oraz technologie, którymi posługują się architekci, są dalekie od stosowanych w przeszłości. Całe założenie realizowane jest zgodnie z zasadą ogrodnictwa w Chinach, mówiącą, że budynki między górą a wodą nie powinny być eksponowane. W celu obniżenia wysokości budynku zagłębiono jedną kondygnację od strony wejścia w ziemi. Budynek otacza nachylona przestrzeń wzgórza porośnięta bambusem.

Zgodnie z feng shui idealną sytuacją jest, kiedy budynek otoczony jest pasmem wzniesień zwanych „tygrysim i smoczym wzgórzem”, które symbolizuje opiekuńczą matkę. Południowa fasada otwarta na szczyt, symbolizujący przodków. Front założenia to otwarta przestrzeń z jeziorem bądź meandrami rzeki¹⁰².



Fot. 9. Widok na bibliotekę od strony jeziora Cuiwei

¹⁰¹ Ogrody Suzhou, 苏州园林 *Suzhou Yuanlin*, w większości zrealizowane przez literati, ujednoliciły cechy klasycznego chińskiego projektowania ogrodów. Ogrody obejmują historię prawie tysiąca lat, od dynastii Północnej Song do późnej dynastii Qing (XI–XIX w.). Ogrody opierały się na rozwiązaniach naśladowujących naturalną scenierię skał, wzgórz i rzek, ze strategicznie rozmieszczonymi pawilonami i pagodami. W okresie świetności powstało 200 ogrodów krajobrazowych. Obecnie w Suzhou pozostało 69 zachowanych ogrodów, wszystkie chronione jako „miejsca dziedzictwa narodowego”.

¹⁰² P. Xu, *Feng-shui Models...*, op. cit., s. 273. Tłum. własne.



Fot. 10. Widok na założenie biblioteki z góry (zdjęcie po lewej)

Rys. 10. Rzut drugiej kondygnacji (zdjęcie po prawej)

Zespół biblioteki zamyka zabudowę i otwiera zielone, porośnięte zbocze. Wykorzystano układ topografii i nachylenie dające różnicę czterech metrów. Prostokątna sylweta unosi się nad wodą, zwrócona w stronę południową (kierunek dominujących wiatrów latem). Do głównego budynku dostawione są mniejsze, oddzielne pawilony, nawiązujące zróżnicowaniem skali do założeń chińskiej sztuki ogrodowej. Zasada stosowana w chińskich ogrodach powiększająca przestrzeń docelowe, poprzez mniejsze umieszczone przed zasadniczymi, tutaj wykorzystana została na zasadzie kontrastu. Architekci małymi, rozproszonymi wokół bryłami zasadniczych budynków optycznie niwelują ich skalę¹⁰³. Pawilon na wodzie, który stanowi budynek biblioteki, to powrót do miejsca medytacji literati, celebrujących czas w otoczeniu filozofii i przyrody. To miejsce, w którym człowiek i otaczająca go przyroda stają się równoważnymi partnerami¹⁰⁴.



Fot. 11. Biblioteka – widok od strony jeziora (fot. Lu Wenyu)

¹⁰³ A. Ayers, *Interview: Wang Shu of Amateur Architecture mixes modern and traditional in changing China*, Pin-Up Magazine, <https://archive.pinupmagazine.org/articles/amateur-architecture-wang-shu-and-lu-wenyu> (dostęp: 26.10.2022).

¹⁰⁴ <https://www.world-architects.com/en/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/library-of-wenzheng-college-at-the-suzhou-university> (dostęp: 26.10.2022).

4.2. Willa Sanhe

三合宅 (*sān hé zhái*)



Willa Sanhe

Nanjing (prowincja Jiangsu)

Rok powstania: 2003

Powierzchnia: brak danych



Fot. 12. Willa Sanhe – widok od strony lasu

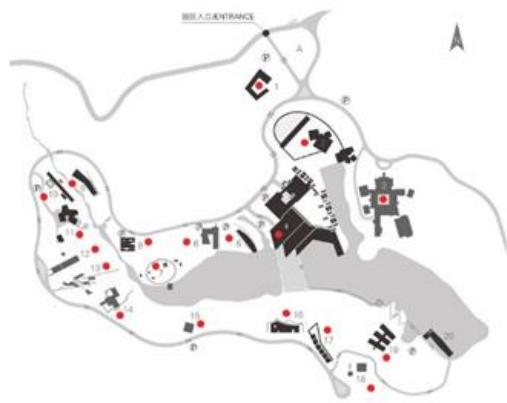
W 2003 r. kolekcjoner Lu Xun i jego ojciec, biznesmen Lu Jin, zaprosili do Nanjing chińskich i zagranicznych architektów. Pokazali im działkę, kilka hektarów zieleni na przedmieściach, otoczonych zalesionymi wzgórzami. Każdemu dali wolną rękę, nie ograniczając ich ani własnymi oczekiwaniami, ani finansami¹⁰⁵. Wśród zróżnicowanych form i funkcji, zaprojektowanych przez różne zespoły, począwszy od ekstrawaganckiego obiektu głównego gmachu muzeum Sifang (proj. S. Holla) po mniejsze, bardziej powściągliwe wille, park jest w zamierzeniu odpowiedzią na przyspieszoną chińską urbanizację i ma skłaniać do refleksji nad jakością jej architektury.

Obiekt Wanga to willa Sanhe, budynek zaprojektowany w gęsto porośniętym lesie. Dwie formy zawierają przestrzenie mieszkalne z wyraźnie wyartykułowanym dziedzińcem i płytkim basenem. Fasada od strony wewnętrznego dziedzińca jest

¹⁰⁵ <https://sienkiewiczkarol.org/2018/01/01/sifang-art-museum-i-okolice/> (dostęp: 26.10.2022).

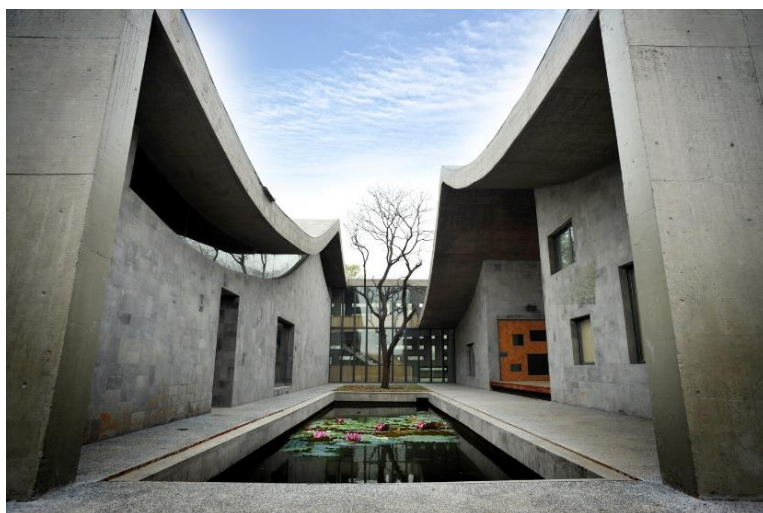
przeszkłona, od strony lasu elewacja perforowana rastrem drobnych przeszkleń, budzących skojarzenia z galeriami w ogrodach Suzhou, gdzie ściany wypełnione otworami o różnych kształtach kadrują widoki na okoliczny krajobraz. Rozwiązanie jest konsekwentnie realizowaną przestrzenną ciągłością, nieograniczającą się do samej bryły, lecz do jej relacji z historią oraz kontekstem miasta. Przyjęta forma wynika z reinterpretacji historycznych rozwiązań, ich krytycznej analizy i syntezy na podstawie przyjętej funkcji i konstrukcji¹⁰⁶. Wygięte dachy to wyraźny ułkon w stronę historii, realizowane tutaj w oparciu o przekrycie żelbetowe. Dynamikę łuku podkreśla podłużne łukowate przeszklenie biegnące pod wygiętą połącią. Ulokowanie obiektu w terenie uwzględnia topografię, sytuując bryłę w naturalny sposób. Na uwagę zasługuje nieregularny naturalny przebieg terenu wokół budynku z pozostawieniem nachyleń i wzniesień. Sylweta obiektu rozplywa się swoją tektoniką w otaczającym zielonym krajobrazie, stając się jego integralną częścią. Zieleń nie tylko otacza obiekt, ale z niego „wyrasta”. Niezwykle sugestywnie kojarzy się z kompozycjami historycznego malarstwa pejzażowego chińskich literati. Udział zieleni w różnych planach założenia, wertykalne ściany, kontrastujące z wygiętymi krzywiznami dachów, organicznie uczestniczą w „taoistycznej grze” – całość wyraźnie swą formą i proporcjami związana jest z historyczną zabudową, jednak technologia pozostaje na wskroś współczesna. Wykończenia stanowią próbę uwzględnienia lokalnych materiałów, ale w skali obiektu jest to słabo dostrzegalne. Osią założenia jest dziedziniec, serce chińskiego domu, ogniskujące życie całej rodziny. Zabudowa mieszkalna, bez względu na swoją skalę, od małych założeń po rezydencje i pałace jako rdzeń swojego układu przyjmowała dziedziniec. W bardziej rozbudowanych założeniach mogły występować w większej liczbie. To dziedziniec jest archetypem chińskiego domu.

¹⁰⁶ <https://www.sifang.art/sanhe-residence-wang-shu> (dostęp: 26.10.2022).



Rys. 11. Park w ramach Muzeum Sztuki Sifang (po lewej)

Fot. 13. Stare Miasto Nanjing (po prawej)



Fot. 14. Willa Sanhe

4.3. Kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki, faza I

中国美术学院象山校区一期 (zhōngguó měishù xuéyuàn Xiàngshān xiàoqū yìqī)



Kampus Chińskiej Akademii Sztuki

Hangzhou (prowincja Zhejiang)

Rok powstania: 2004

Powierzchnia: 65 000 m²



Rys. 12. Rzut I etapu budowy kampusu Xiangshan

Nowy kampus Chińskiej Akademii Sztuki mieści wydziały architektury, designu, sztuki publicznej, mediów i animacji¹⁰⁷ oraz akademiki wraz z niezbędnym zapleczem. W opozycji do preferencji wyrażanych przez czynniki rządowe sama lokalizacja stanowiła przedmiot analiz terenowych. Spośród czterech rozważanych miejsc zdecydowano się na lokalizację u podnóża Xiangshan (Góra Słonia). Wszystkie miejsca były podobne – miały wiejski charakter i były usytuowane w pobliżu niewielkich wzniesień. Takie sąsiedztwo, szczególnie w historii, determinowało skalę zabudowy. Natura stanowiła punkt odniesienia dla kreacji człowieka¹⁰⁸, dotyczyło do formy ukształtowań, ale również skali obiektu. Zleczone zadanie zostało powierzone

¹⁰⁷ E. Denison, G.Y. Ren, *Wa Shan Guesthouse, Xiangshan, China* by Wang Shu, *The Architectural Review*, 21.05.2013, <https://www.architectural-review.com/today/wa-shan-guesthouse-xiangshan-china-by-wang-shu> (dostęp: 26.10.2022).

¹⁰⁸ S. Wang, *Excerpts from „One Day” Stage one of the China Academy of Art Campus*, [w:] *Wang Shu Amateur Architecture Studio*, eds. M.J. Holm, K. Kjeldsen, M. Kallehauge, Louisiana Museum of Modern Art, Lars Müller Publishers, 2017.

architektom na ich warunkach, ze sporym budżetem i licencją na eksperymentowanie, co było niezwykle istotne, a nawet kluczowe. Sam proces, z wpisanymi weni niedoskonałościami, był istotniejszy niż oczekiwanie perfekcji. Ten brak perfekcji w samym procesie jest niezwykle ważny w twórczości AAS i – jak powiedział Pallasmaa – *działania muszą mieć pozostawioną otwartość ich zakończenia i wielość interpretacji [...] precyzja wieńcząca dzieło to wartość, ale osiągnięcie jej zbyt wcześnie w procesie tworzenia to przeszkoda*¹⁰⁹. Nasuwa się tu pewna analogia z Bauhausem i zabudową w Dessau, która też okazała się pewnego rodzaju poligonem doświadczalnym, dostępnym dla studentów jako efekt owego procesu, w którym namacalnie mogli doświadczać rezultatów podjętych wcześniej decyzji projektowych. Zespół wokół wzgórza to dwa, a nawet trzy etapy: dwa związane ze zrealizowanymi zespołami kampusu, trzeci zaś to – oprócz Wa Shan autorstwa AAS – projekt Alvaro Siza i Carlosa Castanheiry – Międzynarodowe Muzeum Wzornictwa (z obszerną kolekcją pozyskaną z Bauhausu)¹¹⁰ oraz Muzeum Sztuki Ludowej Chińskiej Akademii Sztuki Kengo Kuma¹¹¹. Zlecenie tak złożonego i obszernego projektu małej pracowni pozostaje bezprecedensowe i zbiega się w czasie z awansem zespołu z pozycji niechcianego outsidera do uznanego mistrza nonkonformizmu. Obiekty realizowane w trzech fazach odzwierciedlają ewolucję języka, którym posługuje się zespół. Droga przebiega od swobodnych zespołów, opartych na swoistych powtórzeniach form syntetycznych, do stosowania bardziej zwartych rozwiązań, zbudowanych na bardzo zróżnicowanych indywidualnych założeniach tworzących wielopłaszczyznowe relacje. Całe założenie opiera się na wariantach dziedzińców, galerii i wnętrz, mających silny związek z chińskim ogrodem klasycznym.

Kampus to dwie pierwsze fazy. Jedna (2004–2007) usytuowana jest po północnej stronie wzgórza, rozciąga się wstęgą niezależnych konstrukcji betonowych od wschodu (gdzie ulokowano wejście do kompleksu) w stronę zachodnią (z umieszczonymi tam urządzeniami sportowymi). Dziewięć budynków zaprojektowanych zostało na stosunkowo konwencjonalnych rzutach połączonych ciągami pieszymi¹¹². W centrum umieszczono cztery charakterystyczne budynki z dziedzińcami wewnątrz w różnych wariacjach – jakby poruszone względem siebie

¹⁰⁹ Wywiad dla Wyborcza.pl, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,42699,21328335,juhani-pallasmaa-architekt-nie-musi-byc-perfekcjonista.html?disableRedirects=true> (dostęp: 19.01.2022).

¹¹⁰ <https://www.dezeen.com/2018/10/17/alvaro-siza-international-design-museum-of-china-hangzhou-red-sandstone-architecture/> (dostęp: 26.10.2022).

¹¹¹ <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-popular-hangzhou-8> (dostęp: 26.10.2022).

¹¹² E. Denison, G.Y. Ren, *Wa Shan Guesthouse...*, op. cit.

tworzą w ten sposób element swobody w prostokątnej wstędze. Składnik dziedzińca jest jednym z bardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych znaków Wanga i jego zespołu. Używa go w sposób dosłowny, ale też traktuje go jako punkt wyjścia i obszar analiz oraz modyfikacji. Wewnętrzne dziedzińce, wykończone lokalnym cischem, płaskie elewacje z elementami okiennic w oknach i otworach na parterze tworzą zmieniającą się grafikę na płaszczyźnie elewacji. Ta kinetyczna elewacja nadaje swobodę i rozbija gładką płaszczyznę ścian. Strony zewnętrzne to duże przeszklenia przysłonięte *brise soleil*, wykonanymi na bazie pozyskanych z rozbiórek dachówek. W całym kampusie wykorzystano pozyskane z rozbiórek materiały budowlane, takie jak dachówki, cegła i kamień. Materiał implementowany był w różnej skali i w różnych miejscach. Budynki wchodzą we wzajemne relacje, ale wszystkie korespondują z centralnie usytuowanym wzniesieniem, otwierając się na nie. Pierwsza faza to budynki o elewacjach ortogonalnych, przykryte płaskimi dachami o zróżnicowanej kolorystyce, w większości zaczerpniętej z lokalnych materiałów.



Fot. 15. Kampus Xiangshan, faza 1: budynek z otwartym dziedzińcem

4.4. Dom ceramiczny

金华陶瓷屋 (Jīnhuá táo cí wū) (咖啡屋) (kā fēi wū)

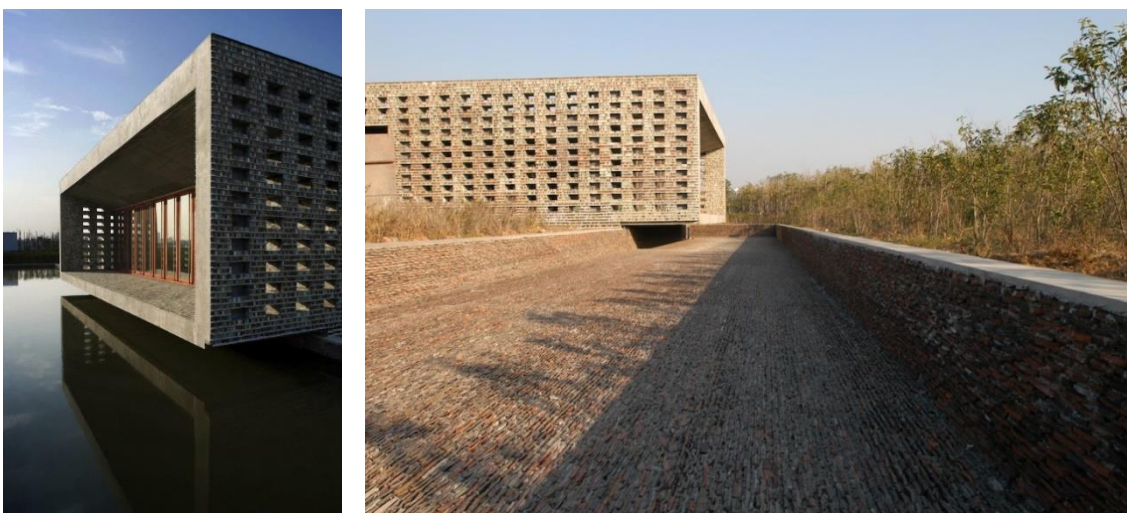


Pawilon herbaciany
Jinhua (prowincja Zhejiang)
Rok powstania: 2005
Powierzchnia: 60 m²

Obiekt jest częścią zespołu realizowanego przez 16 architektów z całego świata, zaproszonych przez artystę, projektanta i kuratora Ai Wei Wei. Zaowocowało to stworzeniem mikromiasta, złożonego z pawilonów rozsianych wzdłuż rzeki Yiwu¹¹³.

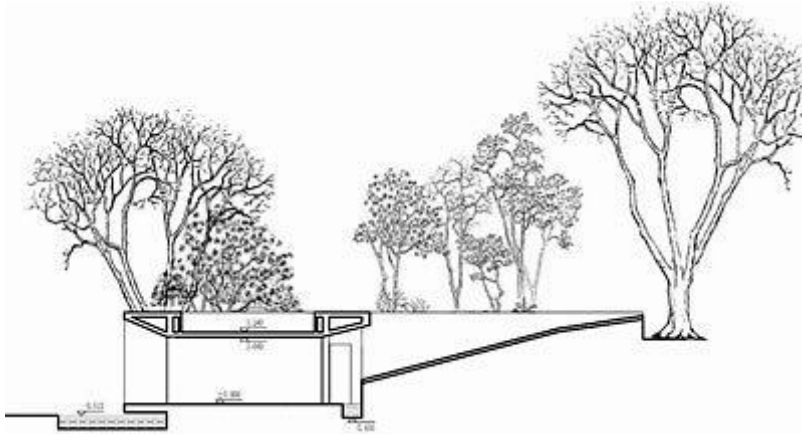


Fot. 16. Taras oraz detal wykończenia ściany (fot. Lu Hengzhong)



Fot. 17. Widok na budynek od strony basenu (fot. Lu Hengzhong)

¹¹³ Jinhua Architecture Park, wywiad Hansa Ulricha Obrista z Ai Wei Wei, „Domus” 2006, 894, lipiec–sierpień.



Fot. 18. Przekrój przez budynek (fot. Lu Hengzhong)

Miejsce projektu stanowiło przypadek. Była to płaska działka, tematem zaś stał się pawilon herbaciany. Aby stworzyć kontekst topograficzny, Wang stworzył ziemną przyzmę, o którą oparł budynek. Dzięki temu powstała sceneria relacji oparta na kilku poziomach¹¹⁴, tworzących własne perspektywy. Obiekt został zakorzeniony w krajobrazie, który w mentalności chińskiej kojarzy się z górą. Pomimo małej skali daje wizualną kontrolę nad rozległym terenem. Istotą projektu jest nastrój i atmosfera łączności z górą, widoczną z wnętrza pawilonu w postaci pochylni. Do wykończenia ścian zastosowano płytki ceramiczne wykonane przez Zhou Wu, przyjaciela Wangu. Tysiące kolorowych kafli ułożonych wewnątrz i na zewnątrz budynku oddają grę tradycyjnej kolorystyki chińskich wyrobów ceramicznych. Budynek usytuowany został swoją podłużną osią na kierunku północ-południe, stronę wschodnią i zachodnią zamknięto perforowanymi ścianami, zapewniającymi wentylację i nasłonecznienie. Jinhua to teren o obfitych opadach, dlatego od strony południowej usytuowano płaski basen na wodę opadową, w której odbija się obiekt. Inspiracja związana z formą, jak przekonuje autor, jest przypadkowa – projekt nawiązuje do budowy kamienia atramentowego z dynastii Song (960–1279), służącego do rozcierania pigmentu i łączenia go z wodą¹¹⁵.

¹¹⁴ Kenzo Tange Lecture: Wang Shu, „Geometry and Narrative of Natural Form”, wykład na Harvard Graduate School of Design, 7.11.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=Qq8sD7aGH2M> (dostęp: 26.10.2023).

¹¹⁵ <https://www.archilovers.com/projects/51032/ceramic-house.html#info> (dostęp: 26.10.2022).

4.5. Muzeum Sztuki w Ningbo

宁波美术馆 (*Níngbō měishù guǎn*)



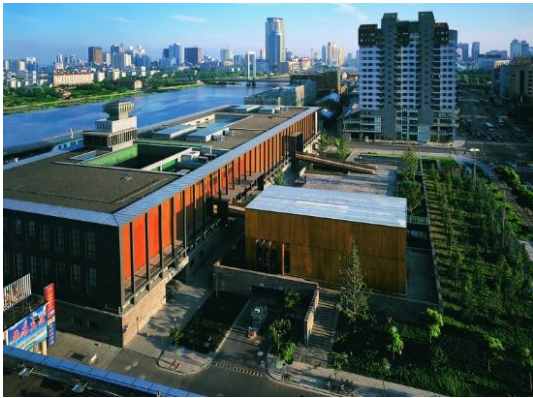
Muzeum Sztuki

Ningbo (prowincja Zhejiang)

Projekt: 2001–2002, budowa: 2002–2005

Powierzchnia: ok. 24 000 m²

Obiekt zlokalizowany jest na terenie dawnego nadbrzeża. Cały obszar został poddany gruntownej zmianie funkcji, wszystkie obiekty portowe przeniesiono w nowe miejsce. Budynek poczekalni, jako część zabudowań portowych, poddano przebudowie w ramach ochrony spuścizny lat 80. minionego wieku. Po rozpoczęciu robót, ocenie stanu budynku podczas prac modernizacyjnych zdecydowano – z braku możliwości wypełnienia przepisów i obecnych norm – o jego rozbiórce. Pozostawiona została jedynie wieża sygnalizacyjna. Miejsce stanowiło punkt, z którego udawano się do Szanghaju oraz na wyspę Putuoshan 普陀山 (*Pǔtuó shān*) – ziemię świętą buddyzmu¹¹⁶.



Fot. 19. Perspektywa na zespół muzeum z lotu ptaka (zdjęcie po lewej; fot. Lu Hengzhong)

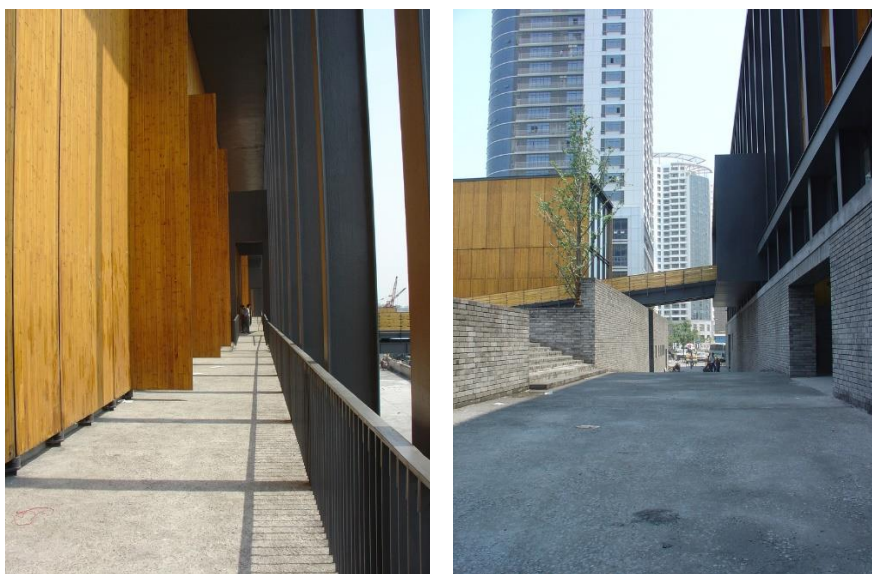
Fot. 20. Widok na budynek od strony rzeki Yongjiang (zdjęcie po prawej; fot. Lu Wenyu)

Projekt zawiera wiele aluzji i odniesień do poprzedniego budynku, przede wszystkim replikuje relacje obiektu z rzeką Yongjiang, wpadającą do Morza Wschodniochińskiego. Dwa tarasy od strony rzeki usytuowane są w miejscu byłych pomostów. Projekt nawiązuje do historycznej relacji między budynkiem a dziedzińcem.

¹¹⁶ <https://www.world-architects.com/ca/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/ningbo-contemporary-art-museum> (dostęp: 26.10.2022).

Główne wejście z poziomu ulicy do muzeum prowadzi przez rampę. Projektanci zrezygnowali z reprezentacyjnego placu przed wejściem oraz klasycznych szerokich schodów. Zewnętrzne chodniki i rampy przypominają trapy okrętowe. Solidna okładzina drewniana i kontenerowy kształt budynku nawiązują do budownictwa okrętowego oraz dawnego portu¹¹⁷.

Obiekt podzielono na dwa prostokątne budynki usytuowane względem siebie prostopadłe, co wynika z tradycji chińskiej, jak również zostało podyktowane względami funkcjonalnymi. Niższa część to odpowiedź na potrzeby komunikacyjne – zlokalizowano tam parking na 150 samochodów. Niższa część to obszar komercyjnych wystaw czasowych przynoszących dochody na działalność muzealną sensu stricto. Chińskie muzea otrzymują wsparcie z budżetu jedynie na realizację obiektu, brakuje go już na działalność związaną z funkcjonowaniem. Część górna to przestrzeń ściśle związana z profilem muzeum.



Fot. 21. Widok na galerię budynku głównego (fot. Lu Wenyu)

Fot. 22. Połączenie budynków „trapez okrętowym” (fot. Lu Hengzhong)

Materiały zastosowane przy wykończeniu również są pełne odniesień i symboliki. Cegła w najniższej kondygnacji to materiał dawnego budynku. Stal i drewno stanowią nawiązanie do konstrukcji portu i okrętów. W przyziemiu budynku zrealizowano nisze „groty” z postaciami Buddy, jako symboliczne odniesienie do jednego z kierunków, w którym wyruszały statki z portu. Zastosowane materiały,

¹¹⁷ A. Chen [w:] *Wang Shu Amateur Architecture Studio*, op. cit.

kolorystycznie związane z konotacjami portowymi, są bliskie historycznej tkance. Modularnie konstruowane kubatury, z wyraźnym modulem podkreślonym w elewacjach, zostały przykryte płaskimi dachami. Pomimo powściągliwej uniwersalistycznej formy faktura i kolor tworzą lokalny charakter i przywołują historyczne konotacje. Obiekt, otwierając się na Yongjiang, odpowiada historycznym uwarunkowaniom, sugerując dawną funkcję, a może na owej kanwie buduje nową relację z przylegającą rzeką?

4.6. Ogród z płyt, Wenecja, Biennale Architektury



Instalacja na Biennale Architektury

Wenecja

Rok powstania: 2006

Powierzchnia: 160 m²

Biennale w Wenecji w 2006 r. stało się dla zespołu pretekstem do zaprezentowania publiczności Europy swoich trosk i krytycznego stanowiska wobec współczesnej globalnej architektury. Zaprezentowany ogród z ceramicznych płytek (Tiled Garden) to manifest AAS. Architektura zawsze współistnieje z krajobrazem – ten taoistyczny aspekt znajduje swoją metaforę w ponad 160 m² kwadratowych misternie poukładanych płyt pozyskanych z materiału rozbiórkowego. Konstrukcja nachylonych połaci stanowi ruszt bambusowy, niosący układane przez zespół dachówki. Nad ogrodem zamocowana jest rampa, umożliwiająca spacer zwiedzającym i dająca sposobność doświadczenia architektury samodzielnie. Architekci zaprezentowali namacalny fragment architektury, dający możliwość odczucia jej indywidualnie. Instalacja nie ograniczała się wyłącznie do efektu finalnego – Wang wraz z zespołem przez dwa tygodnie tworzył ten obiekt, prezentując sam proces, zakorzeniony w wernakularnej technologii. Odpowiedział na warunki lokalne, jak czyni to w trakcie realizacji każdego swojego projektu. Rampa umożliwia symboliczną przechadzkę nad miastem oraz snucie refleksji nad wpływem współczesnej urbanizacji na tradycyjną tkankę miejską¹¹⁸.

¹¹⁸ H. Chau, *City, Tradition and Contemporary China From Wang Shu's Works to Review his Critical Practice with the City*, [w:] *International Conference on Environmental Science and Development (ICESD 2012)*, 5-7 January 2012, Hong Kong, ed. Y. Dan, s. 41.



Fot. 23. Realizacja tarasu: bambusowa konstrukcja, porozbiórkowe dachówki, pomost nad połacią

4.7. Wertykalna zabudowa z dziedzińcami

垂直庭院公寓 (*chuí zhí tíng yuàn gōng yù*)



Zabudowa wielorodzinna

Hangzhou (prowincja Zhejiang)

Projekt: 2001–2003, budowa: 2004–2006

Powierzchnia: ok. 120 000 m²

To jedyny deweloperski projekt AAS. Odbiega on od przyjętej przez zespół strategii myślenia o wysokości obiektów oraz intensywności zabudowy. Jest to zespół prawie 100-metrowych wież. Sześć wieżowców zostało usytuowanych w dynamicznie rozwijającej się dzielnicy Hangzhou Qianjiang. Ideą projektu było zintegrowanie każdego mieszkania z dziedzińcem otwartym na przestrzeń zewnętrzną. Odbывается poprzez otwarcie co drugiej kondygnacji na podwójną wysokość¹¹⁹. Każdy z mieszkańców, bez względu na zajmowaną kondygnację, może cieszyć się własnym

¹¹⁹ <http://www.chinadaily.com.cn/a/201205/04/WS5a29f930a3101a51ddf8e08c.html> (dostęp: 26.10.2022).

dziedzińcem. Zespół tworzy kompleks miękko ukształtowanych rzutów o zróżnicowanych długościach. Kształtowanie elewacji jest co do zasady inspirowane kształtem i strukturą bambusowej maty o modularnym odstępnie załamaniu. Projekt w 2008 r. został nominowany do niemieckiej International Highrise Award oraz szwajcarskiej BSI.



Fot. 24. Skadrowany widok z dziedzińca w stronę miasta (po lewej; fot. Vít Podráský)

Fot. 25. Widok z dziedzińca na część zespołu (po prawej; fot. Lu Wenyu)

Wang podkreśla, że eksperymentalna praktyka architektoniczna musi być także realizowana w obszarze najbardziej masowej dziedziny, jaką jest zabudowa mieszkaniowa wielorodzinna. Bez zaangażowania eksperymentalnego podejścia rezultat może być nietrudny do wyobrażenia¹²⁰.



Fot. 26. Widok na elementy zespołu (fot. Lu Wenyu)

¹²⁰ <https://www.swiss-architects.com/pl/projects/view/vertical-courtyard-apartments> (dostęp: 26.10.2022).

4.8. Kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki, faza II

中国美术学院象山校区二期 (*zhōngguó měishù xuéyuàn Xiàngshān xiàiqū èrqī*)



Kampus Chińskiej Akademii Sztuki

Hangzhou (prowincja Zhejiang)

Rok powstania: 2007

Powierzchnia: 85 000 m²

Druga faza (2004–2007) składa się z 13 budynków rozmieszczonych wokół południowej strony góry. Sama lokalizacja budynków jest zdecydowanie bardziej swobodna i ciasniej zaprojektowana niż w etapie pierwszym, tworząc bardziej zwarte relacje między budynkami i krajobrazem. Komunikacja opiera się na zygzakowatych dojściach i promenadach, prowadzonych na i nad terenem.



Rys. 13. Rzut II etapu budowy kampusu Xiangshan

Etap drugi względem poprzedniego przeszedł ewolucyjny wzrost złożoności, co przełożyło się na zwiększenie intensywności zabudowy oraz poszerzenie gamy dziedzińców. Zastosowana forma dla poszczególnych podzespołów jest niezwykle zróżnicowana: od uniwersalistycznych brył, przez reminiscencje historyczne, aż po niezwykle kreatywnie kształtowane indywidualne rozwiązania. Ściany to pełna gama materiałów, form i faktur: od betonowych, z poszarpanymi otworami, nawiązującymi do księżycowych bram w ogrodach chińskich, przez tynkowane, ze swobodną fenestracją i wyrzuconą na zewnątrz komunikacją, pnącą się po elewacji skośnymi płaszczyznami schodów, aż po misternie tkane z porzbiórkowych cegieł i dachówek pełne płaszczyzny.



Rys. 14. Faza 2 projektu – rysunek Wang Shu

Kompleks powstał z ponad 3 milionów elementów starych cegieł i dachówek zebranych z wielu miejsc prowincji Zhejinang, gdzie dokonano rozbiórek. Materiał odpadowy posłużył jako efektywny czynnik kontroli kosztów. Zastosowanie porzbiórkowego materiału wymusiło współpracę z rzemieślnikami odpowiedzialnymi za układanie ściany, zawierającej różne materiały z różnych epok. W ten sposób efekt końcowy nie wynikał wyłącznie z projektu i nadzoru, lecz składał się w znacznej części z mozolnej, skrupulatnej pracy rzemieślników, którzy swoim działaniem podejmowali również „decyzje projektowe”. Ta zastosowana przez architektów interakcja to odwołanie się do historii, gdzie proces budowlany odbywał się bez architekta, a jedynie inwestor i rzemieślnik partycypowali w procesie budowy, jednocześnie projektując i sprawdzając przyjęte rozwiązania. To zaprzeczenie dzisiejszej praktyki, zgodnie z którą projekt stanowi ostateczne rozstrzygnięcie, abstrahujące od konkretnych sytuacji

w procesie budowlanym¹²¹. Jak mówi Wang: *mój kampus, jak powstanie, będzie miał już swoją pięćdziesięcio- czy stuletnią tradycję*¹²². To przywracanie pamięci towarzyszy architekturze AAS w trakcie kolejnych realizacji. Ewolucja form i ich rozwinięcie z etapu pierwszego prowadzą do sięgania do układów o niezwykle zróżnicowanych elementach.



Fot. 27. Kampus Xiangshan, budynek nr 4 i nr 14 (fot. Hing-wah Chau)



Fot. 28. Kampus Xiangshan, Wydział Designu oraz budynek nr 20 (fot. Iwan Baan)

¹²¹ L. Feng, *A Study on the Tradition...*, op. cit., s. 59–61.

¹²² Ibidem, s. 86. Tłum. własne. W oryginale: *As soon as my campus is constructed, it owns a history of 50 or even 100 years!*

4.9. Pięć rozrzuconych domów

宁波五散房 (*Níngbō wǔ sàn fáng*)



Galeria, herbaciarnia, kawiarnia, budynek administracyjny

Ningbo (prowincja Zhejiang)

Projekt: 2004, budowa: 2008

Powierzchnia: brak danych

Seria pięciu obiektów, które na nowo interpretują tradycyjną kulturę budowlaną, została przekazana do projektu w 2004 r. i ukończona do 2008 r. Do realizacji doszło na terenie 25-hektarowego parku w Yinzhou, w dzielnicy Ningbo¹²³. Park sąsiaduje z Muzeum Historii w Ningbo. Pięć rozproszonych domów zostało zrealizowanych na fundamencie czterech celów. Są one następujące:

- obiekty i użytkownicy mają zapewniać wzajemną koegzystencję w lokalnym środowisku;
- łatwo dostępne lokalne materiały oraz dostępna rzemieślnicza technologia obniżają koszty budowy;
- rozwiązania architektoniczne mają za zadanie mówić nad wysublimowaną technologią i materiałem;
- lokalne, aczkolwiek eksperymentalne projekty mają stanowić propozycję dla przyszłego rozwoju Yinzhou¹²⁴.

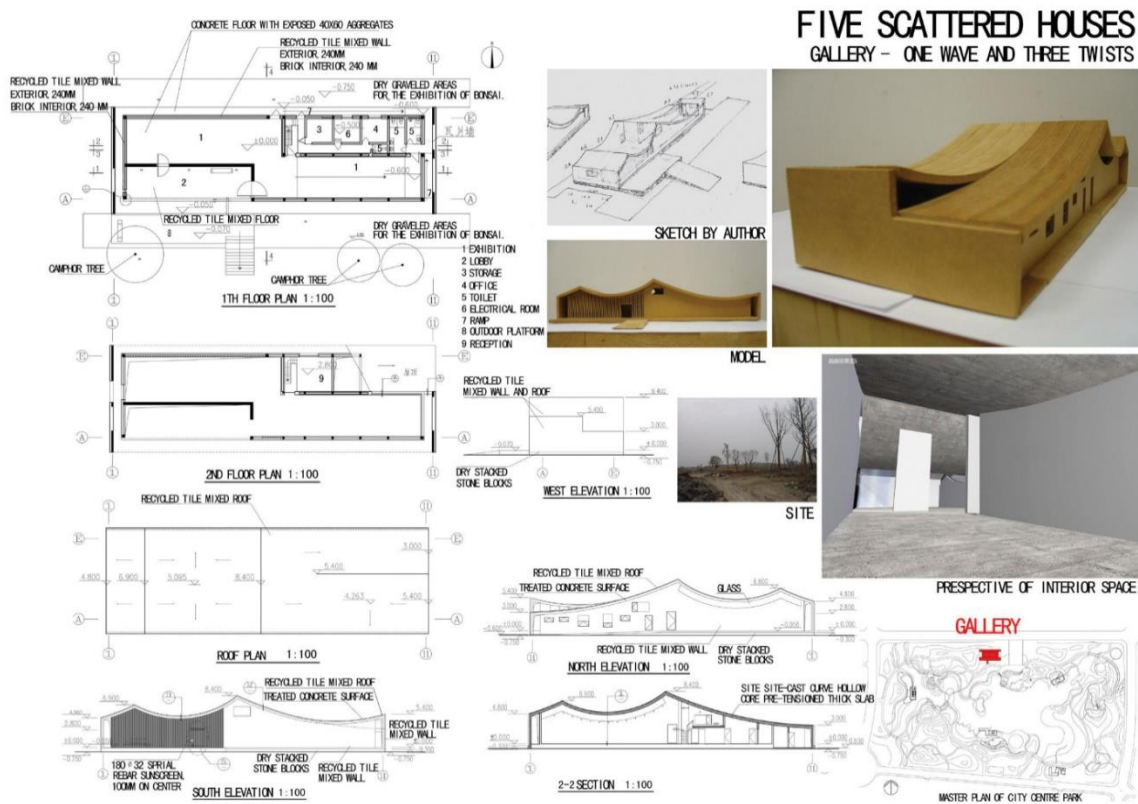
Założenia zostały zrealizowane. Wykorzystano tanie dostępne zasoby naturalne, z uwzględnieniem ścian z ubitej gliny, drewna oraz materiałów z recyklingu. Zastosowano konstrukcje oparte na technologiach rzemieślniczych (low-tech), harmonizując równowagę między przyrodą a obecnością człowieka. Projekty nawiązują i czerpią z tradycyjnego budownictwa i technologii, rozwiązując w sposób niezwykle indywidualny i eksperymentalny postawione zadania. W 2005 r. projekt ten został uhonorowany Nagrodą Holcim – zrównoważonego budownictwa w regionie Azji i Pacyfiku¹²⁵. Zrealizowane założenie składa się z niezwykle indywidualnych obiektów. Galeria (*one wave and three twists* – cytując autora) to interpretacja tradycyjnego

¹²³ <https://www.holcimfoundation.org/media/news/projects/five-scattered-houses-ningbo-china> (dostęp: 26.10.2022).

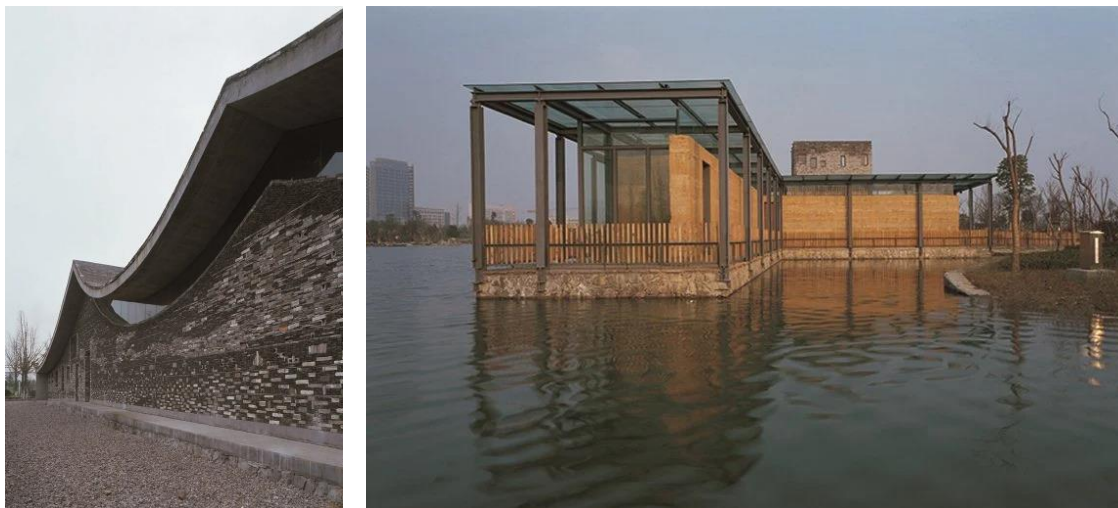
¹²⁴ <https://www.archilovers.com/projects/51276/five-scattered-houses.html> (dostęp: 26.10.2022).

¹²⁵ <https://www.pritzkerprize.com/laureates/2012> (dostęp: 26.10.2022).

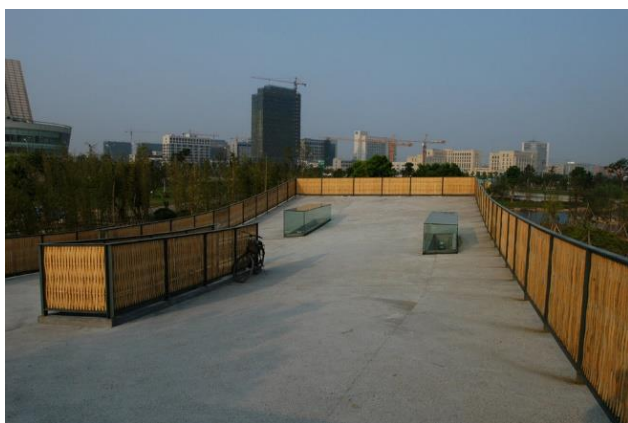
dachu, wychodzącego naprzeciw obszarom o dużych opadach. Ściany wykonane w technologii *wapan* to również podkreślenie łączności z historycznym rzemiosłem.



Rys. 15. Budynek galerii – rzuty, przekroje, zdjęcia, makiety



Fot. 29. Galeria (zdjęcie po lewej) i budynek herbaciarni Single Sand Random Garden (zdjęcie po prawej)



Fot. 30. Budynek kawiarni Lotus leaf in wind (fot. Lu Wenyu, Courtesy of Amateur Architecture Studio)

Herbaciarnia I (złamany cień) stanowi odniesienie się do wagi zmieniającego się cienia, stanowiącego w ogrodzie element czasami istotniejszy niż materialna jego część. Ażurowe elewacje „popękanych tafli” także przywodzą na myśl historyczne odniesienie. Wzór kraty okiennej, który naśladuje wygląd pękniętego lodu w drewnianym oknie, został przeskalowany i zastosowany w elewacji jako motyw w prefabrykowanym betonie. Dziedziniec to też nieodłączna część dziedzictwa. Dynamiczną, integralną część założenia stanowią korony drzew.

Herbaciarnia II to budynek wykonany w technologii ubitej gliny, zabezpieczony przed erozją szklaną powłoką. Bryła unosząca się na tafli stawu dostępna jest dzięki wąskiemu mostowi z przyległego terenu. Budynek kafejki to unoszący się na wietrze liść lotosu. Stropy są ugięte, nadając obiektowi dynamikę, tworząc zarazem dla użytkownika zaskakujące doświadczenia (cały aranż jest wykonany i usytuowany indywidualnie ze względu na przechylony strop). Wygięcie stropu staje się zabiegiem, który wprowadza tektonikę w, zdawałoby się, ortogonalny, sztywny układ. Całość została podkreślana kolorystyką zastosowanego kruszywa. Budynek administracyjny zaprojektowano i zrealizowano z porzbiórkowej cegły – pozostał on silnie związany z topografią terenu. Całość w sposób różnorodny i niezwykle sugestywny stoi w kontraście względem realizacji głównego nurtu w Chinach. Użycie budżetowych materiałów wernakularnych technologii, porzbiórkowych elementów to wkład w transformację myślenia zakorzenionego w spuściznie tradycyjnej architektury. Historyczne rzemiosło, pojawiające się na terenach miast za pośrednictwem migrujących z obszarów wiejskich robotników, zapewnia pewną równowagę w podejściu do lokalnych zasobów. Technologia low-tech jest łatwiejsza i tańsza w utrzymaniu, a ponadto walor jej efektywności energetycznej pozostaje poza dyskusją. Tradycję oparto na eksperymencie i testowano w zetknięciu ze współczesną technologią

na obszarze badań w skali 1 : 1. Adaptacja historycznych rozwiązań, lokalnych zasobów, sprawdzonej technologii jest nie tylko technicznym elementem, lecz stanowi także źródło przestrzennych odniesień i relacji¹²⁶.



Fot. 31. Budynek biurowy Twisting and Undulating



Fot. 32. Budynek herbaciarni Broken Shadow (fot. Blaine Brownell)

Elewacja z prefabrykatów betonowych opiera się na tradycyjnym wzorze okien. Jest to detal klasycznego wzoru okna z efektem popękanego lodu, popularny w południowych Chinach, który stanowił inspirację przy tworzeniu fasady Herbaciarni I: Broken Shadow (złamany cień).

¹²⁶ <https://www.holcimfoundation.org/projects/five-scattered-houses-china> (dostęp: 26.10.2022).

4.10. Muzeum Historii w Ningbo

宁波历史博物馆 (*Níngbō lì shǐ bó wù guǎn*)



Muzeum Historii

Ningbo (prowincja Zhejiang)

Projekt: 2003–2006, budowa: 2006–2008

Powierzchnia: 30 000 m²

Projekt muzeum stanowi odpowiedź na międzynarodowy konkurs z 2003 r. Początkowo władze samorządowe krytycznie odnosiły się do samego projektu, zarzucając mu, jak wspomina autor, stworzenie czegoś, co odzwierciedla najbardziej przestarzały wygląd Ningbo w najbardziej zmodernizowanej dzielnicy miasta¹²⁷. Muzeum mieści się na placu Yinzhou, we współczesnej dzielnicy Ningbo, mieście z 5000-letnią historią, której przestrzeń została огоłocona, aby zrobić miejsce dla nowych budynków administracji rządowej, placu i centrum kulturalnego. Z okolicznych 40 wsi wyburzono 29, tworząc miejsce dla nowych realizacji wraz z infrastrukturą i komunikacją. Na północnym krańcu placu znajduje się szeroki budynek z szarego kamienia, zajmowany przez władze dystryktu. Jest pudełkowaty i nieubłaganie symetryczny w typowym stylu miejskiej architektury ChRL. Prezentuje stabilność i siłę, zarówno fizyczną, jak i symboliczną. Budynek wygląda na niezniszczalny, a fakt, że rezyduje w nim rząd, zapewnia deweloperów o żywotności tego obszaru¹²⁸. Na południe od budynku muzeum, zgodnie z zamierzeniami inwestycyjnymi, ma powstać budynek, w którym będzie się mieścił Wydział Planowania Miejskiego. Zadanie projektowe, przed którym stanął architekt, uniemożliwiło rewitalizację miejsca, ponieważ, jak mówi, przestało ono istnieć. Z okolicznych wiosek pozostały jedynie tony połamanych dachówek i cegieł. Kontekst architektoniczny wymusił obiekt samodzielny, tworzący wyizolowaną wartość, odpowiadającą środowisku naturalnemu, dziedzictwu i zwyczajom. Góra to miejsce, w którym Chińczycy mogą odnaleźć swoją utraconą i ukrytą kulturę. Ta myśl autora stała się kanwą projektu, a granicę wysokości stanowi regulacja historyczna, ograniczająca wysokość do 24 metrów.

¹²⁷ <https://www.architectural-review.com/buildings/ningbo-museum-by-pritzker-prize-winner-wang-shu?tkn=1> (dostęp: 23.02.2021); N. Ng, *Wapan Technique used in Ningbo Historic Museum to Revive Traditional Chinese Construction Techniques*, Bachelor of Science (Hons) in Architecture, School of Architecture, Building & Design Taylor's University.

¹²⁸ B. McGetrick, *Ningbo History Museum*, „Domus” 2009, 922, luty.



Fot. 33. Muzeum Historii w Ningbo, proj. Wang Shu, Lu Wenyu



Fot. 34. Xia Gui (ok. 1190–1230), dynastia Song, *Strumienie i góry z wyraźnym dalekim widokiem*, fragment zwoju, Muzeum Pałacu Narodowego w Tajpej, fragment ręcznego zwoju, tusz na papierze, 46,5 × 889,1 cm (po lewej)

Fot. 35. Widok na Muzeum Historii w Ningbo (po prawej)



Fot. 36. Xia Gui (ok. 1190–1230) dynastia Song, *strumienie i góry z wyraźnym dalekim widokiem*, fragment zwoju, Muzeum Pałacu Narodowego w Tajpej, fragment ręcznego zwoju, tusz na papierze, 46,5 × 889,1 cm



Fot. 37. Widok z tarasu na wypiętrzone fragmenty Muzeum Historii

Swobodna mozaika elewacji jest wykonana techniką *Wapan* 瓦片牆 (*wǎ piàn qiáng*), zarzuconą przez dziesiątki lat. Stanowiło to rezultat rewolucji kulturalnej. *Wapan* to technologia wynikająca z geografii miejsca narażonego na tajfuny, powodujące zniszczenia i konieczność szybkiej odbudowy budynków. *Wapan* była stosowana przez Wang Shu już przy okazji powstawania projektu kampusu Chińskiej Akademii Sztuki w Hangzhou, jak również w przypadku innych, mniejszych realizacji. Tutaj jednak elementy dachówek i cegieł pochodziły z rozbiórki okolicznych zabudowań. Technologia umożliwia zastosowanie niezliczonej ilości różnorodnego materiału. W elewacji muzeum wykorzystano materiał z okresu 1500 lat. Technologia historyczna musiała zostać zmodyfikowana poprzez współczesną konstrukcję (układ ściany żelbetowej i rygli zintegrowanych z okładziną *Wapan*), co umożliwiło realizację w zadanej skali obiektu użyteczności publicznej. Z bliska szorstka, nierówna powierzchnia elewacji pokazuje, że składa się ona z odzyskanych, zużytych, naturalnych materiałów pochodzących z recyklingu. Szare płytki, skały i jasnopomarańczowa terakota przeplatają się na ścianach, z daleka tworząc obstrukcyjną mozaikę przemieszanych organicznie materiałów naturalnych oraz stworzonych przez człowieka. Wewnątrz budynku ciągną się ukośne ściany i wąskie korytarze, które otwierają się na szerokie, wielkie atrium, przypominając cechy chińskiego hutongu¹²⁹. Sam układ komunikacji i przestrzeni wewnątrz budzi skojarzenia z ogrodem, gdzie swoboda sąsiaduje z rygorem geometrii. Technologia uniemożliwiła precyzyjną realizację zamierzeń graficznych autora, rzemieślnicy musieli poddać się poniekąd formom wynikłym z materiału i pozwolić obrać im swój własny bieg. Rozwiązania projektowe musiały przejść weryfikację realizacji, ustępując poniekąd przed spontanicznym działaniem rzemieślników zderzających się ze strukturą

¹²⁹ N. Ng, *Wapan Technique...*, op. cit.

materii. Realizacja zapomnianej techniki *Wapan* we współczesnych obiektach daje możliwość jej kontynuacji w przyszłości, wskrzeszając zapomniane umiejętności. Prostokątne nisze, swobodnie porzucane w strukturze ściany, nawiązują do jaskiń w górach, schronienia mnichów buddyjskich. Reminiscencjami portowego charakteru Ningbo są sztuczne jeziora, w których zanurzony został obiekt. Bambus stał się szalunkiem ścian betonowych, niczym skamieniałości historii. Niepasujący do okolicznych budynków obiekt muzeum przez swoją nieperfekcyjną fakturę, składającą się z warstw terakoty, kamieni i cegły, misternie zaadaptowanych przez rzemieślników z Ningbo, stanowi zaproszenie i znak relacji z szeroko rozumianą historią. Przywołanie historii odbywa się w sposób unikatowy, z pominięciem bezpośrednich odniesień i jednoznacznych referencji. Obiekt z czasem stał się punktem charakterystycznym, bardzo bliskim mieszkańcom, którzy mogli w nim odnaleźć utraconą historię własnego domu w przenośnym i dosłownym znaczeniu. Abstrakcyjny język form, dzięki elementom składowym, odwołaniu się do archetypu, jakim jest góra, stał się czytelnym i zrozumiałym manifestem dla autochtonów¹³⁰. Budynek, poprzez swe interesujące przestrzenie publiczne, stał się obszarem spotkań, a atmosfera góry okazała się czytelnym magnesem. Kształtowanie przestrzeni, co podkreślają autorzy, ma związek z malarstwem pejzażowym. Dla autorów samo muzeum, pomijając ekspozycję, powinno per se stanowić emanację czasu i pamięci. Łączność z historią, pracochłonna, wyróżniająca się technika stały się demonstracją umiejętności rzemieślników i symbolem statusu miejsca.

¹³⁰ *Influencers: The Pritzker Architecture Prize – Wang Shu and Lu Wenyu Interview at the 107th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture in Pittsburgh, PA, 30.03.2019*, <https://www.youtube.com/watch?v=XAzC3VT3CZI> (dostęp: 25.11.2022).

4.11. Konserwacja traktu Zhongshan

杭州中山路街道改造设计 (zhōng shān lù)



Restauracja traktu

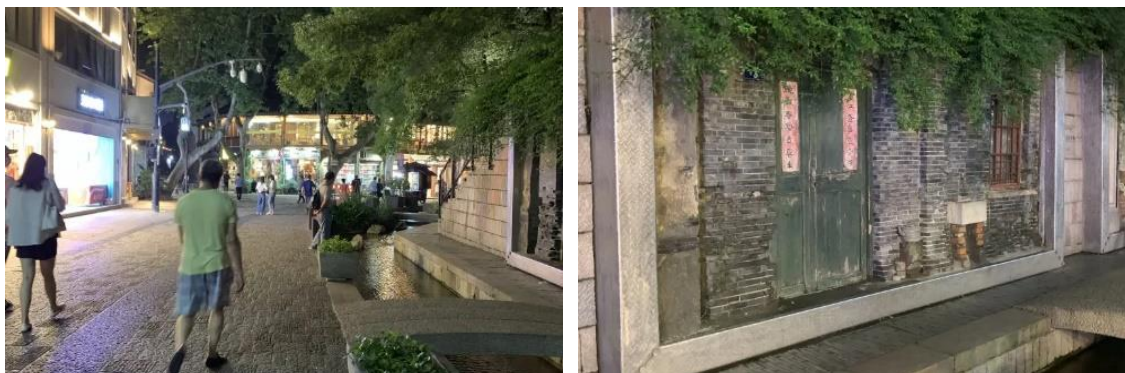
Hangzhou (prowincja Zhejiang)

Rok powstania: 2007–2009

Zhongshan było niegdyś cesarską aleją, kiedy to (za południowej dynastii Song) Hangzhou, wtedy o nazwie Lin'an, stanowiło stolicę państwa. Zhongshan było północno-południową osią miasta. Pomimo znaczenia i prestiżu, które przeświecały założeniu, na przestrzeni ostatnich dekad Zhongshan popadło w ruinę. Nie stanowi to jakiegoś wyjątku, lecz raczej tendencję dotyczącą wielu chińskich miast. Przesunięcie centrum handlowego i brak działań konserwatorskich pogłębiły jeszcze tę trudną sytuację. Problem potęguje fakt, że obszar podlega dynamicznemu rozwojowi, co sprzyjało niszczeniu tkanki historycznej. Należy zwrócić uwagę na to, że obszar stanowi rezerwar ważnej dla miasta tkanki historycznej, która na obszarze Hangzhou w 90% została rozebrana od czasu otwarcia i reform z lat 80. ubiegłego wieku. Mimo że Zhongshan nazywano Aleją Cesarską Południowej Dynastii Song, nic nie zachowało się z tego okresu. Jedyne historyczne artefakty pochodzą z dynastii Qing (ostatnia dynastia cesarka) oraz wczesnej Republiki – sklepy w stylu zachodnim odnowione w latach 20. XX wieku na wizytę dra Sun Yatsena. Wybór stylu architektonicznego stanowił przedmiot wielu dyskusji. Przyjęcie jednorodnej stylistyki stałoby w sprzeczności z różnorodnością historycznych, koegzystujących ze sobą form. Ten dylemat stał się głównym zagadnieniem. Sąsiedztwo ulicy nadal zamieszkuje spora liczba mieszkańców: osoby starsze, dzieci i wielu migrujących robotników. Warunki życia nie odpowiadają dzisiejszym standardom. Po konsultacjach z samorządem autorom udało się uzyskać jasne stanowisko. Mimo że jakość budynków wymaga interwencji, obszar posiada niezwykle cenną dla miasta tkankę historyczną oraz reprezentuje niepowtarzalne wartości, jak poczucie wspólnoty i tradycyjna atmosfera życia, której pozbawione są współczesne obszary miejskie. To zrodziło założenie, że istotą stało się zachowanie autentyczności miejsca, które można było uzyskać, pozostawiając różnorodność form.

W konsekwencji zastosowano trzy pryncypia: zachowanie historycznej autentyczności, unikanie przymusowej relokacji (tradycyjna atmosfera i witalność miejsca wywodzą się z lokalnego społeczeństwa) oraz unikanie fałszowania historii (bez względu na to, czy mamy do czynienia ze stylem zachodnim, czy chińskim). Projekt miał stanowić opozycję wobec martwych ulic Hangzhou czy przedmieść zachodnich miast, które pozbawione zostały witalności. Z tego punktu widzenia Zhongshan stanowi model tego, jak powinno wyglądać tętniące życiem serce miasta. Zasada polegała nie tylko na ochronie dziedzictwa, ale również na przywróceniu mu utraconej witalności. Zdecydowano się na zachowanie ciągów pieszych oraz skali budynków. Postanowiono ujednoczyć szerokość ulicy, zwężając ją do 12 metrów – wypełniono brakujące przestrzenie (powstałe na skutek regulacji z różnych okresów: 12 m lub 24 m) nową dwukondygnacyjną zabudową. W ten sposób między innymi realizowano zasadę „współistnienia starego i nowego oraz harmonię w różnorodności”. Wprowadzenie nowej tkanki z założenia miało zrewitalizować obszar. Zdecydowano o pozostawieniu niektórych nielegalnych obiektów pod warunkiem uznania ich za spójne z kontekstem. Nowa zabudowa miała opierać się na lokalnych materiałach oraz charakterystycznej, wernakularnej technologii. Cała strategia stanowiła zaprzeczenie realizowanego przez lata pomysłu odnawiania frontów ulic, władze (pomimo zdecydowanie większych kosztów) zostały przekonane do „dogłębnej renowacji”, wchodzącej głębiej w strukturę przylegających kwartałów. W celu przywrócenia klimatu Cesarskiej Alei zrekonstruowano mury *fangxiang* (co dosłownie znaczy „bloki” i „uliczki”), mury uliczne nadały tożsamość i poczucie lokalnej atmosfery. Wprowadzono otwarte herbaciarnie inspirowane Górą Wushan. Cieki wodne z naturalnym spływem umożliwiła topografia. Szmer płynącej wody stanowi ważny element, który również wzięto pod uwagę. Tworzenie klimatu ulicy wygenerowało potrzebę zaadaptowania istniejących elementów: wody – jako charakterystycznego elementu Jiang Nan oraz góry – unikatowego elementu Hangzhou. Projekt Zhongshan, oprócz powyższych niewątpliwych korzyści, według autorów zwrócił uwagę na kilka aspektów, które dobrze byłoby wyeliminować w przyszłości. Ograniczony czas projektu oraz nazbyt szybka realizacja wpłynęły negatywnie na realizację. Projekt uświadomił, że sama realizacja, bez późniejszego umiejętnego zarządzania przestrzenią, może prowadzić do dysharmonii. Autorzy podają tu przykład małej architektury, która w formie donic została zaimplementowana wzdłuż drogi kilka dni po zrealizowaniu projektu, oraz działania właścicieli podejmowane w celu zwiększenia „atrakcyjności”

swoich sklepów. Działania te według autorów dowodzą rozbieżności przyzwyczajęń i gustów wobec wytyczonych przez projekt modeli¹³¹.



Fot. 38. Styk kanałów z ciągiem pieszym



Fot. 39. Mury, zielen oraz detal nadają charakter przestrzeni, tworząc indywidualny wyraz (fot. Iwan Baan)

4.12. Pawilon Tengtou

宁波滕头馆 (*Níngbō téng tóu guǎn*)



Shanghai

Pawilon związany z Expo 2010

Szanghaj

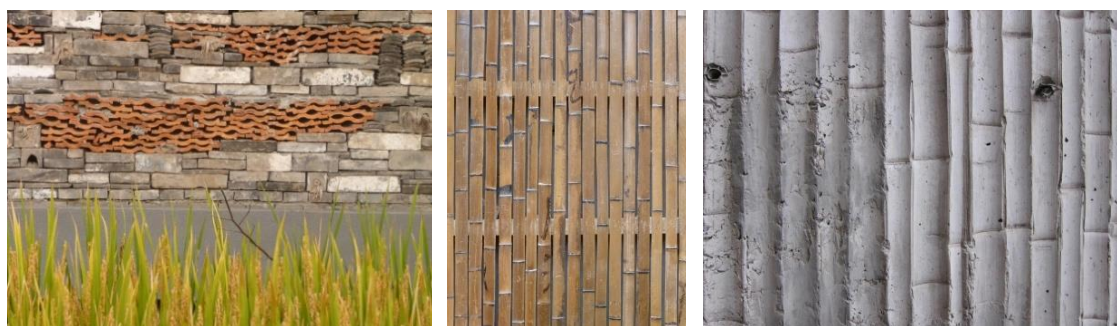
Rok powstania: 2010

Powierzchnia: 1500 m²

Wioska Tengtou, zarządzana przez miasto Ningbo, znajduje się na wybrzeżu we wschodniej prowincji Zhejiang w Chinach. Od czasu reform w Chinach i otwarcia się na świat wioska Tengtou szybko rozwinęła swój przemysł rolniczy, opierając się na obfitych zasobach naturalnych, jednocześnie budując ekologicznie harmonijne

¹³¹ S. Wang, *Urban Conservation Through Chinese Local Original Architecture: The Preservation and Renovation of Zhongshan Road in Hangzhou*, Department of Architecture, China Academy of Art, Hangzhou, China, <https://built-heritage.springeropen.com/articles/10.1186/BF03545669> (dostęp: 26.10.2022).

środowisko. Funkcje ekologiczne są odpowiednio zaprezentowane w ponad 20 konkretnych projektach ekologicznych, takich jak „Ogród obyczajów społecznych Jiang Nan”, „Ptasie niebo”, „Gospodarstwo wiejskie”, „Park rolników” i „Ogród Penjing”. W tym czasie Tengtou intensywnie rozwinęło się pod względem turystycznym, skoncentrowano się na ekologicznych i rekreacyjnych wycieczkach do narodowego kurortu¹³². Tengtou to udany przykład zurbanizowanej wioski w Chinach, stara się zachować równowagę między rozwojem turystyki a ochroną środowiska. Pawilon Ningbo Tengtou był częścią wystawy Expo 2010 w Szanghaju, reprezentującej miasto Ningbo. Pawilon to dwupiętrowy wolnostojący budynek zlokalizowany w tzw. miejskim obszarze najlepszych praktyk na terenie Puxi, o łącznej powierzchni 1500 m². Konstrukcja liczy 13 metrów wysokości, 53 metry długości i 20 metrów szerokości¹³³. Pawilon stał się odpowiedzią na urbanizację wsi w Chinach, wskazując jedną z możliwości rozwoju tego typu przestrzeni. Dąży on do osiągnięcia równowagi między szybkim rozwojem turystyki a potrzebą ochrony środowiska. Materiały wybrane do stworzenia pawilonu nie tylko ukazują specyfikę kultury chińskiej i materiałów lokalnych wioski Tengtou, ale także prezentują dialog między kulturą, naturą i ludzkimi zmysłami. Założenie nawiązuje do cech budynków miasta wodnego Jiang Nan¹³⁴.



Fot. 40. Detal, struktura ściany: materiał z recyklingu, listwy bambusowe, relief deskowania

Budynek został wyburzony 17 marca 2015 r.¹³⁵

¹³² http://www.china.org.cn/travel/expo2010shanghai/2010-04/26/content_19905446.htm (dostęp: 24.05.2022).

¹³³ <http://www.ecns.cn/cns-wire/2015/03-18/158501.shtml> (dostęp: 24.05.2022).

¹³⁴ Dosłownie „na południe od rzeki” – to obszar geograficzny w Chinach zawierający ziemie bezpośrednio na południe od dolnego biegu rzeki Jangcy. Region obejmuje miasto Szanghaj, południową część prowincji Jiangsu, południowo-wschodnią część prowincji Anhui, północną część prowincji Jiangxi i północną część prowincji Zhejiang. Najważniejsze miasta w okolicy to: Anqing, Changzhou, Hangzhou, Nanjing, Ningbo, Shaoxing, Suzhou, Wuxi, Wenzhou oraz Zhenjiang. Ze względu na bogactwo handlu i bardzo wysoki poziom rozwoju społecznego Jiangan od dawna uważany jest za jeden z najlepiej prosperujących regionów w Chinach.

¹³⁵ <http://www.ecns.cn/cns-wire/2015/03-18/158501.shtml> (dostęp: 24.05.2022).

4.13. Wa Shan: zespół zaplecza dla ekspertów, kampus Xiangshan, Chińska Akademia Sztuki

瓦山: 中国美术学院象山校区专家接待中心 (Wǎ shān: Zhōngguó měishù xuéyuàn xiàngshān xiàoqū zhuānjiā jiēdài zhōngxīn)



Budynek hotelowy z zapleczem konferencyjnym

Hangzhou (prowincja Zhejiang)

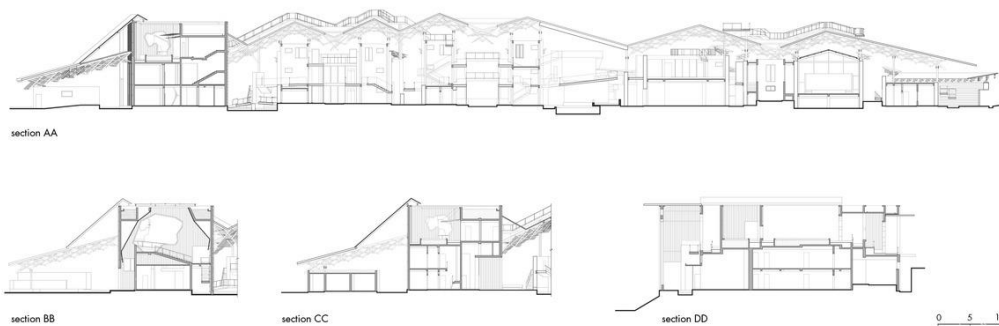
Rok powstania: 2013

Powierzchnia: 9000 m²

Obiekt stanowi początek trzeciej fazy budowy kampusu Xiangshan, w którego skład wejdą obiekty Alvaro Siza i Kengo Kuma. Budynek jest zapleczem hotelowym dla gości kampusu (herbaciarnia, centrum konferencyjne, restauracja oraz hotel z wewnętrznymi dziedzińcami). Obiekt o powierzchni zabudowy 5000 m² usytuowano równoległe do rzeki, na południowym stoku wzgórza Xiangshan.



Rys. 16. Szkic kampusu Xiangshan z naniesionym usytuowaniem Wa Shan na brzegi strumienia u podnóża góry (rys. Guang Yu Ren)

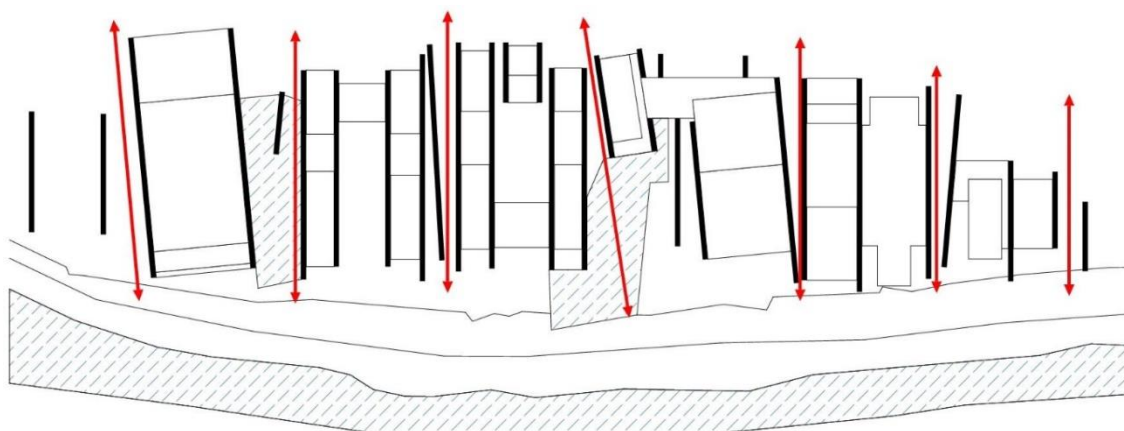


Rys. 17. Wa Shan – przekroje

Prace nad projektem trwały od 2006 r., kiedy w miejscu lokalizacji znajdowało się sześć małych budynków z lat 90. Początkowo zespół planował zastąpić je sześcioma nowymi konstrukcjami, ale projekt utknął w martwym punkcie. Powrócono do niego w 2011 r. Architektura może istnieć wyłącznie w relacji z otoczeniem – to credo zespołu legło u podstaw i tej inwestycji. Zaczerpnięta z tradycji literati refleksja mówi, że budynek, jako sztuczny twór, ma znaczenie i rację bytu jedynie wtedy, gdy ucieleśnia spostrzeżenia człowieka obserwującego otaczającą go naturę. Ta konstatacja prowadzi do stworzenia relacji budynku z krajobrazem wokół. W tym przypadku lokalizacja dysponuje wymarzonymi cechami feng shui – budynek usytuowany jest między wzgórzem a rzeką, otwierając się na nią. *Shan shui* to odwieczne elementy tradycji chińskiej, naznaczone mistyką malarstwa pejzażowego, transcendencją, która stanowiła integralny element dzieła. Dwuwymiarowe malarstwo jest transponowane przez zespół AAS na trójwymiarową formę budynku. W malarstwie góry i woda występują w nieskończonych kombinacjach i skalach. Odbiorca ogląda pejzaż skonstruowany na różnych poziomach: od fizycznych zależności po filozoficzne odniesienia. Wang wierzy, że jeżeli było to możliwe do osiągnięcia w malarstwie, dotyczy to również architektury.

Wa shan to trzydzieści równoległych tarcz, z których część została zrotowana. Przestrzeń pomiędzy wypełniono basenami oraz dziedzińcami – elementami zaczerpniętymi z klasycznych ogrodów i chińskich tradycyjnych siedlisk.

Pięćdziesięciometrowy budynek nie zamyka relacji góry z rzeką, a wręcz przeciwnie – perforowana elewacja łączy i jest elementem ciągłości.



Rys. 18. Wa shan, schemat rzutu z naniesionymi kierunkami otwarć

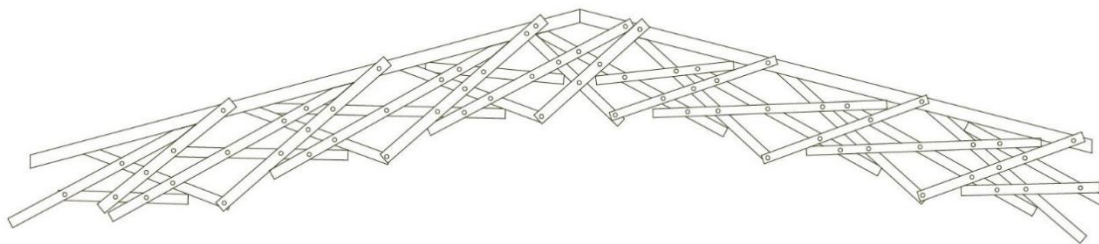
Pomiędzy ściany wsunięto herbaciarnię, salę wykładową, restaurację oraz hotel. Na przemian usytuowane otwarte przestrzenie i bryły budynków tworzą sekwencyjny kompleks, w którym yin i yang przeplatają się w harmonijnie, tworząc spójną całość. Rozedrgana, poprzecinana elewacja interferuje z otoczeniem, utrzymując mistyczną relację wody i wzgórza. Kubatury usytuowane są w różnej głębokości od lica elewacji. Rozbijając płaską ścianę elewacji, nadają jej dynamikę i witalność. Swobodne rozmieszczenie funkcji w przestrzeni stworzyło mnóstwo zadaszonych tarasów, zacierających granice między wnętrzem i zewnątrz. Ten niepokój i złożoność, swoboda kształtowania elewacji mają prowokować do wkroczenia w efemeryczny świat. Niepozorne wejście od wschodu prowadzi użytkownika zygzakowatymi korytarzami przez serie dziedzińców, korytarzy i schodów – rozpościera się sekwencja różnych przestrzeni w różnej skali i atmosferze. Zasada zaczerpnięta z ogrodów klasycznych – „ogród w ogrodzie” jest tu wyraźnie artykułowana, całość zaś staje się możliwa do poznania jedynie po przejściu wszystkich poszczególnych części składowych. Poruszając się po Wa Shan, odnosi się wrażenie poruszania się w sztucznym krajobrazie, w którym sceneria zmienia się z jednej w drugą, kadry zmieniają oświetlenie, skale, nastroje, ramy i widoki. Doświadczenie architektury innymi zmysłami niż wzrok staje się niezwykle ważnym sposobem odbioru. Budynek poprzecinany jest osiami wiążącymi wzgórze z rzeką. Osie łączą się zygzakowatą ścieżką, komunikując funkcje obiektu. Na osie nałożone są prostopadłe korytarze ułatwiające komunikację. Cały ruszt jest pełen mostków, trapów, schodów, czyniąc

komunikację zróżnicowaną i nieoczywistą. Sieć stanowi złożoną strukturę, wykluczającą jednoznaczne połączenia. Nie ma tu wind ani klatek schodowych. Wszystko składa się na zaproszenie użytkownika do eksploracji budynku i wzajemnych spotkań z innymi użytkownikami. Przestrzenie dziedzińców to fora, agory tego systemu. Cała komunikacja jest przestrzenią publiczną, na którą otwarte są nawet pokoje hotelowe. Wielki pawilon zamykający obiekt od zachodu to kontrapunkt dla rytmu elewacji. Otwarcia będące echem bram księżycowych w chińskich ogrodach klasycznych są w pełni odczuwalne, gdy nawarstwiają się, eksponując poszczególne plany i tym samym potęgując poczucie przestrzeni. To nawiązanie do ogrodów podkreśla zasadę, że ogrody w Chinach się nie sadzi, lecz buduje się je, zaś materiał rośliny staje się drugoplanowy.

W całym założeniu wyraźnie widoczny jest żelbet zestawiony z historycznymi materiałami, takimi jak kamień, ziemia, bambus, drewno. Wszystko podkreśla stale zmieniającą się przestrzeń. To nie tylko zabieg estetyczny, to także wyraz krytycznego stanowiska wobec dewastacji środowiska zbudowanego w Hangzhou (na przestrzeni 30 lat zniszczono 90% historycznej tkanki miasta). *Domy mają życie, kulturę i korzenie, zagłada nie pozostaje niezauważona [...] Badam możliwość ekspresji moich uczuć i wyrażenia mojego stanowiska. To jest obowiązek architekta, jako intelektualista chcę sprowokować zmiany w społeczeństwie*¹³⁶. Niektóre ściany budynku zostały wykonane w technologii *wa pan*, jako hołd wobec znikającej kultury. Część ścian, wykonana na bazie sprasowanej ziemi pozyskanej z okolicy, stanowi wyraz protestu architektów wobec lobby betonowego, które według nich rujnuje kraj. W Chinach istnieje zakaz budowy ścian nośnych z wykorzystaniem w konstrukcji sprasowanej ziemi, dlatego umieszczono w nich słupy żelbetowe, które osłonięto materiałem ziemnym. Zabieg ten nie osłabił manifestu, jakim jest stosowanie historycznych technologii w kontraście do stali i betonu, przeważającego na całym obszarze.

Dach oparty jest na ścianach za pomocą stalowych belek i słupów. Konstrukcja ta uwalnia dodatkowe przestrzenie dla szeroko pojętej komunikacji. Cały układ konstrukcyjny dachu został wyeksponowany. Zastosowana drewniana kratownica, z elementami zespolonymi śrubami, daje możliwość pokonywania dużych rozpiętości przy oszczędnym udziale materiału.

¹³⁶ Wypowiedź Wang Shu w: *Wa Shan. La maison d'hôtes*, reż. J. Garcias, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=---pSf9Pcnk> (dostęp: 26.10.2022).



Rys. 19. Schemat zastosowanej kratownicy

Mała trwałość elementów, która według architektów nie przekracza długości życia pokolenia, nie stanowi przeciwwskazania. W założeniu elementy będą stopniowo zastępowane nowymi, co w idei twórców jest formą zrównoważonego rozwoju. Według nich *badania związane z ekologicznym budownictwem koncentrują się jedynie na materiałach i technologiach, natomiast pomijany jest aspekt kompleksowego projektowania dostosowanego do zróżnicowanych kultur*¹³⁷, które opracowały swoje wzorce jako wypadkową czynników środowiskowych. Ten krytyczny stosunek do modernizmu, który pojmuje architekturę uniwersalistyczne, z drugiej zaś strony krytyczna refleksja nad tradycją stworzyły sugestywny język ekspresji i politycznej siły, która jest wyraźnym elementem dyskursu publicznego.

Włączenie ubitej ziemi jako wiodącego materiału wymagało nowego podejścia i zastosowania osłony przed deszczem (deszcze sprawiają, że jest to jeden z najbardziej żyznych regionów świata) – ponad stumetrowego dachu, który stał się znakiem rozpoznawczym. Ten centralny element jest uzasadniony nie tylko z powodu funkcji, którą spełnia, ale skrywa on również konceptualny przekaz. Wang Shu opisuje projekt jako „wertykalny pejzaż”, nawiązując do chińskiego malarstwa pejzażowego¹³⁸. Każde miejsce budynku sąsiaduje z wszechobecną strukturą drewnianej sosnowej kratownicy, zapewniającej przekrycie swobodnie ukształtowanego rzutu budynku¹³⁹. Dach górujący nad założeniem oprócz osłony budynków, przejść, konstrukcji z ubitej gliny zapewnia też kadry, przez które dostrzegamy krajobraz oraz sam budynek. Dach stanowiący sfałdowane, nieregularnie połączone jest sam w sobie elementem krajobrazu – z ogrodami, dziedzińcami, ścieżkami wijącymi się po jego grzbietach. Wang używa dachu na podobnej zasadzie, jaką stosowali literaci w tradycyjnym malarstwie pejzażowym. Ich celem było stworzenie scenerii, która generowałaby doświadczenia odbiorcy – nie chodziło o oddanie rzeczywistości, lecz o próbę stworzenia ciągu doświadczeń i emocji.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ A. Chen, *Wa Shan Gesthouse* [w:] *Wang Shu Amateur Architecture Studio...*, op. cit., s. 145.

¹³⁹ <https://www.area-arch.it/en/wa-shan-the-guesthouse-on-xiangshan-campus-2/> (dostęp: 29.01.2023).

I tak jak na obrazach literati *shan shui hua* woda i góry są zasadniczym podmiotem formy, tutaj te elementy także się przenikają i są potraktowane w podobny sposób – jako zasadnicze składniki języka krajobrazu prowincji Zhejiang, stanowiące wyraźną inspirację autorów.



Fot. 41. Widok budynku w kontekście urbanistycznym, wejście na teren budynku przez most nad kanałem okalającym wzgórze (fot. Iwan Baan)



Fot. 42. Widok na otwarte przestrzenie wewnątrz budynku (fot. Iwan Baan)

Wa Shan to eksperymentalna, ale poprzedzona już licznymi doświadczeniami próba przełożenia idei, lecz także formy dwuwymiarowego chińskiego malarstwa pejzażowego na trójwymiarowe doświadczenie przestrzenne – przekształcenie starożytnej formy sztuki na współczesną eksperymentalną architekturę. *Opisując rolę architektury w tym procesie translacji, odwołuje się do innej formy sztuki literati: poezji, którą postrzega jako ostateczną formę sztuki. Uczucia i doświadczenia, wyjaśnia, nie tworzą wiersza, dopóki nie zostaną umieszczone w jakiejś strukturze*¹⁴⁰.

Wa Shan to sublimacja doświadczeń realizowana we wcześniejszych fazach kampusu. Odcień ochry, ubita glina, zróżnicowane tekstury zastosowane w projekcie,

¹⁴⁰ <https://www.architectural-review.com/today/wa-shan-guesthouse-xiangshan-china-by-wang-shu> (dostęp: 26.10.2022).

zaskakujące scenariusze stojące przed użytkownikiem, zapewniające mu zróżnicowane doświadczenia z różnych perspektyw, transparentne ściany, dziedzińce w różnych wariantach i proporcjach stwarzają wysublimowane relacje odnoszące się nie tylko do przestrzeni, historii i tradycji, lecz do całej spuścizny kultury chińskiej. Według Wanga najistotniejszym elementem, który go interesuje, jest atmosfera. Natura w tej lokalizacji jest pełna poetyckiego potencjału. Jego architektura wchodzi w dialog, uczestnicząc w nim aktywnie.

4.14. Przystanek autobusowy w Krumbachu



Krumbach, Austria

Rok powstania: 2014

Projekt przystanków to pomysł na wygenerowanie zainteresowania turystycznego w Krumbachu, malowniczej wiosce, niegdyś zalesionej dzielnicy Bregenzerwald. Ideą było też zainicjowanie współpracy między lokalnymi rzemieślnikami. Do kooperacji zaproszono siedmiu architektów prezentujących różne kierunki twórcze oraz podejścia. Utworzono zespoły składające się z zaproszonych gości oraz lokalnych architektów. Ta współpraca pozwoliła na wymianę doświadczeń i strategii projektowych. AAS nie unika małych tematów. One również stają się pretekstem do zaprezentowania własnego punktu widzenia¹⁴¹. W projekcie podkreślono niezwykłą lokalizację tego miejsca, z wyraźnymi widokami w obu kierunkach. Mieszek kamery, w kształcie której zaprojektowano obiekt, kadruje widok na rozległą perspektywę gór. Sama forma podkreśla wagę kontekstu oraz koncentruje percepcję na krajobrazie, który odgrywa ważniejszą rolę niż same budynki we wszystkich projektach AAS¹⁴².

¹⁴¹ <https://www.dezeen.com/2014/07/27/bus-stops-krumbach-fujimoto-shu-radic-hufton-crow/> (dostęp: 29.01.2023).

¹⁴² <https://www.outdooractive.com/en/poi/bregenzerwald/bus-stop-krumbach-glatzegg-bus-stop/18279024/> (dostęp: 29.01.2023).



Fot. 43. Widok obiektu z różnych perspektyw, skierowanie uwagi odbiorcy na określony punkt w krajobrazie

4.15. Wieś Wencun – rewitalizacja

文村 (*wén cūn*)



Wieś Wencun – rewitalizacja

Wencun (prowincja Zhejiang, Fuyang)

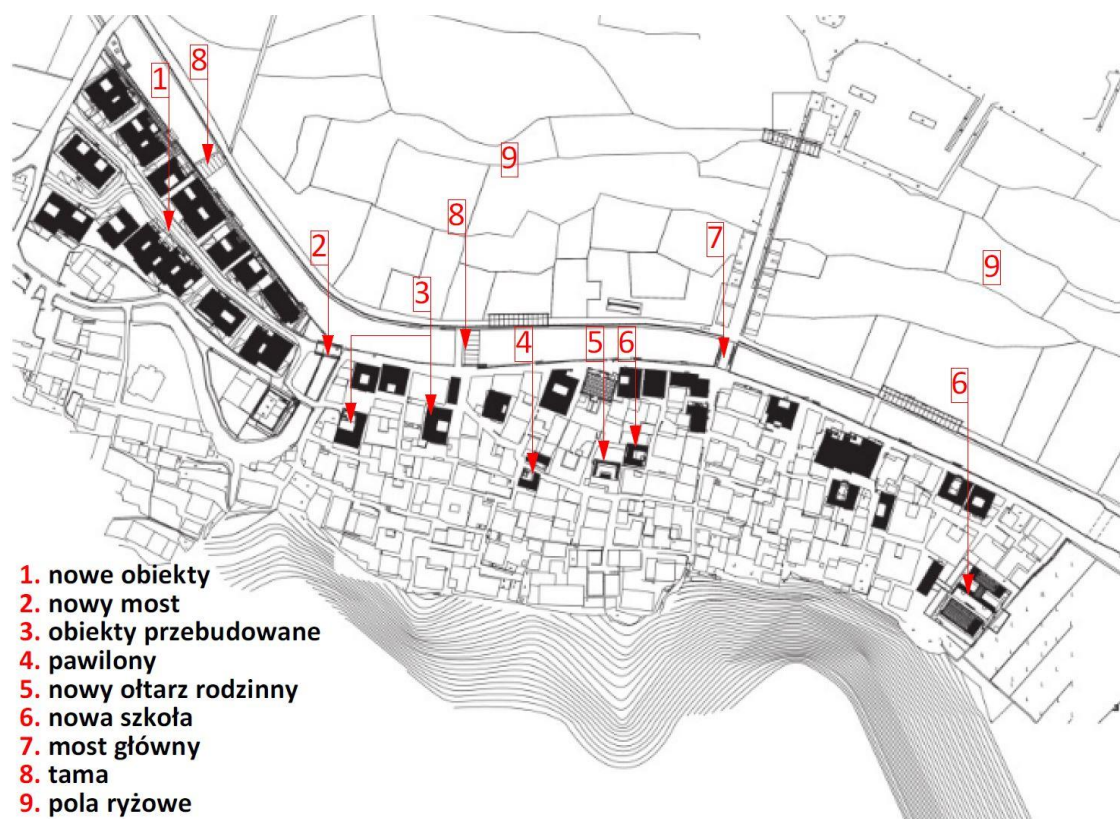
Rok powstania: 2016

Powierzchnia: 7500 m²

Wang Shu został zaproszony przez gminę Fuyang do zaprojektowania zespołu, w skład którego miało wejść muzeum i archiwum Fuyang oraz muzeum sztuki Gongwan. Warunek, który został postawiony przez architektów – konserwacja wybranej przez nich wioski, sfinansowana przez samorząd – został przyjęty przez zleceniodawcę. Wybór padł na Wencun, wieś usytuowaną malowniczo u podnóża wzgórza Wenbi, w dolinie rzeki Fuchun. Problem starzejącej się populacji w wiejskim społeczeństwie oraz podupadania wsi jest w Chinach normą. Osada ma długą historię, sięgającą XVII wieku. Lata 90. XX wieku pozostawiły po sobie nowoczesne, betonowe budynki mieszkalne pokryte białą ceramiką. Wieś w chwili modernizacji liczyła 400 mieszkańców. Współczesna zabudowa na obszarach wiejskich, w przeciwieństwie do zabudowy historycznej, jest krytykowana za brak estetyki, niską jakość rozwiązań przestrzennych oraz konstrukcję¹⁴³. Badacze z uniwersytetu w Tianjinie odkryli, że w latach 2000–2010 liczba tradycyjnych wsi w Chinach spadła o prawie milion – z 3,6 mln do 2,7 mln – co odpowiada 300 wioskom dziennie. Również w prowincji Zhejiang wioski zostały pochłonięte przez projekty infrastrukturalne lub porzucone przez mieszkańców migrujących do miast w poszukiwaniu lepszych warunków bytowych. Fala urbanizacji zalewająca Chiny od lat 80. minionego wieku niszczy sztukę ludową, zwyczaje, tradycję oraz lokalną architekturę w niespotykanym stopniu. Z badań Wanga prowadzonych ze studentami wynika, że zaledwie 10 proc. istniejących wsi w prowincji Zhejiang jest bądź ma zostać objętych formą jakiegóż ochrony, co skazuje 27 tysięcy wsi na zniszczenie, względnie porzucenie¹⁴⁴.

¹⁴³ <https://www.architectural-review.com/today/wencun-village-china-by-wang-shu-and-lu-wenyus-amateur-architecture-studio> (dostęp: 23.02.2021).

¹⁴⁴ D. Hruby, Y. Yin, *Saving China's Soul, One Village at a Time*, 7.02.2018, <https://www.sixthtone.com/news/1001685/saving-chinas-soul%2C-one-village-at-a-time> (dostęp: 29.01.2023).



Rys. 20. Układ wsi Wencun

Dokonano wnikliwej analizy obszaru i stworzono wytyczne, stanowiące prototyp działania. Zaprojektowano 14 nowych budynków mieszkalnych, pawilony w strefie publicznej, most, jak również poddano działaniom naprawczym istniejącą zabudowę. Dziedziniec, jako rdzenny element, stał się podstawą każdej nowo projektowanej jednostki mieszkalnej, natomiast jego wielkość oraz położenie są w każdym przypadku różne. Partery zostały przeznaczone na warsztaty rodzinne i drobną wytwórczość. Trzy- i czterokondygnacyjne nowo projektowane budynki ustawiono w dwóch rzędach, równoległe do potoku, kształtując krętą uliczkę z placem.

Projekt jest szansą na przetrwanie historycznych rozwiązań i organiczne wprowadzenie nowych środków, poprawiających możliwości funkcjonowania mieszkańców. Przyjęte rozwiązania odwołują się do tradycji i zwyczajów Wencun.



Fot. 44. Nowo projektowane obiekty w Wencun (proj. Wang Shu, Lu Wenyu)



Fot. 45. Widok na zabudowę od strony rzeki. Elementy poddane modernizacji mieszają się organicznie z istniejącą zabudową

Początkowo mieszkańcy podchodzili nieufnie do koncepcji architektów, kwestionowano bowiem zasadność rozbiórek ostatnio zrealizowanych budynków

i zastąpienia ich obiektami nawiązującymi do historycznego charakteru Wencun. Odszkodowania nie pokrywały budowy nowych obiektów. Jedno z wielu nieporozumień dotyczyło zachowania 堂屋 (*táng wū*) – pomieszczenia tradycyjnie budowanego przy wejściu do budynku, przeznaczonego do spotkań towarzyskich, czegoś w rodzaju przykrytego atrium. Mieszkańcy uznawali to za zbędny staromodny element. Dla Wanga stanowiło to składnik tradycyjnego życia na wsi, który ostatecznie został zrealizowany¹⁴⁵. Rozwiązania cechują się różnorodnością, wynikającą z kontynuacji zastanych rozwiązań, a także nawiązują do technologii z czasów realizacji części historycznych. Zastosowano ściany z ubitej ziemi (element przetestowany przez zespół projektowy w obiektach Chińskiej Akademii Sztuki w Hangzhou), konstrukcje mieszane z użyciem bambusa, drewna, szarego wapienia, żółtej gliny, dachówki oraz białego tynku. Całość tworzy spójny, zwarty konglomerat. Rozwiązania wprowadzone w Wencun zostały zaadaptowane do większej skali i zrealizowane w centrum kultury w Fuyang. Analizy przeprowadzone w Wencun stały się fundamentem do stworzenia kilku modeli, dających się zastosować przy rewitalizacji obszarów wiejskich w Chinach. Język form oraz cała składnia (gęsta, labiryntowa struktura tkana lokalnym materiałem, w detalu operująca okapem, wspornikiem, zastrzałem) są uniwersalnym językiem przestrzeni wiejskiej, związanym z tradycją i przyzwyczajeniami, wzbogaconym uniwersalistycznymi wątkami współczesnej myśli architektonicznej¹⁴⁶. Należy jednak zauważyć, co podnosi krytyka, że poddanie modernizacji wyłącznie fragmentu wsi, która obecnie kontrastuje z rozpadającymi się fasadami pozostawionych w stanie nienaruszonym budynków, spowodowało głęboki podział wśród mieszkańców – teraz niektórzy odczuwają nierówności, gdy patrzą na starannie odnowione budynki w górnej części ich maleńkiej wioski. Do tej pory nikt nie dzielił wioski na dolną i górną, obecnie zaś istnieje wyraźny podział na górną – odnowioną oraz dolną. Na sytuację nakłada się turystyka, która ewidentnie preferuje realizacje Wanga, przyczyniając się do wzrostu obrotów w obszarach poddanych modernizacji. Mieszkańcy oczekują kontynuacji działań projektowych, lecz architekci z założenia zaprojektowali jedynie fragment, który miał stanowić zaledwie prototyp, kontynuowany już indywidualnie przez mieszkańców. *Zatrudniłem miejscowych ludzi, zwłaszcza*

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ K. Smoliński, *Koherencja jako telos...*, op. cit., s. 152–154. Autor w ramach karty w dużej mierze wykorzystał tekst zamieszczony w artykule.

murarzy. *Próbowałem ich nauczyć, jak kontynuować projekt* – mówi Wang¹⁴⁷. Takie działania, nawet fragmentarycznych rewitalizacji, niebędące w stanie uratować całych wsi, są niezbędnym i znaczącym wkładem, który z czasem może zaowocować ich kontynuacją w wytyczonym na fragmencie kierunku.

4.16. Kompleks Fuyang

富阳文化综合体 (Fùyáng wénhuà zōnghé tǐ)



Muzea oraz część archiwów miejskich
Fuyang (prowincja Zhejiang)
Rok powstania: 2016
Powierzchnia: 40 000 m²

Do realizacji projektu doszło po długich negocjacjach z rządem. Był on warunkowany przez AAS objęciem pracami restauracyjnymi i modernizacyjnymi pobliskiego kompleksu zabudowy Wencun (patrz: karata obiektu Wencun). Oddanie kompleksu zbiegło się ze szczytem G20 w Hangzhou we wrześniu 2016 r.¹⁴⁸ Kompleks kulturalny Fuyang składa się z trzech budynków: Muzeum Fuyang, Archiwów Fuyang i Muzeum Sztuki 黄公望 *Huáng Gōngwàng*¹⁴⁹, który w okolicach zrealizowanego obiektu siedem wieków wcześniej malował zwoje.

Jest to kompleks o powierzchni 40 000 m². Projekt to rezultat pragmatycznego połączenia innowacji, krytycznego stanowiska i strategii ochrony wartości historycznych kultywowanych w swoisty dla zespołu sposób. Muzeum, będące częścią zespołu budynków ubranych w chropowate mury i zwieńczonych wielospadowymi dachami, przypomina wioskę lub pasmo gór, przywołując w równym stopniu społeczność i geologię. Uciekając od dworskiego życia, Gongwang udaje się na prowincję (Fuyang w owym czasie było senną wioską – obecnie liczy 7 mln

¹⁴⁷ D. Hruby, Y. Yin, *Saving China's Soul...*, op. cit.

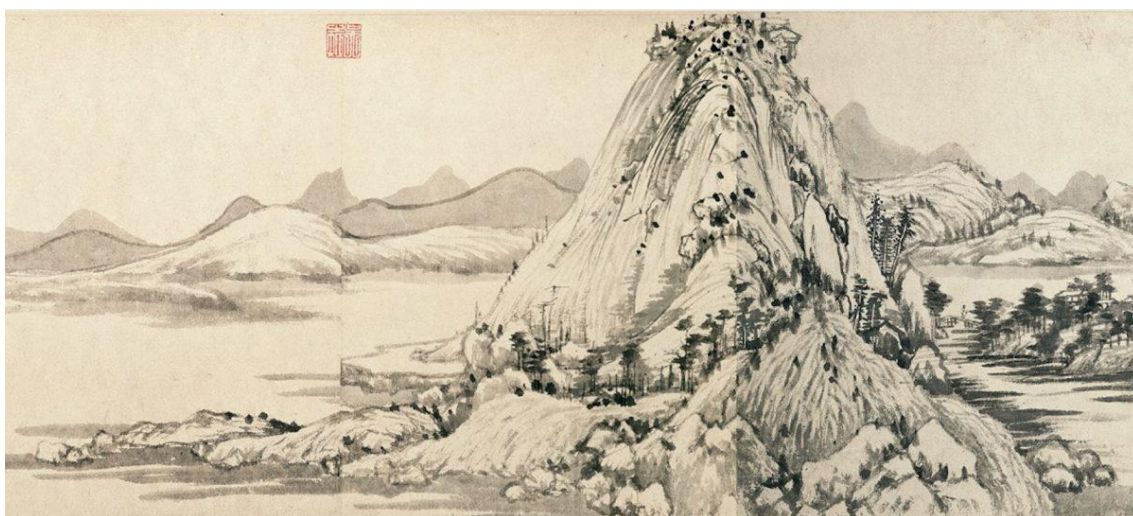
¹⁴⁸ K. Frampton, Y. Dong, A. Chen, O. Bouman, M.M. Kallehaug [w:] *Wang Shu Amateur Architecture Studio*, eds. M.J. Holm, K. Kjeldsen, M. Kallehaug, Louisiana Museum of Modern Art, Lars Müller Publishers, 2017.

¹⁴⁹ Huang Gongwang (1269–1354) – twórca malarstwa pejzażowego. zaliczany do grupy Czterech Mistrzów epoki Yuan. Malować zaczął dopiero po ukończeniu 50. roku życia, kiedy to porzucił dworskie urzędy i jako gorliwy wyznawca taoizmu udał się na odludzie. Osiadł w górach Fuchun, gdzie w latach 1347–1350 namalował swoje największe dzieło – długi zwój zatytułowany *Siedziba w górach Fuchun*.

mieszkańców) i koncentruje się na kontynuowaniu długiej tradycji malarstwa *shanshui* (góry i woda, połączone chińskie znaki oznaczają krajobraz, pejzaż), gdzie malowane pawilony ukrywa w górzystym otoczeniu, zasnuwane mgłą wśród drzew i rzeki Fuchun.



Fot. 46. Huang Gongwang, *Siedziba w górach Fuchun: zwój mistrza Wuyong* (fragment), 1347–1350, zwój, atrament na papierze, 13 × 250,7 cala, Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej



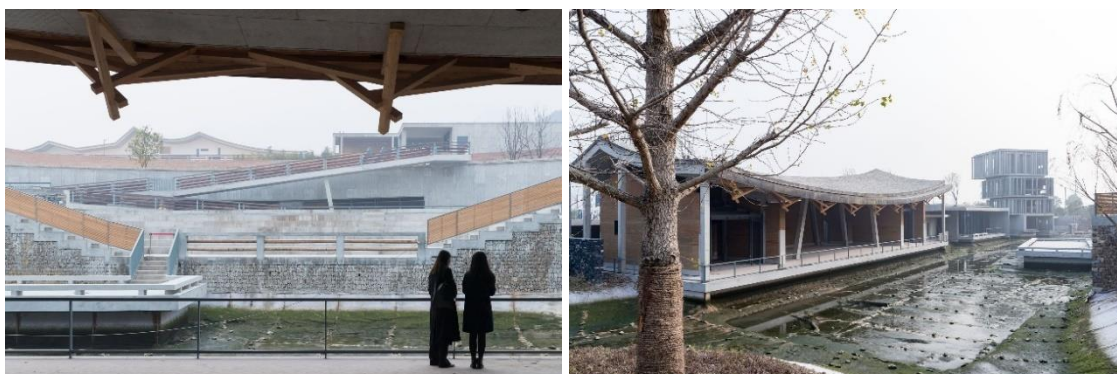
Fot. 47. Huang Gongwang, *Siedziba w górach Fuchun: zwój mistrza Wuyong* (fragment), 1347–1350, zwój, atrament na papierze, 13 × 250,7 cala, Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej

Podobna zasada przyświeca AAS, kiedy zespół integruje budynki z krajobrazem, tworząc narracyjne doświadczenie, w którym ludzie poruszają się niczym obserwator przemierzający się wzrokiem po zwojach Gongwanga. Sceneria to seria pawilonów, wśród których zaprojektowano dziedzińce, łącząc je zygzakowatymi ścieżkami prowadzącymi również na dach. *Kiedy wchodzisz do budynku – mówi Lu – czujesz się tak, jakbyś wszedł do pejzażu.* Podobnie jak obrazy na zwojach dają wrażenie wędrówki po scenie, zamiast oglądania jej z ustalonej perspektywy, kompleks kulturowy Fuyang

zabiera odwiedzających w podróż przez pomieszczenia na zewnątrz i wewnątrz, zaskakując po drodze. Lu dodaje, że budynki zaprojektowano tak, aby użytkownik mógł ich doświadczać z różnych głębokości, wysokości oraz pod różnymi kątami¹⁵⁰.



Fot. 48. Pięta elewacja, dostępna w nietypowy sposób. Na dachach zróżnicowany materiał porozbiórkowy, tworzący organiczną grafikę przerecinaną otwarciami dziedzińców



Fot. 49. Podkreślenie przestrzeni poprzez plany, zmianę skali, pnące się na różnych wysokościach zygzakowate ścieżki (fot. Iwan Baan)

Obszar, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, podzielony jest na wyraźne plany, co stwarza i pogłębia wrażenie przestrzeni. Zastosowano tu sprawdzone rozwiązania z Muzeum Historycznego w Ningbo, realizując technikę *wapan*. Ściany wewnątrz zostały wykonane z szalunkowego betonu z reliefem bambusa. Tektonicznie przerzucony dach nawiązuje do pobliskich gór. Autorka podkreśla, że zespół zaprojektował kompleks, widząc go jako integralną część krajobrazu obejmującego wioskę Wencun: *Tworząc nowy obraz w większej przestrzeni geograficznej*¹⁵¹.

¹⁵⁰ C.A. Pearson, *Huang Gongwang Museum by Amateur Architecture Studio*, *Architectural Record*, 1.04.2017, <http://www.architecturalrecord.com/articles/12473-huang-gongwang-museum-by-amateurarchitecture-studio> (dostęp:30.12.2022).

¹⁵¹ *Ibidem*.



Fot. 50. Wygięte płaszczyzny dachów jako architektoniczna interpretacja *shan shui hua* (fot. Iwan Baan)

4.17. Muzeum Lin'an

临安博物馆 (*Lín'ān bó wù guǎn*)

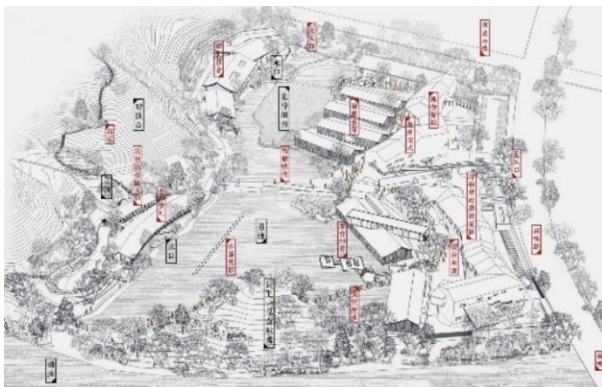


Kompleks muzealny

Lin'an, dzielnica Hangzhou (prowincja Zhejiang)

Rok powstania: brak danych

Powierzchnia: brak danych

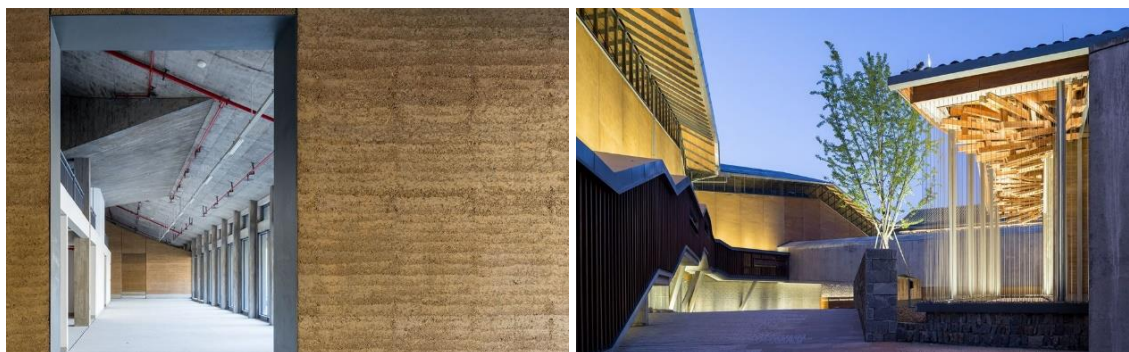


Rys. 21. Szkic założenia (rys. Wang Shu)

Fot. 51. Widok realizacji z lotu ptaka

Jest to jedna z najnowszych zrealizowanych inwestycji zespołu Wang Shu. Inwestycja ma na celu podniesienie rangi miasta na mapie kulturalnej wschodniego wybrzeża. Lin'an, pomimo bogatej historii, od lat pozostawało w cieniu stolicy prowincji Hangzhou. Muzeum ma przywrócić należyty status miastu i uhonorować jego dziedzictwo kulturowe oraz tradycję. Jak zwykle ważną wytyczną dla zespołu

projektowego stanowiła topografia. Teren leżący u podnóża góry Gongchen, porośnięty bujną roślinnością, z rozległym zbiornikiem wodnym, połączonym z siecią rzek stanowiących dorzecze Jangcy, w tradycji chińskiej przeznaczony był na pola uprawne i niską zabudowę. Dla Wang Shu architektura to coś więcej niż suma jej części. To cnota moralna. To filozoficzne podejście, zastosowane dla całego miejsca, które czerpie ze sztuki chińskiego malarstwa pejzażowego i świadomie reaguje na naturalne, historyczne i kulturowe otoczenie¹⁵². Główną zasadą było pozostawienie nietkniętymi pól uprawnych oraz zbiornika wodnego. Stało się to także odniesieniem do historii, kiedy chroniono region przed inwazją najeźdźców. Aby wyizolować akustycznie dziedzińce wewnętrzne, budynki zostały usytuowane od strony drogi, niczym ekran akustyczny. Po wejściu w obszar muzeum użytkownik jest prowadzony przez szereg dziedzińców, pomieszczeń umożliwiających obserwację założenia z różnych wysokości i perspektyw. Amateur Architecture Studio jak zwykle użyło w tej realizacji lokalnych materiałów: kamienia, lokalnie pozyskanego bambusa, jak również zastosowane zostały ściany z ubitej ziemi. Architektura jest kształtowana powściągliwie, nie mogło jednak zabraknąć dougongów¹⁵³, które miejscami konstruowano z drewna, w silnym nawiązaniu do historycznych form, a niekiedy niezwykle współcześnie.



Fot. 52. Zestawienie ubijanej ziemi z żelbetowymi konstrukcjami słupów i stopu – widok z dziedzińca na wyeksponowane dougongi (fot. Iwan Baan)

Historyczne technologie mieszają się z belkami stalowymi i żelbetowymi układami ramowymi. Jak zwykle w przypadku realizacji Wang Shu wykonawstwo stało

¹⁵² A. Williams, *Lin'an History Museum in China enhances its bond with the history of the place*, „Domus” 2020, 1043, luty.

¹⁵³ Wyraźnie ukształtowany okap stworzony na bazie krzyżujących się belek konstrukcyjnych, charakterystyczny dla budynków publicznych i sakralnych, zabroniony w budynkach o mniejszym znaczeniu. W Chinach stosowany od VIII w. p.n.e.

na krawędzi eksperymentu, bowiem stosowane historyczne technologie stanowiły wyzwanie dla wykonawców. Topografia i tektonika założenia mają silny i świadomie zamierzony przez projektanta związek z malarstwem pejzażowym Li Tanga (przełom XI i XII wieku). Budynek można traktować jako antynowoczesną krytykę, która wywodzi się z przekonania autora, że ChRL za postęp płaci wysoką cenę utraty łączności z bogatym dziedzictwem swojej kultury¹⁵⁴.

4.18. Muzeum Posagów

十里红妆博物馆 (*shí lǐ hóng zhuāng bó wù guǎn*)



Muzeum Posagów

Ninghai (prowincja Zhejiang)

Projekt: 2009–2015, budowa: 2010–2018

Powierzchnia: 23 101 m²

Język prostych samodzielnych form realizowanych przez zespół w Muzeum 十里红妆 (*shí lǐ hóng zhuāng*) rozwinął się w nakładające się zawile struktury z nową koncepcją organizacji przestrzennej. Ta ewolucja może również wynikać z uwzględnienia przez architektów kontekstu i otoczenia parkowego. W rzeczywistości koncepcja miała „unosić się w naturze”, organicznie łącząc się z topografią pobliskich wzgórz. Inspiracją przestrzenną jest również ścisły związek z rytuałem i obyczajami weselnymi. Układ założenia to metafora krętej ścieżki przebytej w dniu zaślubin przez orszak gości niosących posag poprzez wzgórze, ciek wodny i wsie. Rzut to układ prostokątnych budynków przemieszanych z dziedzińcami, które rozbijają kubaturę. Całość łączy konfiguracja korytarzy, galerii i ramp, sprawiająca wrażenie labiryntu¹⁵⁵.

¹⁵⁴ K. Smoliński, *Koherencja jako telos...*, op. cit., s. 154–155. Autor w ramach karty w całości wykorzystał tekst zamieszczony w artykule.

¹⁵⁵ X. Li, *Dowry Museum Shi Li Hong Zhuang. A laboratory on spaces and materials*, 28.03.2019, <https://www.theplan.it/eng/magazine/2019/the-plan-113-04-2019/dowry-museum-shi-li-hong-zhuang> (dostęp: 26.10.2022).



Fot. 53. Widok muzeum z góry

Rys. 22. Ścieżka zwiedzania

Sama nazwa muzeum – 十里红妆 *shí lǐ hóng zhuāng* oznacza dosłownie „dziesięć mil czerwonego makijażu” i odnosi do procesji przenoszącej posag panny młodej do jej przyszłego nowego domu. Jeśli córka pochodziła z zamożnego domu, procesja mogła liczyć 10 *li*¹⁵⁶, czyli 5 kilometrów. W starożytności, gdy na świat przychodziła dziewczynka, rodzice przygotowywali posag dla rodziny przyszłego męża. Po latach posag obejmował niezliczoną liczbę przedmiotów: od łóżek, przez szafy, aż po drobne przedmioty. Kulminacją zaślubin był przemarsz panny młodej, niesionej w misterniej zdobionej lektyce – 万工轿 (*wàn gōng jiào*) zwanej również 八抬大轿 (*bā tái dà jiào*), wraz z procesją niosącą posag. Każdy przedmiot był pomalowany czerwonym lakierem, który uchodził w Chinach za kolor pomyślności – im większy posag, tym większy status przyszłej żony. Ta tradycja przenikała Chiny przez wieki, a szczególnie wyraźnie zaznaczyła się w prowincji Zhejiang. Do chwili obecnej niektórzy mieszkańcy Ningbo w dniu ślubu przygotowują czerwone naczynia na znak pomyślności.

¹⁵⁶ Li – chińska miara odległości, 里 (Lǐ), odpowiada 500 metrom (<https://nihao.com.pl/klasyfikatory-i-slowa-mierzace/tabela-jednostek/>), nazywana milą chińską. W dynastiach Qin i Han li stanowiło odpowiednik około 576 metrów.

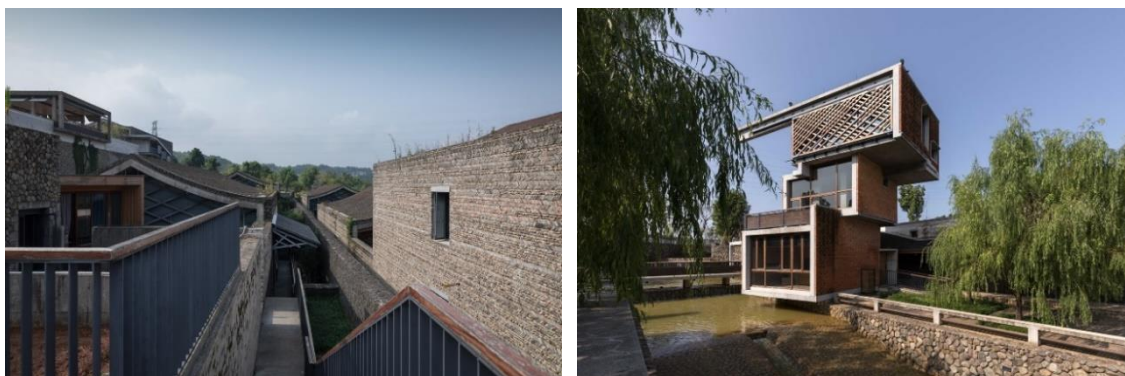
W muzeum znajduje się siedem sal wystawowych, w których wyeksponowano przedmioty rytualne, meble, przybory codziennego użytku, ceremonialne naczynia oraz stroje¹⁵⁷. Architekci, sytuując budynki, nawiązali do klimatu wiejskich zwartych form, zachowując skalę człowieka. Założenie nawiązuje do klasycznego ogrodu i zasady ogrodu w ogrodzie, gdzie istotą jest dynamiczne doświadczenie poznawania przestrzeni, które w całości może być zaabsorbowane dopiero po zakończeniu procesu. Założenie obfituje w dziedzińce, stawy z wodą, zieleni – od swobodnych nasadzeń po geometryczne kombinacje.



Fot. 54. Dziedzińce

Faktura elewacji to także pełne spektrum – od rozmaitych gatunków lokalnego kamienia, różniącego się kolorystyką, skalą i powierzchnią, przez materiały porozbiórkowe w odmiennych wariantach, aż po szary beton ze śladami bambusowego szalunku, przybierającego różne przetłoczenia. Założenie jest niezwykle różnorodne, począwszy od urbanistyki, a skończywszy na detalu. Wstępowa konstrukcja całości jest pełna kontrapunktów, rozbijających jej pasmowy charakter. Wyrównana wysokość zabudowy kontrastuje z wieżą młodych kobiet (to metafora odnosząca się do obyczaju historycznych Chin, zgodnie z którym młode kobiety nie mogły opuszczać samotnie swoich domów – pozostawał im wyłącznie widok zza muru domostwa). Komunikacja wewnątrz, jak i główne dojście do zespołu odbywają się zygzakowatymi przejściami, które prowadzone są na różnych poziomach, wzbogacających percepcję odbiorcy.

¹⁵⁷ H. Wu, *Magnificent spectacle of dowry culture in Ningbo*, 19.11.2018, <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1811195379/> (dostęp: 25.11.2022).



Fot. 55. Układ pasmowej zabudowy oraz wieża młodych kobiet

4.19. Herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin

灵隐寺茶室 (*Língyīn Sì chá shì*)



Zaplecze klasztoru

Xihu, Hangzhou (prowincja Zhejiang)

Rok powstania: 2010–2020

Powierzchnia: 1500 m²

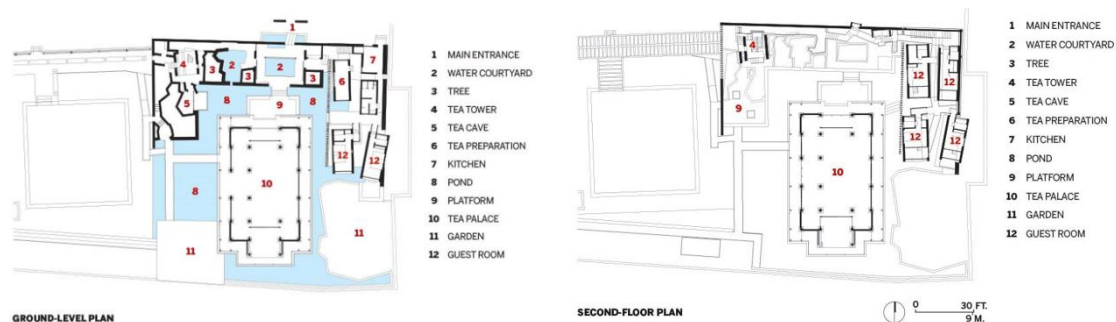


Fot. 56. Herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin: perspektywa (po lewej) i widok na stronę wschodnią, dziedziniec przed główną herbaciarnią (po prawej) (fot. Iwan Baan)

Klasztor Lingyin został założony w 326 r., co czyni go jednym z najstarszych klasztorów w Chinach. Usytuowany jest po zachodniej stronie Jeziora Zachodniego, między górami Feilai i Beigao. Założycielem klasztoru był hinduski buddysta Huili. Z małego założenia zespół rozrastał się i powiększał swój teren, z czasem stając się bardzo popularnym. Pod koniec trwania dynastii Tang, w trakcie prześladowań buddyzmu, klasztor został zniszczony. W okresie Pięciu Dynastii odbudowano go i nazwano „nowym klasztorem Lingyin” – żyło w nim wtedy 3000 mnichów. W czasie

panowania dynastii Qing klasztor stał się najważniejszą świątynią na południowym wschodzie Chin.

W 2020 r. ukończono trwającą 10 lat budowę, stanowiącą część założenia klasztornego, wyłączzonego z ruchu turystycznego. Obszar około 1500 m² jest przeznaczony dla 200 mnichów oraz ich gości. Ostatnie trzy lata związane były wyłącznie z wykończeniem obiektu, kiedy mnisi, nie spiesząc się, realizowali zasadę, że świat jest w stanie wiecznej niekompletności. Z herbaciarnią, „wieżą herbacianą”, pokojami do medytacji, usytuowanymi wśród tarasów, basenów, krętych schodów i ścieżek, założenie stanowiło miejsce odpoczynku oraz schronienie dla mnichów i ich gości. Autorzy zaprojektowali obiekt, uwzględniając zasady malarstwa *shanshui*, integrując rozwiązanie z kontekstem krajobrazowym. *Z zewnątrz prawie znika* – mówi Lu, odnosząc się do skali i kolorystyki przysłoniętych drzewami kamforowymi obiektów. Zespół połączył wiele stosowanych z powodzeniem rozwiązań wywodzących się z tradycji klasycznego ogrodu chińskiego. Są to: zasada ogrodu w ogrodzie, kadrowanie widoków, konstrukcja starannie dobranych i prowadzonych ciągów komunikacyjnych, zapewniających prowadzenie odbiorców w sposób zgodny z intencjami autorów. Wang wykorzystuje tradycyjne rzemiosło oraz materiały stosowane historycznie, w tym ceramikę, bambus oraz nieregularnie wykończony kamień. Ściany betonowe zyskują piękno bambusowego wykończenia poprzez szalunki. Główne wejście, usytuowane od północy, poprzedza granitowy most, przewieszony nad zewnętrznym basenem. Przekraczając północną ścianę, dochodzi się do otoczonego betonowymi ścianami „wnętrza” z małym basenem zewnętrznym oraz otwarciem na niebo. To stara zasada, która polegała na sytuowaniu mniejszej przestrzeni przed główną, aby podkreślić jej dostojność oraz spotęgować skalę. Rzut całości opiera się na geometrycznym porządku, który umyka symetrii, zachowując harmonię i równowagę. Po przejściu tego swoistego progu wchodzi się do innego świata – sacrum, dostępnego nie dla wszystkich. Główny obiekt stanowi nowo wybudowana herbaciarnia, wykonana z drewna tekowego, zrealizowana w tradycyjnym stylu dynastii Song – budynek otoczony jest ze wszystkich stron wodą. Po lewej i prawej stronie, przy ścianie północnej, znajdują się obiekty odbiegające od tradycyjnej formy i proporcji. Ciąg korytarzy, przejść i schodów, przerwanych otworami, łączy pokoje gościnne, wieżę herbacianą oraz pozostałe pomieszczenia.



Rys. 23. Herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin – rzut parteru i piętra

Charakter, elementy i skojarzenia z jaskinią przywołują wielowiekową tradycję buddyjską, która obejmuje grotty z X–XIV w. oraz rzeźby skalne na szczycie stojącej w sąsiedztwie góry Feilai Feng.



Fot. 57. Herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin – wieża herbaciana (po lewej; fot. Iwan Baan)

Fot. 58. Grotty i rzeźby skalne na górze Feilai Feng (na środku i po prawej)

Wyłaniająca się postrzępiona wieża herbaciana o skalistym profilu zamyka założenie w północno-zachodnim narożniku. Powierzchnia wykończona jest połyskującą ceramiką w kolorze seledynu i zieleni, która kontrastuje z drewnem i matową fakturą betonu. Kręte schody i korytarze prowadzą do sześciu gościnnych pokoi, usytuowanych w parach, betonowe ściany i surowy charakter wykończenia nadają im monastyczny klimat¹⁵⁸. Po dachach wiją się ścieżki, wzbogacając odbiór przyrody i architektury o dodatkowe perspektywy. Całość łączy się z otaczającą przyrodą. Pomimo współczesnego charakteru rozwiązanie odpowiada na historyczną wrażliwość miejsca, respektując tradycyjny styl, z uwzględnieniem pryncypiów taoistycznej postawy, co czyni architekturę wyłącznie partnerem w dialogu z otaczającą naturą.

¹⁵⁸ A. Chen, *Tea House at Lingyin Buddhist Temple by Amateur Architecture Studio*, Architectural Record, 4.08.2020, <https://www.architecturalrecord.com/articles/14753-tea-house-at-linyin-buddhist-temple-by-amateur-architecture-studio> (dostęp: 26.10.2022).

5. Wnioski

Przeprowadzone badania częściowo potwierdziły postawione na wstępie hipotezy. Niektóre z nich zostały doprecyzowane, inne zaś uległy modyfikacji. Analiza twórczości Wang Shu oraz Lu Wenyu uzasadniła głębokie związki przyjętych rozwiązań w obszarach ideowych ze sztuką i filozofią tao oraz myślą konfucjańską. W pracy podjęto zadanie wskazania i określenia tła mającego wpływ na kształtowanie postawy twórców. Badania potwierdziły, że strategia myślenia przy rozwiązywaniu zadań projektowych zakorzeniona jest w konstatacjach literati sprzed setek lat oraz mieści się w zasadach sztuki kultywowanej przez erudyty. Filozofia *wúwéi* okazała się niezwykle bliska założeniom myślenia low-tech. Badania realizacji przeprowadzane w zadanym zakresie czasowym w widoczny sposób potwierdziły przyrost środków, którymi posługuje się zespół, osadzając obiekty w szeroko pojętym kontekście. Na podstawie przeprowadzonych badań teoretycznych można sformułować przedstawione poniżej wnioski. Analiza musiała ograniczyć się do materiałów źródłowych ze względu na brak możliwości analizy in situ.

1. Prace zespołu, na skutek zdobywanych doświadczeń, obserwacji oraz studiów, korzystają z coraz szerszej palety płaszczyzn koherencji, sytuując obiekty coraz głębiej w szeroko pojętym środowisku.
2. Coraz większa złożoność zaprojektowanej formy, odchodząca od linearnych relacji z kontekstem w połączeniu z technologiami historycznymi, tworzy istotne w skali miasta miejsca, wyróżniające się indywidualizmem i nacechowane *genius loci*.
3. Przyjęte w projektach rozwiązania oparte na historycznych doświadczeniach (materiały, technologie oraz sam proces zarządzania projektem) odpowiadają wymogom zrównoważonego rozwoju. Współczesna realizacja taoistycznej zasady *wúwéi* sytuuje realizację w obszarach architektury low-tech.
4. W realizacjach zespołu dostrzegalna jest ciągłość tradycji zakorzeniona w historii chińskiej estetyki, a przejawiająca się w sugestywności (poetyckości), witalności (atmosferze ruchu), kontraście (yin yang) i spontaniczności (uwzględniającej wymogi formalne).

5. Wan Shu i Lu Wenyu, odwołując się do spuścizny literati, sięgając po tradycyjne technologie i materiały, kontynuują historyczną więź środowiska zbudowanego ze środowiskiem naturalnym, zacierając granice między tymi obszarami.
6. Obiekty projektowane przez AAS, pomimo braku odwołań do historycznych form czy znaków, nasycone współczesnymi autorskimi rozwiązaniami, dzięki gruntownej analizie kontekstu oraz uwzględnieniu wyników jako kryterium przyjętych rozwiązań są przyjmowane jako miejscowe formy, odpowiadające ciągłości historycznej.
7. Koherentne rozwiązania realizowane przez zespół stają się wyraźną alternatywą dla przeważających rozwiązań uniwersalistycznych kierujących się priorytetem ekonomicznym. Obiekty stają się manifestem i głęboką refleksją nad ceną, jaką płacą Chiny za gwałtowny rozwój w tym w zakresie przestrzeni zbudowanych.
8. Reinterpretacja warunków lokalnych, współczesna odpowiedź na uwarunkowania miejscowe (szeroko pojęte), pomimo eliminacji lub wyraźnego ograniczenia znaku rozumianego jako wizualny przekaz kulturowy, prowadzi do koherentnych rozwiązań, akceptowanych i rozumianych społecznie.
9. Płaszczyzny koherencji stanowią zbiory zróżnicowanych połączeń z kontekstem. Ich złożony charakter wymyka się redukcjonistycznemu schematowi, a ich suma staje się synergicznym zbiorem.
10. Ideowe założenia i zasady sięgające swoimi korzeniami odległej historii mogą stanowić DNA współczesnych koherentnych rozwiązań, czytelnych dla odbiorców jako kontynuacja kulturowej ciągłości.

6. Podsumowanie

Rozwój gospodarki chińskiej przełożył się na udział w rynku architektonicznym globalnych potentatów z branży, takich jak: OMA, Holl, Foster, Hadid. To oni umieścili chińskie miasta na architektonicznej mapie świata. To ta architektura kształtowała wzorce, modele i stereotypy. Architektura była zorientowana szczególnie albo jedynie na kwestię ekonomii, krótkowzrocznie pojmowanego zysku, przyjmowała fasady zachodnich rozwiązań, czyniąc je akceptowalnymi dla nowej klasy inwestorów. Odrębne, chińskie podejście nie pojawiało się niezwykle długo. Modernizacja i przyspieszenie cywilizacyjne, tak spektakularne w zestawieniu z zapóźnieniem czasów Mao, oprócz niekwestionowanych zalet przyniosły również degradację, która od czasów oświecenia – jako efekt uboczny rozwoju – była podnoszona jako skutkująca obniżeniem kondycji biologicznej i duchowej człowieka¹⁵⁹. Pomimo ogólnie werbalizowanego entuzjazmu, podsycanego czy wręcz nakazywanego przez czynniki rządowe, sięganie po spuściznę kultury jednak się odbywało. Miało albo charakter naiwnie nawiązujący do historii, kopiujący pagodowe dachy, albo stanowiło sublimację komunistycznej „modernistycznej” przeszłości. Po okresie Mao gwałtowny rozwój przyćmił nawet te wątle próby. Myślenie o kontynuacji kultury w duchu nowego regionalizmu Gidiona, polegające na rozwijaniu duchowych więzów z otaczającymi warunkami danego regionu¹⁶⁰, a nie na przejmowaniu dawnych form, przez długi czas nie miało miejsca. Żadne z podejść nie odpowiadało kontynuacji historycznej kultury budowania, opartej na związkach i zależnościach wobec przeszłości, przestrzeni i środowiska. *Zatraciliśmy tradycję budowania miast, budowania architektury, która jest połączona z krajobrazem*¹⁶¹ – mówi Wang. Instytucjonalne praktyki nie nadążają za tempem zmian. Indywidualne podejście, konstatacja szeroko pojętych uwarunkowań mają miejsce dopiero w drugim pokoleniu architektów post-Mao. Początkowo odbywa się to na zasadzie eksperymentu i niepewności. Z czasem zyskuje uznanie i aprobatę, tworząc widoczną alternatywę dla bezkompromisowych rozwiązań rynkowych. Wang Shu i Lu Wenyu wraz z zespołem Amator Architecture Studio swoim dyskursem reaktywują lokalną tradycję budowlaną, adaptując ją do współczesnych wyzwań, przed

¹⁵⁹ *Nowy początek. Modernizm w II RP*, red. P. Juskiewicz, A. Szczerski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 45.

¹⁶⁰ S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968, s. 7.

¹⁶¹ B. Muynck, *The colours of...*, Birkhäuser, 2015, s. 162.

którymi stoi architektura. Ich realizacje wykorzystują unikatowy charakter rzemiosła oraz porozbórkowe materiały, zawierając w swoich realizacjach element historii.

Ten stary i piękny materiał jest bardzo tani. Tak przekonałem mojego klienta. Zazwyczaj moje budżety są bardzo niskie, więc jest to dla nich interesujące. W Chinach mamy do czynienia z dziwną sytuacją: kiedy buduje się maszynami, jest to bardzo drogie, ale kiedy buduje się ręcznie, staje się tańsze¹⁶².

Ich prace z założenia zbudowane są na historii miejsca i topografii. Te wytyczne w naturalny sposób wpisują obiekty w odwieczną symbiozę Orientu, środowiska zbudowanego z otaczającym krajobrazem, łącząc człowieka z absolutnym bytem natury. Fascynacja malarstwem pejzażowym, które czyniło architekturę prawie mimikrą w rozłożystych pejzażach zdominowanych przez góry i wodę, wygenerowało niezwykle wrażliwość. Wrażliwość polegająca na sytuowaniu obiektów w miejscach, które nie dominują omnipotentnej natury, która w taoizmie nie jest podporządkowana człowiekowi, lecz staje się partnerem w równorzędnej relacji, opartej na wzajemnym szacunku i zrozumieniu 天人合一 (*tiān rén hé yī*), gdzie człowiek i natura stanowią jedność. Forma w obszarach niezurbanizowanych staje się powściągliwa i organicznie nawiązuje do topografii, respektując naturalne uwarunkowania krajobrazowe. W obszarach zurbanizowanych forma i skala stają się bardziej wyraziste i bardziej dominujące. Architekci w sytuacji – jak to określają – *bezimiennych miejsc* próbują nadać znaczenia lokalizacji, symulując topografie czy to przez sztuczne nasypy, czy tworząc metaforyczne góry. Topografia staje się punktem podparcia i uzasadnieniem przyjętych rozwiązań, integrując obiekty z kontekstem. Forma w przeważającej części w jakiś sposób staje się wypadkową przyjętych historycznych technologii czy zastosowanych tradycyjnych materiałów. Zespół zawsze realizuje swoje prace na granicy eksperymentu, tworząc amalgamat z uwarunkowań krajobrazowych, historycznych oraz współczesnych technologii i konstatacji filozoficznych. Efekt pozostaje w pewnej analogii do rezultatów, jakie osiągnęli budowniczcy, kierując się zasadami feng shui. Widoczne są w realizacjach cechy charakterystyczne dla chińskiej sztuki malarstwa, poezji i kaligrafii: sugestywność zawarta w metaforach i doniesieniach, witalność z dynamiką układów funkcjonalno-przestrzennych, ambiwalentność w rozumieniu kosmologicznego połączenia yin i yang, kiedy

¹⁶² Ibidem, s. 164.

architektura łączy i miesza przeciwieństwa, skończywszy na umiejętnym połączeniu ograniczeń i reguł ze swobodą naturalnych ukształtowań. W każdym przypadku architektura nie dominuje zastanej natury, lecz stara się wejść z nią w dialog. Analizując kolejne realizacje zespołu, które za każdym razem są bardziej zawansowanym, na granicy eksperymentu, rozwiązaniem, wyraźnie widać, jak zespół sięga po coraz bardziej złożone strategie, wpisujące realizacje w coraz szerszy kontekst. Malarstwo pejzażowe oraz sztuka ogrodów stanowią metaforę, którą kierują się architekci, tworząc scenariusze wędrówek i kadrów, wpisując je w swoje rozwiązania. To, co jest założeniem malarstwa pejzażowego, które zostaje rozbudowane i przełożone na język przestrzeni w ogrodach, znajduje swoją konsekwencję w bardziej rozbudowanych założeniach architektonicznych. Mnogość punktów obserwacji pejzażu, jego konstrukcja oparta na uzupełniających się scenach – w ogrodzie sekwencje kadrów ograniczonych księżycowymi bramami, różne kierunki i poziomy obserwacji wynikające z zygzakowatych ścieżek – to wszystko jest elementem czy narzędziem do myślenia o architekturze przez zespół. Na przestrzeni dwóch dekad wyraźna staje się ewolucja strategii, instrumentarium, jakim posługują się Wang i Lu wraz z zespołem. Patrząc na kolejne realizacje, widać, jak następne płaszczyzny koherencji zaangażowane są w podejmowane projekty.

Biblioteka Wenzheng na Uniwersytecie w Suzhou (1999–2000) to nawiązanie do tradycyjnego ogrodu chińskiego, uwzględniającego proporcje i hierarchie bytów. Jeszcze pozbawiona faktury i koloru forma otwiera się na dialog z naturą w sposób niezwykle symboliczny i lapidarny – dotyczy to kierunków i „wejścia” w teren akwenu, przy którym usytuowany jest budynek. Sama forma to bardzo modernistyczne ukształtowanie, tworzone językiem uniwersalistycznej architektury. Duża część obiektu zostaje usytuowana w części podziemnej, co ogranicza widoczną kubaturę. Podział na mniejsze, swobodnie rozrzucone formy, z wyraźnym rygiem ortogonalnym, widoczny jest w kolejnych projektach zespołu. Zasada 山水画 (*shān shuǐ huà*) jest tu transponowana na syntetyczne graniastosłupy, „wbijające” się niczym klif w tafłę wody. Uniwersalistyczny biały tynk, podłużne okna, wolna elewacja to silny wyraz modernizmu, ale sama idea stojąca za projektem stanowi refleksję nad spuścizną całych pokoleń literati. Ten pierwszy budynek zespołu, zauważony przez chińską krytykę, stał się kamieniem milowym indywidualnego, odmiennego od stricte uniwersalistycznego podejścia do projektowania. Każdy kolejny projekt już zawsze w sposób coraz mniej symboliczny, a bardziej wyraźny nawiązuje do spuścizny tysiącleci chińskiej kultury.

To, o czym mówi Wang, że niezależność i swobodę myślenia, wolność od narzucanych trendów i przekonań daje nauka, zaprezentowane zostało w jego pracy doktorskiej. Stanowi ona ostrą krytykę rozwoju chińskich miast, staje się jego manifestem, który realizowany jest poprzez projekty Wang. Praca na Wydziale Architektury w Chińskiej Akademii Sztuki również jest wyraźnym elementem wpływu na chińską rzeczywistość. Akademia w sposób odmienny i nietypowy wobec chińskich standardów łączy nauczanie z wiedzą o rzemiośle i materiale, nawiązując do historii chińskiej architektury, za którą byli odpowiedzialni uczeni i rzemieślnicy. To także według Wang jest droga do walki z technokratycznymi praktykami w projektowaniu¹⁶³, eliminującymi subtelny element kultury rozumianej jako rezerwuar myśli i doświadczeń całych generacji poetów malarzy i myślicieli.

Willa Sanhe i pierwszy etap kampusu Xiangshan to bardzo silny wpływ *siheyuan*, który przybiera różne formy, realizując w każdym przypadku kluczową rolę: integrację budynku z otwartą przestrzenią. Ta interferencja wewnątrz i zewnątrz pozwala na oddziaływanie naturalnego światła, wilgotności, wentylacji, co umożliwia użytkownikom włączenie kolejnych zmysłów w „doświadczenie” budynku. Powyższe obiekty, oprócz dziedzińca, który je kształtuje, uwzględniają walory i zalety tradycyjnych dachów oraz historycznych technologii. Naturalne materiały, użyte jeszcze jako okładziny, zostały zastosowane w Muzeum Sztuki w Ningbo – wtedy bryła przybiera postać prostych, przykrytych stropodachem budynków. Zastosowany materiał oraz przyjęta forma, która stanowić może reminiscencje historycznych układów, wprowadzają do komunikacji zrozumiały język, język bliski kulturze, która – uwzględniając klimat, topografię i filozofię – stworzyła własne archetypy.

Faza II kampusu Xiangshan oraz pięć budynków w parku Yinzhou to już zakres zaawansowanych eksperymentów z tradycyjnymi technologiami (ściany z ubitej ziemi *rammed earth*, technologia *wapan*) – wszystko w kontekście odwiecznej w tej kulturze więzi z przyrodą i zasadami 山水画的 (shān shuǐ huà). Obiekty realizowane w duchu low-tech wpisują się mimowolnie w kulturowe uwarunkowania. Niezwykła różnorodność ukształtowań, tworzona w podporządkowaniu się wspólnym kryteriom, czyni zespoły koherentnymi zewnętrznie oraz organicznie uzupełniającymi się wewnątrz.

¹⁶³ A. Ayers, *Interview: Wang Shu...*, tłum. własne, w oryginale: *You have to look up or down. In an era of the supremacy of visuals, people have forgotten that there are other things beyond visuals. This group of houses will not look so great in photos, because it is designed to force you to enter the scene and feel it yourself. You will have to step in and become part of the building, and eventually grow with the site.* – (Shu Wang, *Imagining the House*, 2012).

Powyższe doświadczenia owocują złożonym i spektakularnym budynkiem Muzeum Historycznego w Ningbo. Miejsce „pozbawione pamięci”, jak mówi o nim Wang, odnosząc się do dewastacji całego obszaru, zostaje przywrócone do życia przez samodzielny obiekt, który tworzy wyizolowaną w spustoszonej terenie wartość, odpowiadającą środowisku naturalnemu, dziedzictwu i zwyczajom. Przywrócenie *genius loci* udaje się uzyskać dzięki odwołaniu do góry, której budynek jest metaforą, w niej zaś Chińczycy odnajdują swoją utraconą i ukrytą kulturę. Obiekt przemawia językiem zgromadzonych z okresu 1500 lat cegieł, dachówek i kamieni pochodzących z okolicznych budynków. Współczesna forma, dzięki detalowi i technologii, akceptowana jest przez okolicznych autochtonów.

Doskonałym poligonem doświadczalnym dla zespołu są modernizacje i przebudowy zespołów urbanistycznych i ruralistycznych (Wencun, Zhongshan). To tam zespół przeprowadza swoje badania i doświadczenia na „żywym organizmie”, prowadząc na bieżąco wywiad z użytkownikami.

Washan, zespół Fuyang, Muzeum Historii w Lin'an oraz Muzeum Posagów to już konsekwentna realizacja zdobytych doświadczeń, niezwykle odważnych i artykułowanych w indywidualny sposób. Obiekty wpisują się w relacje z krajobrazem: górą, rzeką, topografią, w każdym przypadku otwierając się na przestrzeń zewnętrzną, interferując z nią. Faktura, akustyka, lokalne światło, tektonika, perspektywa stają się językiem komunikacji z użytkownikiem doświadczającym przestrzeni w środowisku zbudowanym.


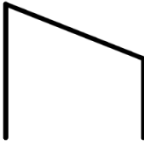




Musisz spojrzeć w górę lub w dół. W erze dominacji obrazu ludzie zapomnieli, że poza nim istnieją inne rzeczy. Zespół nie będzie wyglądał tak wspaniale na zdjęciach, ponieważ został zaprojektowany tak, aby zmusić Cię do wejścia na scenę i poczuć ją samemu. Będziesz musiał wkroczyć i stać się częścią budynku, a ostatecznie rozwijać się wraz z nim¹⁶⁴.

Historyczne technologie przywołują zerwaną więź z całą cywilizacją chińską, liczoną w tysiącletniach. Wokabularz form i strategii prowadzi do przywrócenia budynkom heglowskiej bliskości, która z kolei zapewnia człowiekowi bezpieczeństwo mentalne. Element czasu, wpisanie się w jego bieg, nawiązanie z nim widocznej relacji

¹⁶⁴ M. Miao, *Witnessing the Growth of Xiangshan Campus of China Academy of Art: 2007 vs 2021*, 14.08.2021, <https://www.archdaily.com/966754/witnessing-the-growth-of-xiangshan-campus-of-china-academy-of-art-2007-vs-2021> (dostęp: 4.06.2022).

to również widoczny, niezmiernie ważny element. Wang niejednokrotnie podkreśla, że jego budynki, pomimo tego, że właśnie wznoszone, już posiadają kilkusetletnią historię. Implementacja elementów porozbiórkowych, początkowo na małą skalę, zgromadzonych z nieokreślonych obszarów, następnie obiekty opierające się niemal wyłącznie na elementach z recyklingu z określonego obszaru (Muzeum Historyczne w Ningbo) stanowią syntetyczne artefakty, nośniki ciągłości historii, punkty odniesienia w zdewastowanych przez rabunkową politykę miastach. Ciągłość historii to nie tylko materialny ślad inkorporowany w budynek, ale także myśl technologiczna z okresu sprzed rewolucji kulturalnej, kontynuowana i rozwijana przez rzemieślników pod kierunkiem zespołu. Rzemiosło wraca do zapomnianych technik, dając możliwość ich kontynuacji w następnych założeniach.

Tabela 2. Transformacja formy

	<p>Bryła kształtowana środkami modernistycznymi, uniwersalistyczny język form i koloru, brak detalu, odwołanie do kontekstu jedynie w założeniach ideowych.</p>
	<p>Powrót do historycznej formy dachu, korzystanie z układu dziedzica i tradycji klasycznego ogrodu, wprowadzenie materiałów porozbiórkowych.</p>
	<p>Udostępnienie użytkowo 5 elewacji.</p>
	<p>Rozedrganie i rozbicie płaszczyzn elewacji. Interferencja bryły z otoczeniem.</p>
	<p>Wyeksponowanie technologii ciesielskich, wzbogacenie formy o detal.</p>
	<p>Indywidualne, autorskie kształtowanie bryły.</p>

Źródło: Opracowanie własne.

Czas to nie tylko przeszłość. Element oplatania czasem zrealizowanych obiektów zapewnia zieleń, niezwykle istotna dla utrzymania równowagi w krajobrazie – wpisania krajobrazu zbudowanego w bardziej rozległy kontekst natury.

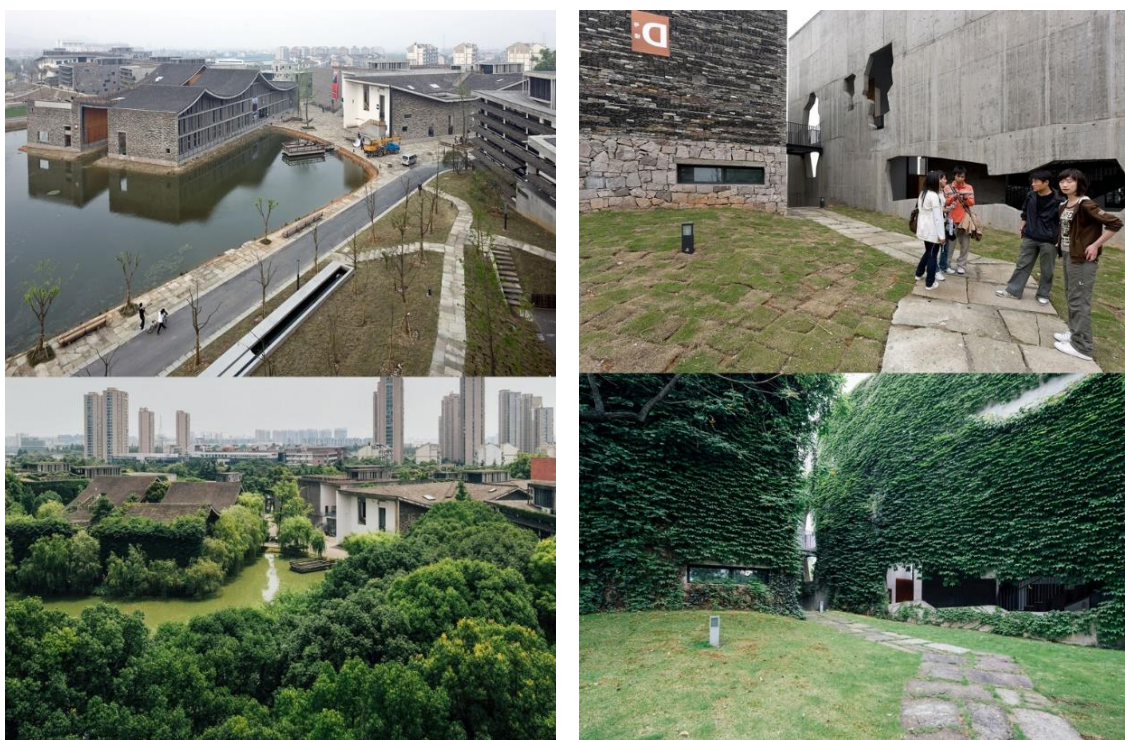


Fot. 59. Kampus Xiangshan w 2007 r. (po lewej, fot. Iwan Baan) i w 2021 r. (po prawej, fot. YanGu Studio)

Każdy projekt Wang zaczyna od „pamięci”, której poszukuje w różnych zaszcłościach i wskazówkach. Polega na swoim rozumieniu budynku oraz rozumieniu miejsca, w którym budynek będzie usytuowany. Interesuje go fenomen miejsca¹⁶⁵. Pamięć historii wyrażana jest również poprzez historyczne technologie, przejawiające się w zaangażowaniu rzemieślników realizujących porzucone metody (ściany z ubitej ziemi czy Wapan). Należy jednak podkreślić, że historyczne technologie są realizowane również w budynkach o niespotykanych historycznie skalach, co wymaga ich adaptacji i eksperymentalnego podejścia. Projektanci i wykonawcy stają się partnerami w projekcie. To spowodowało nową sytuację i konieczność powrotu do minionego

¹⁶⁵ L. Feng, *A Study on the Tradition...*, op. cit., s. 105–106.

systemu, w którym rzemieślnicy eksperymentowali w trakcie pracy z przyjętymi rozwiązaniami, weryfikując od razu ich poprawność. Ten eksperymentalny charakter to też konieczność realizacji modeli niekiedy w skali 1:1 i poddawania ich testom. Stosowanie materiałów porozbiórkowych, ich gradacja formalna i kolorystyczna uniemożliwiały wykonanie skończonych projektów „przy desce”. Charakter i nieskończona różnorodność tworzywa przesunęły moment decyzji projektowych na plac budowy, które były rozstrzygane przez rzemieślników na podstawie bieżących potrzeb i uwarunkowań. Lata pracy poza pracownią zaowocowały zaufaniem Wang Shu do robotników, którym powierzono wykonanie znaczących elementów finalnego efektu.



Fot. 60. Kampus Xiangshan w 2007 r. (u góry, fot. Iwan Baan) i w 2021 r. (na dole, fot. YanGu Studio)

AAS chce i tworzy domy prawdziwe, namacalne i rzeczywiste. Nie uczestniczy w wyścigu na *catwalku* pokazów haute couture. To architektura wchodząca w wyraźny dialog z człowiekiem, krajobrazem, przyrodą. Skala pozwala dostrzec zarys pięciu elewacji, tak charakterystycznych dla lokalnego „języka wzorców” – niezwykle sugestywnie przedstawianych w historycznym malarstwie pejzażowym¹⁶⁶. Daleka jest od współczesnych rozwiązań, niszczących ulice i zwykłe życie, zastępując ją

¹⁶⁶ *Around the B-World with Sir Peter Cook: Wang Shu & Lu Wenyu*, 26.06.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=VSAJL2dN5Fk> (dostęp: 28.09.2021).

silikonowymi fasadami rodem z Hollywood. To nie domy oddychające przez „respiratory”, wyposażone w czerpnie, wyrzutnie, klimatyzatory, wentylatornie, lecz otwarte atria osłonięte ażurowymi ścianami, gdzie wilgotność jest naturalnym parametrem gazu. Jak mówi Wang, *życie blisko natury to nie tylko tradycja chińska, to przyszłość chińska, ale nie tylko chińska, to przyszłość dla całego świata*. AAS odwołują się w swojej praktyce do historycznych relacji środowiska zbudowanego z naturą, mających swoje korzenie w zabudowie wiejskiej. To ta zabudowa dała fundament myśleniu o architekturze w kulturze chińskiej. Architektura wiejska osadzona w kontekście krajobrazu jest dla Chińczyków czymś tak zespolonym, tak integralnym, że stała się czymś istotniejszym w filozofii i korzeniach architektury niż tkanka miejska¹⁶⁷. Natura wnika do architektury przez dziedzińce i patia, które dla architektury chińskiej stanowią rdzeń. To dziedziniec prócz funkcji komunikacyjnej – łączącej skrzydła budynków – daje możliwość wentylacji, nasłonecznienia i odwodnienia budynku. Przestrzeń wewnątrz to obszar, na którym użytkownicy mogą cieszyć się swoim towarzystwem, delektując się przyrodą podziwiając jej odsłony – różne w różnych porach roku. Dziedziniec to przestrzenie ambiwalentne, będące zarazem wnętrzem i zewnątrz. Nawet w małych założeniach nie rezygnowano z tego typu przestrzeni, redukując je do małego patia. Dziedziniec lub patio to serce tradycyjnego domu Jiangnan¹⁶⁸, obszar przejścia zewnątrz we wnętrze, dzięki któremu przyroda staje się elementem budynku. Przełamuje to konflikt między architekturą i naturą, a ponadto pozwala obu bytom koegzystować w harmonii. Taoistyczna myśl o harmonii człowieka z naturą znajduje swoją metaforę. AAS w swoich projektach w różnych skalach i konfiguracjach odwołuje się do tego symbolicznego modelu – od małych założeń, przez złożone układy w Xiangshan, aż po flagowe Muzeum Historii w Ningbo, gdzie dziedzińce przeplatają się z jaskiniami i dolinami porzucanymi swobodnie po przestrzeni obiektu.

Wang Shu mówi, że architektura jest dla niego czymś więcej niż suma jej części – jest cnotą moralną¹⁶⁹. Czy to nie odniesienie do fundamentów cywilizacji zachodniej, a może cywilizacji jako takiej, której fundamentem jest prawda – *verum*, dobro – *bonum* i piękno – *pulchrum*?

¹⁶⁷ S. Wang, W. Lu, *The Possibility of Co-existence of the Urban and Rural Areas*, The Annual Architecture Lecture at the Royal Academy of Arts, July 11, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=ctQwsSRODFQ> (dostęp: 8.04.2018).

¹⁶⁸ To obszar geograficzny w Chinach odnoszący się do terenów bezpośrednio na południe od dolnego biegu rzeki Jangcy, w tym do południowej części jej delty.

¹⁶⁹ A. Williams, *Lin'an History Museum...*, op. cit.

7. Streszczenie

Bezprecedensowy rozwój Chin i ich dynamiczny postęp w ostatnich dekadach były możliwe dzięki globalnej polityce i ekonomii. Zjawisko globalizacji uczyniło z Chin największego beneficjenta w sferze ekonomicznej, a ich pozycja na arenie międzynarodowej stała się kluczowa. Niemniej jednak osiągnięcie takiej pozycji nie przyszło łatwo i miało swoją cenę. Ośmielony transformacją polityczną, która przyniosła rewolucję kulturalną i wielki skok, Mao Zedong próbował stworzyć nowego człowieka, wolnego od imperialnych przyzwyczajzeń i wzorców, które uważał za przestarzałe i niesprawiedliwe. Ta transformacja miała swój koszt, który liczony jest dziesiątkami milionów obywateli, dewastacją kultury, tradycji i środowiska. Okres post-Mao był czasem kumulacji zjawiska globalizacji, które dla reszty świata przebiegało zdecydowanie łagodniej. Ten gwałtowny rozwój cywilizacyjny zubożonego, wycieńczonego społeczeństwa (po okresie hańby i upokorzenia, walk bratobójczych i czystek politycznych) został skumulowany do czterech dekad. Takie tempo zmian nie mogło nie odbić się na kondycji społeczeństwa. Potrzeba poszukiwania stałości i ciągłości w drastycznie zmieniającej się rzeczywistości wygenerowała potrzebę poszukiwań innych sposobów rozwoju.

Wiek XXI przynosi ze sobą świadomość kryzysu energetycznego i problemów degradacji środowiska. Alternatywą dla dalszego rozwoju, opartego na priorytecie, jakim jest krótkowzrocznie pojmowana ekonomia, może być powrót do koherencji wobec środowiska, kultury i człowieka. Działania, jakie podejmuje AAS, stanowią wyraźną alternatywę dla uniwersalistycznych rozwiązań dominujących w Chinach. Renesans Chin oraz konsolidacja 1,4-miliardowego państwa były możliwe również dzięki temu, że starożytna kultura, oparta na języku, filozofii i sztuce, miała możliwość kontynuacji. Architektura, która w przeszłości w Chinach nie była traktowana jako sztuka, okazała się paradoksalnie jednym z istotnych depozytariuszy ulotnych idei i zasad wypracowanych przez tysiące lat cywilizacji.

Pracownia założona przez Wang Shu i Lu Wenyu realizuje projekty oparte na związkach ze środowiskiem naturalnym oraz na całym spektrum kontekstu uwzględniającym człowieka, jego potrzeby i wrażliwość. Ich praca polega na analizie elementów kontekstu, które mają lub mogą mieć wpływ na kształtowanie architektury

w skali mikro i makro. Analizie poddano twórczość zespołu na przestrzeni dwóch dekad XXI wieku, poczynając od biblioteki Wenzheng z 2000 roku, a kończąc na zakończonej w 2020 roku herbaciarni w buddyjskiej świątyni Linyin. Analizy skupiają się na relacjach obiektów z szeroko rozumianym kontekstem, kształtującym przyjęte rozwiązania projektowe. Szeroki wachlarz, którym posługują się architekci, rozwijany jest z projektu na projekt, tworząc coraz bardziej złożone i gęste układy, odpowiadające otaczającej rzeczywistości – rozumianej jako materialne i duchowe środowisko człowieka. Początkowo odbywa się to na zasadzie eksperymentu i niepewności. Z czasem zyskuje uznanie i aprobatę, tworząc widoczną alternatywę dla bezkompromisowych rozwiązań rynkowych. Strategia zespołu oparta jest na krytycznej refleksji nad współczesną architekturą oraz reinterpretacji zasad tworzonych przez tysiące lat twórczości literati, zawartych w filozofii, malarstwie, kaligrafii i poezji. Powrót do związków z otaczającą rzeczywistością, rozumianą szeroko, prowadzi do stworzenia rozwiązań odpowiadających zrównoważonemu rozwojowi, zataczając koło i przywracając architekturze jej pierwotną bliskość, zarówno dosłownie, jak i w przenośni. Architekci zajmują stanowisko intelektualistów, którzy z metaperspektywy patrzą na rzeczywistość i dostrzegają, że architektura nie zaczyna się ani nie kończy na ścianach budynku, lecz jej oddziaływanie znacznie przekracza przestrzeń i czas. Według Wanga życie blisko natury to nie tylko tradycja chińska, to przyszłość chińska, ale nie tylko chińska – to przyszłość dla całego świata.

8. Abstract

The unprecedented growth of China and its dynamic development in recent decades were made possible by global politics and economics. The phenomenon of globalization has made China the biggest beneficiary in the economic sphere, and its position in the international arena has become crucial. Nevertheless, achieving such position was not easy and came at a price. Emboldened by the political transformation, which brought about the Cultural Revolution and the Great Leap Forward, Mao Zedong tried to create a new man, free from the imperial habits and patterns that he considered outdated and unjust. This transformation had its price, which is counted in tens of millions of lives, as well as in devastation of culture, tradition, and the environment. The post-Mao period was a time of accumulation of the phenomenon of globalization, which the rest of the world experienced in a milder degree. This rapid civilizational development of depleted and exhausted society (after a period of shame, humiliation, fratricidal struggles, and political purges) happened in just over four decades. Such a rapid pace of change could not but affect the condition of society. The need to seek stability and continuity in a drastically changing reality generated the need of searching for other ways of development.

The 21st century brings the awareness of energy crisis and environmental degradation issues. A new alternative to further development based on short-sighted economics can be a return to coherence with the environment, culture, and humanity. The actions taken by AAS provide a clear alternative to the universalistic solutions dominating in China. The renaissance of China and the consolidation of a 1.4 billion people state were also possible because this ancient culture based on language, philosophy, and art had an opportunity to continue to thrive. Architecture, which in the past in China was not treated as art, paradoxically turned out to be one of the crucial depositories of ephemeral ideas and principles developed over thousands of years of civilization.

The studio founded by Wang Shu and Lu Wenyu realizes projects based on the connections with natural environment and the entire spectrum of context, taking into account humans, their needs, and their sensitivity. Their work involves analyzing contextual elements that may have an impact on shaping architecture at both the micro

and macro scale. The team's creative output over the past two decades, from the Wenzheng Library in 2000 to the tea room in the Linyin Buddhist Temple completed in 2020, has been analyzed, with a focus on the relationships between objects and the broader context that shapes the adopted design solutions. The architects use a wide range of tools which are gradually developed from project to project, creating increasingly complex and dense systems that respond to the surrounding reality, understood as the material and spiritual environment of humans. Initially, this is done experimentally and carefully, but over time, it gains recognition and approval, creating a visible alternative to the uncompromising market solutions. The team's strategy is based on a critical reflection about contemporary architecture and the reinterpretation of principles created by the thousands of years of the creativity of the Literati, embodied in philosophy, painting, calligraphy, and poetry. Returning to the connections with the surrounding reality, broadly understood, leads to the creation of solutions which correspond with sustainable development, circling back and restoring architecture's original closeness, both literally and metaphorically. The architects take the position of intellectuals who look at the reality from a meta-perspective and recognize that architecture does not begin and end with the walls of a building, but its impact transcends in space and time. According to Wang, living close to nature is not just a Chinese tradition; it is China's future, but not only China's; it is the future for the whole world.

9. Bibliografia

- Alberti L.B., *O architekturze*, [w:] *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, oprac. J. Białostocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Alberti L.B., *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, PWN, Warszawa 1960.
- Alexander Ch., *A Pattern Language*, Oxford University Press, New York 1977.
- Alexander Ch., *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, New York 1979.
- Baranowski A., *Projektowanie zrównoważone w architekturze*, Politechnika Gdańska, Gdańsk 1998.
- Bergreen L., *Marco Polo – od Wenecji do Xanadu*, przeł. Marta Dziurosz, Rebis, Poznań 2008.
- Binet H., *The Walls of Suzhou Gardens*, Lars Müller Publishers, Zürich 2021.
- Bizio K., *Inspiracje kulturami lokalnymi w awangardowej architekturze początków XXI w.*, „Housing Environment” 2020, nr 31, s. 4–17, doi: 10.4467/25438700SM.20.011.12684.
- Blake P., *Frank Lloyd Wright*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Blaser W., *Courtyard House in China: Tradition and Present*, Birkhäuser Verlag, Basel–Boston–Berlin 1995.
- Błaszczuk D., *Juliusz Żórawski – przerwane dzieło modernizmu*, Salix Alba, Warszawa 2010.
- Błazińska H.J., *System nauczania w dawnych Chinach*, [w:] *Chiny z perspektywy XXI wieku*, red. J. Marszałek-Kawa, K. Zamasz, Adam Marszałek, Toruń 2020, s. 163–164.
- Botz-Bornstein T., *Wang Shu and the Possibilities of Architectural Regionalism in China*, „Nordic Journal of Architectural Research” 2009, vol. 21, no. 1, s. 4–17.
- Buczyńska-Garewicz H., *Język przestrzeni u Heideggera*, cz. 1, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 9–28.
- Chan Ch., Xiong Y., *The features and forces that define, maintain, and endanger Beijing courtyard housing*, „Journal of Architectural and Planning Research” 2007, vol. 24, no. 1, s. 42–64, https://www.jstor.org/stable/43030789?read-now=1&seq=12#page_scan_tab_contents (dostęp: 26.10.2022).
- Chau H., *City, Tradition and Contemporary China From Wang Shu's Works to Review his Critical Practice with the City*, [w:] *International Conference on Environmental Science and Development (ICESD 2012), 5-7 January 2012, Hong Kong*, ed. Y. Dan, s. 40–45.
- Chau H., *Contemporary Chinese Architecture and Criticism: Interview with Tao Zhu*, „Hong Kong Architectural Journal” 2010, vol. 57, s. 88.
- Chau H., *Xianfeng? Houfeng? Youfeng? – An analysis of selected contemporary Chinese architects, Yung Ho Chang, Liu Jiakun, and Wang Shu(1990s-2000s)*, 28 march 2015.

- Chmielewski W.J., *Regionalizm współczesnej architektury reakcją na procesy globalizacji*, Kraków 2017.
- Cieślik E., *Historia gospodarcza Chin okresu przedkomunistycznego. Przekształcenia wewnętrzne i międzynarodowe stosunki gospodarcze*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2016, z. 10, s. 96–112.
- Cooper J., *The Symbolism of the Taoist Garden*, [w:] *Light from the East. Eastern Wisdom for the Modern West*, ed. H. Oldmeadow, Bloomington 2007, s. 205–216.
- Czaplicka J., *The Vernacular in Place and Time: Relocating History in Post-Soviet Cities*, [w:] *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment*, red. M. Umbach, B. Hüppauf, Stanford 2005, s. 173.
- Czuang-Tsy, *Nan-hua-czên-king: Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. W. Jabłoński, J. Chmielewski, O. Wojtasiewicz, PWN, Warszawa 1953.
- Czyż P., *Normatywna zawartość architektury po-ponowoczesnej w świetle koncepcji rozumu komunikacyjnego Jürgena Habermasa*, rozprawa doktorska, Politechnika Gdańska, Gdańsk 2013.
- Denison E., Guang Yu Ren, *The Reluctant Architect, An Interview with Wang Shu of Amateur Architects Studio*, „Architectural Design” 2012, vol. 82, no. 6, s. 122–129.
- Doležalová A., *Moje podróże: Chiny*, Wydawnictwo Slovart – Bratysława oraz Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1991.
- Dominiczak J., *Dotyk i pieszczota; subtelne terytoria architektury dialogicznej*, w: *Co to jest architektura? / What is architecture?*, t. 2, red. A. Budak, współpraca redakcyjna i przekład M.A. Urbańska, Manggha, Kraków 2008.
- Doshi B., *Cultural Continuum and Regional Identity in Architecture*, [w:] *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, ed. V.B. Canizaro, Princeton Architectural Press, New York 2007, s. 111–112.
- Dost M., *Krytyczny regionalizm Kennetha Framptona jako odpowiedź na potrzebę tożsamości kulturowej architektury XXI wieku*, praca doktorska, Politechnika Krakowska.
- Eco U., *Historia piękna*, red. G. de Michele, Rebis, Poznań 2005.
- Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, Znak, Kraków 1996.
- Eggner K.L., *Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism*, „Journal of Architectural Education” 2022, vol. 55, no. 4, s. 228–237.
- Eriksson M., Lindström B., *Antonovsky’s sense of coherence scale and its relation with quality of life: a systematic review*, „Journal of Epidemiology and Community Health” 2007, vol. 61, no. 11, s. 938–944, doi: 10.1136/jech.2006.056028.

- Feng L., *A Study on the Tradition in Wang Shu's Architectural Works – focusing on his works from 2000-2010 in the context of Hangzhou city*, Department of Architecture & Architectural Engineering The Graduate School Seoul National University, February 2014.
- Frampton K., *A critical history of modern architecture*, Thames & Hudson, Londyn 2007.
- Frampton K., *Ku regionalizmowi krytycznemu: sześć punktów oporu (1983)*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2017, nr 2(57), s. 11–21.
- Frampton K., *The evolution of 20th century architecture. A synoptic account*, Springer-Verlag/Wien and China Architecture & Building Press, Beijing, 2007, https://www.academia.edu/27764207/Frampton_Kenneth_2007_The_Evolution_of_20th_Century_Architecture_A_Synoptic_Account (dostęp: 26.10.2022).
- Frampton K., *Towards A Critical Regionalism: Six Points For An Architecture of Resistance*, [w:] *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, red. Foster H., Bay Press, Port Townsend, Washington 1983, s. 16–30, <https://dokumen.tips/documents/kenneth-frampton-towards-a-critical-regionalism-six-points-for-an-architecture-55d295132c9f2.html> (dostęp: 30.01.2023).
- Fraser M., *Turning East: Design Research in China in a Global Context*, „Architectural Design” 2018, vol. 88, no. 6, s. 124–133.
- Gaojin X., Hale J., Qi W., *Novelistic essay: on the form of Wang Shu's PhD thesis, 'Fictionalising Cities'*, „Architectural Research Quarterly” 2019, vol. 23, no. 2, s. 157–166.
- Giedion S., *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968.
- Góralczyk B., *Wielki renesans. Chińska transformacja i jej konsekwencje*, Dialog, Warszawa 2018.
- Gropius W., *Pełnia architektury*, tłum. K. Kopczyńska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014.
- Harari Y.N., *21 lekcji na XXI wiek*, Wydawnictwo Literackie Sp. z o.o., Kraków 2019.
- Heidegger M., *Budować mieszkać myśleć, Eseje wybrane*, Warszawa 1977.
- Herd Robertson C., *The search for Chinese architecture: From Liang Sicheng to Wang Shu*, „Journal of the Royal Asiatic Society China” 2017, vol. 77, no. 1, s. 240–262.
- Hikone S., Tokubuchi M., *Temporary Multi-storey Container House after Earthquake and Tsunami Disaster on March 11, 2011*, IABSE 2014.
- Hing-wah Ch., *Wang Shu's Xiangshan Campus and Tong Jun's Writing on the Chinese Garden*, The University of Melbourne, Conference Paper, January 2014, https://www.researchgate.net/publication/325215216_Wang_Shushu's_Xiangshan_Campus_and_Tong_Jun's_Writing_on_the_Chinese_Garden (dostęp: 1.02.2023).
- Hobhouse P., *Historia ogrodów*, Arkady, Warszawa 2005.

- Ingarden K., *Współczesna architektura chińska drugiej fali*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN Oddział w Krakowie” 2018, t. 46, s. 161–176.
- Ingarden K., Wang Lu, *Modernizm udomowiony – współczesna architektura chińska*, Manggha, Kraków 2017.
- Integracja sztuk wszelkich w XXI wieku architektura teatru*, red. G. Rzepecki, Wydawnictwa Uczelniane Uniwersytetu Techniczno-Przyrodniczego, Bydgoszcz 2018.
- Jacoby M., *Chiny bez makijażu*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2021.
- Jenks Ch., *Kultura*, Zysk i S-ka, Poznań 1999.
- Kajfosz J., *Mitologia Rolanda Barthes’a a antropologia kognitywna*, [w:] *Imperium Rolanda Barthes’a*, red. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2016.
- Kajdański E., *Architektura Chin*, Arkady, 1986.
- Kamionka L.W., *Architektura zrównoważona i jej standardy na przykładzie wybranych metod oceny*, Monografie, Studia, Rozprawy Nr M30, Kielce 2012.
- Kengo Kuma: eksperyment, materiał, architektura*, katalog z wystawy, kuratorzy K. Ingarden, M. Sapeta, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021.
- Kisiel A., *Nieformalne miasta – wyzwania dla architektury społecznej*. „Przestrzeń Urbanistyka Architektura” 2019, vol. 2.
- Kos A., *Krytyczny regionalizm – Architektura inspirowana lokalną tradycją*, „Przestrzeń, Ekonomia, Społeczeństwo” (Sopocka Szkoła Wyższa) 2015, nr 8/2, s. 121–128.
- Kosiński W., *Regionalizm*, „Architektura” 1981, nr 1.
- Kosiński W., *Miasto i piękno miasta*, Politechnika Krakowska, Kraków 2011.
- Kosiński W., *Ponadczasowa więź architektury i urbanistyki z naturą na przykładzie Chin – od tao do współczesności*, „Państwo i Społeczeństwo” 2019, t. 19, nr 3.
- Kosiński W., *Sztuka urbanistyki na tle Chin – zarys ewolucji*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 23/1, http://pif.zut.edu.pl/pif-23-1_pdf/A-01_PiF23-1_Kosinski.pdf (dostęp: 30.01.2023).
- Kosiński W., *Teoria i praktyka kreowania metropolii totalnej na przykładzie Pekinu*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 24/1.
- Kozień-Woźniak M., *Teatry interferencji współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru*, Politechnika Krakowska, 2015.
- Kozłowski D., *O pięknie architektury (współczesnej) – uwagi o ułomności rzeczy użytecznych*, „Czasopismo Techniczne” 2007.
- Krier L., *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001, s. 53–55.
- Künstler M.J., *Dzieje kultury chińskiej*, PWN SA, Warszawa 2008.
- Künstler M.J., *Mitologia chińska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

- Kurek J., *Branly – nowa idea formowania przestrzeni – na tle twórczości Jean Nouvel'a Ouai*, *Branly – new idea of designing the space- on the background of the work by Jean Nouvel*, Politechnika Krakowska, 2011.
- Kurzątkowski M., *Architecture vernaculaire = architektura rodzima?*, „Ochrona Zabytków” 1985, nr 1, s. 3–16.
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, wyd. Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012.
- Li J., *A Preliminary Exploration of Chinese Traditional -Wa Element Tectonic Culture in Contemporary Context*, „International Journal of Applied Science and Technology” 2018, vol. 8, no. 4, doi: 10.30845/ijast.v8n4p10.
- Lorens A., *Ekonomia cyrkularna jako zrównoważony, odpowiedzialny proces wyrażony w architekturze i projektowaniu produktu, cz. 1*, „Builder” 2020, nr 2.
- Marchwiński J., Zielonko-Jung K., *Współczesna architektura ekologiczna*, PWN, Warszawa 2012.
- McGetrick B., *Ningbo History Museum*, „Domus” 2009, 922, luty, s. 74.
- McGreevy M.P., *Complexity as the telos of postmodern planning and design: Designing better cities from the bottom-up.*, „Planning Theory” 2018, vol. 17, no. 3.
- McLeod M., *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, „Assemblage” 1989, no. 8, s. 22–59.
- Mielnik A., *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych, część pierwsza*, *Contemporary minimalistic tendencies in architecture of one-family houses, part I.*, Politechnika Krakowska, 2011.
- Mirsini A., Takopoulos M., *Discovering Spirit of China: Travelling from West to East through the work of Wang Shu*, May 2015.
- Mitkowska A., *Tradycja miejsca i jej regionalizmy w nauczaniu krajobrazowym*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, R. 104, z. 5-A, s. 229–231.
- Mitter R., *Chiny współczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
- Modrzewski B., *Język i regionalna adaptacyjność architektury*, „Mazowsze. Studia Regionalne” 2016, nr 19.
- Moravanszky A., *Regionalizm: sposób percepcji czy strategia rozwoju*, „Autoportret – pismo o dobrej przestrzeni” 2017, nr 2(57).
- Muynck B., *Adaptation | A Reflection on Contemporary Chinese Architecture (In four case-studies)*, 8th International Conference on Architecture Research and Design (AR+DC) November 1–2, 2016, <https://iptek.its.ac.id/index.php/jps/article/view/2456/2102> (dostęp: 30.01.2023).
- Muynck B., *The colours of...*, Birkhäuser, 2015, s. 152–235.

- Ng N., *Wapan Technique used in Ningbo Historic Museum to Revive Traditional Chinese Construction Techniques*, Bachelor of Science (Hons) in Architecture, School of Architecture, Building & Design Taylor's University.
- Niezabitowska E.D., *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Gliwice 2014.
- Niezabitowski A., *Architektura organiczna Hugona Häringa. Doktryna – oddziaływania – analogie*, Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej nr 18, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 1991.
- Nowy początek. Modernizm w II RP*, red. P. Juskiewicz, A. Szczerski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022.
- Pallasmaa J., *Newness, Tradition and Identity: Existential Content and Meaning in Architecture*, „Architectural Design” 2012, vol. 82, no. 6, s. 14–21.
- Pawlak A., *Ogrody chińskie*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.
- Pohl K.H., *Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, [w:] *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, eds. A. Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, Dordrecht 2009.
- Rączka J.W., *Rodzimy krajobraz wsi*, „Architektura” 1985, t. 3, s. 22–23.
- Radziewanowski Z., *O niektórych problemach regionalizmu i ekologii w architekturze i urbanistyce*, Politechnika Krakowska, Kraków 2005.
- Radziewanowski Z., *Logika architektury regionalnej*, „Architektura” 1985, nr 3 (425), s. 58.
- Ricoeur P., *Cywilizacja powszechna i kultury narodowe*, [w:] *Podług nadziei. Odczyty, szkice, studia*, tłum. A. Krasieński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1991, s. 169.
- Sandel M.J., *Tyrania merytokracji. Co się stało z dobrem wspólnym*, tłum. B. Sałbut, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2020.
- Schittich Ch., *China's New Architecture Returning to the Context*, Birkhauser, Bazylea 2019.
- Schneider-Skalska G., *Dzieło architektoniczne zawsze w kontekście*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2008, nr 15, s. 153–157.
- Semiński M., *Aktywność architekta na tle społecznym*, „Budownictwo i Architektura” 2015, t. 14, nr 2, s. 81–92.
- Sicman L., Soper A., *Sztuka i architektura w Chinach*, PWN, Warszawa 1984.
- Siuda M., *Wielość. Architektura w erze postfordyzmu. Multiplicity. Architecture in post-Fordist Times*, Politechnika Krakowska, 2016.
- Smoliński K., *Elementy koherencji w architekturze XXI wieku*, [w:] *Wyzwania i problemy społeczeństwa w XXI wieku*, red. E. Chodźko, K. Talarek, Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2020, s. 127–136.
- Smoliński K., *Koherencja jako telos architektury Wang Shu*, [w:] *Wyzwania i problemy społeczeństwa w XXI wieku*, t. 2, red. J. Jędrzejewska, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2020, s. 148–156.

- Sokal A.D., *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, „Social Text” 1996, no. 46–47, s. 217–252 (spring/summer).
- Sowa-Borysławski T., *Postmodernizm w architekturze – epizod, eksperyment czy epoka?*, Politechnika Wroclawska, 2005.
- Strittmatter K., *Chiny 5.0*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2020.
- Świątek E.K., *Wprowadzenie do estetyki chińskiej. Kategorie harmonii i wieloznaczności*, „Estetyka i Krytyka” 2014, t. 33, nr 2.
- Świtek G., *Vernaculus uwagi o regionalizmie w architekturze*, „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 64–73.
- Szewczyk J., *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej*, „Teki Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych” 2006, t. 2, s. 96–109.
- Szmyt M., *Współczesna sztuka chińska*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2007.
- Taraszkiewicz A., Mażewska A., *Firmitas inaczej, czyli gdy nietrwałość wyznacza nową jakość*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2009, R. 106, z. 1-A.
- Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972.
- Tiny homes*, Koenemann, 2018.
- Toffler A., *Szok przyszłości*, PIW, 1974.
- Tulkowska-Słyk K., Żórawski J., *Praktyk modernistycznej teorii*, <https://docplayer.pl/189070591-Juliusz-zorawski-praktyk-modernistycznej-teorii.html> (dostęp: 4.01.2021).
- Urbańska M.A., *Architektura dialogu w stronę przestrzeni pytań i odpowiedzi*, „Państwo i Społeczeństwo” 2018, nr 2, s. 55–63.
- Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art Papers on Architecture, New York 1977.
- Vidal M.B., Farré L.B., Fernández-Morales A., Basté G.F., Li G., Quan L., Recasens M., *The whole city was a landscape. nature, architecture and painting in the work of Wang Shu*, „EGA Expresión Gráfica Arquitectónica” 2015, no. 25, s. 100–107.
- Walulik A. *Chiński rynek kultury*, [w:] *Urzednicy, biznesmeni, artyści. Analiza sektora kultury w krajach Azji Wschodniej i Indiach*, red. M. Jacoby, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Wang S., *‘Thinking by Hands’ An Experiment on the Reconstruction of Living Places in Collapsing Traditional Cities*, [w:] *Refabricating City: Hong Kong & Shenzhen Bi-city Biennale of Urbanism/Architecture*, ed. The Hong Kong Institute of Architects, The Hong Kong Institute of Architects, Hong Kong 2007, s. 45.
- Wang S., *Excerpts from „One Day” Stage one of the China Academy of Art Campus*, [w:] *Wang Shu Amateur Architecture Studio*, eds. M.J. Holm, K. Kjeldsen, M. Kallehauge, Louisiana Museum of Modern Art, Lars Müller Publishers, 2017.

- Wang S., *Urban Conservation Through Chinese Local Original Architecture: The Preservation and Renovation of Zhongshan Road in Hangzhou*, Department of Architecture, China Academy of Art, Hangzhou, China, <https://built-heritage.springeropen.com/articles/10.1186/BF03545669> (dostęp: 26.10.2022).
- Wang Shu Amateur Architecture Studio, eds. M.J. Holm, K. Kjeldsen, M. Kallehaug, Louisiana Museum of Modern Art, Lars Müller Publishers, 2017.
- Wąs C., *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 2015.
- Wąs C., *W stronę dekonstrukcji w architekturze*, „Quart” 2010, nr 3(17).
- Webb M., *A message to China*, „The Architectural Review” 2012, vol. 231 (1382), s. 19–21.
- Węclawowicz-Gyurkovich E., *Faktura i detal w najnowszej chińskiej architekturze*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2012, nr 5-A/1.
- Węclawowicz-Gyurkovich E., *Nowa sztuka i architektura w kontekście dziedzictwa kulturowego*, „Wiadomości Konserwatorskie, Journal of Heritage Conservation” 2015, nr 43, s. 53–68.
- Wesołowski Z., *A Courtyard House – siheyuan 四合院 as the Dwelling Place of the traditional Chinese family*, „Forum Teologiczne” 2020, nr 21, doi: 10.31648/ft.6096.
- Williams A., *Lin'an History Museum in China enhances its bond with the history of the place*, „Domus” 2020, 1043, luty.
- Witruwiusz, *De architectura libri decem*, tłum. K. Kumanecki, PWN, 1956.
- Wood M., *Chiny Portret Cywilizacji*, tł. Walulik A., Grupa Wydawnicza Foksal Sp. z o.o. Warszawa 2022 r.
- Wolniewicz B., *Filozofia i wartości*, t. 4, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.
- Wright F.L. *Architektura nowoczesna: wykłady*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
- Wybrane zagadnienia z dziedziny architektury i urbanistyki w okresie 50-letniej działalności Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej*, red. E.M. Cichy-Pazder, Monografia (Politechnika Krakowska) nr 256, Politechnika Krakowska, Kraków 1999.
- Xu P., *Feng-shui Models Structured Traditional Beijing Courtyard Houses*, „Journal of Architectural and Planning Research” 1998, vol. 15, no. 4, s. 271–282, https://www.jstor.org/stable/43030469?read-now=1&seq=4#page_scan_tab_contents (dostęp: 26.10.2022).
- Xue Ch.Q.L., *World Architecture in China*, Joint Publishing (H.K.) Co. Ltd., Hong Kong 2010.
- Youyou L., *Tradycyjne chińskie symbole w chińskiej sztuce współczesnej*, [w:] *Chiny z perspektywy XXI wieku*, red. J. Marszałek-Kawa, K. Zamasz, Adam Marszałek, Toruń 2020, s. 136–147.

- Zhang D., *Classical Courtyard Houses of Beijing: Architecture as Cultural Artifact*, „Space and Communication” 2015, vol. 1, no. 1, doi: 10.15340/2148172511881, s. 47–68.
- Zhang L., *Architectural Design based on Wang Shu's Approach to Theory and Research*, „KNE Social Sciences” 2019, vol. 3, no. 27, doi: 10.18502/kss.v3i27.5530.
- Zongqi C., *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu 2004.
- Zumthor P., *Myślenie architekturą, Karakter*, Kraków 2010.
- Życie wśród piękna. Świat chińskiego uczonego*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017.

Źródła internetowe

- Ayers A., *Interview: Wang Shu of Amateur Architecture mixes modern and traditional in changing China*, Pin-Up Magazine, <https://archive.pinupmagazine.org/articles/amateur-architecture-wang-shu-and-lu-wenyu> (dostęp: 26.10.2022).
- Cai M., *Chinese Shan Shui Painting Through the Yuan Dynasty. Nature reflecting the Yin-Yang of the Cosmos*, 14.01.2019, Bright, https://www.theepochtimes.com/chinese-shan-shui-painting-through-the-yuan-dynasty_2763845.html (dostęp: 26.10.2022).
- Chen A., *Tea House at Lingyin Buddhist Temple by Amateur Architecture Studio*, Architectural Record, 4.08.2020, <https://www.architecturalrecord.com/articles/14753-tea-house-at-linyin-buddhist-temple-by-amateur-architecture-studio> (dostęp: 26.10.2022).
- Denison E., Ren G.Y., *Wa Shan Guesthouse, Xiangshan, China by Wang Shu*, The Architectural Review, 21.05.2013, <https://www.architectural-review.com/today/wa-shan-guesthouse-xiangshan-china-by-wang-shu> (dostęp: 26.10.2022).
- Frampton K., *Ku regionalizmowi krytycznemu: sześć punktów oporu (1983)*, 2011, <http://teoriaarchitektury.blogspot.com/2011/02/kenneth-frampton-ku-regionalizmowi.html> (dostęp: 26.02.2019).
- Franciszek, Encyklika *Laudato si'*, https://www.vatican.va/content/francesco/pl/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html (dostęp: 26.10.2022).
- Frearson A., *Key Projects by Wang Shu*, 2012, <https://www.dezeen.com/2012/02/28/key-projects-by-wang-shu/> (dostęp: 26.10.2022).
- Hasło „amator”, Wielki Słownik Języka Polskiego, <https://wsjp.pl/index.php/haslo/podglad/10907/amator/5091198/milosnik> (dostęp: 26.10.2022).
- Hobson B., *Wang Shu's Ningbo History Museum built from the remains of demolished villages*, dezeen, 18.02.2016, <https://www.dezeen.com/2016/08/18/video-interview-wang-shu-amateur-architecture-studio-ningbo-history-museum-movie/> (dostęp: 26.10.2022).
- Hruby D., Yin Y., *Saving China's Soul, One Village at a Time*, <https://www.sixthtone.com/news/1001685/saving-chinas-soul%2C-one-village-at-a-time> (dostęp: 29.01.2023).

http://www.china.org.cn/travel/expo2010shanghai/2010-04/26/content_19905446.htm
(dostęp: 24.05.2022).

<http://www.chinadaily.com.cn/a/201205/04/WS5a29f930a3101a51ddf8e08c.html>
(dostęp: 26.10.2022).

<http://www.dreamideamachine.com/?p=7913> (dostęp: 25.05.2022).

<http://www.ecns.cn/cns-wire/2015/03-18/158501.shtml> (dostęp: 24.05.2022).

<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/zycie-wsrod-piekna.-sztuka-z-chinskiego-muzeum-narodowego-6591.php> (dostęp: 18.10.2021).

<https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-popular-hangzhou-8> (dostęp: 26.10.2022).

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Chiny-Wazniejsze-epoki-i-dynastie;446890.html>
(dostęp: 26.10.2022).

<https://patentportal.pl/chiny-rekordzista-ilosci-patentow/> (dostęp: 26.10.2022).

<https://sienkiewiczkarol.org/2018/01/01/sifang-art-museum-i-okolice/> (dostęp: 26.10.2022).

<https://www.archilovers.com/projects/51032/ceramic-house.html#info> (dostęp: 26.10.2022).

<https://www.archilovers.com/projects/51276/five-scattered-houses.html> (dostęp: 26.10.2022).

<https://www.architectural-review.com/buildings/ningbo-museum-by-pritzker-prize-winner-wang-shu?tkn=1> (dostęp: 23.02.2021).

<https://www.architectural-review.com/today/wa-shan-guesthouse-xiangshan-china-by-wang-shu>
(dostęp: 26.10.2022).

<https://www.architectural-review.com/today/wencun-village-china-by-wang-shu-and-lu-wenyus-amateur-architecture-studio> (dostęp: 23.02.2021).

<https://www.area-arch.it/en/wa-shan-the-guesthouse-on-xiangshan-campus-2/>
(dostęp: 29.01.2023).

<https://www.dezeen.com/2014/07/27/bus-stops-krumbach-fujimoto-shu-radic-hufton-crow/>
(dostęp: 29.01.2023).

<https://www.dezeen.com/2018/10/17/alvaro-siza-international-design-museum-of-china-hangzhou-red-sandstone-architecture/> (dostęp: 26.10.2023).

<https://www.holcimfoundation.org/media/news/projects/five-scattered-houses-ningbo-china>
(dostęp: 26.10.2022).

<https://www.holcimfoundation.org/projects/five-scattered-houses-china> (dostęp: 26.10.2022).

<https://www.outdooractive.com/en/poi/bregenzerwald/bus-stop-krumbach-glatzegg-bus-stop/18279024/> (dostęp: 26.10.2022).

<https://www.pritzkerprize.com/laureates/2012> (dostęp: 26.10.2022).

https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/1998_Acceptance_Speech.pdf
(dostęp: 25.05.2022).

https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2017_TomPritzkerCeremonySpeech.pdf (dostęp: 25.05.2022).

https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Wang_Shui_Acceptance_Speech_2012_0.pdf (dostęp: 25.05.2022).

<https://www.sifang.art/sanhe-residence-wang-shu> (dostęp: 15.10.2022).

<https://www.swiss-architects.com/pl/projects/view/vertical-courtyard-apartments> (dostęp: 26.10.2022).

<https://www.world-architects.com/ca/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/ningbo-contemporary-art-museum> (dostęp: 26.10.2022).

<https://www.world-architects.com/en/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/library-of-wenzheng-college-at-the-suzhou-university> (dostęp: 26.10.2022).

Laudation Dietmar Steiner for Amateur Architecture Studio: Wang Shu & Lu Wenyu, 2010, <https://www.schelling-architekturpreis.org/en/awardee/wang-shu-lu-wenyu-amateur-architecture-studio-2/> (dostęp: 18.09.2021).

Li X., *Dowry Museum Shi Li Hong Zhuang. A laboratory on spaces and materials*, <https://www.theplan.it/eng/magazine/2019/the-plan-113-04-2019/dowry-museum-shi-li-hong-zhuang> (dostęp: 26.10.2022).

Miao M., *Witnessing the Growth of Xiangshan Campus of China Academy of Art: 2007 vs 2021*, 14.08.2021, <https://www.archdaily.com/966754/witnessing-the-growth-of-xiangshan-campus-of-china-academy-of-art-2007-vs-2021> (dostęp: 4.06.2022).

Miasto Kultury od Petera Eisenmana, Bryła, http://www.bryla.pl/bryla/1,85298,7268246,Miasto_Kultury_od_Petera_Eisenmana.html (dostęp: 26.02.2019).

Pearson C.A., *Huang Gongwang Museum by Amateur Architecture Studio*, Architectural Record, 1.04.2017, <http://www.architecturalrecord.com/articles/12473-huang-gongwang-museum-by-amateur-architecture-studio> (dostęp: 26.10.2022).

Perlez J., *An Architect's Vision: Bare Elegance in China*, <https://www.nytimes.com/2012/08/12/arts/design/wang-shu-of-china-advocates-sustainable-architecture.html> (dostęp: 15.12.2020).

Rizzardi P.A., *An interview with Lu Wenyu, Amateur Architecture Studio*, <https://www.archdaily.com/630645/an-interview-with-lu-wenyu-amateur-architecture-studio> (dostęp: 15.12.2020).

Sienkiewicz K., *Muzeum Ningbo*, <https://sienkiewiczkarol.org/tag/wang-shu/> (dostęp: 26.10.2022).

Strona Wenzheng College, <http://eng.suda.edu.cn/Academics/Schools/201712/f3bb2bcc-b0a3-4504-a0eb-5508308ee7f4.html> (dostęp: 26.10.2022).

Третьякова М. С., *Переосмысление традиции в архитектуре Ван Шу: принцип аналогии и метод деформации*, <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-traditsii-v-arhitekture-van-shu-printsip-analogii-i-metod-deformatsii/viewer> (dostęp: 28.10.2022).

- Wang Shu – wywiad – Marc-Christoph Wagner at Louisiana Museum of Modern Art, Denmark, in March 2017, <https://www.archdaily.com/867965/wang-shu-architecture-is-not-just-an-object-that-you-place-in-the-environment> (dostęp: 26.10.2022).
- Wu H., *Magnificent spectacle of dowry culture in Ningbo*, 19.11.2018, <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1811195379/> (dostęp: 25.11.2022).
- Wywiad dla Wyborcza.pl, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,42699,21328335,juhani-pallasmaa-architekt-nie-musi-byc-perfekcjonista.html?disableRedirects=true> (dostęp: 19.01.2022).
- Yoko Ch., Wang S., *Beauty and the East: Pritzker Prize-Winning Architect Wang Shu on China's New Modernism*, wywiad, <https://architizer.com/blog/inspiration/stories/beauty-and-the-east-wang-shu/> (dostęp: 26.10.2022).

10. Materiały wideo

Around the B-World with Sir Peter Cook: Wang Shu & Lu Wenyu, 26.06.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=VSAJL2dN5Fk> (dostęp: 28.09.2021).

Influencers: The Pritzker Architecture Prize – Wang Shu and Lu Wenyu Interview at the 107th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture in Pittsburgh, PA, 30.03.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=XAzC3VT3CZI> (dostęp: 25.11.2022).

Kenzo Tange Lecture: Wang Shu, „Geometry and Narrative of Natural Form”, wykład na Harvard Graduate School of Design, 7.11.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=Qq8sD7aGH2M> (dostęp: 26.10.2022).

Podobas W., *Chiny od środka – perspektywa ekonomii Chin*, https://www.youtube.com/watch?v=R61X_R91zKM (dostęp: 30.01.2023).

Tradycja i eksperyment. Malarstwo chińskie w epokach Ming i Qing – Marcin Jacoby. Wystąpienie związane w wystawą: „Życie wśród piękna. Świat chińskiego uczonego”, Muzeum Narodowe, Warszawa 1.10.2016–8.01.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bmoBUeEeFX8> (dostęp: 8.10.2021).

Wa Shan. La maison d'hôtes, reż. J. Garcias, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=---pSf9Pcnk> (dostęp: 26.10.2022).

Wang S., Lu W., *The Possibility of Co-existence of the Urban and Rural Areas*, The Annual Architecture Lecture at the Royal Academy of Arts, July 11, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=ctQwsSRODFQ> (dostęp: 8.04.2018).

11. Spis ilustracji

Spis rysunków

Rys. 1. Lokalizacja obiektów	21
Źródło: Opracowanie własne.	
Rys. 2. Zużycie energii i emisja CO ₂ w rozbiciu na źródła.....	34
Źródło: Global Alliance for Building and Construction, https://www.unep.org/resources/publication/2019-global-status-report-buildings-and-construction-sector (dostęp: 30.12.2022) za: U. Drabińska, <i>Czy naturalne budownictwo uratuje świat?</i> , Siedem Wierzb, Dom ze słomy i gliny, https://siedem-wierzb.pl/naturalne-budownictwo-uratuje-swiat/ (dostęp: 30.12.2022).	
Rys. 3. Podział administracyjny Chińskiej Republiki Ludowej.....	41
Źródło: https://www.gov.pl/web/rozwoj-technologie/informacje-o-panstwach-i-wspolpracy-gospodarczej-z-polska (dostęp: 30.12.2022).	
Rys. 4. Różnice topograficzne Chin.....	42
Źródło: Opracowanie własne.	
Rys. 5. Trzy wielkie rzeki wpływające na kształt demografii oraz rozwój gospodarczy.....	43
Źródło: https://wydawnictwo.ug.edu.pl/wp-content/uploads/2016/00/GSAW-z.-10.pdf , s. 87 (dostęp: 30.12.2022).	
Rys. 6. Rozmieszczenie populacji Chin	44
Źródło: Opracowanie własne.	
Rys. 7. Piramida społeczna w zestawieniu ze strukturą chińskiej rodziny.....	64
Źródło: Opracowanie własne na podstawie: P. Xu, <i>Feng-shui Models Structured Traditional Beijing Courtyard Houses</i> ,	
Rys. 8. Rzut <i>siheyuan</i> (zdjęcie po lewej)	67
Źródło: Opracowanie własne.	
Rys. 9. Szkic <i>siheyuan</i> (zdjęcie po prawej)	67
Źródło: https://www.chinahighlights.com/travelguide/architecture/siheyuan.htm (dostęp: 17.10.2020).	
Rys. 10. Rzut drugiej kondygnacji (zdjęcie po prawej)	74
Źródło: https://www.world-architects.com/en/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/library-of-wenzheng-college-at-the-suzhou-university (dostęp: 26.10.2022).	
Rys. 11. Park w ramach Muzeum Sztuki Sifang (po lewej).....	77
Źródło: https://www.sifang.art/architecture (dostęp: 15.10.2022).	

Rys. 12. Rzut I etapu budowy kampusu Xiangshan.....	78
Źródło: <i>Wang Shu Amateur Architecture Studio</i> , eds. M.J. Holm, K. Kjeldsen, M. Kallehauge, Louisiana Museum of Modern Art, Lars Müller Publishers, 2017, s. 107.	
Rys. 13. Rzut II etapu budowy kampusu Xiangshan	88
Źródło: <i>Wang Shu Amateur Architecture Studio</i> , eds. M.J. Holm, K. Kjeldsen, M. Kallehauge, Louisiana Museum of Modern Art, Lars Müller Publishers, 2017, s. 107.	
Rys. 14. Faza 2 projektu – rysunek Wang Shu	89
Źródło: https://www.stirworld.com/think-columns-wang-shu-believes-each-generation-has-its-own-understanding-of-traditions (dostęp: 26.10.2022).	
Rys. 15. Budynek galerii – rzuty, przekroje, zdjęcia, makiety	92
Źródło: https://www.holcimfoundation.org/projects/five-scattered-houses-china (dostęp: 26.10.2022).	
Rys. 16. Szkic kampusu Xiangshan z naniesionym usytuowaniem Wa Shan na brzegu strumienia u podnóża góry (rys. Guang Yu Ren).....	103
Źródło: https://www.architectural-review.com/today/wa-shan-guesthouse-xiangshan-china-by-wang-shu (dostęp: 1.02.2023).	
Rys. 17. Wa Shan – przekroje.....	104
Źródło: https://www.area-arch.it/en/wa-shan-the-guesthouse-on-xiangshan-campus-2/ (dostęp: 29.01.2023).	
Rys. 18. Wa shan, schemat rzutu z naniesionymi kierunkami otwarć	105
Źródło: Opracowanie własne.	
Rys. 19. Schemat zastosowanej kratownicy	107
Źródło: Opracowanie własne.	
Rys. 20. Układ wsi Wencun.....	112
Źródło: Opracowanie własne na podstawie https://www.architectural-review.com/today/wencun-village-china-by-wang-shu-and-lu-wenyus-amateur-architecture-studio , https://www.archaic-studio.com/journal/2018/11/19/wencun-village-restoration-amateur-architecture-studio (dostęp:26.10.2022).	
Rys. 21. Szkic założenia (rys. Wang Shu)	118
Źródło: https://www.dezeen.com/2019/03/11/linan-history-museum-bartlett-amateur-architecture-studio/ (dostęp 13.10.2022).	
Rys. 22. Ścieżka zwiedzania	121
Źródło: <i>Influencers: The Pritzker Architecture Prize – Wang Shu and Lu Wenyu Interview at the 107th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture in Pittsburgh, PA</i> , 30.03.2019, https://www.youtube.com/watch?v=XAzC3VT3CZI (dostęp: 25.11.2022).	
Rys. 23. Herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin – rzut parteru i piętra.....	125
Źródło: https://www.architecturalrecord.com/articles/14753-tea-house-at-linyin-buddhist-temple-by-amateur-architecture-studio (dostęp: 13.10.2022).	

Spis fotografii

- Fot. 1. K. Ingarden, Pawilon chmura – autorska interpretacja połączeń ciesielskich: zamków skośnych i połączeń typu „na jaskółczy ogon”. Biuro Kengo Kuma oraz Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego 24
Źródło: *Kengo Kuma: eksperyment, materiał, architektura*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 146–147.
- Fot. 2. Rafael Santi, *Szkola ateńska*, 1509–1511, Watykan, Pałac Apostolski 49
Źródło: Stanza della Segnatura, <https://kultura.onet.pl/sztuka/rafael-santi-biografia-slynnego-artysty-tajemnica-jego-grobu-niebiosa-przemowily/zwmz8ej> (dostęp: 30.12.2022).
- Fot. 3. Tang Yin, *Szepczące sosny na górskiej ścieżce*, dynastia Ming, wiszący zwój, tusz i kolor na jedwabiu, 194,5 × 102,8 cm, Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej. Powstanie zwoju szacuje się na okres przed 1517 r. 49
Źródło: <https://www.comuseum.com/product/tang-yin-whispering-pines-on-a-mountain-path/> (dostęp: 30.12.2022).
- Fot. 4. Li Cheng (919–967), *Samotna świątynia wśród przecinających się szczytów*, dynastia Song, wiszący zwój z atramentem na jedwabiu, 44 × 22 cale, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri 55
Źródło: https://www.theepochtimes.com/chinese-shan-shui-painting-through-the-yuan-dynasty_2763845.html (dostęp: 30.12.2022).
- Fot. 5. Księżycowe bramy w ogrodzie Pokornego Zarządcy w Suzhou (zdjęcie po lewej i na środku) 60
Źródło: <https://www.gardendestinations.com/suzhou-china-a-garden-story-2500-years-in-the-making/> (dostęp: 11.10.2022).
- Fot. 6. Zygzakowaty mostek prowadzący do pawilonu w ogrodzie Pokornego Zarządcy w Suzhou (zdjęcie po prawej) 60
Źródło: <https://m.visitourchina.com/suzhou/attraction/humble-administrators-garden.html> (dostęp: 15.10.2022).
- Fot. 7. Widok pagody na osi w ogrodzie Pokornego Zarządcy (zdjęcie po lewej) 61
Źródło: <https://global.chinadaily.com.cn/a/202203/31/WS6244f890a310fd2b29e54451.html> (dostęp: 11.10.2022).
- Fot. 8. Zapożyczony widok w księżycowych bramach (zdjęcia po prawej) 61
Źródło: https://www.researchgate.net/figure/Borrowed-Scenery-Jiejing-in-Chinese-gardens_fig9_349693845 (dostęp: 15.10.2020).
- Fot. 9. Widok na bibliotekę od strony jeziora Cuiwei 73
Źródło: <https://www.isacteach.com/university/wenzheng-college-of-soochow-university/> (dostęp: 15.10.2022)
- Fot. 10. Widok na założenie biblioteki z góry (zdjęcie po lewej) 74
Źródło: <https://www.google.com/maps/place/Wenzheng+College+of+Soochow+University/@31.22151,120.5756763,929m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x0:0xb66ebdb184b698c6!8m2!3d31.216841!4d120.586417> (dostęp: 26.10.2022).

Fot. 11. Biblioteka – widok od strony jeziora (fot. Lu Wenyu)	74
Źródło: https://www.world-architects.com/en/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/library-of-wenzheng-college-at-the-suzhou-university (dostęp: 26.10.2022).	
Fot. 12. Willa Sanhe – widok od strony lasu	75
Źródło: https://www.sifang.art/sanhe-residence-wang-shu (dostęp: 15.10.2022).	
Fot. 13. Stare Miasto Nanjing (po prawej).....	77
Źródło: https://www.wikiwand.com/en/Nanjing (dostęp: 15.10.2022).	
Fot. 14. Willa Sanhe.....	77
Źródło: https://www.sifang.art/sanhe-residence-wang-shu (dostęp: 26.10.2022).	
Fot. 15. Kampus Xiangshan, faza 1: budynek z otwartym dziedzińcem	80
Źródło: https://www.researchgate.net/publication/325215216_Wang_Shu%27s_Xiangshan_Campus_and_Tong_Jun%27s_Writing_on_the_Chinese_Garden/figures?lo=1 (dostęp: 26.10.2022); https://inhabitat.com/wang-shus-xiangshan-school-campus-brings-chinese-architecture-back-to-its-roots/xiangshan-campus-wang-shu-1-2/ (dostęp: 26.10.2022).	
Fot. 16. Taras oraz detal wykończenia ściany (fot. Lu Hengzhong).....	81
Źródło: https://cfileonline.org/architecture-ceramic-house-wang-shu/ (dostęp: 26.10.2022).	
Fot. 17. Widok na budynek od strony basenu (fot. Lu Hengzhong)	81
Źródło: https://cfileonline.org/architecture-ceramic-house-wang-shu/ (dostęp: 26.10.2022).	
Fot. 18. Przekrój przez budynek (fot. Lu Hengzhong).....	82
Źródło: https://www.chinese-architects.com/it/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/ceramic-house (dostęp: 29.01.2023).	
Fot. 19. Perspektywa na zespół muzeum z lotu ptaka (zdjęcie po lewej; fot. Lu Hengzhong).....	83
Źródło: https://www.world-architects.com/ca/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/ningbo-contemporary-art-museum (dostęp: 26.10.2022).	
Fot. 20. Widok na budynek od strony rzeki Yongjiang (zdjęcie po prawej; fot. Lu Wenyu).....	83
Źródło: https://www.world-architects.com/ca/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/ningbo-contemporary-art-museum (dostęp: 26.10.2022).	
Fot. 21. Widok na galerię budynku głównego (fot. Lu Wenyu)	84
Źródło: https://www.world-architects.com/ca/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/ningbo-contemporary-art-museum (dostęp: 26.10.2022).	
Fot. 22. Połączenie budynków „trapem okrętowym” (fot. Lu Hengzhong).....	84
Źródło: https://www.world-architects.com/ca/amateur-architecture-studio-hangzhou/project/ningbo-contemporary-art-museum (dostęp: 26.10.2022).	

- Fot. 23. Realizacja tarasu: bambusowa konstrukcja, porozbiórkowe dachówki, pomost nad połącią..... 86
 Źródło: <https://divisare.com/projects/192284-amateur-architecture-studio-lu-wenyu-tiled-garden> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 24. Skadrowany widok z dziedzińca w stronę miasta (po lewej; fot. Vít Podráský) 87
 Źródło: <https://www.archiweb.cz/en/b/vertikalni-apartmany> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 25. Widok z dziedzińca na część zespołu (po prawej; fot. Lu Wenyu) 87
 Źródło: https://architektura.info/architektura/polska_i_swiat/pritzker_201210 (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 26. Widok na elementy zespołu (fot. Lu Wenyu) 87
 Źródło: <https://www.swiss-architects.com/pl/projects/view/vertical-courtyard-apartments> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 27. Kampus Xiangshan, budynek nr 4 i nr 14 (fot. Hing-wah Chau) 90
 Źródło: https://www.researchgate.net/publication/325215216_Wang_Shu%27s_Xiangshan_Campus_and_Tong_Jun%27s_Writing_on_the_Chinese_Garden/figures?lo=1 (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 28. Kampus Xiangshan, Wydział Designu oraz budynek nr 20 (fot. Iwan Baan) 90
 Źródło: <https://iwan.com/portfolio/wang-shu-new-academy-of-art-hangzhou/> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 29. Galeria (zdjęcie po lewej) i budynek herbaciarni Single Sand Random Garden (zdjęcie po prawej) 92
 Źródło: <https://www.archilovers.com/projects/51276/five-scattered-houses.html> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 30. Budynek kawiarni Lotus leaf in wind (fot. Lu Wenyu, Courtesy of Amateur Architecture Studio) 93
 Źródło: https://architektura.info/architektura/polska_i_swiat/pritzker_20126 (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 31. Budynek biurowy Twisting and Undulating 94
 Źródło: <https://www.flickr.com/photos/doctorcasinio/6953038963> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 32. Budynek herbaciarni Broken Shadow (fot. Blaine Brownell) 94
 Źródło: https://www.architectmagazine.com/technology/contemporary-architecture-in-china-part-2-what-works_o (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 33. Muzeum Historii w Ningbo, proj. Wang Shu, Lu Wenyu 96
 Źródło: https://speculativecities.wordpress.com/2018/02/10/challenging-obsession-with-scale_-the-ningbo-museum/ (dostęp: 23.02.2021).
- Fot. 34. Xia Gui (ok. 1190–1230), dynastia Song, *Strumienie i góry z wyraźnym dalekim widokiem*, fragment zwoju, Muzeum Pałacu Narodowego w Tajpej, fragment ręcznego zwoju, tusz na papierze, 46,5 × 889,1 cm (po lewej) 96
 Źródło: <https://depts.washington.edu/chinaciv/painting/tptgssla.htm> (dostęp: 30.12.2022).

- Fot. 35. Widok na Muzeum Historii w Ningbo (po prawej) 96
 Źródło: <https://sienkiewiczkarol.org/2019/01/29/muzeum-ningbo/> (dostęp: 30.12.2022).
- Fot. 36. Xia Gui (ok. 1190–1230) dynastia Song, *strumienie i góry z wyraźnym dalekim widokiem*, fragment zwoju, Muzeum Pałacu Narodowego w Tajpej, fragment ręcznego zwoju, tusz na papierze, 46,5 × 889,1 cm 96
 Źródło: <https://depts.washington.edu/chinaciv/painting/tptgssla.htm> (dostęp: 30.12.2022).
- Fot. 37. Widok z tarasu na wypiętrzone fragmenty Muzeum Historii 97
 Źródło: B. Hobson, *Wang Shu's Ningbo History Museum built from the remains of demolished villages*, 18.08.2016, <https://www.dezeen.com/2016/08/18/video-interview-wang-shu-amateur-architecture-studio-ningbo-history-museum-movie/> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 38. Styk kanałów z ciągiem pieszym 101
 Źródło: <https://www.trip.com/travel-guide/attraction/hangzhou/nansongyu-street-exhibition-hall-94426/> (dostęp: 30.12.2022).
- Fot. 39. Mury, zielen oraz detal nadają charakter przestrzeni, tworząc indywidualny wyraz (fot. Iwan Baan) 101
 Źródło: <https://iwan.com/portfolio/zhongshan-road-wang-shu/> (dostęp: 26.05.2022).
- Fot. 40. Detal, struktura ściany: materiał z recyklingu, listwy bambusowe, relief deskowania 102
 Źródło: https://arch5541.wordpress.com/2012/12/14/ningbo-tengtou-pavilion-social_responsive_vernacular/ (dostęp: 24.05.2022).
- Fot. 41. Widok budynku w kontekście urbanistycznym, wejście na teren budynku przez most nad kanałem okalającym wzgórze (fot. Iwan Baan) 108
 Źródło: <https://www.area-arch.it/en/wa-shan-the-guesthouse-on-xiangshan-campus-2/> (dostęp: 29.01.2023).
- Fot. 42. Widok na otwarte przestrzenie wewnątrz budynku (fot. Iwan Baan) 108
 Źródło: <https://www.area-arch.it/en/wa-shan-the-guesthouse-on-xiangshan-campus-2/> (dostęp: 29.01.2023).
- Fot. 43. Widok obiektu z różnych perspektyw, skierowanie uwagi odbiorcy na określony punkt w krajobrazie 110
 Źródło: FOTO DI HUFTON + CROW <https://divisare.com/projects/266629-amateur-architecture-studio-hufton-crow-bus-stop-krumbach> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 44. Nowo projektowane obiekty w Wencun (proj. Wang Shu, Lu Wenyu) 113
 Źródło: <https://www.architectural-review.com/today/wencun-village-china-by-wang-shu-and-lu-wenyus-amateur-architecture-studio> (dostęp: 23.02.2021).
- Fot. 45. Widok na zabudowę od strony rzeki. Elementy poddane modernizacji mieszają się organicznie z istniejącą zabudową 113
 Źródło: <https://www.telemagazyn.pl/tv/architecture-durable-2845568/> (dostęp: 23.02.2021).

- Fot. 46. Huang Gongwang, *Siedziba w górach Fuchun: zwój mistrza Wuyong* (fragment), 1347–1350, zwój, atrament na papierze, 13 × 250,7 cala, Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej..... 116
 Źródło: M. Cai, *Chinese Shan Shui Painting Through the Yuan Dynasty. Nature reflecting the Yin-Yang of the Cosmos*, 14.01.2019, Bright, https://www.theepochtimes.com/chinese-shan-shui-painting-through-the-yuan-dynasty_2763845.html (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 47. Huang Gongwang, *Siedziba w górach Fuchun: zwój mistrza Wuyong* (fragment), 1347–1350, zwój, atrament na papierze, 13 × 250,7 cala, Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej..... 116
 Źródło: M. Cai, *Chinese Shan Shui Painting Through the Yuan Dynasty. Nature reflecting the Yin-Yang of the Cosmos*, 14.01.2019, Bright, https://www.theepochtimes.com/chinese-shan-shui-painting-through-the-yuan-dynasty_2763845.html (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 48. Pięta elewacja, dostępna w nietypowy sposób. Na dachach zróżnicowany materiał porozbiórkowy, tworzący organiczną grafikę poprzecinaną otwarciami dziedzińców 117
 Źródło: <https://iwan.com/portfolio/fuyang-cultural-complex-fuyang-china-wang-shu/#16494> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 49. Podkreślenie przestrzeni poprzez plany, zmianę skali, pnące się na różnych wysokościach zygzakowate ścieżki (fot. Iwan Baan) 117
 Źródło: <https://iwan.com/portfolio/fuyang-cultural-complex-fuyang-china-wang-shu/#16487> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 50. Wygięte płaszczyzny dachów jako architektoniczna interpretacja *shan shui hua* (fot. Iwan Baan)..... 118
 Źródło: <https://iwan.com/portfolio/fuyang-cultural-complex-fuyang-china-wang-shu/#16487> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 51. Widok realizacji z lotu ptaka..... 118
 Źródło: <https://projects.archiexpo.it/project-272546.html> (dostęp: 13.10.2022).
- Fot. 52. Zestawienie ubijanej ziemi z żelbetowymi konstrukcjami słupów i stopu – widok z dziedzińca na wyeksponowane dougongi (fot. Iwan Baan) 119
 Źródło: <https://designmuseum.org/exhibitions/beazley-designs-of-the-year/architecture/linan-history-museum> (dostęp: 26.10.2022).
- Fot. 53. Widok muzeum z góry 121
 Źródło: https://www.behance.net/gallery/129244063/Ninghai-Shili-HongzhuangMuseum?tracking_source=search_projects_recommended (dostęp: 25.11.2022).
- Fot. 54. Dziedzińce..... 122
 Źródło: https://www.behance.net/gallery/129244063/Ninghai-Shili-HongzhuangMuseum?tracking_source=search_projects_recommended (dostęp: 25.11.2022).
- Fot. 55. Układ pasmowej zabudowy oraz wieża młodych kobiet 123
 Źródło: https://www.behance.net/gallery/129244063/Ninghai-Shili-HongzhuangMuseum?tracking_source=search_projects_recommended (dostęp: 25.11.2022).

Fot. 56. Herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin: perspektywa (po lewej) i widok na stronę wschodnią, dziedziniec przed główną herbaciarnią (po prawej) (fot. Iwan Baan)..... 123

Źródło: <https://www.architecturalrecord.com/articles/14753-tea-house-at-linyin-buddhist-temple-by-amateur-architecture-studio> dostęp 13.10.2022 (dostęp: 26.10.2022).

Fot. 57. Herbaciarnia w buddyjskiej świątyni Lingyin – wieża herbaciana (po lewej; fot. Iwan Baan) 125

Źródło: <https://www.architecturalrecord.com/articles/14753-tea-house-at-linyin-buddhist-temple-by-amateur-architecture-studio> (dostęp: 13.10.2022).

Fot. 58. Groty i rzeźby skalne na górze Feilai Feng (na środku i po prawej) 125

Źródło: <https://museumofwander.com/things-to-do-in-hangzhou/> (dostęp: 13.10.2022).

Fot. 59. Kampus Xiangshan w 2007 r. (po lewej, fot. Iwan Baan) i w 2021 r. (po prawej, fot. YanGu Studio) 134

Źródło: S. Miao, *Witnessing the Growth of Xiangshan Campus of China Academy of Art: 2007 vs 2021*, 14.08.2021, <https://www.archdaily.com/966754/witnessing-the-growth-of-xiangshan-campus-of-china-academy-of-art-2007-vs-2021> (dostęp: 4.06.2022).

Fot. 60. Kampus Xiangshan w 2007 r. (u góry, fot. Iwan Baan) i w 2021 r. (na dole, fot. YanGu Studio) 135

Źródło: S. Miao, *Witnessing the Growth of Xiangshan Campus of China Academy of Art: 2007 vs 2021*, 14.08.2021, <https://www.archdaily.com/966754/witnessing-the-growth-of-xiangshan-campus-of-china-academy-of-art-2007-vs-2021> (dostęp: 4.06.2022).

Ilustracja na stronie tytułowej jest fragmentem zdjęcia pochodzącego z: *Wang Shu and The Essence of Chinese Architecture*, 03/2021, <https://gestalten.com/blogs/journal/wang-shu-and-the-essence-of-chinese-architecture> (dostęp: 24.04.2023).