

Tomasz Kozłowski
Wydział Architektury, Politechnika Krakowska

Architektura betonowa - gra pustki

Concrete architecture - the playing of emptiness

Streszczenie:

Beton uważany był kiedyś za materiał pospolity, ale i najlepszy przy budowaniu wszelkiego rodzaju budynków technicznych. Dziś jego estetyka staje się czym interesującym i sztuką samą w sobie. Jego chropowatość i elegancka szarość prowokują twórców do coraz śmielszych działań. Najwyższe wiadukty, najwyższe budynki są interesujące jednak coraz częściej podobają się przęsła mostowe, wiadukty czasem niespotykanych wymiarów. Nasuwają one projektantom myśl o czymś nowym o potrzebie pustki. Niewielkich rozmiarów budynek może bardziej obiekt w Bahrajnie łączy takie dwa przeciwstawne myślenia o projektowaniu. Jego funkcja jest oczywista – to garaż wielopoziomowy, coś zwyczajnego i oczywistego. Jednak jego forma i brak poziomych elementów tworzy przestrzeń nowatorską i pełną piękna. Trzeba podkreślić, że tylko zastosowanie betonu mogło dopomóc w stworzeniu tak nowoczesnej i wcześniej nieznanej formy.

Abstract:

Concrete was once considered a commonplace material, yet it was also seen as the best choice for constructing all types of technical buildings. Today, its aesthetics are becoming something intriguing an art form in themselves. Its rough texture and elegant gray tone inspire creators to take increasingly bold approaches. The tallest viaducts and buildings are impressive, but bridge spans and viaducts sometimes of extraordinary dimensions are gaining appreciation as well. They prompt designers to consider new ideas, even the concept of emptiness as a design need.

A relatively small building more of a structure in Bahrain embodies these two opposing ways of thinking about design. Its function is clear: it is a multi-level parking garage, something ordinary and utilitarian. Yet its form, with the absence of horizontal elements, creates a space that is innovative and full of beauty. It must be emphasized that only the use of concrete made it possible to create such a modern and previously unknown form.

Czasem idąc białymi i spokojnymi uliczkami miasta, gdzie dla Europejczyka nic ciekawego się już nie wydarzy, możemy natknąć się jednak na coś niezwykłego. Coś, czego w żadnym innym kraju i miejscu na ziemi nie zobaczymy. Bahrain a właściwie Królestwo Bahrajnu w ostatnich latach za sprawą władcy Hamada ibn Isa Al Chalifa przeżywa swój rozkwit. I tu możemy przekonać się, że nic nie może stać się wyrazem większego statusu państwa niż architektura. Kiedyś monumentalne budowle wychwalały wielkich władców. Katedry i kościoły miały pokazywać monumentalną drogę ku bogu i przytłaczały swym pięknem nieobeznanych widzów. Twierdze odstraszały swoją wielkością a pałace przepychem. Jedną z pierwszych budowli, która zainteresowała świat jako reklama Bahrajnu był pawilon promujący się hasłem *Archeologies of the Green*, a zaprojektowany przez holenderskiego architekta Anne Holtrop we współpracy z architektką krajobrazu Anouk Vogel. Tu w prefabrykowane panele z białego betonu, wkomponowano 10 ogrodów owocowych, z typowymi dla Bahrajnu roślinami. Potem pracownia ta zaprojektowała jeszcze kilka kolejnych, znowu betonowych budynków w Bahrajnie: Qaysariyah Suq, 35 Green Corner Building czy rewitalizację urzędu pocztowego w Manamie. Pokazują one jak materiał nie tradycyjny w tej części świata może wpisywać się w lokalną tradycję budowania i zostać zaakceptowany przez lokalną społeczność.

Możemy więc przejść do zagadnienia naszych rozważań – pustki. Coś co nazywamy pustką, w sztukach plastycznych jest elementem dość oczywistym. Brak jakichś elementów w rzeźbie czy biała palma w malarstwie czy cisza w muzyce. W architekturze pustka nie zawsze była w kręgu zainteresowań twórców. Funkcja, kubatura, piękno były najważniejsze. Pustka nie jest jednak pojęciem bardzo złożonym – jej odniesienia do różnych dziedzin często są emocjonalne, głębokie i uruchamiające wyobraźnię. Dlatego jej pojawienie się w architekturze chyba nie dziwi. W szeroko rozumianej kulturze szokiem odbiła się premiera dzieła, która miała miejsce 29 sierpnia 1952 roku w Woodstock. John Cage wystawił swoją kompozycję pod tytułem *4'33"*. Została skomponowana na dowolny instrument, a składała się wyłącznie z samych tacetów. To termin używany w partyturach, oznaczający, że instrument nie bierze udziału w wykonaniu kolejnej części kompozycji. Tu wszystkie instrumenty miały nie brać udziału w wykonaniu. Oczywiście można polemizować czy to jest dzieło muzyczne. Jednak przecież mamy tu kompozytora (znanego), zapis nutowy, wykonawcę, instrument lub instrumenty. Brakuje tylko jakichkolwiek dźwięków. Może wydawać się, że miał być to żart, coś zwyczajnego lub wręcz przeciwnie. Jednak w muzyce było to dzieło szalenie odkrywcze i prowokatorskie. I właśnie ta odkryta przez kompozytora cisza prowadzi nas ku pustce w innych dziedzinach sztuk a dla nas w architekturze zwłaszcza. Można tu przywołać tekst Thomasa Cliftona dotyczący ciszy. Pisze on: „Koncentrowanie się na zjawisku muzycznej ciszy jest analogiczne do celowego badania przestrzeni między drzewami w lesie: na początku nieco przewrotne, dopóki nie zdamy sobie sprawy, że przestrzenie te przyczyniają się do postrzegania charakteru samego lasu i pozwalają nam spójnie mówić o „gęsty” wzrost lub „rzadka” roślinność. Inaczej mówiąc, cisza nie jest niczym. To nie jest zbiór zerowy. Cisza jest doświadczana zarówno jako znacząca, jak i przylegająca do brzmiejącej części obiektu muzycznego. Cisza jest doświadczana jako ucieleśniona substancja lub czynność. Sugeruje to, że cisza uczestniczy w prezentacji muzycznego czasu, przestrzeni i gestu”¹. Odwołanie się do czegoś fizycznego jak drzewo i porównanie do ciszy, możemy podobnie przypisywać fizyczność pustce w architekturze. Postawmy tu śmiałą tezę, że bez pustki nie byłoby architektury. Nie będziemy jej udowadniać, ale pustka wywołuje różne odczucia – potęgę, małość, zagubienie, osamotnienie, wyobcowanie. Czasem może pojawić się poczucie spokoju, równowagi czy odpoczynku. Zupełnie tak jak opisywał to Thomas Clifton między drzewami. Widać, że można takie rozważania przenieść do architektury i podkreślić potrzebę istnienia zarówno materii budynku, jak i wydzielonej nią pustki. Mówimy czasem przecież o pięknie sali koncertowej, a sala koncertowa musi być wielką pustką. Bez tej pustki muzyka nie mogłaby się rozchodzić, a bez słuchaczy, którzy tę pustkę wypełnią, nikt nie chciałby grać.

¹ T. Clifton, *The Poetic of Musical Silence*, „The Musical Quarterly” 62 (1976) nr 2, s. 163.

Od tych rozważań, przenieśmy się do Bahrajnu. Właśnie tu w jednej spokojnej uliczce Muharraqu napotkamy na coś, co ma stać się wyrazem nowoczesności, przepychu tego państwa i naszych rozważań o pustce, *Four Car Parks* projektu Christiana Kereza. Na pierwszy rzut oka trudno poznać funkcję budynku a on sam będzie ukrywał przed przechodniem swoje przeznaczenie. Dzieło jest szalenie filozoficzne, czyli niezrozumiałe. Przynajmniej dla osób, które zobaczą w nim zwyczajny parking. Jednak nie miało być to dzieło czysto funkcjonalistyczne. Możemy przypomnieć sobie zapamiętane kształty setek a może i tysięcy budowli o podobnej funkcji. Tam beton jest wyrazem czystej funkcji, jaka narzucili mu inżynierowie. Czasem piękny, jednak przeważnie brzydki, zwyczajny i brudny. Jest to coś dla samochodów, może coś na jeden raz i nie musi być piękne. Ma to przynosić zysk budowniczemu. Tu jednak jesteśmy w królestwie i tu wszystko musi być niezwykle. Słowa Paula Valériego mogą pomóc nam zrozumieć fenomen tej niezwykłej architektury: „To, co śpiewamy lub wygłaszamy w najbardziej uroczystych, lub najbardziej krytycznych chwilach życia, to, co dźwięczy w liturgiach, to, co szepcemy lub krzyczymy w uniesieniach namiętności, to, czym uspokajamy dziecko lub nieszczęśliwego, to, co świadczy o prawdziwości przysięgi – wszystko to są słowa, których treści nie da się ująć w jasnych pojęciach ani oddzielić od pewnego sposobu i tonu ich wypowiedzienia, nie pozbawiając ich tym samym sensu i skuteczności. We wszystkich tych przypadkach akcent i brzmienie głosu ważniejsze są od tego, co wywołuje zrozumienie: przemawiają one bardziej do tego, co jest w nas życiem, niż do naszego umysłu. Chcę, przez to powiedzieć, że słowa te są dla nas znacznie silniejszym bodźcem do stawania się niż do zrozumienia”². Nie możemy jednoznacznie opisać i zrozumieć budowli. Kształt parkingu można uznać za „brzmienie głosu” a funkcję za „zrozumienie”. Jednak przy pierwszym kontakcie kształt i funkcja są trudne do rozpoznania. Taka dwoistość pojawia się już u Arystotelesa, który twierdził, że substancja jest złożona z materii i formy. Materia jest prosta do odkrycia, jest to beton. Forma jest trudniejsza do opisanie, nie ma nic, co zwykle zobaczymy w takich budynkach.

Parkingi w starym centrum miasta Al-Muharrak był częścią projektu *Pearling Path*, stworzonego przez Ministerstwa Kultury Bahrajnu. Projekt ten ma łączyć tradycyjne rezydencje i współczesną architekturę. Mamy tu Pawilon na Światową Wystawę, centrum dla zwiedzających Valerio Olgiati i miejskie place czy już w innym miejscu wyspy Muzeum narodowe. Odkrywamy parkingi pośród gęstej tkanki historycznego miasta. Mijamy małe sklepy i meczety, żeby zobaczyć raczej rzeźbę niż budowlę inżynierską. Kondygnacje – płyty parkingowe wyginają się i pochylają. Czasem są połączone jedna z kolejną. Mało kto chce zostawić swój zaparkowany samochód na dachu przepelnionym słońcem. W tradycyjnym parkingu możemy wyróżnić rampy łączące poszczególne poziomy. Tu służą do tego odpowiednio wyprofilowane kondygnacje, łączące się i tworzące razem rampy dla dwóch poziomów. Piszący te słowa nie wie, czy odważyłby się wjechać tu samochodem. Płyty parkingu budują dość dziwną jak na tę funkcję geometrię. Trochę przy pierwszym kontakcie zastanawiamy się, czy nie jest to tor do jazdy na deskorolce, wklęsłe i wypukłe powierzchnie miejsc parkingowych nie budzą zaufania. Jednak to właśnie sposób, w jaki poruszają się po budynku samochody, jest jedną z jego najciekawszych rzeczy. Można tu przywołać słowa Daniela Libeskinda opisującego swój zupełnie inny w estetyce projekt: „to jest projekt o dwóch liniach myślenia, organizacji i powiązań. Jedna jest prostą linią, ale załamana w wielu fragmentach: inna jest krętą linią, ale kontynuującą nieskończoność. Te dwie linie rozwijają architektonicznie i programowo przez ograniczony, ale określony dialog. One też rozpadają się, stają się uwolnione i są postrzegane jak by były w separacji. W ten sposób ujawniają pustkę, która przebiega przez architekturę i przez to muzeum – niekończącą się pustkę. I odwrotnie, ta niekończąca się pustka materializuje się w ciągłej przestrzeni zewnętrznej jako coś, co zostało zrujnowane, czy raczej jako stała pozostałość niezależnej struktury; co

² P. Valéry, *Estetyka słowa*, Warszawa 1971, s. 191.

nazwałem pustka pustki”³. Tu nie mamy ostrych krawędzi, jednak poszczególne kondygnacje wyglądają jak ponawlekane na słupy konstrukcyjne. Na stosunkowo smukłych podporach opierają się kolejne piętra, przemyślnie połączone ze sobą dla zwiększenia sztywności całej budowli. Kolumny mają 25 centymetrów średnicy i stosunkowo duży rozstaw około 10 metrów. Bardzo interesujący element stanowią klatki chodowe. Są takie trochę nieeuropejskie, wiele osób bałoby się nimi zejść, a potem wejść po pozostawiony samochód. Schody na każdej kondygnacji mają inną ilość stopni i przypominają trochę sprężyny podpierające płaszczyzny dla samochodów. Muszą być lekkie i to może tłumaczyć dyskomfort dla użytkowników. Kondygnacje są różnej wysokości od 2.20 do 4.80 metra. Wyglądają raczej jak pozostawione fragmenty budowy niż perfekcyjny detal architektoniczny. Podobnie windy osłonięte przed dotykiem ciekawskich tylko przezroczystą płytą z pleksi. To, co wydaje się wielką trudnością dla konstruktora i zaletą dla architekta to to, że żadna płyta nie jest identyczna. Możemy przemieszczać się wewnątrz parkingu i nigdy nie znaleźć podobnego widoku. Szalunek z nieheblowanych desek dopełnia całości. Tworzy to obraz surowej, może jednak funkcjonalistycznej, brutalistycznej budowli. Określenie funkcjonalizm oczywiście został użyty tu trochę na wyrost. Rampy i skośne miejsca dla samochodów są absolutnie wyrafinowane i są czystą kreacją architekta a nie technologa.

Jednak parking nie jest zwykłym parkingiem, możemy w nim odnaleźć podobieństwo do kilku arcydzieł architektury. Analogicznie działał zaprojektowany przez Le Corbusiera *Maison Dom-Ino*. Oczywiście określenie „analogicznie” jest tu trochę nie na miejscu, gdyż dzieło Corbusiera było wielkim odkryciem na początku XX wieku. Podobna konstrukcja tam jednak była prototypem dla masowej produkcji mieszkań. Ta intelektualna gra z nowym podejściem do projektowania, stwarza nowe możliwości kreacji formy. Nie mamy już ograniczeń jakie niesie nam ściana konstrukcyjna, tworzących przestrzeń, jednak powodujących szereg ograniczeń. Plan poszczególnych kondygnacji może wreszcie być dowolnie tworzenie. Płyty stropów oparte na słupach są połączone klatkami schodowymi. Taka konstrukcja dawała pełną swobodę dla projektowania wnętrza budynku. Parking z Bahrajnu czerpie wiele z tego nowatorskiego jak na lata powstania sposobu. Oczywiście, tu funkcja budynku jest w oczywisty sposób dostosowana do takiej konstrukcji. Jednak, kiedy spojrzymy na inne budowle o podobnej funkcji, nie zobaczymy w nich tej miłości do *Dom-Ino*. Możemy spróbować doszukać się jeszcze innych konotacji budynku i jego podobieństw do innych *ikon* architektury. Dom Edith Farnsworth projektu Ludwiga Miesa van der Rohe mógł być mógł być jednym z natchnień dla Christiana Kereza. To jednokondygnacyjna, przeszklona bryła, delikatnie uniesioną nad ziemią na stalowych słupach (niestety). Ma lekką, moglibyśmy dziś powiedzieć minimalistyczną formę, wyrażającą ideę przejrzystości, prostoty i harmonii z otoczeniem. Oczywiście gabaryty, funkcja czy otaczająca dom przyroda są inne, jednak łączy oba budynki coś trudnego do opisanie. Może właśnie to marzenie o lekkości. Możemy też doszukiwać się powinowactw z Glass House. Dziś muzeum, a wcześniej domem zbudowany w latach 1948–49 a zaprojektowanym przez Philipa Johnsona. Porównanie do domu Miesa czy Johnsona, ikon modernizmu, jednych z najpiękniejszych budynków na świecie, może oddawać rolę jaką może odegrać parking z Bahrajnu w historii architektury.

Tu jednak dzieło architektoniczne zrywa z prostą geometrią. Łatwość z jaką można układać pionowe szalunki nie jest interesująca w tej części świata. Jest to jednak przykład powoli umierającej architektury dekompozycji. Coraz nieśmielszej, jednak absolutnie nieodpowiedniej na taką funkcję budynku. Władysław Tatakievicz pisał, że: „piękno to „ład, proporcja i określoność”, oraz że można je „znaleźć w liczbach własności i stosunki harmonii”. Liczby są tu trudne do odnalezienia. Słupy trochę się mijają, płyta stropowa zwykle pozioma nie nadaje się do prostego opisanie. Chyba budowla ma być eksponatem samym w sobie.

³ D. Libeskind, *Between The Lines*, [w:] *The New Modern Aesthetic*, „Architectural Design” 1990 nr 6-7, s. 26-28. Także: D. Libeskind, *The Jewish Extension to The German Museum in Berlin*, „Architectural Design” 1990 nr 3-4, s. 62-77.

Trochę jak Muzeum Żydowskie w Berlinie projektu Libeskinda, którego forma jest ważniejsza od wystawy którą mieści. Tutaj także autor zrywa z jednoznacznością pionu i poziomu na rzecz formy obłej. Juliusz Żórawski teoretyk architektury chyba byłby niezadowolony z takiej formy. Dla niego „Kierunki poziomy i pionowy człowiek uważa za uprzywilejowane i silnie reaguje na drobne od nich odchylenia. Na istnienie tego zjawiska wpływa m.in. przyciąganie ziemskie. W architekturze, gdzie kształtowanie form jest konstrukcyjnie zależne od tego przyciągania, uprzywilejowanie tych kierunków jest szczególnie zrozumiałe. Nie pociąga to jednakże konieczności stosowania ściśle geometrycznych poziomów i pionów w architekturze. Tymczasem człowiek kategorycznie żąda pionów i poziomów i przykro odczuwa najmniejsze od nich odchylenie. Razi go pion niebędący pionem geometrycznym i poziom, który nie jest poziomem geometrycznym”⁴. Samochodom jak widzimy jest wszystko jedno czy stoją na płaskim czy na skosie. To my, odbiorcy jesteśmy przyzwyczajeni do takiego projektowania miejsc postojowych. Nazywając dzieło dekonstruktywistycznym nie myślimy o rozmontowaniu jego kompozycji: dekonstruowanie jako przeciwieństwo – „konstruowanie”⁵. Tak kiedyś konstruktywiści nazywali tworzenie swoich dzieł. Tu autor rozbija nasze przyzwyczajenia taniego, funkcjonalnego parkingu. Dzieło staje się metaforą, ma nas uwolnić od prostackiego myślenia o kształcie tego typu budynków. Forma nadaje nowe nie znane wcześniej znaczenie miejscu w którym powstał, jest nieoczywista i niedosłowna. I tworzy zresztą miasta nowe symboliczne znaczenie. Niszczy nasze przyzwyczajenia i zapamiętane kształty. I możemy cytować dalej: „[...] dekonstrukcja, jak wskazuje nazwa, musi od początku dekonstruować konstrukcję jako taką, jej strukturalny czy konstruktywistyczny motyw, jej schematy, intuicje, koncepcje, retorykę. Jednakże dekonstruuje także ściśle architektoniczną konstrukcję, filozoficzną konstrukcję konceptu architektury. Koncepcją rządzi model zarówno w idei samego systemu filozoficznego, jak i w teorii, praktyce i nauczaniu architektury”. Tu nasz obraz i sam kształt zostają zdekomponowane i rozbite. Jednak porównanie dzieła z Bahrajnu do muzeum w Berlinie ma tylko pokazać pewne powinowactwa w dążeniu do tworzenia nowej nieznanej wcześniej formy. Oba budynki nie nadają się do dosłownego porównania. Skala i forma są zdecydowanie inne, wiąże je pewne dążenie do niepowtarzalności. Autor tych rozważań musi przyznać się, że przy pierwszej wizycie w budynku Libeskinda chyba nie zrozumiał tej „dziwnej” architektury. Zupełnie odwrotne reakcje miał natomiast przechodząc się w palącym słońcu po parkingu w Bahrajnie. Tu geniusz tego dzieła został odkryty od razu.

No i musimy w końcu dobrać do najważniejszego, do betonu. Jest to dzieło należące do niezbadanej jeszcze kategorii *architektury betonowej*. Ten materiał nie jest tu prostym elementem konstrukcyjny. Oczywiście nie dałoby się stworzyć takiej formy z niczego innego, a tu dodatkowo beton jest czystą ozdobą. Zabawy architekta z chropowatymi powierzchniami, z długimi deskami użytymi do stworzenia szalunku, pokazują całą celowość powstania dzieła i zastosowania tego materiału. Materiał jest użyty celowo i autor nie ukrywa go. Ciemna szarość na tle niebieskiego nieba tworzy dodatkowo magiczną całość. Forma ma niczego nie ukrywać przed przechodniem. Jej brutalistyczna estetyka ma pokazywać całą konstrukcję, a my mamy zastanawiać się czemu mamy zaparkować nasz samochód na spadku.

Literatura:

1. „Architectural Design” 1990 nr 6-7.
2. „Architectural Design” 1990 nr 3-4.
3. Benjamin A., *Derida, Architecture and Philosophy*, [w:] *Deconstruction in Architecture*, Academy Edition, Londyn 1988.

⁴ J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973, s. 29.

⁵ A. Benjamin, *Derida, Architecture and Philosophy*, [w:] *Deconstruction in Architecture*, Academy Edition, Londyn 1988.

-
4. „The Musical Quarterly” 62 (1976) nr 2.
 5. Valéry P. , *Estetyka słowa*, Warszawa 1971.
 6. Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973, s. 29.

























