

Stworzone z betonu – o znaczeniu zamysłu realizacyjnego w kształtowaniu idei architektonicznej obiektu

CREATED FROM CONCRETE – ABOUT THE MEANING OF REALISATION INTENTION IN SHAPING THE ARCHITECTURAL IDEA OF THE BUILDING

Streszczenie

Wśród licznych przykładów architektury betonowej odnajdujemy budowle, które wyróżniają się oryginalnością zamysłu realizacyjnego. Zamyśl ten nie jest postrzegany wyłącznie jako czysto technologiczny proces wznoszenia obiektu, lecz jako pewne, mające artystyczny wymiar rzemiosło, stanowiące przemysłany i integralny element jego architektonicznej idei. Twórca nie jest tu tylko rysownikiem architektury, lecz także pomysłodawcą i czynnym uczestnikiem reżyserującym zaproponowany proces wznoszenia budowli. Ów proces determinuje formę i jej estetyczną istotę, starając się jednocześnie odzwierciedlić dążenie twórcy do osiągnięcia efektu zamierzonej spójności pomiędzy architektoniczną ideą budowli, tworzącą ją materią i wymyślonym procesem jej realizacji. Akt tworzenia (wznoszenia) staje się nieodzownym elementem tego zamysłu, a powstałą w ten sposób budowlę można postrzegać w kategorii dzieła sztuki architektonicznej. Na tym polu szczególną rolę pełni betonowa materia, która dzięki swej uniwersalności zastosowań może sprostać oczekiwaniom wymagającego twórcy. Sam akt budowania urasta wówczas do rangi wyjątkowego wydarzenia, czym zyskuje znaczenie działania artystycznego, ukierunkowanego na przyjemność realizowania architektury w konkretnej lokalizacji (*In-situ*). Taki sposób myślenia i postrzegania architektonicznej istoty tworzenia obiektów odnajdujemy choćby w *Kaplicy brata Klaususa* autorstwa Petera Zumthora, czy budowli *The Truffle* zaprojektowanej przez Ensamble Studio. W artykule starano się wykazać na wybranych przykładach materialne znaczenie oraz rolę betonu i jego oryginalnych technologii zastosowania w kształtowaniu idei architektonicznej współcześnie realizowanych obiektów.

Abstract

Among many examples of concrete architecture we may find objects which are original in their intention of realization. This intention is not perceived only as a clear technological process of the towering of an object but also as a certain, having artistic presentation craftsmanship which is a considered and integral element of its architectural idea. An artist is not only a draftsman of architecture but also an author and other participant in the suggested process of towering the building. This process determines the form and its aesthetic presence at the same time trying to present the artist's aim to achieve the effect of intended cohesion between architectural idea of a building, the material of which it is created and invented process of its realization. The act of creating the building becomes a necessary element of this intention and the building created in this way may be perceived in the category of work of architectural art. A concrete object has a special meaning. Thanks to its universality of use it may meet the expectations of a demanding author. The act of building itself becomes a very important event and gets the meaning of artistic action focused on the pleasure of realization of architecture in a certain localization (*In-situ*). This way of thinking about and perceiving of architectural nature of creating the objects may be found in *Brother Klaus's Chapel* by Peter Zumthor or in *The Truffle* designed by Ensemble Studio. The article tries to present material meaning and the role of concrete and its original technologies of use in shaping the architectural idea of modern objects.

„Żelbet, który najpierw daje się dowolnie kształtować, a potem zniecka staje się twardy jak skała, potrafi obiektywizować pustkę równie skutecznie jak masę. To plastik architektów” [1].

Rem Koolhaas

1. Wstęp

Architektura betonowa to szczególnie rodzaj architektury, której wyróżnikiem staje się manifestacja materialności formy budowli za sprawą betonowego tworzywa. Nie bez przyczyny materiał ten jest dziś przez wielu nazywany „kamieniem współczesności” [2], stopniowo realizując prorocze słowa, jednego z prekursorów betonowych technologii – François’a Coignet’a, który dostrzegając ogromny potencjał w pracach nad nowym materiałem pisał w ramach odbywającej się w 1855 roku Wystawy Międzynarodowej, iż: „Przeznaczeniem cementu, betonu i żelaza jest zastąpienie kamienia” [3]. Dziś estetyka eksponowanego betonu znajduje zastosowanie zarówno w budownictwie inżynierskim, jak i w prestiżowych realizacjach architektonicznych. Odnajdujemy ją zarówno w budynkach sakralnych, publicznych gmachach, muzeach, obiektach sportu i rekreacji – wszędzie tam, gdzie wymagane jest wywołanie określonego efektu artystycznego i wyjątkowej atmosfery towarzyszącej postrzeganiu dzieła. Podstawą tak kształtowanej percepcji jest wytworzenie poczucia spójności materii i formy. Zapewniają to przede wszystkim technologie monolityczne. Dzięki efektowi monolityczności beton stał się w rękach architektów i rzeźbiarzy nośnikiem idei. Ze zwykłego, nieatrakcyjnego materiału przemysłowego ewoluował w świadomości twórczej w rodzaj wyjątkowej materii, stosownej dla najbardziej prestiżowych budowli, które pretendują niejednokrotnie do miana dzieł sztuki architektonicznej. Pomimo ekspansywnego rozwoju technologii prefabrykowanych to technologie monolityczne, wydają się być nadal najbardziej pożądane wśród twórców współczesnej architektury, głównie ze względu na przywoływane powinowactwa ideowe i skojarzenia form architektonicznych z formami innej dziedziny sztuki – rzeźby. Znajduje to potwierdzenie w spostrzeżeniu Sigfrieda Giediona, który zwraca uwagę na fakt, iż „architektura zbliża się do rzeźby, a rzeźba zbliża się do architektury” [4]. To naturalne dążenie projektowe staje się jeszcze bardziej realne dzięki uzyskaniu efektu monolityczności i technologii wykorzystujących „płynny kamień” [5]. Jak podkreśla Konrad Kuczma-Kuczyński, za sprawą betonu mogły się ziścić marzenia i dążenia architektów, dając sposobność do praktycznie nieograniczonych możliwości tworzenia wizji plastycznego wykorzystania tego materiału do rzeźbienia architektury. Uzasadniając to spostrzeżeniem, iż ta zdolność „wynika z rzeczywistej możliwości jakby odlewania architektonicznej rzeźby – na podobieństwo odlewu z brązu czy żeliwa” [6]. Wyjątkowość betonu (żelbetu) tkwi zatem w jego materialnym wyrazie. Ów wyraz może przybierać zróżnicowany charakter za sprawą odpowiednio dobranej, bądź wymyślonej technologii realizacyjnej obiektu. Monolityczność wydaje się tu być kluczowym efektem estetycznym pożądanym przez twórców. Budzi ona skojarzenia ze sztuką odlewniczą, spójnością materii, jej jednorodnością, możliwością definiowania kształtu w masie. Sięgając po betonowe tworzywo, daje się zauważyć, iż wielu architektów stara się znaleźć dla tego materiału wyjątkową technologię czy zasadę (sposób) użycia. Wśród licznych przykładów architektury betonowej odnajdujemy obiekty, które wyróżniają się oryginalnością takiego zamysłu realizacyjnego. Zamyśl ten nie jest postrzegany wyłącznie jako czysto technologiczny proces wznoszenia budowli, lecz jako pewne, mające artystyczny wymiar rzemiosło, stanowiące przemyślany i integralny element jego architektonicznej idei. Twórca nie jest tu tylko rysownikiem architektury, lecz także pomysłodawcą i czynnym uczestnikiem re-

zysującym zaproponowany proces wznoszenia budowli. Ów proces determinuje formę i jej estetyczną istotę, starając się jednocześnie odzwierciedlić dążenie twórcy do osiągnięcia efektu zamierzonej spójności pomiędzy architektoniczną ideą budowli, tworzącą ją materią i wymyślonym procesem jej realizacji. Akt tworzenia (wznoszenia) staje się nieodzownym elementem tego zamysłu, a powstałą w ten sposób budowlę można postrzegać w kategorii dzieła sztuki architektonicznej.

2. Wyrazić metodę w materii – ornamentyka, brutalizm i subtelna gładkość betonowych powierzchni

W książce *Odczuwanie architektury* Steen Eiler Rasmussen przytacza rady, jakie dawał studentom duński architekt P.V. Jansen-Klint pod koniec drugiej dekady XX wieku: „(...) Nie naśladowujcie detali, czy to klasycznych, czy gotyckich. Twórzcie je sami ze swego materiału. Nie wierzcie, że tynk to materiał budowlany i uśmiechajcie się, gdy profesor wam mówi, że farba to także materiał. Jeśli kiedykolwiek przyjdzie wam zbudować dom z granitu, pamiętajcie, że to cenny kamień, a jeśli żelazobeton stanie się materiałem budowlanym, nie spoczniście, póki nie znajdziecie dla niego nowego stylu” [7]. Z początkiem XX wieku, beton (żelbet) był traktowany jako materiał wizualnie nieprzydatny dla architektury, o właściwościach czysto utylitarnych – głównie konstrukcyjnych. Ciągłe pokutowało przeświadczenie, mające swoje korzenie jeszcze w średniowieczu, kiedy to – jak podkreśla Wojciech Niebrzydowski – w architekturze kierowano się zasadami niepisanego prawa, „według którego tylko kamień, z ewentualnym odstępstwem w niektórych rejonach na rzecz cegły, był odpowiednim materiałem dla budynków wyższej klasy” [8]. Wartości estetyczne betonu były powszechnie pomijane, poza nielicznymi środowiskami postępowych twórców, którzy obok szkła i stali widzieli w nim godny materiał na miarę wyzwania nowej epoki wielkiego rozwoju przemysłowego i przemian społeczno-gospodarczych w dziejach ludzkości. Już w jednym z postulatów ogłoszonym w manifestie *Futurist Architecture* przez Antonio Sant’Elę z 1914 roku czytamy o potrzebie zastąpienia dotychczas stosowanych, tradycyjnych materiałów (tj. drewna, kamienia, cegły) nowymi tak, by kształtować architekturę na miarę nowych warunków życia, opierając się na estetyce zbrojonego betonu, żelaza, szkła i tektury [9]. Poszukiwanie dla betonu (żelbetu) „nowego stylu”, ale także wdrożenie w życie technologii jego estetycznego wykorzystania, stało się dla wielu ówczesnych twórców architektury polem do eksperymentów z nie do końca poznaną jeszcze materią. Na znaczeniu zyskał zamysł realizacyjny, którego podstawą było umiejętne zastosowanie, często odkrycie nowych możliwości wykorzystania betonu (żelbetu). Pozwalając na nowatorskie podejście w kształtowaniu idei architektonicznej obiektów, beton stał się nośnikiem myśli architektonicznej, dającej sposobność do nadawania artystycznego wyrazu formom o niespotykanych dotąd kształtach i estetyce [10]. Na tym polu można wyróżnić kilka wybitnych postaci, które umiejętnie posługiwały się tym materiałem, często eksperymentując i poszukując pionierskich technologii jego zastosowania.

2.1. Betonowa ornamentyka

Jednym z pionierów, który próbował wykorzystać beton i jego estetyczne własności do celów stricte architektonicznych był Frank Lloyd Wright. Opracował on i opatentował system wznoszenia rezydencji mieszkalnych – tzw. *Textile Block System* [11]. Jego głównym

zamysłem stało się stworzenie modularnego betonowego elementu, który specjalnie profilował tak, aby możliwe było wzmocnienie i powiązanie poszczególnych bloków siatką z pionowych i poziomych prętów zbrojeniowych. Powierzchnia bloków była gładka lub pokryta geometrycznym, przestrzennym wzorem, przypominający swym charakterem rodzaj „reliefu” nawiązującego do azteckiej ornamentyki. S.E. Rasmussen pisze, że „Frank Lloyd Wright był jednym z tych, którzy wcześniej zaczęli projektować domy zrobione w całości z elementów żelbetowych. Zamiast je wygładzać nadawał im głęboki relief. Zapewne wynikało to z jego upodobania do ornamentu, pomogło jednak polepszyć dość amorficzny charakter żelazobetonu” [12]. *Textile Block System* docelowo miał dawać możliwość indywidualnego wykonania samych bloków, jak też pozwolić realizować tego typu domy w tani, łatwy i dostępny sposób. W standaryzacji elementów Wright widział główny atut tej technologii. Był to jeden z pierwszych systemów wykorzystujących prefabrykację betonu dla celów architektonicznych. Idea tak kształtowanej formy rezydencji podmiejskich wynikała ze ściśle obranego zamysłu realizacyjnego, ukierunkowanego na określone wartości estetyczne, oparte na czytelnych regułach kompozycyjnych – modularności. Choć powstałe w tej technologii domy nigdy nie osiągnęły sukcesu innych dokonań twórczych Wrighta i często były utożsamiane z pewną porażką realizacyjną architekta, to stanowiły pewnego rodzaju przełom w wykorzystywaniu estetyki betonu w tym czasie. Spójność estetyczna idei architektonicznej łącząca zamysł realizacyjny budowania z betonowych elementów z charakterem tak uzyskanej formy wskazuje na konsekwentność myśli twórczej, która daje spójny obraz tak powstałego dzieła. Zaświadczają o tym cztery rezydencje mieszkalne wykonane w tej technologii: Dom Alice Millard – zwany potocznie „La Miniatura” (Pasadena, Kalifornia, USA, 1923); Dom Johna Storera (Los Angeles, Kalifornia, USA, 1923–1924); Dom Samuela Freemana (Los Angeles, Kalifornia, USA, 1924); Dom Charlesa Ennisa (Los Angeles, Kalifornia, USA, 1924).

2.2. Betonowy brutalizm

Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret) twierdził, iż: „wydaje się możliwe traktowanie betonu tak jakby był odtworzonym kamieniem, wartym eksponowania w swoim stanie naturalnym” [13]. Jego dzieła stosunkowo szybko stały się wyznacznikiem nowej myśli w architekturze i często stanowiły pole dla twórczych inspiracji czy naśladownictwa. Jako jeden z pierwszych dostrzegł możliwości betonu (żelbetu) w procesie realizacji śmiałych idei architektonicznych. Zaprezentowanie w 1914 roku szkicu żelbetowego szkieletu budynku mieszkalnego pod nazwą *Dom-ino* uznawane jest za punkt zwrotny w karierze Le Corbusiera, gdzie zastosowanie idei „wolnego planu” (*Plan Libre*) stało się podstawą do dalszych prac nad sformułowaniem „pięciu zasad nowoczesnej architektury”. Znalazły one później zastosowanie między innymi przy realizacji Willi Savoye (Poissy, 1928–1931). Pomysł układu konstrukcyjnego, opierającego się na systemie żelbetowych słupów, płyt stropowych i klatki schodowej, dawał realne poczucie swobody w kształtowaniu i dzieleniu wnętrza poprzez system ścianek kurtynowych. Oprócz rozwijania koncepcji *Plan Libre* i żelbetowego szkieletu, Corbusier na początku lat 20. XX wieku zainteresował się technologią lanego betonu. Jak pisał: „Mówi się o domach, które będzie się stawiać, lejąc z góry ciekły beton, w jeden dzień, tak jakby napełniało się butelkę” [14]. Oryginalność zamysłu realizacyjnego dzieł Corbusiera była zawsze konsekwencją dążenia do osiągnięcia estetycznych celów w kształtowaniu idei architektonicznej budowli. Za sprawą uniwersalnych możliwości zastosowania betonu, cele te potrafiły się ziszczyć między innymi w postaci takich realizacji jak: Unite d’Habitation w Marsylii, kościół Notre Dame-du-

-Haut w Ronchamp, klasztor dominikanów La Tourette czy w gmachu Sądu Najwyższego w Chandigarh. Dążąc do połączenia ekspresji wyrazu architektonicznych rzeźb z brutalistyczną estetyką prezentującą monolityczny charakter form, architekt doprowadził do zmiany w sposobie percepcji betonu (żelbetu). Zastosowanie nietkniętej, betonowej powierzchni betonu po usunięciu często nieoheblowanych desek szalunkowych, uzmysłowiło możliwości estetycznego wykorzystania tego siemiężnego w wyrazie plastycznym materiału. Tak zrodził się *brutalizm* – termin, który został wprowadzony dla określenia osobliwie surowego stylu Le Corbusiera oraz jego dalszych naśladowców i kontynuatorów. Podstawą zamysłu realizacyjnego brutalizmu było eksponowanie przerysowanych, najczęściej monolitycznych struktur przy udziale surowej faktury żelbetu (z franc. *béton brut*), będącej wprost odciskiem estetyki zastosowanego deskowania. Beton stopniowo przestano postrzegać jako materiał posiadającą cechy czysto utylitarne (konstrukcyjne). Nadano mu znaczenie artystycznego środka wyrazu do materializowania myśli architektonicznej. Możliwe stało się wyrażenie metody budowania, niepiętnujące ułomności rzemiosła. Le Corbusier po wzniesieniu *Jednostki Marsylskiej* stwierdził: „Usterki rzucają się w oczy we wszystkich częściach tej budowli! Całe szczęście, że nie mamy pieniędzy! (...) Nie osłonięty beton ujawnia najmniejsze niedokładności połączenia desek, włókna i zgrubienia desek, sęki itd. (...) Błędy leżą w naturze człowieka; one są naszym udziałem, naszym codziennym życiem” [15]. Nurt brutalizmu wykorzystywał beton i ułomności towarzyszące technologiom jego użycia w taki sposób, aby zamysł realizacyjny obiektu przyjęty przez twórcę był spójny i tożsamy z zakładanym charakterem estetycznym dzieła. Zamysł realizacyjny architektów projektujących w duchu estetyki brutalizmu był oparty na tzw. zasadzie „szczerości materiałowej”, która – jak to opisał Wojciech Niebrzydowski – „polegała na ujawnianiu prawdziwego charakteru, natury danego tworzywa budowlanego. [Zasada ta] Mówi, że architekt powinien stosować materiał w taki sposób, aby ukazać jego najważniejsze cechy, aby wydobyć z budulca wyłączenie to, czym on w istocie jest. Z kolei obserwator nie powinien doświadczać innych odczuć niż te, który dany materiał niesie dzięki swoim zasadniczym własnościom” [16]. Podstawą tej zasady była możliwość wyrażenia i eksponowania w stosownej materii pewnej założonej idei przestrzennej budowli w sposób pozwalający uzyskać poczucie spójności i jedności formy z technologią jej wznoszenia.

2.3. Subtelna gładkość betonu

Obecnie jedną z najczęściej stosowanych metod wykończenia lica betonowych powierzchni jest efekt odcisku gładkościennego szalunku, uzyskiwany głównie z deskowań systemowych. Louis Isyore Kahn należał do prekursorów stosowania tej technologii. W obiekcie Jonas Salk Institute w La Jolla (1959–1965, USA), prawie cała struktura założenia, poza fragmentami wykończonymi w drewnie, została wykonana z betonu monolitycznego, wylewanego na miejscu budowy. Wyraz gładkich, betonowych płaszczyzn został osiągnięty dzięki metalowym formom szalunku. Cechą charakterystyczną zamysłu realizacyjnego tej technologii jest odwzorowany i uwidoczniony w betonie zapis punktów – miejsc po ściągach, dający poczucie konsekwentnie przyjętej zasady wykonania ścian. Zapis ten jest nie tylko elementem przemysłowej estetyki, spójnie powiązanej z technologią realizacji obiektu, ale także uzewnętrznia opowieść o metodzie wznoszenia budowli. Potwierdzić to może stwierdzenie Charlesa Jencksa, który za wyróżnik architektury Kahna uznawał: „Miłość do wyrażenia metody. W jego architekturze charakterystyczne jest wyrażenie owej metody nie tylko poprzez ideę ukształtowania formy obiektu, ale także przez jej

główny nośnik – materiał, dzięki któremu został pokazany techniczny proces realizacji budynku” [17]. Sam Kahn wykazywał pokorę w stosunku do technologii betonu, popartą doświadczeniami wyniesionymi z placu budowy. Jak podkreślał: „Beton jest materiałem bardzo wyrafinowanym, nie znosi kiedy traktuje się go jako rzecz drugorzędną. Biada twórca, który nie uszanuje jego specyfiki i przeznaczenia” [18].

Za współczesnego kontynuatora estetyki eksponującej gładkie powierzchnie betonu, wyrażającej w betonowym odcisku metodę wznoszenia obiektu, należy uznać japońskiego twórcę architektury – Tadao Ando. Czerpiąc z doświadczeń Le Corbusiera czy L.I. Kahna uczynił z technologii deskowania dla betonu rodzaj konsekwentnego czynnika kompozycyjnego, mającego wpływ na kształt i percepcję idei obiektu. Ando sukcesywnie przez kilka dekad budował swój indywidualny nurt, prawie wyłącznie w oparciu o powściągliwy wyraz estetyki utrzymanej w duchu nurtu minimalizmu. Fundamentem tej estetyki jest ascetyczna surowość i zarazem aksamitna delikatność gładkiej, betonowej materii. Kunszt betonowych odlewów wyraża jedność architektonicznej idei budynku z technologią jego wznoszenia. Odcisk szalunku, najczęściej o poziomym układzie modularnych płyt o wymiarach 180x90 cm, buduje rytm na elewacjach, dzieląc płaszczyzny pionowymi i poziomymi liniami oraz rytmem otworów (punktów) po ściągach. Zamyśl realizacyjny odzwierciedla proces komponowania formy architektonicznej. Jak podkreśla Marcin Charciarek: „Architektura japońskiego twórcy jest realizacją ideału przez odcisnięcie w betonie spekulatywnego wyobrażenia o geometrii i ustalenie związków między jej fizycznością a symboliką” [19]. Abstrakcyjna architektura Andy, oparta na lapidarnych, geometrycznych i zazwyczaj prostokreślnych formach, staje się dzięki konsekwentnemu zamysłowi realizacyjnemu oraz technologiom użycia betonu, emanacją witruwiańskiej triady definiującej dzieło architektury – czyli dotyczy dążenia twórczego do uzyskania w projektowanej budowli równowagi pomiędzy trzema cechami: trwałością, użytecznością i pięknem. Zaświadczają o tym liczne budynki domów, muzeów czy świątyń stworzonych przez Ando, z czego cylindryczna forma paryskiej „Świątyni medytacji” przy siedzibie UNESCO (1995), wydaje się najlepiej prezentować istotę jego filozofii projektowej.

3. Między ideą a zamysłem realizacyjnym współczesnego obiektu architektury – Kaplica brata Klausa i The Truffle

Wśród współczesnych architektów odnajdujemy i takich, dla których nie tylko rysowanie samej architektury, ale także poszukiwanie oryginalnego zamysłu realizacyjnego oddanego w stosownej materii, jest istotnym elementem budowania poczucia autentyczności idei obiektu architektury. W tym przypadku twórca wchodzi również w rolę budowniczego, projektując i nadzorując wyjątkowy proces materializacji dzieła. Nie korzysta on z typowych dla inżynierskiej logiki i racjonalności rozwiązań, lecz wymyślając i narzucając wyjątkową metodę realizacji obiektu, poszukuje estetycznej natury budowli, wynikającej wprost z przyjętej idei i zasady kompozycyjnej dzieła. Pojawia się wtedy refleksja – co było istotniejszym bodźcem dla tak wymyślonego charakteru obiektu? Czy to zamysł realizacyjny został zaplanowany dla potrzeb materializacji przyjętej formy budowli, czy może to niekonwencjonalny proces budowania stał się pretekstem do poszukiwań określonej idei dzieła? Integralność obu tych motywacji twórczych wydaje się wskazywać na pierwotną istotę idei architektonicznej obiektu – spójność zasady realizacyjnej dzieła z jego formą. Wydaje się, że współczesność porzuciła tę jedność koncepcji idei dzieła z metodą

wrażenia jej w stosownej materii (budulcu) i poprzez właściwą technologię jego realizacji. Obecnie mamy do czynienia z szeregiem zafalszowań i imitacji towarzyszących procesom materializacji myśli architektonicznej. Materiały i technologie ich użycia udają i starają się stworzyć efekt – wrażenie czegoś, czym w istocie nie są. Stąd oryginalność i autentyczność technologiczno-materiałowy tworzący spójną całość z przyjętą ideą dzieła od razu ma szansę zyskać akceptację, a nawet status dzieła sztuki wśród środowiska twórców czy krytyków sztuki architektonicznej. Sam akt budowania może urosnąć wtedy do rangi wyjątkowego wydarzenia artystycznego, ukierunkowanego na przyjemność tworzenia i wznoszenia architektury. Zaplanowanie przez twórcę oryginalnego procesu powstawania obiektu może przyczynić się do uzyskania wrażenia wzniosłości czy wyjątkowości tak powstającej formy dzieła. Często przyjęty sposób jego realizacji przybiera postać spontanicznego aktu twórczego, urastającego niejednokrotnie swym wyrazem do rangi architektonicznego żartu czy zabawy. Niezależnie od przyjętej konwencji twórczej i przeznaczenia obiektu, zjawisko to pozwala zakwalifikować zamierzone dzieło do kategorii współczesnej sztuki architektonicznej. W takim przypadku idea obiektu zostaje wyrażona poprzez jedność zamysłu projektowego i realizacyjnego dzieła. Ich wzajemna korelacja i logiczny, koherentny związek nadaje wyjątkowy wyraz plastyczny formie budowli. Jest on właściwszy dla artysty–rzeźbiarza niż dla profesji budowniczego–inżyniera. Budowla postrzegana jest wtedy bardziej jako rzeźba, a nie jako konstrukcja–instalacja. Za przykłady ilustrujące taki sposób myślenia o dziele architektonicznym mogą posłużyć dwa niewielkie budynki: *Kaplica ku czci brata Klausa* zaprojektowana przez Petera Zumthora (Mechernich-Wachendorf, Rissdorferweg, Niemcy, projekt: 1998–2007, realizacja: 2007), czy budowla *The Truffle* pracowni Ensamble Studio (Costa da Morte, Hiszpania, projekt/realizacja: 2010). W obu tych przypadkach mamy do czynienia ze szczególną formą zabawy w „twórcę”, której bezpośrednim obszarem działania staje się nie tyle sama deska kreślarska, co plac budowy – będący „sceną” dla architektonicznego spektaklu czy artystycznego wydarzenia. Projekt staje się tu scenariuszem. Architekt natomiast jest nie tylko scenarzystą, ale przede wszystkim reżyserem tego spektaklu.

3.1. Z betonu i ognia – akt wznoszenia monolitu – Kaplica ku czci brata Klausa

Peter Zumthor, laureat nagrody Pritzкера z 2009 roku, zaprojektował niewielką kaplicę (fot. 1.) w niemieckiej wsi Mechernich (okolice Kolonii). Samotnie stojąca pośród pól, monolityczna forma skrywa pewną tajemnicę – wyjątkowe, mistyczne wnętrze, sprzyjające kontemplacji, wyciszeniu, modlitwie. Zarówno surowa bryła tej budowli, jak i jej wnętrze odzwierciedla pustelniczy charakter życia swojego patrona – brata Klausa (1417–1487) – szwajcarskiego świętego i rolnika z alpejskiej wioski, który poświęcił swe życie na żarliwej modlitwie i niesieniu pomocy potrzebującym. Intrygująca, przykuwająca uwagę forma–rzeźba nie pozostawia przechodnia w stanie obojętności na swe geometryczne wdzięki. Pojawiają się emocje oraz pytania o cel jej powstania i istnienia w otwartym krajobrazie pól, podobne do tych, które towarzyszą odkryciu starożytnej budowli, stworzonej przez tajemniczą cywilizację. Oparta na nieregularnym, pięciokątnym rzucie, wertykalna kaplica tworzy monolityczną kubaturę. Monumentalny wyraz niewielkiej formy nabiera pełnego znaczenia dopiero wtedy, gdy przed pielgrzymem-widzem zostaje ujawniona tajemnicza mistycznego wnętrza, skrywana za trójkątnym wejściem. Poczucie obcowania z czymś wyjątkowym – sztuką – stało się namacalnym faktem. Widz po wejściu do ciemnego wnętrza graniastosłupa dostrzega misternie skonstruowaną, jakby wydrążoną z masy

betonowego monolitu pustkę. Jej odmienny od zewnętrznej bryły wyraz estetyczny buduje czytelny kontrast, potęgując efekt zaskoczenia i tajemniczości. Ściany pozostającego w półmroku wnętrza, są pochyle. Zwężają się ku górze, tworząc w poszczególnych segmentach przekrojów trójkąty o zróżnicowanej wysokości. Odcinek lekko zakręconego korytarza płynnie przechodzi w przestrzeń głównego wnętrza kaplicy – celu podróży pielgrzyma. Stożkowate wnętrze, przeznaczone dla zaledwie kilku osób, wieńczy otwór w szczycie (fot. 2.), przez które wpada światło, rozświetlając odcisnięte w przegrodzie tajemniczo osmolone „kanele” – pozostałość „namiotowej” konstrukcji szalunku. Nasuwają się analogie i skojarzenia z oculusem w szczycie kopuły Panteonu – zwłaszcza, że przez otwór dostaje się także wiatr, deszcz i śnieg. Ten mistyczny efekt Peter Zumthor osiągnął dzięki wyjątkowemu zamysłowi realizacyjnemu, który stał się istotą dla architektonicznego spektaklu – „narodzin” dzieła sztuki. Starannie wyreżyserowany proces wznoszenia budowli zmienił inżynierskie (rzemieślnicze) działania budowlane w wydarzenie artystyczne – zabawę w tworzenie nie papierowej, lecz materialnej architektury *in situ*.

Idea niewielkiej kaplicy brata Klausa dojrzewiała w wyobraźni Zumthora przez kilka lat. Jej zamysł realizacyjny to proces rozłożony w czasie. Na otwartym, uprawnym polu rolnika z wsi Mechernich, rozpoczął się architektoniczny „spektakl” – wznoszenie kaplicy. Zabawę rozpoczęto od przygotowania miejsca pod ułożenie tajemniczej, drewnianej konstrukcji tworzącej rodzaj stosu, który stworzy specyficzne deskowanie dla przestrzeni sakralnego wnętrza. Stos powstał z ciasno powiązanych ze sobą regularnych, obłych belek o ujednoczonych średnicach. Jego forma przypomina konstrukcję nieregularnego namiotu, którego grzbiet–kalenica wije się, płynnie zmieniając swą wysokość. Zwieńczeniem tej linii staje się tajemniczy otwór w najwyższym punkcie stosu. Organiczny rzut drewnianej konstrukcji został wpisany w nieregularny, pięciokątny obrys deskowania wyznaczającego układ pionowych linii i płaszczyzn graniastostupa, tworzący zarys zewnętrznej bryły kaplicy. Przestrzeń pomiędzy ukośnymi ścianami stosu a zewnętrznym szalunkiem stopniowo wypełniano dwudziestoma czterema warstwami ręcznie ubijanego przez okolicznych mieszkańców betonu [20]. Każdą z warstw spinano i stabilizowano stalowymi ściągami. Miejsca po nich stały się detalem wprowadzającym punktowo światło do półmrocznego wnętrza kaplicy. Siermiężny wyraz bryły budowli uzyskano dzięki surowości betonu. Efekt ten został wzmocniony technologią wbudowywania gruboziarnistej mieszanki, którą ubijano ręcznie, w sposób warstwowy poprzez nakładanie na siebie poszczególnych partii betonu w drewnianych skrzyniach tworzących zarys zewnętrznej bryły obiektu. Gdy forma kaplicy została „ulepiona” w monolit, a beton przykrył także drewnianą konstrukcję tworzącą zarys wnętrza, nastąpił kulminacyjny moment architektonicznej zabawy – podpalenie wewnętrznego stosu. Ten symboliczny akt spalania stworzył mistyczne wnętrze – „narodziny” obiektu. Aby budowla mogła pełnić funkcję kaplicy najpierw stała się rodzajem pieca – dymarki, w której wypalano nie rudy żelaza, lecz wyjątkową – sakralną przestrzeń. Barbara Stec tak opisała to wydarzenie: *„Betonowe opakowanie ukryło w sobie własny ruszt. W odpowiednim momencie podpalono stos. Belki płonęły powoli, ulegały zwęgleniu, „roztapiały się” i z dymem ulatywały przez komin na szczycie stosu. Gorąca maź spalenizny wżarła się w beton, zostawiając w nim odcisk krągłych drągów. Smoła weszła w reakcję z powierzchnią betonu, tworząc na niej czarną, błyszczącą warstwę. Bryła betonowa stała się piecem do spalania swej własnej, ukrytej w środku konstrukcji. We wnętrzu graniastostupa pozostał wypalony środek”* [21]. Po uprzątnięciu zgłiszcz po szalunku, wykonano posadzkę z lanego ołowiu i wstawiono elementy aranżujące wnętrze. Akt wznoszenia monolitu dobiegł końca, a tajemnicę stworzenia budowli mogą odkrywać na nowo odwiedzający to wyjątkowe miejsce pielgrzymi.



Fot. 1. Kaplica brata Klausa, P. Zumthor, Mechernich, Niemcy 2007



Fot. 2. Kaplica brata Klausa, wewnątrz

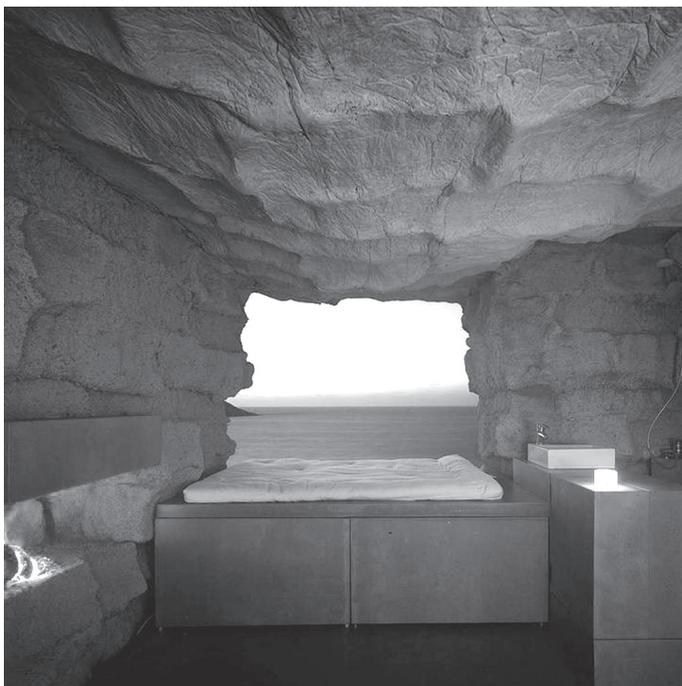
3.2. Betonowa „trufla” – zabawa w monolityczny *cabanon*

Zespół Ensemble Studio (Ricardo Sanz, Javier Cuesta) & Anton Garcia-Abril stworzył nad Oceanem Atlantyckim w pobliżu hiszpańskiego Wybrzeża Śmierci (Costa de Morte) niewielką budowlę – *The Truffle* (fot. 3.) [22]. Jej idea opiera się na wyjątkowym zamysle realizacyjnym, który stanowi rodzaj twórczej zabawy – architektonicznego żartu. Tytułowa „trufla”, stała się inspiracją dla samego procesu budowy, w którym to obiekt miał powstać – „urosnąć” w zagłębieniu. Wykopany otwór i powstałe z wykopu wały ziemi utworzyły szalunek dla odlanej z betonu formy nieregularnego głazu – „trufli”. Architekci chcieli w ten sposób uzyskać estetykę obiektu korespondującą z naturalnym kontekstem miejsca – skalistym wybrzeżem. Idea budowli polegała na stworzeniu jednoprzestrzennego wnętrza mieszkalnego, które uwieczniono w monolitycznej formie głazu. Inspiracją dla tak rozumianej przestrzeni wypoczynkowej – jak przyznają sami twórcy – była niewielka, ergonomicznie rozwiązana kabina mieszkalna *Cabanon de vacances* [23], zrealizowana i okresowo wykorzystywana przez samego Le Corbusiera w 1951 roku, tyle, że znaleziono dla niej nie drewnianą, lecz betonową skorupę. Do realizacji monolitycznego głazu użyto nietypowego, ziemnego szalunku, natomiast do zaprojektowania i stworzenia przestrzeni mieszkalnej wykorzystano modularności sprasowanych, prostopadłościennych snopków siana, układanych warstwowo, wraz z kolejnymi etapami betonowania. Przyjęta metoda realizacji zadecydowała o wyjątkowości estetycznego wyrazu budynku. Do stworzenia jego bryły użyto tradycyjnego betonu, podawanego pompą, który uległ zmieszaniu z wierzchnią warstwą ziemnego szalunku, wraz z wszelkiego rodzaju organicznymi szczątkami korzeni, traw, gałęzi. Wnętrze z kolei oddaje w odcisniętej strukturze betonu pozostałości modularnych bloków sprasowanego siana. Zamyśl realizacyjny nie kończy się



Fot. 3. The Truffle, Ensemble Studio, Costa da Morte, Hiszpania 2010

wraz ze stężeniem betonowej materii w nietypowej formie. Po odkopaniu tytułowej „trufli” z ziemnego zagłębienia i otaczającej ją nasypowej warstwy ziemi, częściowo odczyszczona, nieregularna bryła przypominająca do złudzenia naturalny głaz, zostaje obcięta z dwóch stron. Nietypowy szalunek – sprasowane siano – ujrzało ponownie światło dzienne. Przez najbliższy czas monolityczna skorupa otaczająca niewielkie wnętrze, posłuży jako rodzaj paśnika, z którego młode cielę będzie sukcesywnie wyjadać zawartość „trufli”, aż dorośnie. Po tym czasie, w płaszczyznach rozcięcia głazu zamontowano drzwi i okno z widokiem na ocean. Jednoprzestrzenne wnętrze zostało ergonomicznie zaaranżowane (fot. 4.). Jest tu łóżko, palenisko z kominem, miejsce do wypoczynku, a nawet węzeł sanitarny z ukrytym w meblu wc i prysznicem. Architektoniczna zabawa trwa wraz z użytkowaniem obiektu. Tajemniczy wygląd mieszkalnego głazu intryguje, wzbudza ciekawość i chęć poznania genezy jego powstania. Idea architektoniczna i ostateczna forma budowli opiera się na oryginalnym zamyśle realizacyjnym, który tworzy pewną opowieść – architektoniczną anegdotę. Sam proces budowy stał się wydarzeniem artystycznym – zabawą w tworzenie być może współczesnego dzieła sztuki architektonicznej, którą Ensemble Studio utrwaliło na filmie [24]. Bez poznania istoty zamysłu realizacyjnego idei *The Truffle* i przesłedzenia procesu budowy, intrygujący obraz mieszkalnego głazu nie będzie w pełni zrozumiany przez odbiorcę.



Fot. 4. The Truffle, wnętrze

4. Podsumowanie

W dzisiejszej architekturze coraz częściej daje się zauważyć znaczenie jakie twórcy przywiązują do oryginalności zamysłu realizacyjnego, który staje się konsekwentnym elementem kształtowania idei architektonicznej budowli. Inwencja twórcza towarzysząca wymyślaniu nie tylko samej formy, ale także wyjątkowej metody wznoszenia budowli z betonu zyskuje tu znaczenie wydarzenia o charakterze artystycznym. Ów proces realizacyjny, determinując bryłę i estetyczny charakter powstającej w ten sposób rzeczy, wydaje się być właściwy dla współczesnego dzieła sztuki architektonicznej. Gdy zamysł idei dzieła jest skorelowany z rzemieślniczym – rzeźbiarskim aktem odlewania w betonie, pojawia się subiektywne poczucie jedności formy i materii, składającej się na całokształt wyrazu architektonicznego dzieła. Jest ono podświadomie wyczuwalne także przez widza (odbiorcę). Poznanie realizacyjnej genezy oglądanego obiektu dopełnia zrozumienie dla wyjątkowości przyjętej przez twórcę idei. Widz, gdy posiędzie wiedzę o powstaniu budowli, znajduje tym samym uzasadnienie dla jego przestrzennego zamysłu – ciekawość zostaje zaspokojona. Traktowanie oryginalnego zamysłu realizacyjnego jako nieodzownego elementu idei budowli szczególnie widoczne wydaje się być w przypadku architektury betonowej. Wśród znanych ze współczesnej historii architektury metod użycia betonowej materii, będących odzwierciedleniem oryginalnego zamysłu realizacyjnego, odnajdujemy takie twórcze efemerydy jak *Textile Block System* F.L. Wrighta, ale też rozwiązania, które weszły na stałe do kanonu typowych technologii i stanowią o podstawowym zasobie detali wykorzystywanych w monolitycznym budownictwie. Odcisk deski szalunkowej znanej z estetyki brutalizmu Le Corbusiera, jak i subtelnie gładkie powierzchnie znane z realizacji L.I. Kahna czy T. Andy to obecnie dwie najczęściej stosowane formy nadawania charakteru betonowym powierzchniom. Bywa też, iż architekci poszukują oryginalnego sposobu realizacji budowli tak, aby działanie to stanowiło nieodzowną składową idei architektonicznej ich dzieła. Szczególnego znaczenia zamysłu realizacyjnego w architekturze można dopatrzeć się zwłaszcza tam, gdzie etap wznoszenia budowli urasta do rangi spektakularnego wydarzenia, niosącego element powagi, wzniosłości czy też architektonicznej zabawy-żartu, będąc dopełnieniem aktu twórczego. Taki sposób myślenia i postrzegania architektonicznej istoty tworzenia rzeczy odnajdujemy w *Kaplicy brata Klausa* autorstwa Petera Zumthora, czy budowli *The Truffle* zaprojektowanej przez Ensemble Studio. Stanowią one przykład na to, iż można nadać zamysłowi realizacyjnemu rangę wydarzenia artystycznego, będącego integralną częścią architektonicznej idei obiektu. Odnalezienie właściwego tworzywa w celu zmaterializowania twórczej myśli architekta odgrywa tu kluczową rolę i od niego zależy, czy tworzywo to sprosta stawianym mu wyzwaniom estetycznym. Beton i żelbet dzięki uniwersalności i wszechstronności zastosowań podlega ciągłym transformacjom, ewoluując na różnych polach działalności architektonicznej, z których walory estetyczne wydają się być kluczowe z punktu widzenia twórcy-artysty. Nie bez przyczyny Rem Koolhaas w swym poetyckim przyrównaniu określił żelbet mianem „plastiku architektów” [1].

Literatura

- [1] R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork*, Karakter, Kraków 2013, s. 282.
- [2] Sformułowania tego użył między innymi M. Charciarek w artykule *Beton jest kamieniem współczesności!*, [w:] *Budownictwo, Technologie, Architektura* – kwartalnik, SPC, Nr 3(71)/2015, s. 24–25.
- [3] N. Pevsner, *Pionierzy współczesności*, Wydawnictwo Filmowe i Artystyczne, Warszawa 1978, s. 140.

- [4] S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura*, PWN, Warszawa 1968 r. s. 17.
- [5] Określenie „płynny kamień” (*liquid stone*) użyto w tytule książki prezentujące współczesne możliwości zastosowania betonu w architekturze: Cohen Jean-Louis, Moeller G.Martin Jr. (editors), *Liquid Stone New Architecture in Concrete*, Brickhäuser, Basel-Boston-Berlin 2006.
- [6] K. Kucza-Kuczyński, *Beton w architekturze mieszkaniowej*, [źródło:] http://www.dnibetonu.pl/page/archiwum_abstract/?pa_id=108.
- [7] S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Murator, Warszawa 1999, s. 169.
- [8] W. Niebrzydowski, *Beton i żelbet jako determinanty form architektonicznych – rozprawa doktorska opracowana pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. A. Basisty*, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, Kraków 2002, s. 16.
- [9] A. Sant’Elia, *Futurist Architecture. Manifesto*, Milan, 11 VII 1914, [w:] G. Celant (red.), *Architecture & Arts*, 1900/2004, Skira, Milan 2004, s. 110–111.
- [10] O wpływie betonu i żelbetu na rozwój nowych form w architekturze pisze: W. Niebrzydowski, *Beton i żelbet a formy architektoniczne XX wieku*, Wydawnictwo Politechniki Białostockiej, Białystok 2008.
- [11] Szczegółowo system został zaprezentowany w artykule E.R. Ford, *The pioneering Age of Concrete Blocks – Frank Lloyd Wright’s Textile – Block Houses*, [w:] Detail, Serie 2003/4, Bauen mit Beton.; reprodukcje oryginalnych rysunków tego systemu odnajdujemy w: B.B. Pfeiffer, P. Gössel (Ed.), *Frank Lloyd Wright 1917-1942, The Complete Works*, Taschen, Köln 2010.
- [12] S.E. Rasmussen, *Op. cit.*, s. 169–170.
- [13] S. Giedion, *Op. cit.*, s. 573.
- [14] Le Corbusier, *W stronę architektury*, Centrum Architektury, Warszawa 2012, s. 257.
- [15] Cyt. za: Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 156.
- [16] W. Niebrzydowski, *Nieszczera szczerłość materiału*, [w:] D. Kozłowski (red. serii), *Czasopismo Techniczne – Architektura – Z. 9-A/2006 rok – numer specjalny*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2006, s. 317
- [17] Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 256.
- [18] Cyt. za: M. Misiągiewicz, *Ogólnopolski konkurs – Architektura Betonowa*; [w:] Z. Pilch (red.) *Konkurs Architektura Betonowa 2000-2009 – akademicka nagroda za najlepszą pracę dyplomową roku – projekt architektoniczny z użyciem technologii betonu (publikacja jubileuszowa)*, Polski Cement, Kraków 2010, s. 7.
- [19] M. Charciarek, *Związki idei i materii w architekturze betonowej*, Politechnika Krakowska, Kraków 2015, s. 88.
- [20] P. Zumthor, *Bruder Klaus Field Chapel*, Mechernich, Niemcy 2007 (online), homepage: <http://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>.
- [21] B. Stec, *Droga. Kaplica brata Klaus*, [w:] *Architektura i Biznes*, nr 7/8[180/181]/2007, s. 43.
- [22] V. Phillips, M. Yamashita, *Detail in Contemporary Concrete Architecture*, Laurence King Publishing, London 2012.
- [23] Ensemble Studio, *The Truffle*, Costa da Morte, Hiszpania 2010 (online), homepage: <http://www.archdaily.com/57367/the-truffle-ensamble-estudio>.
- [24] Ensemble Studio, *The Truffle*, Costa da Morte, 2010 Hiszpania (online), homepage: <http://www.ensamble.info>.

Źródła fotografii

Fot. 1., Fot. 2. - źródło: <http://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>; autor fot. Samuel Ludwig.

Fot. 3., Fot. 4 - źródło: <http://www.ensamble.info>; autor fot. Ensemble Studio.