

**Piotr Wróbel**

dr inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

## **EKSPERYMENT W ARCHITEKTURZE. WOLNY WYBÓR CZY KONIECZNOŚĆ I OBOWIĄZEK?**

### **Streszczenie**

Eksperyment rozumiany jako przejaw radykalnego nowatorstwa zrywającego z zastanymi konwencjami jest w sztuce obecny, odkąd istnieje sama sztuka, a jego przykłady można wytropić już w starożytności. Eksperyment nowoczesny odwołujący się do paradygmatu metody naukowej wiąże się z pojęciem awangardy, która podniosła go do rangi obowiązku twórcy. Obok koncepcji o charakterze utopijnym, w architekturze istnieje silny nurt poszukiwania innowacyjnych rozwiązań konkretnych problemów. Jego osiągnięcia za sprawą uznanych realizacji niejednokrotnie są przenoszone do powszechnej praktyki zawodowej. Do dominujących nurtów należą projekty czerpiące z idei ekologicznych, społecznych, nowych technologii czy nawet wprost z refleksji filozoficznej skupionej na estetyce. Referując szereg własnych opracowań studialnych, autor wskazuje na pewien charakterystyczny rys tego typu prac, polegający na konceptualizacji ogólnych przemyśleń i pomysłów czerpiących inspirację z rzeczywistych sytuacji. Realne zadania projektowe są pretekstem do rozwijania idei, które mogą, choć niekoniecznie muszą, znaleźć swoje praktyczne zastosowanie w innych projektach, w innym czasie. Wspólną cechą prezentowanych prac jest ich otwartość, bezinteresowność, ograniczona funkcja lub wręcz swoista „bezużyteczność”.

**Słowa kluczowe:** eksperymenat architektoniczny, eksperymenat twórczy, praktyki i retoryka eksperymenatu.

### **Experiment in Architecture: free choice or necessary obligation?**

#### **Abstract**

Experiment, understood as a radical innovation that breaks existing conventions is present in art as long as art exists, and the many examples of it may be traced back to antiquity. The contemporary

form of experiment, referring to the paradigm of a scientific method, used for searching the better solutions to problems is associated with the concept of avantgarde that has raised it to the necessary duty of creator. In architecture, there is a strong trend to search for innovations that often become common practice, due to recognized realizations. The most dominant trends nowadays include projects that draw from ecological, social concepts, new technologies and even directly from philosophy, focused on aesthetics. By referring a series of own studies, author points to a distinctive feature of this type of projects that conceptualizes the general ideas that are reflected in specific situations. Real design tasks are what the search and development of the ideas is based on. These can, but not necessarily must find their practical use in other projects. The common feature of the presented works is their openness, disinterestedness, limited functionality, or even a sort of "uselessness", with a slightly utopian character.

**Key words:** architecture experiment, creative experiment, practice and rhetoric of experiment

## Wprowadzenie

We wstępie do publikacji, która ukazała się w związku z 11. Międzynarodowym Biennale Architektury w Wenecji w 2008 r., Aaron Betsky, który był jego kuratorem, zapisał główne tezy dotyczące architektury eksperymentalnej<sup>1</sup>. Stwierdził, że o ile architektura realnie budowana z konieczności odzwierciedla ekonomiczne i społeczno-polityczne *status quo*, architektura eksperymentalna jest próbą stworzenia wobec istniejącego stanu rzeczy krytycznej anty-konstrukcji. Jest niezbędnym miejscem oporu i alternatywy, będąc zarazem formą i metodą działania. Przyznał szczerze, że często jest bezużyteczna, nie ma też konkretnej formy, ale za to zawsze jest otwarta i nieskończona.

Do ważniejszych wydarzeń tego wyjątkowego nurtu – swoistej architektury równoległej, opozycyjnej lub skrajnie awangardowej, Betsky zaliczył zarówno intelektualną inspirację rewolty 1968 roku, kryzys naftowy lat 70., działalność grupy *Team 10*, która postulowała humanizowanie projektu powojennego modernizmu w opozycji do oficjalnej linii CIAM (miało to miejsce zwłaszcza na kongresie organizacji w 1954 ) czy londyńską AA, będącą swoistą kuźnią kadr awangardy. Zauważa także, że istotne dla architektonicznego eksperymentu były bodźce płynące z badań nad architekturą Las Vegas, ale i tego wszystkiego co działo się w ośrodku lotów kosmicznych na Cape Canaveral. Tak więc spektrum zagadnień motywujących twórców do podejmowania poszukiwań poza głównym nurtem architektury obejmuje praktycznie wszystkie problemy i dziedziny życia. Na weneckim Biennale Betsky zaprezentował – według swojego subiektywnego wyboru – galerię „mistrzów eksperymentu”, w której, obok znanych nazwisk, takich jak Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Frank Ghery, Herzog & de Meuron, Morphosis czy OMA i MVRDV, znalazło się kilkadziesiąt innych architektów i pracowni<sup>2</sup>. Swoje miejsce w Wenecji znalazł też Lebbeus Woods (1940–2012),

<sup>1</sup> A. Betsky, *Experimental Architecture: A Short Introduction*, [w:] *Experimental Architecture. Out There. Architecture Beyond Building*, Vol. 3, Fondazione La Biennale di Venezia, 2008, s. 6.

<sup>2</sup> To znaczne grono architektów, które zdobyło trwałą pozycję w najnowszej architekturze, przechodzi powoli do historii. Już w trakcie trwania biennale słychać były głosy, że kurator nie zauważył – mimo zaprosze-

nieustrudzony eksperymentator starszego pokolenia, współzałożyciel utworzonego w 1989 r. *Research Institute for Experimental Architecture*.

Długą listę Betsky'ego należy uzupełnić o nazwiska ważnych twórców ruchu eksperymentalnego w architekturze, którzy byli niejako jego ojcami założycielami: Buckminster Fuller (1895–1983) – kartograf, konstruktor, architekt i filozof oraz Peter Cook (ur. 1936), autor wydanej w 1970 r. książki *Experimental Architecture*.

David Watkin w swojej syntetycznej *Historii architektury zachodniej* cały rozdział poświęcony architekturze średniowiecznej zatytułował *Gotycki eksperyment*<sup>3</sup>. Styl ten uznał za na tyle wyjątkowy i nowatorski, że nie zawahał się nazwać go artystycznym eksperymentem. Długi czas niedoceniany, a w czasie Odrodzenia uważany nawet za barbarzyński przejaw złego smaku plemion germańskich gotów, porządek gotycki analizowany z XX-wiecznej perspektywy okazał się – w porównaniu ze schematycznymi, statycznymi i masywnymi budowlami romańskimi – systemowym przewrotem. Finezyjne konstrukcje, w których dostrzegamy dziś dojrzałe ustroje szkieletowe, dzięki zastosowaniu czytelnego języka form stały się spójnymi, wyrafinowanymi strukturami funkcjonalno-przestrzennymi. Wszechobecny wertykalizm i gra światłem nadała gotykowi unikalne cechy systemu budowlanego opartego na racjonalnej podstawie z jednej strony, z drugiej zaś mającego metafizyczną głębię, wspomaganą filozoficznymi spekulacjami.

Za eksperyment w szerokim znaczeniu tego słowa należałoby uznać budzący do dzisiaj uzasadnione zainteresowanie nauki, choć do końca niewyjaśniony, okres amarneski w historii starożytnego Egiptu. Zasięg i radykalizm reform wprowadzony przez faraona Amenhotepa IV (zm. 1334 p.n.e.) nasuwa porównanie z XX-wiecznymi eksperymentami społecznymi na wielką skalę. Amenhotep-Echnaton, który stanowczym gestem jedynowładcy – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – na mocy ustawy wprowadził religię monoteistyczną w całym państwie, wybudował nową stolicę w Tell el-Amarna, przemodelował strukturę egipskiej administracji i wprowadził do żelaznych schematów hieratycznej oficjalnej sztuki elementy niespotykanego wcześniej ani później naturalizmu<sup>4</sup>.

Czy zatem eksperyment jest czymś specyficznie nowoczesnym, czy też jest trwałym elementem kultury, ujawniającym się w każdym czasie, jako znak szczęśliwego zbiegu okoliczności: wybitnych indywidualności i sprzyjających uwarunkowań? Przeszłość, którą często postrzegamy jako statyczne, zagregowane i skatalogowane „czasowe monobloki”, po bliższym przyjrzeniu się odsłania

---

nia do udziału w imprezie architektów młodszej generacji – nowych znaczących zjawisk i nie zdołał uwolnić się od pokoleniowych ograniczeń. Wskazuje to na pewien immanentny paradoks eksperymentu, polegający na tym, że po „okresie próbnym” albo staje trwałym osiągnięciem wpisującym się w szeroko pojętą praktykę, albo jako efemeryda przechodzi do historii jako zapis niespełnionych poszukiwań.

<sup>3</sup> D. Watkin, *Gotycki eksperyment*, [w:] idem, *Historia architektury zachodniej*, przeł. R. Depta, Arkady, Warszawa 2006, s. 126–177.

<sup>4</sup> B.J. Kemp, *Starożytny Egipt. Anatomia cywilizacji*, przeł. J. Aksamit, PIW, Warszawa 2009.

życiorysy niezwykłych osobowości próbujących co jakiś czas przełamywać obowiązujące schematy. Dzięki nim zawsze następowały zmiany i dokonywał się postęp, jednakże dopiero w czasach nowożytnych, a szczególnie w okresie rewolucji przemysłowej, która przyspieszyła rozwój nauki i techniki mamy do czynienia ze świadomie zaplanowanym i metodycznym eksperymentem.

Z definicji eksperyment to

próba lub doświadczenie naukowe; podstawowy, oprócz obserwacji i pomiaru naukowego, zabieg badawczy polegający na celowym wywoływaniu określonego zjawiska (lub jego zmiany) w warunkach sztucznie stworzonych (laboratoryjnych) oraz zbadaniu jego przebiegu, cech lub zależności. Celem eksperymentu jest najczęściej sprawdzenie sformułowanej uprzednio hipotezy, która w wyniku eksperymentu zostaje potwierdzona lub obalona<sup>5</sup>.

W odniesieniu do architektury pojęcie eksperymentu stanowi raczej pojemną metaforę aniżeli zjawisko ściśle wypełniające wymagania naukowej metodologii. Należy chyba raczej mówić o eksperymencie twórczym, który najczęściej integruje dokonania sztuki i techniki, aczkolwiek wątek naukowej poprawności nabiera coraz większego znaczenia. Przyczyny tego zjawiska są tyleż złożone, co interesujące, wystarczy wspomnieć, że głównym czynnikiem jest wzrastająca we współczesnym świecie rola nauki, wobec której status architektury jako rzemiosła opartego na doświadczeniach przekazywanych z pokolenia na pokolenie okazuje się niewystarczający. Aby uzasadnić swoje aspiracje i potwierdzić pozycję zajmowaną w społecznej hierarchii, architekci, a przynajmniej ich najbardziej aktywna część, muszą ubiegać się o zaliczenie ich profesji do zawodów wysoko wyspecjalizowanych, eksperckich, opierających się na ścisłych naukowych procedurach i dysponujących zapleczem naukowo-badawczym.

## **Eksperyment jako obowiązek**

Oswajanie eksperymentu i przenoszenie jego wyników do powszechnej praktyki należy do podstawowych mechanizmów kultury. Trudno dziś uwierzyć, że przełamująca sztywne konwencje XIX-wiecznego prozatorstwa powieść eksperymentalna (naturalistyczna metoda obserwacji zachowań społecznych w piśmarstwie Emila Zoli) czy choćby bliższy nam czasowo teatr eksperymentalny (np. Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego prowadzący warsztaty według artystyczno-badawczych programów), postrzegano zrazu jako zbyt daleko idące *novum* i przyjmowano z rezerwą. Obecnie należą one do klasyki swoich gatunków, zaś ich wspólnym mianownikiem było odwoływanie się do postaw naukowych: obiektywizującej obserwacji i powstrzymywania się od narzucania wartościujących ocen.

---

<sup>5</sup> *Powszechna encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, wersja 1, CD, Warszawa 2009.

Tak jak w przypadku plastyki, literatury czy muzyki, również w architekturze retoryka odkrywczych eksperymentów podlega instytucjonalizacji i staje się z czasem skonwencjonalizowanym językiem używanym przez wszystkich uczestników rynku i masowej produkcji architektonicznej (edukacja, konkursy, koncepcje ofertowe, przekaz medialny, reklama itp.). Znamiennym przykładem jest twórczość Zahi Hadid; kiedy kojarzona jeszcze ze środowiskiem międzynarodowej awangardy skupionej wokół Architectural Association School of Architecture zadebiutowała w 1983 r. w konkursie *The Peak Club* w Hongkongu, nikt nie przypuszczał, że jej charakterystyczna grafika i repertuar form staną się najbardziej rozpoznawalną ikonografią dekonstruktywizmu. Wraz z innymi twórcami należącymi do wspomnianej na wstępie galerii „mistrzów eksperymentu” Betsky’ego, Hadid w krótkim czasie stworzyła nową grupę architektonicznego establishmentu realizującego kosztowne inwestycje na całym świecie<sup>6</sup>.

W kręgach zachowawczej części architektów często mówi się, że budowanie jest zbyt kosztowne, aby traktować je jako pole do realizacji architektonicznych wynalazków. Chodzi rzecz jasna o odpowiedzialność za środki powierzane architektom przez inwestorów, o ich majątek, a nawet o ludzkie zdrowie i życie. Mimo to, nawet najbardziej przemyślane przedsięwzięcia wiążą się z ryzykiem, którego w niektórych przypadkach nie sposób uniknąć. Znane są tragiczne katastrofy budowlane obiektów, przy których pracowali doświadczeni projektanci. Pomimo zaangażowania znacznych środków na początku lat 70. XX w. zawaleniu uległy mosty o nowej wówczas konstrukcji skrzynkowej<sup>7</sup>.

Założenia projektowe mające mocne podstawy teoretyczne w konfrontacji z siłami natury okazały się obarczone poważnymi błędami. Ziemska grawitacja pokonała rozwinięte techniki obliczeniowe i po raz kolejny udzieliła inżynierom dramatycznej lekcji pokory. Spektakularne niepowodzenie było także udziałem projektantów *Millenium Bridge*, pieszej przeprawy przez Tamizę prowadzącej do *Tate Gallery* w Londynie. Silne wibracje powodowane przez tłumy użytkowników zmusiły budowniczych do jego zamknięcia i kosztownej przebudowy.

Lotnictwo i astronautyka, słusznie kojarzone z awangardową technologią, w naturalny sposób wiążą się z licznymi próbami i nieuchronnymi w ludzkiej działalności błędami, uświadamiając jednocześnie, że postęp ma swoją cenę i bywa, że wymaga ofiar. Od architektury nie oczekuje się podejmowania

<sup>6</sup> W tamtym czasie, mając niepowtarzalną okazję przyglądania się pracy architekta Stanisława Deńko nad tym samym konkursem *The Peak Club* w Hongkongu, autor również należał do rzeszy zaskoczonych nowatorstwem zwycięskiego projektu Hadid. Nowości oglądane z perspektywy lat wydają się czymś oczywistym i logicznym, jednak w swoim czasie mają niezwykłą moc zdarzeń niosących z sobą niemal filozoficzne „zdziwienie”.

<sup>7</sup> W latach 60. ubiegłego wieku, w związku z gwałtownym rozwojem motoryzacji w całym świecie zachodnim miał miejsce wielki proces modernizacyjny sieci komunikacyjnej. Na fali poszukiwania optymalnych rozwiązań dla obiektów infrastrukturalnych stosowano nowego typu konstrukcje mostów o tzw. konstrukcji skrzynkowej o dużych rozpiętościach. Katastrofy przy wznoszeniu *West Gate Bridge* w Australii i *Cleddau Bridge* w Wielkiej Brytanii w 1970 r. i *Südbrücke* w Niemczech w 1971 r. pochłonęły ponad 50 ofiar śmiertelnych i wstrzymały prace na wielu innych budowach tego typu mostów.

aż takiego ryzyka, jednakże warto zauważyć, że nadmierna wiara w racjonalność i skuteczność działań opartych na naukowej metodzie jest charakterystycznym, niepokojącym rysem współczesnej kultury, stanowiącej kontekst pracy architekta<sup>8</sup>.

Jakby ignorując cenę, jaką czasem trzeba zapłacić za wprowadzenie w życie nowości, awangarda podniosła eksperyment do rangi zadania i misji wszelkiej twórczości. Znalazło to swój wyraz w haśle Aleksandra Rodczenki: „naszym obowiązkiem jest eksperymentować!” („*Our duty is to experiment!*”).

Obecnie odmieniane na wszystkie sposoby pojęcia innowacyjności i zrównoważonego rozwoju zyskały status niemal fetysza uosabiającego postęp w nowej zglobalizowanej konkurencyjnej gospodarce opartej na wiedzy. Zachowując proporcje i krytycyzm wobec nadmiernie wybujałej retoryki nowoczesności, wydaje się jednak, że w istocie, w najbliższej przyszłości kluczowym pojęciem będzie energia – minimalne jej zużycie i pozyskiwanie po najniższych kosztach, z możliwie najmniejszym wpływem na stan ziemskich zasobów. Buckminster Fuller, wielki samotnik uparcie poszukujący nowych rozwiązań, którego być może należałoby uznać za patrona tego ruchu, wyznaczył pewne trudne do osiągnięcia standardy. Jego skrajny pragmatyzm, bezkompromisowe technokratyczne podejście do budowania sztucznego środowiska zyskało wymiar niemal heroiczny. Warto byłoby odświeżyć jego spuściznę i docenić prezentowany przezeń sposób myślenia, wzbogacając go o jeszcze bardziej czytelny wymiar humanistyczny – antropocentryczną postawę intelektualną i moralną<sup>9</sup>.

## Dominujące praktyki i retoryka eksperymentu

Nie jest ambicją autora zaprezentowanie pełnego systematycznego przeglądu najważniejszych praktyk i języka współczesnych nurtów eksperymentalnych obecnych w architekturze przełomu wieków, jednakże na potrzeby niniejszego artykułu można pokusić się o ogólne uwagi porządkujące obserwowane zjawiska. Do wyrazistych kierunków poszukiwań wypada zaliczyć: wszelkiego rodzaju „ekologizmy” (zarówno te o nachyleniu estetyzującym, jak i technicznym), zaawansowaną inżynierię budowlaną, społeczny interwencjonizm czy wreszcie

---

<sup>8</sup> Kult profesjonalizmu i wygórowanych wymagań sprawia, że coraz częściej oczekuje się, że projekt budowlany, który z reguły jest produktem jednostkowym, swego rodzaju prototypem, będzie miał cechy zapisu idealnego, stanowiąc kompletną, pozbawioną błędów instrukcją obsługi złożonego przedsięwzięcia, w tym także dla osób pozbawionych doświadczenia w branży budowlanej, pozwalając na realizację zadania w zakładanym czasie i budżecie.

<sup>9</sup> „Bucky” nie był zimnym technokratą czy typem narcystycznym zapatrzonym bezkrytycznie w możliwości nauki, zmierzającym do osiągnięcia statusu celebryty. Należał raczej do staroświeckiego gatunku idealistów, ludzi przekonanych o konieczności pełnienia misji dla dobra ludzkości. Jego wyprzedzające czas pomysły i dążenie do doskonałości, a jednocześnie ludzkie rysy osobowości opisał we wzruszającym eseju Norman Foster, dla którego amerykański wizjoner był najważniejszym mentorem. N. Foster, *Richard Buckminster Fuller*, <http://www.fosterandpartners.com/explore/essays> [dostęp: 24.07.2016].

eksperyment w duchu *science fiction*. Na swoje odkrycie, czy może raczej zastosowanie w praktyce, obok innych atrakcyjnych idei, czeka natomiast być może filozoficzno-estetyczny pragmatyzm, obleczony w kształt somaestetyki<sup>10</sup>.

## Nurty ekologiczne

Pierwszy z nich jest raczej dobrze rozpoznany kierunkiem poszukiwań. Jego początki znane pod ogólną nazwą *green architecture* datują się na lata 70. i łączą z jej gorącym orędownikiem Emilio Ambaszem. Generalnie dominuje w nim kolor zielony reprezentujący naturę ostro kontrastowaną z szarością betonu symbolizującego sztuczne środowisko. Innymi słowy, formy organiczne *versus* świat opresyjnej geometrii. Jak zwykle zbytne uogólnienia prowadzą na manowce, gdyż w wartościowych projektach pozornie opozycyjne motywy łączą się i płynnie przenikają.

Ciekawym, niemal symbolicznym przykładem reprezentującym tego typu działania pozostaje koncepcja polskiej rzeźbiarki Magdaleny Abakanowicz. Na początku 1990 roku władze Paryża zorganizowały konkurs na projekt urbanistyczny przedłużenia Wielkiej Osi biegnącej od Luwru do centrum biznesu La Defense. Rejonem opracowania stał się odcinek od Grand Arche, poprzez przedmieście Nanterre, do zakola Sekwany. Zwyciężył projekt Abakanowicz, która zaproponowała „posadzenie” kilkudziesięciu budynków o organicznych rzeźbiarskich kształtach, przypominających drzewa, z fasadami pokrytymi piętrową roślinnością. Stał się on wyrazistym znakiem zwrotu w kierunku poszukiwania dość mgliście określonego „stylu ekologicznego”. Jak sama artystka mówi, na nowatorskie przedsięwzięcia niezbędne są nadzwyczajne środki:

Na pewno gdyby zjawił się ktoś z olbrzymimi pieniędzmi, które są potrzebne na taki eksperyment, to wtedy coś zaczęłoby się dziać. Każdy prototyp jest kosztowny, czy to jest samochód czy dom<sup>11</sup>.

W tym przypadku eksperyment miałyby polegać na przełamaniu geometryzmu, reprezentowanego przez Wielki Łuk Spreckelsena, który Abakanowicz wiązała z nieprzystającymi do współczesnych potrzeb odbiorców ideami Bauhasu (*notabebe* swego czasu ważnego ośrodka europejskiego eksperymentu), który artystka radykalnie kontestuje, przeciwstawiając mu idealistycznie pojmowane „drzewo człowiecze”. Drzewo, jako odwieczny topos kultury, a więc także twórczości architektonicznej, zostało potraktowane jako złożona budowla,

<sup>10</sup> Użyte określenia mają charakter autorskich roboczych ustaleń, niepretendujących do miana wyczerpującej analizy krytycznej poruszanej problematyki. Stąd też, mimo że standardy naukowe wymagają uściślenia definicji i ich uzasadnienia, ze względu na ograniczone ramy artykułu nie będą one tutaj rozwijane, zachowując status pewnego prowizorium.

<sup>11</sup> *Drzewo człowiecze*, wywiad Barbary Bułdys z Magdaleną Abakanowicz, 1995, [http://www.mck.tarnow.pl/uploaded\\_files/wywiad.pdf](http://www.mck.tarnow.pl/uploaded_files/wywiad.pdf) [dostęp: 26.07.2016].

odwołująca się do naturalnych ludzkich potrzeb i porządku wyższego rzędu. Ten estetyczny eskapizm, poza urokiem skali i symboliki zamierzenia nie wydaje się skutecznym rozwiązaniem problemów architektury, niemniej jako artystyczny gest posiada swoją wartość czytelnego znaku czasu.

Prawie ćwierć wieku później, w roku 2014 w Mediolanie powstał *Vertical Forest* czyli zaprojektowane przez Stefano Boeriego (który zresztą na 11, Biennale w Wenecji był również gościem Betsy'ego) „domy-drzewa” w wersji realistycznej – dwa wysokie budynki mieszkalne, które na specjalnie wzmocnionych tarasach niosą ok. 900 dorodnych drzew. Przedsięwzięcie, w które zaangażowano poważne środki, ma charakter eksperymentalny. Widok „zielonych wież” w miejskim krajobrazie jest imponujący, natomiast pielęgnacja roślin poza naturalną glebą wymaga szczególnej opieki, a drzewa na znacznych wysokościach mogą stanowić poważne zagrożenie dla bezpieczeństwa (stąd między innymi badania modelu w tunelu aerodynamicznym, specjalne konstrukcje i mocowanie koron drzew do stropów).

Szczęśliwym połączeniem ideologii *green architecture* i warunków techniczno-ekonomicznych jest technologia „zielonych dachów”, które przyjęły się jako dość szeroko stosowane systemy pokryć w budownictwie. „Pionowe ogrody” są już rozwiązaniem bardziej wymagającym, mimo to relacja kosztów do uzyskiwanych efektów jest w prestiżowych inwestycjach akceptowalna. Tak oto trwające od zarania dziejów instynktowne dążenie człowieka do symbiozy architektury i flory (a tym samym także drobnej fauny) ponownie wchodzi do języka form architektury. Mityczne wiszące ogrody, zielone dachy, ziemianki, domy na palach, z gliny, ziemi, kamienia, drewna, trzciny, znane od wieków w różnych częściach świata, są na powrót przyswajane przez masowo stosowane technologie budowlane.

### ***Stealth architecture* – architektura podstępny**

Do szeroko pojętego nurtu „ekologicznego” zaliczyć wypada projekty oparte na strategii maskowania, ukrycia aż do fizycznego znikania włącznie. Ich przyjazność dla środowiska polega głównie na usunięciu architektury jako widocznej formy dokonującej niepożądanego inwazji w obszarze tego, co dzisiaj zwykliśmy nazywać naturą. Architektura kamuflażu pozbywa się przy tym problemów estetycznych związanych z poszukiwaniem właściwego kształtu, usuwając się niemal całkowicie z pola widzenia. Nie rani krajobrazu swoją brutalnością przynajmniej w warstwie wizualnej, ukrywając się za pozorowanymi lub rzeczywistymi rekwizytami pozyskanymi w świecie roślin i minerałów. Strategia ta ma wiele wspólnego z techniką wojskową.

Dumnie noszone żołnierskie mundury wskazujące jaskrawymi kolorami na przynależność ludzi do walczących ze sobą stron, pomagające w zgiełku bitewnym odróżnić swojego od wroga, musiały zniknąć z pola walki wraz z poja-



wieniem się nowych broni. Kule precyzyjnie i szybko pozbawiające życia z dużej odległości spowodowały, że pstrokaczna ustąpiła miejsca barwom ochronnym usiłującym wtopić sylwetki żołnierzy w krajobraz. W XIX w. połowe mundury wojskowe stały się elementem maskowania. Od tamtego czasu poszukuje się coraz bardziej wyszukanych sposobów uczynienia wojska niewidzialnym. Na przykład fińskie siły zbrojne na początku obecnego wieku wyposażono w mundury pokryte pikselowym kamuflażem opartym na szczegółowej analizie fotografii lasów w różnych porach roku. Armatnie lufy i hełmy oplecione gałęziami, całe oddziały zaczajone pod siatkami przypominającymi leśne poszycie czy twarze żołnierzy pokryte maskującym makijażem należą do kanonu wizualnej reprezentacji współczesnych armii.

Zrealizowany w latach 2008–2010 przez zespół Tham & Videgård Architekter *Tree Hotel* to niewielki sześcian mieszkalny wiszący na drzewie. Jego ściany pokryte lustrzanymi okładzinami sprawiają, że kulturowy artefakt stał się praktycznie ekranem dla zwielokrotnionych widoków krajobrazu. Jego położenie zdradza w zasadzie tylko prowadząca do wejścia kładka.

Samoloty i okręty zbudowane w technologii *stealth* minimalizującej możliwości wykrycia obiektu mają intrygujące formy, często odbiegające od intuicyjnie wyczuwanych kształtów zgodnych z naturalną aerodynamiką i mechaniką płynów. Kanciaste myśliwce, czołgi czy korwety rakietowe przyjmują postać złowieszczonego minimalizmu. Ułożone w różnych kierunkach płyty pancerza mają zakłócić odbicia fal wysyłanych przez radary, utrudniając im lokalizację celu. Przypominają poniekąd formy adaptacji akustycznej studiów nagrań czy komór ciszy, w których aranżacja wnętrza ma zapobiegać pogłosom. Ich połamane płaszczyzny sprawiają przy tym wrażenie szczególnej dekonstrukcji formy, formy zakłóconej, zniekształconej, przy tym nad wyraz ekspresyjnej, a nawet agresywnej.

## Technika jako pole doświadczeń

Konkretne i praktyczne pomysły na eksperymenty podsuwa zaawansowana technika. Od pozyskiwania energii ze źródeł odnawialnych poczynając, przez powrót do naturalnych metod zapewniania klimatu wewnętrznego budynku, a na formowaniu zewnętrznych architektonicznych kostiumów za pomocą różnego rodzaju naturalnych środków kończąc, prezentuje spory potencjał rozwojowy. Wszelkie odmiany *low technology* współpracujące z tradycją miejsca, naturalnym środowiskiem i osiągnięciami naukowców budzą zrozumiałe zainteresowanie. Techniczny i konsumpcyjny minimalizm, świadome samoograniczenie twórców i użytkowników są obiecującą drogą, tym atrakcyjniejszą, że oprócz estetycznej atrakcyjności mają ważną podbudowę w hasłach odnowy etyki projektowania i budowania.

Efektywność opartych na modularności i prefabrykacji lekkich stalowych i żelbetowych konstrukcji przestrzennych, których możliwości wzorem Buck-

ministra Fullera wytrwale bada Norman Foster, czy konstrukcje drewniane Shigeru Bana należą do tej samej grupy zagadnień, co prace nad nowymi materiałami termoizolacyjnymi i wodochronnymi. Podobny charakter badań podstawowych mają programy zmierzające do zapewnienia wody oraz odpowiednich warunków sanitarnych dla milionów ludzi pozbawionych dostępu do zdobyczy cywilizacji. Działalność fundacji Billa i Melindy Gates wspierająca badania nad niedrogimi i higienicznymi systemami toalet warta jest tyle samo uwagi, co śledzenie nowych form w architekturze. Na pytanie, czy tego typu zagadnienia należą jeszcze do dziedziny architektury, należy zdecydowanie odpowiedzieć twierdząco. Technika budynkowa stanowi jej integralną część i nie wolno zapominać o lekcji, jakiej na przełomie wieków inżynierowie udzielili architektom, kiedy to mało brakowało, aby ci ostatni zostali zdegradowani do roli dekoratorów elewacji i wnętrz.

Eksperymenty w obszarze społecznym polegają na inicjowaniu i badaniu przez architektów sprawczej mocy środowiska zbudowanego w tym zakresie. Co prawda nie powinniśmy już dzisiaj mieć przesadnych nadziei, że właśnie architektura jest zdolna skutecznie wpływać na zmiany społecznych struktur, jednak z pewnością realnie oddziałuje na zachowania ludzi w sposób pozytywny lub destrukcyjny, może niszczyć albo podtrzymywać pożądane relacje międzyludzkie. Partycypacja polegająca na bezpośrednim uczestnictwie obywateli w życiu społecznym, publicznym i politycznym to tylko jeden z konkretnych przykładów. Nie należy go mitologizować, ale także nie wolno deprecjonować i spychać na margines zainteresowań. Ważnym środkiem jest pozytywny program edukacyjny, dialog z odbiorcą i cierpliwe wyjaśnianie punktu widzenia architektów. Przywołany wcześniej Lebbeus Woods, twórca poruszającej ikonograficznej dystopii o politycznym zabarwieniu, chyba najlepiej pokazuje, na czym może polegać „niepraktyczność” eksperymentu artystycznego; jego wizja przyszłości jest nie do końca jasna w sensie dyskursywnym, natomiast w swojej warstwie wizualnej zdaje się bardziej sugestywna niż teksty. Znany przede wszystkim jako utalentowany rysownik Woods przeszedł do historii nie za sprawą udanych realizacji czy komentarzy, ale dzięki swoim natchnionym obrazom.

Eksploracja przestrzeni kosmicznej i związane z tym próby przepowiadania odległej przyszłości zawsze, zwłaszcza odkąd człowiek oderwał się od ziemi, inspirowały odważne projekty architektoniczne. Antycypowanie udziału robotyzacji, informatyki czy w końcu sztucznej inteligencji w konwencji *science fiction* zapewniły sobie już trwale miejsce w projektach futurystycznych. Ćwiczenia na temat ekstremalnych warunków zamieszkania, megastruktur pokrywających w przyszłości odmienioną nie do poznania planetę przydają się w praktyce tak samo, jak rozwiązywanie zagadek matematycznych – wprowadzają umysł w stan aktywności, pozwalającej rozwiązywać zaskakujące zadania. „*Friendly Alien*” czyli Muzeum Sztuki w Grazu Petera Cooka i Colina Fourniera nie powstałby zapewne bez wcześniejszych o dziesięciolecia doświadczeń z *Instant City* i *Walking City*.

## **Eksperyment minimalistyczny**

Eksperyment nie jest zarezerwowany wyłącznie dla działań szukających inspiracji w naukach stosowanych czy eksplorujących aktualne problemy społeczno-ekonomiczne (urbanizacja, rozrost miast, masowe mieszkalnictwo, przestrzenie publiczne, mediatyzacja, cyfryzacja, migracje, rozwarstwienie społeczne, zmiany klimatu, kryzysy ekonomiczne). Eksperyment architektoniczny może także dotyczyć architektury minimalistycznej i polegać na niezwykle precyzyjnym zaplanowaniu ekstremalnie małej powierzchni do życia. Za przykład badania granic funkcji i formy dobrze służy mieszkanie urządzone na kilku kondygnacjach starej wieży ciśnień, którego program użytkowy został ograniczony do bolesnego niemal minimum (powierzchnia użytkowa poszczególnych poziomów mieści przykładowo łóżko z kabiną sanitarną lub stół i cztery krzesła obok spartańskiego aneksu kuchennego). Mowa tu o skromnym projekcie Oswalda Mathiasa Ungersa, *Wasserturm* w Utscheid w Niemczech, adaptacja prostej wieży ciśnień (realizacja 1994 r.)<sup>12</sup>.

Powstaje przy tym uzasadnione pytanie, gdzie jest granica redukcji funkcji i formy, do jakiego punktu można się posunąć w ograniczaniu materialnej warstwy dzieła zbudowanego? Bo warstwa symboliczna, zgodnie z programem ideowym „mniej znaczy więcej” nadal pozostaje aktualna. Metafizyka pustki, przestrzeni budowanej za pomocą światła i cienia musi przecież kiedyś osiągnąć swój kres.

Badaniem tych granic wytrwale zajmuje się także Peter Zumthor i w tym sensie jego prace mają charakter twórczego eksperymentu. Pawilon *Hortus conclusus* (*Serpentine Gallery*, Londyn, 2011), współczesna wersja miejsca kontemplacji, z założenia pomyślany jako budowla czasowa o charakterze doświadczalnym, zrealizowany wspólnie z ogrodnikiem Pietem Oudolfem, pokazał dobitnie, jaki potencjał kryje się w architektonicznym redukcjonizmie. W poważnym celebrowaniu doświadczeń zmysłowych Zumthora nie ma cienia sentymentalizmu ani egzaltacji. Przeciwnie – budowlana oprawa przestrzeni zdaje się nad wyraz skromna, nawet dość szorstka, stanowiąc jakby zaprzeczenie wystawności, której architektura zbyt często ulega.

## **Eksperyment jako działanie spekulatywne**

Projekt eksperymentalny nie musi zatem przemawiać dosadnym językiem postęrowego fotomontażu, skondensowanego fotoeseju wykorzystującego ikonografię ilustrującą aktualne problemy. Może zostać przeprowadzony za pomocą lapidarnego rysunku.

---

<sup>12</sup> A. Mostaedi, *Experimental Architecture: Houses*, Published by Carles Broto & Josep Ma Minguet, Barcelona 2004.

Granice poszukiwań architektonicznych są w zasadzie nieograniczone; mogą być i są podejmowane z krańcowo różnych pozycji – techniczno-ekonomicznych lub filozoficzno-estetycznych, osobno lub łącznie, w różnych proporcjach. Ta wyjątkowa mieszanina właściwa dla architektury eksperymentalnej czyni z niej teren bezkresny, poddawany niekończącej się eksploracji. Bezpośrednie doświadczenie egzystencjalne, przefiltrowane przez filozoficzną analizę, przenika najpierw do praktyki budowlanej za sprawą ogólnych postulatów estetycznych, by w końcu przybrać kształt konkretnych propozycji realizacyjnych. Istnieje też odwrotny kierunek oddziaływania, dopełniający niejako doskonałą symetrię kompozycji.

W tym miejscu wypada wyjaśnić odniesienie do terminu ukutego przez filozofa Richarda Shustermana. Według niego

somaestetyka ma na celu krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia człowieka i użycia jego ciała jako miejsca sensoryczno-estetycznej percepcji (aisthesis) oraz kreatywnego kształtowania siebie<sup>13</sup>.

Ciało jest zdaniem Shustermana podstawowym instrumentem ludzkiej aktywności,

źródłem percepcji i działania, dzięki której i poprzez którą odbieram i manipuluję przedmiotami w świecie<sup>14</sup>.

Ów praktyczny wydzźwięk cytowanej wypowiedzi nie jest przypadkiem, gdyż somaestetyka została wywiedziona z estetyki pragmatycznej, dla której świat jest przede wszystkim miejscem działania. Teoretyczne konstrukcje Shustermana nie są czymś absolutnie wyjątkowym, znajdują bowiem sojuszników we wcześniejszych pracach innych autorów. Napisane ponad dwadzieścia lat temu dzieło Richarda Sennetta *Ciało i kamień* zwróciło uwagę na długo niedostrzegany aspekt relacji miękkiej ludzkiej cielesności i twardych realiów architektury. Historia miasta napisana przez pryzmat ludzkich doznań z socjologicznego punktu widzenia stała się ważna dla architektonicznego sensualizmu próbującego nakłonić projektantów do powrotu do spraw fundamentalnych i dostrzegania, poza abstrakcyjnymi konstrukcjami intelektu, ludzkich zmysłów. Podobnie czyniła to opublikowana po raz pierwszy w 1996 roku książka Juhaniego Pallasmy *Oczy skóry*, która zdążyła już na stałe wejść do kanonu teorii architektury.

Badawcza dociekliwość nakazuje postawić pytanie, czy spekulacje współczesnych estetyków, mimo deklaracji o ich praktycznym zastosowaniu, nie są zbyt oderwane od rzeczywistości? Co konkretnego wnoszą do warsztatu

---

<sup>13</sup> R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, Wrocławskie Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 2007, s. 75.

<sup>14</sup> S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012, s. 175.

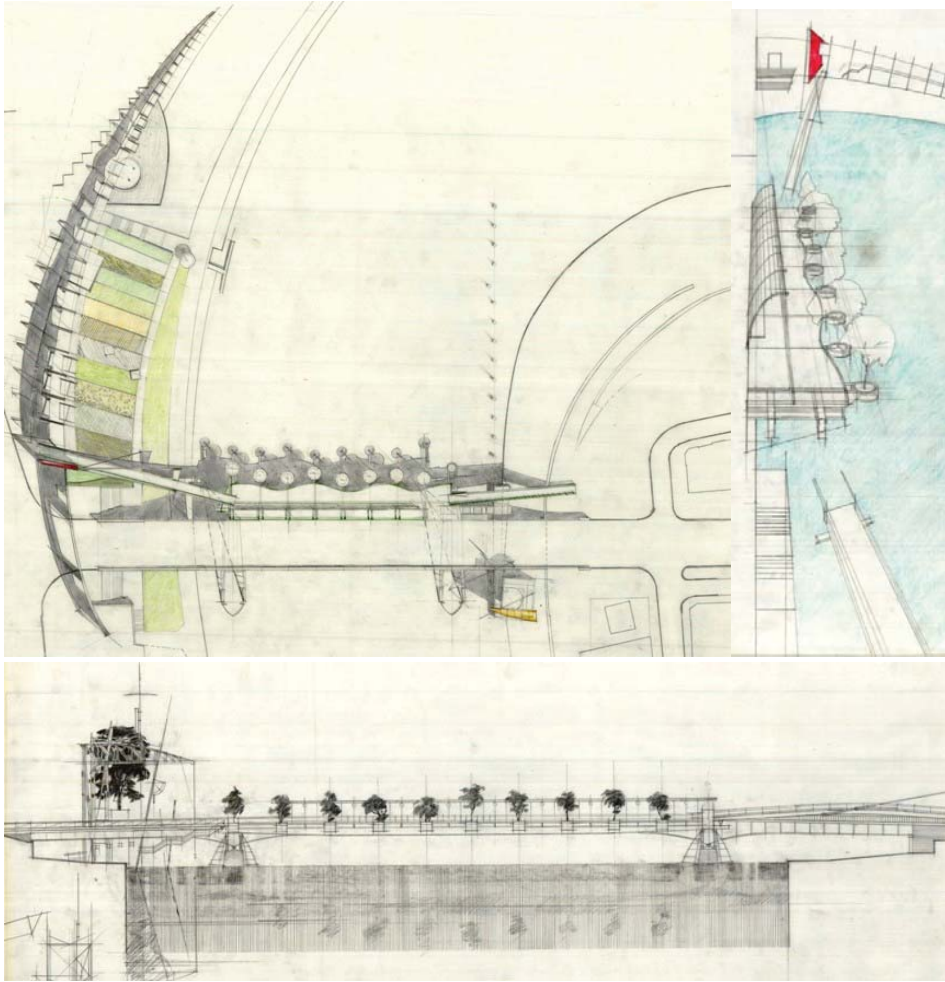
architekta? Jeśli traktujemy je na serio jako poważne hipotezy, a nie tylko jako rodzaj tolerowanych tekstów o charakterze poetyckich komentarzy, warto przetestować ich prawdziwość w dobrze zaplanowanych doświadczeniach, bo tylko w ten sposób zostaną albo sfalsyfikowane, albo zostanie potwierdzona ich wiarygodność.

### **Projekty studialne**

Poniżej zostaną przedstawione projekty studialne autora, w których swego czasu podjęto pewne wątki obecne w architekturze eksperymentalnej. Praca nad tego typu zadaniami pozwala lepiej zrozumieć sens wysiłków poszczególnych twórców oraz kierunek przemian, jakim podlega architektura; staje się również okazją do pogłębienia własnej refleksji w tym zakresie, co z kolei pomaga we wdrażaniu nowych idei w procesie dydaktycznym. Studia nad teorią (podróże i studia literaturowe, zwiedzanie wystaw itp.) oraz uzupełniające tę wiedzę własne poszukiwania pozwalają na pełniejszy wgląd w zagadnienia nurtujące współczesną architekturę oraz na bardziej wyważony punkt widzenia.

### **Eksperyment twórczy na przedmiocie zdefiniowanym – Most Dębnicki**

Działania wprost nazwane eksperymentem twórczym były przedmiotem warsztatów projektowych dla młodych architektów w Krakowie prowadzonych przez Petera Wilsona z londyńskiej szkoły AA. Rok 1989, w którym wydarzenie to miało miejsce, pozostał ważną cezurą w historii społeczno-gospodarczej Polski. Ówczesne spontaniczne otwarcie na świat objęło wszystkie dziedziny życia, w tym także architekturę. Dziedzictwo realnego socjalizmu sprawiło, że uprawianie „architektury rysowanej” było wówczas traktowane raczej z lekceważeniem jako mało wartościowa, oderwana od rzeczywistości i czysto akademicka działalność. Wobec przytłaczających problemów realizacyjnych, spekulacje intelektualne, z założenia będące ćwiczeniami wyobraźni, uważano w najlepszym przypadku za pozbawione praktycznej wartości artystowskie gesty. Kojarzony z londyńską awangardą końca XX w. Wilson, celebryta rysunek (w tym także, co szczególnie zaskoczyło uczestników – rysunek odręczny) a jednocześnie prorokujący, że znaleźliśmy się w punkcie zwrotnym historii, kiedy to mechanicy zostaną zastąpieni informatykami, a to z kolei zmieni nasze postrzeganie przestrzeni i wpłynie na metody produkcji – jawił się niemal jak przybysz z innego świata. Jego styl uprawiania architektury przełamywał schematy myślowe i otwierał na powrót nieograniczone pola nieskrępowanych doświadczeń.



„Wiszące ogrody” na Moście Dębickim, Wojciech Oktawiec, Piotr Wróbel, 1989. Praca wykonana w ramach warsztatów projektowych V Stażu Wszechnicy Architektury w Krakowie prowadzonych przez Petera Wilsona z Architectural Association School of Architecture (archiwum P.W.)

Tematem warsztatów wskazanym przez prowadzącego był Most Dębicki w Krakowie. Jego podstawowa funkcja komunikacyjnej przeprawy przez rzekę miała zostać przemyślana na nowo i poszerzona o odkryte inne potencjalne możliwości i znaczenia dla środowiska miejskiego. Peter Wilson kładł nacisk na spekulatywny charakter pracy, mającej prowadzić do gruntownej zmiany optyki ograniczającej myślenie o pozornie zamkniętej, raz na zawsze zdefiniowanej, budowli.

W jednej z prac (Piotr Wróbel, Wojciech Oktawiec) zaproponowano poszerzenie funkcji i konstrukcji mostu o kładkę pieszą integrującą przestrzeń dla

ludzi nad rzeką: w powietrzu – na moście i na nabrzeżu – bulwarze. Drzewa lewitujące nad wodą odwołujące się do toposu „wiszących ogrodów” miały podkreślać sztuczność budowli, opozycję artefaktu wobec natury, a także jej wyjątkowy, wynikający z przekształconego przez człowieka miejskiego krajobrazu charakter.

## **Rewitalizacja terenów po Zakładach Sodowych „Solvay” w Krakowie.**

### ***Projekt ptaki***

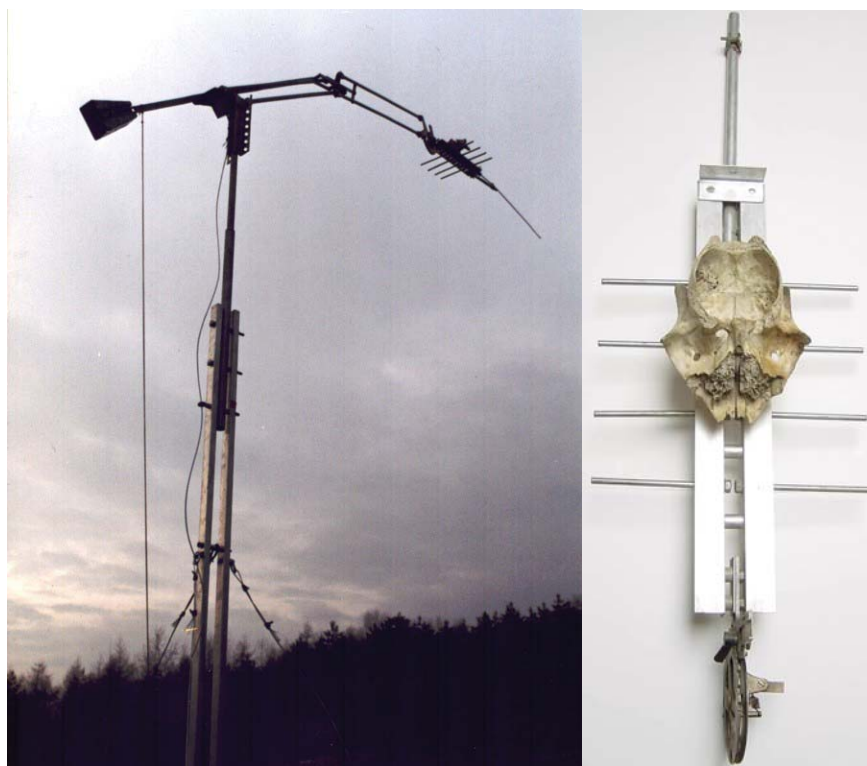
Tereny Zakładów Sodowych „Solvay” w Krakowie wraz z osadnikami odpadów poprodukcyjnych, gdzie zrzucano wapienny szlam, tak zwane Białe Morza, po zamknięciu zakładu w 1989 r. miał zostać poddany rekultywacji i rewitalizacji. 100 hektarów poprzemysłowych terenów było przedmiotem konkursu w ramach IV Biennale Architektury w 1991 r. *Projekt ptaki* zakładał postawienie na znacznym obszarze m.in. sztucznych konstrukcji-masztów, które zachęcałyby ptaki do przysiadania, a być może nawet do osiedlania się w okolicy. Ten szczególnie desant z powietrza mógłby być znakiem początku procesu przywracania życia na zdegradowanym terenie. Nasiona przenoszone przez ptaki, z których na powrót kielkowałyby rośliny, pojawiająca się z czasem zieleń, a pośród niej gniazda, miałyby być symbolicznym aktem odkupienia ludzkich przewin wobec Ziemi. Oprócz ptasich masztów zaplanowano także stacje-objekty przypominające o dawnej funkcji miejsca (zrujnowany betonowy silos, żelazne suwnice, fragmenty ocalałej fabrycznej kolejki, itp.). Miały tworzyć postindustrialne lapidarium, stanowiące korodujące i na powrót pochłaniane przez naturę memento.



*Projekt ptaki*, Piotr Wróbel, 1991. Rewitalizacja terenów po Zakładach Sodowych „Solvay” w Krakowie. Mapa ptasich siedlisk. Silos – krzywa wieża (Archiwum APA Czech\_Duliński\_Wróbel; archiwum P.W.)

***Karmnik dla ptaków. Bezinteresowny akt estetyczny***

Dokarmianie ptaków w okresie zimowym jest naturalnym ludzkim odruchem. Chociaż zdania na ten temat są podzielone (istnieje tyle samo racjonalnych argumentów za, jak i przeciw dokarmianiu), a z ekologicznego punktu widzenia nie ma ono większego znaczenia dla przeżywalności i późniejszego sukcesu lęgowego, obserwacja ptaków wyzwała w ludziach przeżycia estetyczne. Jest także pewnego rodzaju aktem ekspiacji człowieka zdającego sobie sprawę z destrukcyjnego oddziaływania na ekosystemy. Mimo że bardziej pożyteczne jest pozostawianie naturalnych źródeł pokarmu, takich jak chwasty, owocujące drzewa, krzewy i winorośle, nie potrafimy się powstrzymać od konstruowania przemysłowych karmników. Ptaki zapewne nie są zainteresowane formą, dla nich liczy się tylko podstawowa funkcja. Jednak wyobrażamy sobie, że w jakiś sposób czynimy dobro. Prezentowany karmnik został zbudowany z pantografu rajzbretu – deski kreślarskiej inżynierów, która pojawiła się w okresie rewolucji przemysłowej w XVIII w. Mechaniczne ramiona i dźwignie, bezużyteczne w czasach komputerów, cieszą oko ekspresją inżynierskiej rzeźby.



Piotr Wróbel, *Karmnik dla ptaków*, 2001. Nagroda specjalna w konkursie ZO SARP Kraków, „Realizacja Roku 2001” za realizację małej formy, 2002 (archiwum P.W.)



## Konkurs na Centrum Muzyki w Krakowie. Niewidzialne miasto

Celem rozstrzygniętego w 2013 r. konkursu było zainicjowanie dyskusji na temat lokalizacji i programu Centrum Muzyki. Zaproponowane miejsce budowy w otoczeniu nadwiślańskiego Bulwaru Kurlandzkiego sprzyjało nawiązaniu do formy współczesnego miasta-ogrodu. Próba ucieczki od konkretnej, wskazującej na określony czas i miejsce formy, która zwykle bywa więzieniem dla uniwersalnych idei, skierowała uwagę autora w stronę architektury na swój sposób idealnej, bo „niewidzialnej”.



Centrum Muzyki w Krakowie, Piotr Wróbel, współpraca Zofia Bednarczyk, Artur Biel, 2013. Skalowanie urbanistyczne. „Lustrzany mur” niewidzialnego miasta (Archiwum APA Czech\_Duliński\_Wróbel).

Centrum Muzyki jako miasto-ogród o wielkości powtarzającej metryczny archetyp średniowiecznego miasta stanowi wzór, na którym oparto ogólną zasadę urbanistyki. Nowe miasto miałoby zostać otoczone „murem” zapewniającym

mu całkowite roztopienie się w obrazie otaczającego go parku. Sposób odwzorowania obrazów okolicznej zieleni pozostał otwarty, gdyż jego konkretyzacja pozbawiłaby koncept świadomie przyjętej efemeryczności. Myśl miała pozostać w stanie pierwotnym, nieskażona ciężką dojmującą materialnością architektury, zapisana w zakresie zaledwie niezbędnym dla jej przekazania, pozostawiając szerokie pole do interpretacji, a nawet domysłów.

Niewidoczny budynek przysparza jednak zupełnie realnych problemów – jest śmiertelnym zagrożeniem dla ptaków (są nim nawet zwykłe przeszklenia). Ornitolodzy na pewno mogliby tu coś doradzić, tak jak w przypadku wspomnianego *Tree Hotel*, który jest ponoć pokryty widocznym tylko dla ptaków specjalnym laminatem<sup>15</sup>.

### **Nowy kostium dla McDonald's<sup>16</sup>. Sztuka znikania.**

#### **Architektura poza estetyką**

Sieć barów szybkiej obsługi McDonald's, która po II wojnie światowej rozwinęła się w międzynarodową korporację, szybko stała się symbolem kultury masowej. Dla antyglobalistów i obrońców lokalnych kultur do dzisiaj służy za kozła ofiarnego, na którym dokonują rytualnych aktów zemsty. Transformacja ustrojowa w Europie Środkowo-Wschodniej spowodowała na początku lat 90. pojawienie się w krajobrazie charakterystycznej „pagody”. Jako element rozbudowującej się infrastruktury, wraz z hipermarketami i stacjami benzynowymi, stała się pierwszym znakiem nowego porządku, budzącym coraz silniejszy sprzeciw. Bary lokalizowane w centrach miast, szczególnie historycznych, były odbierane nawet jako wrogie akty kulturowego imperializmu.

Konkurs mający na celu uzyskanie koncepcji nowego wizerunku sieci McDonald's stał się dla autorów pretekstem do rozważań na temat architektury, która zdolna byłaby sprostać wielu, niejednokrotnie sprzecznym, wymaganiom. Budowla przez swoją materialność wymusza określoną formę, musi ją posiadać, aby w ogóle zaistnieć, zaś forma powtarzalna przysparza dodatkowych kłopotów, kiedy trzeba ją aplikować do konkretnych sytuacji.

<sup>15</sup> Wszelkie przegrody szklane, nawet zwykłe okna w budynkach, mogą stanowić zagrożenie dla awifauny. Naukowe eksperymenty pomagają w znalezieniu najlepszych sposobów ochrony ptaków przed niebezpiecznymi przeszkodami wnoszonymi przez człowieka. Zob. np. <http://edroga.pl/ochrona-srodowiska/ptaki-nie-boja-sie-naklejek-na-ekranach-15107597> [dostęp: 20.07.2016].

<sup>16</sup> W roku 2000 w biurze APA Czech\_Duliński\_Wróbel powstał indywidualny projekt baru szybkiej obsługi McDonald's przy ul. Bora Komorowskiego w Krakowie (zrealizowany w roku 2001 pawilon stoi tam do dziś). W roku 2004, mając za sobą doświadczenia ze współpracy z globalną siecią fast food, zespół postanowił wziąć udział w konkursie na opracowanie koncepcji nowego budynku dla McDonald's. Projekt konkursowy z 2004 r. wyszedł co prawda poza fazę ogólnego konceptu, jednak ostatecznie nie został zgłoszony do konkursu, pozostając w zasobach archiwalnych pracowni jako materiał studialny. Dwa lata później w dziale „Technika” popularnego dziennika znalazł się artykuł opisujący różnego rodzaju próby czynione przez naukowców zmierzające do osiągnięcia stanu „niewidzialności” obiektów materialnych dla ludzkich oczu. Lektura tekstu skłoniła autora do zainteresowania się tym zagadnieniem w kontekście teorii i praktyki architektonicznej. M. Usidus, *Sztuka znikania*, „Rzeczpospolita”, 7.02.2006.



Pomysłowi inżynierowie uzyskali iluzję niewidzialności dzięki połączeniu rejestratorów obrazu z techniką wyświetlania ich na powierzchni ubioru (fot. prasowa).

Ryba skorpenokształtna (fot. Ellis Parsonage. Wikimedia Commons). Mimikra to ukrywanie się lub odstraszenie, mimetyzm to także maskowanie i kamuflaż drapieżników, mające na celu skuteczny atak przez zaskoczenie.



Statyczne pomysł na znikanie: zasada lustra i zasada transparentności (fot. P.W.)

Za najważniejsze autorzy uznali uzyskanie rozwiązania mającego równocześnie cechy, które właściwie się nawzajem wykluczają: z jednej strony spełniającego warunek uniwersalności, z drugiej zaś – możliwość łatwej adaptacji do indywidualnego kontekstu. Wzór idealnego zachowania przystosowawczego odnajdujemy w świecie przyrody: jest to strategia mimikry – aktywnego upodobnienia się do środowiska, w którym dany osobnik się znajduje.

Istotą idei było tworzenie zewnętrznej powłoki pawilonu za pomocą obrazów pobranych z otoczenia i rzutowanych na płaszczyzny ekspozycyjne, zmierzające do roztopienia się budynku w otoczeniu.

W technice architektonicznego kamuflażu wspólną płaszczyznę znajdują technologie wojskowego maskowania, fotografia architektoniczna i rozważania estetyczne na temat współczesnej wersji piękna. Innymi słowy mowa tu o technicznych próbach obejścia problemu estetyki i symbolicznego znaczenia architektury.



Pawilon McDonald's zakamuflowany, 2004 (Archiwum APA Czech\_Duliński\_Wróbel)

## Podsumowanie

Nie ma innej drogi niż ciągle projektowanie przyszłości. Trzeba jednak wystrzegać się naiwnej wiary w postęp, gdyż brak właściwego rozpoznania zagrożeń wynikających z rozwoju techniki i ich destrukcyjnej siły może sprowadzić twórców na złą drogę. Futuryści, którzy uznali zasadę ruchu i prędkości za główny cel swojej sztuki, wybuch pierwszej wojny przyjęli z entuzjazmem, błędnie rozpoznając ją jako oczyszczającą manifestację ludzkich możliwości. Skutki tego zaślepienia okazały się tragiczne. Trudno dzisiaj znaleźć lepszą radę poza stanowczym wskazaniem, że zawsze i we wszystkim należy zachowywać właściwą miarę. Eksperymentowanie jest naszym obowiązkiem, ale też nic nie zwalnia nas z równoczesnego obowiązku przewidywania skutków prowadzonych eksperymentów.

Eksperyment architektoniczny nie powinien być pustą figurą odpowiadającą jedynie na potrzebę ciągłej nowości, mającą zagłuszać strach przed nudą. Neurotyczne poszukiwanie „wynałazków” mogłoby świadczyć o nieodpowiedzialności czy niedojrzałości architektów. Eksperymentowanie stało się koniecznością, ponieważ nieustające zmiany w środowisku życia człowieka domagają się nowych odpowiedzi. W tym kontekście stwierdzenie Betsky’ego, że „nudne stare budynki są po prostu niewystarczające; potępione jako przestarzałe «grobowce architektury» muszą zostać przekroczone za wszelką cenę” – odnajduje swój głębszy sens<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> E. Gandolfi, *Think Different, Act Different – Architecture Beyond Building*, [w:] *Experimental Architecture...*, op. cit., s. 18.