

Tomasz Kozłowski*

CZY BETON ARCHITEKTONICZNY POTRZEBUJE DEFINICJI?

DOES ARCHITECTURAL CONCRETE NEED A DEFINITION?

Streszczenie

Beton jawi się współcześnie jako tworzywo dające swobodę kształtowania elementów i obiektów. Słowa te mogą brzmieć jak oczywistość, jednak pojawia się w architekturze od modernizmu jeszcze coś nowego – *Beton Architektoniczny*. Ta coraz popularniejsza nazwa może stać się pretekstem do kolejnych rozważań o tym zwykłym materiale. Co najważniejsze *Beton Architektoniczny* jawi się współcześnie jako obiekt zainteresowani nie tylko profesjonalistów. Uznanie tego pospolitego materiału za wyjątkowy nie jest nowym odkryciem. Nowością staje się odkrywanie jego piękna i emancypacja z materiału konstrukcyjnego na rzecz do ozdoby. Współcześni twórcy przyzwyczajają nas do nowego spojrzenia na ten materiał. Różnorodność form i niemożliwość jednoznacznego usystematyzowania predestynuje do wysnuwania tezy o pojawieniu się trudnego do niepodważalnego nazwania nowego trendu – *Architektury Betonowej*. Trzeba podkreślić, że jest ona oderwanej od wszelkich stylów budowania i tworzy swój własny język artystyczny.

Słowa kluczowe: różnorodność form, architektura, awangarda, beton

Abstract

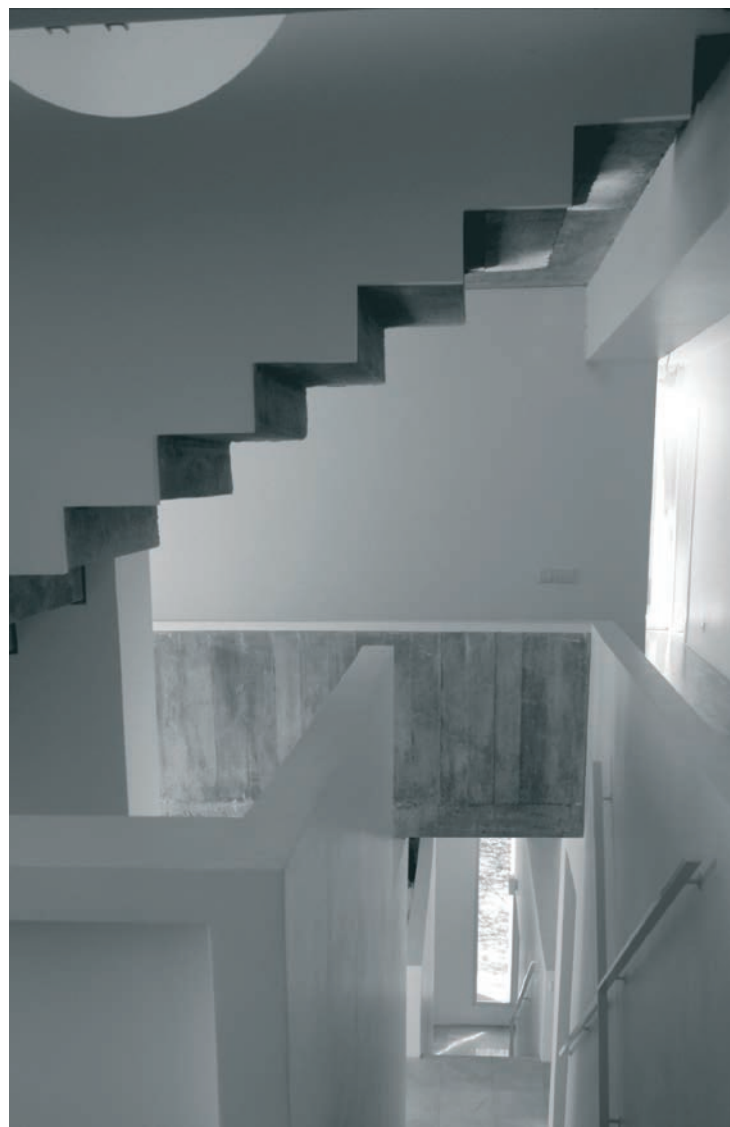
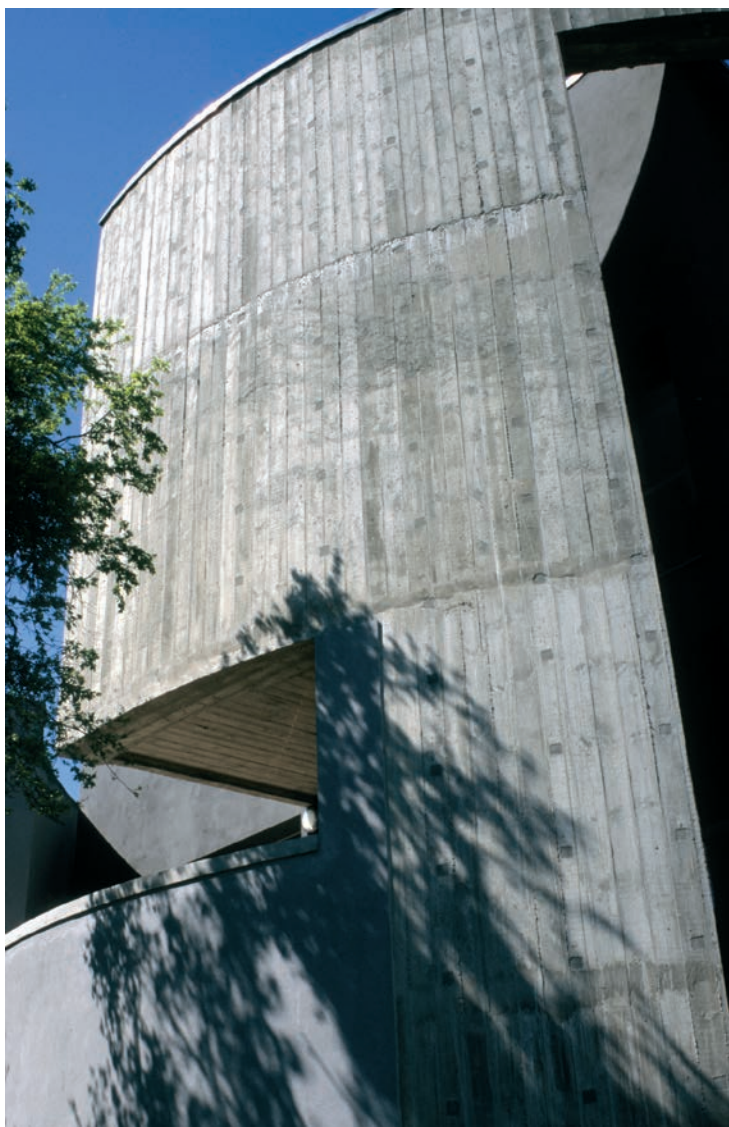
Nowadays concrete appears as a material that gives the freedom to shape elements and objects. These words may sound like the obviousness, but there has appeared something new in architecture since modernism – Architectural Concrete. This more and more po-

pular name can become a pretext for further reflections on this common material. Most importantly, Architectural Concrete presents itself as an object of interest not only to professionals. Recognizing this common material as unique is not a new discovery. The novelty consists in discovering its beauty and emancipation from the structural material to the ornament. Contemporary creators accustom us to the new perception of this material. The variety of forms and the impossibility of unambiguous systematization predispose to formulate the thesis of the emergence of a new, difficult to name, trend – Concrete Architecture. It must be stressed that it is detached from all styles of building and creates its own artistic language.

Keywords: variety of forms, architecture, avant-garde, concrete

Próba definicji

Beton jawi się współcześnie jako tworzywo dające swobodę kształtowania elementów i obiektów. Słowa te mogą brzmieć jak oczywistość, jednak pojawia się w architekturze od modernizmu jeszcze coś nowego – *Beton Architektoniczny*. Ta coraz popularniejsza nazwa może stać się pretekstem do kolejnych rozważań o tym materiale. Przy pierwszym podejściu przed badaczem pojawia się od razu trudność z dokładną definicją zjawiska. Możemy zapożyczyć skrótową definicję z wykładu *Beton Architektoniczny projektowanie, wykonywanie, naprawa i ocena* inż. Krzysztofa Kuniczuka. Przedstawia on polskie i światowe normy oraz specyfikacje dla betonu architektonicznego. Autor tworzy definicję niejednoznaczna i dającą się obalić (czego nie zamierzam robić), że *Beton Architektoniczny* jest specjalnie projektowany na etapie tworzenia dokumentacji oraz że określone są wymagania odnośnie do jego powierzchni, oraz wpływ na wizualny charakter obiektu. Problem z takim sformułowaniem jest taki, że możemy podać definicję samochodu wyścigowego jako zaprojektowanego do wyścigów, lub architektury ceglanej wykonanej z cegieł. Autor podaje odpowiednie warunki do stwierdzenia poprawności wykonania i możliwości nazwania tak stworzonego materiału mianem „architektonicznego”. Pojawia się szereg



ważnych uwag: odstęp obserwacyjny, odległość, z której najczęściej użytkownicy konstrukcji będą oglądali beton architektoniczny stanowi jednocześnie odległość dokonywania oceny wizualnej wykonania betonu w trakcie odbioru konstrukcji, kolor i porównanie z próbką referencyjną czy ilość bąbelków powietrza. Sama nazwa *Beton Architektoniczny* nie poddaje się jednak prostej definicji, co może udowodnić studiowanie współczesnej literatury o architekturze. Na tak wykonany i poprawnie sprawdzony materiał jest szereg nazw: *Beton architektoniczny*,

Beton elewacyjny, *Beton fasadowy*, *Beton licowy*, *Beton strukturalny*. Zwroty takie nie są jednoznaczne, a dociekliwemu obserwatorowi pozostaje tylko intuicja lub zdobyte wcześniej wykształcenie. Wszak wydaje się nam, że wiemy, co to jest beton architektoniczny, lecz jeszcze chyba nie udało się stworzyć prostej jednoznacznej definicji zrozumiałej dla wszystkich. Przykładem może być zwrot, pojawiający się w opisach budowlanych projektów „filary mostu wykonać w betonie architektonicznym”, który dla architektów jest nie całkiem zrozumiały.

I właśnie tu pojawia się jeszcze przekonanie o odezwaniu tworzenia *Batonu Architektonicznego* od jego poprzednika – „kruszywa” betonowego. Ten „stary” zwykły materiał był zwykle chwalony jego użyteczny w budownictwie materiał. Trwałość i łatwość kształtowania oraz niewielka cena predysponowały go do budowy fundamentów, piwnic i niewidocznych fragmentów budynków – rzeczy użytecznych. Jednak już w 1834 roku Teofil Gautier powątpiewał w moc użyteczności „Są dwa rodzaje użyteczności i znaczenie tego słowa jest zawsze względne. To, co jest użyteczne dla jednego, nie jest dla drugiego. Ty jesteś szewcem, ja poetą. Użytecznym jest dla mnie, aby pierwszy wiersz rymował się z drugim”¹. Dwa tysiące lat temu Witruwiusz nadawał architekturze trzy przymioty: *Firmitas, Utilitas, Venustas* (trwałość, użyteczność, piękno). Dzisiejszy świat skłania nas do zapomnienia lub niedosłownego traktowania tych słów. Konstrukcja wszakże znika pod warstwami płyt gipsowo-kartonowych i nie jest już głównym zainteresowaniem architektów. To, co tak interesowało projektantów – „piękno” konstrukcji traci na dosłowności. Wszak można zbudować już wszystko lub prawie wszystko. Trzeba pamiętać, że jeszcze w 1849 John Ruskin w pracy *Seven Lamps of Architecture* pisał: „Koniecznym jest uwzględnienie różnicy zachodzącej między słowami Konstrukcja, Budowa a samą Architektura, nie wykluczając wzajemnego ich stosunku, do tego stopnia, iż niemożliwą będzie dobra Architektura bez Konstrukcji dobrej”². Tu materiał taki jak beton jest tak oczywisty, że nie ma chyba o czym pisać. Także dziś beton podważa *Prepon – aptum – decorum*, zasadę Arystotelesa zgodności treści z formą, która w architekturze współczesnej już nie obowiązuje. „Kategoria ta nakazywała mistrzom kształtowanie przestrzeni stosować odmienne struktury i formy w zależności od rodzaju budowli, aby przez to stawały się piękniejsze, wspanialsze i bardziej ponętne”³. Tu pojawia się beton. Materiał zwykły, nadający

się do tworzenia niezwykłych konstrukcji. Konstrukcji już nie w sensie elementów konstrukcyjnych, lecz dowolnie kształtowanych elementów budowli lub wręcz całych budynków.

Różnorodność form

I właśnie od takich kształtowanych elementów budynków oraz ich całości można rozpocząć, rozważania o tym, co możemy nazwać *Architekturą Betonową*. „Beton kamienny”. Tak możemy zacząć, od drobiazgu architektonicznego, bramy wejściowa do Istituto Universitario di Architettura di Venezia, w dzielnicy Tolentino znajduje się pośmiertne dzieło Carlo Scarpy (1906-1978), wejście do głównego budynku uniwersytetu weneckiego projektowane w latach siedemdziesiątych. Stary portyk bramą z łukami nad wejściem rozebrano, ułożono poziomo i zamieniono w obramowanie płytkiej sadzawki. Wejście na teren uczelni jest zamykane stalową bramą osadzoną w betonowej konstrukcji. Beton z charakterystycznym dla Scarpy reliefem staje się tu dopełnieniem kamienia i jak nazywa go Dariusz Kozłowski, staje się *nowym kamieniem*. Nieagresywnym uzupełnieniem istniejących historycznych części budynku.

Beton wzniosły. W Krakowie właśnie Dariusz Kozłowski z Waław Stefaniński wraz z Marią Misiągiewicz w latach 1984-1988 tworzy polski pomnik betonu – *Drogę czterech bram*. Jest to postmodernistyczna dekompozycja, budowla – Wyższe Seminarium Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców. Zamysł oparto na idei *Drogi czterech bram*, którą zapisano. Pomysł metaforycznej Drogi Ducha, prowadzącej od Miasta-Cywilizacji do Parku-Natury-Boga, z czterema Bramami oparto na archetypie „czwórca”. Drogę dzielą Bramy; Droga prowadzi poprzez „Mur”, „Dzięzińce”, „Budowle”, „Place”, a od właściwych kierunków uwagę odwracają drogi prowadzące donikąd. Droga Ducha nie jest jednak jakąś realną przestrzenią, jest propozycją udziału mieszkańca i podróżnego w doświadczeniu pokonywania myślą bram i etapów. Dekompozycja, a ściślej „dezintegracja” jak to określono w głosie do projektu, odgrywa w realizacji idei zasadniczą rolę. Ruina, tu zazwyczaj żelbetowa także tworzy ów nierealistyczny klimat i nastrój sztucznego świata architektury *Drogi czterech bram*. Najpierw

¹ T. Gautier, Przedmowa autora, *Panna de Maupin*, Warszawa 1958, s. 50.

² J. Ruskin, *Siedm lamp architektury* [w:] „Architekt” nr 11., 1903.

³ B. M. Pawlicki, *Transformacja i eskalacja przekształceń zabytkowych miast (Tożsamość – degradacja – przyszłość)* [w:] *Megaron*, Kraków – Zamość, 2011, s. 109-110.



jest to mur klasztorny: demonstrujący poprzez grubość i wysokość masę realnego żelbetu; równocześnie coś ukrywający, coś pokazujący w szczelinach przegrody. Chropowaty odlew, demonstrujący niedbałe ślady deskowania, równocześnie pokazuje zadziwiającą szlachetność wyłamanej pozostałości brakującej „wyłamanej” podpory, pokazując wyzłocony (miał być wyzłocony) przełom mający sztuczną naturą materiału.

Potem brama do budowli mieszkalnej: spod barw szlachetnego tynku rozpadliny-przejścia, wystają fragmenty

surowego betonu; niewielkie reszty żelbetowe pozwalają się domyślać wielkiej konstrukcji wielokondygnacyjnej ściany, w rzeczywistości konstrukcja nie istnieje.

Zwieńczenie kościoła, właściwej dominanty przestrzennej klasztoru, prosta, sześcienna bryła świątyni, stanowią masywne formy betonowe, które mogły, by być realnym dachem, a są tylko uwięzieniem pewnej przestrzeni.

Jeden z krużganków dziedzińca, równocześnie stała scenografia uzupełniająca amfiteatr, jest „ruiną” – żelbetową ścianą osłaniającą mieszkania profesorów. Powyżej budowle tarasowe, „fałszywe świątynie” – *Świątynia Wschodu* i *Świątynia Zachodu*, odlew frontu antycznego grobowca z nadmiernie rozbudowanymi akroterionami, i także niepozbawiona ironii, elewacja barokowej kaplicy. Fasady kościoła uzyskały relief betonowy powtarzający rysunek „kaplicy z kopułą” z iluzjonistycznymi zarysami gzymsów i boniowań udających skróty perspektywiczne.

Wnętrza budowli eksploatują motyw formy sklepienia, jako że „w klasztorze powinny być sklepienia”. Są to kształty wylewane z żelbetu, nasuwające skojarzenia mniej lub bardziej odległe od obrazu prawdziwych konstrukcji, ale tu nic nie niosące, przeciwnie, same zawieszane na stropach demonstrują swoją fikcyjność. Takie „sklepienia” pojawiają się w korytarzach i salach, w auli, w kaplicach. W bibliotece *Domu siostr* sklepienie zamieniło się w zdekomponowany negatyw przypominający przekrycia barokowej kaplicy, a we wnętrzu domowej kaplicy tej budowli zastąpiła je ciężka bryła żelbetu, nazwana przez proste skojarzenie – „chmurą”. Odczytywanie sensu tych zdeformowanych elementów żelbetowych, zacierane jest pokazywaniem odsłanianych spod tynku odlewów płaskich, zwyczajnych stropów, przeciwstawianych w całej budowli prostym białym tynkom i geometrycznym układom posadzek z czarnego, polerowanego, sztucznego kamienia⁴.

Beton minimalistyczny. Przeciwnieństwem wylewanego w drewnianych szalunkach surowego betonu jest jego forma – gładka. Można ją nazwać *béton glasé*. Tadao Ando tworzy taką architekturę w *Przestrzeni Medytacji* w Paryżu w 1995 roku. Nie jest to świątynia, raczej miejsce do zastanowienia, może nad sensem nazwy

⁴ D. Kozłowski, *Beton magiczny – Droga czterech bram*, „Polski Cement” 1998 nr 4, s. 10-11.

Architektura Betonowa. Racjonalistyczne podejście do projektowania architektury Tadao Ando możemy nazwać minimalizmem, Hasło Miesa Van Der Rohe – *Less is more* może być mottem budowli. Oryginalna prostota formy wynika z intelektualnego podejścia do projektowania. Wszelkie ozdoby są tu niewskazana, twórca jak na ortodoksa przystało, pozbawia bryłę wszelkiej niepotrzebnej zdobności. Jednak coś zostaje, wszak nie bez przyczyny budynek jest uznawany za jedną z ikon architektury. Zostaje surowy betonowa powierzchnia z rygorystyczną prostotą geometrycznej kompozycji szalunków jako wykończenie. Całość jest niewielkich rozmiarów budowlą o powierzchni zaledwie 33 m², a została zlokalizowana na równie małej działce o powierzchni 350 m². Budowla ma kształt walca o wysokości 6.5 m. Światło wpada przez wycięty strop zamontowany do skrzyżowanych belek. Nie wiemy, czy jest to kaplica, czy jakieś pomieszczenie techniczne może przyłączyć elektryczny. Autor brakiem, jakichkolwiek dodatków czy symboli nam nie ułatwia odgadnięcia przeznaczenia.

Beton wojskowy. W Lublinie zlokalizowany jest domu zwyczajna ukrywający się pod nazwą: *Casa Olajossy ossia Villa in fortezza* (D. Kozłowski, T. Kozłowski). Mieści się na działce powstałej poprzez parcelację terenów ogrodów i sadów na obrzeżach miasta a przeznaczonych na zabudowę jednorodzinna. Oddalony od miasta, ze zwykłymi domami w sąsiedztwie. Trapezowy kształt wynikający z przebiegu podziałów dawnych łąn skośnie rozcinanych drogą skłonił do układania prostopadłościennych brył domów w zgodzie z kierunkami granic działek, a nie z kierunkiem ulicy. Ten bolesny dla architekta fakt spowodował postanowienie zbudowania domu w formie walca, co usuwa na bok rozważania – czy elewacje domu mają być przyporządkowane granicy terenu, czy też winny należeć do ulicy.

Program użytkowy domu rozłożony na trzech kondygnacjach obejmuje zestaw standardowych pomieszczeń.

„Są dwie rzeczy, które należą do architektury, grobowiec i monument; wszystko inne, jeżeli nawet służy czemukolwiek, powinno być wyrzucone ze świata sztuki”, orzekł Adolf Loos („Architektur” 1910). Zgodnie z tym poszukiwania kształtu domu podmiejskiego rozpoczęto w przestrzeni zawartej gdzieś pomiędzy „gro-



bowcem a monumentem”, tak by zadowolić Loosa i pozostać w sferze architektury. W stwierdzeniu wielkiego architekta odnaleziono także początek łańcucha właściwości przestrzeni architektury, tu architektury domu mieszkalnego, które układają się w zbiór przeciwieństw. „Najpierw odnaleziono tam – „twierdzę”, rzecz architektoniczną przeznaczoną do zamieszkiwania i schronienia – równocześnie, „twierdzę” jako antytezę – „pałacu”, odrzucając wystawność i przepych kojarzący się z tym ostatnim. Z tego także powodu wybrano także „dom” – a nie „rezydencję” a z racji położenia w miejscu miasta opowiedziano się także za „willą” – a nie „pałacem”. Zupełnie osobistego wybór wskazał raczej na „ołtarz” – niż „bunkier”, i raczej „bunkier” niż „schron”. Tak objawił się

obraz „zamku” i „fortecy”⁵.

Tyle o rozterkach ze znaczeniami; jeśli chodzi o budowę formy architektonicznej, opowiedziano się za „elewacją”, a nie za – „fasadą”, równocześnie pozostając pod nieprzemijającym urokiem „maski”, a nie – „twarzy”. Opowiedziano się za pojmowaniem elewacji jako cienkiej, delikatnej warstwy o formie niezależnej od kształtu użyteczności (na tyle, na ile jest to możliwe), i zapragnięto ujrzeć tę niezależność. Równocześnie zanegowano zasadę istoty i fasady i elewacji, by formę rzeczy architektonicznej ujrzeć jako jedność, bez rozdziału na „przód”, „tył” lub „boki” albo widoki oznaczone stronami świata. Przeciwieństwa: „poddasza” i „piwnic”, „dachów” i „fundamentów” ... ukryto.

Wybrano „formę otwartą”. Jednak nie przeciwstawiono „tektoniczności” – formie „otwartej”; raczej zaproponowano grę przeciwieństw w „otwarte-zamknięte”, także grę w „zewnątrzne-wewnętrzne”, w „odsłanianie-zasłanianie”. Zaproponowano także inne gry, które może odnaleźć przechodzień i mieszkaniec.

Z założenia, a nie jako konsekwencja poprzednich wyborów, opowiedziano się za: „labiryntem” jako zaprzeczeniem „przejrzystości”, i bardziej za – „zamkniętym” niż – „otwartym”. Nie pozostaje to w sprzeczności z wyborem „odsłaniania” jako przeciwieństwa – „zasłaniania”. Wybór dotyczący otoczenia domu wskazał raczej na „ogród” niż „park”. Zamieszkiwanie, w rozumieniu heideggerowskim, tak przyjętej rzeczy architektonicznej, w konsekwencji, jawi się bardziej jako „podróż” niż – „spacer” lub „przechadzanie się”.

A dekompozycja? Idea domu opiera się na grze przeciwieństw. Na planie, w przestrzeni dostrzec można „kształty idealne” – walec i we wnętrzu walca – sześcian. Rozcięcia powłoki betonowej jasnego walca ujawniają fragmenty swojego wnętrza z ciemnym, granatowym sześcianem. Obie bryły są ułożone współosiowo wokół centralnej podpory. To walec ustępuje przestrzeni, także funkcjonalnej, rozpierającej się ciemnej bryle. Dekompozycję przeprowadzono nie bez inspiracji formami konstruktywistycznymi; jest radykalna, ale formy pierwsze pozostały czytelne.

⁵ D. Kozłowski [w:] E. Zamorska-Przyłuska, *Koloratura koła*, „Architektura i biznes” 1999 nr 11.

Beton mistyczny. Beton zawsze interesował twórców swoją trwałością. W latach 1924-1928 Rudolf Steiner wznosi budowlę w Dornach koło Bazylei zwaną *Goetheanum II*, siedzibę Towarzystwa Antropozoficznego, centrum kulturalnym, teatrem. Powstał po pożarze wcześniejszego budynku. Stał się ikoną architektury nie tylko ze względu na pionierskie użycie betonu dla kształtowania elewacji. Użycie betonu tłumaczone jest czasami jako wyraz lęku autora przed ponownym pożarem obiektu⁶. Argument zwracający uwagę na tę materię, umożliwiającą swobodne kształtowanie elewacji, zgodnie z koncepcją architekta, jest bardziej przekonujący. To nie jest architektura spokoju, to są formy wyraziste, miękkie i równocześnie mocne, całkowite przeciwieństwo architektury geometrycznej. Elewacje trudne do odszukania w widokach ortogonalnych wydają się wykute z jednolitego gładu. Budowla mistyka i filozofa, twórcy antropozofii niesie w sobie wpływ wielu stylów. Jej surowość ma być wyrazem dążenia do poznania świata duchowego i walki z materializmem. Budynek powstały jako wyraz architektury antropozoficznej⁷, wielki, wyróżniający się z otoczenia, ale i z nim zharmonizowany nosi wiele cech, nie tylko ówczesnego, ekspresjonizmu. Projekty budynku zaczęły się od modeli z gliny. Na nowoczesny jak na ówczesne czasy kształt budowli i dążenie Steinera do formy idealnej miały wpływ teorie Goethego. „Teoria... wypływa z pojęć o typie ogólnym i o roślinie »idealnej«. Metamorfoza, wg Goethego, jest przekształceniem typu ogólnego w poszczególne jego warianty, a nie jest wynikiem osobliwości rozwoju. Metamorfoza wg Goethego wypływa z idealistycznych pojęć o „typie ogólnym” i jego wariantach, realizowanych na drodze metamorfozy”⁸. Metamorfozy tej architektury wyrażają się w odejściu od płynnych i delikatnych, falistych linii kojarzonych z secesją do niemal brutalnych, dynamicznych form. Stylowa jedność budynku nie jest tu dekoracją, raczej jest wyra-

⁶ Pierwsze Goetheanum zostało podpalone przez wrogów Steinera, A. Bancroft, *Współcześni mistycy i mędrcy*, Warszawa 1987, s. 180.

⁷ Por. W. Dudzik, *Goetheanum, steinerowski impuls w architekturze*, „Autoportret” 2006, J. Kurek, *Goetheanum. Architektura tajemna*, „Archivolta” 1/2010.

⁸ J. Mowszowicz, *Zbliżające się 200-lecie teorii metamorfozy Goethego*, w: „Wiadomości botaniczne”, Tom XXII – zeszyt 3, 1978.

zem dążenia do zespolenia architektury z krajobrazem.

Beton sakralny. Fritz Wotruba to austriacki twórca, uznany za jednego z najwybitniejszych rzeźbiarzy XX wieku. Najbardziej znanym jego dziełem nie jest jednak rzeźba, a może właśnie rzeźba, która zamieniła się w zbudowane dzieło architektoniczne. *Wotrubakirche*, bo tak rzecz jest nazwana, swymi skromnymi gabarytami nasuwa skojarzenie z innym znanym budynkiem, który wpłynął na postrzeganie dzieł sztuki należących do kategorii estetycznej monumentu.

W willowej dzielnicy Wiednia na skraju zabudowy mieszkaniowej odnaleźć można niewielkie wzniesienie. Tu, podnosząc oczy, widz jest zauroczonej rzeczą powstałą jakby dla scenografii teatralnego przedstawienia. Tajemnicze głązy (może menhiry) niczym *Stonehenge* zaciekawiają swym dramatycznym układem, wylaniając się na tle nieba. Architektura surowa, ekspresyjna, nadająca jednak trochę bezkształtnej formie planu budynku wrażenie ładu. Zazwyczaj monumentalne budowle tworzą monumentalną przestrzeń miasta. Tu skalę miasta wyznaczają małe wille. I może dlatego „nowy monument” nie musi epatować wielką skalą, zrywa z marzeniami o stworzeniu czegoś wybijającego się z krajobrazu. Wiedeń ostatnich lat jest pełen budynków pretendujących do miana „ikony”, ale zwykle jest to architektura niezwykle „pyszna” w swej skali, wielka, zasłaniająca wszystko, co ją otacza. Tu rzecz ma się odwrotnie, ekspresjonistyczna forma pretenduje do miana jednego z najważniejszych obiektów miasta, nie atakując nas swoją skalą.

Projekt kościoła musiał powstawać przy współpracy z architektem Fritzem Gerhardem Mayrem. Był budowany w latach 1974-1976, został skończony już po śmierci Wotruby. Bryła kościoła jest połączeniem 152 bloków betonowych, stanowiących bezładną, ale zharmonizowaną koncepcję rzeźbiarską. Taka koncepcja pojawia się ona w dziełach Wotruby z różnych lat. Możemy dostrzec, kształt wiedeńskiego budynku patrząc na modele, rzeźby z 1967 roku. Dostrzeżemy tu jeszcze małe elementy, które z czasem zamienią się w betonowe „głązy” stanowiące kontrast dla otaczającego kościół terenu. Zielona trawa i drzewa będące tłem, dla architektury, są przeciwieństwem dla elementów ścian i konstrukcji dzieła. Wzgórze jest jakby zaprojektowane razem z budowlą, dla stwo-

żenia wspólnie bardziej monumentalnej perspektywy. Niewielkie rozmiary budowla, wręcz jak na polskie warunki to raczej kaplica, a nie kościół. Autor przyznaje się do inspiracji katedrą Chartres, ale to nie ta sama skala; tu patrzmy przecież na „domek jednorodzinny”, tam na 115 metrów wysokości wieżę kościelną. Francuska katedra to monument o niewiarygodnych rozmiarach; tu autor myślał raczej o stworzeniu rzeźby. Wiedeński kościół na tylko 30 metrów długości, 22 m szerokości i 15,5 m wysokości. Prostota pozbawiona dekoracji bryła według autora ma sprawić, że będziemy się czuć szczęśliwi. W rzeczywistości wewnątrz budowli jest skromny, ascetyczny niczym protestancka świątynia. Ściany podobnie jak „elewacje” pokazują surowość wykończenia. Krytycy często tłumaczą użycie materiałów takich jak betonu niewystarczającymi środkami finansowymi inwestorów. Tu beton został użyty z premedytacją jako środek wyrazu artystycznego, ze względu na swój rzeźbiarski charakter. Trzeba pamiętać, że są to 4 tysiące ton betonu. Najcięższy element zajmuje 64 metry sześciennie i waży 141 tony, największy mierzył 13 metrów długości. Pomiędzy blokami umieszczone są tafle szklane, które umożliwiają dopływ światła do wnętrza, nie rozbijają na części brył, z których powstaje budowla. Liczby wskazują, że beton stał się tu celem, a nie środkiem.

Beton osobisty. *Steinhaus – Kamienny dom*, w Steindorf, w górach Karyntii w Austrii zaprojektował i zaczął budować dla siebie około 1980 roku Günther Domenig. Data jest tu bardzo ważna, sam autor podaje także lata od 1986 do 2008 roku jako czas powstawania dzieła. Nie jest to zwykły projekt, jest to manifest pewnego podejścia do architektury i sztuki. Architekt odkrywał w swoim czasie nowe tereny dla ekspresjonizmu, posługując się dramatyzmem zdekomponowanej formy, przywołując wspomnianą sztukę z początku XX wieku.

Dom składa się z czterech poziomów, które nie są kondygnacjami w sensie dosłownym. W centrum znajduje się spiralna przestrzeń stanowiąca jakby oś obrotu całego założenia. I tu znów musimy przywołać szkice autora dorysowującego elementy rakiety, może luf armatnich, wychodzących ze środka kompozycji. Formy stanowiące części składowe budynku są rozbite, ale pozostają ze sobą w jakiejś niezrozumiałej jedności.

Widzowi może wydawać się, że razem stanowią obraz raczej jak po katastrofie budowlanej, że nie są wynikiem powstawania czegoś nowego. Czasem części budynku są porównywane do skał, ostrych i nieprzyjaznych, ale przecież mających stanowić osłonę domowników przed światem zewnętrznym i może dlatego wyglądają, jakby miały odstraszać intruzów, chcących robić zdjęcia zza ogrodzenia. Patrząc na budynek, możemy przypuszczać, że autor nie może się zdecydować czy jest to schron, czy zwykły budynek mieszkalny.

Projekt jest pod każdym względem rewolucyjny. „Jestem [...] na granicy, tutaj pokaże, na co kiedykolwiek będę mógł pozwolić sobie w architekturze” mówi autor. Pierwsze szkice z roku 1980 są wcześniejsze od czółowego projektu Zahy Hadid, uznawanego za początek współczesnego ekspresjonizmu. Jesteśmy jeszcze dwa lata przed *Peak Leisure Club* w Hong Kongu i to, co będzie wieszczyć Hadid, jeszcze się nie zdarzyło.

Dom nazywany „własnym” spełnia ostatecznie inną funkcję. Został on ukończony jako centrum kultury, miejsce spotkań architektów i artystów. Władze państwa musiały wesprzeć budowę która, okazała się zbyt wielkim obciążeniem dla jednego użytkownika. Odbywać się tu mają warsztaty, sympozja, wystawy, koncerty, odczyty. Taka funkcja jest dużo bardziej odpowiednia dla budynku tej klasy, niż gdyby miał się on stać tylko schronieniem dla jednego twórcy. Byłoby to takie samolubne, gdyby taki monument nowej architektury nie mógł być zwiedzany i podziwiany przez miliony.

Współczesność

Leonardo da Vinci poszukiwał proporcji doskonałego ciała ludzkiego. Dążenie do matematycznego opisu piękna i stworzenia jego bezwzględniego opisu. Około 1490 roku tworzy jeden ze swoich najbardziej znanych rysunków *Człowieka witruwiańskiego*. Miała to być ilustracja do początku *Księgi III* traktatu Witruwiusza *O architekturze ksiąg dziesięciuro*. Witruwiusz poświęca tę część wpływowi proporcji ciała ludzkiego na formę architektoniczną, pisze: „Kompozycja świątyni polega na symetrii, której praw architekci ściśle przestrzegać powinni. Symetria rodzi się z proporcji zwanej po grecku – *analogia*. Proporcją nazywamy zastosowanie ustalo-

nego modułu w każdym dziele zarówno do członów budowli, jak i do jej całości, z czego wynika prawo symetrii. Żadna budowla nie może mieć właściwego układu bez symetrii i dobrych proporcji, które powinny być oparte ściśle na proporcjach ciała dobrze zbudowanego człowieka”⁹. Leonardo trochę „poprawił” proporcje ciała wynikające z klasycznego opisu. Kwadrat i okrąg mijają się, nadając człowiekowi trochę bardziej normalne proporcje. Bardziej interesujący dla architektów wydaje się rysunek zwany także *Człowiek witruwiański*, ale wykonany znacznie później w 1521 roku przez Cesare Cesariano włoskiego architekta i teoretyka architektury wydawcy pierwszego włoskiego przekładu dzieła Witruwiusza. Świat *Architektury Betonowej* jest pełen współistniejących różnorodnych form niedających się jednoznacznie nazwać i dosłownie opisać, zmienia się podobnie do *Człowieka witruwiańskiego*. Beton staje się współcześnie wyznacznikiem marzeń twórców o geometrycznej niestabilności i o zerwaniu z dominującym w historycznej tradycji kierunkiem pionu. Architektura współczesna staje się ucieleśnieniem dążeń do rozbicia formy. Stan taki nie jest już w XXI wieku absolutną nowością. Był postulowany już w latach sześćdziesiątych XX. Juliusz Goryński architekt i historyk sztuki przewidywał takie nowe podejście do estetycznego odbioru niestabilności przyszłej architektury. Podkreślał, że: „Świadomość materialnego charakteru i przeznaczenia użytkowego budowli wywołuje w człowieku uczucie niepokoju, jeżeli kompozycja architektoniczna nie potwierdza fizycznej stateczności budowli i bezpieczeństwa w jej użytkowaniu. Doświadczenie wydaje się potwierdzać, że wpływa to jednocześnie i na ocenę estetyczną. Oznacza to, że budowli, w których kompozycja wywołuje niepokój o ich bezpieczeństwo, nie uznajemy za piękne lub zadowolające estetycznie. (...) Budowle takie są uznane za brzydkie, dopóki nowa technika nie wejdzie w powszechne użycie i wpłynie na nowe ukształtowanie poczucia bezpieczeństwa budowli”¹⁰. Beton jest więc tym materiałem, który pomaga w wyzbyciu się lęku. Daje użytkownikowi możliwość akceptacji estetycznych walorów architek-

⁹ Marcus Vitruvius Pollio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s. 43.

¹⁰ J. Goryński, *Urbanizacja, urbanistyka i architektura*, Warszawa

tury z jej niestabilnością i odejściem od historycznych reguł. Dziś jest on niezbędny do tworzenia dzieł sztuki. Powstaje „architektura betonowa”. Najważniejszym jej przymiotem jest to, iż jest ona oderwana od konkretnego stylu budowania. Można wręcz powiedzieć, że to właśnie umożliwia jej stanie się „stylem” samym w sobie. Architektura współczesna odcina się od tradycji narodowych (w modernizmie) i odwołuje do ogólnoświatowych (w postmodernizmie). Współczesność tworząc sztukę „nową”, zmierza już nie do naśladowania zastanych kanonów, lecz wielkich mistrzów architektury z całego świata. Kanony nie są już (pozornie) ważne w projektowaniu, jednak nie możemy zaprzeczyć pewnej ciągłości w budowaniu z betonu. Dostrzegamy czasem nieopisane, oprócz użytego materiału podobieństwo takich dzieł. Powolna śmierć dekonstruktywizmu tworzy współcześnie nowe estetyki, które nawiązują do twórczości sprzed lat. Żadne słowa artystów nie zmieniają wrażenia, że gdzieś to już widzieliśmy. Chyba jednak pewien kanon wspomnień, który jest zapisany w naszym myśleniu, nie zniknie nigdy. Współcześnie pojawia się coś nowego może styl lub tylko prąd nazywany często *Architekturą Betonową*. Nazwa będąca komplementem dla tego zwykłego materiału ma szansę zaistnieć w historii sztuki współczesnej i stać się tak ważna, jak nazwy pochodzącej od innego materiału *ceglanego ekspresjonizmu*. Powstanie takiej nazwy jest największym komplementem dla betonu i większego chyba już nie można podać.

*Dr hab. inż. arch. Tomasz Kozłowski, Prof. PK, Politechnika Krakowska.