

FOTO-OBRAZY ARCHITEKTURY

Fotografia jako medium referujące
i projektujące architekturę



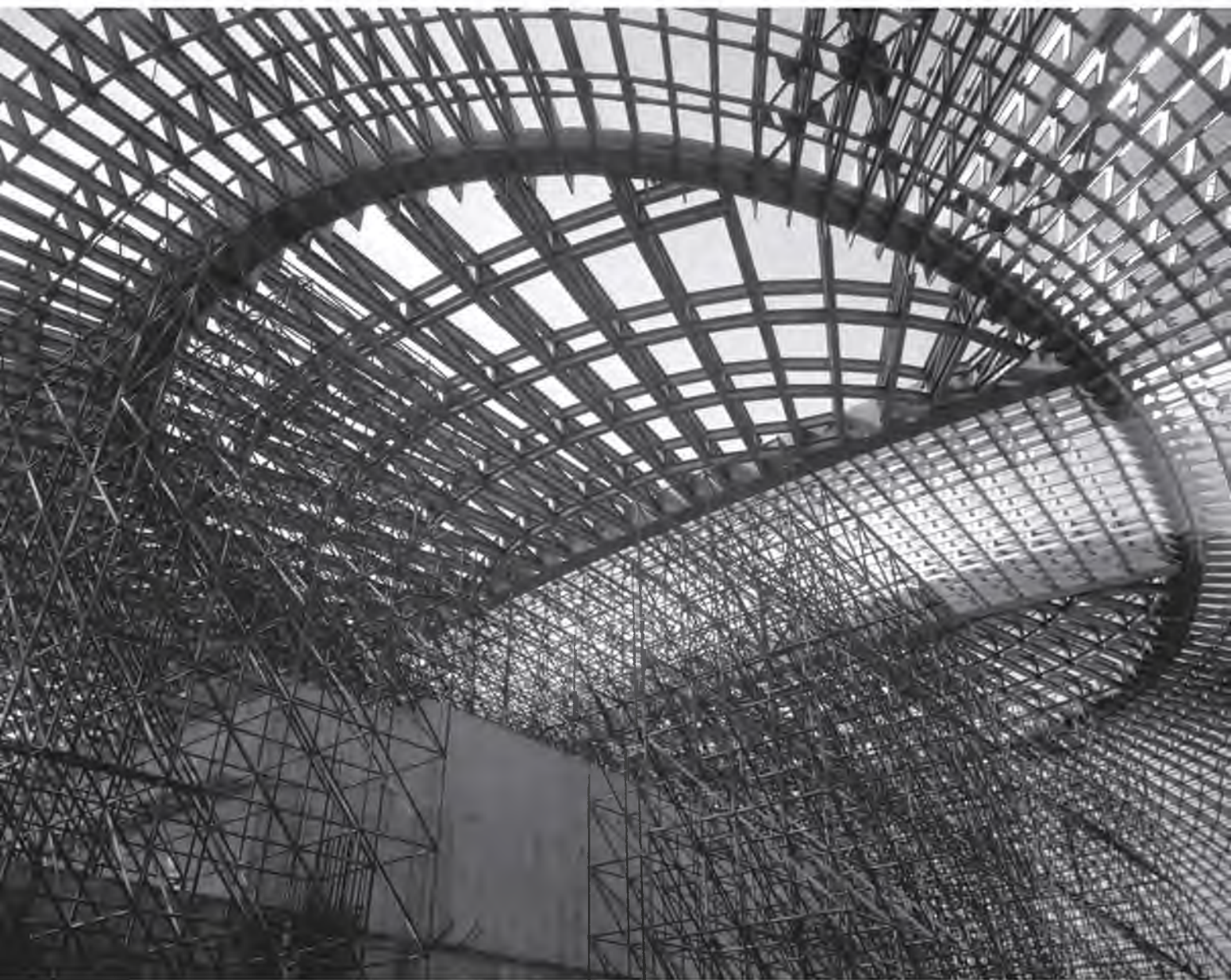






FOTO-OBRAZY ARCHITEKTURY

Fotografia jako medium referujące
i projektujące architekturę

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych
Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Kraków 2016

SPIS TREŚCI

- 15 *Piotr Wróbel*: Foto-obrazy architektury
23 Podziękowania

Część 1. Teksty teoretyczne

- 33 Rozdział I
Piotr Wróbel: Obrazy ponad wszystko.
Foto-obrazy architektury – szkice do panoramy
- 85 Rozdział II
Bartosz Haduch: Architektoniczne fotopolis w erze globalizacji
- 95 Rozdział III
Anna Palej: Obrazy, znaki i symbole w przestrzeni miasta informacyjnego
- 109 Rozdział IV
Artur Jasiński: Dziennik, szkicownik, kamera:
o podróżach architektów i formach ich zapisu
- 135 Rozdział V
Katarzyna Banasik-Petri: Kontrasty w architekturze
– Fundacja Prady w Mediolanie
- 147 Rozdział VI
Barbara Stec Hortus Conclusus Petera Zumthora.
Kiedy architektura trwa chwilę
- 157 Noty o autorach

Część 2. Fotoeseje

- 169 *Piotr Wróbel*: Fotoesej architektoniczny
- 179 *Katarzyna Banasik-Petri*: Your Rainbow Panorama
- 181 *Zofia Bednarczyk*: Kolory ciepłe, kolory zimne
- 183 *Jan Bosak*: Z fotograficznego szkicownika
- 185 *Agnieszka Bulanda*: ARCH
- 186 *Gabriela Buzek-Garzyńska*: Widzieć to, co jest przed oczyma...
- 189 *Stanisław Deńko*: Chandigarh
- 191 *Bartosz Haduch*: Wyspy szczęśliwe
- 195 *Stanisław Hryń*: Foto-obrazy, foto-grafiki
- 198 *Krzysztof Ingarden*: Galeria Europa – Daleki Wschód w Krakowie
- 200 *Artur Jasiński*: Bilbao
- 202 *Robert Konieczny*: Arka
- 205 *Wojciech Kosiński*: Terminal lotniczy w Shenzhen
- 207 *Romuald Loegler*: Foto-obraz architektury
- 210 *Kazimierz Łatak*: Tunel aerodynamiczny
- 212 *Magdalena Poprawska*: Relatywizowanie widzialnego. Krzesło
- 214 *Agata Rościecha-Kanownik*: Foto-Obrazowanie
- 216 *Agnieszka Starzyk*: Zapach chwili
- 218 *Barbara Stec*: Działy

- 220 *Piotr Urbanowicz*: Grecja
222 *Marta Urbańska*: Lento ma non troppo
224 *Paweł Wieczorek*: Architektura bezludna
226 *Piotr Wróbel*: La Grand Arche de la Défense
228 *Małgorzata Zastawnik*: Na osi czasu

Część 3. Kronika studenckich konkursów fotograficznych

- 237 *Piotr Wróbel*: Studenckie konkursy fotograficzne
241 Edycja 1. 2008. Architektura w obiektywie
245 Edycja 2. 2009. Architektura i światło
254 Edycja 3. 2010. Architektura i woda
259 Edycja 4. 2011. Architektura ekspozycji – ekspozycja architektury
264 Edycja 5. 2012. Architektura i sport
268 Edycja 6. 2015. Architektura (a)kontekstualna

Część 4. Aneks

- 280 *Piotr Wróbel*: Foto-obrazy architektury
288 *Piotr Wróbel*: Fotoobraz habitatu. Fotografia – źródło obiektywnej wiedzy czy subiektywna interpretacja zbudowanego środowiska życia człowieka?
301 *Piotr Wróbel*: Przestrzeń papieru. Uwagi o fotografii architektonicznej

309 Indeks nazwisk

LIST OF CONTENTS

19	<i>Piotr Wróbel</i> : Photo Images of Architecture
23	Acknowledgments
Part 1. Theoretical texts	
33	Chapter I <i>Piotr Wróbel</i> : Images Above All. Photo Images of Architecture – Sketches for the Panorama
85	Chapter II <i>Bartosz Haduch</i> : Architectural Photopolis in the Times of Globalisation
95	Chapter III <i>Anna Palej</i> : Images, Signs and Symbols in the Information City Space
109	Chapter IV <i>Artur Jasiński</i> : The Diary, Sketchbook, Camera: About the Travels of Architects and the Forms of their Recording
135	Chapter V <i>Katarzyna Banasik-Petri</i> : Contrast in Architecture. Prada Foundation in Milan
147	Chapter VI <i>Barbara Stec</i> : <i>Hortus Conclusus</i> by Peter Zumthor. When Architecture Lasts a Short While
157	Notes about Authors
Part 2. Photo essays	
169	<i>Piotr Wróbel</i> : Architectural Photo Essay
179	<i>Katarzyna Banasik-Petri</i> : Your Rainbow Panorama
181	<i>Zofia Bednarczyk</i> : Warm Colours, Cold Colours
183	<i>Jan Bosak</i> : From a Photographic Sketchbook
185	<i>Agnieszka Bulanda</i> : ARCH
186	<i>Gabriela Buzek-Garzyńska</i> : To See What You Have in Front of Your Eyes...
189	<i>Stanisław Deńko</i> : Chandigarh
191	<i>Bartosz Haduch</i> : Isles of Delight
195	<i>Stanisław Hryń</i> : Photo Images, Photo Graphics
198	<i>Krzysztof Ingarden</i> : For the Europe Gallery – Far East
200	<i>Artur Jasiński</i> : Bilbao
202	<i>Robert Konieczny</i> : The Ark
205	<i>Wojciech Kosiński</i> : Shenzhen Airport
207	<i>Romuald Loegler</i> : Photo Image of Architecture
210	<i>Kazimierz Łatak</i> : Wind Tunnel
212	<i>Magdalena Poprawska</i> : Relativising the Visible. A Chair
214	<i>Agata Rościecha-Kanownik</i> : Photo-imaging
216	<i>Agnieszka Starzyk</i> : The Scent of a While
218	<i>Barbara Stec</i> : Knitwear

- 220 *Piotr Urbanowicz*: Greece
222 *Marta Urbańska*: Lento ma non troppo
224 *Paweł Wieczorek*: Deserted Architecture
226 *Piotr Wróbel*: La Grand Arche de la Défense
228 *Małgorzata Zastawnik*: Timeline

Part 3. Chronicle of Student Photographic Competitions

- 237 *Piotr Wróbel*: Student Photography Contests
241 1st edition: Architecture in the Lens. 2008
245 2nd edition: Architecture and Light. 2009
254 3rd edition: Architecture and Water. 2010
259 4th edition: Architecture of Display – Display of Architecture. 2011
264 5th edition: Architecture and Sport. 2012
268 6th edition: (A)contextual Architecture. 2015

Part 4. Appendix

- 280 *Piotr Wróbel*: Paper Space. Comments on the Architectural Photos
288 *Piotr Wróbel*: Photo Image of Habitat. Photography – Source of Objective Knowledge or Subjective Interpretation of the Developed Environment of Human Life?
301 *Piotr Wróbel*: Photo Images of Architecture. Comments on the Architectural Photography
309 Index

FOTO-OBRAZY ARCHITEKTURY

Architektura, przynależąc do ludzkiej kultury materialnej i duchowej, wymaga nieustannej mediacji (łac. *mediatio* – pośrednictwo). Na początku podlega jej sam projekt: z inwestorem i przyszłym użytkownikiem trzeba wynegocjować układ funkcjonalny, materiały i koszty, z budowniczymi – sposoby i szczegóły realizacji. Proces mediacji nie ustaje po zakończeniu budowy i obejmuje ocenę skończonego dzieła, ustalanie jego wartości użytkowej i symbolicznej. Środkami służącymi do przekazywania informacji, co i jak należy zbudować są rysunki sporządzone wedle określonych reguł, zwane koncepcjami, projektami technicznymi, wykonawczymi czy warsztatowymi, uzupełniane widokami perspektywicznymi, obecnie wytwarzanymi za pomocą maszyn liczących (nazywane najpierw z angielska renderingami, a obecnie, bardziej swojsko, wizualizacjami). Przekaz wizualny uzupełniany jest opisami powołującymi się na przepisy prawa, zgromadzoną wiedzę techniczną i tradycję budowlaną. Środkami służącymi do wskazywania dobrych i złych praktyk, wzorów i zwyczajów są teksty krytyczne oraz obrazy: niegdyś tworzone za pomocą rysunków, rycin i malowideł, obecnie zaś głównie przy użyciu fotografii. Ta ostatnia technika wpisała się w historię architektury już z chwilą jej wynalezienia w 1826 roku. Od tamtego czasu foto-obrazy towarzyszą architekturze pomagając poznawać, analizować, rozważać i kontemplować jej długą historię i wybitne dzieła. Fotografie stały się rodzajem pamięci ikonograficznej kultury tworzonej przez człowieka.

Bez fotografii nie można sobie dzisiaj wyobrazić ani nauczania architektury, ani jej osądzania. Zapewne mało jest książek o architekturze bez fotograficznych ilustracji towarzyszących narracji, a odkąd upowszechniły się sposoby rzutowania obrazów na ekrany w salach wykładowych nie ma chyba też wykładowców świadomie rezygnujących z prezentacji powiększonych fotografii. Jeszcze nie tak dawno można było spotkać architektów, dla których czarna tablica i kreda albo biały karton i węgiel stanowiły wystarczające medium przekazu, jednak świat ten odchodzi już do przeszłości.

Mimo że powszechnie uważa się, że fotografia jest odwzorowaniem i interpretacją rzeczywistości, to nie jest wykluczone, że realnie wpływa na kształt architektury nowej. Jest to hipoteza wymagająca gruntownego dowodu, jednakże wiele za nią przemawia.

Niniejszy zbiór prac teoretycznych, fotoesejów i kronika studenckich konkursów fotograficznych organizowanych od 2008 roku na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, ma być zapisem refleksji związanych ze specyficzną, jak dotąd mało zbadaną a wszechobecną częścią teorii architektury, jaką jest fotografia. Jej szczególność

odmiana ściśle związana ze sztuką budowania jest określana mianem fotografii architektonicznej, jednakże niniejsza monografia nie została tą definicją ograniczona.

Fotografia architektoniczna nie jest zjawiskiem izolowanym, nie sposób ograniczyć go do problemów związanych ze sposobami, jakie fotografia stosuje w odzworowywaniach budowli. Poszukiwanie historycznej genezy, katalogowanie, rozszyfrowywanie konwencji i strategii fotograficznych, tworzących reprezentacje architektury to zaledwie fragment fenomenu, będącego częścią wielkiego procesu „wizualizacji kultury”, którego początki sięgają połowy XIX w., a które nabrało tempa w połowie wieku XX. Proces ten domaga się głębszego namysłu i krytycznej analizy opartej na teoretycznych podstawach.

Dla architekta oznacza to wyjście poza wąski krąg fotografii skupionej na prezentacji wybranych dzieł architektury a także poza zestaw lektur wyłącznie o niej traktujących. Pytania, jakie należy przy tym postawić, to między innymi pytanie o to, czym jest obraz, jakie były początki i przyczyny zjawiska jego obecnej dominacji, jaką rolę obraz pełni we współczesnej kulturze i jakie są tego skutki. Można również podejmować niezwykle wciągającą intelektualną grę i budować możliwe scenariusze rozwoju przyszłych zdarzeń, wychodząc poza utarte schematy, przekraczając konwencje, eksperymentując, tworząc.

Współczesna kultura jest kulturą wizualną a obraz staje się faktem o wymiarze społeczno-kulturowym, mediującym pomiędzy otaczającą rzeczywistością a jednostką i zbiorowością. W ten sposób, obok przemyślanych działań artystycznych mających oparcie w koncepcjach estetycznych i filozoficznych, znaczenia nabierają obserwowane i odkrywane nowe praktyki życia codziennego. Wiedza wizualna staje się niezbędna nie tylko do analizy poszczególnych obrazów i mediów, ale jest warunkiem koniecznym umożliwiającym świadome uczestniczenie w kulturze a także jej opis i krytykę. Dla środowiska akademickiego, dla nauczycieli i studentów, uprawianie tych aktywności rozumianych jako twórcze zaangażowanie we współczesność należy do zajęć obowiązkowych. W ramach działalności dydaktycznej konieczne jest zatem zdobywanie kompetencji wizualnych w zakresie tworzenia, używania, odbierania i interpretowania obrazów.

Niniejszy zbiór prac składający się na monografię ma na celu zwrócenie uwagi na fakt, że pod warstwą pozornie oczywistej użytkowej funkcji wizualnej reprezentacji, fotografia architektoniczna pełni ważną rolę jako nieodzowna, choć niejednokrotnie niedoceniana, istotna część teorii architektury. Jest to więc zarazem próba sformułowania programu ambitnego projektu badawczego. Tak pomyślanemu przedsięwzięciu towarzyszy pewien niepokój: czy jest to zadanie dla architekta? Czy politechniczny inżynier ma do tego wystarczające kompetencje i warsztat badawczy, czy posiadana wiedza i doświadczenie upoważnia go do podejmowania pracy w pełnym tego słowa znaczeniu naukowej? Wymaga ona przecież sięgania do materiałów źródłowych, kwerend w archiwach, wywiadów, analiz i gruntownych studiów literaturowych.

Zgromadzony materiał upoważnia przynajmniej do zakreszenia pola badań i zarysowania problematyki. Autorzy mogą przecież odwołać się do uprawnionej metody obserwacji uczestniczącej i bezpośrednich kontaktów z aktorami wydarzeń (fotografami), w których również mają swój osobisty udział. Tytuł do zabierania głosu w tej kwestii daje im także praktyka projektowa i praca dydaktyczna nierozłącznie związane z różnego rodzaju materiałem fotograficznym. Nie bez znaczenia pozostają tu doświadczenia w roli świadomych odbiorców architektury, twórców próbujących budować teoretyczne wyjaśnienia intrygujących zjawisk w architekturze.

W monografii wypowiadają się, za pomocą słowa jak i poprzez swoje prace, architekci, malarze, rzeźbiarze i fotografowie, ale także studenci – uczestnicy konkursów. Tak szeroka reprezentacja pozwala na wgląd w istotę medium, jego rolę i znaczenie dla architektury na każdym etapie jej powstawania i trwania.

Kompozycja monografii

Na drodze do szerszego ujęcia problemu i stworzenia opisu mającego cechy monografii, trudno uniknąć zasadzek zbyt odważnego stawiania uogólnionych hipotez opartych na spekulacjach i manipulacjach wtórnymi danymi. Jak wcześniej wspomniano, rzetelne badania powinny być przynajmniej w dużej części oparte na bezpośrednim materiale źródłowym. W naszym przypadku są nimi prace uznanych fotografów, zbiory architektonicznych foto-esejów twórców fotografii i architektury oraz prace studentów.

Zamierzeniem autorów monografii, obok prezentacji nowego oryginalnego materiału, było również dokonanie pewnego podsumowania działań związanych z fotografią architektoniczną, gdyż znajduje się ona w polu zainteresowań nauczycieli WAiSP Krakowskiej Akademii już od lat zajmując poczesne miejsce w ich pracy twórczej.

W pierwszej części monografii znalazły się teksty napisane w ramach projektu badawczego, których tematyka związana jest z mediatyzacją architektury. W artykule *Obrazy ponad wszystko* autor podjął próbę określenia głównego tematu monografii pokazując go w perspektywie historycznej, wskazując przy tym na liczne powiązania ze współczesną kulturą wizualną. Artykuł Bartosza Haducha, architekta i zdobywającego międzynarodowe laury fotografa architektury, prezentuje szerokie spektrum projektów z pogranicza architektury i fotografii, opisując równocześnie wzajemne podobieństwa i różnice w ramach wymienionych dziedzin oraz współpracę między architektami i artystami wizualnymi. Anna Palej w tekście *Obrazy, znaki i symbole w przestrzeni miasta informacyjnego* analizuje aktualne problemy przesylenia przestrzeni publicznych współczesnych miast informacją wizualną, rozważając przy tym możliwe rozwiązania, które równoważyłyby negatywne skutki obserwowanych zjawisk. *Dziennik, szkicownik, kamera: o podróżach architektów i formach ich zapisu* Artura Jasińskiego to opis i analiza metodycznego działania architekta podróżnika-zbieracza gromadzącego między innymi za pomocą współczesnego szkicownika – matrycy aparatu fotograficznego, własne zasoby inspirujących obrazów. Tekst Katarzy-

ny Banasik-Petri *Kontrasty w architekturze – Fundacja Prady w Mediolanie* to klasyczny przykład pracy krytycznej z fotografiami, które pełnią rolę swoistego materiału dowodowego. Zbiór wypowiedzi teoretycznych zamyka osobista relacja Barbary Stec z pobytu w czasowym (nieistniejącym już) londyńskim pawilonie *Hortus Conclusus* Petera Zumthora. Refleksje autorki-krytyka architektury budowane są konsekwentnie wokół obrazów zobaczonych *in situ* i utrwalonych za pomocą aparatu.

W części drugiej prezentujemy cykl fotografii zaopatrzonych w autorskie komentarze architektów, artystów i fotografów. Jest to szczególna forma wypowiedzi nosząca nazwę fotoeseju, polegająca na wykorzystaniu efektu synergii fotografii i tekstu.

W części trzeciej zgromadzono dokumentację sześciu edycji studenckich konkursów fotograficznych zorganizowanych przez WAI SP KA. Mogły one zaistnieć dzięki wspólnym zainteresowaniom i inicjatywie Bartosza Haducha oraz piszącego te słowa. Organizatorami konkursów kierowało przekonanie, że umiejętność patrzenia i widzenia oraz zasoby obrazów w wyobraźni studentów są niezbędne do podejmowania kolejnych zadań projektowych i twórczych eksperymentów.

Monografię uzupełnia aneks, w którym celowo zestawiono teksty publikowane już przy innych okazjach. Zostały one przedstawione w wersjach oryginalnych, bez znaczących korekt. Pomimo pewnych niedoskonałości warsztatowych i powtórzeń, za które odpowiedzialność ponosi wyłącznie autor, stanowią swoistą dokumentację trwałości a zarazem ewolucji pewnych tez. Są również wyrazem stałych zainteresowań naukowych i ciągłości badań na przestrzeni ostatnich lat.

Dość i tak już rozbudowaną kompozycję książki dodatkowo wzbogaca, ale i niejako domyka swoista galeria mistrzów – zestaw prac artystów fotografów, które udało się pozyskać specjalnie dla wydawnictwa dzięki życzliwości ich twórców: Gabrieli Buzek-Garzyńskiej, Bogdana Konopki, Wojciecha Kryńskiego, Janusza Leśniaka, Magdaleny Poprawskiej, Marcina Stawiarza i Wojciecha Wilczyka. Redaktorowi trudno było się oprzeć pokusie zaspokojenia czystej przyjemności oglądania pięknych foto-obrazów wykonanych przez „starych mistrzów” a dostępnych w domenie publicznej.

Na obraz fotograficzny można patrzeć jak na byt samowystarczalny, fenomen podporządkowany wyłącznie zmysłowi wzroku i odczytywany niemal intuicyjnie. Można też, tak jak to czyni zespół opracowujący monografię, spojrzeć na fotografię jak na szczególne narzędzie kodowania znaczeń, które staje się w pełni czytelne dopiero wtedy, gdy jest otoczone teoretyczną refleksją próbującą zgłębić jego ukryte sensy i związki z kulturą. Obrazy, których historia i sposób funkcjonowania zostaną lepiej rozpoznane mogą zacząć jeszcze intensywniejsze życie w naszych umysłach i projektach.

Piotr Wróbel

PHOTO IMAGES OF ARCHITECTURE

As it belongs to the human material and spiritual culture, architecture requires continuous mediation (from Latin *mediatio* – intermediation). Initially, the design itself undergoes mediation: it is necessary to negotiate the functional layout, materials and costs with the investor and future user as well as the methods and details of performance with the builders. The mediation process does not stop after the construction has been completed and comprises assessment of the finished work, determination of its use and symbolic value. The information on what to build and how to do it is conveyed by drawings made in accordance with strict rules, called concept designs, technical designs, detailed or workshop designs, complemented with perspective views, nowadays generated with computers (first known in their English name as renderings and then visualisations). The visual message is supplemented with descriptions referring to the legal regulations, technical expertise and building practice. Good and bad practice, patterns and habits are conveyed in critical texts and images, created by drawings, engravings and paintings in the past, and today primarily by means of photography. The latter technique has been employed in the history of architecture since its invention in 1826. Since then the photo images have constantly accompanied architecture, helping to learn, analyse, consider and contemplate its long history and outstanding works. With the view of protecting from oblivion, photographs have become a type of iconographic memory of the man-made culture.

It is impossible to imagine teaching about architecture and reviewing it without photos. Surely, there are not many books devoted to architecture without photographs accompanying the narration. After the ways of displaying images on screens in lecture rooms have gained popularity, there are also hardly any lecturers resigning intentionally from presenting enlarged photos. Not so long ago there were architects for whom a blackboard and chalk, or a white cardboard sheet and charcoal constituted a sufficient medium to convey messages. This world has been, however, passing away.

Although it is commonly believed that photography reflects and interprets the reality, it may have an actual effect on the shape of the new architecture. This hypothesis requires a thorough proof though it can be assumed true with high probability.

This book contains a selection of theoretical works and photo essays as well as a chronicle of photo competitions organised in the Faculty of Architecture and Fine Arts at Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University since 2008, which is meant as the record of thoughts related to the specific, omnipresent though little examined so far, realm of the theory of architecture, i.e. photography.

Its specific variant closely related to the building practice is called architectural photography. This monograph, however, is not restricted by means of the said definition and attempts at a slightly broader description of the phenomenon, reaching beyond its boundaries.

Architectural photography is not an isolated phenomenon, it is impossible to reduce it to problems related to the ways employed to reproduce buildings in photographs. The search for the historical genesis, cataloguing, deciphering photographic conventions and strategies creating representations of architecture is a mere fraction of this phenomenon, belonging to the great process of „culture visualisation“, dating back to the times immediately following the invention and popularisation of photography in the mid-19th century, which gained momentum in the mid-20th century. The process requires deeper critical analysis based on theoretical grounds. For an architect, this means going beyond the narrow circle of photography focused on presenting selected architectural works and also beyond the reading list devoted solely thereto. The questions that must be asked in the said process are, for example, as follows: What is the image? What were its beginnings? What are the reasons for its contemporary predominance? What is the role played by image in today's culture and what are its effects? It is also possible to initiate a highly engaging intellectual game and create possible scenarios of future event development, breaking the old patterns, transgressing conventions, experimenting, or simply creating.

The contemporary culture is a visual one and the image becomes a social and cultural fact, mediating between the surrounding reality, the individual and the community. In this way, the well-thought-out artistic activities based on aesthetic and philosophical concepts are more and more accompanied by the observed and discovered new everyday practices. The visual knowledge becomes necessary not only when analysing particular images and media but it is also a precondition of the conscious participation in culture, as well as of its description and criticism. For the scholarly milieu, for teachers and students, those activities, perceived as commitment to contemporaneity, are obligatory tasks. Hence, the didactic activity necessitates acquisition of visual competence related to creating, using, receiving and interpreting images.

This selection of works is an attempt at attracting attention to the fact that architectural photography plays an important role as an indispensable, though frequently underestimated, part of the theory of architecture under the layer of apparently obvious utilitarian function of visual representation. This is also an attempt at formulating a programme of an ambitious study project. An effort designed in this way is accompanied by a certain concern: is it a task for an architect? Does an engineer who graduated from a technical university possess sufficient competence and study skills? Do his or her knowledge and experience entitle him to start entirely academic work? It requires using source materials, visits to archives, interviews, analyses and in-depth literary studies. The collected materials seem, however, to allow at least for specifying the field of studies and indicating the problems. The authors of works can refer to the legitimate

method of participant observation and direct contacts with the event actors (photographers) which they also have a share in themselves. They are entitled to have a say in that realm also by their design practice and teaching inseparably connected with various photographic material. Eventually, it is impossible to neglect the experience of the conscious recipients of architecture, trying to build theoretical explanations of the intriguing architectural phenomena.

This book contains the words and works of architects, painters, sculptors and photographers but also students participating in competitions. Such a broad representation offers insight in the essence of this medium, its role and significance for architecture at every stage of its creation and existence.

Monograph form

It is difficult to avoid the traps of overly bold presentation of generalised hypotheses based on speculations and manipulation with secondary data on the way to a broader view of the problem and to the creation of a description with monograph features. As mentioned above, reliable studies should be at least largely supported by direct source materials. In our case, those are works by renowned photographers, collections of architectural photo essays by the creators of photographs and architecture, and the works by students.

Apart from presenting a new, original material, the monograph authors also wished to summarise the activities related to architectural photography as it has belonged to the field of interest of the teachers at the Faculty of Architecture and Fine Arts at the Krakow University for a number of years. This explains the diversity of material included in this selection.

The first part of this monograph contains texts written within the study project, devoted to the mediatisation of architecture. In the article called *Obrazy ponad wszystko [Images Above All]*, the author tried to define the major subject of the monograph, presenting it in a historical perspective and indicating various ties with the contemporary visual culture. The article by Bartosz Haduch, architect and photograph of architecture, winner of international awards and distinctions, presents a wide spectrum of projects demonstrating the meeting point of architecture and photography, describing also the mutual similarities and differences of the said disciplines as well as cooperation of architects and visual artists. In her text titled *Obrazy, znaki i symbole w przestrzeni miasta informacyjnego [Images, Signs and Symbols in the Information City Space]*, Anna Palej analyses the current problems related to the supersaturation of the public space of contemporary cities with visual information, considering also the possible solutions which could offset the adverse effects of the observed phenomena. *Dziennik, szkicownik, kamera: o podróżach architektów i formach ich zapisu [The Diary, Sketchbook, Camera: About the Travels of Architects and the Forms of their Recording]* by Artur Jasiński is a description and analysis of the methodical activity of the architect, traveller and collector, gathering own resources of inspiring images e.g. with a contemporary sketchbook, i.e. the camera sensor. The text by Katarzyna Banasik-Petri *Kontrasty w architekturze – Fundacja Prady*

w Mediolanie [Contrasts in Architecture – Prada Foundation in Milan] is a perfect example of critical work with photos being peculiar evidence. The selection of theoretical texts is finished with a personal report of Barbara Stec devoted to her visit to a temporary (but no longer existing) London pavilion called *Hortus Conclusus* by Peter Zumthor. The reflections of the author, who is a critic of architecture, are structured consistently round the images seen *in situ* and recorded with a camera.

The second part contains a collection of photos with comments by their authors, i.e. architects, artists and photographers. This is a specific form, called a photo essay, employing the synergy effect of photography and text.

The third part documents six editions of student photo competitions organised by the Faculty of Architecture and Fine Arts at the Krakow University. They could be organised thanks to the shared interests and the initiative of Bartosz Haduch and the author of these words Piotr Wróbel. The competition organisers were led by the belief that the ability to look and see, as well as the image resources in students' imagination, are required to undertake new design tasks and creative experiments.

The monograph has an *appendix*, which contains texts published earlier on different occasions. They are presented in their original versions, with no major adjustments. Despite certain deficiencies of skills and repetitions which are to be attributed to the author only, they document both the permanency and evolution of certain theses. They are also an expression of unchanging scholarly interests and continued studies carried out recently.

The relatively broad content of the book is further enriched, but also as if framed, with a peculiar gallery of masters. It is a set of works by artists-photographers, i.e.: Gabriela Buzek-Garzyńska, Bogdan Konopka, Wojciech Kryński, Janusz Leśniak, Magdalena Poprawska, Marcin Stawiarz and Wojciech Wilczyk, obtained for this publication thanks to the artists' kindness. The editor found it difficult to resist the temptation to satisfy the sheer pleasure of admiring great photo images made by the „old masters” and available in the public domain.

A photograph can be perceived as a self-sufficient phenomenon subordinated solely to the sense of sight and read almost intuitively. Another option postulated by the authors of this monograph is that a photo can also be seen as a peculiar tool to encipher meaning which becomes fully legible only when surrounded with a theoretical reflection trying to capture its hidden sense and bonds with culture. Images, the history and functioning of which are recognised better, can start even a more intense life in our minds and designs.

Piotr Wróbel

PODZIĘKOWANIA

Szereg osób poświęciło swój czas i energię, aby poszczególne edycje konkursu studenckiego mogły zostać zorganizowane i rozstrzygnięte. Nie byłoby to możliwe bez ich bezinteresownej pomocy i wsparcia tego licznego grona.

Organizatorzy pragną podziękować następującym osobom: Magdalenie Poprawskiej, Pawłowi Krausowi, Wojciechowi Wilczykowi, Karolinie Harazim, Małgorzacie Tomczak, Robertowi Koniecznemu i Pawłowi Wieczorkowi, którzy zechcieli uczestniczyć w pracach jury, redakcji czasopisma Architektura & Biznes oraz portalowi WA-PL, które sprawowały patronat medialny nad kolejnymi edycjami konkursu, klubowi Pauza za gościnę w czasie pierwszej edycji konkursu, dziekanowi WAiSP KA, artyście rzeźbiarzowi prof. Stanisławowi Hryniowi za życzliwe wspieranie inicjatywy oraz Samorządowi Studenckiemu Wydziału Architektury za udział w pracach organizacyjnych.

Każda idea, aby mogła zaistnieć, wymaga materialnego wsparcia; udzielała jej nasza uczelnia w osobie Kanclerza Krakowskiej Akademii prof. dr Klemensa Budzowskiego.

ACKNOWLEDGMENTS

Many people devoted their time and effort to organise and close particular editions of the student competition. It would not have been possible if it had not been for their gratuitous help and support.

The organisers would like to thank the following people: Magdalena Poprawska, Paweł Kraus, Wojciech Wilczyk, Karolina Harazim, Małgorzata Tomczak, Robert Konieczny and Paweł Wieczorek, who agreed to be jury members, the editors of Architektura & Biznes magazine and WA-PL portal who was the media sponsor of the competition editions, Pauza Club for housing the first edition of the competition, the Dean of the Faculty of Architecture and Fine Arts at the Krakow University, sculptor Professor Stanisław Hryń for his kind support of the initiative and the Students' Self-Governing Body of the Faculty of Architecture for participating in the organisation.

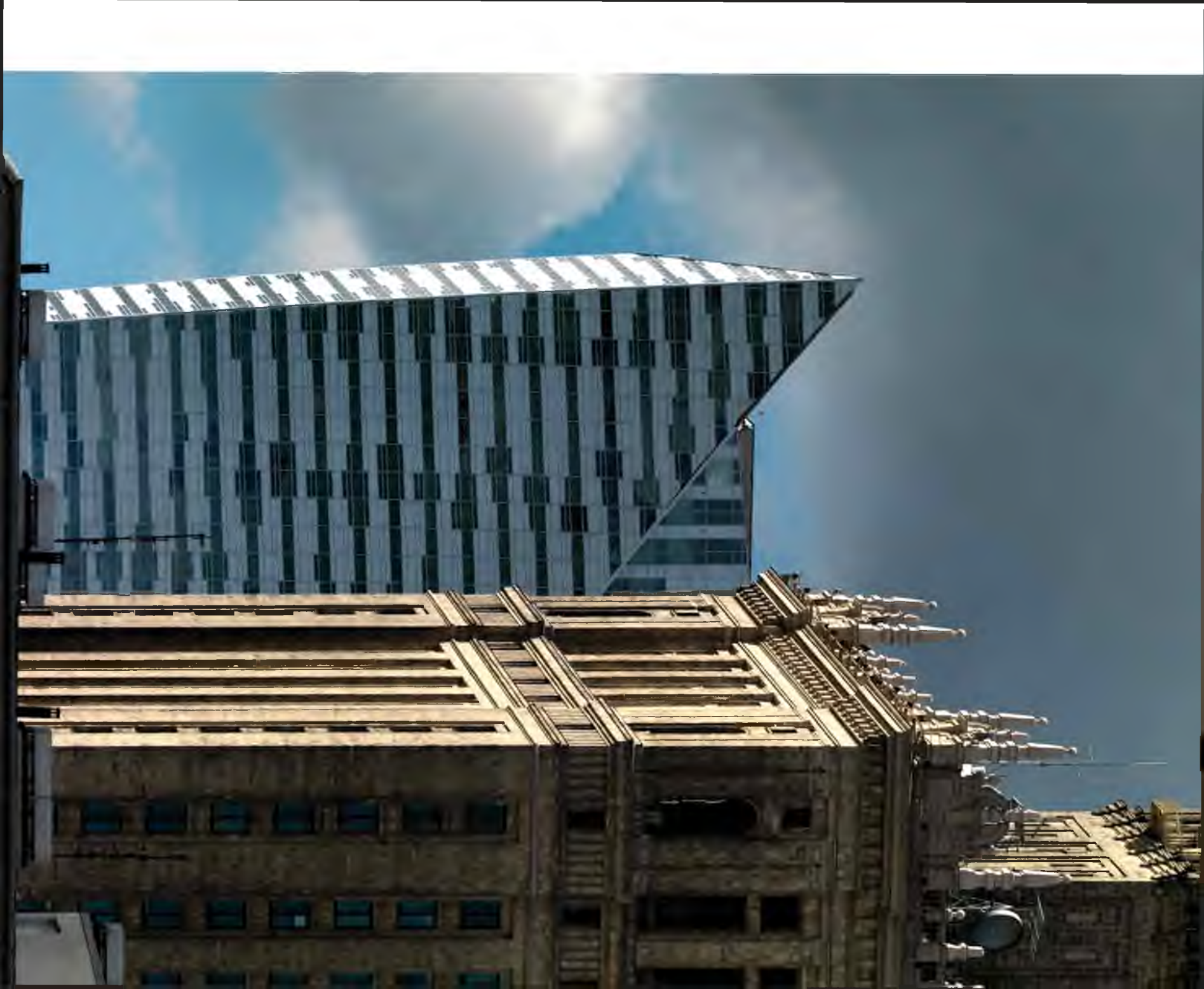
Every idea requires financial support in order to exist. Such support was offered by our university represented by the Krakow Academy Chancellor, Professor Klemens Budzowski, PhD.



11-1288



← Walker Evans, *Schoolhouse*, Alabama, Stany Zjednoczone, 1936



CZĘŚĆ 1
TEKSTY TEORETYCZNE

Rozdział I

OBRAZY PONAD WSZYSTKO.

FOTO-OBRAZY ARCHITEKTURY – SZKICE DO PANORAMY

Piotr Wróbel

Słowa kluczowe:

fotografia, fotografia architektoniczna,
kultura wizualna

Streszczenie:

Masowo wytwarzane i cyfrowo multiplikowane obrazy dominują w kulturze na wszystkich jej poziomach, z którego konstruowana jest poważna część ludzkiej rzeczywistości. Pozorna oczywistość fotografii, jej powszechnie przyjmowana nie tyle prawdziwość co równoważność wobec tego co reprezentuje, jest jednym z największych fenomenów, które należy rozszyfrować. Nawet jeśli tak sformułowana hipoteza znajdzie potwierdzenie tylko w części, to i tak rozwijanie kompetencji, polegającej na rozumieniu strategii i taktyk obrazu posługujących się konwencją, umownością, perswazją i interpretacją, staje się niezbędnym elementem uczestniczenia w kulturze, zarówno w roli twórcy jak i odbiorcy.

Mimo że obrazy we współczesnym świecie są formą komunikacji zyskującą zdecydowaną przewagę nad słowami, to myślenie wizualne nie znajduje się w opozycji do myślenia dyskursywnego a dominacja obrazu nie jest zjawiskiem negatywnym, lecz faktem, który trzeba rozpoznać i opisać. Czyni to już od dłuższego czasu antropologia kulturowa, która uczy, że widzenie jest w rzeczywistości systemem reakcji zmysłowych i w dużej części aktem warunkowanym kulturowo.

Szczególnym przypadkiem okazuje się w tym kontekście fotografia architektoniczna, która jednocześnie stanowi zwierciadło i źródło architektury. Większość naszej wiedzy o architekturze i duża część inspiracji pochodzi ze zmagazynowanych w umysłach zasobów ikonograficznych. Ważnymi środkami analizy i opisu dzieła architektonicznego oraz celem do jakiego dążymy w projektowaniu, świadomie lub bezwiednie, są sugestywne symulacje – obrazy.

Do podstawowych elementów analizy zjawisk należy wyodrębnienie ich cech i składników oraz nadanie im nazw, odtworzenie historii i przewidywanie kierunków rozwoju zdarzeń w przyszłości, określenie kontekstu i próba ustalenia mapy wpływów. Pomimo prowadzonych w tym zakresie badań historia fotografii architektonicznej pozostaje nadal mało znana. Obecna sytuacja (często niesłusznie utożsamiana ze statycznym *status quo*) jest w istocie stanem przejściowym w dynamicznym procesie przemian, mającym ciekawą przeszłość i zmierzającym w nieznanym kierunku. W rozdziale podjęto próbę wskazania istotnych momentów na drodze rozwoju fotografii architektonicznej, jej emancypacji i znaczących przejawów myślenia wizualnego w architekturze współczesnej.

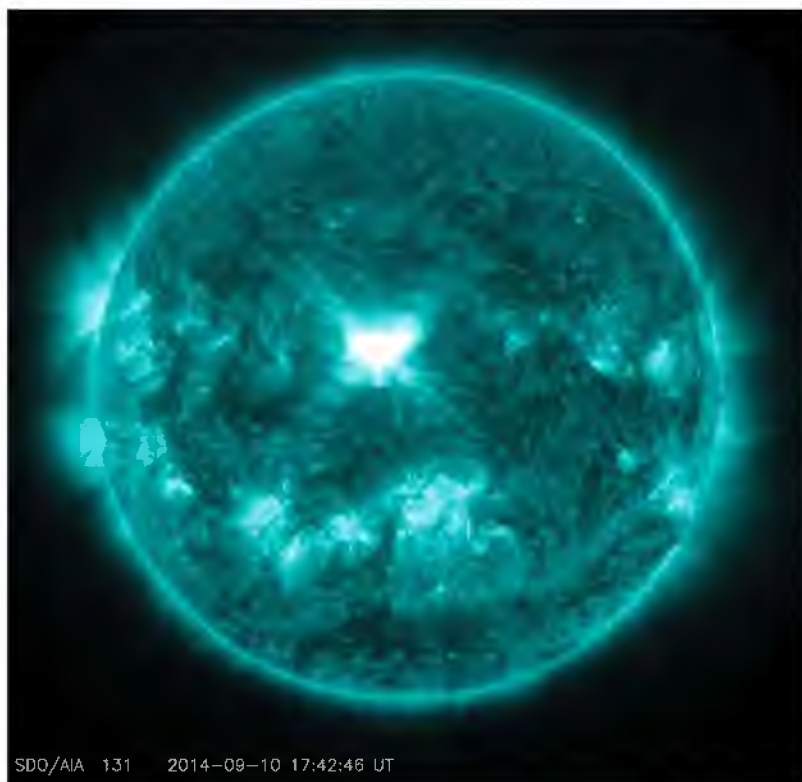
1. Album ikon



1.1. Nasłoneczniona strona Ziemi widziana 6 lipca 2015 roku z odległości ponad 1,6 mln km przez aparat naukowy satelity *Deep Space Climate Observatory* NASA.

Kolorowy obraz Ziemi został uzyskany za pomocą *Earth Polychromatic Imaging Camera* (EPIC), czteromegapikselową kamerę CCD i teleskop. Obraz w jakości fotografii został wygenerowany przez połączenie trzech oddzielnych zdjęć. Do różnych celów naukowych aparat wykonał serię 10 zdjęć za pomocą filtrów wąskopasmowych, od ultrafioletu do bliskiej podczerwieni.

Szef NASA Charles Bolden skomentował publikację zdjęcia w domenie publicznej w następujący sposób: „Jako były astronauta, który dostąpił przywileju oglądania Ziemi z orbity, chcę, żeby wszyscy mogli zobaczyć i docenić naszą planetę jako zintegrowany interaktywny system”. W odróżnieniu od kultowego zdjęcia *Blue Marble* z 1972 r., obrazy Ziemi dostarczane przez sondę DSCOVR mają praktyczne zastosowanie w nauce, zwłaszcza w analizach klimatu naszej planety i badaniach pogody kosmicznej.

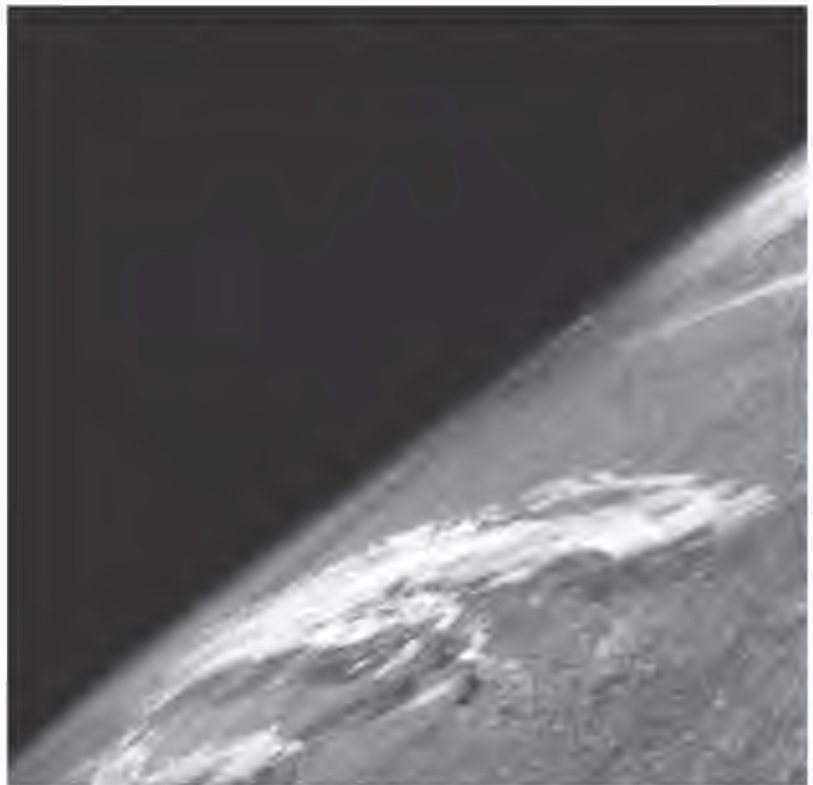


1.2. Jednym z najtrudniejszych obiektów badawczych zawsze było – Słońce, podstawowe źródło światła dla fotografii. Ta najbliższa Ziemi gwiazda jest centralnym ciałem Układu Słonecznego, liczącym około 99,86% jego łącznej masy, głównym źródłem energii docierającej do Ziemi i najjaśniejszym obiektem na niebie. Jest prawie idealną kulą. Jego duża jasność nie pozwala na bezpośrednią obserwację gołym okiem. Pierwszy fotograficzny obraz Słońca – w postaci dagerotypu – zarejestrowali w 1845 r. Leon Foucault i Louis Fizeau. Systematyczna obserwacja aktywności magnetycznej otworzyła drogę do badań kosmicznej pogody; jedną z efektywnych metod jest fotografowanie Słońca w zakresie promieniowania UV.

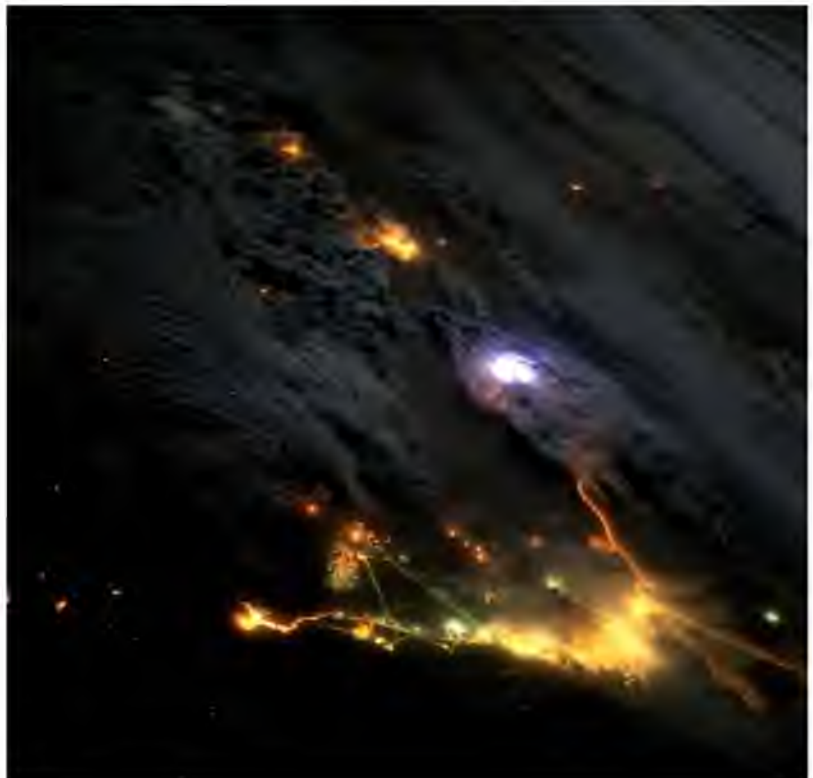
„W wielu wczesnych relacjach o wynalazku fotografii podkreślano, że po raz pierwszy samo Słońce stało się artystą, pisze ono i rysuje światłem obrazy doskonalsze, niż gdyby wyszły spod ludzkiej ręki. Fotografia to w dosłownym znaczeniu światło-pismo (...)”^{*}.

* B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 240.

1.3. Pierwsze zdjęcie Ziemi widzianej z przestrzeni kosmicznej, wykonane 24 października 1946 r. w USA w trakcie lotu suborbitalnego rakiety V-2. Obraz zarejestrowany na wysokości 105 km.



1.4. Fotografia wykonana przez astronautów z pokładu Międzynarodowej Stacji Kosmicznej w grudniu 2013 r. Oprócz niezwyklej urody, zdjęcie doskonale oddaje dynamiczną powłokę naszej planety. Fotografia włącza geograficzną urbanistykę – zwizualizowaną za sprawą oświetlenia gęsto zaludnionych obszarów (białe błyskawice pośród żółtych świateł miast Kuwejtu i Arabii Saudyjskiej) – w całościowy obraz planety w erze antropocenu.

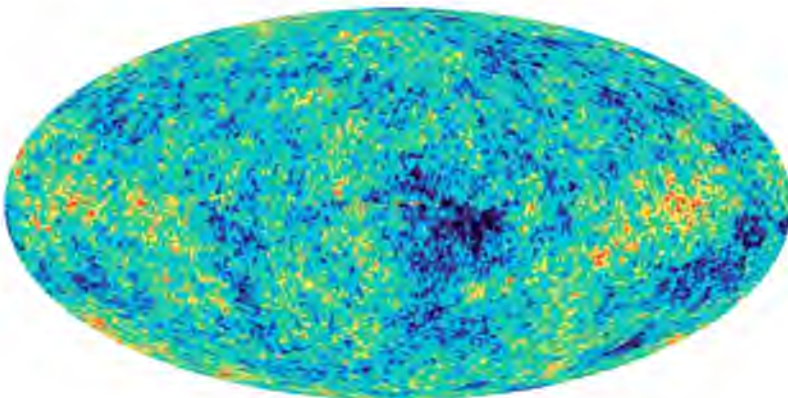




1.5. Leonardo da Vinci, *Ostatnia wieczerza*. Fragment. Jedna z wielkich ikon kultury śródziemnomorskiej, obraz pokazujący człowieka usytuowanego w świecie kultury (we wnętrzu architektury, pośród społeczności związanej wspólną ideą,) otoczonej naturą (pejzaż widoczny na zewnątrz). Przestrzeń środowiska zbudowanego na użytek dzieła została przedstawiona przy użyciu matematycznej konstrukcji. Jak się jednak okazało, jej ścisła kodyfikacja poprzez zasady perspektywy nie była w stanie – wbrew nadziejom na odkrycie obiektywnej naukowej metody – zapobiec przestoczeniu się jej w jeszcze jedną, symboliczną formę zapisu przestrzeni na płaskiej powierzchni obrazu. *Perspektywa jako „forma symboliczna”* Erwina Panofskiego nie pozostawia co do tego żadnych wątpliwości.



1.6. *Eye Candy*, słodkie obrazy. Atrakcyjne wizualnie obrazy wszechświata uzyskiwane za pomocą teleskopów pracujących w kosmicznej próżni od lat są powszechnie dostępne w ikonosferze. Jednak za miłymi dla oka, pozornie fantastycznymi, arabeskami kryje się trudna do pojęcia rzeczywistość. Są to przede wszystkim w oryginale obrazy monochromatyczne, pierwotnie wykonywane w niewidocznej dla człowieka podczerwieni, a niezwykle kolory są efektem obróbki zdjęć przez grafika, umożliwiającej odczytywanie zachodzących w kosmosie zjawisk. Te „inne światy” opisywane teoriami kosmologicznymi, kwestionującymi codzienne ziemskie doświadczenie i zasady percepcji, stanowią wyzwanie dla wyobraźni odbiorcy. Podważają schematy myślowe dotyczące prawdy i fałszu w fotografii, zmuszają do namysłu nad stopniem dopuszczalnej manipulacji.



1.7. Wszechświat. Ćwiczenia z wyobraźni wizualnej.

Najbardziej rozpowszechniony obecnie obraz wszechświata, utworzony na podstawie danych zebranych przez sondę WMAP to mapa mikrofalowego promieniowania tła, pokazująca obraz z wczesnego okresu jego istnienia. Wizualna reprezentacja powstała dzięki naukom podstawowym i jej technicznym zastosowaniom. Sam obraz, jakkolwiek niesie z sobą potężny ładunek refleksji natury filozoficznej, nie jest szczególnie wizualnie atrakcyjny. Właściwie nie jest obrazem w dosłownym znaczeniu tego słowa, gdyż stanowi raczej zapis wyliczeń komputera obsługującego czujnik-matrycę znajdującą się za obiektywem. Uzyskane dane musiały być wcześniej przygotowane do prezentacji przez zespół specjalistów, tak aby uzyskały parametry obrazu możliwego do oglądania przez człowieka. Żeby go właściwie zrozumieć i zinterpretować nie wystarczy jedno spojrzenie. Konieczne jest zgromadzenie pewnej wiedzy, choćby na poziomie podstawowym z zakresu astrofizyki a także przywołanie szeregu pomocniczych obrazów-wizualizacji. Bez tego typu działań towarzyszących nie zostaną uruchomione odpowiednie zasoby wyobraźni i obraz pozostanie niezrozumiałym układem płaskich plam. Podobnie jak konwencjonalny wizerunek człowieka, który według relacji antropologów, dla przedstawicieli tzw. ludów pierwotnych niemających „kulturowych kompetencji” do odczytywania fotografii, jest zwykłym kawałkiem papieru pokrytym różnobarwnymi plamami.

Wszechświat, Kosmos, świat, natura to układ wszystkich obiektów astronomicznych, materii rozproszonej i pól fizycznych wraz z czasoprzestrzenią, którą wypełniają. Jest to przestrzeń wraz ze znajdującą się w niej materią (gwiazdami, planetami i innymi jeszcze drobniejszymi ciałami niebieskimi, ich skupiskami – galaktykami, gromadami galaktyk, materią międzygalaktyczną i innymi obiektami), która w jakikolwiek sposób może oddziaływać na nas (lub my na nią) w przeszłości, obecnie lub w przyszłości. Wszechświat obejmuje całe życie i historię, nie wyklucza się również, że obejmuje wszystkie idee, w tym także matematykę. (...) Zakłada się, że Wszechświat jest izotropowy, jednorodny i rządzi się uniwersalnymi prawami przyrody. Według powszechnie przyjętych teorii potwierdzonych przez różne dane obserwacyjne wiek Wszechświata wynosi 13,82 miliardów lat. Średnica widzialnego Wszechświata to ok. 91–93 miliardów lat świetlnych, czyli $8,8 \times 10^{26}$ metrów¹.

Nie da się określić rozmiarów całego Wszechświata – możliwe, że jest nieskończony. Możliwe też, że istnieje od zawsze, oraz że istnieją światy równoległe...

Ciekawe, że zadziwiająco bliską nam do dzisiaj koncepcję *universum* stworzył już rzymski poeta i filozof Lukrecjusz, człowiek żyjący w I w. przed Chrystusem. Wedle jego wizji zawartej w poemacie (zagubionym i znanym jedynie z kopii i tłumaczeń) atomy są wieczne i niepodzielne, przestrzeń zaś nieskończona. Jak widać artystyczna intuicja wsparta filozoficzną refleksją ma wielką moc.

¹ Na podstawie: *Powszechna encyklopedia PWN wersja 1, CD*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA 2009. Dane na dzień 7.05.2016.

2. Foto-obrazy architektury. Szkice do panoramy

(...) dla osoby, która naiwnie spogląda na fotografie, oznaczają one coś zupełnie innego [niż zaprogramowane pojęcia skłaniające nas do zachowań magicznych – przyp. autora], a mianowicie stany rzeczy przychodzące ze świata i odcisnięte na powierzchni. Dla tej osoby fotografie przedstawiają świat sam w sobie. Wprawdzie naiwny obserwator przyzna, że stany rzeczy prezentują się na powierzchni w specyficzny sposób, lecz przecież nie będzie sobie tym już zawracał głowy. Każda „filozofia fotografii” objawi mu się jako jałowa gimnastyka umysłu. Taki obserwator milcząco zakłada, że poprzez fotografię spogląda na świat zewnętrzny i dlatego fotograficzne uniwersum pokrywa się z tym światem (...).

Vilém Flusser²

Żyjemy w czasach, w których obraz staje się ważniejszy od słowa. Siła jego perswazji zdaje się być nie do pokonania, i chociaż z determinacją próbujemy bronić tezy o wyższości tekstu nad obrazem, wszyscy i tak w końcu ulegamy tyranii wizualności. Dla architektury i ludzi z nią związanych to nic nadzwyczajnego, niemniej intuicyjne operacje na obrazach to nie to samo, co świadome działanie wynikające z usystematyzowanej wiedzy. Kiedy mowa o przemocy obrazów, nasze myśli biegną w stronę reportaży z pola walki, gdy słyszymy o ich uwodzicielskiej sile, sądzimy że rzecz dotyczy tylko mody. Tymczasem fotografie architektury również mogą wzbudzać strach i pożądanie.

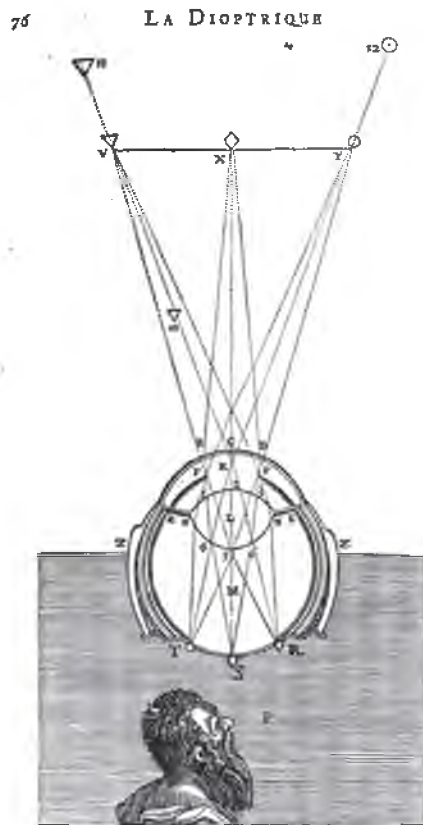
Obrazy zdają się królować we współczesnej kulturze niepodzielnie. Mówi się nawet, że jest ich zbyt wiele i powstają zbyt łatwo, że przesłaniają świat a nawet są „mordercami realnego”. W każdym razie panuje dziś powszechna zgoda, że fenomen obrazu zdominował niejedyn dyskurs, ten architektoniczny również. Odkąd opanowano druk fotografii stała się ona najważniejszym, a czasem nawet wyłącznym sposobem opisu architektury.

Do teoretyków należy krytyczna analiza, a żywiołem twórców pozostaje działanie. Tak czy inaczej, bez względu na utyskiwania badaczy kultury, fotografowanie architektury jest naturalnym odruchem u ludzi, w których budowlę wzbudzają emocje.

Świadoma swoich możliwości fotografia architektury jest nie tylko prostym zapisem, nie jest kopią, duplikatem czy substytutem. Jest autonomiczną kreacją: notatką z cyfrowego szkicownika, pozasłownym komentarzem, interpretacją, bywa nawet początkiem myślenia o nowej architekturze.

Według Vilema Flussera ani nie należy się dominacji obrazów obawiać, ani tym bardziej z nią walczyć. Według filozofa fotografii po długiej epoce „liniarnego pisma” przyszedł po prostu czas na „obrazy techniczne”. Stawia on śmiałą tezę, że system kultury, na naszych oczach, zamierza dokonać zasadniczych zmian w swojej strukturze³.

Nicholas Mirzoeff diagnozując obecną ogólną sytuację kultury wizualnej globalnego społeczeństwa sieci zauważa, że „z całą pewnością ludzie na całym



2.1. Diagram refrakcji promieni świetlnych. Kartezjusz, Dioptryka, traktat o świetle, 1637 r.

² V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Katowice 2004, s. 43.

³ Ibidem, s. 21.

świecie próbują zmienić systemy reprezentacji we wszystkich znaczeniach tego słowa – od reprezentacji artystycznej po wizualną i polityczną⁴. To ważne stwierdzenie, gdyż na ogół jesteśmy skłonni nie dostrzegać nawet istotnych zmian, próbując zachować *status quo*. Jest to zachowanie naturalne warunkowane chęcią uniknięcia problemów adaptacyjnych związanych z każdą poważną zmianą w środowisku życia.

Hipotezy badawcze

Hipoteza, że fotografia jest zwierciadłem a zarazem źródłem architektury wymaga metodycznego rozbioru. O ile pierwsza jej część należy do prawd, które za sprawą narzucającej się oczywistości jesteśmy skłonni uznawać za niewymagające dowodu aksjomaty, o tyle część druga wymaga bardziej systematycznego uzasadnienia. Cytaty z Flussera wprowadzają nas w świat „obrazu problematycznego”, uwikłanego w programy maszyn wizyjnych, kulturowe konwencje budowy obrazów i ich zapisywania, rozprzestrzeniania i odczytywania. Zwierciadło obdarzone pamięcią wiernie utrwalające odbity wizerunek jest tylko nośną metaforą, bo słusznie zakładamy, że architektura fotoobrazu „nie pokrywa się” z architekturą zbudowaną.

Co do drugiej części hipotezy można wyobrazić sobie dość krótki i prosty dowód oparty na następującym wnioskowaniu. Otóż skoro fotografia jest wizualną reprezentacją architektury, to mając na uwadze dotychczasowy dorobek nauk zajmujących się przekazem wizualnym, a które dowodzą niezbicie, że każdy przekaz jest ustrukturyzowaną interpretacją wpływającą na nasze sposoby widzenia i rozumienia świata, należy uznać, że dotyczy to również architektury. Jeśli tak jest, to pozostaje tylko opisać naturę tego związku, wyjaśnić, jak się realizuje i w jaki sposób fotografia tworzy nową architekturę.

Nie jest to relacja „błędnego koła”, gdzie akcja spotyka się z reakcją, płynnie przechodząc jedna w drugą. Co jakiś czas następuje bowiem zmiana jakościowa, będąca skutkiem sumowania się wielkiej ilości małych odkształceń, co pozwalałoby mówić o dialektyce lub ewolucji procesów obrazowania.

Innymi słowy można założyć, że fotoobrazy całego świata (zarówno tego widzialnego, jak i niewidzialnego dla ludzkiego oka, np. skany wytwarzane przez urządzenia medyczne lub obrazy, powstające za sprawą promieniowania elektromagnetycznego) kształtują myślenie twórców i odbiorców architektury. W takim przypadku należałoby mówić o hipotezie maksymalnie szerokiej. W szczególnym zaś przypadku fotoobrazy samej architektury, czyli tzw. fotografia architektoniczna, znacząco wpływają na projekt nowej architektury i wtedy mamy do czynienia z hipotezą w ujęciu węższym.

⁴ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Kraków–Warszawa 2016, s. 22.

Najprościej rzecz ujmując możemy stwierdzić, że architekci pracują na obrazach, że mają w swoich głowach pokaźne ich zasoby, natomiast niechętnie przyznają się do tego, że obrazy te pochodzą z medialnych baz danych lub zgoła są fotografiami. Najczęściej nie zdają sobie sprawy, że złożone gry wyobraźni, to operacje na obrazach. Budowanie architektury zgodnie z językiem fotograficznego obrazowania czy wręcz „pod fotografie” jest najczęściej procesem nieświadomym. Dodajmy też, że procesowi temu należy utożsamiać z kopiowaniem zdjęć i powtarzaniem kształtów zapamiętanych z ilustracji, gdyż zjawisko to jest z pewnością bardziej skomplikowane. Przebiega ono w sposób, którego do dzisiaj w pełni nie wyjaśniły teorie percepcji i sposobów artykułowania myślenia o powierzchni, przestrzeni i formy⁵. Proces ten dotyczy także historyków, krytyków i pozostałych odbiorców architektury, z tym że każda z tych grup korzysta z własnej, spersonalizowanej bazy danych ikonograficznych.

Pojęcia i definicje

Paradoksalnie, fotografia uosabiająca konkret i obiektywizm produkowany przez maszynę będącą wytworem racjonalnego myślenia i działania, zdaje się być ulotnym zjawiskiem, którego nie sposób zdefiniować inaczej jak tylko pośrednio; za pomocą opisu skutków i wpływów obserwowanych w różnych dziedzinach życia. Jest „przezroczystym cieniem” a nie gęstą materią poddającą się metodycznej analizie. Natura fotografii ma wiele wspólnego z dualizmem światła, jego korpuskularno-falową teorią traktującą je raz jako strumień cząstek a innym razem jako fale elektromagnetyczne.

Zdaniem Johna Tagga fotografia jako taka nie ma tożsamości a jej historia nie stanowi jednolitej narracji. Status fotografii określają różne rodzaje technologii stosowanych do jej wytwarzania natomiast naturę definiują praktyki społeczne zależne od zastosowanych środków i celów do jakich jest używana. Fotografia to raczej przestrzeń, w której objawia się jej oddziaływanie a nie fenomen sam w sobie⁶. Tak więc nie chodzi tu tylko o rezygnację z prostego i jasnego określenia tematu na rzecz niepotrzebnych zawiłości. Postawienie problemu w formie pytania o rolę praktyki tworzenia fotograficznych

Wypada zatrzymać się tu przed granicą niekompetencji i ograniczyć do wskazania literatury z dziedziny filozofii, neurobiologii czy psychologii poznawczej i rozwojowej. Wedle jednej z teorii psychologicznej wyobrażenia konstytuujące pojęcia obiektów istnieją w naszym umyśle jako wspomnienia i kompozycje. Wspomnienia to subiektywne zapisy minionych doświadczeń, w tym także zapośredniczonych przez jakieś media. Kompozycje to z kolei nie należące do osobniczej autobiografii złożenia wspomnień lub ich fragmenty. Wyobrażenia przyjmujące postać kompozycji są fundamentem doświadczenia twórczego. Sprawę komplikuje fakt, że wyobrażenia w prezentowanym ujęciu jest jeszcze innym rodzajem aktywności umysłu, będącym czynnikiem sprawczym lub rodzajem bliżej nieokreślonego umysłowego tła, na którym ujawniają się wspomnienia i kompozycje. Na ten temat zob.: P. Francuz, *Wyobrażeniowa natura pojęć*, [w:] *Pojęcia. Jak reprezentujemy i kategoryzujemy świat*, red. J. Bremer, A. Chuderski, Kraków, 2011, s. 231–243.

⁶ J. Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, New York 1973, s. 118, za: M. Heiferman, *Photography Changes Everything*, New York 2012, s. 15.



2.2. Zdjęcia satelitarne i makrofotografia – dostępne dzisiaj dla każdego fotoamatora – wyznaczają stosunkowo bezpieczną przestrzeń, w której dobrze czuje się nasza XXI-wieczna wyobraźnia. Zdaje się, że poza te granice, mimo że nie brakuje wizualnych pomocy dostarczanych przez naukę, trudno jest się nam na razie zapuszczać. Z obrazami zimnej kosmicznej czeluści i niejasnymi widokami mikroskopowymi nie jest łatwo nawiązać kontakt wzrokowy.

reprezentacji w systemie architektury nie jest mnożeniem bytów ponad potrzebę, bowiem skrócona wersja tego samego problemu: architektura a fotografia – już na wstępie nieprecyzyjnie określałaby przedmiot badań.

Przed przystąpieniem do rozważań nad rolą i funkcją fotografii w architekturze poniżej zostaną przedstawione propozycje określenia kluczowych dla problematyki pojęć.

Architektura to wedle najczęściej przytaczanej definicji Bruno Zeviego sztuka kształtowania przestrzeni. Jeśli przyjąć, że słowo sztuka oznacza trudną do opanowania wiedzę i umiejętność praktycznego jej zastosowania, to sformułowanie nabiera bardziej pragmatycznego charakteru. Mimo to, jeśli chcemy spróbować określić rolę fotografii w architekturze, definicja Zeviego wydaje się nazbyt enigmatyczna. Na użytek niniejszego artykułu proponuje się inną roboczą i znacznie szerszą definicję o nachyleniu socjologicznym, w której architektura objawia się poprzez kompleks zjawisk o charakterze systemowym i będzie rozumiana jako systemem architektury. Najważniejsze centralnie usytuowane miejsce w systemie zajmuje oczywiście projektowanie i budowanie, jednakże funkcjonuje ono w środowisku, w którym następuje proces intensywnych interakcji realizowanych za pomocą gęstej sieci powiązań z systemami społecznym (gospodarczym, politycznym) i kulturowym. Bez złożonej struktury kanałów dystrybucji zleceń, różnych form mecenatu, nagród, promocji itp. architektura nie mogłaby istnieć i należycie pełnić swoich funkcji w rozwiniętych społeczeństwach. Całe to otoczenie pełni przede wszystkim rolę usługową wobec architektury „właściwej” ale jednocześnie w pewien sposób bierze udział w jej kształtowaniu.

Do podstawowych elementów tak pojmowanego systemu architektury, poza architekturą zaprojektowaną i zbudowaną, należy historia, teoria i bieżąca krytyka oraz edukacja architektoniczna a także archiwa, zbiory muzealne, wystawy oraz wydawnictwa specjalistyczne i publicystyka w masowych mediach. Na ich pograniczach funkcjonują inne wyspecjalizowane obszary posiadające względną autonomię, chociaż nie zawsze ostre i jednoznacznie zakreślone granice. Należy do nich na przykład rozwijająca się na styku teorii i praktyki architektura eksperymentalna.

Tradycyjnie architektura dzieli pewien zakres wspólnej przestrzeni ze sztukami plastycznymi, głównie wizualnymi, gdzie następuje wymiana inspirujących idei. Rozległe powiązania łączą także architekturę z wystawiennictwem, muzealnictwem a nawet z przemysłem czasu wolnego, w tym z turystyką. Architektura spełnia swoje pozautylitarne zadania w sferach kontrolowanych przez politykę, różnego rodzaju instytucje, korporacje i indywidualnych użytkowników. Wielkie projekty i pojedyncze przedmioty użytkowe wyznaczają z kolei skalę jakiej dotyczy omawiana problematyka. Wszystkie wskazane aktywności i pola między nimi łączą wielopoziomowe magistrale transmisji danych, za pomocą których następuje ciągła wymiana informacji, której coraz ważniejszym nośnikiem staje się obraz.

Według Encyklopedii PWN: fotografia [gr. *phōs, phōtós* 'światło', *gráphō* 'pisać'], to otrzymywanie trwałych obrazów na powierzchniach pokrytych substancją światłoczułą lub na fotoelektrycznych światłoczułych elementach. Fotografia to również gotowy obraz pozytywowo utrwalany na różnego rodzaju podłożach. Pojęcie szeroko rozumianej fotografii architektonicznej nie daje się ograniczyć do reprezentacji skończonych dzieł zbudowanych służących do upowszechnienia ich wizerunku w celach naukowych, edukacyjnych, artystycznych czy marketingowych, natomiast wytyczenie ścisłej granicy, gdzie fotografia architektoniczna *sensu stricto* przenika się lub zamienia w fotografię architektury jako uniwersalnego tematu przedstawień, jest trudne do określenia⁷. Mając na uwadze całe spektrum zagadnień dotyczące technik realizacyjnych i sposobów w jaki określona fotografia funkcjonuje w systemie architektury i w systemach powiązanych, proponuje się uogólnione pojęcie architektonicznego fotoobrazu. Używane ono będzie z nadzieją, że obejmie wszystkie możliwe technologie stosowane do utrwalania reprezentacji architektury, od elektronicznych monitorów przez czasopisma, książki, ściany galerii a na elewacjach samych budynków kończąc, jak również wszystkie pełnione funkcje od ilustracji wydawniczej w tradycyjnych i elektronicznych środkach komunikacji, przez reklamę, kartkę pocztową do autonomicznego dzieła sztuki. Tak więc zamiast o fotografii architektonicznej należałoby raczej mówić o fotoobrazie w systemie architektury⁸.

Na koniec uwag dotyczących definicji należy zauważyć, że fotografia od dawna kieruje swoje krytyczne spojrzenie daleko poza pomnikowe i uznane dzieła przyglądając się badawczo zwykłym domom, peryferiom, infrastrukturze, ruinom i terenom zdegradowanym. Stara się także dostrzec w tym środowisku człowieka jako pozytywnego twórcę, negatywnego sprawcę i nieświadomą ofiarę. Patrzy na ziemię pokrytą budowlami z wszystkich możliwych punktów widzenia – z perspektywy żaby, z horyzontu człowieka i z wysokości – z lotu ptaków, satelitów i statków kosmicznych. Ta perspektywa, coraz silniej obecna we współczesnej ikonosferze, także z natury rzeczy musi należeć do fotoobrazu architektury.

Historia

Dwa aspekty stanowią podstawowe zagadnienia opisu fotografii pozwalając na definiowanie jej fenomenu: historia i kategoryzacja. Jak trafnie zauważa Bernd Stiegler:

⁷ Kryterium podmiotu zamawiającego zdjęcia i intencji twórcy-fotografa nie jest rozstrzygające.

⁸ W trosce o spójność i konsekwencję terminologiczną *fotografia architektoniczna* i *fotoobrazy architektury* powinny zostać zastąpione przez *system reprezentacji* (pojęcie używane przez cytowanego na wstępie Nicholasa Mirzoeffa). Posiada ono tę zaletę, że jest bardziej ogólne a przy tym w jakiś sposób symetryczne do proponowanego *systemu architektury*, ale w ten sposób całkowicie zanikłoby kluczowe dla tematu artykułu słowo fotografia. W dalszej części tekstu używane będą jednocześnie proponowane oraz tradycyjne określenia i terminy.

Jest osobliwym zjawiskiem, że niemal każdy podręcznik fotografii, a także nieco obszerniejsze projekty teoretyczne czy estetyczne szkicują na nowo historię fotografii, tak jakby się ona wciąż zaczynała i jakby teraźniejszości nie można było definiować inaczej niż historycznie⁹.

W istocie, wiele wypowiedzi traktujących o fotografii nawiązuje do jej pierwocin, tak jakby potrzeba przepisywana na nowo czy weryfikowania historii tego wynalazku nigdy nie zanikała. Jest w tym być może ukryte pragnienie przeżywania na nowo momentu narodzin nowoczesności. Ale najprawdopodobniej praktyczną przyczyną jest to, iż historia z każdym dniem wydłuża się, przybywa faktów, dat, nazwisk, kierunków, idei, rodzą się nowe technologie wykonywania i transmisji obrazu oraz widoczne w kulturze społeczeństw ich skutki, powstaje zatem potrzeba historii coraz bardziej zwartej i syntetycznej. Pewne zależności stają się oczywiste lub bardziej istotne, inne usuwają się w cień i zostają zwyczajnie zapomniane. Pojawia się konieczność modelowania przeszłości tak, aby stawała się zrozumiała z punktu widzenia teraźniejszości, co więcej – aby była otwarta na nieznaną przyszłość i pomagała ją z wyprzedzeniem określić. Dzieje się tak jakby fotografia dała się pojąć wyłącznie w całości a nie poprzez dostępne nam w bieżącym doświadczeniu fragmenty. Fakt ten najlepiej ilustruje pogląd, że przeszłość każdego zjawiska jest po części teorią wyjaśniającą jego istotę.

Kategoryzacja

W ostatnich dekadach kończących ubiegły i rozpoczynających obecne stulecie powstała bogata literatura przedmiotu traktująca o roli obrazu we współczesnej kulturze, w tym także książki posiadające kształt podręczników akademickich. Gromadzą one dotychczasową wiedzę i wiodące koncepcje, prezentując je w formie systematycznych kursów. Do tego rodzaju pozycji należy *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy Terry'ego Barretta*¹⁰. W przedmowie autor podsumowuje swoje doświadczenia akademickie:

Wiele lat wykładania krytyki sztuki uświadomiło mi, że jednym z najlepszych sposobów zrozumienia obrazu jest uważne patrzenie, myślenie o nim i rozmawianie na jego temat. Tak rozumiem krytykę sztuki (...).

Dodajmy jeszcze – czytanie i pisanie o obrazach a także zestawianie ich w wizualne narracje, jest dobrą szkołą patrzenia i widzenia. Dalej Barrett, odwołując się do „otwartej definicji sztuki” Morrisa Weitzta, określa krytykę jako opis, interpretację, ocenę i tworzenie teorii. To bardzo ważne dla fotografii architektonicznej, gdyż te nazwijmy je tak – cząstkowe teorie okołoarchitektoniczne, mogą wydatnie wspomóc teorię samej architektury.

Mówiąc o rodzajach fotografii Barrett przypomina historyczne klasyfikacje, poczynając od najstarszej sięgającej początków wynalazku, postrzegającej fotografię w kategoriach nauki i sztuki. Kolejnym etapem był rozdział na nurt

⁹ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 45.

¹⁰ T. Barrett, *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, przekł. J. Jedliński, Kraków 2014, s. 7.

piktorialny (malarski) i purystyczny, w nowszej wersji przyjmujący postać antagonizmu pomiędzy zdjęciami przetworzonymi i bezpośrednimi. W latach 70. dużą popularnością cieszyła się kategoryzacja wprowadzona przez Johna Szarkowskiego, kuratora działu fotografii nowojorskiego MOMA, rozróżniająca fotografie-„lustra” związane z tradycją romantyczną, skłoną do interpretowania widzialnego świata oraz fotografie-„okna” reprezentujące nurt obiektywizującego opisu. W tym samym mniej więcej czasie w popularnej i wpływowej amerykańskiej serii książek *Life Library of Photography* zdjęcia uszeregowano w czytelne i proste w użyciu zespoły Wielkich Tematów: kondycja ludzka, martwa natura, portrety, akty, przyroda i wojna. Pojawianie się nowych form wyrazu zmuszało do mnożenia kategorii i tworzenia odpowiednich dla nich działów. Dla przykładu krytyk sztuki Sally Eauclaire, chcąc poradzić sobie z nowymi zjawiskami podzieliła fotografie lat 70. na autorefleksyjne, formalistyczne, żywe dialekty, dokumentalne, obrazy duchowe, czary i sfabrykowane fikcje. Niektóre nazwy brzmią poetycko i wieloznacznie na tyle, że można uznać je za autorską koncepcję kuratora wystawy a nie za propozycje zmierzające do ustalenia obiektywizującej systematyki. Hans Belting w książce *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie* wylicza cztery niezależne tryby działania fotografii a tym samym dzieli ją na następujące kategorie: fotografię definicyjną lub informatywną, reklamową, domową lub afektywną oraz fotografię artystyczną¹¹.

Ostatecznie Barrett proponuje kategorie fotografii możliwie najbardziej uniwersalne, odwołujące się nie tyle do formy co do intencji wykonania i sposobu funkcjonowania zdjęć. Zarówno te artystyczne jak i amatorskie można zaklasyfikować według badacza jako: opisujące, wyjaśniające, interpretujące, wartościujące etycznie, wartościujące estetycznie oraz fotografie teoretyczne. Oczywiście kategoryzacja nie ma charakteru wyłączającego, gdyż niektóre z wyodrębnionych zbiorów zachodzą na siebie, wzajemnie się nie wykluczając.

Kontekstu intelektualnego dla fotografii architektonicznej nie tworzą już dzisiaj wyłącznie jej relacje z samą architekturą i głównym nurtem fotografii-sztuki. Fotoobrazy architektury postrzegane w szerszej perspektywie antropologii obrazu przestają być prostym zapisem dokumentalnym czy stosunkowo łatwym do rozpoznania wytworem marketingu zachwalającego oferowane do sprzedaży produkty (projekty-realizacje). Zyskują dzięki temu pewną głębię i znaczenie jako złożony wielowarstwowy przekaz kultury wizualnej, jednakże ceną za takie dowartościowanie są nieostre kontury krytycznej analizy¹².

Problem komplikują nowe zagadnienia wykraczające poza kwestię odwzorowywania architektury a związane z ogólnymi relacjami architektura – obraz. Niestety zamiast sprzyjać tworzeniu coraz bardziej spójnych i kompletnych systemów teoretycznych, kwestie te wymykają się próbom opisu i klasyfika-

¹¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Gdańsk 2012.

¹² P. Wróbel, *Recenzja książki: Krzysztof Olechnicki, Antropologia obrazu, „Architektura i Biznes” 2003, nr 9.*

cji. Zadania nie ułatwia też rosnąca ilość zastosowań obrazu i nieograniczone „linkowanie” cyfrowo przekształcanych fotoobrazów do różnego rodzaju działań projektowych, realizacyjnych, artystycznych i pozaartystycznych związanych ze środowiskiem zbudowanym człowieka.

Czy prawda o architekturze zawiera się w zdjęciach zamieszczanych na stronach internetowych architektów, w książkach i czasopismach branżowych? Czy nie ma jej już w portretach miast? A czy fotografie domów i mieszkań znajdujące się w ofertach biur nieruchomości również mogą powiedzieć nam o niej coś istotnego?

Pojęcie fotografii architektonicznej posiada grono obrońców jego purystycznej wersji, którzy w imię czystości i precyzji definicji gatunku nie zaliczają do niego fotografii ulicznej czy dokumentalnej. Według François Soulages do tej kategorii nie należy na przykład wiele zdjęć Atgeta. „Zauważmy najpierw, że nie należy mylić architektury z urbanistyką ani z rzeźbą. Zdjęcia budowli nie są tożsame z fotografiami miejskiego krajobrazu ani obrazami posągów”¹³. Autor myli się albo swą tezę stawia prowokacyjnie (raczej tak, sądząc po dalszym wywodzie), bo przecież nie ma rzeczy bardziej istotnej dla architektury niż dotarcie do istoty pojęcia *genius loci*. Fotografie budynków w ich szerokim kontekście, również ludzkim, obrazy ulic czy wreszcie obrazy-portrety miast zdają się być ostatecznym celem fotografii. Fotografia jako akt poznawczy, estetyczny, jako forma jej kontemplacji, rozumiejącego spojrzenia może spełnić się właśnie dopiero w warunkach zawieszenia działania specyficznie „branżowego”, podszytego komercją „spojrzenia architektonicznego”. Spojrzenie niezależne, autonomiczne i uwolnione od obowiązków fotografa jako zleceniobiorcy działającego na rzecz architekta czy wydawcy, staje się wiarygodne i przez to bardziej interesujące. Natomiast należy jasno powiedzieć, że celem poszerzenia pola zakreślonego dla fotografii architektonicznej nie jest doprowadzenie do sytuacji, kiedy to jej granice staną się na tyle rozległe, że nastąpi niebezpieczne rozrzedzenie istoty fenomenu. Utraci on wtedy swoją atrakcyjność i konkretność jako pole badań. Tak więc fotografia rzeźby to już inne zagadnienie, chociaż bardzo bliskie i powinowate a architektura obecna w sztuce konceptualnej też znajdzie się poza zakresem pojęcia fotoobrazu architektonicznego osadzonego w systemie architektury.

Jak pisać o fotografii

Tak jak fotografia nie podąża jedną drogą tworząc labirynt splecionych traktów i ścieżek, tak samo w pisaniu o niej trudno utrzymać dyscyplinę wyznaczoną jasno sformułowanymi pytaniami badawczymi w punkcie wyjścia i wnioskami końcowymi podsumowującymi wykonaną pracę. Formalna rama naukowego artykułu z trudem mieści swoją zawartość a zaplanowana kompozycja co i rusz jest zakłócana narzucającymi się nieodparcie dygresja-

¹³ F. Soulages, *Estetyki fotografii. Strata i zysk*, Kraków 2007, rozdz. *Fotografia architektury*, s. 382.

mi i wątkami pobocznymi. Trudność bierze się stąd, że mają one postać obrazów, a te jak wiadomo „są ponad wszystko”, zaś te najlepsze – jak mówi stare przysłowie – potrafią zastąpić nawet tysiąc słów.

Nie rezygnując z próby usystematyzowania wywodu, formę niniejszej wypowiedzi wzbogacano o dodatkowe elementy autorskiej narracji. Należy do niej poprzedzający właściwy tekst *Album ikon*, który w intencji autora stanowi rodzaj wizualnego wprowadzenia do omawianej problematyki a także ilustracje, które wraz z komentarzami rozpychają się nieco pośród tekstu artykułu zawłaszczając dla siebie specjalne miejsce. Roszcząc sobie prawo do traktowania ich jako autonomicznych wizualnych wypowiedzi tym samym potwierdzają tezy zawarte w rozdziale *Fotoesej architektoniczny*.

Bernd Stiegler swoją książkę *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, zbudował z krótkich artykułów osnutych wokół metafor funkcjonujących w literaturze krytycznej poświęconej fotografii. Pomysł okazał się tyleż oryginalnym zabiegiem formalnym co efektywną formą wypowiedzi uwalniającą autora od trudu wymyślania spoiwa łączącego poszczególne elementy tego specyficznego słownika. Linearne dyskursywne wnioskowanie zastąpione zostało ciągłością właściwą dla cykli obrazów. W zamierzeniu autora niniejszego artykułu takie właśnie nieciągłości w tekście miałyby być rekompensowane w sposób podobny do książki Stieglera.

Nie ma jednego sposobu pisania o fotografii. Trzeba wybrać konwencję. Wybieram panoramę jako zasadniczy modus działania, ale metoda pośrednia to szkice do panoramy, fragmenty układane z nadzieją, że złożą się w całość.

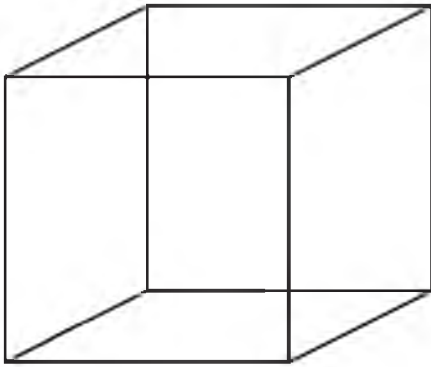
Oczy

Ludzkie oko jest niezwykle skomplikowanym organem. Zasada jego działania podobna jest do aparatu fotograficznego, zbierając i ogniskując światło, a następnie zamieniając je na sygnał elektryczny ostatecznie przekładany w mózgu na obraz. Rolę kliszy odgrywa wysoce wyspecjalizowana siatkówka, która wykrywa światło i przetwarza sygnał za pomocą dziesiątków typów neuronów. Na tym jednak podobieństwa się kończą, ponieważ budowa oka jest tak zawiła, że jego powstanie od dawna stanowiło jeden z koronnych argumentów kreacjonistów i zwolenników teorii życia jako inteligentnego projektu. Kreacjoniści uznają wykształcenie się oka za doskonały przykład tego, co określają mianem nieredukowalnej złożoności – układu, który nie działa bez któregośkolwiek z jego elementów, w związku z czym nie mógł w naturalny sposób wyewoluować z prymitywnej formy. Sam Darwin przyznawał, że założenie, iż oko jest rezultatem doboru naturalnego i zaczęło się od prostego aparatu reagującego na światło połączonego z zegarem biologicznym koordynującym pracę organizmu w okresach dobowych i rocznych może się wydawać niedorzeczne¹⁴. Ostatnie kilkanaście lat badań sprawiło jednak,



2.3. Decydującą rolę w powstawaniu złudzeń optycznych odgrywają czynniki psychologiczne. Dokładne przyczyny tego procesu nie są znane, natomiast wiadomo, że większość złudzeń optycznych jest związana z tym, że oko nie odbiera obrazów poszczególnych przedmiotów lub ich fragmentów niezależnie od siebie, lecz w powiązaniu z innymi otaczającymi je przedmiotami. Do złudzeń optycznych należą złudzenia co do wielkości, jasności i barwy oglądanych przedmiotów, złudzenia geometryczne (błędna ocena długości, kątów, kierunków) oraz irradycja (pozorne powiększenie jasnych przedmiotów oglądanych na ciemnym tle).

¹⁴ „Scientific American” / „Świat Nauki”, sierpień 2011, s. 52.



2.4. Sześcián Neckera. Bez jednoznacznych wskázówek nasz mózg musi przyjąć określony punkt widzenia i zinterpretować wzajemny układ odcinków „widząc” tylko jedną z możliwych wersji sześciánu. Przy odpowiednim nastawieniu, patrząc na ten sam rysunek możemy z łatwością przeskakiwać z jednej wersji do drugiej.

że osiągnięcie punktu ewolucji, w którym dzisiaj znalazły się nasze oczy nie wydaje się już rzeczą nadzwyczajną.

Jeszcze niedawno zakładano, że widzenie pełni u ludzi jedną zagregowaną funkcję – zapewnia jednolitą wewnętrzną reprezentację świata zewnętrznego, reprezentację, która może następnie służyć za fundament percepcyjny myślenia i działania opartego na widzeniu. Tymczasem nie jest wykluczone, że zmysł wzroku działa kilkutorowo a podstawową funkcją widzenia i systemu wzrokowego jest przede wszystkim zapewnienie efektywnego i umożliwiającego adaptację tzw. wejścia behawioralnego. Wzrok odgrywa istotną rolę w monitorowaniu zmian w szyku optycznym wywołanych działaniami człowieka w świecie¹⁵. Innymi słowy wzrok służy głównie do tego, aby sprawnie poruszać się omijając przeszkody albo skutecznie kontrolować wzajemne relacje toru lotu pocisku i położenia ofiary, a nie po to aby napawać się estetycznymi walorami jej postrzeganych kształtów.

Konsekwencją tak sformułowanej hipotezy byłby pogląd, że fotografia wspomagająca widzenie i pamięć pełni funkcje ostrzegawcze, służąc głównie do kontrolowania budowanego przez człowieka sztucznego środowiska i uprzedzania o niebezpiecznych skutkach wprowadzanych zmian.

Refleksja na temat fotografii musi zaczynać się od fizjologii widzenia zaś najważniejszym płynącym z niej wnioskiem powinna być świadomość złożoności i dynamiki procesów, które nie mają nic wspólnego ze statycznymi obrazami unieruchomionymi na nośniku. W swojej istocie widzenie jest czynnością zmysłową polegającą na odbiorze informacji o środowisku zewnętrznym za pomocą promieniowania elektromagnetycznego w zakresie długości fal 380–790 nm. Widzenie przestrzenne, postrzeganie barw i kontrastów, widzenie centralne i peryferyjne wraz z ruchami gałki ocznej, to złożone procesy zachodzące w aparacie optycznym, na który składają się oczy i wyspecjalizowane obszary mózgu, gdzie następuje obróbka impulsów dostarczanych za pomocą nerwów wzrokowych (łac. *nervus opticus*). Dla przykładu procesy umożliwiające tylko widzenie kontrastowe zachodzą w korze mózgowej; są one związane z reagowaniem komórek nerwowych na szczegółowe, wzorcowe elementy obrazu, jak linie proste o określonym kierunku, krzywizny lub ruch. W częściach asocjacyjnych okolicy wzrokowej kory mózgowej zachodzi proces scalania tej informacji, który jest podstawą percepcji wzrokowej. Kodowanie informacji, będące podstawą pamięci wzrokowej, zachodzi w tzw. okolicy dolnoskroniowej płata skroniowego kory.

Rzekomy automatyzm, obiektywizm i jednoznaczność spostrzeżeń wzrokowych podważa cały repertuar znanych złudzeń optycznych, które z łatwością mają nasz wzrok nakazując mu przypisywanie oglądanym przedmiotom właściwości, których w rzeczywistości nie posiadają¹⁶.

¹⁵ A.D. Milner, M.A. Goodale, *Mózg wzrokowy w działaniu*, przekł. G. Króliczak, Warszawa 2008.

¹⁶ *Powszechna encyklopedia PWN*, 2009, wersja cyfrowa.

Współcześni fizycy praktycznie nie rozmawiają o czymś, co zwykliśmy nazywać rzeczywistością. Dla nich jest to raczej obszar neuro-fizjologii i biologii ewolucyjnej. Ludzka rzeczywistość jest tak naprawdę efektem działania struktury neuronowej, obrazem budowy i działania układu nerwowego. To co widzimy nie jest też złudzeniem ale jedną z możliwych wersji świata widzialnego w zakresie widma dostępnego ludzkim oczom. Obok nas, na wyciągnięcie ręki, istnieją światy równoległe, w których żyją ludzie słabo słyszący i głusi, słabo widzący i ślepcy, którzy bez powszechnie używanych protez – okularów czy aparatów słuchowych postrzegają świat w różny sposób. Psy i koty, ryby, ptaki, owady.... Ich oczy dostarczają swoim właścicielom zupełnie odmiennych informacji kreując w ich mózgach inne niż znane nam obrazy. Kształtów i barw tych obrazów możemy się tylko domyślać i z trudem próbować je rekonstruować.

Obrazowanie, wizualizacja pojęć, problemów i ich rozwiązań zawsze odgrywało ważną rolę w nauce, i to zarówno w naukach humanistycznych jak i – wbrew obiegowym wyobrażeniom – także w naukach ścisłych. Zdaniem Leonarda Susskinda, fizyka i kosmologa – rzeczywistość jest zbyt złożona, abyśmy kiedykolwiek mogli objąć ją swoim rozumem. Jednoznaczny opis wszechświata może się okazać niemożliwy. W teoretycznym równaniu, pełny opis świata to w gruncie rzeczy jego kopia, idealnie przystający do pierwotnego model-duplikat wszystkich rzeczy. Do jego wykreowania potrzebna byłaby nieskończona ilość energii, a to oznacza, że znajduje się poza zasięgiem możliwości człowieka. Ten rodzaj współczesnego poznawczego agnostycyzmu w jakiś sposób usprawiedliwia fotografię z jej nieskończonym zbiorem obrazów próbujących systematycznie opisywać świat. Każdy z obrazów jest jego częścią i możliwą wersją.

Paradygmat, tak jak go rozumiał Thomas Kuhn, to zbiór pojęć i teorii tworzących podstawy nauki, których się nie kwestionuje do czasu, aż nie wyczerpie się jego twórczy poznawczo potencjał. Kiedy naukowy paradygmat ulega zmianie, zmienia się nasza cała perspektywa; pojawiają się nowe idee, koncepcje, abstrakcje a także obrazy, a za nimi podążają nowe metafory i porównania¹⁷. Pojęcie paradygmatu można z powodzeniem przenieść na grunt architektury, gdzie ostatnia znana poważna zmiana związana była z narodzinami idei modernistycznej. Pojawienie się fotografii miało z tym paradygmatycznym przewrotem bezpośredni związek.

Fakty wizualne w architekturze

Rolę fotografii w przemianach architektury trudno opisać w formie ciągłej narracji podobnej do historii ewolucyjnej. Tym bardziej, że często objawia się ona w sposób mający naturę delikatnych osobistych relacji między ludź-



2.5. Korzystając z obrotowego ekranu podglądu w podręcznym kompaktowym aparacie mogłem, jak wówczas sądziłem, bez zwracania na siebie uwagi i naruszania prywatności fotografowanych osób podróżujących paryskim metrem, wykonać zdjęcie ociemniałych mężczyzn. Dopiero w domu, po powiększeniu obrazu na monitorze zauważyłem skierowane prosto w obiektyw oczy młodej dziewczyny. Być może patrzyła z wyrzutem a może – mam taką nadzieję, tylko z napomnieniem. Nie jestem fotoreporterem, nie poluję na tak zwane ciekawe ujęcia, ale widok tych ludzi stał się dla mnie symbolicznym przesłaniem o oczach, widzeniu i o nieistnieniu „nie-winnego spojrzenia”.

¹⁷ P. Byrne, *Niepokorny Leonard Susskind* [wywiad z kosmologiem, fizykiem zajmującym się czarnymi dziurami i wieloświatami, współtwórcą między innymi teorii strun], „Scientific American” / „Świat Nauki”, sierpień 2011, s. 52.

mi. Le Corbusier przez blisko 20 lat współpracy oglądał swoje prace oczami Luciena Hervé, o którym mówił, że „ma duszę architekta”, artystyczna przyjaźń łączyła Aldo Rossiego i fotografa Luigiego Ghirri zaś prace Zahy Hadid w nieunikniony sposób musiały ulegać wpływowi zdjęć Hèlène Binet¹⁸. Niemniej jednak można podjąć próbę zebrania faktów i ułożenia ich w logiczne ciągi – dzieła, projekty, realizacje, wystawy, książki. Poniżej przedstawiono szereg takich właśnie wydarzeń w układzie chronologicznym, które obrazują ścisłe związki fotografii i architektury.

„Punkt zerowy” wyznacza sam wynalazek fotografii, który w pierwszej połowie XIX w. zrewolucjonizował kulturę wizualną i zapoczątkował trwające do dzisiaj przemiany w systemach reprezentacji. Pierwsze ważne wydarzenie, to wyodrębnienie z wielkiej rzeki fotoobrazów tych specjalnych, które pokazywały dzieła architektoniczne. Utrwalone pomniki historyczne i współczesne realizacje na równych prawach zostały włączone w obieg nowoczesnej krytyki i historii architektury.

Fundamentalny i bezpośredni wpływ na architekturę miał przewrót kubistyczny, który u progu XX stulecia odbył się w dość kameralnych okolicznościach, bo w pracowniach i podczas plenerów artystów. Wiele wskazuje na to, że kubizm, który utarował drogę modernistycznej koncepcji przestrzeni, znalazł swój inspirujący początek w instrumentalnym użyciu fotografii przez malarzy i rzeźbiarzy.

Środowisko Bauhausu z kolei miało kluczowe znaczenie dla wizualizacji projektu modernistycznego lat 20. i 30.. Nurt eksperymentalny wyznaczający nowe konwencje obrazowania wraz z tradycją obiektywnego zapisu określił rozpiętość zastosowań fotoobrazu w architekturze.

W okresie powojennym fotografia odegrała podstawową rolę w przeszczerpieniu idei modernizmu europejskiego na grunt amerykański, by kilkanaście lat później, za pośrednictwem swoich konceptualnych strategii, zwrócić uwagę architektów na całkiem nowe zjawiska prowadzące do postmodernizmu.

Kolejnym ważnym zdarzeniem na drodze konstytuowania się niezależnego fotoobrazu architektury był w latach 70. „zwrot piktorialny” w badaniach nad architekturą zapoczątkowany przez fotografów-archiwistów i kuratorów piszących książki i tworzących instytucjonalne kolekcje zdjęć. Powstały wówczas wielkie bazy danych dostarczające materiału źródłowego dla badań, pozwalające na uprawianie nowej teorii architektury opartej na zgromadzonej ikonografii.

Druga dekada XXI w. to ważna wystawa w Barbican Art Gallery, *Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age*, która wraz z to-

¹⁸ Opinia Eliasa Redstone’a kuratora wystawy *Constructing Worlds*. Jego zdaniem symbiotyczny związek między fotografami i architektami ma dużo większe znaczenie dla twórczości obydwu i wykracza poza wytwarzanie fotografii użytkowych, [w:] *Le Corbusier was incredibly attuned to the power of photography*, <http://www.dezeen.com/2014/09/25/barbican-constructing-worlds-photography-exhibition-le-corbusier-elias-redstone> [dostęp: 18.09.2016].

warzącym jej katalogiem przyczyniła się do podsumowania i ugruntowania suwerenności fotografii architektonicznej, mierzącej znacznie wyżej niż bieżąca dokumentacja na potrzeby publikacji i reklamy.

Początki

Silny związek połączył fotografię z architekturą już w chwili jej narodzin w latach 20. XIX w; pierwsze odwzorowanie uznawane za fotografię (była to heliografia z użyciem płyt cynkowych pokrytych asfaltem syryjskim) pochodzące z roku 1826 lub 1827 pokazuje zabudowania mieszkalne wynalazcy Josepha-Nicéphore'a Niépce'a w *Le Gras*. I chociaż powód był prosty bo wynikał z długich czasów ekspozycji jakich wymagała niedoskonała jeszcze technika (w *Le Gras* było to nawet około osiem godzin) a które cierpliwie znosić mogły tylko natury martwe, to można uznać go za fakt symboliczny, zapowiadający organiczne współistnienie bratnich sztuk.

W początkowym okresie, tuż po wynalezieniu fotografii postrzegano ją nie jako nowy środek artystycznej ekspresji ale wielkie osiągnięcie techniki mające przyczynić się do rozwoju nauki. Wierzono, że fotografia stanie się efektywnym, w pełnym tego słowa znaczeniu narzędziem badawczym. Nie była to wyrażona poetyckim językiem metafora ale głębokie przekonanie, że zdjęcia pozwolą dokonywać nowych odkryć i przybliżą naukowców do prawdziwego obrazu świata. Nie dopuszczano jeszcze myśli, że sama fotografia może aspirować do miana sztuki.

W *Raporcie* z prac naukowej komisji, który francuski fizyk i matematyk François Arago sporządził w 1839 r. dla Izby Deputowanych wnosząc o przyznanie dożywotniej renty dla Daguerre'a i syna Niépce'a, wynalazców dagerotypii, wyliczono korzyści jakie według współczesnych mechaniczne obrazy miały przynieść nauce i sztuce. Mowa jest tam między innymi o możliwości wykonywania stosunkowo tanio i szybko a przede wszystkim nadzwyczaj wiernych wszelkiego rodzaju studiów z natury, zastępujących żmudne szkice i rysunki wstępne do akademickich kompozycji. W *Raporcie* Arago czytamy:

Szybkość tej metody może zadziwić publiczność bardziej niż cokolwiek dotąd. Rzeczywiście, potrzeba zaledwie dziesięć lub dwanaście minut aby sfotografować zabytek, fragment miasta albo jakikolwiek widok, nawet w pełni zimy¹⁹.

Aby lepiej zrozumieć kulturowy kontekst w jakim pojawiła się i jaki później współtworzyła fotografia należy pamiętać, że w tamtym czasie środowiska naukowe i opinia publiczna pasjonowały się odkryciami kultury starożytnego Egiptu i Bliskiego Wschodu. Wynalazek fotografii w pełni objawił się dziesięć lat po misji Champolliona prowadzonej w 1829 r. (w 1822 r. Champollion odczytał egipskie hieroglify), z której przywieziono do Europy kilka tysięcy dokładnych rysunków inwentaryzacyjnych wykonanych w egipskich świąty-



2.6. Świątynia Zeusa w Atenach, w tle Akropol. Zdjęcie stereoskopowe, 1897 r.

¹⁹ F.D. Arago, *Report*, [w:] *Classic Essays on Photography*, red. A. Trachtenberg, New Haven 1980, s. 18.

niach i grobowcach przez specjalnie w tym celu zatrudnionych rysowników²⁰. Nie dziwi zatem entuzjazm z jakim powitano nową technologię sporządzania materiału badawczego dla historyków, archeologów, architektów i artystów. Ówczesne zainteresowanie przeszłością połączone z pozytywistyczną pasją katalogowania świata znalazło w fotografii spełnienie marzenia o idealnej maszynie inwentaryzacyjnej.

Podobnie jak dla egiptologów i malarzy, również dla architektów fotografia stała się wydajnym instrumentem do pozyskiwania materiałów studialnych. Wszelkiego rodzaju obrazy budowli – w ujęciach perspektywicznych, *en face* i detalach składały się na szkicowniki, wzorniki i archiwa architektów, najpierw ze środowiska Académie des Beaux-Arts, by w krótkim czasie rozprze-strzeńić się po całym świecie, wywołując jedną z wczesnych fal globalizacji kultury.

Za pierwszą książkę ilustrowaną fotografiami uznaje się *The Pencil of Nature* Williama Foxa Talbota opublikowaną w 1844 r. zaś pierwsze fotografie prasowe ukazały się w amerykańskiej gazecie codziennej *The Daily Graphic*; w roku 1873 była to pierwsza fotografia półtonowa a w 1880 ilustracja z zastosowaniem techniki rastrowej. We wszystkich tych przypadkach głównym bohaterem przedstawień było środowisko zbudowane: kościoły, domy towarowe, kamienice i slumsy.

W 1851 komisja ds. zabytków (*Commission des Monuments Historiques*) działająca przy francuskim Ministerstwie Spraw Wewnętrznych powołała *Mission Héliographique*, grupę fotografów w celu wykonania fotograficznej inwentaryzacji zabytków na terenie Francji²¹. Było to jedno z pierwszych, w każdym razie najpoważniejsze ze znanych przedsięwzięć instytucjonalnych, państwowe zlecenie na wykonanie dokumentacji fotograficznej architektury. Powstał w ten sposób oficjalny zapis archiwalny. Jak mówił Violet-le-Duc, który od razu dostrzegł walory nowej technologii, dzięki fotografii możemy „spisać protokół i stworzyć dokumenty, do których można zawsze zajrzeć”²². W tym samym czasie „*Revue d’architecture*” zapowiadała, że „pierwsza publikacja fotograficzna (...) przewyższy wszystko, co dotychczas wykonano na temat zabytków sztuki na świecie”²³. Tym niezwykłym objawieniem stała się seria albumów z fotografiami dzieł architektury włoskiej *L’Italie monumentale* Eugene Piota.

Olbrzymia ilość precyzyjnych danych ikonograficznych pozyskiwanych w Europie i poza kontynentem stała się warsztatowym zapleczem metodycznie

²⁰ Wyprawa Champoliona była kolejnym etapem ikonograficznej eksploracji kultur pozaeuropejskich w erze rysunku odręcznego. W 1798 r. wraz z oddziałami Napoleona do Egiptu udała się duża grupa badaczy, która stworzyła ogólny obraz tego kraju. Zebrane informacje, których znaczną część stanowiły rysunki, zostały opublikowane w wielotomowym dziele pt. *Description de l’Égypte* wydawanym sukcesywnie latach 1809–1822.

²¹ W jej skład wchodził: Eduard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq i Auguste Mestral.

²² F. Soulages, *op. cit.*, s. 384.

²³ *Ibidem*, s. 382.

uprawianego eklektyzmu drugiej połowy XIX. W tej perspektywie okres zachłyśnięcia się nieograniczonymi możliwościami replikowania wiernych obrazów wszystkich powstałych dotąd dzieł ludzkiej kultury wydaje się logicznym następstwem upowszechnienia techniki masowej reprodukcji. Na ogół uważa się, że sztuka XIX w. znalazła się w kryzysie pogrążona w jałowych repetycjach wzorów z przeszłości, a gorączkowe poszukiwania nowych środków wyrazu odpowiadających przyspieszonemu rozwojowi cywilizacyjnemu nie były w stanie wyjść poza krąg secesyjnej dekoracji²⁴. Wydaje się jednak, że nie mogło być inaczej a przemiany w całej kulturze i architekturze następowały z coraz lepiej widoczną z dzisiejszej perspektywy logiką. Wykryształizowanie się konceptu architektury nowoczesnej mogło nastąpić dopiero po czasie niezbędnym na przyswojenie nowych osiągnięć oraz włączenie ich w obieg systemów kultury i architektury. Konsumowanie efektów rodzącej się techno-sztuki wraz ze zdobywaniem dla niej społecznej akceptacji trwało w zasadzie do I wojny światowej, która okazała się niekontrolowanym wybuchem destrukcyjnych możliwości odkryć naukowo-technicznych. Modernistyczny projekt zbudowano na gruzach niezwyklej *belle époque*, okresu postępu i względnej stabilizacji, nad którą jednocześnie unosił się złowieszczy *fin de siècle*, cień kryzysu końca wieku. W roku 1917, kiedy w Rosji tempa nabierała rewolucja bolszewicka a na zachodzie zmierzała do finału wielka wojna, Corbusier otworzył w Paryżu własną pracownię architektoniczną a od 1919 r., kiedy wydawnictwa ilustrowane fotografiami stały się już normą, wydawał gazetę artystyczną *Esprit Nouveau*.

Fotografia w służbie krytyki i historii architektury

Najprawdopodobniej pierwszym współczesnym architektem, którego realizacje zostały opublikowane w formie fotografii był tworzący w stylu neoromańskim Amerykanin Henry Hobson Richardson (1838–1886). W 1886 w *Monographs of American Architecture* ukazały się fotografie jego historyzujących budowli, m.in. najbardziej znanego dzieła kościoła św. Trójcy w Bostonie. Dwa lata później krytyczka i historyczka sztuki Griswold Van Rensselaer opublikowała książkę *Henry Hobson Richardson and His Works*, pierwsze studium twórczości architekta ilustrowane dużymi fotografiami²⁵. Sam Richardson przy pomocy fotografii tworzył własne archiwum form i motywów, które później wykorzystywał w projektach, zlecając także systematycznie dokumentowanie własnych dokonań. Z zastosowaniem fotografii do katalogowania historycznych wzorców oraz własnych prac zetknął się zapewne w Paryżu, dokąd w 1860 r. udał się na studia do Académie des Beaux-Arts. Publikowane fotografie realizacji z pewnością przyczyniły się do osiągnięcia przez architekta w krótkim czasie światowej sławy, w tym także w ówczes-

²⁴ O przemianach recepcji architektury historyzującej zob. szerzej [w:] Z. Tołłoczko, „Sen architekta” czyli o historyzmie architektury XIX i XX wieku. *Studia i materiały*, Kraków 2015.

²⁵ M. Griswold Van Rensselaer, *Henry Hobson Richardson and His Works*, Dover Architecture, 2009.

snych Prusach, gdzie jego wersja neoromańszczyzny okazała się w dużym stopniu zbieżna z ideą poszukiwania germańskiego ducha w sztuce²⁶.

Przezwrot kubistyczny

Na początku XX w. Pablo Picasso, po osiedleniu się w Paryżu, intensywnie eksperymentował z fotografią. Mając już za sobą regularne studia akademickie, zaintrygowany możliwościami aparatu na nowo zaczął odkrywać zasady perspektywy i znaczenie złudzeń optycznych w postrzeganiu rzeczywistości. Nowe medium okazało się na tyle skuteczne, że artysta przeżył nawet załamanie i zapewne jak niejeden z malarzy tamtego czasu zwątpił w sens swojej twórczości. Ostatecznie doszedł jednak do wniosku, że malowane obrazy mogą wykraczać daleko poza powierzchną realność rejestrowaną przez układy optyczne wspomagane przez mechanikę i współpracujące z procesami chemicznymi.

W swojej drodze do kubizmu, przygotowując się w 1907 r. do namalowania *Panien z Avignon* nie inspirował się bezpośrednio afrykańskimi maskami ale fotografiami wykonanymi przez dokumentalistę i etnografa François-Edmond Fortiera. Płaskie papierowe obrazy łatwiej poddawały się formalnym manipulacjom artysty, który mógł je dowolnie ciąć i deformować. Dzięki fotograficznym reprezentacjom przeskoczył niejako etap żmudnej inwentaryzacji ludzkich typów dzięki materiałom wykonanym przez fotografa-dokumentalistę. W roku 1908 postaci w jego szkicownikach i na obrazach uzyskują trzeci wymiar. Pod wpływem twórczości Picassa również Georges Braque przyjął zasadę malowania wszystkich przestrzennych obiektów w formie geometrycznych brył zredukowanych na obrazie do zestawu płaskich figur. Wkrótce ta geometryczna maniera stała się obsesją malarza, który wypełniał płótna pudełkowymi konstrukcjami.

W czasie intensywnego pleneru w hiszpańskim Horta de Ebro Picasso działał już niemal jak architekt: najpierw wykonał dokumentację okolicy przy pomocy aparatu fotograficznego, a następnie, na podstawie analizy zdjęć przystąpił do malowania. Na obrazach z owego przełomowego 1909 r. domy są już zupełnie inne niż „w rzeczywistości” i na zdjęciach; są mocno zniekształcone, posiadają inne proporcje, są też inaczej pozostawiane. Picasso je po prostu zaprojektował i zbudował od nowa, tworząc nieistniejące w Horta de Ebro

²⁶ Styl neoromański był uprawiany praktycznie na wszystkich kontynentach wszędzie tam, gdzie zaznaczyła się dominacja kultury zachodniej, co czyni go jednym z pierwszych stylów globalnych. Pomiedzy wszystkimi oddalonymi ośrodkami następowała wymiana informacji za pomocą drukowanej fotografii. Wybitnym przykładem stylu neoromańskiego na ziemiach polskich jest Zamek Cesarski w Poznaniu wzniesiony w latach 1905–1910 z inicjatywy Wilhelma II przez architekta Franza Heinricha Schwechтена. Mimo braku bezpośrednich dowodów na oddziaływanie manieri Richardsona na architektów niemieckich, przyjmując punkt widzenia kulturowego dyfuzjonizmu można założyć, że na początku XX wieku za sprawą fotografii pewne idee architektoniczne pokonywały drogę z Atlantyku przez Berlin trafiając do będącej wówczas pod zaborami Polski. Na temat architektury zamku zob. w: Z. Tołłoczko, *Zabytek – dzieło sztuki czy tylko świadek historii? Z dziejów neoromanizmu na ziemiach polskich na przykładzie zamku cesarskiego w Poznaniu*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2014, nr 37, s. 13.

kompozycje, skonstruowane wedle wymyślonych przez siebie reguł. Są to więc specyficzne obrazy architektoniczne powołane do życia przy pośrednim udziale fotografii. Aparat został użyty jako urządzenie do wytwarzania nowego typu szkicownika zawierającego serie realnych widoków. W odróżnieniu od rysunków-skiców odręcznych, konkretność zdjęć zachęca do dokonywaniu na nich różnego rodzaju operacji, stąd tak częste sięganie po nożyczki i sklejanie fragmentów w zaskakujących konfiguracjach. Zarejestrowany przez Picassa materiał ikonograficzny został zapewne poddany takiej właśnie analizie i twórczo przekształcony, pozwalając ostatecznie na wykreowanie nowej wizualnej jakości²⁷.

Kubizm zdawał się oferować nową zasadę pracy artystycznej, podobną do metody naukowej, stąd też, jak wspomina historyk sztuki i niedoszły architekt Ksawery Piwocki: „Nie ma co ukrywać: w latach dwudziestych myślano na serio o «stylu» dwudziestego wieku. Wydawało się, że analiza kubistyczna rzuciła podę fundamenty (...)”²⁸

Bezpośrednio do architektury odkrycia kubizmu sztuk plastycznych próbowali przenieść architekci czescy, lecz ich pomysły historia odnotowała jako ciekawy ale tylko lokalny eksperyment drugiej dekady XX w. Dopiero modernizm międzynarodowy przejąwszy wyniki poszukiwań kubistycznych zsynetyzował je na wystarczającym dla praktyki budowlanej poziomie, dodając jeszcze jeden ważny aspekt: fotograficzną światłoczułość.

Bauhaus

Siła obiektywnego przekazu fotografii stała się filozofią dla niemieckiej Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*). Styl ten reprezentują prace takich twórców jak Albert Renger-Patzsch, August Sander, Werner Manz. Podjęli oni trud dokumentacji świata, stworzenia największego archiwum wszystkiego, co jest widzialne. Z powagą, precyzją i spokojem zapisywali obrazy bez względu na ich piękno czy brzydotę. Układ optyczny miał być programowym narzędziem wizualnego obiektywizmu. Równoległe, w tym samym okresie, stojący dokładnie po przeciwnej stronie artystycznej wizji Nowej Rzeczowości tworzyli Aleksander Rodczenko, László Moholy-Nagy i jego żona Lucia Moholy. Dwoje ostatnich w latach 20. uczyło fotografii w weimarskiej szkole architektury Bauhaus. W przeciwieństwie do przedstawicieli Rzeczowości nie rejestrowali jej lecz tworzyli nową rzeczywistość obrazu. Sposób w jaki praktykowali i nauczali fotografii można byłoby przez analogię nazwać Nową

Kreatywnością. Jeśli na zdjęciach pojawiały się budynki, to zazwyczaj były komponowane dynamicznie i ekspresyjnie. Za pomocą światła budowali au-

²⁷ <http://www.picasso.fr/us/journal/horta/horta3.htm> [dostęp: 17.09.2016].

²⁸ K. Piwocki, „Granica współczesności” Mieczysława Porębskiego, „Przegląd Humanistyczny” 1965 nr 4, s. 158–163, za: M. Leśniakowska, „Oczy Le Corbusiera”. Słowo wstępne, [w:] Le Corbusier, *W stronę architektury*, Warszawa 2012, s. 15.

tonomiczne fotogramy przypominające graficzne kompozycje geometrycznej abstrakcji, dekonstrukcji i kinetyzmu. Niezwykle intensywnie uprawiali fotografię eksperymentalną badając jej możliwości i granice. Przekształcały w graficzne układy zdjęcia z natury, fotografie świetlnych i ruchomych kompozycji, abstrakcyjne fotogramy naświetlane wprost na światłoczułym materiale i tym podobne działania, za sprawą nauczycieli i rzeszy uczniów weszły na stałe do repertuaru współczesnej sztuki awangardowej i użytkowej. W samych dziełach, a już na pewno w fotografiach realizacji klasyków modernizmu Gropiusa i Miesa van der Rohe, widać wpływy zarówno fotograficznej rzeczowości jak i eksperymentu, w których w wyjątkowy sposób równoważą się i uzupełniają. Zdecydowanie natomiast widać bezpośredni związek poszukiwań Moholy-Nagy'ego ze sztuką i architekturą konstruktywistyczną. Sprawiające wrażenie przestrzennych kompozycji płaskie *prouny* El Lissitzky'ego i tworzone przez Maholy-Nagy'ego od 1935 modulatory przestrzenne (rodzaj trójwymiarowego malarstwa załamującego promienie świetlne) należy uznać za dzieła zainspirowane wprost przez postrzeganie fotograficzne.

Wokół swojej twórczości Maholy-Nagy stworzył interesujący program teoretyczny. Jednym z jego punktów było pojmowanie fotografii jako pisma, którego należy się nauczyć, w przeciwnym bowiem razie istnieje groźba popadnięcia w wizualny analfabetyzm. Jest to zresztą wątek, który przewija się od tamtego czasu w różnych wersjach. Jedną z nich odrodziła się w latach 60., kiedy to termin „alfabetyzmu wizualnego” (ang. *visual literacy*) został ukuty i rozpropagowany przez Johna Debesa.

Alfabetyzm wizualny odnosi się do grupy kompetencji wizualnych, które może rozwijać każdy człowiek poprzez patrzenie i równoległą integrację innych doznań sensorycznych. Rozwój tych kompetencji jest fundamentalny dla normalnego przyswajania wiedzy. Rozwój kompetencji wizualnych umożliwia rozróżnianie oraz interpretowanie czynności, przedmiotów i/lub symboli wizualnych, zarówno naturalnych, jak i nienaturalnych, które napotykamy w naszym otoczeniu. Poprzez kreatywne użycie tych kompetencji jesteśmy w stanie komunikować się z innymi. A poprzez twórcze użycie tych kompetencji jesteśmy w stanie zrozumieć i cieszyć się arcydziełami kultury wizualnej²⁹.

Alfabetyzm wizualny, podobnie jak umiejętność czytania tekstów, jest umiejętnością czytania i interpretacji obrazów, którą można osiągnąć poprzez trening. Stanowi ważną część współczesnych praktyk społecznych i kulturowych, otwierając dostęp do problematyki nowych mediów, technologii, nierówności społecznych i walki o równe prawa, demokracji czy procesów globalizacji. Analfabetyzm wizualny z kolei pozbawia człowieka nie tylko dostępu do kultury ale wystawia go jako nieświadomego odbiorcę zmasowanych komunikatów na manipulację współczesnych mass mediów.

²⁹ R. Fransecky, J. Debe, *Visual Literacy: A Way to Learn. A Way to Teach*, Association for Educational Communications and Technology, Washington 1972, s. 7, za: M. Małczyńska-Umeda, *Kultura obrazkowa*, [w:] *Nowe media = nowa partycypacja*, red. P. Celiński, Lublin 2014, s. 44, http://kulturacyfrowa.org/wp-content/uploads/2016/02/IKC_book_v11.pdf [dostęp: 16.05.2016].

Casus Le Thoronet

Surowy, pozbawiony dekoracji klasztor w Le Thoronet został wybudowany w XII w. Studiując jego architekturę Le Corbusier przygotowywał się do projektu i budowy klasztoru La Tourette. Miał o nim powiedzieć, że „światło i cień przemawiają najgłośniej w tej architekturze prawdy, spokoju i siły”³⁰. John Pawson, zanim zaprojektował rozbudowę opactwa trapistów w czeskim Nowym Dvorze, zapewne dokładnie poznał La Tourette, ale przede wszystkim, wzorem Corbusiera, odbywał swoje architektoniczne rekolacje w Le Thoronet.

Reguła świętego Benedykta i cysterska tradycja łączą w sobie, w wyważony sposób, życie wspólnotowe i autonomię każdego jej uczestnika, pracę i modlitwę, ubóstwo (ale nie biedę), ciszę, przestrzeń i surową samotność, które umożliwiają zmierzanie ku Bogu w braterskiej atmosferze³¹.

Lucien Hervé zdołał zawrzeć tę filozofię w cyklu czarno białych zdjęć. Zgonie z corbusierowską zasadą mówiącą o grze brył elementarnych w świetle, wszystkie czarno-białe zdjęcia pracują kontrastem i skalą szarości. Architektura swoje życie zawdzięcza Słońcu i tylko ta gwiazda wydaje się je ożywiać; kiedy gaśnie kończy się sesja zdjęciowa i spektakl światła i cienia. U Hervé nie ma prawie wcale nastrojowych obrazów, zamglonych zamazanych brył, odbić w szybach. Są natomiast ostre cięcia i odrealniające kadrowanie, dynamiczne ekspresyjne perspektywy i zbliżenia. Spalone do głębokiej czerni cienie i białe światła na chropowatych betonach i kamieniach. Głębia hiperfokalna obrazów sprawia, że pierwszoplanowy detal wciągany jest do kompozycji na równi z artykulacją oddalonych podpór i pejzażem zamykającym linię horyzontu

Takie obrazy, w takim stężeniu w rzeczywistości nie istnieją. Będąc na miejscu trzeba tych widoków ze zdjęć dopiero poszukać i odtworzyć z pamięci, nakładając na rozpoznany kadr zapamiętaną z książki kliszę.

Album wraz przedmową Le Corbusiera wydany w latach 50. został w roku 2001 wznowiony przez *Phaidon Press* pod tytułem *Architecture of Truth* wraz z nowym tekstem Pawsona³². Foto-obrazy stały się zatem symbolicznym pomostem łączącym średniowieczną duchowość, XX-wieczną modernistyczną wizję przestrzeni kontemplacyjnych Le Corbusiera z minimalistycznym redukcjonizmem architektury sakralnej Pawsona realizowanej już w wieku XXI. Kluczem do ich zrozumienia okazał się światło-cień zapisany na światłoczułym materiale. Nowoczesne optyczno-chemiczne urządzenie okazało się niezastąpionym narzędziem zapisu stanów ducha. Jest to zjawisko budujące, pozwala bowiem żywić nadzieję, iż współczesne środki przekazu, które



Instant City Airship M3, Peter Cook, Archigram, 1968. Idea miasta tymczasowego odzwierciedlającego modele wzrostu i cykle życiowe organizmów żywych zilustrowana kolażem zdjęć prasowych. Ta sama atmosfera lat 60. i stosowane techniki montażu co w filmach *Latającego Cyrku* Monty Pythona można odnaleźć w twórczości Archigramu. Atmosfera rewolucji, walki z establishmentem polityki i kultury skłaniała do dekompozycji ustalonych ikonicznych klisz. Mieszanie i zderzanie ze sobą obrazów należało do podstawowego arsenału środków artystycznego wyrazu przejętego po surrealizmie.

2.7. Sterowiec USS *Los Angeles* (ZR-3) lecący nad Manhattanem, 1930.

2.8. *Instant City Airship M3*, Archigram.

³⁰ A. Morris: *Abbaye du Thoronet* (1176), [w:] M. Irving, *1001 budynków, które musisz zobaczyć*, Poznań 2010, s. 73.

³¹ <http://www.novydvur.cz/index.html>.

³² *Architecture of Truth*, fotografie Lucien Hervé wraz z esejem Le Corbusiera i zakonnika klasztoru Sept-Fons, postawie J. Pawson, Phaidon Press, 2001.



Według Reynera Banhama fotografie pancernych Fortów Maunsella z czasów II wojny światowej w ujściu Tamizy są bardzo prawdopodobnym źródłem inspiracji dla *Walking City* Archigramu. Zastosowana technika fotomontażu pozwoliła osiągnąć dodatkowy efekt włączenia rysowanej fantazji w rozpoznawalny wizualny kontekst.

2.9. Forty Maunsella.

2.10. *Walking City*, Archigram.

sprawiają nam tyle kłopotu, okażą się z perspektywy czasu uległymi narzędziami porozumienia w sprawach dla ludzi ważnych.

Peter Cook i Archigram

Architektura eksperymentalna posługuje się głównie obrazem, który jednocześnie pełni różne role: instrumentu badawczego, języka zapisu koncepcji-projektu ale przede wszystkim sugestywnego symulatora rzeczywistości, którą autor zamierza powołać do życia. Fotografia służy w tym wypadku nie tylko do szybkiego osiągnięcia celu ale przede wszystkim do wywołania w oglądającym wrażenia mocnego osadzenia w realnym świecie. Kolaże różnego typu fotografii, własnych grafik, modeli i inscenizacji przy użyciu ready-made pozwoliły grupie Archigram zaistnieć w świecie architektury. Gdyby nie twórcze zabawy polegające na budowaniu obrazkowych historii w latach 60, zapewne na początku XXI w. nie powstałby i nie mógłby zostać właściwie zrozumiany *Friendly Alien* w Grazu autorstwa Colina Fourniera i Petera Cooka.

Nowe topografie

Pamiętna wystawa *Nowe topografie* z 1975 r. była w pewnym sensie zwieńczeniem trwającego od dłuższego czasu procesu. *Twentysix Gasoline Stations*, książka Eda Ruschy wydana w 1963 zwróciła uwagę na nowe aspekty rzeczywistości. W utylityrnych obiektach stacji benzynowych artysta dostrzegł nowy język form i przejaw współczesnej ikonografii. Banalne obiekty przydrożnej infrastruktury wyposażył w symboliczną interpretację i nobilitował do rangi obiektów zasługujących na głębszą refleksję. Nazwa nurtu dobrze lokuje ten nowy rodzaj spojrzenia, sugerując nawiązania do geografii, map czy inżynierskich pomiarów inwentaryzacyjnych. Nie jest to krytyka industrialnej antyestetyki ani publicystyka oskarżająca człowieka o zaśmiecanie krajobrazu, jak chcielibyśmy często odczytywać te fotografie. Są to zdjęcia precyzyjnie dokumentujące stan istniejący.

Wizualna analiza symboliki formy architektonicznej

Choć wiele wskazuje na to, że projektowanie zaczyna się od obrazów, rola inspirującej ikonografii jest w architekturze niedoceniona a w krytyce architektonicznej prawie zupełnie pomijana. Zwykle dopiero po obrazach, w drugiej kolejności przychodzą komentarze i teksty, czyli – używając bezpretensjonalnego języka amerykańskich pragmatyków w rodzaju Venturiego – „cała ta zagmatwana opowieść, która niczego nie wyjaśnia natomiast wiele zaciemnia”.

W *Uczyć się od Las Vegas*, jednej z najbardziej kontrowersyjnych i wpływowych książek, jej autorzy Robert Venturi, Denise Scott Brown i Steven Izenour poruszali się śladami wyznaczonymi przez odkrycia nurtu *Nowej topografii*. Zanim zaczęli analizować architekturę amerykańskich miast, musieli zobaczyć

ją oczami fotografów, którzy zazwyczaj są na miejscu pierwsi, jak odkrywcy – eksploratorzy nowych terytoriów. Także po prostu dlatego, że ich zajęciem jest wyłącznie bystre patrzenie, ostre widzenie i błyskawiczne rejestrowanie. Odpowiedzi na pytania co obrazy znaczą pozostawiają innym. Architektom, zajęтым innymi sprawami, ważne i znaczące obrazy często po prostu umykają.

Nowa jakość środowiska życia, a więc głównie tego zbudowanego przesłaniającego naturę, jakakolwiek by ona nie był w sensie estetycznym, musiała zwrócić uwagę ludzi wyczulonych na obraz świata. Rozwlekłe przedmieścia przynębiającej zabudowy z wybijającą się na pierwszy plan infrastrukturą komunikacyjną stały się obiektem dociekliwych spojrzeń fotografów. Wpatrywanie się w parkingi, stacje benzynowe, centra handlowe i wszelkie nieruchomości, wymusiło ustanowienie nowych form wyrazu w fotografii. Podejście Eda Ruschy do zwykłego krajobrazu zurbanizowanego silnie wpłynęło na Scott Brown. W *Uczyć się od Las Vegas* zamieszczono nawet ilustrację przedstawiającą pierzeje *Strip* wraz z informacją, że wykonano je *à la* Edward Ruscha, zapożyczając od niego ten pomysł.

Powierzchnowe czytanie książki o Las Vegas jako typowego posmodernistycznego tekstu czyli albo jako pochwały pastiszu albo intelektualnej prowokacji jest błędem. Praca ma w sobie wszystkie cechy poruszającego dzieła, które przyniosło spojrzenie nowych topografii: klimaty oscylujące pomiędzy naukowym sceptycyzmem, prostotą przekazu, ekspresją wykładu i śmiertelną powagą konwencji *deadpan*³³.

Stahl House

The Case Study Houses był eksperymentalnym programem sponsorowanym przez magazyn *Arts & Architecture*. Jego celem było zaproponowanie taniego i funkcjonalnego domu mogącego zaspokoić potrzeby amerykańskiego boomu mieszkaniowego po II wojnie światowej. Jeden z domów położony w Los Angeles, któremu w ramach przedsięwzięcia nadano numer porządkowy 22, zaprojektował architekt Pierre Koenig. Można zaryzykować twierdzenie, że budynek, będący obecnie obiektem muzealnym, zbudowany w latach 1957–1960 dla rodziny Stahl, jak również inicjatywa *Case Study Houses* a w wraz z nią powojenny amerykański modernizm przeszedł do historii w znacznej mierze za sprawą fotoobrazów Juliusa Shulmana. Zdjęcie *Stahl House* jest jednocześnie przykładem jak wielką moc kreowania rzeczywistości posiada fotografia. Półtrialny dom mieszkalny jest parterowym pawilonem w konstrukcji stalowej. Widoczne wsporniki posadowienia, belki główne i żebra dachowe a przede wszystkim małe przekroje słupów nośnych, które „rozplynęły” się w gabarytach ściany osłonowej sprawiają wrażenie nad wyraz lekkiej struktury. Mimo swoich niewątpliwych walorów architek-



2.11. Zorganizowana w 1975 r. wystawa *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* była ważnym momentem w amerykańskiej fotografii krajobrazowej. Uczestniczący w niej Robert Adam, Lewis Baltz, Bernd i Hilla Becher, Frank Gohlke, Nicolas Nixon i Stephen Shore, zasadniczo wpłynęli na praktykę ówczesnego pokolenia fotografów, a jej skutki trwają do dzisiaj. Trzech z nich: Baltz, Gohlke i Shore, brali później udział we francuskim programie rządowym *Mission de la DATAR*. Został on zainicjowany z myślą o dokumentacji przekształceń zabudowy, szczególnie w celach informacyjnych i promocyjnych polityki państwowej w zakresie budownictwa mieszkaniowego*.

* Na ten temat zob. w: <http://culturevisuelle.org/territoire/556>; <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr> [dostęp: 17.09.2016].

³³ Szerzej na temat wpływu fotografii na powstawanie książki *Uczyć się od Las Vegas* zob. [w:] A. Vinegar, *I Am a Monument. On Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts; London, England 2008, s. 73.

tonicznych i lokalizacyjnych (położenie na widokowym wzgórzu) wydawać by się mogło, że dom nie jest zbyt fotogeniczny. Jednakże za sprawą utalentowanego fotografa, zawieszony nad miastem przeszklony pawilon należy do najczęściej reprodukowanych wizualnych ikon fotografii architektonicznej. Wyznaczona światłami geometria metropolii położonej u podnóża salonu, rozciągający się po horyzont i ginący w mroku Ocean Spokojny, światło wnętrza i siedzące w nim białe sylwetki kobiet budują niezwykle klimat obrazu. W dramatycznym kontraście do uwiecznionego przez Shulmana decydującego dla amerykańskiego modernizmu momentu pozostaje dokumentacja tego samego domu wykonana za dnia od strony ulicy, na której widzimy bezokienne ściany pawilonu z blachy trapezowej i banalną wiatę osłaniającą podjazd dla samochodu.

Archiwa fotoobrazów architektury

Archiwa, biblioteki, muzea są instytucjami, których istnienie traktujemy jako oczywisty element współczesnej kultury. Tymczasem ich sens i znaczenie daleko wykracza poza miejsca rozumiane jako magazyny martwych dokumentów. Ich metafizyczny wymiar zmaterializowanej pamięci ujawnia się w chwilach, gdy uświadamiamy sobie, że bez obrazów przeszłości nie jesteśmy w stanie definiować swojego miejsca na osi czasu. Gdy są nieodwracalnie niszczone doznajemy szoku podobnego do stanu amnezji, demencji osobowości niezdolnej do funkcjonowania w teraźniejszości i projektowania przyszłości. Brak oparcia w stale rekonstruowanej przeszłości zakłóca normalne funkcjonowanie jednostek i zbiorowości. Rodzinne albumy, tak jak kolekcje dawnych obrazów nieistniejących już miast, które spłonęły w pożarach czy też zniknęły z formatowanych dysków, nic nie jest już w stanie zastąpić. Zapominanie, które paradoksalnie jest dla mózgu człowieka niezbędną funkcją życiową, choć ze smutkiem – trzeba zaakceptować. W życiu zbiorowości jednak pamięć należy wszelkimi sposobami podtrzymywać i pielęgnować.

Kolekcje fotografii architektonicznej i ich kustosze

Obserwujemy obecnie stały wzrost zainteresowania fotografią architektoniczną. Oprócz produkcji komercyjnej, najlepsze artystycznie zdjęcia zyskują na znaczeniu dzięki publikacjom, wystawom, konkursom. Trzeba zdecydowanie podkreślić fakt, że fotografia została uznana za poważny sposób dokumentacji problemów architektury a także za godną uwagi samą w sobie formę wypowiedzi na temat budowania dopiero w latach 70. XX w. Wtedy to zaczęły powstawać znane dzisiaj kolekcje zdjęć architektury. Wcześniej, za cenne historycznie eksponaty były uznawane raczej rysunki i modele, fotografie zaś traktowano jako mniej wartościowe artefakty, nie przywiązując wagi do ich gromadzenia. Być może wynikało to z przekonania o łatwości fotografowania,

wszechobecności zdjęć oraz ich szczególnej „przezroczystości”, pozornie nie stawiających intelektualnego oporu w „czytania” treści obrazów.

Nie oznacza to bynajmniej, że poważnych w skutkach wzajemnych oddziaływań nie dostrzegano znacznie wcześniej. Konkretnie znaczenie foto-graficznej reprezentacji dla architektury zidentyfikowano już w latach 30. ubiegłego wieku, czemu dawano wyraz w tekstach krytycznych. Istniała świadomość jak wiele obie dziedziny zawdzięczają sobie nawzajem, a przede wszystkim wiedziano już, że architektura nie jest obojętnym przedmiotem adoracji ze strony fotografów. Wystarczy zacytować opiniotwórczy brytyjski periodyk:

Na dwóch polach duch naszych czasów osiągnął swoją najpełniejszą manifestację – w fotografii i architekturze. Czy nowoczesna fotografia zrodziła nowoczesną architekturę czy odwrotnie? To ciekawe zagadnienie. Ale odkąd ich logiczny rozwój stał się równoczesny a ich interakcje znaczące, przestało to mieć znaczenie.

Bez nowoczesnej fotografii nowoczesna architektura może nigdy nie osiągnęłaby pełni wyrazu. (...) Budynki nowego typu architektów zostały sfotografowane przez nowego typu fotografów. Rewolucja w technice fotografii architektonicznej spowodowała rewolucję w architektonicznej krytyce³⁴.

Warto przy tej okazji zauważyć, że instytucje kulturalne i edukacyjne nie tworzą wartości w sposób automatyczny; czerpią swoje żywotne siły z pasji i twórczego zaangażowania konkretnych ludzi. Wiele spraw, zwykle początkowo przez ogół niezauważanych i niedocenianych, musi znaleźć swoich zdeklarowanych rzeczników. Między innymi dzięki inicjatywie takich ludzi jak Robert Elwall, Cervin Robinson czy Richard Pare historia relacji architektury i fotografii jest już na zachodzie Europy, w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie dość dobrze zbadana³⁵.

Swoje bogate zbiory brytyjska kolekcja fotografii RIBA zawdzięcza Robertowi Elwallowi (1953–2012), historykowi, który w 1976 r. został jej bibliotekarzem³⁶. Zastając przypadkowy zbiór kilku tysięcy zdjęć, w ciągu trzydziestu lat doprowadził do powstania wielkiej kolekcji fotoobrazów architektury. Uchronił przy tym przed zniszczeniem między innymi zbiory fotografii zgromadzone przez *Architectural Review* i *Architects' Journal*.

Richard Pare z kolei (ur. 1948) to czynny angielski grafik i fotograf, który zdobył uznanie pracami przywracającymi pamięć o zrujnowanej moder-

³⁴ M. Shand, „Architectural Review”, styczeń 1934 (tłum: P.W.). Ten wielce wymowny cytat przywołuje Q. Bajac, *Expressing Architecture*, [w:] J. Sbriglio, *Le Corbusier & Lucien Herve. A dialogue between architect and photographer*, Los Angeles 2011, s. 11, powołując się na: C. Robinson, J. Herschman, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York 1988, s. 118

³⁵ Canadian Centre for Architecture CCA posiada jeden z największych na świecie zbiorów naukowych publikacji, opracowań koncepcyjnych, rysunków, planów, modeli, grafiki, fotografii, artefaktów i ulotnych świadectw, a także archiwalia i ustne relacje dotyczące poszczególnych architektów. Kolekcja obejmuje obecnie ponad pół miliona przykładów, które świadczą o różnych sposobach, w których architektura została wyimaginowana, poczęta, obserwowana i przekształcana w ciągu ostatnich sześciu wieków. Na podstawie: <http://www.cca.qc.ca/en/collection> [dostęp: 3.07.2016].

³⁶ R. Elwall, *Building with Light. The International History of Architectural Photography*, London–New York, 2004.

nistycznej architekturze Rosji Radzieckiej³⁷. Pare jest założycielem i kuratorem kolekcji fotografii w Kanadyjskim Centrum Architektury (CCA). Jego książka-katalog towarzysząca wystawie *Photography and Architecture: 1839–1939*, podobnie jak dzieła Elwalla i Robinsona, należy do klasyki gatunku³⁸.

Cervin Robinson (ur. 1928), amerykański fotograf starszego pokolenia, pracował dla programów dokumentujących dziedzictwo narodowe Stanów Zjednoczonych, takich jak HABS (Historic American Buildings Survey, program rządowy powołany do życia w 1933 r. w czasie Wielkiego Kryzysu, zatrudniający architektów, kreślarzy i fotografów), HAER (Historic American Engineering Record, program utworzony w 1969 r. przez Amerykańskie Stowarzyszenie Inżynierów) i HALS (projekt uzupełniający dwa wcześniejsze, powstały w 2000 roku z inicjatywy Historic American Landscapes Survey)³⁹. Zbiory dokumentacji ikonograficznej wykonane w ramach wspomnianych programów są dostępne w publicznych, osiągalnych za pomocą internetu na całym świecie zasobach Biblioteki Kongresu USA (LOC)⁴⁰. Wraz z Joelem Herschmanem Cervin Robinson jest autorem ważnej pozycji w zakresie fotografii architektury pt. *Architecture Transformed*.

Wystawy

Ważnymi wydarzeniami, które stanowią okazję nie tylko do publicznych pokazów dzieł ale także namysłu nad aktualnym stanem rzeczy niejednokrotnie są wystawy. Aktywność kuratorów, ich kryteria doboru eksponatów i katalogi wraz z tekstami krytycznymi, pełnią nierzadko funkcję katalizatorów w sposobach odczytywania znaczenia fotoobrazów i ich udziału w kształtowaniu wizji współczesnego świata. Wystawa *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age* eksponowana w Barbican Art Gallery (wrzesień 2014 – styczeń 2015), stała się pewnego rodzaju podsumowaniem zjawiska z perspektywy początku XXI stulecia, ustalając jednocześnie nowe hierarchie w obrębie tego gatunku sztuki. Wprowadzający do książki-katalogu esej Davida Campany'ego podsuwa natomiast cenne wskazówki dotyczące zdarzeń, które mogą pomóc w tropieniu na własną już rękę nierozpoznanych jeszcze do końca, splatających się wątków architektury w fotografii i fotografii w architekturze.

Polska fotografia architektoniczna

Zakres niniejszego artykułu nie obejmuje w sposób systematyczny problematyki rodzimej fotografii architektonicznej, niemniej jednak wypada w tym

³⁷ R. Pare, *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture 1922–1932*, Monacelli 2007.

³⁸ R. Pare, *Photography and Architecture: 1839–1939*, Canadian Centre for Architecture, Montreal 1985.

³⁹ <http://www.nps.gov/hdp> [dostęp: 3.09.2015].

⁴⁰ <http://www.loc.gov/pictures/collection/hh> [dostęp: 3.09.2015].

miejscu przynajmniej odnotować szereg znaczących faktów. Aby nie przekroczyć zakładanych rozmiarów artykułu będą to przykłady pochodzące z okresu po 1989 r.⁴¹

Polska fotografia architektoniczna, według wiedzy autora, poza rozproszonymi kolekcjami nie posiada jak dotąd swojego zwartego zbioru i oddanego idei kustosza. Tym samym, poza nielicznymi artykułami w czasopiśmie i katalogach, polska fotografia architektoniczna nie doczekała się jeszcze całościowego opracowania w formie monografii.

Pierwszy w polskim muzealnictwie dział fotografii powstał w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 1963 r. W roku 1977 podobne miejsce stworzono dla fotografii w Muzeum Sztuki w Łodzi, placówce założonej w 1930 r. i od początku skoncentrowanej na sztuce nowoczesnej wyrastającej z Wielkiej Awangardy. Niestety w ramach reformy struktury zbiorów w roku 2008 dział ten zlikwidowano i fotografie stały się eksponatami, które są zmuszone walczyć o swoją tożsamość z obrazami, rzeźbami, instalacjami i innymi obiektami sztuki postmedialnej⁴². Jak pisze o łódzkiej kolekcji Adam Mazur, jej twórczyni, znana krytyczka fotografii i kuratorka Urszula Czartoryska, zwracała szczególną uwagę na fotografię jako przejaw sztuki współczesnej ale dostrzegała także „dzieła perwersyjne”: fotografię reklamową, modową, prasową, etnograficzną i socjologiczną⁴³. Wiele wskazuje na to, że fotografia architektoniczna – jeśli w ogóle dostrzeżono by jej odrębność w tamtym czasie – należałaby do tej grupy marginaliów. Ale na próżno byłoby oczekiwać takiego jej wyróżnienia ze strony przedstawicieli sztuk plastycznych skoro sami architekci nie zauważali stopniowego usamodzielniania i rosnącej wartości gatunku. Nie jest wykluczone, że teza postawiona przez Mazura w odniesieniu do instytucjonalnych kolekcji fotografii mówiąca, że dotyka jej charakterystyczna dla kulturowych peryferii słabość przedsięwzięć późniejszych, prowadzonych nie dość konsekwentnie a z powodu braku zrozumienia i kontynuacji zamierających – dotyczy także fotografii architektury⁴⁴. W pewien sposób tę dotkliwą lukę wypełnia Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC) i szereg mniejszych kolekcji, jak np. Pracownia Ikonografii Krakowa założona już w roku 1964 przez Jerzego Banacha czy zbiory Muzeum Architektury we Wrocławiu⁴⁵.

⁴¹ Źródłami systematycznej informacji na temat fotografii w Polsce, w tym także fotografii zajmującej się architekturą, są takie pozycje jak: cytowana wcześniej praca L. Lechowicza, *Historia fotografii część 1. 1839–1939*, Łódź 2012; I. Płażewskiego, *Dzieje polskiej fotografii*, Warszawa 2003, A. Mazura, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Kraków 2012.

⁴² A. Mazur, *Koniec dzieła fotografii*, [w:] *Głębia ostrości*, Sopot 2014.

⁴³ *Ibidem*, s. 282.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 283.

⁴⁵ „Pracownia Ikonografii Krakowa została założona w roku 1964 przez prof. Jerzego Banacha w celu gromadzenia i naukowego opracowania dawnej ikonografii naszego miasta, czyli jego widoków powstałych przed rokiem 1914. W Pracowni zewidencjonowano dotąd – pod postacią dokumentacji wizualnej oraz zbioru informacji – ponad 10 000 widoków Krakowa, zarówno ogólnych, jak jego części, placów, ulic, poszczególnych budowli oraz ich wnętrza. Ewidencjonowane są wszystkie widoki, niezależnie od techniki wykonania, a więc obrazy, rysunki, grafiki, fotografie itd., a podstawowym kryterium ich oceny jest



2.12. Pawilon, Osiedle Azory, Kraków.



Pojmowana w sposób powierzchowny, sprowadzający zdjęcia do roli materiału ilustracyjnego i bieżącej promocji, fotografia architektury w Polsce nie może liczyć na uzyskanie statusu wizualnego dyskursu opisującego architekturę w sposób głębszy i niezależny. Nie będąc traktowana jako samoistna wypowiedź, pozbawiona materialnej bazy solidnie ufundowanych, systematycznie poszerzanych i badanych zbiorów, a przede wszystkim bez oddanych sprawie kustoszów i kuratorów, nie może liczyć na osiągnięcie dojrzałości ważnej części teorii architektury. Pomimo tych przeszkód, fotografia odbija w swoim zwierciadle wyraźny obraz architektury a także bierze aktywny udział w jej współtworzeniu.

W 2006 r. w CSW w Warszawie zorganizowano wystawę pod programowym tytułem *Nowi dokumentaliści*. Zdaniem jej kuratora Adama Mazura

Nowi dokumentaliści, wpisując się w kontekst sztuki współczesnej, świadomie zrywają z dominującą do niedawna w fotografii tradycją działania artystycznego rozumianego w kategoriach „gestu plastycznego”. Innymi słowy, w nowym dokumencie nie chodzi o kreację alternatywnych, osobnych przestrzeni. Zamiast tworzyć estetyczny azyl, twórca za pomocą aparatu fotograficznego konfrontuje odbiorcę z obrazami Realnego.

Owo „Realne” to coraz częściej środowisko chaotycznie zabudowane i zrzurowane. Swoją uwagę skupił na nim Mikołaj Groszpiere, Konrad Pustoła, Wojciech Wilczyk, Ireneusz Zjeżdżałka. W postindustrialnych pejzażach kopalń i hal fabrycznych, postkomunistycznych biurowcach, masowej „mieszkaniaówce” i niedokończonych domach jednorodzinnych fotografowie, wzorem *Nowej Topografii* dostrzegają tematy godne zastanowienia. Nie zamazują banalności powszechnej brzydoty, raczej podkreślają jej wszechobecność budując z niej wyrazisty obraz przestrzeni owładniętej rozkładem nieuchronnie związanym z transformacją ustrojową i mentalną. Niektóre cykle kreują niepokojący nastrój polskiej prowincji: rozpadających się domów, podwórek z wrakami i porzuconymi rzeczami oraz nowych budowli dziwnie niezdarnych i koślawych. To beznamiętny inwentaryzacyjny zapis zwyczajnej biedy ale także w szerszym wymiarze zatrzymany w kadrze obraz świata i recyrkulacji materii.

Na 11 Biennale Architektury w Wenecji w 2008 r. w polskim pawilonie kuratorzy Grzegorz Piątek i Jarosław Trybuś zaprezentowali wystawę *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings*. Pokazano na niej dwie serie obrazów – fotografie Nicolasa Groszpiere’a i fotomontaże Kobasa Laksy. Jedna z serii przedstawiała ważne obiekty zrealizowane w tamtym czasie w Polsce, ta-

wartość poznawcza widoku, tzn. ilość i wiarygodność informacji o zabudowie miasta, jakiej można z niej odczytać”, zob. <http://mnk.pl/xxi-dzial-pracownia-ikonografii-krakowa> [dostęp: 3.09.2015]. Narodowe Archiwum Cyfrowe NAC to jedno z trzech centralnych archiwów państwowej sieci archiwalnej w Polsce. Powstało w 2008 roku wskutek przekształcenia Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w instytucję będącą odpowiedzią na postęp, który dokonał się w technologii zapisu i udostępniania danych. NAC działa na dwóch płaszczyznach: digitalizacji i dokumentacji elektronicznej oraz przechowuje i udostępnia dokumentację fotograficzną i audiowizualną; zob. <http://www.nac.gov.pl> [dostęp: 3.09.2015].

kie jak warszawski biurowiec Metropolitan, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Marina Mokotów, Terminal na lotnisku Okęcie czy sanktuarium w Licheniu, w konwencji oficjalnej, podkreślającej ich prestiż i społeczny status weduty. Druga seria obrazów prezentowała te same obiekty w wymagowanej przyszłości po niezwyklej transformacji na skutek domniemyanych wstrząsów społeczno-ekonomicznych, już jako budynki zdegradowane czy wręcz zrujnowane. Celem tego artystycznego eksperymentu nie było szokowanie surrealistycznymi widokami zdewastowanej architektury ale zmuszenie widza do refleksji na temat przemijania. Opustoszały na skutek zmiany modelu pracy biurowiec, biblioteka z papierowymi książkami niepotrzebna po digitalizacji zbiorów, duże lotnisko zamknięte z powodu wielkiego kryzysu paliwowego czy pusty kościół bez wiernych, którzy porzucili wiarę, miały zwrócić uwagę zwiedzających na kruchy związek architektury z porządkiem, który podtrzymuje jej życie. Z chwilą jego upadku rację bytu tracą także budowle. Kiedy znajdują dla siebie nową funkcję zaczynają drugie życie, jeśli nie – czeka je nieuchronny proces unicestwienia. Na weneckiej wystawie fotografia spełniła rolę narzędzia refleksji daleko wykraczając poza dokumentowanie rodzącej się architektury, przypominając od razu o jej możliwej śmierci. Fotoobrazy GrosPierre'a i Laksy przywodzą na myśl prace Marthy Rosler, która łączyła gładkie obrazy domów zapożyczone z magazynów architektonicznych ze zdjęciami żołnierzy i ofiar wojny w Wietnamie. Przemoc, która może w jednej chwili gwałtem wtargnąć do wysprzątaných domostw spędza sen z powiek wielu ludziom. Obrazy strzelaniny, miejskiej partyzantki z czasów wojny bałkańskiej i z Ukrainy są nader bliskie i poruszające. Czy tak trudno wyobrazić sobie wyludnione osiedla w Krakowie, firanki i poszarpane żaluzje zwisające z rozerwanych okien bloków przy sąsiedniej ulicy, wybebeszone markety pośród opustoszałych parkingów z wypalonymi wrakami samochodów? Wielu z nas prześladowają takie obrazy, niekoniecznie reportażowe bo wystarczy wykreować je w konwencji *sfabrykowane do zdjęcia* i obejrzyć na wyobrażonej wystawie...

Obok fotografów o zacięciu socjologicznym są też twórcy, którzy realizując konkretne zlecenie nie muszą chodzić na kompromisy i konsekwentnie trwają przy „geście plastycznym”. Obok tematu najważniejsza pozostaje dla nich kompozycja, światło, klimat zdjęcia. W fotoobrazach specjalizującego się w opisywaniu architektury Wojciecha Kryńskiego dostrzec można „bystrość obiektywu” bezbłędnie odnajdującego w budynkach ważne ujęcia. Poziom warsztatowy i rzetelność roboty fotografa przywodzi na myśl proste i bezpośrednie portrety-dokumenty Augusta Sander. Jeśli kiedyś powstanie polska wersja historii fotografii architektonicznej zdjęcia Kryńskiego zajmą w niej ważne miejsce.

Inną, niezależną i własną drogą podąża Bogdan Konopka. Dla niego architektura jest tylko pretekstem do budowania pięknych obrazów, tak jak w cyklu opowiadającym budowę pekińskiej opery. W „stanie surowym niezamkniętym”, w widocznych jeszcze robotach budowlanych z natury swojej

„zakrytych”, odnajduje urzekające kompozycje. Nieukończone konstrukcje i instalacje w trakcie realizacji są sprowadzone do czarno-szaro-białej grafiki. Stopień autonomii tych obrazów pozwala zaliczyć Konopkę do rodziny twórców tej klasy co Lucien Hervé i Hélène Binet. We wstępie do katalogu wystawy *Beijing Opera. Work in Progress* Konopka pisze:

"I to jest chyba to, co w fotografii stanowi wartość samą w sobie – zdolność rejestrowania unikalnych stanów materii", zaś autor projektu opery, jednocześnie uznany twórca terminali lotniczych francuski architekt Paul Andreau zauważa, że „Konopka nie fotografuje architektury, lecz przestrzeń, która w jego spojrzeniu staje się równie tajemnicza, jak ciało. Nie fotografuje architektury: ujawnia jej życie i doniosłość”⁴⁶.

Rzetelne dokumenty Kryńskiego, autonomiczne fotoobrazy Konopki, monografie regionów Wilczyka, portrety miejsc i miast Bujaka, socjologizujące typologie Pustoły czy ćwiczenia z wyobraźni GrosPierre’a i Laksy w pewien sposób tworzą typologiczny katalog sposobów-konwencji w jaki patrzymy na środowisko zbudowane.

Powszechnie uważa się, że projekt architektoniczny musi zakończyć się realizacją, gdyż w przeciwnym wypadku pozostaje dziełem niespełnionym. Tymczasem rozciągając pojęcie projektu na działania o charakterze mentalnym zaledwie szkicowo określone za pomocą sformalizowanego języka zapisu (rysunek, utrwalona na fotografii instalacja, zdjęcie modelu fizycznego) i przenosząc punkt ciężkości z konstrukcji materialnej na konstrukcję intelektualnej spekulacji, można wkroczyć na teren teorii i eksperymentu. Dotyczy to zarówno sfery możliwego jak i niemożliwego/utopijnego w architekturze. Przykładem twórczość nieżyjącego już amerykańskiego artysty Gordona Matta-Clarka, z wykształcenia architekta, który w latach 60. i 70. realizował czasowe interwencje architektoniczne, instalacje i obiekty, w tym tzw. cięcia (przez ściany, stropy, budynki), które zostały utrwalone wyłącznie za pomocą fotografii i filmów.

Pogranicze architektury, rzeźby i instalacji bywa terenem owocnych eksploatacji. Polskim mentorem twórców działających w tym obszarze jest Oskar Hansen. Tytuł książki towarzyszącej wystawie jego prac *Zobaczyć świat* jest już wiele mówiącym wstępem do jego teorii formy otwartej. Autor wyjaśnia, że jest to książka (sama pełna rysunków i fotografii) o strukturach wizualnych, które są ludzkim kodem, o narzędziach oddziaływania wizualnego oraz o tym, że zjawiska wizualne mają związek ze zjawiskami społecznymi⁴⁷.

Istniejące przestrzenie architektoniczno-urbanistyczne prowokują do modyfikacji, przekształceń, poszukiwania sensów poza zwykłą użytkowością, czytania budynków jak obiektów rzeźbiarskich, miejsc niecodziennych zdarzeń. Wynika to z szeregu zjawisk, które objawiły się w ostatnim czasie i prowoku-

⁴⁶ B. Konopka, *Beijing Opera. Work in Progress*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, 2006.

⁴⁷ O. Hansen, *Zobaczyć Świat*, książka towarzysząca wystawie pod tym samym tytułem, kurator Jola Gola, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 7.

ją do artystycznych wypowiedzi. Koniec epoki realnego socjalizmu, jak każdy stan graniczny i czas radykalnej zmiany, uświadomił ludziom przemijalność świata materialnego, jego niezwykłą kruchość i tymczasowość. Mądrość ta jest stara jak świat, jednak dla każdej generacji jest doświadczeniem własnym i dojmującym. Mieszkania, fabryki czy budynki użyteczności publicznej nagle pokazują swoją słabość, nadając się często tylko do zburzenia lub burzonej przemocą, pomimo swojej niezaprzeczalnej architektonicznej wartości. Status zabudowy, która wydawała się trwała i współtworzyła poczucie stabilności ludzkich biografii, okazuje się niepewny. Siła rynku i potencjał techniczny zaskakują możliwościami błyskawicznych przekształceń w miejskim krajobrazie. Z dnia na dzień, pozbawiona wartości i usunięta z powierzchni ziemi, tkanka miasta odsłania prawdziwy kapitał tkwiący w ziemi. Nieruchomości – martwe natury świata zbudowanego, powiązane z ludzkimi losami zaczynają przemawiać niezwykłym językiem. Wypatroszone z wyposażenia hale i domy, zanim zostaną poddane recyklingowi stają się nośnikami znaczeń, które dostrzegają bystre oczy fotografów. W takim stanie rzeczy jeszcze pilniejszą potrzebą jest myślenie o przyszłości: snucie wizji, budowanie utopii, fantazjowanie, tworzenie zasobów możliwych scenariuszów zdarzeń w formie obrazów.

Te i podobne nastroje werbalizuje a przede wszystkim wizualizuje grupa artystów, dla których architektura jest pretekstem, narzędziem i celem wypowiedzi za pomocą języka sztuki, przy czym fotografia pełni w tych działaniach ważną funkcję jeśli nie metody analizy albo celu samego w sobie, to przynajmniej środka dokumentacji. Grupę tę zebrała Zuzanna Sokołowska, kuratorka wystawy *Architektura w opozycji*⁴⁸, a należą do niej Aleksandra Wasilkowska penetrująca architekturę „marginesu”, Filip Springer, który jednocześnie pisząc i fotografując tworzy poważne fotoeseje na temat budowli, Monika Sosnowska, która traktuje architekturę jako materiał rzeźbiarki, Jarosław Kozakiewicz, artysta wizualny i autor projektów architektonicznych, Robert Kuśmirowski, mistrz atrapy, twórca instalacji, obiektów, fotografii i rysunków a także wspomniani już w związku z Biennale w Wenecji Kobas Laksa, autor fotografii i fotokolaży komentujących przestrzenny bałagan i Nicolas Grosppierre konsekwentnie inwentaryzujący polskie dziedzictwo betonowe.

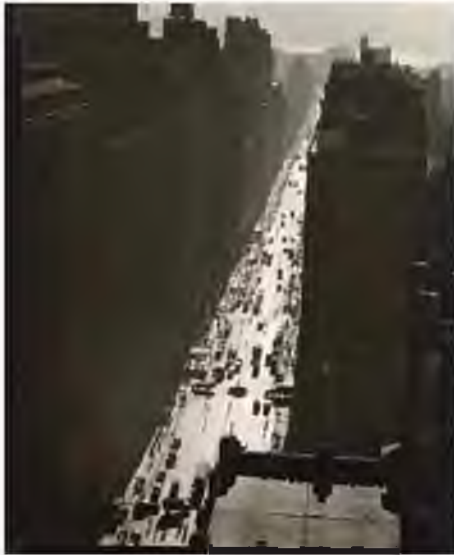
Obrazy miast

Miasto stanowiło jeden z wielkich tematów dla wszystkich nurtów XX wiekowej awangardy artystycznej. Mając do dyspozycji tę samą materię miejskiej ikonosfery futuryści, konstruktywiści, dadaści i surrealiści stworzyli własne wersje obrazu miasta. Ich wizje różnią się diametralnie wydobywając wszelkie możliwe wątki; ślady przeszłości splecione z nowoczesnością, techno-



2.13. Charles Marville, *Rue de Constantine*. W 1864 r. na zlecenie władz Paryża Marville wykonał cykl około 425 zdjęć znanych jako *Album Starego Paryża*, dokumentując przednowoczesne miasto tuż przed jego przebudową w ramach wielkiego planu modernizacyjnego Georgesa Haussmanna. Fotografie wąskich ulic i zróżnicowanych budynków dostarczają wielu informacji o ówczesnej zabudowie, dając również pojęcie o skali przekształceń, jakim poddano Paryż w drugiej połowie XIX w.

⁴⁸ Wystawa *Architektura w opozycji*, kurator Zuzanna Sokołowska, Czytelnia Sztuki w Gliwicach, 4.10–1.12.2013 r.; <http://magazyn.o.pl/2013/ola-wojtkiewicz-zuzanna-sokolowska-architektura-w-opozycji-obiekt-estetycznej-adoracji/#> [dostęp: 6.05.06.05.2016].



2.14. Berenice Abbott. *Seventh Avenue looking south from 35th Street, Manhattan.*

logiczny system, organiczny porządek, funkcjonalny pragmatyzm, absurdy zrodzone z chaosu czy obrazy przypominające senne rojenia. Mozół budowania, zmiany i przebudowy, nakładające się warstwy i wątki architektury i w końcu szaleństwo niszczenia zdokumentowane są na wszelkie możliwe sposoby.

W drugiej dekadzie wieku XXI, mimo wykładniczego przyrostu ilości fotobrazów, miasto pozostaje problemem poznawczym nie mniejszym niż w początkach fotografii. Sytuację poprawiają nieco widoki lotnicze i satelitarne wprowadzające nową jakość nakazującą poszukiwać punktów odniesienia nie pośród planów urbanistycznych ale w skali planetarnej.

Współczesne bardzo zróżnicowane kulturowe studia miejskie korzystają z bogatej ikonografii miast. Problem intelektualnej i emocjonalnej odpowiedzi na miasto – fenomen rosnących w zawrotnym tempie światowych metropolii, rozlewających się przedmieść, gasnących małych miasteczek i zanikających wsi, w znacznej części opiera się na wizualnej dokumentacji, używając fotografii już to jako ilustracji stawianych tez lub przemawiającej własnym językiem samodzielnej wypowiedzi⁴⁹. Tego typu wizualne studia miejskie znalazły się na wspomnianej wcześniej wystawie *Constructin Worlds*, gdzie oprócz uznanych twórców i dobrze znanych zdjęć pojawili się autorzy zajmujący się współczesnym miejskim krajobrazem Azji, Afryki i Ameryki Południowej: Nadav Kander, Guy Tillim, Simon Norfolk, Bas Princen i Iwan Bann. Ich fotografie cechuje na ogół ostry socjologizujący dokumentacyjny realizm.

Fotografia od dawna tworzy obraz postępującej urbanizacji. Lech Lechowicz w *Historii fotografii* wskazuje na pojawienie się interesującego zjawiska na przełomie wieków – tworzenie fotograficznych monografii miast⁵⁰. Autor zestawia prace trzech różnych fotografów działających niezależnie w różnych miejscach jednakże realizujących podobny cel. Eugene Atget (1857–1927) dokumentujący Paryż, Heinrich Zille (1858–1929) pokazujący Berlin oraz Jan Bułhak (1878–1950), który stworzył obraz Wilna, próbowali w dużym i systematycznym zespole zdjęć oddać charakter miejsc, z którymi byli związani. O ile dwaj pierwsi działali z własnej inicjatywy, Bułhak zgromadził monumentalny zbiór kilku tysięcy zdjęć na zlecenie magistratu działając jako fotograf miejski.

Dzisiaj władze nie myślą w ten sposób, jakby pozostawiając budowanie obrazu miasta prywatnej inicjatywie i indywidualnej inwencji wolnych strzelców. Istnieją oczywiście obrazy powstające na zamówienie różnego rodzaju „centrów promocji” podtrzymujących mitologię „miejsc magicznych” ale nie mają one już nic z ówczesnej solenności z jaką zdejmowano obrazy architektury w przeszłości. Dzisiejsza fotografia na zamówienie władzy jest uwikłana w dwuznaczne merkantylne manipulacje jakim poddawane są wizerunki miast na użytek przemysłu turystycznego.



2.15. Berenice Abbott. *Budy bezrobotnych, West Houston and Mercer St., Manhattan.*

⁴⁹ Zob np. E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005; A. Jasiński, *Obrazy post-polis. Monografia ponowoczesnego miasta*, Kraków 2012.

⁵⁰ L. Lechowicz, *op. cit.*, s. 43 i następane.

Chociaż zmieniają się środki techniczne i stylistyki a także brak jest instytucjonalnych mecenasów, portrety miast powstają do dzisiaj. Trwa więc wiara w to, że za pomocą zestawu fotoobrazów można wyjść poza ich materialność i czysty dokumentalny zapis, utrwalając *genius locci*, a więc to co stanowi wartości należące do sfery duchowej.

Kraków został chyba najlepiej sportretowany w książce *Kraków. Cztery pory roku* przez Henryka Hermanowicza, urodzonego w Wilnie wybitnego ucznia największego polskiego piktorialisty Jana Bułhaka. Wydany po raz pierwszy w 1958 roku fotoalbum jest klasycznym przykładem portretu miasta⁵¹. Kraków został w nim pokazany jako pełne zabytkowych budowli, nietknięte wojną miasto idealnie istniejące poza czasem. Kompozycja oparta na czterech porach roku pokazuje jego zmieniające się widoki kształtowane przez przyrodę. Człowiek pojawia się raczej na drugim planie, z reguły starszy, zestrojony z klimatem miejsc. Okazuje się, że 160 zdjęć wystarczy, aby zbudować na tyle silną wizję, aby trwała wznawiana w kolejnych wydaniach i była oglądana przez następujące po sobie pokolenia. Wiele miejsc w kształcie zarejestrowanym przez Hermanowicza już nie istnieje, mimo to nie pojawiają się zarzuty poświadczania nieprawdy. Artystyczna formuła zdjęć to powszechnie zrozumiały zmodernizowany piktorializm, podejście malarskie i nastrojowe, ożywione ostrymi rytmami i mocnymi światłocieniami. Przez lata dzieło Hermanowicza urosło do rangi niepowtarzalnej ikony i pozostaje niedościgłym wzorem w swojej klasie, znajdując na szczęście kontynuatorów w pracach Adama Bujaka, którego *Tysiącletni Kraków* czy *Królewski Kraków*, są współczesnymi wersjami portretu starej stolicy. Można wyobrazić sobie także inne autorskie portrety, na przykład *Kraków à la Szary Paryż* czy *Niewidzialne miasto* Bogdana Konopki, ale bez inicjatywy władz i wydawców zapewne nigdy nie powstaną.

Zdecydowanym odejściem od nastrojowości charakteryzuje się zimne spojrzenie dokumentalistów. Stosując punkt widzenia beznamiętnej inwentaryzacji świadomie rezygnują z życiodajnego modelunku mocnym światłem słonecznym. Płaskie domy i pozbawione wyrazu niebo to przecież naturalne warunki postrzegania otoczenia pod naszą szerokością geograficzną. Przynajmniej przez pół roku zmagamy się z deficytem światła. Nie dziwi więc, że w takich warunkach miasto postanowili zobaczyć Elżbieta Janicka i Wojciech Wilczyk. Zresztą ich cel był inny niż stworzenie atrakcyjnych wizualnie fotoobrazów⁵². *Inne miasto* to projekt artystyczny z użyciem fotografii jako medium. Prace wizualizują terenu dawnego warszawskiego getta z lat 1940–1943 w ujęciu topograficznym, przy pomocy panoram wykonanych z punktów położonych na wysokich budynkach. Autorzy tak opisują cel swojej pracy:



2.16. Dowódca 47 wyprawy na Międzynarodową Stację Kosmiczną Tim Kopra NASA, sfotografował ten świetlny wizerunek Chicago 5 kwietnia 2016 r. i przesłał na Ziemię: „#Goodnight #Chicago z @Space_Station. #CitiesFromSpace”.

⁵¹ *Kraków. Cztery pory roku*, fotografie: H. Hermanowicz, tekst: J. Banach, Kraków 1958.

⁵² Publikacja towarzysząca wystawie w Zachęcie w 2013 r., zob. <http://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/katalog-wystawy-janicka-and-wilczyk-inne-miasto> [dostęp: 4.06.2016].



W teoriach spiskowych, które kwestionują lądowanie człowieka na Księżycu dużą rolę odgrywają fotografie. Poza relacjami ludzi właściwie tylko one świadczą o prawdzie. Wszystkie miały być jakoby spreparowane w telewizyjnym studio. Co będzie w przyszłości, kiedy na inne planety zostaną wysłane wyłącznie roboty eksploracyjne? Na obecność człowieka w wielu niesprzyjających miejscach nie ma co liczyć, tak więc możliwości manipulacji poszerzą się jeszcze bardziej, a obraz będzie stanowił jedyny dowód przeprowadzonej misji.

2.17. Członkowie misji Apollo 11 astronauta Neil Armstrong i Buzz Aldrin podczas ćwiczeń symulujących pobyt na Księżycu.

2.18. Astronauta Buzz Aldrin na Księżycu.

Inne Miasto proponuje refleksję nad kolejnymi etapami powstawania powojennej Warszawy, nad koncepcjami architektury i urbanistyki, z których każda wyrosta z oceny przeszłości, będąc zarazem formą myślenia o teraźniejszym i przyszłym społeczeństwie (...) ⁵³

W zupełnie innej perspektywie miasta są pokazywane-odkrywane na zdjęciach uczestników *Urban exploration*, pasjonatów docierających do zazwyczaj niewidocznych lub niedostępnych rejonów ludzkiej cywilizacji. Tematem tego typu zdjęć są miejsca opuszczone: nieczynne fabryki, szpitale, tunele, urzędnictwa techniczne czy kanały ściekowe. Nie ma tam sentymentalnych widoków za to brutalny obraz miejskiej infrastruktury, jakby miasto widziane oczami wrażliwego inżyniera. Zasadą działania uczestników *Urban exploration* jest, wzorem archeologów i historyków, nieinwazyjna dokumentacja i absolutna nieingerencja w stan istniejący.

Prawda i fałsz fotografii

Obecnie przeważa pogląd, że fotografia nie odwzorowuje rzeczywistości, lecz ją kreuje. Z drugiej jednak strony w niektórych dziedzinach życia posiada status obiektywnego zapisu ustalającego stan faktyczny, posiadającego moc dowodu w osądzeniu winy. Złodziej przyłapany na gorącym uczynku przez kamerę monitoringu nie może raczej liczyć na pobłażanie. Linia obrony oparta na esejach traktujących o zakłamywaniu rzeczywistości przez zdjęcia nie będzie raczej miała w tym przypadku zastosowania.

Pomimo że w przeszłości znaczna część zdjęć była inscenizowana, zawierając spory element konwencji przestaniający autentyczność „życia codziennego”, do którego staramy się za wszelką cenę dotrzeć we współczesnych dociekaniach historycznych, dokumentacja fotograficzna w istotny sposób poszerzyła zasoby archiwaliów i możliwość osobistego chwytania kontaktu z przeszłością. Zdaniem historyków:

Technika umożliwiła zupełnie nowy wizualny dostęp do świata, stworzyła nowe pojęcie prawdy i autentyczności, dając do ręki ludziom pozbawionym uzdolnień artystycznych i nieprzeszkolonym instrumenty umożliwiające tworzenie obrazów ⁵⁴.

Fotografia odegrała ważną rolę w procesie emancypacji szerokich rzesz społeczeństwa, które zyskało stosunkowo tani i łatwy sposób uwiecznienia swojego wizerunku. W stroju odświętnym z okazji wyjątkowych uroczystości, w ważnych chwilach życia, ale też i z atrybutami swojej pracy, w miejscu zamieszkania. Miliony istnień w pokoleniach przed wynalezieniem fotografii odeszły w niepamięć pozbawione jakiegokolwiek możliwości zaznaczenia swojej obecności na ziemi. Portrety ludzi w czasach fotografii dawały już cień szansy na przedłużenie egzystencji za sprawą blaszanej płytki dagerotypu czy papierowej odbitki. Malowany wizerunek zarezerwowany dla zamożnych nie stanowił już jedynej formy upamiętnienia. Podobnie rzecz się miała

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, Poznań 2013, s. 66.

z budynkami czy całymi dzielnicami miast, które nie musiały już odchodzić bez śladu. Ocalone od zapomnienia wspomagają rekonstrukcję przeszłości. Podobnie proces demokratyzacji wizualnej ochrony przed niebytem spowodował, że swoje podobizny mają już nie tylko budynki pomnikowe ale także miliony przeciętnych budowlanych istnień.

Ważną cezurą w pojmowaniu prawdy w fotografii była rewolucja cyfrowa. Od początku budziła zaniepokojenie i podejrzenie o niejasne praktyki inżynierowania w obraz *post factum*. Pedro Meyer, który jako jeden z pierwszych zaufał fotografii cyfrowej, jednoznacznie rozstrzyga ten problem na wzór McLuhana: „technologia jest treścią, a treść jest komunikatem”. Bardziej zasadniczo i bez zawilości określa swoją filozofię w *credo* założonej przez siebie znanej szeroko strony internetowej *Zone Zero*: „Wartość każdego pokazwanego tutaj dzieła będzie oceniana nie według tego, jak zostało zrobione, ale dlaczego”. Dalej znajdują się niemniej ważne deklaracje: „Strona (internetowa) pomoże zrozumieć, dokąd w kontekście ery cyfrowej zmierza tradycja fotograficznego obrazu”⁵⁵.

Obrazy reglamentowane i uwolnione

Na pytanie zadane w wywiadzie, czy posiada jakieś *credo* jako malarz i fotografik, Zdzisław Beksiński odpowiedział, że nie ma żadnego. „Nigdy nie zadawałem sobie tego pytania, ale myślę, że chyba absolutna wolność.”⁵⁶ Prawo do fotografowania, „zdejmowania” widoków budynków, miast, wszystkiego co widzialne, z czego zazwyczaj nie zdajemy sobie sprawy, jest po prostu wyrazem wolności. Istnieją oczywiście naturalne ograniczenia opisane przepisami i zwyczajem, które nakazują powstrzymywanie się od publikowania wizerunków ludzi i sfery prywatnej bez zgody zainteresowanych i właścicieli zdjęć. Ale są też obrazy objęte tajemnicą ograniczającą nieskrepowany dostęp do informacji. Zdjęcia szpiegowskie, przedstawiające drastyczne sceny o charakterze kryminalnym, czy też obrazy ujawniające fakty niewygodne dla osób i instytucji, które mogłyby ściągnąć na nie słuszny gniew opinii publicznej⁵⁷.

Tak jak w przypadku kolekcji fotografii architektury (RIBA, CCA, LOC) decydujące znaczenie miały określone zdarzenia i konkretni ludzie, podobnie

⁵⁵ P. Meyer, *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, Gliwice 2006, s. 55. Na stronie <http://zonezero.com/en> między innymi: Rasel Chowdhury z Bangladeszu, który przypatruje się chaotycznej urbanizacji niszczącej środowisko tego biednego kraju, nowym formom krajobrazu przekształconego przez człowieka, <http://zonezero.com/en/test/428-desperate-urbanization>. Peter Steinhauer z USA fotografujący od lat żywioł azjatyckiej architektury w czasie jej powstawania w kontekście miejskiego krajobrazu, <http://zonezero.com/en/landscape/406-cocoons#> [dostęp: 8.09.2016].

⁵⁶ H.M. Giza, *W obiektywie. Mistrzowie fotografii polskiej. Rozmowy*, Warszawa 2005, s. 255.

⁵⁷ Przykładem jawnej organizacji oferującej między innymi interesujący i częściowo reglamentowany materiał wizualny jest *GlobalSecurity.org*. Jest to organizacja badawczo-analityczna, która skupia się na kwestiach obronnych, wykorzystując dane z projektów kosmicznych i działań o charakterze wywiadowczym. <http://www.globalsecurity.org/org/interns.htm> [dostęp: 4.08.2016].



2.19. Niemiecki obóz koncentracyjny Auschwitz II – Birkenau (Brzezinka). Fotografia wywiadu lotniczego aliantów z 13 września 1944 r. [w:] Dino A. Brugioni, Robert G. Poirer, *The Holocaust Revisited: A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex*, February 1979. *New photointerpretation illuminates a grim chapter of history*. Racjonalna urbanistyka w służbie przemysłu wyzysku i śmierci. Zdjęcie uwolnione ze szpiegowskich archiwów dopiero po latach od jego wykonania.



2.19. Wielka Galeria Marmurowa w berlińskiej Kancelarii Rzeszy, zaprojektowana i wzniesiona dla Adolfa Hitlera przez Alberta Speera w 1939 r. Dwukrotnie dłuższa (146m) od Galerii Zwierciadlanej w Wersalu. Zniszczona w 1945, całkowicie zburzona w 1949. To zdjęcie przywołuje z kolei inne, podobne ale bardziej wymowne – widać na nim Hitlera na monumentalnym korytarzu oficjalnej rezydencji w Monachium w czasie rozmowy ze Speerem (?). Zdjęcie wykonał osobisty fotograf Führera Hugo Jaeger w 1938 r. Po wojnie udało mu się uratować negatywy i ukryć je w bankowym sejfie. W 1965 r. sprzedał zachowany zbiór czasopismu *Life* a w 1970 zmarł. Fotografie ujrzały światło dzienne dopiero w roku 2009 wydane przez *Life.com*. Jaeger, jako jeden z nielicznych w latach 30. i 40. wykonywał dobre technicznie zdjęcia barwne. Ich realizm jest poruszający, przemawia przez nie jakby owa zdefiniowana przez Hannah Arendt „banalność zła”. Oprócz klasycyzującej architektury nazistów Jaeger uwiecznił także obrazy zrujnowanej w 1939 r. Warszawy oraz portrety Żydów uwięzionych w kutnowskim getcie. Fot. Hoffmann

dzieje się w skali makro kształtującej całe uniwersum kultury wizualnej. Na ogół ulegamy złudzeniu nieograniczonej dostępności materiału wizualnego. Tymczasem polityka wielkich organizacji jak NASA, Google czy firmy Corbis Images (będącej własnością Billa Gatesa, sprzedanej w bieżącym roku w ręce Visual China Group, kontrolowanej z kolei przez Getty Images), regulują dostęp do zasobów obrazów a tym samym wpływają na sposób widzenia świata jaki prezentują nam media.

Nosząc zawsze przy sobie przynajmniej jeden rejestrator obrazu i posiadając łącze z internetem mamy wrażenie, że wszystko już zostało po wielokroć sfotografowane i upublicznione. Żyjemy w przekonaniu, że świat posiada swoją obrazową kopię 1:1, że jest ona trwała, zawsze dostępna dla wszystkich, wystarczy przecież mieć tylko połączenie z siecią. Tymczasem światowe archiwum jest ciągle niekompletne, nietrwałe i reglamentowane. Żywotność papierów fotograficznych, negatywów czy płyt jest ograniczona. Zapisy cyfrowe również nie są wieczne a ponadto narażone na zagrożenia ze strony ludzi i organizacji działających w złej wierze. Do przechowywania coraz cenniejszych zbiorów buduje się wymyślne magazyny-mauzolea. Wykute w skale bunkry, jak te w Iron Mountain, mają pomagać w utrzymywaniu stabilnej temperatury i wilgotności, chronić obrazy przed zniszczeniem przez bomby i drobnoustroje atakujące papier fotograficzny. Niestety nawet najdoskonalsze *backupy* nie zapewniają nieśmiertelności plików cyfrowych. Te nowoczesne mediateki, narażone na ataki hakerów przekształcają się powoli w tajemnicze, nie szukające rozgłosu, silnie strzeżone obiekty. Przystaje do tego wojenna terminologia, która od jakiegoś czasu zdominowała dyskurs o kulturze: mówi się o taktykach i strategiach obrazowania, walce na znaczenia symboliczne, walce o wpływ na wyobraźnię masowego odbiorcy, kulturowym imperializmie i neokolonializmie, wreszcie o wojnie na obrazy.



2.21. Casa del Fascio w Como, północne Włochy, architekt Giuseppe Terragni. Niebezpieczne związki architektury i faszystowskiego reżimu poskutkowały w pierwszych latach po wojnie embargiem na obrazy wybitnego dzieła włoskiego racjonalizmu powstałego pod rządami Benito Mussoliniego w latach 1932–1936. Trudno było wówczas uciec od moralnego osądu sztuki na usługach faszystów. Siedemdziesiąt lat od zakończenia wojny łatwiej przychodzi zgodzić się z poglądem wyrażonym przez Léona Kriera: „architektura nie jest sama w sobie polityczna w sposób stronniczy i nawet jej nadużycie w celach politycznych nie jest w stanie zniszczyć jej cywilizacyjnej mocy. Prawdziwa architektura zawsze przekracza cele polityki, której chwilowo służy” Léon Krier, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001, s. 177.

Zniszczone miasta, Warszawę, Gdańsk, Poznań i Wrocław odbudowywano w dużym stopniu na podstawie materiałów ikonograficznych. Czy urzędy konserwatorskie dysponują odpowiednio usystematyzowaną i zabezpieczoną bazą danych? Czy może wierzymy, że teraz już nieszczęścia będą nas omijały? Nawet solidne *street view* to materiał powierzchniowy, niewystarczający gdy zgasną monitory.

Należy wierzyć, że posiadamy dokładną dokumentację przestrzeni publicznej, w tym budynków, które zostały w ostatnich latach zburzone. Jeśli nie, to powinniśmy zrewidować przekonanie, że jako społeczeństwo jesteśmy nadzwyczaj przywiązani do zabytków i że cechuje nas wyjątkowe zamiłowanie do świadectw przeszłości. W ramach badań na temat wizualnej dokumentacji nieistniejącej już architektury należałoby na przykład sprawdzić, na ile kompletne i dostępne są zdjęcia dworca kolejowego w Katowicach, Supersamu, pawilonu Emilia czy terminalu na Okęciu w Warszawie.

Autentyczna przestrzeń publiczna jest tylko tam, gdzie nie ma zakazu fotografowania na prawach tzw. wolnej panoramy⁵⁸. Galerie i markety są przestrzeniami prywatnymi, gdzie na ogół obowiązuje prawo ograniczające możliwość fotografowania na działce (posesji) i wewnątrz obiektu. Z zewnątrz, z przestrzeni ogólnodostępnej ograniczenia te nie działają tak restrykcyjnie, choć każdy fotoamator wie, że zdarzają się sytuacje zaskakujące. Destrukcyjny proces prywatyzacji przestrzeni pociąga za sobą utrudnienia w dysponowaniu wizerunkiem. Zdjęcie może bowiem posiadać wartość towaru i moc „donosu na rzeczywistość”⁵⁹.

Konsumpcja obrazów. Rys socjologiczny

Zawężenie znaczenia fotoobrazu w systemie architektury tylko do zbioru jej odwzorowań nie byłoby całą prawdą o relacjach pomiędzy fotografią i budowlami. Obrazy, które wytwarza kultura są naturalnym środowiskiem naszego życia. Aby zdać relację jak wpływają na twórczość trzeba przyrzeć się nieco bliżej jak obrazy kolonizują naszą wyobraźnię, nadają kierunek myślowi, przenikają postrzeganie i rozumienie świata. Z pewnością też w jakiś sposób kształtują nasze zachowania i relacje z rzeczami i innymi ludźmi. Żyjemy w fotospołeczeństwie, które przede wszystkim patrzy i wytwarza obrazy⁶⁰. Ogłoszony ponad dwadzieścia lat temu przez Williama J. Thomasa Mitchella zwrot piktorialny (*the pictorial turn*) uznany został za naukowy fakt potwierdzony empirycznie i funkcjonuje w szeroko rozumianych studiach nad kulturą. Od tamtej pory zdiagnozowano zjawisko hipertrofii obrazów, kształtujących wizję współczesnego świata. W odpowiedzi na potrzeby wynikające z kulturowych przemian powstały nowe dyscypliny zajmujące się wizualnością: *visual studies*, *visual culture studies*, antropologia obrazu.

Nasze prywatne zbiory fotografii miejskich pejzaży pełne są intrygujących zbitek wizualnych, zaskakujących zestawień wielkoformatowych reklam



2.22. Milla Jovovich na ścianie szczytowej kamienicy *vis-à-vis* dworca kolejowego w Krakowie, ok. 2010 r. Ta sama fotografia w tym samym czasie jeździła na naklejona na autobusach i tramwajach po Paryżu i innych miastach Europy.



2.23. Nabał. Sklep wielkopowierzchniowy, ok. 2015 r. Wielkie obrazy serów mają zachęcać do ich zakupu, stanowią tło dla tych prawdziwych, rozmnażając i powiększając je w prawie cudowny sposób. Kultura konsumpcji miesza przedmioty z ich obrazami i odbiciami w lustrach.

⁵⁸ W 2015 r. Parlament Europejski odrzucił propozycję ograniczenia prawa (tzw. Wolności panoramy) do fotografowania obiektów publicznych i upubliczniania swoich zdjęć w całej Unii Europejskiej bez specjalnej zgody ich właścicieli. Zaskakujące, że taka propozycja w ogóle miała miejsce i była przedmiotem rekomendacji, dyskusji i głosowania (w którym nie było całkowitej jednomyślności). Na ten temat np. <http://legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/prawo-w-praktyce/news/1793,czym-jest-prawo-panoramy> [dostęp: 4.09.2016].

⁵⁹ Autor z własnego doświadczenia pamięta, jak w latach 70. ubiegłego wieku aparat fotograficzny wywoływał podejrzliwe a nawet agresywne reakcje właścicieli interesujących dla ówczesnego studenta architektury wiejskich zabudowań gospodarczych. Problem na ogół rozwiązywało wyjaśnienie celu wykonywanych zdjęć. Zakaz fotografowania mający chronić tajemnice handlowe i technologiczne jest restrykcyjnie przestrzegany w sklepach i zakładach przemysłowych. Obawy dotyczą raczej dokumentowania ewentualnych zaniedbań i niedozwolonych praktyk. Są jednak chlubne wyjątki i nieliczne korporacje nie ograniczają wolności fotografowania w ramach dobrze pojętej transparentności i jawności działalności gospodarczej.

⁶⁰ Zob. na ten temat szerzej: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2012.



2.24. Wielki billboard na krakowskim rynku zdaje się mówić: nie ma niewinnego spojrzenia. Ok. 2005 r.



2.25. Tygrys syberyjski na samolocie Boeing 747-412 linii Transaero na lotnisku we Władystoku. Samolot jest maszyną bliską corbusierowskiego ideału, w którym wszystko jest podporządkowane prawom fizyki. Rządzi aerodynamika a zaraz za nią ekonomia i efektywność konstrukcji, zużycia materiałów i paliwa. Kształt skrzydeł, stateczników jest odwzorowaniem działających na nie sił. Estetyka samolotu bierze się „z powietrza”. Wydawałoby się, że nie ma już miejsca na inną, „ziemską” estetykę, a jednak malowanie samolotów zostało wyłączone spod jurysdykcji inżynierów-konstruktorów (poza precyzyjnie określonym ciężarem i techniką nakładania na kadłub lakieru). Obrazy weszły na poszycie samolotów, zdobią je, dekonstruują, odkształcają... Zdają się odbierać maszynie niegdysiejszą powagę ale dodają atrakcyjności.

z budynkami i krajobrazem. Wszelchobecność fotoobrazu, zderzenia i mieszanie konwencji, skali i znaczeń ciekawi, intryguje, zastanawia. To stosunkowo nowe zjawisko, którym interesują się wszyscy teoretycy społeczeństwa telematycznego. Wychodzenie poza „zdziwienie” i prostą rejestrację zjawiska (dodajmy zresztą niezwykle fotogenicznego) zaowocowało bogatą literaturą przedmiotu.

Rozważania na temat wielkich billboardów i ekranów w przestrzeni miejskiej niosą ze sobą niebezpieczeństwo myślowej tautologii, zwykłego (dezaprobującego zazwyczaj) odnotowania obecności. Jednak zadaniem badacza kultury jest wyjście poza to, co „po prostu widać”, a jednocześnie uczynienie jawnym tego, co ukryte lub jedynie implikowane. Patrzy on na poza pojedyncze teksty i praktyki znakowe, poszukując wewnętrznej logiki, stojące za ich formą i treściami⁶¹.

Jest to obszar, w którym niezwykle wyraźnie objawia się dominacja obrazów. Monumentalne reklamowe obrazy opanowują przestrzeń miasta a budynki są niejednokrotnie sprowadzane do roli ich nośników. Zastępujące elewacje i ograniczające oświetlenie wnętrza wydruki solwentowe na różnego rodzaju siatkach PVC, druki na papierach, foliach itp. stają się problemem na tyle poważnym, że zmuszają do podejmowania inicjatyw legislacyjnych. Budynki noszą na sobie wszelkie możliwe przesłania, poczynając od kopii swoich elewacji w trakcie remontu czy przebudowy (fotoobraz pełniący funkcje wizualnego substytutu architektury) przez proste informacje o atrakcyjnych przecenach (nieskomplikowane afisze) do wyszukanych obrazów, które mogą być intrygującym czasowym akcentem w przestrzeni miasta. Sam fakt ich pojawiania się nie jest czymś negatywnym, problem natomiast tkwi w ilości i trudnej do opanowania natarczości.

Nie ma chyba już sklepu, w którym – oprócz prawdziwych pomidorów, papryki, ogórków i jabłek – nie byłoby ich powiększonych wizerunków na szybach, tablicach, plakatach. W marketach efekt zwielokrotnienia, ilości i skali osiągniany jest przez system zwierciadeł, intensywne oświetlenie, kolor regałów i opakowań. Podczas gdy na półkach i w chłodniach spoczywają realne towary, powyżej wiszą ich powiększone wizualne równoważniki. Klient, wystawiony na działanie obrazu, ma do czynienia z substytutami. W gruncie rzeczy handluje się ikonami, uwodząc obrazami. Fotograficzne reprezentacje serów, ryb, nabiału ponadnaturalnej wielkości tworzą surrealistyczne pejzaże hal, w których kupujemy nadmiar pożywienia, które z kolei zaczyna nam szkodzić, a problem ten z kolei staje się w dużej części tematem medialnego przekazu.

Obecnie nasze ciała i tożsamości doświadczają coraz większego przesytu usług, obrazów, zabiegów i chemikaliów, co niekiedy prowadzi do zatrucia a nawet śmierci⁶².

⁶¹ M. Lisowska-Magdziarz, *Megaboard na Moście Westchnień. Ogłoszenie reklamowe jako hiperbola, metonimia, metafora dyskursu komercyjnego w semiosferze miasta*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, Gdańsk 2015, s. 457.

⁶² J. Cray, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, przekł. D. Żukowski, Kraków 2015, s. 23.

Fotogeniczność i konwencje obrazowania

Podobnie jak udane ekranizacje dzieł literackich tworzą ich trwałe wizualne wersje, tak fotografia narzuca oglądającemu sposób widzenia architektury. Niepostrzeżenie nakłada na nią klisze konwencji obrazowania, od których po pewnym czasie nie sposób się uwolnić. Tak powstają zastygłe w hieratycznej pozie ikony, które zawsze nosimy pod powiekami a z którymi walka, jak u Hiroshi Sugimoto, może być częścią twórczego programu.

Zdjęcia zamawiane przez architektów preferują określony typ przedstawień, a te z kolei odciskają swoje piętno na myśleniu o przyszłej architekturze. Bywa ona projektowana w taki sposób, aby niejako już w swoich genach nosiła wrodzoną fotogeniczność. Budynek, który „dobrze wychodzi na zdjęciu”, tak jak osoba z uśmiechem wywołanym zgodnie z instrukcją *say cheese*, zapewnia sobie pożądaną atrakcyjność i akceptację odbiorcy.

Na szczęście fotografowie potrafią wyzwolić się spod władzy schematów obrazowania i często sami decydują co i jak chcą pokazywać. Fotoobrazy niezależne, powstające poza władzą zlecniodawcy, są nie tylko wiarygodne a przez to bardziej interesujące, ale potrafią być zaskakująco odkrywcze.

Do myślenia na temat schematów i konwencji powinno skłaniać już samo proste spostrzeżenie, że fotografia pokazuje świat jako czarno-biały lub kolorowy. Można tę uwagę zlekceważyć jako zbyt oczywistą, ale pozostanie ona wystarczającym powodem, aby powołać do życia filozoficzną refleksję nad fotograficzną reprezentacją architektury⁶³. Także pozorny obiektywizm i pozbawiony udziału człowieka automatyzm fotografii jest złudzeniem. Aparat został zaprogramowany w taki sposób aby tworzyć obrazy zgodne z europejską tradycją obrazowania. Zbieżna perspektywa i świat widziany jak przez okno o prostopadłych i równoległych ramach nie jest niczym innym jak tylko konwencją, do której przywykliśmy na skutek wieloletniego treningu.

Fotogeniczność, wizualna atrakcyjność i uroda zdjęć jest podstawowym kryterium ich oceny w przestrzeni kultury popularnej. Nie znaczy to jednak, że akceptowane są wyłącznie zdjęcia „ładne”. Poszukiwana jest również specyficzna egzotyka, obrazy niezwykle lub wizualna przemoc, stąd też dużym powodzeniem cieszą się widoki dojmującej brzydoty, ruin i rozpadu.

W przedmowie do *Architektury polskiej do połowy XIX wieku*, albumowej prezentacji rodzimej architektury wydanej w 1956 roku, Jan Zachwatowicz tak opisuje problemy związane z tym zadaniem:

O wyborze okresu od X do połowy XIX w. zdecydowały następujące powody. Przedstawienie w postaci zdjęć fotograficznych dzieł budownictwa sprzed X w., odkrytych podczas badań archeologicznych, nie byłoby dostatecznie jasne, bez komentarzy rysunkowych nie przewidzianych w niniejszym wydawnictwie. Wystarczy spojrzeć nawet na wyjątkowo podane w publikacji zdjęcie ruin na Ostrowiu Lednickim, żeby stwierdzić małą fotogeniczność tego rodzaju obiektów.



2.26. Obrazy są nośnikami wartości kulturowych, które migrują po świecie z prędkością transferu impulsów elektromagnetycznych w przestrzeni stworzonej z połączonych systemów satelitarnych, naziemnych sieci internetowych oraz systemów zasilania w energię elektryczną. Na zdjęciu: Bazylika św. Piotra w Rzymie, na pierwszym planie mobilne bannery ustawione na *Via della Conciliazione* w związku z uroczystościami religijnymi w Watykanie, emitujące dowolnie zaprogramowane obrazy.



2.27. Nawet reklama bielizny jest oparta na przemysłanej strategii odwołującej się do konwencji uznanych dzieł malarstwa. Dzięki takim referencjom nowoczesny marketing unika kolizji ze zróżnicowanymi normami obyczajowymi podszycując się jednocześnie pod wyrafinowane działania sztuki wysokiej.

⁶³ V. Flusser, *op. cit.*, s. 34.



Preparowane specjalnie do fotografowania drobnoskalowe modele-imitacje budowli nie mają być popisem iluzjonistycznych zręczności modelarzy i fotografów w jednej osobie. Zadaniem budowanych z papieru, styropianu i folii marnych namiastek rzeczywistości wyglądających na zdjęciach „jak żywe” jest stawianie oglądającemu istotnych pytań o sens i prawdę fotograficznych reprezentacji. Zwodzenie zmysłu wzroku za pomocą malowanego papieru i sreberka a później odkrywanie „jak to jest zrobione” to wciągająca zabawa, która ma prowadzić do poważnych wniosków. W tym sensie tekturowe wnętrza Casebere’a ze swoją złudną perspektywą i skalą, z przemyślnie rozłożonymi światłami i cieniami, precyzyjnie sfingowanymi fakturami jest kontynuacją koncepcji zawartych w obrazie z XVI w. Minimalistyczna bryła więzienia z misternie odmalowanymi schodami i wejściami, osadzone pomiędzy płaszczyzną placu i złotym niebem, są wyrazem tego samego usilnego dążenia do pochwylenia przestrzeni w płaskim odwzorowaniu.

2.28. James Casebere, *Luxor #2*, 2007.

2.29. Sassetta, *Błogosławiony Ranieri uwalnia więźniów z florenckiego więzienia*, ok. 1437–1444.

Chodziło o przedstawienie architektury w formach, które są zrozumiałe bez komentarza⁶⁴.

Komentarz Zachwatowicza podkreśla ułomność opisu ograniczonego do reprezentacji fotograficznej, jednoznacznie wskazuje na jego niekompletność. Zbiór obrazów nie jest w rozumieniu historyka w pełni opisem naukowym a jego dobór podlega prostym prawom „dobrego wrażenia”.

Wydaje się, że w fotograficznym obrazowaniu wszystkiego co zbudowane mamy obecnie do czynienia z dwiema skrajnymi drogami – komercyjnym nadrealizmem i realizmem krytycznym. Ten pierwszy sterowany przez oczekiwania rynku, wspierany przez żywiołowy rozwój techniki cyfrowej, proponuje prawie wyłącznie „piękne obrazy”, szczególnie ujmujące lekkością, zmierzającą do całkowitej przezroczystości. Obróbka plików w formacie RAW, która stała się standardem w komputerowej ciemni cyfrowych negatywów prowadzi do nadnaturalnej świetlistości dematerializującej masywne budynki, przepętnione niemal transcendentnym światłem płynącym z nieskazitelnie błękitnych lub zaciągniętych malowniczymi smugami chmur niebios. Światło sztuczne to już niemal nieograniczone pole do manipulacji.

Realizm krytyczny z kolei próbuje wszystkich konwencji. Oprócz testowania nowości, które oferuje technika (zielone noktowizyjne zdjęcia militarne, relacje z kamer monitoringów miejskich, panoramy wykonane z dronów i satelitów), zdjęcia autorów spojrzenia krytycznego raz po raz nawracają do osiągnięć z przeszłości. Długa tradycja kontrastowych czarno-białych obrazów, którą uosabiają widoki corbusierowskich dzieł zdjętych przez Luciena Herve znajduje swoją współczesną kontynuację w pracach Helène Binet. Jej znana relacja z Muzeum Żydowskiego Libeskinda, która zatrzymała w kadrze budynek w stanie surowym otwartym, darowała mu – równoległe do realnego – niezależne życie w obrazach.

Niewiarygodny w europejskiej skali proces urbanizacji Chin znalazł w swoim wrażliwego wędzicę w osobie Nadava Kandra. W jego pracach można doszukiwać się powidoków sztychów Piranesiego lub malarzy romantycznych, w których dzieła budowniczych i przyroda swoim ogromem przytłaczały ludzi.

Po dziesiątkach lat doświadczeń status fotografii jako obiektywnego odwzorowania rzeczywistości jest właściwie nie do obrony. Nawet budynki przedstawione jako obiekty izolowane i statyczne to silnie spersonalizowany przekaz. Wielkoformatowe fotoobrazy Gursky’ego sprawiające wrażenie beznamiętnej inwentaryzacji, są w istocie diagnozą współczesnej urbanistyki wytwarzającej dobrze znane antropologom nie-miasta, nie-wsie, nie-miej-sca. Mimo to poszukiwania nowego języka obrazowania trwają nadal.

Center for Land Use Interpretation (CLUI) jest małą organizacją badawczą non-profit, założoną w 1994 roku przez Matthew Coolidge⁶⁵. Jej celem

⁶⁴ J. Zachwatowicz, *Architektura polska do połowy XIX wieku*, wyd. 2, Warszawa 1956, s. 5.

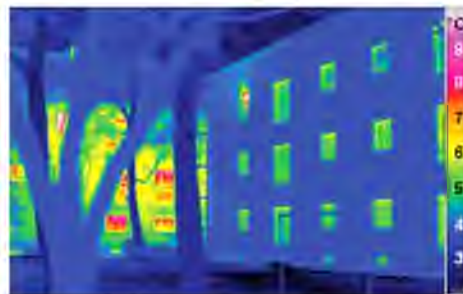
⁶⁵ <http://www.clui.org>.

jest badanie wpływu człowieka na powierzchnię ziemi. *CLUI Photographic Archive* ma ambicję tworzyć zasoby ikonograficzne pozwalające badać jak człowiek użytkuje i kształtuje a w końcu jak interpretuje gospodarowanie zasobami naturalnymi w skali geograficznej. Elias Redstone, autor książki *Shooting Space* uznał fotograficzny punkt widzenia organizacji za ważny na tyle, że włączył go, obok znanych artystów, do swojej antologii fotoobrazów architektury⁶⁶. Jest to ważny sygnał wskazujący na pewne przesunięcie w stronę obiektywizującego spojrzenia naukowego. Wraz z fotograficznym zapisem socjologizującym skupionym na człowieku, artystyczna fotografia architektury może uzyskać stan pewnej kompletności i równowagi.

Zdjęcia uporczywie zabudowywanego środowiska i rozrastających się miast podszyte są niepokojem. Władza nie pozwala jednak na rozczulanie się. Kasandryczne przepowiednie są skutecznie obśmiewane a polityka poprawności (każda władza w ramach programu zapewniającego skuteczną egzekucję „nadzorowania i karania” społeczeństwa tworzy jej własne odmiany), ma rozbroić destrukcyjne skutki zbiorowej depresji. Czasem można odnieść wrażenie, że wszystko co mamy sobie w tej kwestii do powiedzenia sprowadza się do biblijnego cytatu: „czyńcie sobie ziemię poddaną”. Słowa te opacznie rozumiane jako przyzwolenie na dewastację naturalnego środowiska i nieudolne próby radzenia sobie z materialną stroną egzystencji są jak środek znieczulający, który ma uśmierzyć ból, jaki sprawia oglądanie dojmujących obrazów brzydoty i degradacji⁶⁷.

Pawsona lekcja nadziei

Wydawałoby się, że John Pawson mistrz architektury minimalnej, celebryca pustki i programowo zwalczający nadmiar we wszelkiej postaci, będzie również zwolennikiem powstrzymywania się od gromadzenia obrazów. Jeśli już mielibyśmy się spodziewać jakichś wytycznych co do postępowania z obrazami to chyba raczej uważnego, niespiesznego ich kontemplowania i zapisywania na światłoczułej matrycy umysłu wrażliwego artysty, poszukującego autentycznego, niezapośredniczonego w żadnym medium przeżywania przemijających zjawisk. Tymczasem Pawson jest namiętnym fotografem kolekcjonującym zarówno obrazy własne jak i zdjęcia innych fotografów, zdjęcia prasowe, czarno-białe, kolorowe.



Termografia w podczerwieni ustala schemat widzenia architektury/obiektu budowlanego w postaci certyfikatu termowizyjnego. Niebieski i czerwony kolor posiadają znaczenie wartościujące na zasadzie opozycji: zimno-ciepło – dobra izolacja-straty energii. Dobry budynek to budynek niebieski. Najprawdopodobniej ta konwencja obrazowania architektury ciągle jeszcze czeka na swoje artystyczne zastosowanie.

Noktografia (zapis noktowizji), podobnie jak termografia, również ustala własny kod kolorystyczno-znaczeniowy: zieleń obrazów powstałych z wielokrotnego wzmocnienia śladowego światła w warunkach rzeczywistej ekspozycji przywołuje na myśl dramatyzm nocnych akcji militarnych, buduje klimat obrazów zdobytych podstępnie, do potajemnego wykorzystania. Fotografem, który eksperymentował w swoich obrazach architektury wykorzystując konwencję widzenia za pomocą noktowizorów jest Thomas Ruff. Podrzędne budynki zaprezentowane w serii „Noce” z 1993 roku, w niepokojącej zielonkawej tonacji i z wyraźnym winietowaniem, mogą być postrzegane zarówno jako obiekty podstępnie śledzone ale także jako podmiejskie pejzaże, których poetycki nastrój nostalgii i alienacji wykreowano za pomocą techniki wojskowej.

2.30. Termogram budynku pasywnego (na pierwszym planie) i tradycyjnego (w tle).

2.31. Obraz noktowizyjny z akcji wojskowej.

⁶⁶ E. Redstone, *Shooting Space*, London 2014, s. 116.

⁶⁷ Sztuka karmi się dramatem a melancholijny smutek też może okazać się konwencją lub skuteczną strategią. Wykonana w 2003 r. fotografia Geerta Goirisa przedstawiająca siedzibę Ministerstwa Transportu w Tbilisi w Gruzji z czasów ZSRR (architektki George Chakhava, Zurab Jalaghania, 1975), jest przygnębiająca symbolizując rozpad systemu społecznego, uważającego się w niedalekiej przeszłości za awangardę nowoczesności. W 2007 r. budynek został przejęty przez Bank Gruzji i uległ gruntownej modernizacji. Pośępny nastrój ulotnił się a gmach na pewno w jakimś stopniu korzysta z legendy dziwacznej odmiany wschodnioeuropejskiego modernizmu, którą w znacznym stopniu sfabrykowała fotografia.

Autorytet Pawsona, uznanego autora intelektualnie wyrafinowanych i niewątpliwie należących do dziedziny sztuki poważnych realizacji, pozwala na odwołanie się do jego twórczości jak do empirycznych doświadczeń rozstrzygających teoretyczne spory na temat roli fotografii w architekturze. Wizualne traktaty architekta *Minimum*, *Architecture of Truth* i *A Visual Inventory* (Pawson jest też współautorem książki kucharskiej *Living & Eating*), jego zaangażowanie w propagowanie corbusierowskiej idei architektury-sztuki przy pomocy artystycznych fotoobrazów Luciena Hervé, potwierdzają, że autentyczna twórczość nie powinna zważać na dominujące schematy myślowe. Kierując się artystycznym instynktem obsesyjnie fotografuje intrygujące motywy nie zważając na zastrzeżenia zgłaszane przez sceptycznie nastawionych krytyków kultury. Nie istnieją dla niego ograniczenia „kultury obrazkowej” mającej jakoby wypierać bardziej wartościową „kulturę słowa”.

W jego postawie, zaskakująco jak na zdeklarowanego minimalistę, objawia się energia i witalność, która nie zważa na wyrozumowane dążenie do samoograniczenia. Ulega po prostu twórczym impulsom, które nakazują mu utrwalać postrzegane obrazy, porozumiewać się przy ich pomocy z klientami i współpracownikami.

Pawson przyznaje się, że jest skłonny do obsesji a architektura i fotografia należą do tych najważniejszych⁶⁸. Zawsze bardzo dużo fotografował ale dopiero cyfrowa rewolucja uwolniła go od poczucia marnotrawienia klisz i papieru. Potrafi zrobić nawet pięćset zdjęć dziennie bez poczucia przytłaczającego nadmiaru obrazów. Wszędzie widzi fotoobrazy i wszędzie je wykonuje. Jak sam mówi kilkadziesiąt lat fotografowania uważa za trening, który nauczył go ostrzejszego widzenia, gdyż fotografie zmuszają do uważnego patrzenia przed i jeszcze długo po ich wykonaniu.

O swojej książce *A Visual Inventory* powiada, że jest to relacja na temat tego jak widzi i czym wypełniona jest jego wyobraźnia, bo zdjęć z własnych realizacji w książce nie znajdujemy. W prezentowanej fotogalerii zwraca uwagę wrażliwość na podstawowe cechy materialnego środowiska: światło i cień, faktury, kolory, artykulacje. Podkreśla przy tym, że nie jest fotografem ale architektem i zdjęcia są dla niego rodzajem notatek. Co ciekawe, otwarcie wyznaje, że fotografia jest według niego alternatywą do rysowania i nie wyobraża sobie bycia architektem bez fotografii. Pawson nie fotografuje ludzi, bo uważa, że jest to osobna specjalność, budynki zaś są przedmiotami i należą do świata materii. Jej ontologiczna analizę możemy prowadzić za pomocą każdego urządzenia do rejestracji obrazu, nawet poręcznego kompaktu czy smartfona. Na pytanie czy myślał o robieniu filmów odpowiada, że owszem, może kiedyś... Zachwyca się przy tym po prostu łatwością z jaką obecnie można wykonywać zdjęcia i filmy.

⁶⁸ J. Stephenson, *John Pawson Interview*, <http://unitednationsofphotography.com/2012/10/28/john-pawson-interview> [dostęp: 17.09.2016].

Akceptacja nowoczesnych wynalazków prezentowana przez artystę energicznie sprzeciwia się pesymistycznej wizji hiperwizualnej przyszłości kreślonej na przykład przez pisarza Andrzeja Stasiuka: „Spojrzenia wygładzają rzeczy i krajobrazy. Zniszczenie i rozpad nadejdą z tej właśnie strony. Świat zużyje się i wytrze jak stara mapa od nadmiaru spojrzeń”⁶⁹. Spontaniczny ale bynajmniej nie naiwny sensualizm Pawsona w jakiś sposób podtrzymuje nas na duchu i niejako otwarcie oświadcza, że nie należy bać się obrazów, że nie trzeba wstydliwie skrywać ulegania ich uwodzicielskiej sile.

Zmysł wzroku, słuchu, smaku, węchu i dotyku, odczuwanie bólu, temperatury, poczucie ułożenia i równowagi ciała określają ludzki świat w o wiele większym stopniu niż zdajemy sobie z tego sprawę. Dopiero ubytek któregoś z nich zwraca naszą uwagę na to, jak złożone są nasze relacje ze środowiskiem. Możemy tylko wyobrażać sobie jak wrażliwość na inne bodźce, takie jak rozpoznawanie słabych pól elektrycznych i elektromagnetycznych, w które wyposażone są niektóre zwierzęta, mogłaby zmienić nasze odczuwanie i orientację w otoczeniu. Mentalny eksperyment polegający na symulacji jak wyglądałaby nasz obraz świata gdyby nawet nieznacznie został poszerzony zakres widzialnych fal ludzkiego oka skłania do inspirujących refleksji.

Spojrzenie w przyszłość

„Zawód fotografa architektury oddalił się od dokumentalnych źródeł, a przez rewolucję cyfrową zbliżył się do świata wirtualnych fantazji”⁷⁰. Jest w tym stwierdzeniu sporo prawdy, lubimy prezentować swoje dzieła w różnych odmianach *glamour*, jednakże przed wygłoszeniem krytycznego sądu warto zastanowić się, czy nie wynika on częściowo z naturalnego żalu za odchodzącymi formami wyrazu, wypieranymi przez nowe technologie. Zawsze istnieje będzie zapotrzebowanie na efektowne zdjęcia, natomiast *PhotoShop*, który zdążył stać się symbolem manipulacji i wizualnego banatu, również ma swoich mistrzów.

Trudna sztuka dagerotypii powstającej w oparach szkodliwych chemikaliów w krótkim czasie została wyparta przez fotografię uzyskiwaną z negatywów na papierze a fotografia cyfrowa w ciągu dekady zastąpiła fotografię analogową powodując zniknięcie magicznych ciemni i laboratoriów. Opanowanie masowego druku fotografii pozbawiło pracy rzeszę rytowników a fotografia jako taka przyczyniła się do kryzysu wartości w świecie sztuki, zmuszając malarzy i rzeźbiarzy do przemyślenia swoich praktyk. Tak jak heliografia pozostanie szlachetną techniką druku unikatowych dzieł tak samo zapewne wielkoformatowa fotografia analogowa będzie domeną wyrafinowanych technik artystycznych sprawiającą radość wąskiemu gronu koneserów.

⁶⁹ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 19.

⁷⁰ Z anonsu o mającej się odbyć dyskusji pod hasłem „Fotografia architektury. Między dokumentem a kreacją” prowadzonej przez Adama Mazura z fotografiami architektury w ramach festiwalu „Warszawa w budowie 5”, <http://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/wwb5-fotografia-architektury-miedzy-dokumentem-a-kreacja-2> [dostęp: 26.08.2016].



2.32. Po 170 latach fotografia stała się nie tylko narzędziem inwentaryzacji i krytycznego komentarza architektury ale także pełnoprawnym materiałem budowlanym. „Niespodzianka: na dziedzińcu MOCak przypomina pawilony różnorodnego przeznaczenia, lecz nie galerie sztuki. Popkulturowe skojarzenia podpowiadają gigantyczne zdjęcia anonimowych twarzy nalepionych na szyby (uliczne foty autorstwa szwajcarskiego artysty Beata Streuli). Jak reklamy...”^{*} Hol wejściowy Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

^{*} M. Małkowska, *Otwarcie MOCAK-a Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie*, „Rzeczpospolita”, 18.05.2011, <http://www.rp.pl/artukul/660369-Otwarcie-MOCAK-a-Muzeum-Sztuki-Wspolczesnej-w-Krakowie.html#ap-1> [dostęp: 18.09.2016].



Key words:

Photography, architectural photography, visual culture

Fotografia architektoniczna przebyła długą drogę: od statycznych dokumentów z czasów swoich początków, przez emocjonalny ekspresjonizm modernizmu i dekonstruktywizmu do zimnej dokumentacji strategii konceptualnych wyrażających współczesny sceptycyzm i badawczy dystans. Jest jeszcze dużo miejsca dla obrazów zaangażowanych niosących nadzieję w możliwość zmiany i wiarę w prawdę fotoobrazu. Wiecznie młody pozostanie nurt czystej formy, artystycznych odniesień i wewnętrznego dialogu sztuki.

Przed nami kolejne rewolucje. W chwili, kiedy zapisywane są te słowa producenci zapowiadają premierę nowych okularów do tworzenia iluzji przestrzennych 3D w grach komputerowych. Dążenie do naśladowania widzenia trójwymiarowego zadowalająco technicznie zrealizowane w latach 60. XIX w. w fotoplastykonie, sztuce zostało przyswojone przez kubistów na początku wieku XX, a w drugiej dekadzie wieku XXI doczekało się swojego kolejnego wcielenia. Architekturę zawsze interesuje to co przestrzenne, tak więc zapowiedź w pełni łądzących zmysły spacerów po nieistniejących jeszcze budynkach musi działać na wyobraźnię. Fascynujące stereogramy, anaglify, hologramy, cyberprzestrzeń i przestrzeń wirtualna jak dotąd nie wyparły fotografii. Należy mieć nadzieję, że tak pozostanie, ponieważ „obrazy istnieją po to, by nad nimi rozmyślać”⁷¹.

Images Above All.

Abstract

Images, produced on a mass scale and multiplied digitally, are predominant at all levels of culture. They are the material used for constructing a significant fraction of human reality. The apparent obviousness of photography, its popularly accepted equivalence to what it represents rather than authenticity, is one of the greatest phenomena that need deciphering. Even if the hypothesis formulated in this way is corroborated only partially, the development of competence consisting in understanding the strategy and tactics of image, employing convention, arbitrariness, persuasion and interpretation, becomes an indispensable component of participation in culture both as a creator and a recipient.

Although in the contemporary world images become a form of communication overwhelmingly superior to words, the visual thinking is not opposed to discursive thinking, and the image dominance is not a negative phenomenon. This phenomenon is a fact which requires identification and description. It has been done for some time by cultural anthropology that claims that seeing is actually a system of sensory responses and largely a culture-dependent act.

A specific instance of this problem is architectural photography, being the mirror and source of architecture at the same time. The majority of our knowledge on architecture and a significant part of inspiration comes from iconographic resources stored in our minds. Important methods of analysing and describing the architectural work, and the objective pursued in the process of designing, consciously or not, are suggestive simulations, or images.

The basic constituents of the phenomenon analysis include distinguishing their prop-

⁷¹ Le Corbusier, *op. cit.*, s. 158.

erties and components, and naming them, reconstructing the history and anticipating the future course of event development, identifying the context and attempting at finding the impact map. The history of architectural photography has remained little known despite the studies devoted thereto. The present state, frequently considered the static *status quo*, is actually just a point in the dynamic metamorphosis, with interesting past and going in an unknown direction. The article attempts at indicating milestones in the architectural photography development, its emancipation from a wide stream of photography and significant signs of visual thinking in the contemporary architecture.

Bibliografia

Arago F.D., *Report*, [w:] *Classic Essays on Photography*, red. A. Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven 1980.

Architecture of Truth, fotografie Lucien Hervé, eseje Le Corbusiera i zakonnika klasztoru Sept-Fons, posłowie John Pawson, Phaidon Press, 2001.

Barrett T., *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, przekł. J. Jedliński, Universitas, Kraków 2014.

Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.

Byrne P., *Niepokorny Leonard Susskind*, „Scientific American” / „Świat Nauki”, sierpień 2011.

Crary J., *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, przekł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.

Elwall R., *Building with Light. The International History of Architectural Photography*, RIBA, Marell, London–New York 2004.

Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004.

Fotospłeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Zak, Kraków 2012.

Francuz P., *Wyobrażeniowa natura pojęć*, [w:] *Pojęcia. Jak reprezentujemy i kategoryzujemy świat*, red. J. Bremer, A. Chuderski, Universitas, Kraków 2011.

Fransecky R., Debe J., *Visual Literacy: A Way to Learn. A Way to Teach*, Association for Educational Communications and Technology, Washington 1972, za: M. Małczyńska-Umeda, *Kultura obrazkowa*, [w:] *Nowe media = nowa partycypacja*, red. P. Ceśliński, Fundacja „Instytut Kultury Cyfrowej”, Lublin 2014, http://kulturacyfrowa.org/wp-content/uploads/2016/02/IKC_book_v11.pdf [dostęp: 16.05.2016].

Giza H.M., *W obiektywie. Mistrzowie fotografii polskiej. Rozmowy*, Rosikon Press, Warszawa 2005.

Griswold Van Rensselaer M., *Henry Hobson Richardson and His Works*, Dover Architecture, 2009.

Hansen O., *Zobaczyć Świat*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.

Heiferman M., *Photography Changes Everything*, Aperture Foundation with Smithsonian Institution, New York 2012.

Jasiński A., *Obrazy post-polis. Monografia ponowoczesnego miasta*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2012.

Konopka B., *Beijing Opera. Work in Progress*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, 2006.

Kraków. Cztery pory roku, fotografie: H. Hermanowicz, tekst: J. Banach, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

Lechowicz L., *Historia fotografii część 1. 1839–1939*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2012.

- Lisowska-Magdziarz M., *Megaboard na Moście Westchnień. Ogłoszenie reklamowe jako hiperbola, metonimia, metafora dyskursu komercyjnego w semiosferze miasta*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Małkowska M., *Otwarcie MOCAK-a Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie*, „Rzeczpospolita”, 18.05.2011, <http://www.rp.pl/artykul/660369-Otwarcie-MOCAK-a-Muzeum-Sztuki-Wspolczesnej-w-Krakowie.html#ap-1> [dostęp: 18.09.2016].
- Mazur A., *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.
- Mazur A., *Koniec dzieła fotografii*, [w:] *Głębia ostrości*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2014.
- Meyer P., *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, Helion, Gliwice 2006.
- Milner A.D., Goodale M.A., *Mózg wzrokowy w działaniu*, przekł. G. Króliczak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016.
- Morris A., *Abbaye du Thoronet*, [w:] M. Irving, *1001 budynków, które musisz zobaczyć*, Publicat, Poznań 2010.
- Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.
- Pare R., *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture 1922–1932*, Monacelli 2007.
- Pare R., *Photography and Architecture: 1839–1939*, Canadian Centre for Architecture, The MIT Press, 1985.
- Piwocki K., *Granica współczesności Mieczysława Porębskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1965 nr 4, za: M. Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*, słowo wstępne, [w:] Le Corbusier, *W stronę architektury*, Centrum Architektury, Warszawa 2012.
- Paźewski I., *Dzieje polskiej fotografii*, Książka i Wiedza, Warszawa 2003.
- Redstone E., *Shooting Space*, Phaidon Press Inc., London 2014.
- Rewers E., *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Shand M., „Architectural Review”, styczeń 1934, Q. Bajac, *Expressing Architecture*, [w:] J. Sbriglio, *Le Corbusier & Lucien Hervé. A dialogue between architect and photographer*, Getty Publications, Los Angeles 2011.
- Robinson C., Herschman J., *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, MIT and The Architectural League of New York, New York 1988.
- Soulages F., *Estetyki fotografii. Strata i zysk*, Universitas, Kraków 2007.
- Stasiuk A., *Jadąc do Babadag*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2004.
- Stephenson J., *John Pawson Interview*, <http://unitednationsofphotography.com/2012/10/28/john-pawson-interview> [dostęp: 17.09.2016].
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Universitas, Kraków 2009.
- Tagg J., *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Picador, New York 1973.
- Tołłoczko Z., „Sen architekta” czyli o historyzmie architektury XIX i XX wieku. *Studia i materiały*, Politechnika Krakowska, Kraków 2015.
- Tołłoczko Z., *Zabytek – dzieło sztuki czy tylko świadek historii? Z dziejów neoromantyzmu na ziemiach polskich na przykładzie zamku cesarskiego w Poznaniu*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2014, nr 37.
- Vinegar A., *I Am a Monument. On Learning from Las Vegas*, The MIT Press, London 2008.

Wróbel P., *Recenzja książki: K. Olechnicki, Antropologia obrazu, „Architektura i Biznes”* 2003, nr 9.

Zachwatowicz J., *Architektura polska do połowy XIX wieku*, Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, Wyd. Budownictwo i Architektura, Warszawa 1956.

Powszechna encyklopedia PWN SA, 2009, wersja cyfrowa.

Netografia

<http://www.dezeen.com/2014/09/25/barbican-constructing-worlds-photography-exhibition-le-corbusier-elias-redstone> [dostęp: 11.09.2016].

<http://www.picasso.fr/us/journal/horta/horta3.htm> [dostęp: 17.09.2016].

<http://www.novydvur.cz/index.html>

<http://culturevisuelle.org/territoire/556>; <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr> [dostęp: 17.09.2016].

<http://www.cca.qc.ca/en/collection> [dostęp: 03.07.2016].

<http://www.nps.gov/hdp> [dostęp: 03.09.2015].

<http://www.loc.gov/pictures/collection/hh> [dostęp: 03.09.2015].

<http://mnk.pl/xxi-dzial-pracownia-ikonografii-krakowa> [dostęp: 03.09.2015].

<http://www.nac.gov.pl> [dostęp: 03.09.2015].

<http://magazyn.o.pl/2013/ola-wojtkiewicz-zuzanna-sokolowska-architektura-w-opozycji-obiekt-estetycznej-adoracji/#> [dostęp:06.05.2016].

<http://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/katalog-wystawy-janicka-and-wilczyk-inne-miasto> [dostęp: 04.06.2016].

<http://zonezero.com/en/test/428-desperate-urbanization>

<http://www.globalsecurity.org/org/interns.htm> [dostęp: 04.08.2016].

<http://legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/prawo-w-praktyce/news/1793,czym-jest-prawo-panoramy> [dostęp: 04.09.2016].

<http://www.clui.org/http://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/wwb5-fotografia-architektury-miedzy-dokumentem-a-kreacja-2> [dostęp: 26.08.2016].

Źródła ilustracji

1.1. http://earthobservatory.nasa.gov/IOTD/view.php?id=86257&eocn=image&eoci=related_image.

1.2. <https://svs.gsfc.nasa.gov/11651>.

1.3. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:First_photo_from_space.jpg.

1.4. http://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/83000/83387/ISS038-E-016781_lrg.jpg.

1.5. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Rocky_Mountain_Bzzzz_%2811464252434%29.jpg.

1.6. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg.

1.7. <http://www.jpl.nasa.gov/spaceimages/details.php?id=PIA19872>.

1.8. <http://map.gsfc.nasa.gov>.

2.1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Descartes_-_Diagram_of_ocular_refraction_-_Wellcome_L0012003.jpg.

2.2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Necker_cube.svg.

2.3. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Eye_l.jpg?uselang=pl.

2.4. Fot. autor

2.5 https://en.wikipedia.org/wiki/File:Underwood_%26_Underwood_-_The_Temple_of_Olympian_Zeus_and_the_Acropolis_in_the_background_-_Google_Art_Project.jpg.

- 2.6. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uss_los_angeles_airship_over_Manhattan.jpg.
- 2.7. Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Harper and Row, New York 1976, <http://www.miwsr.com/2012-010.aspx>.
- 2.8. Fot. Hywel Williams, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Red_Sands_Maunsell_Sea_Fort_-_geograph.org.uk_-_180540.jpg.
- 2.9. Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Harper and Row, New York 1976, <http://www.miwsr.com/2012-010.aspx>.
- 2.10. *New Topographics*, B. Salvesen, A. Nordstrom, Steidl & Partners, 2013, http://www.photoeye.com/magazine/reviews/2013/12_23_New_Topographics.cfm.
- 2.11. Fot. autor.
- 2.12. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rue_de_Constantine,_Paris,_by_Charles_Marville.JPG2.13.
- 2.14. The New York Public Library. Digital Collection, <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4f83-a3d9-e040-e00a18064a99>.
- 2.15. <https://www.nasa.gov/image-feature/night-image-of-chicago> [dostęp: 22.04.2016].
- 2.16. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_11_Crew_During_Training_Exercise_-_GPN-2002-000032.jpg; „Wielkie obrazy NASA”.
- 2.17. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aldrin_Apollo_11.jpg.
- 2.18. <http://www.globalsecurity.org/intell/library/imint/holocaust.htm>.
- 2.19. Fot. Hoffmann; Niemieckie Archiwum Federalne, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-K1216501,_Berlin,_Neue_Reichskanzlei,_Marmorgalerie.jpg
- 2.20 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Como_Terragni_bn.jpg.
- 2.21. Fot. autor.
- 2.22. Fot. autor.
- 2.23. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transaero_\(Siberian_Tiger_livery\),_EI-XLN,_Boeing_747-412_\(21110098603\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transaero_(Siberian_Tiger_livery),_EI-XLN,_Boeing_747-412_(21110098603).jpg).
- 2.24. Fot. autor.
- 2.25. Fot. autor.
- 2.26. Fot. autor.
- 2.27. <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Casebere-Luxor-2.jpg>.
- 2.28. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sassetta_-_The_Blessed_Ranieri_Frees_the_Poor_from_a_Prison_in_Florence_-_WGA20867.jpg.
- 2.29. Passivhaus Institut, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passivhaus_thermogram_gedaemmt_ungedaemmt.png.
- 2.30. Fot. Lee Davis, U.S. Army; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Night_vision.jpg.
- 2.31. Fot. autor.
- 2.32. Fot. autor.

ROZDZIAŁ II

ARCHITEKTONICZNE FOTOPOLIS W ERZE GLOBALIZACJI

Bartosz Haduch

Słowa kluczowe: architektura, fotografia, sztuka, przestrzeń ekspozycyjna, eksperyment przestrzenny, eksperyment materiałowy, instalacja przestrzenna, rzeźba

Streszczenie

Celem opracowania jest ukazanie i analiza zjawisk związanych z szeroko rozumianą fotografią architektoniczną na przełomie XX i XXI wieku. Artykuł prezentuje spektrum projektów na pograniczu architektury i fotografii, opisuje też wzajemne podobieństwa i różnice w ramach wymienionych dziedzin oraz współpracę między architektami a artystami wizualnymi. Opisywane przykłady ilustrują działalność współczesnych artystów-fotografików (m.in. Thomasa Ruffa, Andreasa Gursky'ego czy Iwana Bana), ale też wykorzystanie figuratywnych obrazów w konkretnych budynkach (autorstwa np. pracowni Herzog & de Meuron). Prezentowane realizacje są ilustracją nowych tendencji w projektowaniu architektonicznym XXI wieku i różnych reakcji na kontekst lokalny i globalny. Prezentowany materiał i wyniki badań mogą stanowić punkt wyjścia do dalszych opracowań dotyczących szerszych współzależności sztuki i architektury.

Natłok fotografii, fotomontaży, wizualizacji i rozmaitych ilustracji graficznych to w pewnym sensie kwintesencja współczesnej „kultury obrazkowej”. Obrazy rzeczywiste i przetransformowane wypełniają podążające za nowością media tradycyjne i internetowe. Ilustracja przekazu często zaczyna dominować nad jego treścią. Ogólnodostępna fotografia cyfrowa oferuje szerokie spektrum wyrazu plastycznego i sprawia, że prawie każdy dziś może zostać artystą. Łatwość i szybkość uzyskiwania gotowego obrazu oraz jego rozpowszechniania poprzez Internet czy telefonię komórkową to epokowa rewolucja w zakresie fotografii. Pochodną tego są miliardy plików zajmujące kolejne miliardy dysków komputerowych i „wirtualność” obrazu, który jeszcze niedawno był bardziej namacalny np. w postaci kliszy, slajdu czy odbitki. Tradycyjna fotografia usuwa się w cień, pozostając domeną coraz mniej licznych pasjonatów starych analogowych aparatów i ciemni. Wirtualność wypiera powoli realność. Komputery pozwalają również na znacznie szybsze powielanie i drukowanie zdjęć, przyczyniając się do szybkiego zwielokrotnienia w świecie „wizualności”. Pogoń za nowymi obrazami i formami wymusza zmienność i spektakularność. Zewnętrzność i powłoka często stają się ważniejsze od zawartości. Sztuka i architektura reagują na te zjawiska. Sukcesy budynków Franka O. Gehry'ego czy Zahy Hadid, powstałych na bazie „efektu Bilbao” wciąż napędzają zapotrzebowanie na zjawiskową, efektowną (niekoniecznie efektywną) architekturę. Od połowy lat 90. wielu znanych projektantów wpisuje się w nurt nowych „ikon”, tworząc coraz to

bardziej skomplikowane obiekty i koncentrując się w dużym stopniu na tzw. skórce budynków. Na elewacjach pojawiają się rozmaite wzory, obrazy, zdjęcia, a pod koniec lat 90. ich cyfrowe transformacje (np. Herzog & de Meuron wykorzystują powielone fotografie znanych artystów: Thomasa Ruffa, Gerharda Richtera, sięgają też do archiwów Karla Blossfeldta). Technologia wydruku na betonie, kamieniu lub szkłe daje możliwość przeniesienia figuratywnych przedstawień w znacznie większą skalę. Te prekursorskie działania można uznać za rodzaj poszerzenia granic fotografii, ale też architektury. Projektanci traktują zmultiplikowany obraz niczym tworzywo budowlane, co może budzić skojarzenia z twórczością Andy'ego Warhola i estetyką komiksu, ale też z dynamicznym rozwojem reklamy wielkoformatowej. Pod koniec lat 90. miejsce figuratywnych przedstawień w twórczości tzw. starchitektów (*starchitects*) zajmują rozmaite transformacje obrazów. Rozbicie na części pierwsze kształtu i koloru – tzw. pikselizacja, to próba przełożenia na język architektury cyfrowych sposobów zapisu ilustracji. Można to uznać za komentarz do postępującego procesu technicyzacji i komputeryzacji w wielu dziedzinach, także sztuki. Wymienione działania nadały ścianom wielu budynków na przełomie XX i XXI wieku rzeźbiarski charakter i poniekąd zredefiniowały pojęcie ornamentu we współczesnej architekturze. Pod koniec lat 90. różnorodność i „fotogeniczność” współczesnych realizacji zaczęli dostrzegać również liczni artyści. Twórczość architektów uwieczniali na zdjęciach m.in. Andreas Gursky, Thomas Ruff, Hiroshi Sugimoto czy Ola Kolehmainen.

Andreas Gursky (1955–) jest autorem najdrożej sprzedanego zdjęcia w historii. Jego praca zatytułowana „99 cents”, ukazująca wnętrze supermarketu z tysiącami towarów rozłożonych precyzyjnie na półkach, osiągnęła na aukcji w 2007 roku zawrotną cenę 3 346 457 dolarów amerykańskich. Gursky urodził się w Lipsku, w rodzinie fotografów. Studiował najpierw w Folkwangschule w Essen (1978–1981), a później w Kunstakademie w Düsseldorfie (1981–1987), gdzie uczęszczał na zajęcia Berndta i Hilli Becherów. To właśnie za sprawą słynnych nauczycieli porzucił czarno-białą fotografię dokumentalną na rzecz kolorowej, tworząc coraz większe, monumentalne formaty dochodzące nawet do kilku metrów długości (zdjęcie tłumów na widowni koncertu niemieckiego zespołu rockowego Die Toten Hosen ma rozmiary 1,8m x 5m). Gursky'ego fascynuje olbrzymia skala i wielkie zbiorowiska ludzkie. Artysta fotografował koncerty Madonny, festiwale muzyki techno (Loveparade i Mayday), walki bokserskie Władimira Klitschko, wyścigi Formuły 1 czy też Tour de France, siedziby giełd w Tokio, Kuwejcie i Chicago, kolorowe parady na ogromnym stadionie w koreańskim Pyongyang i przepiękne plaże w Rimini. Artysta uwiecznia też masową skalę handlu, produkcji i hodowli, monumentalną architekturę (od piramid w Gizie po dzieła Normana Fostera czy Oscara Niemeyera), a także wybrane krajobrazy. Gursky w precyzyjny sposób ukazuje bardzo aktualne tematy związane z kondycją współczesnego świata, nie stawiając jednak diagnozy, bardziej obserwując, dokumentując i naświetlając wybrane zjawiska. W pracach artysty człowiek jest przedsta-

wiany przeważnie jako anonimowa część tłumy. Wielkie formaty fotografii powstają zazwyczaj za pomocą skomplikowanej obróbki cyfrowej, co również jest w pewnym sensie komentarzem artysty do specyfiki świata współczesnych mediów, gdzie retusz, korekta i manipulacja obrazu (i nie tylko) są stosowane powszechnie.

Kolejny niemiecki fotograf – Thomas Ruff (1958–) dość często współpracuje ze szwajcarską pracownią architektoniczną Herzog & de Meuron. Artysta jest autorem kilkudziesięciu wielkoformatowych prac ukazujących budynki Szwajcarów. Część z nich opublikowano w książce *Architectures of Herzog & de Meuron* towarzyszącej wystawie w Peter Blum Gallery w Nowym Jorku w 1994 roku. Prace te można uznać za nawiązanie do wcześniejszych serii fotografii Ruffa pt. „House” („Dom”). Zainteresowanie artysty architekturą zaczęło się pod koniec lat 80. W latach 1987–1991 dokumentował on wybrane, pozornie nieciekawe budynki w Düsseldorfie, Kolonii i rejonie Zagłębia Ruhry w Niemczech. Część z tych prac wystawiono podczas wystawy Ruffa w Kunsthalle w Zurychu w 1990 roku i tam dostrzegł je Jacques Herzog, który wkrótce zaproponował fotografowi współpracę. Pierwszym wspólnym projektem miała być dokumentacja zdjęciowa budynków H&deM¹ na potrzeby Pawilonu Szwajcarskiego na Biennale Architektury w Wenecji w 1991 roku. Ruff początkowo odrzucił ofertę narzekając na specyfikę fotografii architektonicznej, która „właściwie powinna być praktykowana wyłącznie w niedzielne poranki, gdy ruch uliczny jest ograniczony do minimum i nie zaburza obrazu budynku, a do tego tylko w słoneczne dni między styczniem a marcem, ze względu na optymalne oświetlenie”². Ostatecznie dał się przekonać, a w efekcie powstało jedno z najbardziej znanych zdjęć magazynu fabryki Ricola w Laufen. Ikoniczna fotografia wykonana w 1991 roku to kolaż pokazujący nieistniejący w rzeczywistości obraz budynku, złożony precyzyjnie z dwóch ujęć robionych z bliska.

Kolejna okazja do współpracy nadarzyła się przy okazji wspomnianej wcześniej wystawy w Peter Blum Gallery w Nowym Jorku. Wówczas Ruff eksperymentował z różnymi sposobami przedstawiania realizacji H&deM. Na perfekcyjnie wyprostowanym, horyzontalnym ujęciu galerii Goetz w Monachium fotograf wymazał wszystkie drzewa z pierwszego planu. Na nocnej fotografii fabryki Ricola w Miluzie we Francji usunął napisy na posadzce, a niebu nadał nienaturalny purpurowy kolor. Z kolei wieżę kontrolną Signal Box w Bazylei uwiecznił za pomocą elektronicznego urządzenia używanego w przemyśle militarnym, wyodrębniającego obraz w ciemności.

Wymienione sposoby tworzenia i cyfrowej obróbki fotografii Ruff udoskonalał przez lata. Podczas studiów w Kunstakademie Düsseldorf, w latach 1977–1985, jego nauczycielami byli Bernd i Hilla Becher, twórcy specjalizujący się w katalogowaniu zabytków architektury przemysłowej. Pierwsze prace Ruf-

¹ H&deM to skrót nazwy Herzog & de Meuron.

² Ruff Thomas „Surfaces, Depths”, Kunsthalle Wien, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2009, s. 232.

fa bazowały na podobnym, obiektywnym, dokumentalnym przedstawianiu rzeczywistości niemieckich miast i miasteczek. Później wykonał charakterystyczną serię wielkoformatowych portretów mieszkańców Berlina, utrzymaną w stylistyce zdjęć paszportowych. Od połowy lat 90. Ruff często w swoich pracach posługuje się retuszem komputerowym. Seria „jpegs” bazuje na powiększonych obrazach wyszukanych przez artystę w Internecie. W pracach tych uwidoczniła jest niewyraźna rozpikselowana struktura zdjęcia, co daje ciekawy efekt, odbierany w różny sposób w zależności od odległości z jakiej oglądany jest obraz. W ramach tego cyklu Ruff przedstawił kilka realizacji H&deM – m.in. Stadion Olimpijski w Pekinie, Muzeum de Young w San Francisco i budynek Forum w Barcelonie. Z kolei w serii „Sterne” artysta bazuje na obrazach nieba zaczerpniętych z archiwów Europejskiego Obserwatorium Astronomicznego. W 2003 roku jedną z prac z tego cyklu H&deM umieścili w holu głównym biurowca SUVA w Bazylei. Zdjęcia z cyklu „Stereoscopy” wykonywane były natomiast za pomocą noktowizorów wykorzystywanych w przemyśle militarnym. W najnowszych seriach „Zycles” i „Cassini” artysta bazuje na trójwymiarowych wizualizacjach matematycznych krzywizn i fotografiach Saturna wykonanych przez NASA. W ostatnich latach Ruff wykorzystuje też technikę fotografii 3D. W ten sposób powstała seria zdjęć budynku ekspozycyjno-magazynowego Schaulager w Bazylei, przygotowana specjalnie na potrzeby tymczasowego pawilonu Schaulager Satellite, funkcjonującego podczas targów Art Basel w czerwcu 2012 roku.

Przy okazji kilku projektów współpraca Herzog & de Meuron i Thomasa Ruffa zaowocowała integralnym połączeniem architektury i fotografii. Ruff był odpowiedzialny za wybór zdjęć, które, wielokrotnie powielone i usytuowane naprzemiennie w siedemnastu rzędach, zdefiniowały całkowicie elewacje biblioteki w Eberswalde w Niemczech z 1999 roku – jednego z ważniejszych budynków w karierze H&deM. Ruff wykorzystał fotografie z własnego archiwum, pośrednio dopasowując je do funkcji budynku i sekcji tematycznych we wnętrzu, takich jak: powojenna historia Niemiec, działalność studencka, leśnictwo, architektura, relacje ludzi z naturą. Wśród wybranych zdjęć znalazły się monochromatyczne prace zatytułowane: „Haus am Horn”, „Studenten in einer Bibliothek”, „Mädchen auf Grasdach”, „Lorenzo Lotto – Venus und Cupido”, „Flugzeug”, „Bernauer Strasse”, „Olympiade 1936”, „Eduard Ender, Humboldt und Bonpland am Orinoco”, „Alter Palazzo” i „Pieter Potter, Vanitas”. Ten sposób traktowania i eksponowania fotografii można uznać za nawiązanie do wcześniejszej pracy Ruffa pt. „Zeitungsbilder” („Fotografie prasowe”). Artysta od 1991 roku wycinał setki fotografii z prasy codziennej, eksponując je jako samodzielne dzieła sztuki, bez kontekstu i znaczenia – czyli tekstu, któremu były pierwotnie przyporządkowane.

Wielość zainteresowań Ruffa, zmienność i różnorodność poruszanych tematów, to także cecha charakterystyczna twórczości Herzoga i de Meurona. „Thomas Ruff jest jednym z niewielu fotografów traktujących własną pracę jak badania naukowe. Nie trzyma się kurczowo obrazu, obraz jest czynni-

kiem wynikowym, efektem kolejnego eksperymentu³ – mówi Jacques Herzog. Herzog i de Meuron od wielu lat przyjaźnią się z Ruffem, czego efektem są różnorodne projekty i dzieła sztuki, ale też nieustanna interakcja i swoista wymiana „usług”. „Ja jestem na bieżąco z ich pracami, często interpretuję je w różny sposób we własnej twórczości, a oni w zamian projektują dla mnie domy i pracownie⁴ – mówił w jednym z wywiadów artysta. W 2011 roku Thomas Ruff przeniósł się do olbrzymiego atelier zaprojektowanego przez H&deM w dzielnicy Oberkassel w Düsseldorfie. Prosty drewniany budynek znajduje się niedaleko wcześniejszego studia, które Ruff dzielił dotychczas z Andreasem Gursky’em (ten budynek to również dzieło pracowni Herzog & de Meuron).

Kolejny interesujący artysta – Hiroshi Sugimoto⁵ (1948–) w 1997 roku rozpoczął serię przedstawień wybranych „ikon” architektury nowoczesnej, uwieczniając m.in. Kaplicę w Ronchamp autorstwa Le Corbusiera, Kościół Światła w Osace projektu Tadao Ando i wieżowiec Seagram w Nowym Jorku Miesa van der Rohe. Pierwsze prace Sugimoto z cyklu „Dioramas” z połowy lat 70. przedstawiały ekspozycje z muzeów historii naturalnej. Precyzyjna technika fotografii 8 x 10 oraz staranny dobór kadrów sprawiały, że manekiny pierwotnych ludzi i zwierząt wyglądały jak żywe. Artysta „ożywiał” też za pomocą zdjęć figury woskowe (m.in. króla Henryka VIII), z niezwyklej kunsztem manipulując światłem, detalem i kompozycją. W 1978 roku Sugimoto rozpoczął serię „Theatres”, fotografując wnętrza różnych kin i teatrów przy długim czasie naświetlania, czego efektem były lśniące, tajemnicze przedstawienia scen lub ekranów w centrum zaciemnionych sal. Kolejne znane prace fotografa to przedstawienia linii horyzontu w różnych nadmorskich lokalizacjach. Zainteresowanie architekturą przejawia się również w autorskiej i zawsze eksperymentalnej aranżacji monograficznych wystaw Japończyka. W ostatnich latach zaprojektował on również kilka budynków. W 2002 roku artysta zrealizował niewielką świątynię Go-Oh na japońskiej wyspie Naoshima. W 2014 roku zaprojektował z kolei tymczasowy, minimalistyczny pawilon herbaciany na potrzeby Międzynarodowej Wystawy Architektury – La Biennale di Venezia.

Fiński artysta-fotografik Ola Kolehmainen (1964–) również w twórczy sposób interpretuje dzieła architektoniczne. Wielkoformatowe zdjęcia jednego z najważniejszych przedstawicieli tzw. Szkoły Helsińskiej przedstawiają uproszczone, zgeometryzowane detale i fragmenty współczesnych budynków autorstwa m.in. Sauerbruch Hutton, Richarda Meiera, Helmuta Jahna, Herzog & de Meuron czy Jeana Nouvela. W publikacji Kolehmainena pt. *Fraction. Abstraction. Recreation*⁶ znajduje się kilkadziesiąt fotografii precyzyjnie

³ B. Andrew, *Expanding the Center. Walker Art Center and Herzog & de Meuron*, Minneapolis 2005, s. 8.

⁴ H. Adam, E. Kossovskaja, *Building Images. Photography focusing on Swiss Architecture*, Basel 2013, s. 162.
<http://sugimotohiroshi.com>.

⁶ O. Kolehmainen, *Fraction. Abstraction. Recreation*, Ostfildern Ruit 2007.

skadrowanych elewacji budynków autorstwa znanych architektów. Prace artysty, których wymiary niekiedy przekraczają formaty 2m x 2m ukazują szczegóły budynków w skali zbliżonej do rzeczywistej. W przestrzeniach ekspozycyjnych zdjęcia Kolehmainena stanowią mocny akcent, uzmysławiający skalę, złożoność i różnorodność architektury, a jednocześnie „działają” jak swoiste „okna” eksponujące idealny obraz nowoczesnych budynków, które mogłyby funkcjonować na zewnątrz, tuż obok galerii lub muzeów.

W latach 90., wraz ze zwiększającą się ilością specjalistycznych magazynów, serwisów internetowych i blogów rozwinął się również nurt profesjonalnej fotografii architektonicznej. Za setkami publikacji dedykowanych wybranym budynkom kryją się dziesiątki profesjonalnych sesji. Dla uzyskania idealnych obrazów budynków coraz bardziej powszechne stały się działania na granicy rzeczywistości i wirtualności: rozmaite korekty, manipulacje, retusz i cyfrowa obróbka fotografii. „Nowa” profesja, powstała niejako na obrzeżach architektury, posługuje się narzędziami i mechanizmami zarówno współczesnej kultury popularnej, jak i tej „wysokiej”. Ten rodzaj fotografii w ostatnich latach staje się coraz bardziej popularny, powiększając niejako ilość „branż okołochitektonicznych”. Oprócz fenomenu tzw. *starchitects* obserwujemy zjawisko gwiazd fotografii architektonicznej, których nazwiska pojawiają się w coraz liczniejszych magazynach branżowych i specjalistycznych portalach internetowych. Iwan Baan, Margherita Spiluttini, Fernando Guerra, Christian Richters, Duccio Malagamba, Hisao Suzuki, Hélène Binet, Philippe Rualt, Javier Lannoo i Roland Halbe to najbardziej znani reprezentanci coraz prężniej rozwijającej się profesji. O międzynarodowej sławie wielu budynków decydują w dużej mierze profesjonalne sesje zdjęciowe ich autorstwa.

Iwan Baan⁷ (1975–) to jeden z najciekawszych współczesnych fotografów specjalizujących się w dziedzinie architektury. Jego twórczość porównywana jest przez specjalistów do prac Diany Arbus, Henri’ego Cartiera-Bressona, ale też Juliusa Shulmana, znanego głównie z czarno-białych zdjęć rezydencji w Los Angeles⁸. Baan udoskonalił technikę fotografii panoramicznej i jej komputerowej obróbki. Zdjęcia z obiektywu obejmującego obraz o zakresie 360 stopni autor wykonuje często z góry, z rozmaitych podnośników, drabin, dachów i wysokich budynków, lub przy pomocy sterowanych automatycznie dronów. Artysta eksperymentuje też ze zdjęciami makiet architektonicznych. W przypadku projektu budynku uniwersyteckiego Caltech w Los Angeles, autorstwa pracowni REX, precyzyjnie skadrowane ujęcia z wnętrza modelu dopasowane są do wcześniejszych zdjęć robionych w plenerze. Złożone, dają obraz zbliżony do rzeczywistego, z idealnie dopasowanymi widokami otaczającego krajobrazu. Baan swoje pierwsze architektoniczne sesje wykonywał na zlecenie Rema Koolhaasa, który zresztą zaproponował

⁷ <http://iwan.com> [dostęp: data????].

⁸ Nota bene Baan kontynuuje obecnie dzieło Shulmana, fotografując mało znane budynki Richarda Neutry. W 2010 roku artysta otrzymał nagrodę im. Juliusa Shulmana za całokształt twórczości.

fotografowi stałą posadę we własnym biurze Office for Metropolitan Architecture (OMA) w Rotterdamie. Przygoda z OMA zaowocowała kilkuset zdjęciami, m.in. biblioteki w Seattle, Casa da Música w Porto czy mobilnego pawilonu Prada Transformer w Seulu, ale Baan pozostał niezależnym twórcą i oprócz współczesnej architektury zaczął fotografować miasta w Indiach, Mali, Maroku, Japonii i Chinach, rozwijając technikę obrazów panoramicznych. W międzyczasie dokumentował budynki sław architektury (głównie SANAA, OMA, Toyo Ito i H&deM), ale przyczynił się również do rozwoju międzynarodowej kariery młodych japońskich architektów, jak Sou Fujimoto i Junya Ishigami, uwieczniając ich wczesne realizacje.

Współpraca holenderskiego fotografa z pracownią Herzog & de Meuron rozpoczęła się od projektu Stadionu Olimpijskiego w Pekinie, który Baan fotografował od początku budowy do inauguracji podczas Igrzysk Olimpijskich w 2008 roku. Powstały materiał stanowi fascynujący zapis procesu powstawania stadionu i swoisty hołd dla tysięcy „bezimiennych” robotników pracujących dzień i noc nad imponującą strukturą⁹. Kolejne budynki Herzoga i de Meurona uwiecznione przez Baana to: CaixaForum w Madrycie, Centrum TEA i Plaza de España na Teneryfie, butik Prady w Tokio, Muzeum de Young w San Francisco, parking wielopoziomowy 1111 Lincoln Road w Miami, apartamentowiec 40 Bond Street w Nowym Jorku czy VitraHaus w Weil am Rhein. Wiosną 2013 roku Iwan Baan wykonał serię zdjęć lotniczych realizacji H&deM w Bazylei i jej okolicach.

Podobny rodzaj ścisłej współpracy architekta z fotografem jest dość częstym zjawiskiem. Jean Nouvel do dokumentacji własnych projektów wybiera przeważnie Philippe Rualt’a. Peter Zumthor pracuje często z Héléne Binet, a Álvaro Siza prawie wyłącznie z Fernando Guerrą. Ten ostatni specjalizuje się zresztą w fotografii współczesnej architektury w rejonach Półwyspu Iberyjskiego i Ameryki Południowej. Margherita Spiluttini¹⁰ (1947–) ma w swoim bogatym portfolio równie imponującą ilość sesji zdjęciowych. Artystka zajmuje się fotografią architektury od 1981 roku, prezentując precyzyjne kadry robione przeważnie za pomocą szerokokątnych obiektywów. Zdjęcia często wykonuje z tego samego punktu o różnych porach dnia i przy zmiennych warunkach atmosferycznych. Imponującą dokumentację współczesnych realizacji posiada również Hisao Suzuki¹¹ – fotograf współpracujący na stałe ze znanym hiszpańskim magazynem El Croquis¹².

Poza „oficjalnym obiegiem” i profesjonalnymi sesjami wspomnianych fotografów, w Internecie roi się od „nieautoryzowanych” zdjęć współczesnych budynków. Na popularnym portalu flickr.com można znaleźć miliony przeróżnych fotografii architektury! Jest to w pewnym sensie dowód na popu-

⁹ W podobny sposób powstawanie monumentalnego stadionu dokumentował jego współtwórca – chiński artysta Ai Weiwei.

¹⁰ <http://spiluttini.azw.at> [dostęp: data??].

¹¹ <http://nuaa.es> [dostęp: data??].

¹² <http://elcroquis.es> [dostęp: data??].

larność tej dziedziny, ale także potwierdzenie potęgi Internetu, w którym wyjątkowo trudno o jakąkolwiek kontrolę i autoryzację. Co ciekawe, wśród zdjęć zamieszczanych przez internautów nierzadko można znaleźć wyjątkowo ciekawe, artystyczne ujęcia. Z zasobów flickr.com skorzystał m.in. Rem Koolhaas w monograficznych publikacjach *Domus d'Autore. Post-Occupancy* i *Content*. Na tym portalu architekturę w nietuzinkowy sposób przedstawiają m.in. Aron Lorincz, Giacomo Minelli czy Claudio Santambrogio. Z kolei na stronie skyscraperscity.com zamieszczane są relacje z aktualnie realizowanych inwestycji, niejednokrotnie z fascynującą dokumentacją postępu prac budowlanych. Amatorskie zdjęcia budynków z wyprzedzeniem zdradzają, czym będą żyły media związane z architekturą w najbliższych miesiącach i latach.

Rozwój technologii i oprogramowania komputerowego pociągnął za sobą również rewolucję w sposobie graficznej prezentacji projektów. W latach 90. rozwinął się nurt związany z fotomontażem i wizualizacjami architektonicznymi, zapoczątkowując późniejsze kariery takich firm, jak: Artefactory, Auralab czy Philippa Schaerera. Rysunek odręczny zaczął ustępować miejsca prawie nieograniczonym możliwościom „świata wirtualnego”. Zaawansowane wizualizacje komputerowe lub fotomontaże sugestywnie imitują rzeczywistość, lecz niestety (lub na szczęście) nie są w stanie jej zastąpić. Poprzez obecność w mediach, ogłoszeniach i reklamach przyczyniają się jednak do wzrostu popularności poszczególnych projektów i architektów, a czasem też do większej świadomości i wycucia estetycznego odbiorców. Nowoczesność, innowacyjność i oryginalność są coraz bardziej pożądanym „towarem”. Dzięki wymienionym zjawiskom obraz architektury chyba nigdy wcześniej nie był tak ważny i tak ogólnodostępny.

Kolejny ciekawy aspekt to oddziaływanie fotografii, filmów i wizualizacji przedstawiających architekturę. Obrazy budynków dzięki różnym mediom trafiają do zbiorowej świadomości i zyskują międzynarodową popularność. Coraz częstsza obecność architektury w środkach masowego przekazu, czy samo zjawisko tzw. *starchitecture*, napędzają zapotrzebowanie na coraz bardziej nowatorskie i zaskakujące rozwiązania. Efektowny obraz budynku stał się narzędziem w rękach nie tylko architektów, ale też inwestorów, polityków i dziennikarzy. Nowe „ikony architektury” zaczęły coraz częściej pojawiać się jako tło rozmaitych wydarzeń: od koncertów, wystaw i spektakli, po rozmaite konferencje, szczyty, debaty, mistrzostwa i olimpiady (*nota bene* wizualizacja Stadionu Olimpijskiego w Pekinie autorstwa pracowni Herzog & de Meuron pojawiła się nawet na projekcie banknotów o nominale 10 chińskich juanów). Architektura i sztuka, szczególnie w ostatnich dekadach, w wyjątkowy sposób wkraczają w obszar zarezerwowany dotychczas dla polityki, ekonomii czy biznesu. Architekci mimowolnie stają się częścią tego medialnego spektaklu, co sprawia, że ich nowe projekty i realizacje są bacznie obserwowane, komentowane i krytykowane, a w ten sposób trafiają w szeroki obieg tzw. popkultury.

Opisywane wątki świadczą o wielowątkowym i kompleksowym podejściu architektów i fotografów do zagadnienia percepcji wizualnej. Współczesne realizacje, ale też ich fotograficzne interpretacje, niejednokrotnie „atakują” i zajmują wszystkie zmysły widza-użytkownika, od detalu po całościowe rozwiązania formalne i kompozycyjne. Współczesny obraz foto-architektury tworzony jest od skali mikro do makro. Jest już nie tylko dokumentacją, ale często też iluzją multisensorycznego doświadczenia przestrzennego. Fotografowie wkraczają zatem w świat architektów, i *vice versa*. Użycie konkretnych, figuratywnych i przetransformowanych przedstawień (również fotograficznych) we wnętrzach i na elewacjach można uznać za polemikę ze „zbrodniczym charakterem ornamentu”¹³. Wręcz przeciwnie – staje się on w różnorodnych formach integralną częścią budynków, niczym tatuaż na ciele architektury. Z kolei fotografia, dzięki coraz większym rozdzielczościom i efektom 3D coraz bardziej zbliża się do świata realnego – zbudowanego. Opisywana symbioza architektury i fotografii na przełomie XX i XXI wieku eksponuje i eksploruje różne wizje obrazu, zarówno rzeczywistego, jak i wirtualnego.

Key words:

architecture, photography, art, display space, spatial experiments, material experiment, spatial installation, sculpture

Architectural Photopolis in the Times of Globalisation

Abstract

This study is aimed at presenting and analysing phenomena connected with broadly understood architectural photography at the turn of the 20th and 21st centuries. The article presents a wide spectrum of projects presenting the meeting point of architecture and photography, describing also the mutual similarities and differences of the said disciplines as well as cooperation of architects and visual artists. The described examples illustrate both the works by the contemporary artist photographers (e.g. Thomas Ruff, Andreas Gursky or Iwan Baan), but also use of figurative images in specific buildings (e.g. by Herzog & de Meuron). The presented projects illustrate new tendencies in 21st-century architectural design and various responses to the local and global context. The presented material and study results can be a starting point for further studies concerning broader interdependencies between art and architecture.

Bibliografia

Adam H., Kossovskaja E., *Building Images. Photography focusing on Swiss Architecture*, SAM, Christoph Merian Verlag, Basel 2013.

Kolehmainen O., *Fraction. Abstraction. Recreation*, Hatje Cantz, Ostfildern Ruit 2007.

Mack G., *Herzog & de Meuron 1978–1988. The Complete Works*, Vol. 1, Birkhäuser, Basel 1997.

Mack G., *Herzog & de Meuron 1989–1991. The Complete Works*, Vol. 2, Birkhäuser, Basel 2005.

Mack G., *Herzog & de Meuron 1992–1996. The Complete Works*, Vol. 3, Birkhäuser, Basel 2005.

Mack G., *Herzog & de Meuron 1997–2001. The Complete Works*, Vol. 4, Birkhäuser, 2009.

¹³ A. Loos, *Ornament i zbrodnia* (1908 – wydanie oryginalne), tłum. Agnieszka Stępnikowska-Berns, Warszawa 2013.

Ruff T., *Surfaces, Depths*, Kunsthalle Wien, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2009.

Schaerer P., *Bildbauten*, Standpunkte, Basel 2010.

Ursprung P., *Herzog & de Meuron. Natural History*, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers, Baden 2005.

Weski T., DeLillo D., *Andreas Gursky*, Snoeck, Cologne 2007.

ROZDZIAŁ III

OBRAZY, ZNAKI I SYMBOLE

W PRZESTRZENI MIASTA INFORMACYJNEGO

Anna Palej

Słowa kluczowe: przestrzenie publiczne; ład przestrzeni; miejski marketing; uwodzenie estetyką; tożsamość, wielokulturowość, identyfikacja.

Streszczenie

Prowadzone w niniejszym tekście rozważania na temat obecności obrazów, znaków i symboli w przestrzeniach publicznych współczesnych miast, wpisują się w dwa niezmiernie aktualne nurty badań. Pierwszy, dotyczy różnego typu oddziaływań technologii informacyjnych na miasta, a wśród nich negatywnych skutków przesylenia dzisiejszej rzeczywistości informacją wizualną. Drugi nurt badań wiąże się z poszukiwaniem rozwiązań, które równoważyłyby ogromne tempo współczesnych przemian, obserwowanych we wszystkich dziedzinach życia, a niedostosowanych do możliwości adaptacyjnych człowieka. W grupie rozwiązań kompensacyjnych, związanych z architekturą, dominują modele realizujące potrzeby przynależności terytorialnej społeczności miejskich, zachowania tożsamości czy kontynuacji wypracowanych przez pokolenia wartości kulturowych co, w przełożeniu na język architektury, kojarzy się niezmiernie z ludzką skalą, z porządkiem przestrzennym oraz ze zrozumiałymi, lecz dawkowanymi z umiarem, symbolami i znaczeniami umieszczanymi w przestrzeniach miast.

Zagadnienia, poruszane w kolejnych punktach, prowokują do zadawania wielu pytań. Najważniejsze z nich to:

- jak równoważyć w przestrzeniach publicznych miasta zaspokajanie potrzeb konkurencyjności, różnorodności i innowacyjności, będące elementem miejskiego marketingu, z zabezpieczaniem ciągłości, trwałości i jasnego przekazu, wzmacniającym społeczne poczucie tożsamości i bezpieczeństwa;
- jak zapobiegać nadmiernej estetyzacji przenikającej współczesną architekturę i sztukę, które coraz częściej skupiają się na sprawach formalnych wycofując się ze społecznego zaangażowania;
- jak, poprzez projektowanie, wspomagać „walkę” różnych grup budujących społeczność miejską o szacunek, akceptację i sprawiedliwość oraz ich „widoczność” w mieście.

Znajdowanie odpowiedzi na takie pytania to wyzwanie nie tylko dla architektów ale też urbanistów, planistów, artystów i władz miejskich. Grupy te, mimo świadomości nieuchronności pewnych zjawisk wynikających z faktu, iż współczesna cywilizacja to cywilizacja konsumpcyjna, powinny zawsze stawiać na pierwszym miejscu swe zobowiązania wobec społeczeństwa, związane z działaniem na rzecz ładu przestrzeni i fizycznego piękna.

Dwa wyraziste przełomy cywilizacyjne – zapoczątkowana w II połowie XVIII wieku Rewolucja Przemysłowa oraz rozgrywająca się na naszych oczach Rewolucja Informacyjna, wpływać zaczęły w sposób niezwykle dramatyczny na wizerunek miast – na ich znaczenie, rozwój i charakter funkcjonalno-przestrzenny, a także na wzbudzane emocje i sposób interpretacji informacji, symboli i znaków umieszczanych w przestrzeniach publicznych.

Miasta przemysłowe, szczególnie te wielkie, eksplodujące zarówno pod względem zajmowanego obszaru jak i liczby mieszkańców, odbierane były przez ludzi swoich czasów rozmaicie. Relacja Hyppolyta Taine z pobytu w Manchesterze w latach 50. XIX wieku odzwierciedlała, jego głębokie przeżycie nie tylko posępnymi obrazami ale też nierównościami społecznymi. Czytamy w niej, iż

ziemia i powietrze zdają się być przesycone mgłą i sadzą. Fabryki, jedna za drugą, rozwijają swoje skrzydła o nagich ścianach i oknach jak gigantyczne więzienia [...] a w środku tysiące robotników, oświetlonych gazowymi palnikami, ogłuszanych zgiełkiem własnej pracy, stłoczonych, uformowanych w zastępy, o aktywnych dłońach i nieruchomych stopach, cały dzień, i dzień za dniem mechanicznie służących swym maszynom [...] A oni (bogacze) – ważni i silni [...] są generałami i władcami ludzkiego mozołu¹.

To samo miejsce – Manchester – potrafiło wywoływać u innych obserwatorów początków epoki przemysłowej prawdziwą fascynację. Benjamin Disraeli opisywał je w swojej powieści *Coningsby* jako „najwspanialsze nowoczesne miasto [...] z cudownie iluminowanymi fabrykami, o większej ilości okien niż we włoskich pałacach, o kominach wyższych niż włoskie obeliski”².

Powody zauroczenia nowoczesnym miastem stawały się z czasem coraz liczniejsze. Obok kominów i iluminowanych fabryk, pojawiła się mnogość produkowanych masowo towarów, ludzie tłoczący się na ulicach i w kawiarnianych ogródkach, coraz powszechniejsze automobile i tramwaje oraz rozprzestrzeniająca się, a postrzegana początkowo jako element magii miasta, reklama.

Już w tekstach z początków XX wieku, jak w eseju Georga Simmela *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, zwracać zaczęto uwagę na fakt, iż odbiór miasta to przede wszystkim doświadczenie wizualne, a spojrzenie pełni rolę poznania, wiedzy i zrozumienia. Dominacja zmysłu wzroku w kulturze miejskiej wynikała z konieczności – zaistniała bowiem potrzeba, aby mieszkaniec miasta potrafił ogarnąć spojrzeniem swoje otoczenie oraz mógł dostrzec potencjalne źródła zagrożenia. Codzienne z kolei interakcje ze współmieszkańcami postrzegane były jako „elementarne cząstki” międzyludzkich kontaktów, których krystalizacja sprzyjała powstawaniu większych struktur społecznych³.

Kultura wizualna i smakowanie miasta, we wszystkich przejawach jego życia, zrodziły postać *flâneura*, którego Charles Baudelaire opisywał jako

samotnego estety-spacerowicza, niespiesznie przechadzającego się tłumnymi ulicami i pasażami dziewiętnastowiecznego Paryża i z uwielbieniem przypatrującego się miejskiej scenerii na wzór wymagowanej sceny dramatycznej⁴.

¹ M. Girouard, *Cities & People*, New Haven–London 1985, s. 257, 258.

² *Ibidem*, s. 258.

³ Za: E. Wiącek, *Nowe wcielenie flâneura. Postać emigranta i „pasożytnicza architektura” w twórczości Shahrana Entekhabiego*, [w:] *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*, red. M. Banaszkiwicz, F. Czech, P. Winskowski, Kraków 2010.

⁴ *Ibidem*, s. 356.



Megaboard na Moście Westchnień, Wenecja.
Fot. autor



Walter Benjamin w swych esejach dopełnił postać *flâneura*, dla którego ulica stała się mieszkaniem.

W jego oczach błyszczące emalią szyldy firm są równie dobre jako przestrojenie ścian, co obraz olejny w mieszczańskim salonie. Mury są dla niego pulpitem, o który opiera swój notes; kioski z gazetami służą mu za biblioteki, a kawiarniane tarasy to wykusze, z których po zakończeniu pracy spogląda na swój dobytek⁵.

Komin fabryczny jako symbol epoki industrialnej oraz akceptowana do tej pory logika, określająca wymiar człowieka, rodzaj otaczających go struktur fizycznych i społecznych oraz istotę procesów charakteryzujących życie miejskie, podlega obecnie gruntownym przewartościowaniom pod wpływem rozwoju i wzrastającego znaczenia infrastruktury, o niespotykanej dotąd pojemności, a także ogromnego zakresu oferowanych usług, jakie pojawiły się w wyniku digitalizacji mediów i telekomunikacji oraz ich sprzężenia z technikami komputerowymi. Nowe możliwości przyniosły nowe, nie tak trwałe jak dawniej, symbole, wartości i zjawiska⁶. Najbardziej wyraziste z nich, które wpisują się w tematykę, dotyczącą roli obrazu w życiu współczesnych społeczeństw – obecną dzisiaj w dyskursie naukowym i publicystyce – a które znajdują swe odzwierciedlenie w przestrzeniach publicznych miasta, zostaną pokrótce omówione w kolejnych punktach.

Ład przestrzeni a miejski marketing

Komfort i bogactwo życia miejskiego uzależnione są w ogromnym stopniu od jakości przestrzeni publicznych i stopnia w jakim zaspokajają one ludzkie potrzeby zarówno fizyczne jak i psychiczne. W różnych okresach rodziło się wiele koncepcji na temat ich stosownej formy i funkcji – niezmiennie jednak ta „stosowność” wynikała ze znaczenia jakie nadawane było komunikacji, kojarzonej nie tylko z transportem, dostępnością czy porozumiewaniem się ludzi pomiędzy sobą, ale także, w dużej mierze, z przekazywaniem mieszkańcom zrozumiałych informacji, sygnałów i znaczeń zakodowanych w przestrzeniach miasta. Tworzenie warunków sprzyjających szeroko pojętej komunikacji wzmacniało poczucie tożsamości i bezpieczeństwa a wraz z ciągłością przekazu, ładem i pięknem zachęcało do uczestniczenia w życiu publicznym. Kenneth Clark, otwierając w brytyjskiej telewizji serię programów pt. *Civilization*, ilustrował swą wypowiedź obrazami Luwru, Notre Dame, kamienic paryskich, stoisk bukinistów wzdłuż Sekwany. Dowodził, iż „cywilizacja rozwija się w warunkach równowagi myśli i uczuć, perfekcji rozumowania, sprawiedliwości, fizycznego piękna [...] jest także kwestią trwałości”⁷. A solidne kamienne ściany budowli paryskich tak samo, jak i myśli przechowywane w księgach stanowiły dla Clarka symbol takiej właśnie, potrzebnej człowiekowi do życia trwałości.

⁵ W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, cyt. za: E. Wiącek, *op. cit.*, s. 357.

⁶ Szerzej na ten temat: A. Palej, *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*, Kraków 2004.

⁷ Za: K. Clark, *Civilization*, London 1969, [w:] G. Broadbent, *Emerging Concepts In Urban Space Design*, London 1996, s. 3.

Zrozumiałość przekazu, trwałość i konsekwencja to wartości, które coraz trudniej jest, od wielu zresztą dekad, znaleźć w krajobrazie miast, porównywanych do dżungli nadmiernie zarośniętej na skutek nierozsądnej i rozrzutnej konkurencyjności oraz działań marketingowych⁸.

Człowiek przedziera się przez płataninę zatłoczonych ludźmi, ściśniętych przez budynki oraz warczących ruchem ulic oraz przez płataninę znaków, które przypuszczają szturm na zmysły; a wszystkie elementy zdają się działać w sposób nieskoordynowany, często w stosunku do siebie sprzeczny oraz niezrozumiały dla ludzi. [...] Czy to na Peachtree Street w Atlancie, Market Street w San Francisco, czy na Broadwayu w Nowym Jorku, Piccadilly w Londynie, Piazza del Duomo w Mediolanie czy na Głównych Ulicach miast na całym świecie, stajemy twarzą w twarz z wulgarnym i mylnie interpretowanym pojęciem wolności działania, które wyrażane jest poprzez język znaków naszych czasów. Jesteśmy atakowani przez słowa, nazwy i slogany o wszelkich wielkościach, kolorach i kształtach – przez wszechobecny chaos, który rusza się, mruga, miga, ostrzega, apeluje i przymila się, który czegoś żąda lub o czymś przypomina ale rzadko kiedy cokolwiek uczy⁹.

Znaki w przestrzeni publicznej są niewątpliwie potrzebne, co wynika z pełnionych przez nie funkcji lecz dopiero odpowiednio zaprojektowane, rozmieszczone i rozumiane mogą stać się nowym rodzajem heraldyki, wzbogacającej zarówno poszczególne obiekty jak i krajobraz miejski. Ważne wydaje się tu być założenie podporządkowania znaków pełniących role społeczne – administracyjne czy instruktarzowe – nieco innym regułom niż te, które służą reklamie towarów i usług. W obydwu przypadkach celem decyzji regulujących omawiane kwestie, a działających w zespołach złożonych z architektów, projektantów, planistów i władz miejskich, nie powinna być uniformizacja obrazu miasta, ale wizualna satysfakcja oraz ład, wynikający z dyscypliny, która wiąże się z ograniczeniami nie pełniąc jednakże roli cenzury. Odpowiedzialnością za wspólną przestrzeń powinni się też wykazywać mieszkańcy miast. Trzeba ich jednak takich zachowań ustawicznie uczyć – nie poprzez nakazy i zakazy ale konstruktywną dyskusję, wskazywanie dobrych wzorców, udzielanie pomocy technicznej i finansowej – czyli ogólnie poprzez zainicjowanie „społecznego procesu kształtowania wyobraźni i satysfakcji”. Dobrym punktem wyjścia powinien być

pewien miejski libertarianizm czyli prawo wolnych ludzi do bycia sobą i gospodarowania u siebie, z jednoczesnym dążeniem do porozumienia się co do podstawowych zasad polegających na gotowości do szanowania oczekiwań innych¹⁰.

W rozważaniach na temat uzyskiwania niezbędnego porozumienia, pozwalającego wszystkim na „bycie sobą” w „swoim mieście”, podkreślenia wy-

⁸ „Nasycanie przestrzeni miejskich reklamą” sklasyfikowane zostało na pierwszym miejscu w sondażu internetowym *Polska brzydota – 10 grzechów głównych*, przeprowadzonym w roku 2012 przez serwis BRYŁA – www.bryla.pl. Na drugim miejscu znalazła się „Pastelozja” czyli nadużywanie wszystkich kolorów i wzorów.

⁹ M. Constantine, E. Jacobson, „*Sign Language for Buildings and Landscape*”, New York 1961, s. 9.

¹⁰ Cytaty z rozmowy Dawida Hajoka z Krzysztofem Fryszackim – prof. UJ, kierownikiem Zakładu Socjologii Stosowanej i Pracy Socjalnej, *Nie wierzę w nakazy*, „Gazeta Wyborcza”, 16.05.2008.

maga fakt, iż w okresie kształtowania się dopiero społeczeństwa informacyjnego potrzeby mieszkańców miast co do wyrazu wspólnych przestrzeni mogą być różne. Nie wszyscy potrafią bowiem z jednakową sprawnością adaptować się do charakteru współczesnych zmian. Jedni, nie radzą sobie w świecie, w którym nie sprawdza się żadna życiowa strategia poza strategią elastyczności. Potrzebują stabilizacji, a na bazie takiej potrzeby rodzą się koncepcje stref wolniejszego postępu, dotyczące nie tylko środowiska fizycznego ale też muzyki, literatury czy mody. Generacje, z kolei, wychowane już w rzeczywistości zwiększającego się przyspieszenia, zdają się rozkwitać w nowych warunkach, tworząc kreatywną klasę nowych mieszczan¹¹, ceniącą sobie tymczasowość i mobilność jak również, cytując Zygmunta Baumana, „lekkość i szybkość, a także nowość i urozmaicenie, którym lekkość i szybkość powinny sprzyjać i nadawać wciąż rosnące tempo”¹².

Przyciąganie klasy nowych mieszczan, którą tworzą ludzie nauki, sztuki i mediów oraz profesjonalści z dziedziny nowoczesnych technologii, staje się ważnym elementem strategii rozwojowych miast. Mieszkańcy bowiem, których praca polega na kreatywnym podejściu do zadań i szukaniu innowacyjnych rozwiązań, odgrywają istotną rolę w budowaniu wizerunku miasta – podnoszeniu jego atrakcyjności i konkurencyjności, a w konsekwencji osiąganiu sukcesu i zysków. Poszukują oni jednak do zamieszkania miejsc szczególnych – otwartych, różnorodnych i wieloetnicznych, będących też odpowiedzią na potrzebę stymulacji, inspiracji i intensywnych przeżyć. Symboliczną niejako odpowiedzią na nowe oczekiwania w stosunku do architektury i przestrzeni publicznych miasta stają się zdarzenia architektoniczne – współczesne elementy o niewielkiej skali i wysublimowanej formie, projektowane zazwyczaj przez uznanych architektów, wprowadzane do wnętrza urbanistycznych

jako nośnik chwilowych wartości formalnych i funkcjonalnych. Właściwe im tymczasowość i zmienność pozwalają na modyfikacje przestrzenne, stanowiące źródło dynamiki [...] i ośmielające do eksperymentowania z przestrzenią¹³.

Zdarzenia architektoniczne, mające zazwyczaj wysoką rangę artystyczną¹⁴ mają szansę stać się narzędziem edukacji estetycznej społeczeństwa i zwrócić powszechną uwagę na potrzebę wprowadzania w przestrzenie publiczne także małych i pięknych elementów stricte użytkowych, niezbędnych w codziennym życiu mieszkańców miast. Przyzwyczajiliśmy się do tego, że przystanki, kioski, kramy czy miejskie szalety to obiekty na ogół nieatrakcyjne, źle

¹¹ Więcej na ten temat: R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, Warszawa 2010.

¹² Z. Bauman, *Bauman o popkulturze*, Warszawa 2008, s. 20.

¹³ E. Woźniak-Szpakiewicz, *Wpływ zdarzeń architektonicznych na przestrzeń publiczną współczesnego miasta*, praca doktorska WA PK, Kraków 2013, s. 10.

¹⁴ Bardzo ciekawa cała seria zdarzeń ma miejsce w Ogrodach Kensington w Londynie. Zlokalizowana tam *Serpentine Gallery* to jedna z najpopularniejszych galerii sztuki współczesnej. Od roku 2000 na przedpolu historycznego budynku wznoszony jest czasowy letni pawilon, projektowany przez najznamienitszych światowych architektów, wśród których znaleźli się Zaha Hadid, Toyo Ito, Frank Gehry, Alvaro Siza, Jean Nouvel czy Peter Zumthor. Więcej: B. Stec, *Hortus Conclusus Petera Zumthora. Kiedy architektura trwa tylko chwilę*, rozdział w niniejszej monografii.

traktowane przez użytkowników, ignorowane przez władze miejskie oraz nie egzystujące w świadomości architektów jako pożądane zlecenia projektowe. Tymczasem obiekty takie, gdy są funkcjonalne, innowacyjne i zaawansowane technologicznie, mogą, podobnie jak zdarzenia architektoniczne, tylko na stałe, poprawiać standard przestrzeni, sprzyjać kontaktom społecznym, pomagać w zwalczaniu bylejakości i wynikającego z niej wandalizmu¹⁵, a nawet stać się symbolem miasta jak secesyjne wejścia do paryskiego metra czy wagnerowskie pawilony wiedeńskiej kolei miejskiej.

Koncentrowanie wysiłków na budowaniu miast dobrych do życia, o zróżnicowanej i dynamicznej ofercie programowej, bogatych w atrakcje oraz pełnych uroku – mimo iż jest elementem marketingu urbanistycznego – wydaje się być działaniem ze wszech miar pożądanym. Coraz częściej niestety spotkać się można z koncepcjami, dążącymi do utowarowienia miast i osiągnięcia zysków „za wszelką cenę”, co odbywa się kosztem lokalnych społeczności. Polityka tego typu uprawiana jest w ośrodkach, będących kiedyś silnymi centrami industrialnymi, które tracą w nowej rzeczywistości informacyjnej swe przodujące znaczenie lub jest efektem wybujałych ambicji władz miejskich. Związana jest ona ze zmianą roli miasta – ze środowiska zorientowanego na mieszkańców w środowisko zorientowane na biznes i zyski – czego konsekwencją jest pojawianie się w miastach takich struktur jak parki tematyczne, tereny wystawowe, ekskluzywnie przygotowana baza golfowa czy obiekty związane z branżą hazardową. W tym modelu ludzie wydają się być mniej ważni od promocji regionu i miejscowości i stają się obserwatorami swojego miejsca na ziemi, a czasem nawet jego służącymi.

Budując strategie marketingowe władarze miast korzystają zazwyczaj z wyjątkowości miejsca. Z takim podejściem trzeba jednak uważać – zbyt agresywny lub tylko nie do końca przemyślany marketing staje się niejednokrotnie przyczyną bezpowrotnego zaprzepaszczenia jedynych w swoim rodzaju walorów miasta lub jego fragmentów. Jak pisze David Harvey¹⁶ w swej książce *Bunt miast*, „czerpanie zysków z wyjątkowości danego miejsca zabija jego wyjątkowość”. Autor przestrzega również przed zawłaszczaniem kapitału symbolicznego i kulturowego, wypracowanego przez wspólnotę lub finansowanego ze środków publicznych, który wpływa na wzrost wartości nieruchomości i w konsekwencji na rugowanie lokalnej społeczności z unikalnego, stworzonego wspólnym wysiłkiem „klimatycznego” miejsca. „Świetny przykład” (redystrybucji dochodów od sektora publicznego do prywatnego)

¹⁵ Więcej na ten temat: P. Richardson, L. Dietrich, *XS: Big Ideas, Small Buildings*, London 2004; P. Richardson, *XS Green: Big Ideas, Small Buildings*, London 2007 oraz A. Palej, B. Homiński, M. Palej, *Architektoniczne huby: dobudówki, doklejki, zszycia – awangardowe kreacje czy wyraz nowych potrzeb / Architectural parasites: outhouses, inserts, seams – vanguard creation or expression of new needs*, „Czasopismo Techniczne”, seria Architektura, 1-A/2/2012, s. 67–79.

¹⁶ David Harvey – profesor antropologii w City University of New York, teoretyk społeczny oraz jeden z najwybitniejszych współczesnych geografów. Od lat 70. zajmuje się problemami nierówności i nierównomiernego rozwoju globalnego systemu kapitalistycznego.

stanowi High Line, park miejski w zachodniej części Dolnego Manhattanu, utworzony w miejscu dawnej linii kolejowej West Side Line. Ceny nieruchomości i wynajmu mieszkań wzrosły tam niemal dwukrotnie, co oznacza, że część mieszkańców będzie się musiała wyprowadzić – mimo że park wybudowano ze środków miejskich, do tego z inicjatywy organizacji non-profit, Przyjaciół High Line¹⁷.

Uwodzenie estetyką i kryzys rozumienia¹⁸

Rozwój metod reprodukcji obrazu, będący następstwem postępu w dziedzinie telekomunikacji, nasycił współczesną rzeczywistość klonowaną na różne sposoby informacją, przekazywaną coraz częściej metodami wizualnymi. Wydawać by się mogło, iż zjawisko takie jest dla społeczeństwa informacyjnego, jakim się stajemy, wielce pożądane i zyskać powinno powszechną akceptację. Tymczasem jednak współczesna filozofia i teoria kultury – dyscypliny zajmujące się między innymi rolą obrazu w życiu społeczeństw - z niepokojem odnoszą się do obecnej sytuacji, określanej jako ekstaza komunikacyjna, odurzenie kopią czy bezmyślne upajanie się konsumpcją. „Ekstaza”, „odurzenie”, „upojenie” – to stany podobne do narkotycznego lub alkoholowego transu, prowadzące do pewnego rodzaju odrętwienia i oderwania uwagi od rzeczywistości. Staje się to wyjątkowo niebezpieczne w odniesieniu do architektury i szerzej – miasta, związanych w ogromnym stopniu z reprezentacją i odbiorem wizualnym.

Innym, charakterystycznym dla dzisiejszych czasów zjawiskiem staje się zjawisko „szumu informacyjnego”. Jego przejawem jest spadająca na człowieka lawina informacji uniemożliwiająca ich sprawną segregację, ocenę i przyswajanie. „Żyjemy w świecie, w którym”, jak podkreśla znany filozof francuski Jean Baudrillard, „mamy do czynienia z coraz większą ilością informacji i z coraz mniejszą ilością treści”¹⁹. Informacja szybka, w sytuacji ciągłego zwiększania się efektywności przepływów, staje się ważniejsza od informacji sprawdzonej i pewnej. Dodatkowo szybkość, egzystująca w świadomości społecznej jako pozytywny atrybut środka przekazu, zaczyna także określać sposób funkcjonowania informacji w umyśle ludzkim. Błyskawicznie przesyłane i odbierane treści natychmiast umykają z pamięci i nie budują, jak dawniej, wiedzy i doświadczenia – stabilnej bazy, pomocnej w różnych sytuacjach. I dalej, brak trwałego oparcia, jakie dawały człowiekowi niezmiennie wartości, sygnały i znaczenia, także i te zakodowane w charakteryzujących się ciągłością strukturach miasta, wywołuje zjawisko, które już prawie 30 lat temu amerykański socjolog Orrin E. Klapp zdefiniował jako „kryzys rozumienia”, wyrażający się tym „że ludzie dostrzegają wokół siebie wiele bezsensu,

¹⁷ Cytaty z rozmowy Michała Sutowskiego z Davidem Harveyem, „Krytyka Polityczna – Świat”, 4.05.2012, <http://www.krytykapolityczna.pl/Wywiady/HarveyBuntmiast2/menuid-197.html> [dostęp: 31.07.2015].

¹⁸ Problematyka ta była już wcześniej poruszana przez autorkę – patrz A. Palej, *Uwodzenie estetyką a estetyka uwodzenia*, „Architektura & Biznes”, maj 2002.

¹⁹ J. Baudrillard, *The Implosion of Meaning in the Media*, cyt. za: N. Leach, *The Anaesthetics of Architecture*, London 1999, s. 1.

a mało tego co jest naprawdę ważne”. Interpretacja zaś środowiska zabudowanego oraz wszelkich zjawisk i wydarzeń, zarówno tych rozgrywających się w bezpośredniej bliskości, jak i w oddali, staje się, z braku wiarygodnych odniesień, „improvizowana, relatywistyczna i okazjonalna”²⁰.

Natłok informacji i obrazów, odrywanie ich od wielowątkowego zaplecza kulturowego i częste używanie do ukrywania lub symulacji tego co realne sprawia, iż rzeczywistość zastępowana być zaczyna „hiperrzeczywistością”, w której wszystko przeniesione na płaszczyznę estetyki i uprzedmiotowione, oceniane jest wyłącznie na podstawie wyglądu. „Kultura reifikacji”, pisze Neil Leach w swej książce *The Anaesthetics of Architecture*, „zmienia całkowicie sposób patrzenia na obrazy, redukując postrzeganie głębi, perspektywy czy reliefu i promując spojrzenie, które omiata przedmioty, nie rejestrując nic innego ponad ich przedmiotowość”. W tej sytuacji „wszystko staje się sztuką”. A sztuka „penetruje dzisiejszą rzeczywistość do tego stopnia, iż zaczynany doświadczać pełnej estetyzacji świata”²¹, czego naturalną konsekwencją jest powszechna liberalizacja terminu „dzieło sztuki”, prowadząca do zarzucania pryncypiów, niezbędnych do tej pory w momencie dokonywania klasyfikacji co jest dziełem sztuki, a co nie jest. Kiedy wszystko staje się estetyczne, nic nie jest już dłużej ani piękne ani brzydkie i sztuka jako taka zanika.

Estetyzacja, przenikająca współczesną kulturę, prowadząca do odczytywania obiektów jedynie jako obrazów, pozbawia te obiekty kontekstu, a wraz z nim dużej części ich oryginalnego znaczenia. Przyczynia się to do rozwoju praktyk nadawania rangi eksponatów muzealnych obiektom marginalnym, nie niosącym żadnych głębszych treści. Najbardziej dosadnym a zarazem kontrowersyjnym symbolem tego zjawiska są, traktowane jako dzieło sztuki, stalowe puszki Piero Manzoni²², z których jedna znajduje się w zbiorach Tate Gallery. Ich zawartość opisana jest, w celu rozwiania wszelkich wątpliwości, w czterech językach: włoskim, angielskim, francuskim i niemieckim jako: „Merda dArtista”, „Artist’s shit”, „Merde dArtiste”, „Kunstlerscheisse”. Inny przykład to rozpatrywanie wydarzeń w kategoriach estetycznych, co zmieniać może sposób ich odczytywania i nawet zajścia niezwykle tragiczne tracić mogą, na skutek estetycznych odniesień, swoją głębię i katastroficzny wymiar. Niewypały wbite w fasady budynków, świetlne wzory kreślone na niebie przez pociski czy przemieszane w beładnym stosie przez falę tsunami fragmenty domów, kikuty drzew oraz wraki samochodów i okrętów – fotografie takie, za którymi kryją się ludzkie dramaty, odbierane są, czasem niestety zgodnie z intencją autorów, jako fascynujące kolaże – rezultat twórczej wyobraźni artysty.

²⁰ Za: M. Pęczak, *Pan Cogito przed monitorem*, „Polityka”, 26.03.2006.

²¹ Cytaty w tym akapicie: N. Leach, *op. cit.*, s. 5, 6.

²² Piero Manzoni, artysta włoski (1933–1963) w roku 1961 wyprodukował 90 takich puszek numerowanych od 001 do 090. Eksponat, który znajduje się w Tate Gallery nosi numer 004. *Artist’s Shit* znajduje się na pierwszym miejscu na liście *9 Unbelievable Pieces of Art that Actually Sold*. Jedną z puszek sprzedano w roku 2007 przez dom aukcyjny Sotheby’s, zajmujący się obrotem dóbr luksusowych, za 124 000 €, http://www.oddee.com/item_98781.aspx [dostęp: 31.07.2015].

Ciągłe bombardowanie człowieka bodźcami wizualnymi przytłacza go i odurza. Jak zauważa Susan Buck-Morss w swym artykule *Aesthetics and Anaesthetics* „nadmiar doświadczeń estetycznych, zalewających zmysły wywołuje, podobnie jak narkoza, efekt uśpienia, znieczulenia organizmu”. Słuszność takiego spostrzeżenia, według autorki wspomnianego tekstu, znajduje potwierdzenie między innymi w etymologii słów *estetyka* i *anestezja*, ujawniającej niespodziewane pokrewieństwo tych wyrazów. Starożytny termin *aisthesis* odnosił się do odczuwania, pobudzania zmysłów, wywoływania emocji. *Anaesthesia* – termin przeciwstawny – rozumiany był jako nieczułość, zabezpieczanie się organizmu przed nadmierną stymulacją²³. Odwołanie się do powyższych definicji pozwala na postrzeganie procesów estetyzacji jako działań zwiększających chłonność estetyczną człowieka. Wzrost jednak nacisku na jeden rodzaj percepcji, w tym przypadku wizualnej, wywołuje osłabienie, a nawet redukcję innych jej form i odgradza społeczeństwo od świata zewnętrznego oraz od bogactwa życiowych doświadczeń.

Rosnąca fascynacja obrazem, coraz bardziej widoczna we współczesnym świecie, niepokoić zaczęła artystów, architektów i filozofów, zanim jeszcze w pełni rozwinęło się społeczeństwo zdominowane przez media, zanim też na dobre utrwaliła się reklama, przekształcająca człowieka w jednostkę konsumpcyjną. Już w latach sześćdziesiątych znany francuski artysta Guy Debord w swej książce *La société du spectacle*²⁴ przestrzega przed wkraczaniem w kulturę całkowitej symulacji, w której rola obrazu jest tak dominująca, iż rzeczywistość staje się spektaklem, ludzie nie są już dłużej panami swego życia, a jedynie jego obserwatorami i nawet najbardziej osobiste gesty odbierane są przez nich jako obce i odległe. Niepokojące społeczne konsekwencje wymieniane w tym kontekście „to nie tylko odłączanie się ludzi od towarów, które produkują i konsumują, ale także od swych własnych doświadczeń, emocji, pragnień oraz chęci kreatywnego działania”²⁵. Konsekwencje, z kolei, w dziedzinie architektury, przejawiają się w przekształcaniu społecznej przestrzeni w trudną do zrozumienia przez jej użytkowników sfetyzowaną abstrakcję. Na to zjawisko zwracali wielokrotnie uwagę w swych publikacjach Allan Jacobs i Donald Appleyard, pisząc między innymi:

Od początku lat osiemdziesiątych architektura wyraźnie wycofuje się ze społecznego zaangażowania i skupia na sprawach formalnych. Podbudowywana przez semiologię i inne rozważania teoretyczne, dalekie od codziennego życia większości ludzi, staje się zajęciem dyletanckim i narcystycznym, szykownym komponentem kultury konsumenckiej, czującym się najlepiej w galeriach sztuki i albumach artystycznych²⁶.

²³ S. Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics*, za: N. Leach, *op. cit.*, s. 44.

²⁴ G. Debord, *The Society of the Spectacle*, New York 1994. Wydanie pierwsze w języku francuskim w roku 1967.

²⁵ S. Plant, *The Most Radical Gesture*, London 1993, s. 1.

²⁶ A. Jacobs, D. Appleyard, *Toward an Urban Design Manifesto*, [w:] *The City Reader*, London–New York 1997, s. 167.

Koncentrowanie się architektów wyłącznie na kreowaniu obrazów i na wywoływanej przez te obrazy nadmiernej, prowadzącej do stanu odurzenia stymulacji zmysłów, wpływać będzie, w opinii wielu współczesnych filozofów i teoretyków kultury, na obniżanie się świadomości społecznej i zanikanie umiejętności podejmowania rzetelnej, merytorycznej debaty, dotyczącej nie tylko odbioru kreowanych przez architektów dzieł. „W kulturze bezmyślnej konsumpcji”, jak pisze Neil Leach, „jedyną efektywną strategią wydaje się być uwodzenie estetyką [...] to jednak prowadzić będzie do utrwalania się estetyki uwodzenia, która zredukuje rolę projektowania architektonicznego do powierzchownej gry pustych, kuszących form i ograniczy rolę filozofii projektowej do intelektualnej glazury, motywującej stosowanie przeestetyzowanych obrazów”. Jako przestroga przywoływane jest dalej Las Vegas –

miasto powstające codziennie z pustyni dopiero o zmierzchu [...] płytki świat, gdzie ironia pochłania prawdziwą treść, a pastisz historyczną wrażliwość [...] miasto bez architektury, gdzie rządzi reklamowy znak [...] pusty triumf powierzchowności, upajające forma uwodzenia²⁷.

Walka o szacunek, pamięć i identyfikację

Badania na temat wpływu telekomunikacji i gospodarki informacyjnej na miasta, prowadzone są z wielu różnych perspektyw. We wszystkich jednak podejściach pojawia się obserwacja, iż przestrzeń publiczne – w wymiarze zarówno fizycznym jak i wirtualnym – stają się miejscem społecznych zmagania, nie ograniczających się tylko do konkurowania o wynikające z kontrolowania tych przestrzeni marketingowe profity. Coraz częściej odnotowuje się bowiem batalie, prowadzone z inicjatywy grup o różnych „rodowodach” i wynikających stąd odmiennych preferencjach kulturowych, etnicznych czy instytucjonalnych, o uczestniczenie w budowaniu tożsamości miasta poprzez umieszczanie w jego przestrzeniach zrozumiałych kodów, symboli i znaczeń, z którymi łatwo mogą się identyfikować.

Przestrzeń [...] buduje percepcję i ludzkie interakcje, wywołuje zadowolenie lub przeciwnie rozpacz i utratę nadziei, wpływa na poczucie przynależności bądź odrzucenia²⁸.

Różne mogą być metody walki o akceptację, nadzieję i sprawiedliwość. Niewątpliwie dużo do zrobienia mają na tym polu architekci. Badania przeprowadzone na Uniwersytecie Kalifornijskim wykazują, iż wiele można się nauczyć w tym względzie od budowniczych miast historycznych. Analizując tradycyjne przestrzenie publiczne łatwo można zauważyć, że ograniczające je budynki są rozmaite – nie różnią się co prawda zbyt wysokością, co wynikało z konieczności podporządkowania się pewnym, przyjętym w mieście, które dbało o spójność swego wyrazu, regulacjom. Decyzje jednak co do wyboru stylu, detalu, rozwiązania attyki, wykusza czy portalu pozostawiane już

²⁷ N. Leach, *op. cit.*, s. VIII oraz s. 70.

²⁸ S. Zukin, *Landscape of Power*, Berkeley 1991, s. 269.

były samym właścicielom. Takie działanie było zgodne z zasadą, którą opisać można pokrótce jako „różnorodność w jedności”, a która mówiła mieszkańcom,

że bycie wyjątkowym czy innym nie jest równoznaczne z odrzuceniem [...] a wzajemny szacunek i harmonia pomiędzy ludźmi, tak jak i pomiędzy budynkami, wzmacnia ich piękno i indywidualny wyraz²⁹.

Obok strategii długofalowych, widocznych w nawarstwianiu się różnorodnych struktur fizycznych i społecznych w mieście, otwartość i wielokulturowość można promować także poprzez projekty w znacznie mniejszej skali. Inspirującym tego przykładem jest podjęcie przez władze Kopenhagi działań na rzecz wydobycia unikatowego, międzynarodowego charakteru dzielnicy Nørrebro i zjednoczenia jej mieszkańców, będących przedstawicielami wielu różnych kultur. Efektem takiego zaangażowania jest zrealizowana w roku 2012 linearna przestrzeń miejska – Superkilen, zaprojektowana wspólnie przez światowej sławy pracownię architektoniczną Bjarke Ingels Group, grupę artystyczną Superflex oraz berlińską pracownię architektury krajobrazu Topotek1.

Superkilen składa się z trzech części, którym nadano, podkreślone kolorem, silne właściwości identyfikacyjne. Ale

najciekawszy w tym projekcie jest sposób w jaki zaznaczono obecność ponad 50 różnych narodowości w przestrzeniach publicznych i parku. Zamiast wyposażać je w typowe, narzucane przez władze miejskie, elementy małej architektury, ludzie z sąsiedztwa poproszeni zostali o wytypowanie specyficznych obiektów takich jak ławki, kosze na śmieci, elementy zabawowe dla dzieci, zaślepki studzienek kanalizacyjnych, znaki informacyjne, a nawet drzewa, charakterystyczne dla krajów ich pochodzenia.

Ściągnięcie stu ośmiu obiektów z najdalszych zakątków globu sprawiło, iż omawiane miejsce stało się rodzajem „surrealistycznej kolekcji światowej różnorodności, która odzwierciedla prawdziwy, wielokulturowy charakter dzielnicy, zamiast tworzyć skamieniały obraz homogenicznej Danii”³⁰.

Projekt Superkilen wyznaczył nowe standardy w projektowaniu przestrzeni publicznych w istniejącej tkance miejskiej – wzmocnił poczucie wspólnoty i wzajemnej tolerancji. W miejsce konfliktów, rodzących się na tle różnych tradycji i światopoglądów, pojawiła się chęć dzielenia się odrębną kulturą i sztuką, a z „odmienności”, podkreślanej tu dzięki „widoczności”, uczyniono wartość ułatwiającą działania w wielokulturowym społeczeństwie.

Do dyskusji na temat miejsca „obcych”, „innych”, „odrzuconych” we współczesnym społeczeństwie i ich obecności w przestrzeniach miasta, włączają się dzisiaj coraz częściej artyści.

²⁹ H.L. Lennard, S.H. Crowhurst Lennard, *The Forgotten Child*, Carmel 2000, s. 25.

³⁰ A. Arendt, *Park Superkilen – rewitalizacja dzielnicy Nørrebro w Kopenhadze*, <http://rewitalizacje.blog.pl/2015/01/07> [dostęp: 31.07.2015].

Na uwagę w tym kontekście zasługują niewątpliwie Shahram Entekhabi oraz Krzysztof Wodiczko, twórcy stosujący różnorodne praktyki performatywne.

Prace Entekhabiego, grafika i architekta irańskiego pochodzenia, tworzącego głównie w krajach Europy, „zawsze są ulokowane w scenerii miejskiej i czerpią inspirację z dziewiętnastowiecznego pojęcia *flâneur*, opisywanego przez Charlesa Baudelaire’a”³¹. Artysta „stara się zwrócić uwagę na tych ludzi, którzy zazwyczaj są izolowani w przestrzeni miejskiej: marginalizowani, pomijani albo zmuszani do autogettoizacji. Są to emigranci i ich kultura, a przede wszystkim społeczności Bliskiego Wschodu i ich diaspora. Szczególnie interesuje go kwestia widzialności i niewidzialności”, czego przykładem są instalacje *Flower*, *Walkout PM*, czy seria *Migrants*.

Mimo pewnych odniesień do postaci *flâneura*, postaci kreowane przez Entekhabiego nie są żyjącymi w zwolnionym tempie, zamożnymi kolekcjonerami wrażeń. „To ludzie, których zwykle się nie dostrzega, lub których postrzega się jako zagrożenie”³².

Krzysztof Wodiczko – zwany artystą przestrzeni miejskiej – podobnie jak Entekhabi „wykorzystuje miasto jako miejsce swojego zaistnienia i oddziaływania”. Szczególną rolę odgrywa jednak w jego projektach kontekst – „dzieło przemawia [...] wspólnie z miejscem, w którym jest usytuowane; znaczenie dzieła i miejsca wzajemnie się przenikają, wzmacniają, dopełniają”.

W projekcjach publicznych, oprócz obrazów „pojawiają” się też słowa bohaterów – „artysta udziela głosu tym, których społeczeństwo na co dzień nie chce słuchać”. Budowle, służące za ekrany pokazów nie są wybierane przypadkowo. „Krakowska Wieża Ratuszowa”³³, niegdyś siedziba urzędów kojarzonych ze sprawiedliwością i praworządnością [...] przemówiła głosem narkomanów, homoseksualistów, bezdomnych, kobiet doświadczających przemocy”. [...] Wodiczko, wykorzystując potencjał instalacji, która oddaje głos nie tylko samej materii dzieła, ale i miejscu jego pojawienia się, pokazuje dużo więcej niż obrazy z projektorów. Porusza kwestie społeczne, etyczne i polityczne. Oddziałuje również na postrzeganie architektury i miasta”³⁴.

„Niewidzialność” we współczesnej przestrzeni miejskiej dotyczy też czasów minionych. Wielu ze zrozumiałych dawniej przez społeczeństwo symboli, informacji i znaków nie potrafimy lub nie chcemy dzisiaj odczytywać ze względu na tempo życia, które sprawia, że trzeba by „stracić” trochę czasu i włożyć nieco wysiłku, aby powolnie i rozmyślnie doświadczać miasta. O pamięć dawnych obrazów i zdarzeń, które przeminęły i ludzi, którzy odeszli trzeba się jednak upominać.

³¹ Z wypowiedzi artysty, <http://www.entekhabi.org> [dostęp: 31.07.2015].

³² Cytaty w tym akapicie: E. Wiącek, *op. cit.*, s. 357, 364.

³³ Mowa tu o projekcji „Słowa i gesty Wieży Ratuszowej”, która odbyła się w roku 1996 w Krakowie.

³⁴ Cytaty w tym akapicie: J. Budzik, *Znikające warstwy miasta-palimpsestu. Projekcje publiczne Krzysztofa Wodiczki*, [w:] *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*, red. M. Banaszkiewicz, F. Czech, P. Winkowski, Kraków 2010, s. 345, 346, 347.

Pomocne w tym względzie zdają się być różnego typu wydarzenia kulturalne³⁵, które pozwalają nam zwolnić choć na chwilę i włączyć, w miejsce codziennej percepcji: pośpiesznej, zamazanej bądź wybiórczej, percepcję nieprędką, odświeżoną, nastawioną na odkrywanie niejako na nowo walorów ciągłości, dziedzictwa i ducha miejsca.

Key words:

public spaces, spatial order, urban marketing, alluring with aesthetics, identify, multiculturalism, identification

Images, Signs and Symbols in the Information City Space

Abstract

The considerations concerning the presence of images, signs and symbols in contemporary urban space, as carried out in this text, belong to two topical streams of studies. The first of them refers to various effects of the information technology on the cities, including adverse impact of the today's reality supersaturation with visual information. The second study trend entails looking for solutions to balance the immense pace of contemporary changes, observed in all fields of life, and not matched by the adaptive abilities of humans. The group of compensating architecture-related solutions is dominated by models based on the territorial identity need of urban communities, identity preservation or continuing the cultural values developed by generations which, translated into the language of architecture, is invariably associated with a human scale, with spatial order and understandable, though moderate, symbols and meanings placed in urban space.

The problems discussed in consecutive sections provoke many questions. The most important of them include:

- how to balance satisfying the competitiveness-related needs, diversity and innovation, being a part of urban marketing, with preserving continuity, durability and clear message, strengthening the social sense of identity and security in urban space;
- how to prevent excessive aestheticisation that penetrates the contemporary architecture and art which focus more and more on formal aspects, withdrawing from their social involvement;
- how to support the „fight” of various groups within the urban community, with respect, acceptance and justice, as well as their „visibility” within the city, by means of designing.

Finding answers to such questions is a challenge not only for architects, but also urban and other planners, artists and municipal authorities. Those groups, though aware that certain phenomena cannot be avoided as the today's civilisation is a consumerist one, should always put first their obligations towards the society, related to promoting the spatial order and physical beauty.

Bibliografia

Bauman Z., *Bauman o popkulturze*, WAIp, Warszawa 2008.
Broadbent G., *Emerging Concepts In Urban Space Design*, E&FN Spon, London 1996.
Budzik J., *Znikające warstwy miasta-palimpsestu. Projekcje publiczne Krzysztofa Wodiczki*, [w:] *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*, red. M. Banaszkiewicz, F. Czech, P. Winskowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

³⁵ Jako udane przykłady tego typu inicjatyw można wymienić cykliczny projekt „Ulica Próżna” realizowany od roku 2006 w ramach Festiwalu Kultury Żydowskiej „Warszawa SINGERA” (a szczególnie wystawę w przestrzeni ulicznej „Ulica Próżna 2010:Pamięć kamienic”) czy Festiwal Kinetycznej Sztuki Światła – Light.Move. Festiwal eksponujący w niecodzienny sposób urok historycznej tkanki Łodzi.

Constantine M., Jacobson E., *Sign Language for Buildings and Landscape*, Reinhold, New York 1961.

Florida R., *Narodziny klasy kreatywnej*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.

Girouard M., *Cities & People*, Yale University Press, New Haven & London 1985.

Jacobs A., Appleyard D., *Toward an Urban Design Manifesto*, [w:] *The City Reader*, Routledge, London and New York 1997.

Lennard H. L., Crowhurst Lennard S. H., *The Forgotten Child*, A Gondolier Press Book, International Making Cities Livable Council, Carmel, California 2000.

Leach N., *The Anaesthetics of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, London 1999.

Palej A., *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2004.

Palej A. *Uwodzenia estetyką a estetyka uwodzenia*, „Architektura & Biznes” 2002, nr 5.

Palej A., Homiński B., Palej M., *Architektoniczne huby: dobudówki, doklejki, zszycia – awangardowe kreacje czy wyraz nowych potrzeb / Architectural parasites: outhouses, inserts, seams – vanguard creation or expression of new needs*, „Czasopismo Techniczne”, seria Architektura, 1-A/2/2012, Kraków 2012.

Pęczak M., *Pan Cogito przed monitorem*, „Polityka”, 26.03.2006.

Plant S., *The Most Radical Gesture*, Routledge, London 1993.

Wiącek E., *Nowe wcielenia flâneura. Postać emigranta i „pasożytnicza architektura” w twórczości Shahrama Entekhabiego*, [w:] *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*, red. M. Banaszkiewicz, F. Czech, P. Winkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Cytaty zaczerpnięte z publikacji anglojęzycznych – tłumaczenie autorki.

ROZDZIAŁ IV

DZIENNIK, SZKICOWNIK, KAMERA: O PODRÓŻACH ARCHITEKTÓW I FORMACH ICH ZAPISU

Artur Jasiński

Słowa kluczowe: zapis, dziennik, szkic, rysunek, fotografia.

Streszczenie

Podróżujący architekt nie jest tylko biernym obserwatorem, ale przede wszystkim jest aktywnym twórcą, który postrzeganą rzeczywistość analizuje, klasyfikuje i wartościuje, gromadząc przy tym swoje osobiste refleksje i doświadczenia. Posługuje się przy tym różnymi formami zapisu: słowem, rysunkiem i fotografią. Każde z tych mediów posiada w odniesieniu do architektury określone właściwości¹.

Myszę o architekturze jako o podróży.

Sądzę, że można powiedzieć, że architektura jest podróżą.

Tadao Ando

Podróż jako narzędzie poznania

Podróż od czasów antycznych była dla człowieka nie tylko wielką przygodą, ale przede wszystkim sposobem zdobycia wiedzy o otaczającym go świecie. Podczas podróży rzeczywistość i osobiste doświadczenia zostają poddane w wątpliwość: pewniki gubią się gdzieś po drodze, a nowe wartości spotyka się, poznaje i zabiera ze sobą. Jak dowodzi Claudio Magris podróż to proces ciągłej dekonstrukcji, weryfikacji, porządkowania i ponownego montażu. Ten ciąg wydarzeń przypomina przebieg każdego innego procesu twórczego: równie dobrze może być to opis powstania dzieła literackiego, jak i projektu architektonicznego. I tu i tam mamy do czynienia z najpierw rozbiciem zastanej struktury, potem ze zbieraniem i weryfikacją rozproszonych danych, studiami i kolekcjonowaniem doznań, obrazów i faktów, próbami, odkryciami, fascynacjami i w rezultacie, na koniec, z twórczą syntezą – pojawieniem się nowej struktury, kompozycji bądź treści. Wynika z tego, że świadoma podróż może być aktem twórczym. „Życ, podróżować, pisać” – radzi Magris² – a ja, jako architekt dopowiadam: podróżować i pisać, szkicować, fotografować.

Podróż jest drogą do poznania, a przez to do budowy konstrukcji o teoretycznym charakterze. Rodowód określenia teoria sięga greckiego słowa

¹ Niniejszy artykuł jest zmienioną i znacznie poszerzoną wersją tekstu konferencyjnego, który ukazał się pod tytułem *Dziennik, szkicownik, kamera: o formach zapisu podróży architektów*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej: zapis przestrzeni architektonicznej*, red. M. Miśiągiewicz, D. Kozłowski, Kraków 2013.

² C. Magris, *Podróż bez końca*, Warszawa 2009, s. 15.

theōreticōs – co znaczy: oglądający, kontemplacyjny, spekulatywny³. Teorię rozumiano pierwotnie jako sztukę uważnego spojrzenia i krytycznej kontemplacji, jednak już w czasach greckich słowo teoria stało się także „synonimem podróży, drogi poznania i gromadzenia wiedzy wspartej nie na biernej i statycznej obserwacji świata, lecz na nieustannej podróży w przestrzeni i w czasie”⁴. O różnicy pomiędzy patrzeniem (widzeniem) a dostrzeganiem (wiedzą) pisał Bohdan Paczowski we wstępie do swojej książki zatytułowanej „Zobaczyć”:

zwolennicy intuicji oka i ducha nie godzą się z tymi, którzy widzenie kojarzą z intelektem, a ich wzajemna nieufność przypomina spór radykalnych zwolenników romantyzmu z obrońcami oświecenia, tak jakby w jednym i drugim światło nie sąsiadowało z cieniem, podobnie jak to się dzieje w naturze ludzkiej, rozpiętej między intuicją i rozumem...⁵

To zmaganie pomiędzy racjami intelektu a doznaniem duchowymi – charakteryzuje wszystkie formy zapisu podróży, które przybierają, w zależności od postawy i zamiarów autorów, rozmaite formy – od zobiiektywizowanych relacji-dokumentów po subiektywne impresje, wyprawy w głąb własnej duszy.

Opowieść o podróżach architektów, a także o roli jaką dla rozwoju architektury odegrały świadectwa tych podróży: słowo, rysunek i fotografia należy zacząć od czasów renesansu. Wtedy to, po wiekach średniowiecznego mroku, miały miejsce wydarzenia kluczowe dla odrodzenia się nowożytnej teorii architektury: pierwszym z nich było odkrycie geometrycznej perspektywy linearnej, które pozwalało trójwymiarową przestrzeń zapisać na zamkniętej ramie, dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu, drugim był wynalazek druku, fakt, który historyk architektury europejskiej Nikolaus Pevsner określił jako „największe zwycięstwo [człowieka] nad przestrzenią”⁶. Druk rozpowszechnił się bardzo szybko, już z końcem XV wieku oficyny wydawnicze działały w szeregu miast europejskich, poznano wówczas technologię druku wielobarwnego z drzeworytów, co umożliwiło masowe powielanie tekstów, rysunków i ilustracji, a tym samym upowszechnianie się nowych idei i wzorców⁷. Odtąd, aż do połowy XIX wieku, we wszystkich traktatach i dziełach traktujących o architekturze rysunek będzie pełnił podstawową rolę informacyjną i dokumentalną.

Kolejnym, bardzo istotnym zjawiskiem, jakie miało miejsce w XV wieku, było oddzielenie się funkcji architekta (jako projektanta) od roli budowniczego (jako wykonawcy). Renesansowi architekci stali się wyzwolonymi twórcami, odpowiedzialnymi za plastyczny i ideowy kształt dzieła, a swojej pracy opiekarali się bardziej na przesłankach artystycznych i teoretycznych niż na prak-

³ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i obcojęzycznych*, Warszawa 1990, s. 509.

⁴ M. Miśkiewicz, *Archiwum pamięci*, „Czasopismo Techniczne” 4-A/2011/1, Kraków 2011, s. 254.

⁵ B. Paczowski, *Zobaczyć*, Gdańsk 2005, s. 8.

⁶ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 1976, s. 177.

⁷ Do końca XV wieku drukarnie w 250 miastach europejskich wydały ponad 40 000 inku-nabułów, *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, 1995, s. 126.

tycznej znajomości rzemiosła budowlanego. Odkryto wówczas jak wiele, w celu sprostania estetycznym potrzebom, można nauczyć się od poprzedników. Związany z odrodzeniem powrót do antycznych źródeł architektury spowodował, że na kilka kolejnych wieków celem podróży architektów stał się Rzym. Były to podróże odbywane w przestrzeni i w czasie. Architekci pielgrzymowali do Rzymu aby studiować klasyczne budowle, dokonywać pomiarów i badać ich proporcje, analizować detale, rysować i próbować z ruin odtworzyć ich wygląd pierwotny. W XV i XVI wieku architektem zostawał najczęściej wybitny artysta lub najbardziej uzdolniony rzemieślnik, który oprócz talentu posiadać musiał znajomość matematyki, geometrii i świeżo odkrytych zasad perspektywy, uzupełnioną przez własne prace studialne dokonane *in situ*, najczęściej w Rzymie. Studia antycznej, rzymskiej architektury były obowiązkowym atrybutem samokształcenia renesansowych architektów włoskich, od Brunelleschi'ego poczynając na Palladio kończąc⁸. Do naszych czasów przetrwały szkicowniki: florentyńskiego architekta Giuliano da Sangallo (1445–1515) zawierający zarówno szkice antycznych budowli wykonane z natury, jak i wzorcowe detale skopiowane z innych źródeł, który jest przechowywany w bibliotece w Sienie, jak i najśłynniejszy z nich, zwany *Codex Escorialensis*, przechowywany w Escorialu, w Hiszpanii, pochodzący prawdopodobnie z pracowni florentyńskiego malarza Domenico Ghirlandaio, zawierający około 150 rysunków klasycznych rzymskich budowli, od wzorcowych detali poczynając, na planach i przekrojach kończąc⁹.

W 1414 Florentyńczyk Poggio Bracciolini odkrył manuskrypt pochodzącego z I wieku naszej ery traktatu Witruwiusza, *O architekturze ksiąg dziesięć*, który odtąd stał się źródłem inspiracji i wiedzy o antycznej architekturze¹⁰. Kolejne traktaty o architekturze opracowali architekci renesansu: Sebastiano Serlio, Leone Battista Alberti, Vincenzo Scamozzi, i najbardziej znane i wpływowe dzieło Andrea Palladio *I Quattro libri dell' architettura*, które po raz pierwszy ukazało się drukiem w Wenecji, w 1570 roku. Dzięki księgom o porządkach architektonicznych i wzorcowym detalom inne kraje zapoznały się z zasadami, porządkami i szczegółami klasycznych budowli, a rysunek stał się podstawowym środkiem przekazu idei architektonicznych.

W czasach powolnej, uciążliwej i niebezpiecznej komunikacji wynalazek druku pomógł w rozpropagowaniu nowych ideałów i wkrótce wzorce włoskiej architektury renesansowej upowszechniły się w całej Europie, a do Rzymu po naukę zaczęli podążać architekci ze wszystkich stron naszego kontynentu. Wśród nich byli architekci francuscy: Philibert Delorme (ok. 1515–1570),

⁸ N. Pevsner, *op. cit.*, s. 177–216.

⁹ L.D. Ettlinger, *The Emergence of the Italian Architect During the Fifteenth Century*, [w:] *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, ed. S. Kostof, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2000, s. 99–104.

¹⁰ Pierwszy drukowane wydanie traktatu, nazwanego *De architettura libri decem*, ukazało się w roku 1486, i odtąd, co kilka lat ukazywały się kolejne wydania po łacinie i przekłady, przede wszystkim włoskie i francuskie. Oryginalne rysunki Witruwiusza nie zachowały się, do polskiego wydania, 1956, tłum. K. Kumaniecki, rysunki opracował zespół kierowany przez profesora Piotra Biegańskiego.

Jean Bullant (ok. 1515–1580) i prawdopodobnie Pierre Lescot (ok. 1510–1578), którzy wraz z włoskim architektem Sebastiano Serlio przeszczepili styl renesansowy do Francji. Do Włoch z Anglii przybył Indigo Jones (ok. 1600 i powtórnie 1613), pierwszy angielski architekt nowożytny, twórca wielu oryginalnych obiektów utrzymanych w stylu palladiańskim. Do dziś zachowały się szkicowniki Indigo Jonesa, a także opatrzony jego notatkami oryginalny traktat Palladia¹¹. Dla ludzi przybywających z północy Włochy stanowiły „niezrównaną lekcję wiedzy historycznej i artystycznej; «muzeum» form politycznych; domenę klasycyzmu i pozbawioną pamięci arkadię, scenierię dającą poczucie niezmienności, istnienia poza czasem; bodziec i zachętę do rozwoju osobowego i artystycznego”¹². Legenda Rzymu i mit o pielgrzymce do świętych miejsc kultury przetrwał do współczesności: „Jestem u źródła, czyli na kolanach” – pisał Zbigniew Herbert w liście do Czesława Miłosza.

Grand Tours wielkich architektów

W XVII wieku wśród angielskiej arystokracji upowszechnił się zwyczaj długiej, wielomiesięcznej, a czasem nawet wieloletniej podróży zagranicznej, którą dobrze urodzony młody człowiek kończył cykl swojej formalnej edukacji. Ta metodycznie przygotowana, odbywana często w towarzystwie wieloosobowej świty studialna wyprawa stała się nieomal instytucją, nieodzownym atrybutem wychowania i wykształcenia, bez której „młody Anglik nie mógł poruszać się swobodnie w dziedzinach estetyki, historii sztuki i archeologii, nie mógł pretendować do ogłady i wyrafinowania, niezbędnych do sprawowania wysokich stanowisk państwowych”¹³. Jej trasa wiodła zazwyczaj przez miasta północnej Europy do Włoch, a z czasem, najpierw wraz ze wzrostem zainteresowania antycznymi źródłami cywilizacji, a potem na fali fascynacji Orientem – bardziej romantycznie nastawieni podróżni zaczęli zapuszczać się coraz dalej na południe, poprzez Grecję i Turcję na Bliski Wschód, do Palestyny i Egiptu. Nazwa *Grand Tour* pojawiła się po raz pierwszy w angielskim tekście *The Voyage of Italy*, Richarda Lasselsa, wydanym w 1670 roku, i odtąd, we wszystkich językach pozostawia się ją w oryginalnym francuskim brzmieniu, jako określenie wielkiej, często egzotycznej, podróży studialnej, odbywanej w wieku młodzieńczym.

W 1714 roku wyruszył w roczną podróż do Włoch dwudziestoletni lord Burlington. W wyprawie, której trasa prowadziła przez Genuę, Livorno, Rzym, Pizę, Bolonię, Wenecję, Mediolan i Turyn towarzyszył mu, wraz z osobistym lekarzem i kilkunastoosobowym orszakiem służby, francuski malarz Louis Grupy, którego zadanie polegało na szkicowaniu rzeczy godnych uwagi. W 1718 roku Burlington ponownie wyprawia się do Włoch, tym razem trasa wiedzie śladem dzieł Andreo Palladia, którego klasyczna architektura była wówczas w świątynnych kręgach postrzegana jako antidotum na barokowe

¹¹ N. Pevsner, *op. cit.*, s. 305.

¹² J. Ugniewska, *Podróżować, pisać, Zeszyty Literackie*, Warszawa 2011, s. 12.

¹³ B. Paczowski, *op. cit.*, s. 109.

ekstrawagancje. We Włoszech Burlington studiuje dzieła Palladia, skupuje jego oryginalne rysunki i szkice term rzymskich, a po powrocie do Anglii projektuje i stawia swoją rezydencję – Chiswick House, wzorowaną na Villa Rotonda, która stała się początkiem nurtu architektury neoklasycyzmu na wyspach brytyjskich. Inspiracja architekturą Palladia była dla lorda Burlingtona oparta nie na przesłankach estetycznych, lecz wynikała z potrzeb moralnych, wyrażała uniwersalistyczne idee oświecenia, będąc „zwiastunem rodzącej się nowoczesności”¹⁴. W efekcie podróży Lorda Burlingtona pojawia się charakterystyczny związek czasowy: na fundamencie przeszłości budowana jest przyszłość, wyobrażenia architekta dzieła wówczas jako medium, zapładniane przez doznania płynące z osobistego przeżycia rzeczy.

Odnosić należy też *Grand Tour* Roberta Adama, szkockiego architekta, który w 1754 roku, w wieku 26 lat wyruszył w podróż po Europie, której trasa wiodła przez Francję, Włochy na wybrzeże Dalmatyńskie, do miasta Split, gdzie zafascynował go ruiny pałacu Dioklecjana. Adam prezentował typową sylwetkę ówczesnego zamożnego podróżnika, łącząc w sobie cechy studenta, naukowca i wnikliwego obserwatora. Też dokumentacja jego studiów Pałacu Dioklecjana, która później została opublikowana w Anglii, przyczyniła się do wzrostu zainteresowania i podniesienia poziomu znajomości architektury klasycyzmu. Jednak, co dla historii architektury okaże się najważniejsze: odkrycie przez Adama rysunków Piranesiego uwolniło jego architektoniczną wyobraźnię i wyzwoliło moce twórcze, które udało mu się wykorzystać realizując później szereg wspaniałych dzieł angielskiej architektury neoklasycyzmu.

Dla architektów podróż do źródeł architektury, szlakiem antycznych i klasycyzmu budowlanej, jest czymś oczywistym i niezbędnym. Nie można poznać dzieł architektury nie doświadczając go wszystkimi zmysłami i własnym ciałem. Dlatego w swojej *Grand Tour* wyruszyli zarówno architekci ery renesansu, tacy jak Brunelleschi, Palladio, czy zmierzający ich śladami Indigo Jones, jak i mistrzowie dwudziestowiecznego modernizmu: Le Corbusier, Louis Kahn czy Tadao Ando.

Le Corbusier, był jednym z wielu słynnych architektów samouków, dla których podróże stały się najważniejszym elementem samokształcenia. Pomimo że na początku wieku XX sztuka włoska nie budziła już takiego entuzjazmu, jakim była otoczona w wiekach minionych¹⁵ to tam właśnie swoje pierwsze kroki skierował młody Le Corbusier, wówczas znany jeszcze jako Charles Edouard Jeanneret, który w pierwszą swoją podróż studialną udał się w 1907 roku do Włoch, a potem do Wiednia i Lyonu. W Wiedniu poznał wówczas poglądy Adolfa Loosa, w tym słynne stwierdzenie mówiące, że *ornament to zbrodnia*. Kolejna jego podróż wiodła do Paryża (1908–1909), gdzie studiował literaturę i kopiował w bibliotekach szkice zabytkowych budowli. Praco-

¹⁴ *Ibidem*, s. 112.

¹⁵ K. Estreicher, *Dzieło Vasariego*, [w:] G. Vasari, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PWN, Warszawa–Kraków 1985, s. XXVII.

wał wówczas u Auguste Perreta, dzięki temu poznał nową przemysłową estetykę i wielkie możliwości tkwiące w żelazobetonie. W 1910 roku wyruszył do Niemiec, gdzie spotkał Petera Behrensa, Waltera Gropiusa i Miesa van der Rohe, tworzących w duchu funkcjonalizmu. Jednak Le Corbusier nigdy nie przyjął bezkrytycznie żadnego z poznanych kierunków myślenia, dążył do odkrycia swojej prawdy, i „tak jak Nietzsche uznawał istnienie przeciwieństw w wielkiej sztuce: intelektu i uczucia, postawy apolińskiej i dionizyjskiej”¹⁶.

W swoją najbardziej egzotyczną wyprawę, którą nazwał „wędrowką na Wschód”, dwudziestoczteroletni Jeanneret wyruszył w 1911 roku, w towarzystwie flamandzkiego studenta historii sztuki Auguste Klipsteina. Trasa sześciomiesięcznej, pełnej trudów i niewygód podróży wiodła z Drezna, przez Pragę, Wiedeń, Bałkany do Adrianopola i Istanbuhu, a stamtąd morzem do Bursy w Azji Mniejszej, a następnie do Grecji (Athos i Ateny) i Włoch (Neapol, Pompeje, Rzym, Florencja i Piza). U podstaw planu tej wyprawy leżała pasja samokształcenia, wybór trasy oparty był zarówno na lekturze klasycznych dzieł podróżniczych Johna Ruskina i Williama Rittera, jak i przewodników turystycznych Baedekera¹⁷. Jej etapom zostały przyporządkowane trzy aspekty cywilizacji: kultura, folklor i przemysł, o czym świadczy odręczny szkic trasy, na którym Jeanneret posługując się kodem literowym, każdemu z odwiedzonych miejsc przypisał jeden z trzech powyższych aspektów. Fascynacja kulturą śródziemnomorską wywarła istotny wpływ na twórczość architektoniczną Le Corbusiera, zdominowaną odtąd przez klasyczny spokój i umiar, biel i proste bryły.

Wędrowka na Wschód Le Corbusiera jest bogato udokumentowana, została opisana w jego książce *La Voyage d'Orient*. Dla naszych dalszych rozważań najbardziej istotny jest fakt, że Le Corbusier podróżując używał równocześnie trzech form zapisu swoich doświadczeń: notatek, szkiców i fotografii. Płodem wyprawy na Wschód było sześć notatników pełnych zapisków, pomysłów, anegdot i szkiców, dodatkowo trzysta rysunków ołówkiem i akwareli, oraz pięćset fotografii, wykonanych nowym, zakupionym specjalnie w tym celu aparatem. Motywy były bardzo różne: poczynając od starożytnych waz i detali antycznej architektury, poprzez sceny rodzajowe, krajobrazy i widoki budowli, na orientalnych kobietach i ich aktach kończąc. Le Corbusier przez całe życie zapisał i zarysował kilkadziesiąt notesów, stanowiły one źródło wiedzy, refleksji i inspiracji, odegrały poważną rolę w samokształceniu architekta i były pomocne w projektowaniu budynków i pisaniu książek. Jak sam twierdził, samokształcenie uwolniło go od stereotypów i od konwencji:

Przerażała mnie szkolna wiedza, zbiór reguł i przyjmowanie boskich praw, i w tym zakresie niepewności postanowiłem oprzeć się na własnych sądach. Za oszczędzone pieniądze (zarobione za mój pierwszy projekt) pojechałem w podróż po kilku krajach, trzymając się z dala od szkół i zarabiając na życie pracą

¹⁶ C. Jencks, *Le Courbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982, s. 27.

¹⁷ Wydawnictwo Baedeker zostało założone przez Karla Baedekera w 1827 roku, w Koblencku; pierwszy anglojęzyczny przewodnik został wydany w 1836 roku, za: A.W. Hinrichsen, *Baedeker Travel Guides*, 2008, www.bdkr.com.

fizyczną. Zaczynały mi się otwierać oczy [...] Kiedy podróżuje się i studiuje sztuki plastyczne – architekturę, malarstwo i rzeźbę – czyni się użytek z oczu i rysuje się, aby pogłębić i utrwalić to co się spostrzegło. Wrażenie uchwycone za pomocą ołówka pozostaje na zawsze zarejestrowane i zapisane. Aparat fotograficzny jest przyrządem dla ludzi leniwych, którzy używają go, aby patrzeć za nich. Rysować samemu, śledzić linie, bryły, organizować powierzchnię [...] wszystko to znaczy najpierw patrzeć, potem obserwować, a w końcu może odkryć [...] Inni pozostają obojętni – ale ty zobaczyleś!¹⁸

Motyw „oczu które nie widzą” przejawiał się w całej twórczości Le Corbusiera¹⁹. Uważał on, że tylko instynktowna umiejętność *zawładnięcia przestrzenią* i tym samym wyobrażenia sobie jej ukrytych kształtów jest warunkiem prawdziwej kreacji architektonicznej. Jednak po latach, pod koniec życia, Le Corbusier przyznał, że brak akademickiego wykształcenia był dla niego przez 35 lat źródłem udręki: wprawdzie człowiek, który sam się wykształcił widzi to czego inni nie potrafią dostrzec, lecz sam także jest ograniczony, nie będąc w stanie swobodnie operować pojęciami naukowymi i ideami. Dla samouka wyrzeczenie się poglądów, do których doszedł wielkim wysiłkiem woli, jest bardzo trudne, niekiedy wręcz niemożliwe.

Kolejne podróże Le Corbusiera, które w dojrzałym wieku, już jako uznany i sławny architekt odbył do krajów Południowej Ameryki: Argentyny, Brazylii i Urugwaju (1929), oraz do USA (1935), zaowocowały kolejnymi książkami²⁰, opartymi zarówno o treści wygłaszanych tam wykładów, jak i o szkice, fotografie i diagramy inspirowane niezwyklejmi amerykańskimi krajobrazami i metropoliami rozwijającymi się na skalę nieznaną w Europie. Często niesprawiedliwy, bądź nadmiernie krytyczny Le Corbusier, czasem tylko na podstawie obserwacji czynionych przez okno samolotu, pouczał mieszkańców obu Ameryk o defektach ich miast i wadach wznoszonych przez nich budynków: wypominał zarówno niekontrolowany rozwój i konflikty przestrzenne istniejące w San Paulo, Montevideo i Rio de Janeiro, jak i rzekomo nadmierną smukłość nowojorskich wieżowców, która – jego zdaniem – uniemożliwia poprawne zorganizowanie w nich komunikacji²¹. Z wiekiem i wraz z nabytym doświadczeniem postawa Le Corbusiera zmieniła się: od pełnego entuzjazmu uważnego obserwatora, który z tremą wspina się na wzgórze Akropolu do aroganckiego mentora, który publicznie karci Amerykanów za to że w bezplanowy sposób budują zbyt smukłe wieżowce.

Paradoksalnie, droga Le Corbusiera ku surowej i ascetycznej nowoczesności wiodła przez młodzieńcze fascynacje antykiem i bogatym folklorem Orientu, a rysunki, szkice i fotografie wykonane podczas wprawy na Wschód pojawiały się w jego wielu wydanych później dziełach traktujących o nowoczesnej architekturze: *Vers une architecture, Almanach d'Architecture moder-*

¹⁸ L. Corbusier, *My Work*, London 1960, s. 37, za: C. Jencks, *op. cit.*, s. 29.

¹⁹ Jeden z rozdziałów w książce *Vers une architecture* był zatytułowany *Oczy, które nie widzą*.

²⁰ *Precisions sur un etat present de l'urbanisme* (1930), *When the Cathedrals Were White. A Journey to the Country of the Timid People* (1947).

²¹ Por. *Le Corbusier Scans Gotham's Towers*, „New York Times”, 3.11.1935 za: R. Koolhaas, *Delirious New York*, New York 1994, s. 267.

ne i *Urbanisme*. Jednak sam opis tej wyprawy zawarty w książce *La Voyage d'Orient*, napisanej w 1911 roku, pomimo wielu prób i usiłowań autora, został wydany drukiem dopiero w 1965 roku, tuż po jego tragicznej śmierci.

W tym samym 1965 roku, na pokład statku płynącego z Yokohamy do portu Nahodka w Rosji wsiadał ostatni bodaj wielki współczesny architekt-samouk, wówczas dwudziestoczteroletni Tadao Ando, który zafascynowany okazjnie kupionym w antykwariacie albumem prezentującym twórczość Le Corbusiera, zapragnął zostać architektem i wyruszył do Europy aby poznać osobiście samego Mistrza i jego dzieła.

Tadao Ando urodził się w mieście Osaka, w 1941 roku. Jego dzieciństwo przypadło na okres odbudowy Japonii ze zniszczeń wojennych. Pomiędzy dziesiątym a siedemnastym rokiem życia pracował jako pomocnik stolarski.

Nigdy nie byłem dobrym studentem, zawsze wolałem uczyć się poza szkołą – wspomina – Kiedy miałem 18 lat zacząłem zwiedzać świątynie, grobowce i herbarciarnie w Kyoto i Nara. Region ten bogaty jest w interesujące dzieła architektury tradycyjnej. Studiowałem architekturę poprzez zwiedzanie budynków i czytanie na ich temat²².

Jego zainteresowania zostały wzmocnione odkryciem książki o Le Corbusierze. Zawarte w niej plany Ando wielokrotnie przerysowywał. W latach 1962–1969, utrzymując się z dorywczych zajęć (w pewnym okresie był bokserem) studiował architekturę podróżując po Stanach Zjednoczonych, Europie i Afryce. Ten okres w swoim życiu Ando nazywa swoim *Grand Tour*²³. Podczas wypraw prowadził dzienniki, wypełnione notatkami, szkicami, planami i fotografiami. Pomimo że był samoukiem jego podróże były metodycznie przygotowane. Wśród swoich ulubionych lektur Ando wymienia *Podróż włoską* Goethego, powstały w XVIII wieku *intelektualny dziennik podróży*, dzieło zaliczone do kanonu literatury europejskiej²⁴ i wspomnianej już uprzednio *Le Voyage d'Orient* Le Corbusiera.

Jak sam twierdzi był to trudny okres w jego życiu:

Celem moich podróży nie było zwiedzanie lecz nauka. Ponieważ wyruszyłem bez dogłębnej wiedzy o architekturze musiałem dokonać wielkiego wysiłku umysłowego aby chodząc wokół budynków stale koncentrować się aby jak najwięcej zobaczyć. Musiałem się też upewnić, że rozumiem to co widzę. Za każdym razem starałem się, aby przed powrotem do Japonii odpowiedzieć sobie na pytanie „co jest tak atrakcyjne w tym co widzę”. Nie miałem ani nauczycieli, ani przyjaciół, aby z nimi na te tematy rozmawiać. Sam zmagalem się ze zrozumieniem architektury. Ponieważ nie miałem szansy aby ukończyć uniwersytet, nawet kiedy otworzyłem swoją własną firmę, taka sytuacja trwa do dziś²⁵.

Trasa jego pierwszej podróży do Europy wiodła koleją transsyberyjską do Moskwy. Ando wspomina jak wielki wpływ na jego psychikę wywarły bez-

²² P. Jodido, *Tadao Ando, Köln–Lisboa–London–New York–Paris–Tokio* 1999, s. 23.

²³ T. Ando, *The Grand Tour with Ando* (interview), „Casa Brutus”, No. 30, September 2002, s. 1.

²⁴ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2005, s. 394.

²⁵ T. Ando, *op. cit.*, s. 1.

kresne wody Pacyfiku i rozległe krajobrazy syberyjskich równin. Zrozumiał wówczas prawdziwy sens potęgi świata i małość swojej własnej egzystencji. Z Moskwy Ando podążał dalej, do Skandynawii, śladami dzieł Alvara Aalto, następnie do Paryża (niestety, od kilku tygodni Le Corbusier już nie żył), do Hiszpanii, badając dzieła Antonio Gaudiego, i do Włoch, gdyż fascynowała go architektura klasyczna, którą uważał za źródło architektury zachodniej. Ando przeciwstawiał japońską kulturę architektoniczną, opartą na lekkiej konstrukcji drewnianej, masywnej, murowanej architekturze europejskiej, a gdzie lepiej, niż w Rzymie, obserwować można nawarstwianie historii, poczynając od tysięcy lat przed naszą erą.

Zdając sobie sprawę z ogromu piętrzącej się przed nim materii swoją pierwszą podróż do Włoch Ando ograniczył, koncentrując się na chronologicznej wędrówce śladami Michała Anioła: zaczynając od Piety w bazylice św. Piotra na Watykanie, przez Kaplicę Medyceuszy i bibliotekę Laurencjańską we Florencji, kończąc na Ostatniej Wieczerzy w kaplicy Sykstyńskiej. Do Włoch często wracał: znana mu była także twórczość architektów baroku, szczególnie interesowała go rywalizacja jaką toczyli Lorenzo Bernini i Francesco Borromini. W losach tego ostatniego, architekta-samouka, który był synem murarza, Ando dopatrywał się swojego *alter ego*. Jednak największe wrażenie zrobił na nim rzymski Panteon: tak opisuje mistyczne wrażenia, jakich doznał kiedy pewnego razu stał w uniesieniu wewnątrz tej budowli o idealnych proporcjach, skąpany w rozproszonym świetle, spływającym z umieszczonej nad rozległą kopułą latarni do świątyni weszła grupa wiernych śpiewając hymn.

Nigdy nie zapomnę tej chwili i silnych emocji, które odczułem słysząc mocne, wibrujące w przestrzeni i rozbrzmiewające echem głosy. To zmysłowe doznanie, wykraczające poza wrażenia wzrokowe, utkwilo na zawsze w mojej pamięci. Przejście architektoniczne jest fenomenem, który odczuwamy nie tylko wzrokiem, ale wszystkimi zmysłami, to jest całym naszym ciałem. Uzmysłowiła mi to wizyta w Panteonie, i choćby tylko dla jednego faktu warto było tu przyjechać²⁶.

Ando podaje Panteon jako przykład inspirującej go budowli o doskonałych proporcjach, wypełnionej transcendentalnym światłem, w której dźwięki rozbrzmiewają niepowtarzalnym echem. Takich zjawisk nie da się uchwycić ani rysunkiem, ani fotografią ani żadnym opisem, można ich doznać tylko odwiedzając daną budowlę osobiście.

Philip Jodido w monografii poświęconej Tadao Ando pisze:

Pierwsze wrażenie przy spotkaniu z architekturą Tadao Ando jest jej materialność. Jej potężne, betonowe mury wytyczają granicę. Za nią nie ma przejścia, poza tym, które otwiera wola jej twórcy. Drugim wrażeniem jest jej namacalność. Twarde ściany wydają się miękkie w dotyku. Wykluczają, a potem zamykają, dopuszczając światło, wiatr, oraz przypadkowego przechodnia, który wchodząc do tej przystani spokoju, pozostawia za sobą nieporządek codziennej egzystencji. Trzecim wrażeniem jest pustka. Wewnątrz tylko światło i przestrzeń otaczają zwiedzającego²⁷.

²⁶ *Ibidem*, s. 3.

²⁷ P. Jodido, *op. cit.*, s. 4.

Tymczasem, zazwyczaj niewielkie w skali, rozproszone i ukryte na japońskiej prowincji budowle Tadao Ando, które od lat wywierają znaczący wpływ na kolejne pokolenia architektów, znane są z autopsji tylko nielicznym, niewielu z jego wielbicieli znalazło czas i zadało sobie trud, aby osobiście doświadczyć dzieł swojego Mistrza.

Spojrzenie architekta

Ando podróżuje nadal i na pytanie o sens swoich podróży odpowiada:

Tak, każda podróż jest dla mnie duchowym doświadczeniem, gdyż zawsze, gdziekolwiek jestem, znajduję czas aby zagłębić się w historię i kulturę danego miejsca. Kiedy wkraczam w nowe światy, rozmyślam o ich znaczeniu i szukam odpowiedzi dotyczące rzeczy, których nie rozumiem. Podróż jest dla mnie nauką. Kiedy patrzę na architekturę zastanawiam się i zadaję sobie pytanie: „a jak ja, będąc na miejscu tego architekta, bym to zrobił?”. Tak było zawsze, zarówno na początku mojej kariery zawodowej, jak i teraz. Nadal szukam odpowiedzi na takie pytania. Myślę o architekturze jako o podróży. Sądzę, że można powiedzieć, że architektura jest podróżą. Mówię tak, ponieważ rzeczy, które architekt widzi skłaniają go do ciągłego myślenia, a jego dążenie do zrozumienia widzianych rzeczy prowadzi go coraz dalej i dalej. Taki jest proces architektonicznej kreacji²⁸.

Powyższe stwierdzenie Tadao Ando skłania do postawienia pytania o sposób, w jaki architekci widzą świat, o to, co wyróżnia ich szczególny, profesjonalny sposób percepcji przestrzeni, zatem: jakie jest *spojrzenie architekta*?

Niektóre profesje, zarówno z racji na swoją istotę i jak i metody kształcenia swoich członków determinują szczególny sposób percepcji rzeczywistości. Michał Foucault w *The Birth of the Clinic* opisał charakterystyczne uważne, profesjonalne i bezosobowe, „wspierane i legitymizowane przez instytucję spojrzenie medyczne”²⁹. Maria Poprzęcka w eseju *Obraz pod powiekami* tak opisuje

spojrzenie historyka sztuki: Historyk sztuki podróżuje w specjalny sposób. Ogląda rzeczy na ogół sobie skądinąd znane. Ale jedzie, aby je właśnie zobaczyć. Oczekuje raczej potwierżeń niż odkryć. Stając wobec „dzieła sztuki”, traktuje je – zgodnie z wymogami zawodu – jako „konkretny fakt” i jako taki zarówno ogląda, jak też usiłuje zapamiętać. Jego profesjonalizm każe eliminować „sny i marzenia” na rzecz „rzeczywistości”. Tę rzeczywistość utrwała na zdjęciach, w notatkach, a wreszcie w swojej wytrenowanej zawodowym doświadczeniem wzrokowej pamięci. Z podróży wynosi satysfakcję, iż jego prywatne, gromadzone latami muzeum wyobraźni wzbogaciło się o kolejne obiekty. Jeśli jest jego staranym kustoszem, będzie je potem jeszcze opracowywał, sporządzał coś na kształt inwentarza czy katalogu, doczytywał literaturę przedmiotu. A to wszystko po to, by rzeczy widziane uporządkować, utrwalić, dobrze umocować w pamięci³⁰.

T. Ando, *op. cit.*, s. 2.

²⁹ M. Foucault, *Narodziny kliniki*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 120–121.

³⁰ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 139.

Socjolog John Urry całą książkę poświęcił „spojrzeniu turysty”, dowodząc, że jest ono skonstruowane i usystematyzowane wokół instytucji i norm, które regulują relacje pomiędzy „codziennością” i „obcością”. Oczekiwania turysty są konstruowane i utrwalane przez wiele praktyk nieturystycznych, które kształtują i doskonalą „spojrzenie turysty”, takich jak: filmy, telewizja, literatura, czasopisma, materiały reklamowe. Turysta kieruje swoje spojrzenie w stronę rzeczy niezwykłych, oczekując przyjemnych i intensywnych dostaw, a jego wrażliwość na estetykę krajobrazu czy architektury jest wyostrowana. Turysty uwieczniają swoje wrażenia za pomocą fotografii, kartek pocztowych, filmów, albumów etc., przez co „spojrzenie turysty jest bez końca odtworzone i odnawiane. Spojrzenie turysty obejmuje znaki, a turystyka polega na kolekcjonowaniu znaków”³¹. Masowa turystyka została podporządkowana wymogom fotografii: trasy zwiedzania są często organizowane tak, aby uczestnicy mogli zatrzymać się w wybranych punktach widokowych i wykonać najbardziej charakterystyczne ujęcia, a sama „podróż staje się strategią gromadzenia zdjęć”³². Od powstania muzeum Guggenheima w Bilbao, które zostało otwarte w 1997 roku, datuje się rozwój masowej architektury. Szczególnie muzea projektowane przez najwybitniejszych architektów, takie jak New Tate Gallery w Londynie, autorstwa szwajcarskiego duetu Herzog and de Meuron; Muzeum Żydów Berlińskich Daniela Libeskinda; czy Muzeum Sztuki w Milwaukee Santiago Calatravy stały się popularnym celem wycieczek, nośnikiem rozrywki i miejscami kultu „nowej, świeckiej religii”, wielofunkcyjnymi parkami tematycznymi, do których pielgrzymują miliony architektów rocznie³³.

Podróżujący architekci z pewnością nie należą do zwykłych turystów, sami też wolą być postrzegani bardziej jako świadomi podróżnicy, niż jako turyści. *Jakże to bolesne spotykać turystów – wzdychał młody Jeanneret, dodając:*

Są to Filistyni na wygnaniu, którzy znaleźli się poza swoim naturalnym środowiskiem i przez to jeszcze bardziej rzucają się w oczy. Widzisz ich, a co więcej – słyszysz, kiedy maszerują wzdłuż tras artystycznych pielgrzymek głośząc wyrocznie, a ich kroki są tak samo niezachwiane jak ich gusty. Ich podziw nigdy nie kieruje się ku artystycznym ideom. Triumfy święcą pozłacane kopie i imitacje...³⁴

Podróżujący architekt nie jest pasywnym widzem – turystą, lecz aktywnym obserwatorem – ekspertem. Jego spojrzenie kierowane jest przez akademickie wykształcenie i doświadczenie zawodowe. To, co widzi jest przetwarzane przez wyćwiczony umysł, który postrzegane obrazy natychmiast przetwarza: analizuje, klasyfikuje i wartościuje. Co więcej, architekt jest nie tylko wzrokiem i esteta, ale przede wszystkim twórcą, który postrzegane rzeczy

³¹ J. Urry, *Spojrzenie turysty*, Warszawa 2007, s. 16–17.

³² S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 17.

³³ Więcej na temat związków współczesnego muzealnictwa z masową turystyką m.in.: V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, [w:] *Muzeum Sztuki*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005; J. Ockman, *Bestride the World like Colossus: The Architect as Tourist*, [w:] *Architourism*, eds. J. Ockman, S. Frausto, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2005; J. Urry, *op. cit.*

³⁴ Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Paris 1966, s. 170–171.

traktuje jako materiał do dalszej obróbki, gromadząc swoje mentalne, często ukryte w podświadomości, bazy danych: *muzea wyobraźni, archiwa pamięci*. Maria Misiągiewicz pisze, że zasoby doświadczeń i wrażeń, wyławiane z

osobistego archiwum pamięci [...] nie wskazują gotowych reguł lecz służyć mogą jako romantyczna inspiracja lub pretekst architektoniczny, któremu Dariusz Kozłowski przypisuje inspirującą rolę w poszukiwaniu, odkrywaniu i definiowaniu kształtu budowli. Nie nachalnie wpisując się w klimat współczesnego myślenia, przeszłość architektury przypomina o sposobie rozwiązywania postawionych jej zadań poprzez solidne rzemiosło wspierane sztuką budowania w nieustających poszukiwaniach oryginalnej poetyki języka architektury³⁵.

W ten właśnie sposób – w odróżnieniu od turystów, dla których podróż jest elementem pasywnej konsumpcji – architekt jest producentem, dla którego konsumpcja obrazów i wrażeń będzie miała bardziej lub mniej pośredni związek z przyszłą twórczością. „Od czasów Grand Tour po dzień obecny, czy to motywowani badaniami naukowymi, czy ambicjami odkrywców, romantycznym pragnieniem czy prostą ciekawością, architekci – turyści zarówno przedstawiali obraz świata swoich czasów, jak i go dosłownie konstruowali”³⁶. Aktywny sposób przetwarzania doświadczeń i wrażeń wzrokowych, ukierunkowany w stronę budowy nowych koncepcji i struktur przestrzennych – to wyróżnik „spojrzenia architekta”.

Spojrzenie architekta jest wytworem dyskursywnej formacji stworzonej poprzez praktyki, konwencje i kody specyficzne dla architektury jako dziedziny i jako profesji. Wpływają one na sposób w jaki architekt postrzega świat, rozumie go, i przetwarza na zbudowane formy. Nade wszystko, na sposób percypowania i pojmowania rzeczywistości przez architektoniczną profesję zasadniczy wpływ mają: zmysł wzroku, który w świecie metafizyki Zachodu uprzywilejowany został od czasów Platona, oraz rezultaty technicznej racjonalizacji tego zawodu. W taki sposób ukształtował się charakterystyczny dla profesji architektonicznej sposób postrzegania, oparty o kryteria jasnego wydzielenia granic pomiędzy podmiotem a obiektem, stworzeniu krytycznej, zewnętrznej „perspektywy” badawczej, oraz wykorzystaniu zobiektywizowanych metod pomiaru i reprezentacji, które znaczą więcej, niż metody bardziej subiektywnej oceny, dokonywane w oparciu o kryteria natury zmysłowej i intuicyjnej³⁷.

W świetle powyższego wywodu jasne stają się zarówno trudności, na które natknęli się adepci architektury, samodzielnie zgłębiający jej tajemnice, pozbawieni umiejętności widzenia budowli okiem wykształconego architekta, jak i zalety „świeżego”, nieskażonego zawodowym konwenansem spojrzenia. Różnice pomiędzy spojrzeniem samouka a spojrzeniem osoby wykształconej są łatwe do zdefiniowania, tym niemniej i jedni, i drudzy – głównie poprzez analizę wzrokową – starają się zrozumieć zarówno fizyczne cechy, jak i istotę, i sens obserwowanych budowli. Przytoczone na wstępie stwierdzenia Tadao Ando, czy wcześniejsze cytaty z Le Corbusiera dowodzą, że

³⁵ M. Misiągiewicz, *Archiwum pamięci...*, *op. cit.*, s. 258.

³⁶ J. Ockman, *op. cit.*, s. 160–161.

³⁷ *Ibidem*, s. 160.

architekt patrzy w sposób szczególny: obserwuje aby zrozumieć, a następnie w sposób twórczy przetwarza dostrzeganą przez siebie rzeczywistość.

Wraz z falą gwałtownej urbanizacji i dynamicznym rozwojem gospodarczym poszukiwania i obserwacje podróżujących architektów kierują się nie tylko ku obrazom, kształtom i formom, ale coraz częściej dotyczą procesów i mechanizmów, które determinują współczesną urbanistyką i architekturę. Poligonem badawczym i polem obserwacji staje się wówczas dynamiczne i zmienne, pełne ruchomych obrazów ponowoczesne miasto, jego tkanki, struktury i sieci, a także całe bogactwo, jakie wnoszą miejsca aktorzy i uliczne zdarzenia. W próbach zrozumienia fenomenu współczesnego miasta urbanści i architekci odwołują się coraz częściej do teorii i doświadczeń innych dziedzin³⁸: socjologii, filozofii, psychologii, a nawet nauk przyrodniczych i ścisłych. I tu rodzi się potrzeba wyjścia poza zawodowe kody, nawyki i ograniczenia, potrzeba nowego, szerokiego spojrzenia, które będzie w stanie, w sposób właściwy artystom, dostrzec i uchwycić kierunki zmian, zanim zostaną one opisane i zdefiniowane w dyskursach naukowych.

Formy zapisu architektonicznych podróży: słowo / rysunek / fotografia

Architekci, zarówno w sposobie postrzegania świata, jak i w swojej pracy, posługują się głównie wzrokiem. *Rysunek jest dla sztuk tym, czym filozofia dla nauk* – to stwierdzenie Nikomacha może być uzupełnione cytatem z Alberto Sandrosa, który napisał, że: „rysunek jest najważniejszym narzędziem ekspresji i komunikowania się architekta”. Tym niemniej, aby opisać sumę doznań i wrażeń, jakie wiążą się z odbiorem realnego dzieła architektonicznego, sam rysunek często nie wystarcza. Konieczne jest słowo, a od połowy XIX wieku rysunek bywa uzupełniany (bądź zastępowany) fotografią. Każde z tych mediów ma w odniesieniu do architektury określone właściwości.

Artystą, który bodaj po raz pierwszy ze znanstwem używał zarówno słowa, jak i rysunku, i fotografii był urodzony w 1819 roku John Ruskin, angielski pisarz, krytyk i rysownik, który od najmłodszych lat zwracał uwagę zarówno na piękno rzeczy i miejsc, jak i na sposoby które człowiekowi pozwalają je osiągnąć i zatrzymać. W 1857 roku wydał on książkę *The Elements of Drawings*, a dwa lata później kolejną: *The Elements of Perspective*. Dla Ruskina rysunek miał podstawową zaletę, gdyż uczył widzieć i dostrzegać, a nie tylko patrzeć. Sam Ruskin dostrzegał piękno rzeczy w detalach: wykonywał studia rysunkowe ptasich piór, traw, gałęzi i krabów. Namawiał też podróżnych do prowadzenia dziennika, i do zapisywania, a raczej do „malowania słowami” własnych wrażeń, zwracając uwagę na odpowiedni dobór słów i potrzebę personifikowania wrażeń. Kiedy w 1845 roku w ręce wpadł mu aparat fotograficzny, po wykonaniu serii zdjęć w Wenecji, stwierdził: „Dagerotypy zrobione w jaskrawym blasku słońca są cudowne. To niemal to samo, co zabrać

³⁸ O mieście jako podmiocie badań wielu dyscyplin naukowych traktuje m.in. *Miasto jako przedmiot badań naukowych w początkach XXI wieku*, red. B. Jałowicki, Warszawa 2008.

ze sobą dane miejsce – widać każdą szczerbę i plamę na kamieniu – i oczywiście nie ma mowy o przekłamaniu proporcji”³⁹. Jednak z czasem dostrzegł problem tkwiący w fotografii, ten sam, na który później zwrócił uwagę Le Corbusier: większość amatorów robienia zdjęć, zamiast traktować fotografię jako metodę uzupełnienia świadomego widzenia, stosowała ją mechanicznie, poświęcając obserwacji jeszcze mniej czasu, w przekonaniu, że aparat i tak, zamiast nich, zarejestruje rzeczywistość.

Maria Misiągiewicz uważa, że „reportaż ilustracyjny” stanowi niezastąpione źródło informacji:

Wrażenia jakie wywołują budowle zespolone z rzeczywistym krajobrazem sprawiają, że odczytywanie kształtów staje się przeżyciem jedynym w swoim rodzaju, jednakże poznawanie i studiowanie architektury wspierają reportaże ilustracyjne. Swoboda wyboru widoków, jaką widz ma w plenerze czy we wnętrzu, może wydawać się ograniczona w porównaniu z oglądaniem za pośrednictwem fotografii, rysunku czy malowidła. Jednak rzecz przywołana tym sposobem, pozwala zobaczyć i zachować w pamięci architekturę poprzez wybrane obrazy, wskazujące najistotniejsze cechy i kształty. Ilustracje pozwalają oglądać architekturę, która jest gdzieś w oddaleniu, ale mimo to, że poznawana jest drogą pośrednią, może stać się bliska⁴⁰.

Zauważa przy tym Misiągiewicz, że sztuka percepcji i zrozumienia dzieła architektury wiąże się z umiejętnością wyboru i łączenia różnych obrazów w przestrzenną całość, a do tego nieocenionym przewodnikiem mogą być rysunki – umożliwiające „głębokie widzenie” architektury, zauważa przy tym, że rysunek wykonywany przez architekta z natury odwraca niejako proces projektowy, gdyż analizuje „obiekt na drodze realizacja – rysunek – idea”⁴¹.

Misiągiewicz zwraca uwagę, że informacja słowna, prezentacja fotograficzna i rysowana wzajemnie się uzupełniają, „przedstawiają spostrzeżenia, unaczyniają przypuszczenia, wyjaśniają hipotezy, uzasadniają stwierdzenia odnośnie do topografii i pierwotnego charakteru miejsc, uformowań rzeczy, konstrukcji i materiałów”⁴². Co więcej: rysunki są niezbędne, gdyż w naturze trudno jest odczytać plan, profil czy przekrój konstrukcyjny danej budowli, także abstrakcyjne schematy, analizy i hipotezy mogą być wyjaśnione i zilustrowane tylko w sposób rysunkowy. Dlatego właśnie traktaty i podręczniki architektoniczne są zawsze bogato ilustrowane: słowu najczęściej towarzyszy rysunek i fotografia.

Należy zatem rozważyć wagę i znaczenie tych trzech środków rejestracji i zapisu architektury i przy tym postawić dodatkowe pytanie, które jest szczególnie ważne w przypadku zapisu dokumentacyjnego: o prawdę przekazu, o różnicę pomiędzy subiektywnym wrażeniem a obiektywnym obrazem świata. W przypadku literatury jest to pytanie o różnice zawarte pomiędzy faktem a fikcją literacką, w przypadku rysunku o stopień wierności z orygi-

³⁹ Za: A. Botton, *Sztuka podróżowania*, Warszawa 2010, s. 204.

⁴⁰ M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 2003, s. 80.

⁴¹ *Ibidem*, s. 79.

⁴² *Ibidem*, s. 81.

nałem, przypadku fotografii chodzi o spór datujący się od jej powstania pomiędzy piktorializmem a dokumentalizmem, który raz podnosi piękno, a raz prawdę zapisu. Zasadniczo różnica podejścia sprowadza się do wyboru

czy ze świata wyjąć piękny obraz, który powstał sam dla siebie, albo też – przeciwnie – na tym, czy świat analizować za pomocą obrazów. W pierwszym wypadku świat był motywem, w drugim – obraz był kluczem do świata. Percepcja obrazu fotograficznego różni się w obu przypadkach w sposób programowy. Jeśli obraz zawiera swój sens sam w sobie, to jest kompozycją. Jeśli jednak ukazuje optyczną podświadomość, by ująć świat w większej ostrości widzenia od tej, jak jest właściwa naszym oczom, to reprezentuje on medium, które wsuwamy między nas i świat⁴³.

Czy istnieje obiektywny zapis i bezstronna relacja z podróży architekta? Na to pytanie należy odpowiedzieć – nie. Piszącego zawsze prowadzi jego myśl, rysownika ręka, a fotografa spojrzenie. Zarówno relacja z podróży, jak i „zapis myśli o przestrzeni” determinowany będzie osobistym doświadczeniem i poglądami autora, zaś każdy punkt widzenia będzie miał charakter wybiórczy. Możliwa będzie jedynie próba obiektywizacji zapisu, który jednak nadal będzie posiadał charakter autorski. Jednak – w przeciwieństwie do podręcznika, czy szkicu inwentaryzacyjnego – w przypadku zapisu podróży brak pełnego obiektywizmu nie stanowi wady, gdyż dzienniki, szkice i fotografie przywożone z podróży służą przede wszystkim ich autorom jako przypomnienie wrażeń i źródło inspiracji, a nawet jeśli będą upublicznione bądź ogłoszone drukiem, to przybiorą formę wypowiedzi autorskiej. Należy przy tym dodać, że druk, szkic, czy fotografia nie są dokumentem samym w sobie, są jedynie dwuwymiarowymi przedmiotami, posiadającymi wartości dokumentalne (lub ideowe), które animuje i interpretuje patrzący, który nada im określone znaczenia i sens. Interakcja pomiędzy obrazem a odbiorcą uzależniona jest od jego kultury, wrażliwości i umiejętności wnikliwego i krytycznego patrzenia.

Literatura od dawna była związana z podróżą i służyła do dokumentowania jak i do przekazywania myśli. Na jednym jej krańcu znajdują się relacje faktograficzne o charakterze dokumentalnym (*Opisanie świata* Marco Polo, dzienniki odkrywców: J. Cooka, D. Livingstona, A. Humbolta), na drugim opowiadania o podróżach zmyślonych, którym nadano formę realistyczną (*Niewidzialne Miasta* Italo Calvino). Szczególną pozycję w dziełach literackich zajmują dzienniki podróży, od drugiej połowy XVIII wieku przybierające często formę podróży intelektualnej (*Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* L. Sterna, *Podróż włoska* J.W. Goethego, czy późniejsze *Obrazy Włoch* P. Muratowa i *Podróże do Włoch* J. Iwaszkiewicza⁴⁴). Wydaje się, że do tej kategorii należą pisane przez architektów dzienniki podróży, a w szczególności utrzymana w formie listów do przyjaciół artystów *La Voyage d'Orient* Le Corbusiera. W dziele tym każdy z rozdziałów poświęcony jest odrębnemu zagadnieniu nurtującemu wówczas umysł autora, po raz pierwszy użył w niej

⁴³ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 261.

⁴⁴ Por. *Słownik terminów literackich...*, s. 394.

charakterystycznego żarliwego, mentorskiego tonu, który miał charakteryzować jego późniejsze publikacje.

Jednak podstawową metodą zapisu wrażeń i środkiem przekazu myśli jest dla architektów rysunek. Le Corbusier uważał, że rysunek jest jedynym sposobem przewyciężenia statycznej, pasywnej postawy obserwatora, a tym samym najlepszym sposobem na zrozumienie świata i pierwszym krokiem w drodze do osiągnięcia stanu „nasylenia” się otoczeniem i wchłonięcia informacji niezbędnych do uruchomienia procesu twórczej kreacji. Widzieć aktywnie to znaczy rysować, a rysować to znaczy posiadać: „objęcie przestrzeni w posiadanie to pierwszy gest żyjącej istoty” – pisał we wstępie do *L’Espace indissoluble*⁴⁵.

„Nie róbcie zdjęć – rysujcie! Szkic pozostaje wryty w umyśle” – głosił Le Corbusier. Lecz pomimo nienajlepszej opinii jaką żywił do fotografii sam często używał aparatu fotograficznego. Zestaw zdjęć jakie przywiózł z wyprawy na Wschód dowodzi, że traktował fotografię w twórczy sposób, bardziej jako samodzielny środek wyrazu niż tylko mechaniczny sposób rejestracji rzeczywistości. Jego opublikowane w *Vers une Architecture* zdjęcie fragmentu kolumnady w Propylejach, wykonane prawdopodobnie w 1911 roku, posiada bardzo wyrazistą kompozycję. W oczy rzuca się graficzne ujęcie tematu i mocny, podkreślający plany światłocien, a główny motyw w postaci doryckiej głowicy kolumny przesunięty jest od osi widzenia w bok, w celu zrównoważenia kadru.

Wydaje się, że rysunek i fotografia dla architekta w podróży mogą mieć znaczenie komplementarne.

Podczas gdy fotografia odtwarza wszystko to, co widzialne, widoczne i niewidoczne, bez jakiegokolwiek selekcji i bez jakichkolwiek strat („wszystko co jest rzeczywiście widzialne w obiekcie”), rysownik przedstawia ten obiekt w ograniczonym aspekcie lub wymiarze: przedstawia to co wie, że dostrzega (wychwytuje w swoim modelu), to co jest w stanie zrozumieć („ideę, którą wyrobił sobie na temat obiektu”), to, co pragnął z tego obiektu zapamiętać („to, co autor sam dostrzegł i pragnął przedstawić”). Rysunek wykonywany na podstawie obserwacji, jako zbyt ludzki, jest dotknięty jakby ślepotą, która wynika z ograniczeń rysującego, z jego zdolności do uchwycenia perspektywy, przyjętych a priori poglądów i przekonań i wreszcie z dokonanych przez niego wyborów⁴⁶,

czyli z uwarunkowań wynikających ze *spojrzenia architekta*, przy czym szkic stosowany jest najczęściej do zapisu wrażeń lub idei, a fotografia do dokumentowania całości i obrazowania detalu. Dzięki fotografii możemy dostrzec nie tylko więcej, ale i coś innego niż na rysunku.

Tworząc nowe kąty i punkty widzenia, poprzez ukazywanie tego samego obiektu w wielu różnorodnych zbliżeniach⁴⁷, fotografia zaprasza nas do odkrywania na

⁴⁵ Za: J. Ockman, *op. cit.*, s. 166.

⁴⁶ A. Rouille, *Fotografia – między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 36.

⁴⁷ Metodę tę wykorzystał z powodzeniem Andrzej Nowakowski fotografując z podnośnika Ołtarz Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, patrz: A. Nowakowski, *Blask. Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Kraków 2011.

nowo zabytków architektury: pozwala na fotograficzne rozłożenie budowli na czynniki pierwsze, kamień po kamieniu, wywołując przy tym „niezwykłe wrażenia”. Jednym słowem fotografia-dokument proponuje nieznaną dotąd, nowoczesny sposób widzenia architektury⁴⁸.

Amerykański semiotyk Charles S. Price różnicuje te dwa media obrazowania proponując wykorzystanie pojęć „przedstawienia, ikony, imitacji” dla określenia istoty rysunku, a z drugiej strony „zapisu, indeksu i odcisku” dla fotografii, stawiając na jednym biegunie oryginalność i unikalność ludzkiego dzieła, na drugim podobieństwo i powielanie obrazów powstałych przy użyciu maszyny. Artyści, zarówno rysownicy jak i malarze, korzystali od dawna⁴⁹ z właściwości przyrządów optycznych (zwierciadła wklęsłe, soczewki, *camera obscura*, *camera lupida*, czy *Physionotrace*), pozwalających na lepsze uchwycenie proporcji i podobieństwa, lecz dopiero fotografia pozwoliła na utrwalenie obrazu, bez bezpośredniego wykorzystania ręki człowieka, w drodze zastosowania procesu optyczno-chemicznego.

Wynalazek fotografii, która pojawiła się niemal równocześnie, około roku 1839 we Francji (dagerotypia, Niepce/Daguerre) i w Anglii (kalotypia, Talbot) zbiegł się w Europie z uprzemysłowieniem, rozwojem metropolii i gospodarki pieniężnej, a także z gwałtownymi przeobrażeniami zachodzącymi w czasie, przestrzeni, a z interesujących nas zjawisk o bardziej szczegółowym charakterze, ze wzrostem zainteresowania Orientem⁵⁰ i rozwojem zorganizowanej turystyki⁵¹. Już wkrótce pierwsi turyści – fotografowie, niezrażeni wagą niezbędnego ekwipunku, który wymagał najmowania tragarzy do przenoszenia aparatu, statywu, namiotu-laboratorium, płyt światłoczułych i butli z odczynnikami, wyruszyli na egzotyczne wyprawy. Architektura i krajobraz stały się wówczas głównymi motywami fotografii, ze względu na konieczne długie czasy naświetlania, spowodowane brakiem dostatecznej czułości ówczesnych płyt i klisz negatywowych. Pierwsze fotograficzne obrazy miast przypominały wyludnione „sceny bez aktorów”, gdyż ruch ludzi eliminował ich obraz z długo naświetlanych matryc światłoczułych. Szybki rozwój techniki fotograficznej i wielka popularność jaką cieszyły się obrazy fotograficzne utrwalone w postaci dagerotypów, dioram, panoram i stereoskopów, a z czasem albumów i pocztówek, spowodował, że wkrótce, nawet w egzotycznych miastach zakładano pracownie fotograficzne⁵², które

⁴⁸ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 38.

⁴⁹ David Hockney twierdzi, że wpływ przyrządów optycznych na rozwój rysunku i malarstwa datuje się już od XV wieku, więcej: *Wiedza tajemna. Sekrety dawnych mistrzów*, Kraków 2007.

⁵⁰ W 1829 roku Wiktor Hugo wydał zbiór wierszy *Les Orientales*, w którego przedmowie napisał: *Orient zajmuje nas bardziej niż kiedykolwiek wcześniej. Stał się przedmiotem powszechnego zainteresowania*. W styczniu 1832 do Afryki wyruszył Eugène Delacroix, w 1849 roku do Egiptu wyprawił się Gustave Flaubert (A. Botton, *op. cit.*, s. 68–72).

⁵¹ Za twórcę masowej turystyki uważa się Thomasa Cooka, który w roku 1841 wynajął pociąg z Leicester do Loughborough, aby przewieźć nim uczestników bezalkoholowego pikniku; w 1864 przez jego firmę przewinął się ponad milion pasażerów. J. Urry, *op. cit.*, s. 48–49.

⁵² Egzotyczne atelier fotograficzne powstały w drugiej połowie XIX wieku m.in. w Konstantynopolu (studio J.P. Sébaha, atelier rodziny Bonfis w Bejrucie, czy Antonio Beato w Ka-

zajmowały się masową produkcją zdjęć na potrzeby turystów. Od samego początku postrzegano fotografię jako wiarygodne źródło przekazu, co więcej – fotografia została wkrótce potraktowana jako dowód rozstrzygający spory naukowe⁵³. Już w połowie XIX wieku rozpoczęto realizację fotograficznych cykli dokumentacyjnych⁵⁴, a rozliczne tematy, od zabytkowych budowli, po twarze przestępców, będą odtąd w zuniformizowany i metodyczny sposób utrwalane, katalogowane, archiwizowane i porównywane. Pisano wówczas: „Tam, gdzie pióro nie jest w stanie uchwycić prawdy i różnorodności aspektów, zabytków i pejzaży, tam gdzie ołówek okazuje się niewystarczający i kapryśny, gdzie przejrzystość wywodu jest cokolwiek dyskusyjna, tam właśnie fotografia okazuje się niezłomna i niezastąpiona [...] W fotografii nie ma ani fantazji, ani też przesady, jest tylko czysta i naga prawda” – pisał w 1852 roku Luis de Cormelin, który prorokował, że wkrótce fotografia zostanie powierzona odważnym i nieustraszoną śmiałości, którzy wyruszą w podróż dookoła świata i przywiozą ten świat niejako w portfelu, dla całej reszty, która go będzie mogła poznać nie ruszając się z fotela⁵⁵, co zresztą się niemal natychmiast ziszcilo⁵⁶. Fotografia od połowy XIX wieku zmienia sposób postrzegania świata, rzucając na niego nowe bezpośrednie światło, uwolnione od „ograniczeń narzucanych przez boską moc i przez religijne dogmaty [...] spojrzenie bezpośrednie i jednoznaczne, całkowicie osadzone w tym co tu, na ziemi, wyzwolone z transcendentalnych mocy”⁵⁷.

Już wtedy zwrócono uwagę, choć może to wydawać się niedorzeczne, że dla badaczy większą wagę może posiadać fotografia, niż sam obiekt. W 1851 roku baron Gross, archeolog i dyplomata oglądając przez lupę dagerotyp Akropolu dostrzegł wyrytą na powierzchni kamienia antyczną postać, której wcześniej sam w naturze nie zauważył. Połączenie fotografii z optyką lupy i mikroskopu wkrótce przynosi kolejne odkrycia naukowe. Erwin Panofsky zauważył:

Można uznać bez żadnej przesady, że w historii współczesnej nauki wprowadzenie perspektywy stanowiło początek pierwszego etapu: wynalezienie teleskopu i mikroskopu było początkiem drugiego etapu; odkrycie fotografii – początkiem

irze). T. Mulligan, D. Wooters, *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, tłum. E. Tomczyk, Köln 2010, s. 157–196.

⁵³ W 1854 roku słynnemu wówczas archeologowi Félien Caignart de Saulcy zarzucono błędy w wykonanych przez niego rysunkach dotyczących wykopalisk w Jerozolimie, aby rozstrzygnąć spór na miejsce wysłano fotografa Auguste'a Salzmana, który wykonał 150 zdjęć, potwierdzając teorie de Saulcy'ego i kładąc kres wszelkim dyskusjom. Był to symboliczny kres zaufania do wartości rysunku jako dokumentu, a początek zaufania do fotografii, traktowanej odtąd jako obiektywne źródło naukowe, „siatkówka w oku badacza”. A. Rouillé, *op. cit.*, s. 51–140.

⁵⁴ W 1852 francuska Komisja do spraw Zabytków Historycznych zleciła wykonanie dokumentacji fotograficznej według ściśle określonego programu 120 najważniejszych obiektów architektonicznych, ponad 300 wykonanych wówczas negatywów przetrwało do dnia dzisiejszego. A. Rouille, *op. cit.*, s. 119.

⁵⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 48.

⁵⁶ W 1857 roku „Lodon Stereoscopic Company” sprzedał ponad 500 000 stereoskopów, dwa lata później w katalogach sprzedaży miał ponad 100 000 motywow. H. Belting, *op. cit.*, s. 262.

⁵⁷ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 61.

trzeciego: w naukach opartych na obserwacji i opisie obraz nie jest ilustracją wypowiedzi, lecz wypowiedzią jako taką⁵⁸.

Te szczególne właściwości fotografii wzbudziły krytykę prowadzoną z pozycji artystycznych, już w połowie XIX wieku Eugène Delacroix zarzucał jej ułomność („oślepia nadmiarem szczegółów”), Charles Baudelaire brak duszy („nieuchwytnie istnieje jedynie w wyobraźni”), a Gustave Planche, krytyk sztuki, zły wpływ na malarstwo pejzażowe („słońce przetwarza wszystko czego dotknęło, niczego nie pomija, niczego też nie poświęca”). Przez następne ponad 100 lat fotografia była uznawana nade wszystko jako dokument, a jej użyteczność była przedkładana ponad estetykę.

Tym niemniej, od samego początku zdawano sobie sprawę, że wartość fotografii jako obiektywnego źródła informacji jest względna, i uzależniona od intencji samego fotografa, który może używać jej raz jako narzędzia dokumentacyjnego, umożliwiającego „dogłębną analizę szczegółów”, innym razem wykorzystywane mogą być jej możliwości artystyczne, ukazujące „malowniczość”. Francuski malarz-fotograf Charles Nègre w połowie XIX wieku zauważył:

W reprodukcjach zabytków z czasów antycznych i średniowiecza, które przekazuję publiczności starałem się połączyć malowniczość i dogłębną analizę szczegółów [...] Postąpiłem podobnie jak architekt, kiedy wykonywałem ogólny plan danego zabytku, umieszczając linie horyzontu w połowie wysokości budowli, a punkt widzenia pośrodku. Starałem się unikać zniekształcenia perspektywy i chciałem nadać rysunkom [fotografiom] zarówno wygląd, jak i precyzję formy geometrycznej [...] Kiedy już wykonałem pracę architekta, wydawało mi się, że powinienem też uwzględnić aspekt pomnikowy, odtwarzając, w możliwie największej skali, najbardziej interesujące szczegóły rzeźbiarskie. Samemu będąc rzeźbiarzem pracowałem dla innych twórców zgodnie z moimi osobistymi upodobaniami. Wszędzie tam gdzie mogłem nie wdawać się w odtwarzanie architektonicznych szczegółów, lukę tę wypełniałem malowniczością, w ten sposób poświęcałem, gdy to było konieczne, kilka szczegółów po to, aby wywołać silniejszy efekt, który w większym stopniu oddawałby charakter budowli i pozwoliłby zachować poetycki czar, który ja otacza⁵⁹.

Fotografia nie jest rzeczywistością – powiada Susan Sontag – wprawdzie to co napiszemy lub narysujemy jest jawną interpretacją, a fotografie „wyglądają nie tyle na taką interpretację, ile na fragmenty świata, miniatury rzeczywistości, które każdy może wykonać lub nabyć” – lecz nadal jest to interpretacja, tyle że ukryta, która „rzeczywistość poddaje manipulacji i zniekształca”⁶⁰.

W XX wieku rozwój technik drukarskich spowodował pojawienie się wkłęsłodruku i offsetu, dzięki czemu obrazy fotograficzne publikowane w dziennikach, pismach ilustrowanych i książkach zaczęły być rozpowszechniane na masową skalę i zdominowały sposób, w jaki człowiek postrzega świat. Czy-

⁵⁸ E. Panofsky, za: A. Rouille, *op. cit.*, s. 72.

⁵⁹ C. Nègre, *Le Midi de la France. Sites et monuments historiques*, 1854, za: A. Rouille, *op. cit.*, s. 91.

⁶⁰ S. Sontag, *op. cit.*, s. 10–31.

telnicy gazet chcieli odtąd „oraz więcej widzieć i coraz mniej czytać” a tekst coraz bardziej sprowadza się do „wypełnienia miejsca pomiędzy zdjęciami”. Rzucając wyzwanie kulturze słowa i cywilizacji lektury po raz kolejny fotografia stała się przyczyną sporu: „dla tych, którzy opowiadają się za słowem, fotografia kłamie, wprowadza w błąd i zafalszowuje poprzez niezgodne z prawdą podpisy, inscenizacje, retusze i przewrotne zestawienia zdjęć. Uosabia współczesne zainteresowanie jedynie tym, co powierzchowne, nie stara się zgłębić tematu, lekceważy względy intelektualne i schlebia lenistwu”⁶¹. Zwolennicy fotografii twierdzą, że jest demokratyczna, gdyż dzięki niej dany problem potrafi lepiej zrozumieć większa grupa odbiorców, że na masową skalę rozpowszechnia i propaguje kulturę i wiedzę. Wkrótce fotografia zagościła na łamach albumów poświęconych architekturze, wydawnictw monograficznych, magazynów i fachowej prasy architektonicznej, kształtując opinie i gusty kolejnych pokoleń architektów.

Architektem, który fotografię traktował w sposób świadomy, jako odrębny, artystyczny środek wyrazu był Erich Mendelsohn. Pomimo, że jego szkice odręczne swoją siłą ekspresji dorównywały, o ile nie przewyższały rysunków Corbusiera, to refleksje ze swoich zagranicznych podróży: do Stanów Zjednoczonych i do Związku Radzieckiego opublikował w albumach fotograficznych: *America: Bilderbuch eines Architekten* (1926) i *Russland Europa America: Ein architektonischer Querschnitt* (1929), własnoręcznie zaprojektowanych i zredagowanych. Mendelsohn użył w nich środków warsztatowych właściwych sztuce fotograficznej: architektura miast amerykańskich sfotografowana została w dramatyczny sposób: na wykonanych żabiej perspektywy, mocno skontrastowanych i skadrowanych do pionu zdjęciach często pokazywane są obiekty w budowie, wyeksponowane zostały struktury inżynierskie i zaniedbane oficyny. W wykonaniu zdjęć pomagał inny przebywający w Ameryce europejski architekt, Duńczyk Knud Lonberg-Holm. Te środki wyrazu służyły podkreśleniu negatywnego stosunku jaki do kapitalistycznej Ameryki żywił wówczas awangardowy i – podobnie jak Corbusier – wówczas lewicujący architekt niemiecki. Inną konwencję przybrał album *Russland Europa America*: Mendelsohn zestawiał tu obok siebie zdjęcia, które przywiózł ze swoich podróży, przy czym Ameryka została przedstawiona jako ekstremum, źródło brutalnego materializmu, przeciwstawiona jej została uduchowiona, rolnicza, niekiedy wręcz sielska komunistyczna Rosja, zaś Europa ujęta pośrodku, ukazana została jako miejsce rozpięte pomiędzy tymi skrajnościami.

Rejestracja fotograficzna, która uważana jest za najwierniejszą metodę wykonywania obrazu⁶² nie wyparła rysunku wykonywanego przez człowieka. Tym niemniej to właśnie fotografia stała się podstawowym narzędziem poznania rzeczywistości: co więcej, w XX wiecznej kulturze obrazu fotografia

⁶¹ R. Arnheim, *Les photo dans le journal*, Berlin 1929, za: A. Rouille, *op. cit.*, s. 91.

⁶² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978, s. 164–168.

zastąpiła rzeczywistość, a świat zaczął być postrzegany jako zbiór obrazów. Bezpośredni kontakt z rzeczą zastąpiony został wizualną relacją z fotografią.

Tymczasem Susan Sontag twierdzi, że fotografia jest

przeciwieństwem poznania. Poznanie bowiem zaczyna się od nieprzyjmowania świata takim, na jaki wygląda. Wszelka możliwość poznania świata wynika ze zdolności do powiedzenia „nie”. Ściśle rzecz biorąc, nigdy niczego nie zrozumiemy na podstawie fotografii [...] ukazując świat na fotografii, zawsze więcej informacji ukrywamy, niż pokazujemy [...] W przeciwieństwie do związków miłosnych, zawieranych na podstawie wyglądu, poznanie opiera się na odkryciu zasad działania jakiegoś przedmiotu czy zjawiska. A działanie zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. Tylko narracja może nam pomóc w wyjaśnieniu czegokolwiek⁶³.

Przykład albumu Mendelsohna dowodzi, że fotografia architektoniczna może być – i to jednocześnie – narzędziem dokumentacji i manipulacji, w zależności od intencji jej autora. Każdy doświadczony fotograf wie też, że każdy temat, czy będzie to kobieta, czy obiekt architektoniczny, sfotografować można w korzystnym i niekorzystnym świetle, a każdy praktykujący architekt wie, jak duże znaczenie mogą mieć dla promocji i reklamy własnej twórczości odpowiednio wykonane fotografie architektury. Pamiętać przy tym należy, że pomimo wartości dokumentalnych, jakie niesie ze sobą fotografia

ten sam budynek, materialnie lub fizycznie przecież niezmieniony, wchodzić będzie w nieskończoną liczbę wariacji w zależności od punktów, z konieczności niematerialnych, z których będzie widziany, ale także w zależności od niematerialnych przecież wyborów estetycznych, zgodnie z którymi zrealizowane zostanie zdjęcie⁶⁴.

Rem Koolhaas – podróże w poszukiwaniu źródeł nowoczesności

W latach 70. XX wieku fotografia doczekała się uznania jej za sztukę, lecz fakt ten zbiegł się w czasie z początkiem upadku jej roli dokumentacyjnej, spowodowanym rozwojem nowych technologii: najpierw telewizja, a potem sieci komunikacji elektronicznej przejęły role informacyjne, a tradycyjna fotografia stała się bądź zaangażowanym komentarzem, bądź wypowiedzią artystyczną. Z końcem dwudziestego wieku czas jeszcze bardziej przyspieszył a przestrzeń skurczyła się. Rzeczywistość, zdominowana przez technologie komputerowe i cyfrowe środki przekazu, stała się „lekka” i „płynna”⁶⁵. Połączenie sieci informacyjnych z fotografią cyfrową wydaje się – na pierwszy rzut oka – wypełniać rolę informacyjną, którą dawniej sprawowała fotografia analogowa, jednak niektórzy badacze powątpiewają w wartość dokumentalną fotografii cyfrowej, gdyż brakuje jej trwałego śladu – chemicznego negatywu, owego „zapisu, indeksu i odcisku rzeczywistości, ostatecznego charakteru obrazu – odlewu”, na którym „opierała się prawda fotografii tradycyjnej”⁶⁶. Ulotność cyfrowego pliku-algorytmu, w którym zapisany jest ob-

⁶³ S. Sontag, *op. cit.*, s. 31.

⁶⁴ A. Rouille, *op. cit.*, s. 77.

⁶⁵ Por. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

⁶⁶ A. Rouille, *op. cit.*, s. 524.

raz, łatwość jego przekształceń i obróbki podważa wiarygodność i przesuwają fotografię cyfrową w stronę „przedstawienia, ikony i imitacji” rzeczywistości. Fotografia cyfrowa namnaża się w wirtualnej przestrzeni, a łatwość dostępu do elektronicznych baz danych, a także brak możliwości weryfikacji z oryginałem powodują zasadnicze zmiany w jej społecznym i indywidualnym odbiorze. Narasta brak zaufania do obrazu, kurczy się rynek drukowanych dzienników i ilustrowanych czasopism⁶⁷. Wiedza o świecie staje się powierzchowna, przypomina sieczkę powielanych wielokrotnie obrazów. „Fotografia nie ilustruje już świata, fotografia cyfrowa wypełnia nasz świat i zajmuje nasze umysły”⁶⁸. Ewa Rewers, autorka książki *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* zauważyła: „w tym biegu nierównych szans rzeczy nigdy nie dołączą obrazów”⁶⁹. Wydaje się, że rzeczywistość, która staje się coraz bardziej ulotna i nieokreślona, coraz bardziej dezorientuje jej obserwatorów i badaczy⁷⁰.

Rem (Remmert) Koolhaas jest architektem, intelektualistą i pisarzem, który swoje życie poświęcił studiom wpływu jakie procesy modernizacyjne wywierają na współczesną urbanistykę i architekturę. Był globtroterem już od dziecka, urodził się w Rotterdamie, w roku 1944, lata 1952–1956 spędził wraz z rodziną w Indonezji, potem przebywał w Brazylii, gdzie poznał dzieła Oscara Niemeyera. Koolhaas jest „człowiekiem mediów”, oprócz architektury, którą studiował na Uniwersytecie Technicznym w Delft i Architectural Association w Londynie studiował także na Holenderskiej Akademii Filmowej i Telewizyjnej, przez pewien czas w latach sześćdziesiątych pracował jako dziennikarz i scenarzysta. W młodości fascynowała go twórczość Ivana Leonidowa i konstruktywistów radzieckich, wybrał się ich śladami do Moskwy. Tematem swojej pracy dyplomowej uczynił berliński mur. Z racji na swoją mobilność i liczbę podróży nazwany został „latającym holendrem”. Koolhaas z pewnością mógłby podpisać się pod stwierdzeniem Tadao Ando, który powiedział, że architektura jest podróżą. Jak wynika z danych statystycznych zawartych w jego książce *S,M,L,XL* tylko w 1993 roku spędził w hotelowych łóżkach 305 dni, przemierzając w tym czasie ponad 360 000 kilometrów⁷¹.

Poligonem badawczym Koolhaasa były najpierw miasta amerykańskie: Nowy Jork⁷² i Las Vegas⁷³, gdzie udał się śladami Roberta Venturiego, potem obserwował przemiany współczesnego społeczeństwa Zachodu: globalizację,

⁶⁷ Symbolicznym początkiem tego procesu był upadek fotograficznego magazynu „Life”, wydawanego od 1936 roku do maja 2000 roku. Ostatni numer magazynu nosił tytuł *A Life Ends*.

⁶⁸ S. Wolf, *The Digital Eye. Photographic Art in the Electronic Age*, Munich–Berlin–London–New York 2010, s. 51.

⁶⁹ Rewers E., *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 103.

⁷⁰ W roku 1989 np. wielką popularność zdobyła teoria Francis Fukuyamy o „końcu przyszłości”, która legła w gruzach 11 września 2001 roku.

⁷¹ R. Koolhaas, B. Mau, *SMLXL*, New York 1998, s. xiii.

⁷² Efektem dwuletniego pobytu studialnego Koolhaasa w Nowym Jorku, gdzie przebywał w latach 1972–1973 była książka *Delirious New York* (1978).

⁷³ Wywiad Koolhaasa z Robertem Venturim i Denise Scott Brown, zatytułowany *Re-learning from Las Vegas*, [w:] R. Koolhaas, B. Simon, L. Jon, *Content*, Köln 2004, s. 150–157.

komercjalizację i konsumeryzm⁷⁴, badał fenomen urbanizacji miast Bliskiego Wschodu⁷⁵, a z czasem, wraz z grupą studentów architektury uniwersytetu w Harvardzie, skierował się ku Afryce, gdzie z aparatem fotograficznym i kamerą filmową w ręku przez kilka lat szukał źródeł i mechanizmów procesów, które sterują rozwojem współczesnych metropolii.

Koolhaas posługuje się niezwykłą, interdyscyplinarną, multimedialną i wieloplanową metodą badawczą, której początki datują się od jego pobytu w Nowym Jorku, kiedy to w ręce wpadła mu wydana w 1963 roku książka *Le Mythe Tragique de l'Angelus de Millet*, w której Salvador Dali opisał swoją metodę poznawczą, opartą na analizie podświadomości, którą nazwał „interpretacją paranoidalno-krytyczną” („paranoid-critical interpretation”)⁷⁶. Rem Koolhaas odtąd rozwijał ją i doskonalił, a lata później, w rozmowie z Alejandro Zaera stwierdził:

Surrealizm interesował mnie od dawna, bardziej dla jego siły analitycznej, niż jako narzędzie badania podświadomości czy jego wartości estetycznych [...] Najbardziej fascynowała mnie metoda interpretacji paranoidalno-krytycznej, którą uważam za jedno z najważniejszych odkryć XX wieku; racjonalna metoda, która nie pretenduje do obiektywizmu, tym niemniej jej analityczne rezultaty stają się tożsame z twórczością⁷⁷.

W swoich studiach nad Nowym Jorkiem Koolhaas analizował bardzo wiele różnych źródeł: między innymi zbierał stare pocztówki (które Salvador Dali uznawał za cenny trop w badaniach podświadomości), wycinki prasowe i druki ulotne.

Zarówno prace studialne, jak i książki autorstwa Rema Koolhaasa przypominają graficzny collage, który łączy w sobie diagramy, schematy, wykresy, rysunki, modele i fragmenty projektów z fotografiami, fotomontażami i graficznie potraktowanym tekstem. Eseje przeplatają się z plotkami, ironią z szyderstwem, wywiady z komentarzami, informacje i fakty mieszają się z fantazją i fikcją. Świat oglądany jest za pomocą zróżnicowanej optyki: spojrzenie globalne miesza się z lokalną, żabią perspektywą, stosowany jest na przemian mikroskop i teleskop, zmiennie-ogniskowy zoom, obrazy zrzucone z ekranu telewizora i komputera. Rzeczywistość jest dokumentowana, analizowana, zniekształcana i deformowana. Koolhaas ze swobodą sięga po środki właściwe mass-mediom, reklamie, erotyce, a nawet... pornografii. Jego zapisy i refleksje z podróży, prace studialne, działalność publicystyczna i twórczość projektowa przeplatają się tworząc strumienie tekstów, obrazów i artefaktów. Koolhaas wychodzi daleko poza profesjonalne ramy myślenia i typowe *spojrzenie architekta*. Oprócz działającej w globalnej skali swojej

⁷⁴ Por. *The Harvard Design School Guide to Shopping* (2002) i *Great Leap Forward/Harvard Design Project on the City* (2002).

⁷⁵ Por. studia nad rozwojem krajów arabskich nad Zatoką Perską zawarte w tomie *Al-Manakh*, Dubai 2007.

⁷⁶ R. Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA: The Construction of Merveilles*, Oxford 2008, s. 11.

⁷⁷ Za: R. Gargiani, *op. cit.*, s. 12–13.

pracowni projektowej OMA (Office for Metropolitan Architecture) stworzył obok niej własny instytut badawczy i *think tank* nazwany AMO. Koolhaas jest wrażliwym artystą i intelektualistą, widzi więcej, lecz w swoich tekstach unika jasnych konkluzji, przeciwnie: wydaje się, że wystarcza mu ten dobrze naśladowany współczesną rzeczywistość medialną wielobarwny, kalejdoskopowy, niejednoznaczny i rozedrgany obraz, jaki zazwyczaj prezentuje w swoich publikacjach. Z biegiem czasu Koolhaas stał się nie tylko globalnym „starchitektem”, badaczem i ikoną kultury popularnej, ale i uznanym (choć kontrowersyjnym) teoretykiem, którego dokonania stawiają go wśród największych postaci w historii współczesnej myśli architektonicznej⁷⁸.

Zastanawia, że współczesne procesy urbanizacyjne, wymykające się spod kontroli planistów, żywiołowa zabudowa i rozlewające się w przestrzeni miasta, tworzące globalne sieci powiązań skierowały uwagę Koolhaasa na Afrykę, gdzie przedmiotem swoich badań uczynił stolicę Nigerii, Lagos. Efektem jego studiów była książka⁷⁹ i dwugodzinny film dokumentalny⁸⁰, w którym Koolhaas pełni rolę komentatora obserwowanych zjawisk. W pewien sposób podąża śladami Bernarda Rudofsky’ego, autora słynnej w latach 60. XX wieku, wystawy fotograficznej *Architecture Without Architects*, która zafascynowała ówczesne pokolenia architektów, sfrustrowanych kryzysem myśli modernistycznej i poszukujących inspiracji w naturalnej i spontanicznej architekturze wznoszonej bez udziału architektów.

Czy zatem kolejne odwołanie do Afryki, do bezplanowej architektury i chaotycznych struktur przestrzennych jest jedynie wybrykiem przewrotniej wyobraźni Rema Koolhaasa, który dostrzegł w niej wzorzec dla naszej przyszłości, czy profetyczną przepowiednię i ostrzeżeniem przed skutkami niekontrolowanej fali rozwoju sterowanej niewidzialną ręką rynku – to pytania, na które odpowiedź przyniesie czas.

**The Diary, Sketchbook, Camera:
About the Travels of Architects and the Forms of their Recording
Abstract**

A traveling architect is not only a passive witness but primarily an active creator who analyses, classifies and qualifies the perceived reality, collecting his own personal reflections and experiences. He uses various forms of recording for that purpose, i.e. words, drawings and photos. Each of those media has specific properties in relation to architecture.

Key words:

record, diary, sketch, drawing, photography

⁷⁸ W monografii *Architectural Theory: from Renaissance to the Present* (Taschen 2007) Koolhaas wymieniony jest między innymi obok Giediona, Wrighta, Le Corbusiera i Jencksa.

⁷⁹ R. Koolhaas, E. Cleijne, *Lagos: How it Works*, Lars Müller Publisher, 2007.

⁸⁰ DVD: *Lagos: Wide and Close. Interactive Journal into Exploding City*, Submarine 2006.

Bibliografia

- Ando T., *The Grand Tour with Ando* (interview), „Casa Brutus”, No. 30, September 2002.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007.
- Botton A., *Sztuka podróżowania*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010.
- Brauchitsch B., *Mała historia fotografii*, Cyklady, Warszawa 2004.
- Erich Mendelsohn. *Dynamika i funkcja*, red. R. Stephan, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Warszawa–Wrocław 2001.
- Estreicher K., *Dzieło Vasariego*, [w:] G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PWN, Warszawa–Kraków 1985.
- Ettlinger L.D., *The Emergence of the Italian Architect During the Fifteen Century*, [w:] *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, ed. S. Kostof, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2000.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, Aletheia, Warszawa 1999.
- Gajewski P., *Zapisy myśli o przestrzeni*, Politechnika Krakowska, Kraków 2001.
- Gargiani R., *Rem Koolhaas/OMA: The Construction of Merveilles*, EPFL Press/Routledge, Oxford 2008.
- Hockney D., *Wiedza tajemna. Sekrety dawnych mistrzów*, Universitas, Kraków 2007.
- Jencks C., *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Jodido P., *Tadao Ando*, Taschen, Köln–Lisboa–London–New York–Paris–Tokio 1999.
- Khoubrou M., Bouman O., Koolhaas R., *Al Manakh*, Moutamarat, Dubai 2007.
- Koolhaas R., *Delirious New York*, The Monacelli Press, New York 1994.
- Koolhaas R., Mau B., *SMLXL*, The Monacelli Press, New York 1998.
- Koolhaas R., Simon B., Jon L., *Content*, Taschen, Köln 2004.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Le Corbusier, *Le Voyage d’Orient*, Parenthèses, Paris 1966.
- Le Corbusier, *Toward an Architecture* (org. *Vers une Architecture*, Paris, 1924), Getty Research Institute, Los Angeles 2007.
- Magris C., *Podróż bez końca*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2009.
- Mendelshon E., *America* (org. *America: Bilderbuch eines Architekten*, 1926), Courier Dover Publications, New York 1993.
- Mendelshon E., *Russland Europa America: Ein architektonischer Querechnitt*, Birkhauser, Basel 1989.
- Miasto jako przedmiot badań naukowych w początkach XXI wieku*, red. B. Jałowicki, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2008.
- Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Universitas, Kraków 2010.
- Misiągiewicz M., *Archiwum pamięci*, „Czasopismo Techniczne” 4-A/2011/1, Politechnika Krakowska, Kraków 2011.
- Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Politechnika Krakowska, Kraków 2003.
- Mulligan T., Wooters D., *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, tłum. E. Tomczyk, Taschen/TMC Art, Köln 2010.
- Newhouse V., *W stronę nowego muzeum*, [w:] *Muzeum Sztuki*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005.

- Nowakowski A., *Blask. Ołtarz Mariacki Wita Stwasza*, Universitas, Kraków 2011.
- Ockman J., *Bestride the World like Colossus: The Architect as Tourist*, [w:] *Architourism*, eds. J. Ockman, S. Frausto, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2005.
- Paczowski B., *Zobaczyć, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2005.
- Pevsner N., *Historia architektury europejskiej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Rewers E., *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Rouillé A., *Fotografia – między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007.
- Rudofsky B., *Architecture Without Architects. Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1969.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 2005.
- Sontag S., *O fotografii*, Wydawnictwo Krakter, Kraków 2009.
- The Architect. Chapters in the History of the Profession*, ed. S. Kostof, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2000.
- Ugniewska J., *Podróżować, pisać*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2011.
- Urry J., *Spojrzenie turysty*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Vasari G., *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, PWN, Warszawa–Kraków 1985.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Prószyński i spółka, Warszawa 2004.
- Wolf S., *The Digital Eye. Photographic Art in the Electronic Age*, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2010.

ROZDZIAŁ V

KONTRASTY W ARCHITEKTURZE – FUNDACJA PRADY W MEDIOLANIE

Katarzyna Banasik-Petri

Słowa kluczowe: fotografia, rewitalizacja, przestrzeń wystawiennicza, percepcja architektury, architektura zmysłów.

Streszczenie

Fundacja Prady w Mediolanie autorstwa Rema Koolhaasa jest przykładem wielowątkowej kompozycji będącej tłem dla nowej siedziby awangardowego centrum sztuki współczesnej. Celem artykułu jest próba analizy zastosowania różnorodnych zabiegów plastycznych i artystycznych w kształtowaniu obiektów architektonicznych w celu wzmocnienia ich wielozmysłowej percepcji. Analiza przeprowadzona jest na podstawie dokumentacji fotograficznej i własnych spostrzeżeń.

*Don't ask me about this building
or that one.*

Don't look at what I do.

See what I saw.

Luis Barragan¹

Wprowadzenie

Współczesne pojęcie ekspresji architektonicznej w postaci *skóry* budynku uwolnionej od sztywnej konstrukcji ścian wewnętrznych i zewnętrznych pozwoliło (za sprawą Miesa van der Rohe) na swobodne kształtowanie zewnętrznej powłoki budynku. Ta rewolucja trwająca nieprzerwanie od lat 40. XX wieku pozwoliła na nieograniczone możliwości kształtowania zewnętrznego wyrazu estetycznego budynków nie tylko „grą brył w przestrzeni”² ale również finezją nowoczesnych materiałów³. Witruwiańska triada: „piękno, użyteczność i trwałość” zdaje się tracić swoją moc na rzecz kontrastów form, nowych materiałów, kontekstu, eksperymentu i zmysłowości.

Juhani Pallasmaa twierdzi, że „ponadczasowym zadaniem architektury jest tworzenie cielesnych i życiowych metafor egzystencjonalnych, które konkretyzują i strukturyzują nasze bycie na świecie”⁴. Twierdzi, że architekci powinni projektować w celu wielozmysłowego *odczuwania* architektury w taki sposób by łączyć funkcjonalność ze zmysłowością⁵. Pallasmaa rozwija myśl

¹ Cytat zawarty w książce J. Pawsona, *A Visual Inventory*, Phaidon Press Inc., 2012.

² „Gra brył w przestrzeni” – określenie używane przez Le Corbusiera w książce *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012.

³ W. Rybczyński, *Jak działa architektura?*, Kraków 2014, s. 171

⁴ Pallasmaa J., *Oczy skóry*, Kraków 2012, s. 83
Ibidem, s. 85.

Stena Eilera Rasmussena opisywaną w książce pt. *Odczuwanie architektury* z 1957 roku. Już sam tytuł książki akcentuje proces percepcji architektury zwracając uwagę na emocjonalne przeżywanie kontrastów, światła, rytmu, koloru oraz dźwięku⁶. Niuans pomiędzy zmysłowym postrzeganiem architektury a *odczuwaniem* jej poszczególnych fragmentów jest równie ważny jak analiza budowy formy. Charles Jencks w latach 80. ubiegłego wieku opisuje w cyklu esejów⁷ ewolucję struktur elewacyjnych doprowadzających architekturę do stanu „synekdochy i onomatopei”⁸. Określenia z greckiej retoryki ukazują zmianę w sposobie postrzegania bryły architektonicznej wskazując na wagę materiału z którego jest wykonany budynek. Staje się on „enigmatyczny, [...] jak gdyby architektura była rzeźbą”⁹.

To podejście skłania architektów do przekroczenia granicy projektowania skupiającej się na formie, ale również do konceptualnej pracy nad oryginalną fakturą, szczególnie opracowanym detalem zachęcającym do dotykania i słuchania architektury. Rem Koolhaas zdaje się podążać tą drogą. Jego eksperymenty z innowacyjnymi materiałami i ich awangardowym zastosowaniem są przedmiotem i jego wczesnych teoretycznych projektów, jak i współczesnych realizacji. Wskazówką w próbie poznania idei projektowej rewitalizacji Fundacji Prady są fragmenty z *alfabetu* – artystycznego credo architekta zamieszczonego w książce pt. *S,M,L,XL* z 1995 roku, gdzie pod hasłem *marble* znajduje się krótkie wspomnienie:

Odwiedziłem włoskie kościoły [...], interesowałem się czarnym i białym marmurem. [...] W zasadzie marmur mi się nie podobał, ale odwiedziłem kościół Św. Jana w Rzymie i nagle zobaczyłem, że mi się podoba i zacząłem go dotykać i stopniowo dostrzegłem, że jest to malowana olejną farbą imitacja marmuru, ale odnosiło się wrażenie, że jest to marmur prawdziwy. **Ta mieszanka spodobała mi się.** Odróżnienie prawdziwego marmuru od sztucznego było bardzo trudne. Spędziłem wiele godzin w upalne dni chodząc **dotykając** marmury, by **zobaczyć**, które są prawdziwe a które nie [podkr. aut]¹⁰.

Intelektualną szaradę czy raczej jencksonowską „synekdochę” można przeżyć w nowym projekcie Koolhaasa. Doświadczenie sprzed 20 lat z kościoła św. Jana, mieszankę prawdy i fałszu i innych kontrastów architekt aplikuje w swoim projekcie, być może nawet w nadmiarze. Efekty światłocienia, fantazyjne rozwiązania i barokowy niepokój przypominają sztukę Francesco Borrominiego (autora kościoła św. Jana w Rzymie) w wydaniu z XXI wieku.

⁶ Steen Eiler Rasmussen, duński architekt i urbanista w przytoczonej pozycji pt. *Odczuwanie architektury*, w szczególności sposób omawia poszczególne elementy kompozycji architektonicznej, które w jego ujęciu mają znaczący wpływ na indywidualne odczuwanie przestrzeni. To pozycja pionierska ujmująca zagadnienia związane z tzw. pojęciem architektury haptycznej.

⁷ Cykl esejów poświęcony przemianom w architekturze lat 80. został ujęty w polskim wydaniu książki pt. *Architektura późnego modernizmu*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1989. Jencks poświęca kilka rozdziałów na temat ewolucji elewacji i współczesnych mu nowatorskich rozwiązań.

⁸ C. Jencks, *op. cit.*, s. 69.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, 1995, s. 924.

Podobnego wrażenia *odkrywania*, jakie przeżywał Koolhaas w Rzymie doświadcza się w Fundacji Prady w Mediolanie. Poszukiwanie, zagubienie, odkrywanie i zniechęcenie a zaraz potem zainteresowanie i fascynacja – to uczucia jakich doznaje się w tym miejscu. John Pawson – słynny angielski architekt minimalista fotografujący architekturę od lat twierdzi, że uczy się na swoich zdjęciach rozpoznawać różne zjawiska, materiały, rozwiązania i traktuje je jak swoją *visual inventory*¹¹. Niniejsze fotografie stały się pretekstem nie tylko do *inwentaryzacji* miejsca, ale również do własnej interpretacji zastanej przestrzeni i rozważań na jej temat.

Muccia Prada i Rem Koolhaas – relacja artystyczno-intelektualna?

Współpraca artystyczna włoskiej projektantki mody Mucci Prady i holenderskiego architekta Rema Koolhaasa rozpoczęła się prawdopodobnie przed rokiem 2000, kiedy Prada powierzyła architektowi projekt swojego pierwszego sklepu w Nowym Jorku. Otwarcie w grudniu 2001 roku sklepu o zaskakującej estetyce i innowacyjnym rozwiązaniom materiałowych było wydarzeniem artystycznym na pograniczu świata sztuki, designu i mody¹². Przyniosło Pradzie zamierzony efekt medialny i komercyjny plasując markę w grupie ekskluzywnych, awangardowych firm w Stanach Zjednoczonych i Europie. Sukces i wzajemne porozumienie estetyczne i intelektualne spowodowały, iż wszelkie prace związane z wizerunkiem firmy zostały powierzone na lata Koolhaasowi. Architekt zajmuje się nie tylko oprawą architektoniczną sklepów zwanych *Prada Epicentrum* (San Francisco, Los Angeles i in.), ale również scenografią pokazów *Prada Transformer*, reklamą graficzną i medialnym wizerunkiem firmy¹³.

W roku 1995 Muccia Prada i jej mąż Patrizio Bartelli założyli awangardową fundację sztuki: Fondazione Prada. W priorytetowych założeniach fundacji poza kolekcjonowaniem dzieł sztuki współczesnej postawiono szczególny nacisk na ekspansywną promocję sztuki, promocję artystów, kształcenie dzieci i młodzieży oraz na stymulację rozwoju i wszelkich działań związanych ze sztuką. Rem Koolhaas i w tej dziedzinie współpracował z Pradą, był doradcą artystycznym i kuratorem wielu wystaw. W latach 2009–2011 współpracował przy rewaloryzacji i konserwacji siedziby Fundacji w weneckim XVIII-wiecznym pałacu projektu Domenica Rossi *Ca' Corner della Regina* przy

¹¹ Więcej w *A Visual Inventory*, Phaidon Press Inc., 2012.

¹² W projekcie wykorzystano obok nowatorskich rozwiązań przestrzennych po raz pierwszy technologię SGG PRIVA-LITE polegającą na możliwości uzyskania przezierności lub prywatności szkła pod wpływem impulsu elektrycznego. Jest technologia szkła laminowanego, w którym umieszcza się folię zawierającą ciekłe kryształy. Pod wpływem pola elektrycznego (100 VAC) ciekłe kryształy ulegają uporządkowaniu, a szkło staje się przeziernie. Po odcięciu dopływu prądu szkło wraca do wyglądu matowego. Informacje zawarte na stronie producenta, <http://pl.saint-gobain-glass.com>.

¹³ Rem Koolhaas jest współtwórcą serii krótkich futurystycznych, awangardowych filmów promujących kolekcje domu mody Prada zawarte w cyklicznym projekcie pt. *AMO, Real Fantasies*.

Canale Grande¹⁴. Nic dziwnego, że darząca go bezgranicznym zaufaniem Prada i tym razem powierzyła mu przebudowę postindustrialnego terenu starej mediolańskiej gorzelni z 1910 roku na siedzibę Fundacji w swoim rodzinnym mieście.

Główne założenie ideowe

Fundacja Prady przy ul. Largo Isarco 2 w Mediolanie, to miejsce, które ze względu na swoją kompozycję przestrzenną już od momentu przekroczenia szaro-popielatej eklektycznej bramy zaskakuje swoją konsekwentną koncepcją rewitalizacji. Rem Koolhaas i Chris van Duijn z grupą OMA (The Office for Metropolitan Architecture) po siedmiu latach prac projektowych w maju 2015 roku oddali do użytku kompleks budynków dla Fundacji Prady z okazji 20-lecia jej powstania.

Kompleks zlokalizowany jest na powierzchni 19 000 metrów kwadratowych i składa się różnych stylistycznie budynków: *Budynku Północnego*, *Biblioteki* z akademią dla dzieci, *Baru*, *Nawiedzonego Domu*, *Części Południowej*, *Kina* i *Cysterny*. Do istniejących budynków dokonowano trzy nowe; Podium, Kino i Wieżę (planowane zakończenie prac w maju 2016 roku). Każdej z części założenia Koolhaas nadał nową funkcję i nowy charakter. Projektując zwraca się ku kontemplacji dwóch uzupełniających się wzajemnie przestrzeni; historycznej i nowoprojektowanej, analizuje, precyzyjnie projektuje detale. Budynki o postindustrialnej wartości historycznej poddaje rewaloryzacji polegającej na uporządkowaniu elewacji, konserwacji detali fasady i stolarki odtwarzając pierwotny charakter budynku i wprowadzając nową funkcję ekspozycyjną i użytkową. Nowe budynki przeskalowuje, oplata nimi istniejące reliktury, podkreśla ich odmienną nowoczesnym wykończeniem materiałowym i purystyczną wręcz formą. Sam twierdzi, że „celem projektu nie jest rewaloryzacja sama w sobie, ale zachowanie i konserwacja architektury w nowym kontekście funkcjonalnym z zachowaniem szacunku dla historii miejsca”¹⁵.

Jego działania skupiły się na każdej płaszczyźnie, od posadzek, ścian zewnętrznych i wewnętrznych do schodów, przejść, stropów i przeszkleń. Efekt tych działań wymyka się jednoznacznej ocenie. Różnorodność zastosowanych materiałów wykończeniowych i przestrzenna kompozycja przywodzi artystyczne skojarzenia z kolażami Georges’a Braque czy Pabla Picassa. Barokowa obfitość światłocieni i zastosowane kontrasty o których mówi sam Koolhaas podkreślają unikalność poszczególnych obiektów i są tłem dla awangardowej wizji programu Fundacji.



1. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Strefa wejściowa do Fundacji.

¹⁴ Rewaloryzacja przebiegała pod ścisłym nadzorem organizacji rządowej *Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e della Laguna*, dbającej o zachowanie dziedzictwa kulturowego tego Regionu Włoch.

¹⁵ Wypowiedz Rema Koolhassa jakiej udzielił Marianne Wellershoff z „Der Spiegel” w wywiadzie pt. *We Shouldn't Tear Down Buildings We Can Still Use*.



2. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Nawiedzony Dom. Widok klatki schodowej ze złotymi refleksami ocieplającymi wnętrze.



3. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Podium. Panele ze spienionego aluminium w kontraście ze „złotą elewacją”.

Antyczna technologia w nowym ujęciu

Jak wspomniano, założenie składa się z dwóch kontrastujących ze sobą typów obiektów; historycznych i nowoprojektowanych. Już sama relacja tworzy kontrast, ale na szczególną uwagę zasługuje budynek nazwany *Domem Nawiedzonym*. Jako jedyny z istniejącej postindustrialnej zabudowy został poddany odmiennej koncepcji rewaloryzacji. Nie skupiono się na pieczołowitej odnowie szaro-gołąbkowego koloru tynku, jego faktury czy detali XX-wiecznego industrialnego charakteru, lecz wybrano odmienne podejście. Najstarszą część – opisywany budynek XX-wiecznej gorzelnii zachowany w swojej pierwotnej formie, został na całej elewacji łącznie ze wszystkimi detalami rur spustowych i stolarki okiennej oraz fragmentami wnętrza pokryty 24-karatowym złotem płatkowym. Technika pozłotnicza znana od 3000 lat stosowana przede wszystkim w rzemiośle artystycznym, w architekturze służyła częściej do podkreślania detali niż jako wielopłaszczyznowe rozwiązanie elewacyjne. Skala przedsięwzięcia i wybór technologii jest oryginalny. Koolhaas twierdzi, że takie rozwiązanie jest obecnie „tanie, porównywalne z okładziną marmurową czy nawet malowaniem”¹⁶. Zabieg ten podkreślił rangę budynku, zdominował kompozycję i stał się znakiem rozpoznawczym Fundacji. Paradoksalnie podkreślił unikalność zastosowanych materiałów na budynkach obok oraz ich dekorację, detale i fakturę. Efekt wizualny jest zaskakujący, znacznie ociepla i rozświetla swoją płaszczyzną strefę wejścia.

Spektakularna złota elewacja kojarzy się z kiczem, ale też ze złotą Madonnią na szczycie katedry Mediolańskiej, z architekturą bizantyjską, drzwiami Lorenzo Ghibertiego we Florencji czy renesansową kopułą Kaplicy Zygmuntowskiej Bartolomea Berrecciego na Wawelu. Te historyczne konotacje ustępują po chwili bardziej szczegółowej obserwacji i analizie. Abstrakcyjny kształt elewacji skonstrastowany z budynkami obok, z purystyczną, lekko pofalowaną posadzką z regularnej siatki drewnianych kostek jest kwintesencją rzeźbiarskiego, modernistycznego podejścia w duchu Constantina Brăncușiego (1876–1957). Brăncuși w swoich rzeźbach o gładkich powierzchniach osiągał minimalistyczne efekty, a dla spotęgowania kontrastu osadzał je w całkowicie odmiennym kontekście np. na mocno zfakturowanym kamiennym lub drewnianym postumencie¹⁷. Koolhaas stosuje tę metodę wielokrotnie.

Innowacyjna technologia, nowa faktura

Obok rewaloryzacji historycznych budynków zaprojektowane zostały nowe obiekty łączące historyczne elementy w jedną przestrzenną całość. Taką rolę spełnia *Podium* – miejsce wystaw czasowych. Obiekt zaprojektowano w duchu miesowskiego modernizmu w postaci kubicznego pudełka o przeszklonej

¹⁶ Wywiad z Remem Koolhaasem z 6 maja 2015 roku dla pisma „The Guardian” przeprowadzony przez Olivera Wainwright’a pt. *Rem Koolhaas crafts a spectacular ‘city of art’ for Prada in Milan*.

¹⁷ Na uwagę w kontekście wspomnianych artystycznych efektów wspomnieć można: rzeźbę z brązu *Księżniczka X* (1916–1919), czy słynną *L’Oiseau dans l’espace* (1932–1940).

elewacji zdynamizowanej wertykalnymi stalowymi panelami z nadwieszoną prostopadłościenną formą okalającą *Nawiedzony Dom* i definiującą brutalnym nadwieszeniem wspartym na kratownicy o wysokości ok. 100 m elewację od strony południowej i wschodniej (wejście przy ul. Largo Isarco). Modernistyczne, racjonalne podejście o funkcjonalnej formie nie wyróżniałoby się oryginalnością, gdyby nie kontekst i zderzenie stylistyczne dwóch budynków. Delikatna mieniąca się klasyczna, złota i gładka elewacja skonstrastowana jest ze srebrnymi trójwymiarowymi porowatymi, chropowatymi aluminiowymi panelami¹⁸. Koolhaas zastosował panele o średnich i dużych komórkach obustronnie otwartych, dając wrażenie lekkości i przestrzenności. Tym razem innowacyjna technologia z przemysłu zbrojeniowego i motoryzacyjnego znalazła zastosowanie w budowaniu różnorodności kompozycji. Struktura elewacji skonstrastowana z modernistycznym kubikiem płynnie staje się również elementem wykończenia ścian wnętrza galerii. Dopełnieniem tej intelektualnej gry materii jest posadzka zastosowana we wnętrzu – mocno użyłowany marmur w kolorach ziemi o połyskliwej błyszczącej fakturze.

Odnosi się wrażenie, że w zamyśle Koolhaasa elewacje budynków kompleksu traktowane są tak jak płótno malarskie. Porowata struktura ściany, kojarzy się z pracami Jacksona Pollocka (1912–1956) stosującego technikę *drippingu*, czyli swobodnego kapania, ściekania i chlapania farbą za pomocą pędzla na ułożone płótno¹⁹. Takie malarstwo miało dawać pełną twórczą swobodę i przeniesienie na obraz drzemiącej w człowieku „natury”. Koolhaasowi pozwala na zaprojektowanie ekspresyjnej i awangardowej – wręcz dzikiej elewacji.

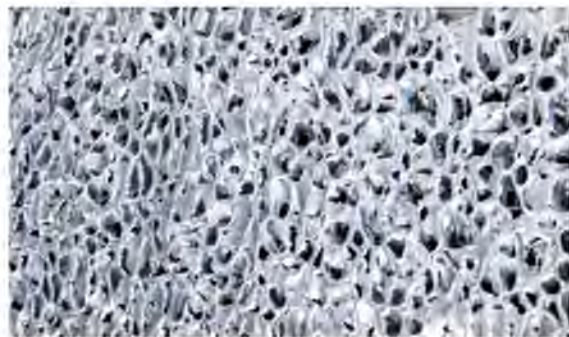
Linie horyzontalne i wertykalne

Istniejące historyczne budynki we wschodniej części założenia przeznaczone na *Bibliotekę* i *Bar* pozostawiono w swoich pierwotnych industrialnych formach. Do zwertykalizowania i podkreślenia dynamiki wejścia do Fundacji (znajdującego się *vis a vis*) dodano – na wzór włoskich portyków – zdublowane czarne, metalowe pilastry, które podkreślają surowość i szarość tynku mineralnego elewacji. Po przeciwnej stronie dopełnieniem czarnych pilastrów są jasne wertykalne elementy *Podium*, które akcentują przestrzenie wejście do Fundacji i potęgują perspektywę wejścia.

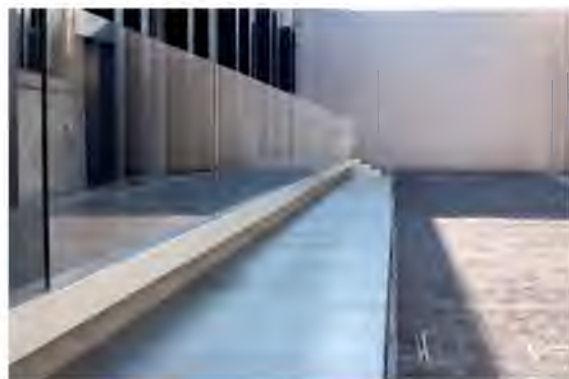
Jako przeciwagę dla rytmu pilastrów strefy wejściowej zaprojektowano kilkunastometrową zawieszoną ławę, która jest elementem horyzontalnym ukierunkowującym na ścianę zamykającą dziedziniec wewnętrzny. Ława

¹⁸ Panele ze spienionego aluminium – tzw. architektoniczna piana aluminiowa *Alusion* koncernu *Cymat* Alusion to stosunkowo nowy materiał na rynku architektonicznym. Wcześniej był wykorzystywany w przemyśle. Jest lekki i świetnie wygłusza pomieszczenia. W celu realizacji projektu dostarczono 63 000 m² paneli; na taką skalę materiał ten został zastosowany w architekturze po raz pierwszy.

¹⁹ Jackson Pollock – amerykański artysta o niezwykle ekspresyjnej i spontanicznej metodzie malarskiej. Obrazy pt. *Full phantom five* (1945), *Eyes in the Hat* (1946) czy *Shimmering Substance* (1946) pozbawione koloru przypominają plastyczne efekty aluminiowej ściany.



4. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Fragment elewacji Podium ukazujący strukturę spienionego aluminium, wielopłaszczyznową, trójwymiarową.



5. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Strefa wejściowa z widocznymi wertykalnymi czarnymi pilastrami i zawieszoną ławką z perforowanej blachy, podkreślającą horyzontalną linię wejścia.



6. Piero della Francesca. Miasto Idealne (fragment obrazu). Widoczne renesansowe zabiegi urbanistyczne w postaci; portyków, pilastrów, geometrycznej posadzki, zdecydowanego rozróżnienia kolorystycznego budynków w celu uzyskania idealnej harmonii i równowagi kompozycji.



7. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Fragment klatki schodowej wykończonej perforowaną blachą.



8. Wilhelm Hammershoi. Sunbeams (1900). Subtelne refleksy światła wpadające do mieszkania, efekty rozmycia poszczególnych płaszczyzn i planów.

wykonana jest z perforowanej blachy na konstrukcji stalowej, co daje efekt delikatnego uniesienia płaszczyzny i lekkości rozwiązania monumentalnej przestrzeni. Dla równowagi i zdynamizowania widoku perspektywicznego Koolhaas dodał mocną biało-szarą linię po przeciwległej stronie ławki. Uzupełniona balustradą szklaną, bez zbędnych ozdóbek zamyka funkcjonalnie sekwencję wejścia. Linie wertykalne i horyzontalne budują równowagę kompozycyjną przestrzeni i prowadzą do ukrytego wejścia głównego.

Zabiegi graficzno-przestrzenne w postaci płaszczyzny ławki, linii na posadzce i kontrastujących ze sobą różnokolorowych pionowych pilastrów potęgują perspektywę wejścia jak na renesansowych obrazach Piera della Francesca (1415–1492). Obraz *Miasto Idealne* (1470) ukazujący projekt rezydencji dla księcia Federica da Montefeltro w Urbino w perspektywie środkowej ukazuje idealny w proporcjach układ klasycznej kompozycji architektonicznej opartej na arytmetyce i geometrii. Odnosi się wrażenie, że renesansowa siatka perspektywy była dla Koolhaasa pomocna w poszukiwaniu idealnego balansu we współczesnym budowaniu napięcia przestrzeni.

Sfumato

Perforowana blacha (lekka, przejrzysta, błyszcząca i miła w dotyku) to jeden z ulubionych materiałów wykończeniowych Rema Koolhaasa. Wariacją jej zastosowania jest wnętrze Biblioteki we wschodniej części kompleksu. Betonowe detale klatki schodowej zostały uzupełnione w blendy w naturalnym, srebrzystym kolorze perforowanej blachy. Poszczególne płaszczyzny mniej lub bardziej przezierne tworzą wieloplanowość poszczególnych widoków tego fragmentu wnętrza.

Gra światła i cienia filtrowana do wnętrza i odbijająca się na szlifowanej płaszczyźnie szarego betonu tworzy subtelne obrazy. Malarska technika *sfumato* (często wykorzystywana przez renesansowych artystów, potęgująca „mgliste” efekty kolorystyczne i rozproszenie światła) w Fundacji Prady przypomina bardziej obrazy duńskiego artysty Vilhelma Hammershoia (1864–1916) z upodobaniem malującego purystyczne wnętrza wypełnione wpadającym światłem zza uchylonych okien o wyraźnej geometrycznej, podzielonej na kwatery stolarce²⁰.

Subtelna gra cieni podkreśla industrialny charakter fragmentu kompleksu. Wrażliwość architekta przejawia się w każdym precyzyjnie wyreżyserowanym ujęciu odkrywając kolejne kadry i konsekwentnie różnicując środki wyrazu.

Błysk, mat, minimalizm

Kontrast powłoki błyszczącej i matowej w analizie stosowanych rozwiązań materiałowych rewitalizacji Fundacji Prady przewija się bardzo często. Zaskakuje

²⁰ Przykładów można szukać na obrazach *Interior courtyard* (1905), *Sunbeams or Sunshine. Dust Motes Dancing in the Sunbeams* (1900) czy *Claror* (1901).

jednak to, w jakim natężeniu jest stosowany i w jak plastycznie różny sposób skontrastowane są cechy poszczególnych materiałów. Ściana wprowadzająca do niepozornego głównego wejścia Fundacji to płaszczyzna z matowego, nieprzeziernego poliwęglanu komórkowego o miękkiej, aksamitnej fakturze z wyraźnym rytmicznym żłobkowaniem. Na tle tej ściany widnieje jaskrawo świecący neon o bladoniebieskim zabarwieniu z prostym liternictwem FONDAZIONE PRADA. Nic więcej. Ten minimalistyczny efekt to ukłon w stronę artystów z lat 60. takich jak Dan Flavin (1933–1996), Keith Sonnier (ur. 1941), o których mówi się, że pierwsi wprowadzili światło do świata sztuki, a także nawiązanie do twórczości bardziej współczesnej artystki Tracey Emin (ur. 1963).

Motyw neonu pojawia się w całym założeniu w ważnych formalnie punktach. Tuż przy głównym wejściu do kompleksu, przy bramie, na historycznym budynku wypełniając partię całej attyki. Każdy z budynków ma mały znak świetlny ze swoją nazwą. W mgliste, jesienne popołudnie, częste w klimacie Mediolanu, takie oznaczenia tworzą niezapomniany atmosferę ciągłych poszukiwań.

Monochromatyczny abstrakcjonizm.

Płaszczyzna z poliwęglanu wprowadza do wnętrza, gdzie aksamitne ściany strefy biletowej i klatki schodowej sąsiadują z industrialną podłogą z drewnianych kostek. Światło układające się na poliwęglanowych ścianach stwarza wrażenie kolejnej odstony płaszczyzny malarskiej zapowiadającej intelektualny dialog. Technika *sfumato* miesza się z malarstwem monochromatycznym. Cienie na ścianach do złudzenia przypominają abstrakcyjne obrazy Gerharda Richtera (ur. 1932) z okresu kiedy malował rozmyte monochromatyczne sceny, jakby zostały zatrzymane w kadrze migawki fotograficznej i lekko rozmyte, czarno-biało-popielate o miękkich konturach. Idąc wzdłuż ścian ma się wrażenie mijania jego obrazów z cyklu *Baader Meinhof (Grau* [2003], *Zwei Fiat* [1964], *Zelle* [1988]). Momentami zanik koloru na poliwęglanowej ścianie przypomina również wariację na temat malarskiego procesu twórczego Romana Opałki (1931–2011) – dążenia do zapisu siedmiu białych siódemek na białym tle jako ciągłego aktu malarskiego.

Otwarte – zamknięte

Zewnętrzne dziedzińce to miejsca na chwilę refleksji i wytchnienia po absorbującej intelektualnej podróży po ekspozycji sztuki współczesnej w Fundacji. Otwarta zewnętrzna przestrzeń z ciekawie zaprojektowanymi osiami widokowymi pozwala na chwilę kontemplacji. W założeniu są dwa place-dziedzińce: jeden wejściowy i drugi zawarty w przestrzeni pomiędzy budynkiem *Podium* a nowozaprojektowanym *Kinem*. Wzajemne relacje przestrzeni placów to koegzystencja architektury historycznej i nowych *elementów dodanych*. Wrażenie tych dwóch miejsc w odbiorze są zupełnie różne.



9. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Fragmenty poliwęglanowej okładziny strefy wejściowej budynku głównego i części klatki schodowej z delikatnie układającymi się cieniami na ścianie.



10. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Detal poliwęglanowej okładziny strefy wejściowej budynku głównego.



11. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Lustrzana elewacja Kina z widokiem fragmentów ściany Podium vis a vis.



12. Fundacja Prada. Rem Koolhaas. Mediolan 2015. Plastikowa przezroczysta kotara prowadząca do części „teatralnej sceny” drugiego dziedzińca.



13. Richard Estes. *Telephone Booths* (1967). Przykład malarstwa fotorealistycznego opracowanego na podstawie serii fotografii wykonanych w różnym czasie. Efekt zastosowany przez Koolhaasa w budynku *Kino* w podobny sposób w rytmicznej elewacji z sekwencją powtórzeń doprowadza do powiększenia wrażenia tajemnicy, złudzenia i zamierzonej irracjonalności przestrzeni.

Dziedziniec wejściowy można nazwać klasycznym, nawiązującym do *włoskiej uliczki*, placu miejsca spotkań z barem, biblioteką i akademią dla dzieci. Nawiedzony *Dom* ze złotą elewacją, poliwęglanowa ściana z neonem czy kubik *Podium* z aluminiowej piany to układ w rodzaju dialogu różnorodnych form, poziomów i struktur. Kompozycja wyważona i elegancka.

Odmienne charakter ma drugi plac, z nowym budynkiem przeznaczonym na *Kino*. Jego fasada została zaprojektowana z paneli lustrzanych opartych na jednorodnym module. W moduł ten wkomponowano system ruchomych elementów, które pozwalają na prezentacje multimedialne na otwartym powietrzu jak również na pokazy mody. W elewacji przy odpowiednim świetle odbijają się wystawy prezentowane w *Podium*. Nawet przejście na *scenę* tego placu odbywa się poprzez falujący przejrzysty materiał niczym kotara osłaniająca scenę. Zaglądając i dotykając jej czujemy się jakbyśmy przechodzili w inny wymiar przestrzeni. To scena teatralna, świat filmu, irracjonalnych odbić, krzywe zwierciadło naszych czasów.

Lustrzana elewacja odnajduje swój odpowiednik we wspomnianym już *alfa-becie* z *S,M,L,XL* pod hasłem *glitter*²¹. Koolhaas przypomina, kpiąc delikatnie, historię konkursu z lat 90., gdzie jeden z uczestników zaakcentował ważność elementu poprzez zastosowanie lustrzanego elementu w prezentowanym modelu i reakcję oglądających i jury. Tego samego zabiegu użył on w tej realizacji. Nikt nie przejdzie obojętnie obok tak zaprojektowanej elewacji.

Miejsce to byłoby idealne dla plenerów Richarda Estes’a (ur. 1932) współczesnego amerykańskiego fotorealistycznego malarza specjalizującego się w przedstawianiu panoram miast, witryn sklepowych, oddającego z precyzją każdy szczegół. W szczególności artysta sięga po tematy związane z odbiciami, refleksami zależnymi od materiału i pory dnia. Przygotowuje się do projektu sporządzając serie zdjęć, by uchwycić odpowiednie kompozycyjnie i plastycznie widoki swojego modelu. Jego technika poprzez zaznaczone refleksy i stosowaną kompozycję potęguje wrażenie realizmu w tak dużym stopniu, że oglądając jego obrazy ma się ochotę podejść i poszukać na nich swojego odbicia. Elewacje w fundacji Prady dają możliwość poszukiwania idealnego odbicia, idealnego w danym momencie.

Podsumowanie

Susan Sontag w książce *O fotografii* mówi:

Każda fotografia jest wieloznaczna; zobaczyć coś w postaci zdjęcia – to znaleźć potencjalny przedmiot fascynacji. Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu; „Oto powierzchnia. A teraz pomyślcie, a raczej wyczujcie to, co się pod nią kryje, jaka musi być rzeczywistość, jeżeli to tak wygląda”²².

Kilka prezentowanych fotografii wraz z komentarzem jest zapisem wrażeń z wizyty w Fundacji Prady. Jest poszukiwaniem odpowiedzi na pytania do-

²¹ R. Koolhaas, B. Mau, *op. cit.*, s. 576.

²² S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 24.

tyczące sposobów wyrażania ekspresji oraz przekazywania myśli, znaczeń i skojarzeń we współczesnej architekturze. Poszukiwania te dotyczyły szeroko pojętej materii a fotografia w tym przypadku pomogła zinterpretować rzeczywistość i jak twierdzi Susan Sontag „dostarczyć dowodów rzeczowych”²³.

Analizę efektów artystycznych i plastycznych struktur powierzchni wykończeniowych budynków komentują słowa Umberto Eco, który omawiając w *Historii Piękna* ekspresję współczesnej sztuki abstrakcyjnej, przejawiającą się w poetyckiej fantazji na dźwięki, słowa i kolory pisał, że sztuka ta „odkryła wartość materii”²⁴. Historyczna estetyka podkreślała, że materia sama w sobie jest bezkształtna a dopiero inwencja artysty *wskrzesza* ducha sztuki na kanwie idei i formy nadanej przez artystę. Estetyka współczesna przeciwnie, zwraca uwagę na fizyczny, konkretny, rzeczywisty charakter materii. Materia nie jest (tylko) budulcem, ale i celem, wyzwaniem, doświadczeniem i eksperymentem. Przedmiotem poszukiwań artystów jest „istota materiału, faktura, kolor, ciężkość a nawet jego zapach”²⁵.

Rem Koolhaas projektuje „architekturę informacji”, takiego to określenia wypowiadając się o swojej twórczości użył Kenya Hara²⁶. Według niego proces projektowy polega na uruchomieniu kognitywistycznego mechanizmu percepcji w umyśle odbiorcy. Reakcje na bodźce wzrokowe, dotykowe, słuchowe, węchowe i smakowe pojawiają się w mózgu odbiorcy i przywołują to, co my nazywamy „obrazem”. Nie tylko prowadzą odbiorcę do własnych rozmyślań nad przeszłością, ale wywierają wpływ na rozumienie i tworzenie nowej informacji podczas odbioru bodźców zewnętrznych²⁷. Konceptualne zabiegi Koolhaasa zmierzają właśnie w kierunku stymulacji zmysłów i przywoływaniu obrazów. Celem jest poszukiwanie idealnej materii i formy o zróżnicowanych właściwościach zmuszających umysł odbiorcy do wysiłku intelektualnego służącemu procesowi czynnego funkcjonowania budynku a w tym wypadku „próby odnalezienia sposobu, by wyjść poza mury galerii i stworzyć prawdziwą różnorodność w typologii i warunkach do prezentowania sztuki”²⁸.

Fundacja Prady posiada interesująca kolekcję sztuki współczesnej zarówno awangardowych artystów, jak i klasyków sztuki współczesnej. Obok oleju *Manipur* (1952–1960) Victora Vasarely’ego (1906–1997) wiszą dzieła skandalizującego amerykańskiego artysty Jeffa Koons’a (ur. 1955) z *I Assume You Drink Martell* (1986). Obok wysublimowanych prac Gerharda Richtera (ur. 1932) z *Stadtbild (M.4)* (1968) znajdujemy instalację Goshki Macugi

²³ *Ibidem*, s. 12.

²⁴ U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2015, s. 402.

²⁵ *Ibidem*, s. 403.

²⁶ Kenya Hara (ur. 1958), grafik, designer, kurator, nauczyciel akademicki. Profesor Uniwersytetu Artystycznego Musashino i przewodniczący Japońskiego Komitetu ds. Projektowania, a także wieloletni dyrektor artystyczny firmy MUJI. Jest autorem kilkunastu pozycji książkowych poświęconych problematyce sensu i potrzeby projektowania opartej na pobudzaniu zmysłów odbiorcy i sensualnym doświadczeniu świata.

²⁷ Hara K., *Designing design*, Baden 2014, s. 156, 157.

²⁸ <http://www.arcspace.com/features/oma/fondazione-prada>, 2015.

(ur. 1967) z cyklu *Death is not the end* (2013) czy kontrowersyjną instalację *Lost Love* (2000) Damiena Hirsta (ur. 1965). Idea kontrastu jest katalizatorem działania Fundacji. Kuratorzy wystaw czasowych i stałych przyjęli zasadę ciągłej stymulacji publiczności. Prowokująco na otwarcie Fundacji przygotowano wystawę przekrojową starożytnej rzeźby greckiej i rzymskiej pt. *Serial Classic*. Kuratorzy wystawy, Salvatore Settis i Anna Anguissola zwrócili uwagę na aspekt relacji pomiędzy oryginalną rzeźbą Starożytnej Grecji a jej imitacją w czasach Imperium Rzymskiego. Jedną z sal poświęcono metodom i technikom kopiowania. Paradoksalnie temat wystawy w swojej problematyce podnosi ciągle aktualny wątek prawdy i fałszu sztuce, poszukiwania kanonu, idealnego materiału który mógłby oddać naturę przedmiotu/dzieła sztuki.

Rewitalizacja – według Koolhaasa – XX-wiecznej postindustrialnej przestrzeni z zaskakującym zastosowaniem poszczególnych materiałów, z konsekwentnie przeprowadzonym procesem projektowym wpisuje się w założoną synergię intelektualną sztuki i architektury we wspólnej przestrzeni. Jako wybitny teoretyk architektury niejednokrotnie podkreślał, że architektura ma sens tylko jeżeli jest użytkowa/funkcjonalna a nie jest tylko przedmiotem kontemplacji o przestarzałej wartości estetycznej. Stąd również ciągła prowokacja projektowa jaką uprawia stosując zaskakujące materiały w niespodziewanych konfiguracjach²⁹. Te wszystkie zabiegi służą połączeniu funkcjonalności ze zmysłowością.

Autor stosując w rewitalizacji zróżnicowane przestrzenne zmienne – o złożonych efektach wizualnych zmusza do dialogu dwa światy – sztukę i architekturę tak, by wzajemnie czerpały korzyści z własnych odmiennych cech. Chęć eksperymentowania przejawia się w próbach na różnych polach, począwszy od materiałów, form i koloru po sprawdzanie możliwości konceptualnych rozwiązań. To celowe podejście, w którego centrum jest człowiek i jego doznania. „Przestrzenna, intelektualna gra” przeznaczona jest dla wszystkich uczestników spektaklu. Taka interpretacja wydaje się całkiem celna zważywszy na słowa Koolhaasa, który podkreśla: „Nowe, stare, horyzontalne, wertykalne, szerokie, wąskie, białe, czarne, otwarte, zamknięte – wszystkie te kontrasty definiują nową Fundację”³⁰.

Key words:

photography, revitalisation, display space, perception of architecture, sensory architecture.

Contrasts in Architecture – Prada Foundation in Milan

Abstract

The Prada Foundation in Milan by Rem Koolhaas is an example of a multifaceted composition, offering background for a new location of an avant-garde modern art centre. This article aims at analysing various graphic and art solutions for shaping architectural works to promote their multi-sensory perception. The analysis has been based on photos and own insight.

²⁹ R. Weston, *Architecture Visionaries*, London 2015, s. 273.

³⁰ Fragment wypowiedzi zawartej we słowach wstępu do projektu na stronie internetowej www.oma.eu.

Bibliografia

- Alarcó P., *Museo Thyssen-Bornemisza, Modern Masters*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2009.
- Bell J., *Lustro świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorządek, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2009.
- Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2015.
- Hara K., *Designing design*, Lars Müller Publishers, Baden 2014.
- Hazan F. (red.), *Od Moneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, tłum. H. Devechy, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973.
- Jencks C., *Architektura późnego modernizmu*, tłum. B. Gadomska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989.
- Koolhaas R., Mau B., *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, 1995.
- Monrad K., *Hammershoi and Europe*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2012.
- Pallasmaa J., *Oczy skóry*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Pawson J., *A Visual Inventory*, Phaidon Press Inc., 2012.
- Rasmussen S.E., *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.
- Rybczyński W., *Jak działa architektura?*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
- Weston R., *Architecture Visionaries*, Laurence King Publishing, London 2015.

Netografia

- <http://www.alusion.com/company.html>
- <http://www.arcspace.com/features/oma/fondazione-prada>
- <http://www.cymat.com>
- <http://www.fondazioneprada.org>
- <http://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2015/may/06/rem-koolhaas-crafts-spectacular-city-of-art-for-prada-milan>
- <http://oma.eu/projects>
- <http://pl.saint-gobain-glass.com/product/2016/sgg-priv-a-lite>
- <http://www.spiegel.de/international/europe/interview-with-rem-koolhaas-about-the-fondazione-prada-a-1031551.html>

Źródła ilustracji

- Ilustracje 1, 2, 4, 7, 10, 11 – autor fotografii Maria Petri.
- Ilustracje 3, 4, 5, 12 – autor fotografii Katarzyna Banasik-Petri.
- Ilustracja 6. Piero della Francesca, fragment obrazu *Città ideale*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, [https://it.wikipedia.org/wiki/Città_ideale_\(dipinto\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Città_ideale_(dipinto))
- Ilustracja 8. Vilhelm Hammershoi, *Sunbeams / Sunshine. Dust Motes Dancing in the sunbeams*, (1900), Statens Museum of Kunst, Copenhagen, https://en.wikipedia.org/wiki/Støvkornerne_dans_i_solstrålerne.
- Ilustracja 13. Richard Estes, *Telephone Booths* (1967), Museo Thyssen-Bornemisza, http://www.museothyssen.org/en/thyssen/zoom_obra/382.

ROZDZIAŁ VI

HORTUS CONCLUSUS PETERA ZUMTHORA.

KIEDY ARCHITEKTURA TRWA CHWILĘ

Barbara Stec

Słowa kluczowe: materialność, architektura, ogród, doświadczenie architektury, doświadczenie fotografowania architektury, pawilon *Hortus Conclusus*, światło i cień

Przedmiotem badania jest zależność między doświadczeniem architektury a doświadczeniem jej fotografowania na przykładzie czasowego pawilonu *Hortus Conclusus*, zaprojektowanego przez Petera Zumthora w *Kensington Gardens* w Londynie jako *Serpentin Gallery Pavillion 2011*. Metoda badania opiera się na osobistym doświadczeniu architektury pawilonu i jej fotografowaniu przez autorkę w dniu 15 października 2011 r. Rozważania, opisujące te doświadczenia zostały zapisane „na żywo” równocześnie z wykonaniem dokumentacji fotograficznej pawilonu, a następnie jedynie uzupełnione i uporządkowane, zwłaszcza w tych miejscach, gdzie autorka przypomina sobie fragmenty tekstów Zumthora i innych autorów. Taka bezpośrednia i równoległa rejestracja obu doświadczeń jest istotna ze względu na cel badania, którym jest wykazanie, że mogą one wchodzić w zależność, w której nawzajem się stymulują i pogłębiają. Wyniki badania pokazują, że fotografowanie architektury pogłębia doświadczenie jej materialności, geometrii, związku ze światłem słonecznym i sztucznym, sposobu jej trwania w czasie i otoczeniu oraz na odwrót: że wielozmysłowe doświadczenie architektury pozwala uchwycić w zdjęciach jej materialność, geometrię, atmosferę i związki z otoczeniem w czasie różnych warunków pogodowych. Wskazana zależność między fotografowaniem i doświadczeniem architektury wzmacnia w człowieku – autorze obu doświadczeń – zdolność kontemplowania tej architektury również na podstawie fotografii, wykonanych przez innych fotografów.

Wprowadzenie

Między doświadczeniem architektury a doświadczeniem jej fotografowania daje się zauważyć oczywista zależność, która przybiera różne postaci. W skrajnych przypadkach zdarza się, że fotografowanie zagłusza bezpośrednio doświadczenie architektury albo zupełnie je eliminuje lub odwrotnie – doświadczenie to tak pochłania człowieka, że fotografowanie zdaje się przeszkadzać i odrywać człowieka od kontemplowania architektury. Przedmiotem niniejszego badania stała się taka zależność między wskazanymi doświadczeniami, w której jedno z nich stymuluje i pogłębia drugie. Badanie przeprowadzono w czasie jednodniowego pobytu w pawilonie *Hortus Conclusus*, zaprojektowanym przez Petera Zumthora w *Kensington Gardens* w Londynie jako *Serpentin Gallery Pavillion 2011*. Rozważania autorki, opisujące doświadczenie architektury i spisywane „na żywo” są równoczesne z wykonywaną dokumentacją fotograficzną tej architektury. Poniższy tekst, prezentujący te rozważania, został jedynie uzupełniony i uporządkowany, zwłaszcza w miejscach, gdzie autorka przypomina sobie fragmenty tekstów Zumthora i innych autorów.

15 października 2011, Londyn, Serpentine Gallery

Jestem w *Hortus Conclusus* Petera Zumthora. Ogarnia mnie przyjemna myśl, że warto było dla tej chwili odbyć podróż z Krakowa do Londynu – ogród zachwyca mnie od pierwszego momentu. Radość z tego, że zdążyłam tu dotrzeć przed zamknięciem pawilonu i że jest nieprawdopodobnie słoneczna, jak na Londyn, pogoda, przeplata się z żalem, że nie będę mogła tu już nigdy powrócić i co dziś przegapię albo czego nie zdążę zobaczyć, to ominie mnie bezpowrotnie. Ściskam mój stary Nikon D60, którego rola w tej sytuacji staje się bezcenna. Myśl, że jeśli ja sama coś przegapię, on to uchwyci i później mi objawi, uspokaja. Zamknięta teraz w pawilonie – ogrodzie dosłownie, bo odgrodzona jego architekturą od reszty Kensington Gardens i Hyde Parku, staram się uprzytomnić tu każde moje doświadczenie. Pierwsze związane jest z ciszą i intymnością *Hortus Conclusus* – wnętrza zamkniętego, oddzielonego od ludzkiego gwaru i hałasu kilkupasmowej ulicy, która przecina Hyde Park tuż obok, a także od rozległości otwartego krajobrazu. Choć ogród Zumthora jest otwartym na niebo kawałkiem parku, fizycznie nie stanowi jego części, lecz nowe, odrębne w nim miejsce. Widać stąd, że otwarcie na to samo niebo zarówno parku, jak i ogrodu nie wystarcza, by zaistniała między nimi fizyczna łączność. Park pozostaje rozległą przestrzenią zewnętrzną dla wewnętrznej przestrzeni ogrodu. Na pewno jest to wynikiem architektury – wysokiego i szczelnie izolującego ogród „ogrodzenia”, które, choć zbudowane z pionowych desek, różni się od zwykłego płotu tym, że jest bryłą, posiadającą swoje własne wnętrze. Poczucie bryły, wnętrza w samym „ogrodzeniu” i wnętrza ogrodu buduje moje kolejne doświadczenie.

Zanim weszłam do środka, swoim zwyczajem obeszłam pawilon dookoła, aby poznać jego bryłę i zobaczyć, jak rezonuje z otoczeniem. W kadrach *Hortus Conclusus* z zewnątrz, które teraz przeglądam, ogrodu w ogóle nie można zobaczyć, a pawilon jawi się jako zwarta i szczelna bryła prostopadłościenna, wysoka na około pięć metrów. Przywodzi na myśl raczej prosty budynek płasko zadaszony, bo przez bezdrzwiowe wejścia widać tylko ścianę. Zgrzebność i prostota elewacji z desek i juty, malowanych na czarno, tuż przy budynku galerii Serpentine może budzić konsternację – pawilon Zumthora nie ma w sobie żadnej metropolitalnej „reprezentacyjności”, nie przywołuje żadnego stylu architektonicznego, nie jest popisowym „dowcipem” architektonicznym ani pokazem modnego designu – wręcz przeciwnie, budzi skojarzenia z krajobrazem rolniczym i wiejskim. Ale przecież zarówno krajobraz parkowy, jak i rolniczy są kulturowe i zbudowane z elementów tej samej flory, choć zasadniczo inaczej skomponowanych i funkcjonujących. Jednak elementy flory, takie jak trawa, kwiaty, krzewy, drzewa – pozostają te same, różnią się co najwyżej gatunkiem.

Patrząc na fotografię bryły *Hortus Conclusus* od południowo-wschodniej strony widzę na pierwszym planie rosły kasztan, który kładzie na ścianie bryły koronkowe cienie. Jedne są ostro oddzielone od tła, inne rozmazane, co uzmysławia mi, że na zewnątrz ogrodu wieje lekki wiatr. Konary drzewa

i cień na drewnianej ścianie mają podobną tonację czerni, a tło dla cieni – nasłoneczniona fasada pawilonu – jest srebrzysto-szara i zadziwiająco jasna! Na zdjęciu widać wyraźnie, że cień na drewnianej ścianie czerpie z jej materii i tak organicznie współbrzmi z rosnącym drzewem, że wydaje się jego przedłużeniem. Jest w jakimś sensie „cieniem drzewnym”.

Określenie to przywołuje mi na myśl opisy cieni wnętrza japońskiego, które Junichiro Tanizaki zawarł w *Pochwale cienia*, a które w spolszczeniu Henryka Lipszyca emanują sugestywną zmysłowością¹. Tanizaki potrafił nie tylko zauważać subtelne różnice między różnego rodzaju cieniami, ale wydobyć i opisać ich „materialność”. Wydobyć z nich czy im ją nadać? Zdjęcie przekonuje mnie, że raczej „wydobyć”, bo cień tak mocno zrasta się z materią, na którą pada, że w znacznym stopniu staje się z nią tożsamy. A jednocześnie cień czerpie kształt z rzeczy, od której pochodzi. Czy jednak w tym kształcie nie można zobaczyć także „materialności” tej rzeczy, na przykład jej twardości, struktury, wiotkości albo sypkości?. Fotografia zdaje się mówić, że można.

Zastanawiam się, na ile Zumthor przewidywał tutaj ten zachwycający efekt „drzewnego cienia”? Pamiętam, że pisał o cieniu i świetle, a nawet o *Pochwale cienia* Tanizakiego. O tym, że „Junichiro chwali cień. A cień chwali światło”². A ja teraz chwalam mój aparat fotograficzny, który zarejestrował dla mnie i jedno, i drugie – jeden kadr swoistego teatru cieni, który wciąż rozgrywa się na ścianie zewnętrznej pawilonu. Mój kadr dotyczy chwili tuż przed południem, kiedy cień oblewał północną krawędź pawilonu. Zdjęcia drugiej dłuższej elewacji pawilonu, czyli północno zachodniej, które zrobiłam przed wejściem do wnętrza *Hortus Conclusus* nie zdołały jeszcze zarejestrować spektaklu „drzewnych cieni”, które na ścianę rzucą zapewne pod wieczór dwa drzewa. Gdyby pozostać przed tą ścianą aż do zachodu słońca, można by zrobić całą sesję fotograficzną takich cieni. Czy uchwyciłaby ona zmianę ich koloru w związku z kolorem coraz bardziej oranżowego światła zachodzącego słońca? Elewacja ta na moich zdjęciach zatopiona jest jednak cała w cieniu i organicznie zrasta się ze swoim własnym cieniem, rzucanym na trawnik. Ten cień ściany, własny i rzucony, nie jest jednak „drzewny”, ale ma barwę i wilgotność ziemi, której w rzeczywistości wcale tam nie widać. Na zdjęciu jednak wyraźnie rozlewa się „ziemisty cień” tej elewacji.

Zdjęcia bryły pawilonu od zewnątrz pozwalają mi teraz lepiej zrozumieć moją sytuację w środku ogrodu i przewidzieć w nim drogę światła słonecznego. Postanawiam nie ruszać się przez dłuższy czas z zajętego miejsca i tylko z niego obserwować wnętrze *Hortus Conclusus*

¹ J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, przeł. H. Lipszyc, [w:] *Estetyka japońska*, t. 3: *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewka, Kraków 2005.

² P. Zumthor, *Myslenie architektury*, tłum. A. Kożuch, Kraków 2010, s. 92 (rozdział: *Światło w pejzażu*, s. 89–93).

Południe

Siedzę już dłuższą chwilę na metalowym taborecie w środku ogrodu i czuję się tak, jak bym była w gościnie „u Petera Zumthora”. Przesuwając kadr zdjęcia po architekturze, dość szczerze mnie tu otaczającej, wyobrażam sobie jego zapatwienie w obraz swoich myśli, kiedy niespiesznie podejmuje decyzje projektowe: to będzie miejsce ciszy, cisza powstanie dzięki takiemu właśnie ogrodzeniu, pawilon będzie drewniany, deski będą czarne, na nich – juta, przylegająca ściśle do desek dzięki smolistej żywicy, dach będzie właśnie taki, wielkość wnętrza będzie taka właśnie, ani większa, ani mniejsza, stoliki metalowe, filigranowe, będą przymocowane do podłogi z desek, a taborety przy nich, też metalowe, będą składane, swobodnie stojące...

Jest obok mnie sporo ludzi, zwłaszcza młodych, wielu z małymi dziećmi, ale nie odczuwam ciasnoty ani hałasu. Widzę, że dzieci czują się tu dobrze, swobodnie i zarazem bezpiecznie między buszem roślin, które często je przerażają, a drewnianą ławą pod ścianą, gdzie siedzą rodzice i stoją wózki dziecięce. Drobne ciała dzieci wpisują się doskonale w obszar przejścia między ławą, krzeselkami i stolikami a dzikim i niedostępnym światem płataniny łożdyg, liści, kwiatów, puszystych torebek z nasionami. Ze względu na swoją skalę i naturalność, a także dzięki swoistej, czarownej atmosferze ogrodu dzieci wydają mi się aniołami tego miejsca. Spokojnie mogę włączać w ich energię moją obecność i rozmyślenia o architekturze. Zdziwiał mnie i cieszy odkrycie, że towarzystwo obcych ludzi w tak intymnej bliskości fizycznej nie rozprasza moich myśli.

Właśnie skala, proporcje i materie ogrodu prowadzą wprost do architektury Petera Zumthora. Jest on mistrzem intymnej skali domu, którą odnajduję od pierwszej chwili w zacisznej atmosferze *Hortus Conclusus*. Już w jego zewnętrznej bryle widać było, że ma on, w stosunku do wielkomięjskich rozmiarów Hyde Parku, miarę skromnego domu wiejskiego, a wewnątrz pogłębia jeszcze doświadczenie domowej intymności.

Ta miara przywodzi na myśl domy ze szwajcarskiej miejscowości Haldenstein, choć się wyraża inaczej w metropolitalnym kontekście, który zdziwił Zumthora tak intensywnym zgiełkiem szerokiej ulicy tuż obok Serpentine Gallery. Skala ogrodu przypomina także wirydarz klasztorny. Być może architekt miał w myśli znaną mu atmosferę wirydarza w burgundzkim klasztorze Cystersów, kiedy projektował tu czworobok zamknięcia nie z pojedynczych ścian, ale z korytarzy obejścia? Uświadamiam sobie, że atmosferę wirydarza tworzą nie tylko proporcje, ale także cisza, która tutaj panuje dzięki podwójnym ścianom ogrodzenia, tworzącego tym samym wąski korytarz. Wirydarz to także krużganki, które tu znajdują swój kształt wewnątrz ogrodu w obejściu pod szerokim okapem dachu. Jest on wysunięty od ściany korytarza na głębokość, na oko, nieco ponad dwóch metrów, dlatego łatwo skojarzyć jego przestrzeń z przestrzenią krużganków, okalających wirydarz. A może jest to echo japońskiej admiracji cienia o różnej gęstości, barwie, tempera-

turze, którą Zumthor zdaje się podzielać? Najbardziej fascynuje mnie teraz uchwycenie w kadrze zdjęcia rozmaitych odcieni wielorakich cieni, których obecność objawiły mi tak sugestywnie przeglądane przed chwilą zdjęcia zewnętrznej bryły pawilonu.

Po zarejestrowaniu „drewnianego cienia” weszłam do wnętrza ogrodu po długiej, jak to zapamiętałam, chwili wyciemnienia widoku w wąskim przesmyku korytarza w ogrodzeniu. Żółte światła lamp u sufitu jeszcze pogłębiało wrażenie zamknięcia, choć nieco rozświetlało mrok i ocieplało zdjęcie. Korytarz jest nie tylko zamknięty od góry, ale tak zaprojektowany, by wejścia od zewnątrz i do wewnątrz nie nakładały się na siebie. Od zewnątrz pawilon ma sześć wejść, po trzy w dłuższych bokach, a do wewnątrz – tylko cztery: po dwa w dłuższych bokach. Dzięki ich przesunięciu nie da się sfotografować wnętrza ogrodu z jego parkowym zewnętrzem bez rejestracji korytarza jako wąskiej, długiej, mrocznej a ciepłej zarazem przestrzeni. Korytarz ten jest tak wąski, że trudno w nim minąć drugą osobę, a łatwo otrzeć się o szorstkie i chropowate powierzchnie ścian, pachnących drewnem, żywicą i jutą. Pasy juty mają na oko pięćdziesiąt centymetrów szerokości i tworzą na ścianach pionowe, dość regularne smugi. Dzięki temu powierzchnie ścian, a także dachu pokryte są jednorodnym deseniem i w szerszym ujęciu pawilonu sprawiają wrażenie opakowanych jednym, wielkim kawałkiem pasiastej tkaniny. Cień korytarza, wyłaniający się na zdjęciach, jest niejednorodny i trudno mi nazwać jego materialność jednym słowem, ale mogłabym się zdecydować na określenie go „cieniem malarskim”, mając na myśli faktury obrazów samego mistrza Rembrandta.

Przyłapuję się na rozmowie z Peterem Zumthorem, ale w rzeczywistości powiernikiem moich myśli jest Nikon, który reaguje na każdy mój zachwyt i przymierza do niego swój kard. Moje miejsce jest pod okapem w cieniu po tej samej stronie pawilonu, po której na jego zewnętrznej ścianie rozgrywa się teatr „drewnianych cieni”. Stąd wnioskuję, że miejsce to pozostanie w cieniu do końca dnia. Okap w kadrze wydaje się ogromny. Nakrywa on całkowicie tę część ogrodu, która przeznaczona jest dla ludzi. Reszta ogrodu, czyli jego środek, jest odkrytym na niebo prostokątem ziemi, służącym jedynie roślinom. Konstrukcji dachu nie widać, bo okap jest od spodu odeskokowany, co daje w widoku zwartą bryłę jednospadowego dachu o trójkątnym przekroju. Dach ten sprawia w pierwszym wrażeniu wnętrza ogrodu ogromne zaskoczenie, bo od zewnątrz pawilonu ani go nie widać, ani trudno się spodziewać. Jest on na tyle pojemny, że kryje w sobie korytarz „ogrodzenia” i ponad dwumetrowe przejście pod okapem. Może właśnie ten dach stanowi tu architektoniczne „twarde jądro piękna”, o którym pisał Zumthor w swoim tekście, przeznaczonym na sympozjum w Piranie w grudniu 1991 r.³ Jestem niemal pewna, że właśnie w tym dachu, a także w korytarzu wewnątrz „ściany ogrodzenia” pod tym dachem kryje się źródło ciszy i intymnej atmosfery *Hortus Conclusus*. I jeszcze w czymś innym, tak mocno tu obecnym – w po-

³ *Ibidem*, s. 29–37.

wierzchniach ścian i dachu, które aż się proszą, żeby je pogładzić ręką. Deski miękną pod jutą i smołą, tracą kanty, zyskują zgrzebność tkaniny, a w dotyku przypominają fakturę obrazu na płótnie. Panująca tu cisza i atmosfera intymności jest także zasługą tych powierzchni, delikatnie „wygłuszających” dźwięki. Gruby spłot juty i plamy żywicy, lśniące w słońcu pogłębiają też „malarstwo” kadrowanych aparatem widoków, zmieniających się wciąż ze światłem dnia. W tej atmosferze i w tym obrazie uczestniczymy teraz, przelotni mieszkańcy ogrodu, podczas gdy jego stałymi mieszkańcami są rośliny. Nad prostokątem rabaty unosi się równy mu wymiarami prostokąt nieba w grubym kadrze dachu. Staram się odróżnić światło nieba od jego koloru i czerń dachu od jego wielorakich cieni, które staram się nazwać.

Tak radykalne wpuszczenie światła do wnętrza znów każe mi myśleć o Peterze Zumthorze. Architekt obchodzi się ze światłem jak z bezcennym tworzywem, które dozuje ostrożnie. Tutaj jasność dnia bezpośrednio wpada tylko z góry. To podkreśla zamknięcie wnętrza i daje miękkie półtony cieni w otworach przejść z korytarza. Promienie słońca wpływają do wnętrza po bardzo łagodnym i szerokim spadzie, zawsze mocniej i obficiej z jednej strony – ich strumień dosłownie ześlizguje się powoli do wnętrza, hamowany chropowatą powierzchnią i skrzęty na plamach żywicy.

Widać w kadrze zdjęcia, jak fundamentalne dla przestrzeni pawilonu są te cztery połacie dachu, wiszące nad ogrodem. Teraz spływa po nich tylko światło, ale w czasie deszczu jest to woda, nawadniająca rabatę. Dzięki nim nie ma tu efektu studni, ale efekt rozległego brzegu między dwoma różnymi domenami, w tym przypadku między domeną jasności i cienia, nieba i architektury. Ten brzeg jest na tyle szeroki, że można po nim spokojnie wędrować spojrzeniem i kadrem zdjęcia: stanowi nie tyle granicę, co graniczną przestrzeń. Po raz drugi w przestrzeni pawilonu granica nabiera wartości przestrzennej, nie jest linearna albo płaska. Najpierw jest ona przestrzenna w ogrodzeniu, utworzonym przez zadaszony korytarz, teraz w tej szerokiej ramie obrazu nieba. Z ptasiej perspektywy byłaby to rama obrazu ogrodu, zwłaszcza rabaty. Te przestrzenne granice przypominają pewien stały element architektury domów Zumthora: szerokie i niskie parapety, które tworzą rodzaj podokiennej ławy między wnętrzem domu a światem za oknem. Taki rozległy architektoniczny brzeg staje się istotnym miejscem domu, które umożliwia dłuższe i wygodne przebywanie tu i tam: po dwóch stronach „miejsca”. W *Hortus Conclusus* sprzyja on kontemplacji nieba i ogrodu, zawierając i wyodrębniając jego kadr.

Piętnasta

Przełamuje się światło i energia dnia z pory popołudniowej w wieczorną. Atmosfera wirydarza klasztornego daje o sobie znać. Nawet w wieloosobowej grupie przypadkowo zebranych osób panuje tu teraz spokój i rodzaj odświętności. *Hortus Conclusus* jest stworzony do rytmu modlitwy. Myśli,

idąc za spojrzeniem, same układają się w litanię: powtarzają cykl obejścia rabaty w zacienionej przestrzeni okapu, odbijają się od ścian na kierunek pionu i unoszą w niebo.

Przesiadam się dopiero teraz. Wybieram miejsce, które jako jedyne w podcieniu łąpie jeszcze słońce. Opieram plecy o ścianę, stanowiącą krótszy bok ogrodu od północnego zachodu. Natomiast rabata pozostaje wciąż zalana światłem i staje się dla widowni pod dachem niezwykle sceną, wypełnioną wibrującą zawieszoną gęstego powietrza i owadów. W kadrze zdjęcia zawieszona jest złotawa. Rośliny, wybrane i skomponowane dla *Hortus Conclusus* przez Pieta Oudolfa, są dzikie, mocne, bujne. To one mienią się teraz w czarnym kadrze cienia pod dachem barwami zieleni, brązu, fioleto, czerwieni, choć na zdjęciu wciąż dominuje odcień złota i słomy. Dobrze współżyją z architekturą i niewątpliwie współtworzą atmosferę tego miejsca, prząsną, zgrzebną, mocną, „zakorzenioną” w ziemi. To rośliny są tu gospodarzami i sprawiają, że ta część przestrzeni, wykrojona architekturą, tętni życiem. Przypomina to rozważania Zumthora o żyjącej części przestrzeni⁴. Taka częśćka jest w stanie przyjąć życie, podtrzymać je i rozwijać w sobie. W tym ogrodzie służy ona ludziom i roślinom, które w październikowym świetle triumfują puszystością i pachną ziołami. Nabrzmięte od nasion owocnie ledwo utrzymują się na łodydze i przy podmuchu rozsypują swoją wartość. Przez ich gęszcz ledwo dostrzegam ludzi po drugiej stronie ogrodu.

Przed szóstą wieczorem

Niebo blednie i złota poświata na najwyższych źdźbłach trawy zaczyna gasnąć. W lipcu było tu jeszcze o tej porze dużo światła, ale teraz robi się chłodno i szarawo. Pomimo to pawilon jest wciąż pełen ludzi. Oczekuję tu ptaków, które pod wieczór w ogrodach zaczynają swoje ostatnie łowy i rundy powietrzne. Ale *Hortus Conclusus* ma skalę raczej motyli i pszczoł, niż ptaków, którym może tu brakować gałęzi drzewa, wystającej belki dachu albo misy z wodą. Myślę jednak, że rankiem mogą tu towarzyszyć ludziom przy porannej kawie, zbierając okruchy ze stolików – to jedyne miejsce, gdzie mogłyby przysiąść. Teraz ogród wypełnia gwar rozmów i atmosfera kawiarniana. Stoliki są zajęte przez ludzi, których zaczyna nawet przybywać.

Kończy się przedostatni dzień otwarcia pawilonu Petera Zumthora i Pieta Oudolfa w Kensington Gardens. Pojutrze będzie on zamknięty dla publiczności i wystawiony na sprzedaż. Czy stanie jeszcze gdzieś w innym miejscu? Zapewne tak, ale, nawet, jeśli przeniesione zostaną ściany, dach, podłogi i meble, będzie to już inne miejsce z inną ziemią i niebem, tak ważnymi dla ogrodu, ale też przecież dla każdej budowli. Architektura jest nierozzerwalnie związana ze swoim miejscem na ziemi, jego materią, światłem, cieniem – dlatego teraz żegnam *Hortus Conclusus*, po którym za chwilę nie będzie tu

⁴ B. Stec, *Żyjąca częśćka przestrzeni*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2007, nr 1 (18), s. 24–27.

już śladu, a za rok stanie w tym miejscu nowy Serpentine Gallery Pavilion. Patrzę na mój aparat fotograficzny, którego czarna skrzynka zamyka w małym pudełku wielką przestrzeń moich spojrzeń. Spojrzeń nierozłącznych z myślami. Wiele z tych myśli nie zaistniałoby zapewne w ogóle bez fotograficznych kadrów pawilonu. Ostatnie moje spojrzenie na pawilon Zumthora w Serpentine Gallery łączy się z myślą, że aparat fotograficzny może sam w sobie stać się swoistym, przenośnym *hortus conclusus*.

Fotografie w książce

Po pięciu latach patrzę uważnie na fotografie *Hortus Conclusus* w piątym tomie dzieł zebranych Zumthora⁵ i bez trudu rozpoznaję w nich własne doświadczenie tej architektury. Dwa z dziewięciu pokazują zewnętrzne ściany pawilonu oblane cieniem drzewa. Choć staranniejskadrowane, od razu kojarzą mi się z własnymi kadrami „drzewnych cieni” i przypominają mi o szczęściu do bezchmurnej pogody i czystego powietrza, które miałam w czasie wizyty w *Hortus Conclusus*. Wnioskuje z nich, że Zumthora także zachwycił „ogrodowy teatr cieni”, a może chciał w ten właśnie sposób „włączyć” te drzewa do ogrodu, który ich w swoim wnętrzu nie miał?

Zatrzymuję się nad zdjęciem, które przedstawia wnętrze ogrodu w ulewie. Ludzie siedzą spokojnie pod szerokim okapem i kontemplują ścianę wody, spływającą z rozłożystej połaci dachu. Zdjęcie zrobione jest z takiej samej przestrzeni pod okapem, ale po przeciwnej stronie ogrodu. Mokra połać dachu, po której spływa deszcz, jaśnieje na fotografii w świetle pochmurnego dnia i lekko paruje, sądząc po delikatnej mgielce nad nią. Przychodzi mi na myśl określenie „mokrego światła”, bo na tym zdjęciu cienie jawią się jako „suche”, a światło – „mokre”. Spokój ludzi kontrastuje tu z gwałtownością strug deszczu. Niemal czuję pozycję fotografa, który robi zdjęcie spod okapu, choć zastanawiam się, jak sam uniknął deszczowej zasłony i czy to wynik obróbki zdjęcia, umiejętności fotografa czy profesjonalnego aparatu fotograficznego? Nie ma to jednak dla mnie większego znaczenia, gdyż patrząc na to zdjęcie czuję, jak moje dawne doświadczenie *Hortus Conclusus* zaczyna rosnąć: wtedy zastanawiałam się jedynie, jak może wyglądać pawilon w czasie deszczu, teraz – „jestem” pod okapem patrzę na architekturę pawilonu w strugach deszczu.

W Akademii Architektury w Mendrisio Zumthor nieraz pytał studentów, czy wyobrażają sobie projektowany budynek w deszczu i czy jest on wtedy piękny? Projektując *Hortus Conclusus* myślał o porach deszczu, nawadniającego rabatę, o zadaszeniu dla ludzi, będących wtedy w ogrodzie i o widoku tej architektury w deszczu, a dał temu wyraz w swoim eseju⁶. Zdjęcie pawilonu Zumthora w deszczu uświadomiło mi mocniej, że pawilon ten jest nie tylko ogrodem, ale także schronieniem dla ludzi – archetypem „domu” dla roślin

⁵ P. Zumthor, *Peter Zumthor 1998–2001. Realisations et projets*, t. 5, Zurich 2014.

⁶ P. Zumthor, *Hortus Conclusus*, London 2011.

i ludzi, czyli miejsca wspólnego domu i ogrodu, a przez to znacznie różniącego się od domu z ogrodem przydomowym. Przypomina starożytny typ domu greckiego, posiadającego w swoim obrębie dziedziniec, otwarty na niebo, a potem także perystyl, który tak bardzo spodobał się Rzymianom, że przejęli go do swojego domu atrialnego i ustawili na za atrium na osi domu. Zresztą w atrium *compluvium* też wpuszczało deszczówkę do wnętrza pomieszczenia, a ściślej – do *inpluvium*. Przypomina też dwie renesansowe wille: *La Rotondę* (1566) Andrea Palladia i *La Rocca Pisana* (1576) Vincenza Scamozziego, gdzie deszcz wlewa się do cylindrycznego wnętrza w centrum domu przez *oculus* w kopule i stąd, przez kamienną kratę w posadzce, do przyziemia z kuchnią i pomieszczeniami gospodarczymi. Zdjęcie deszczowego *Hortus Conclusus* przypomina mi, że można wpuścić strumień deszczu w obręb domu, czerpiąc z tego korzyści praktyczne i uniesienia metafizyczne i że w architekturze połączenie tych dwóch zawsze daje znakomite efekty.

Podsumowanie

Uważne fotografowanie architektury może stać się środkiem, służącym pogłębieniu doświadczenia tej architektury: zwłaszcza jej związku ze światłem słonecznym i sztucznym, jej materialności, geometrii, jej sposobu trwania w czasie i otoczeniu. Dzięki temu doświadczenie fotografowania architektury stymuluje jej kontemplowanie. Jednocześnie widać wzajemność takiej zależności: wielozmysłowa, uważna percepcja architektury, przeprowadzana w czasie przynajmniej kilku pór dnia, pozwala na uchwycenie w zdjęciu bogactwa tej architektury: rozmaitych odmian cieni i światła, jej materii i kształtów w czasie różnych warunków pogodowych, jej atmosfery i związków z otoczeniem. Dodatkowo, w człowieku, doświadczającym architektury na dwa omawiane tu sposoby można zauważyć wyostrenie percepcji zdjęć tej architektury, wykonanych przez innych fotografów.

Key words:

materiality, architecture, garden, experiencing architecture, experiencing of taking photos of architecture, Hortus Conclusus pavilion, light and shadow

Hortus Conclusus by Peter Zumthor. When Architecture Lasts a Short While

Abstract

The study is devoted to the interdependency between experiencing architecture and experiencing the taking of photos of architecture based on the example of a temporary pavilion called *Hortus Conclusus*, designed by Peter Zumthor in Kensington Gardens in London as *Serpentin Gallery Pavilion 2011*. The study was based on the personal experience of the pavilion creator and photos of it taken by the author on 15 October 2011. The reflections describing that experience were recorded „live” at the time of taking photos of the pavilion, and then only complemented and ordered, especially where the author recollects excerpts from the texts by Zumthor and other authors. Such a direct and parallel recording of both types of experience is important for the study objective, i.e. proving that they can be interdependent, stimulating and enriching one another. The study results prove that taking photos of architecture enriches the experience of its materiality, geometry, connection with daylight and artificial light, its existence in time and space, and vice versa: that the multi-sensory experience of architecture enables to grasp its materiality, geometry, atmosphere and ties with the surroundings in different weather conditions on the photos. The in-

licated dependence between taking photos and experiencing architecture promotes the ability of a man, creator of both types of experience, to contemplate the said architecture also based on photos taken by others.

Bibliografia

Zumthor P., *Hortus Conclusus*, Serpentine Gallery Pavillion, London 2011.

Zumthor P., *Myślenie architekturą*, tłum. i oprac. zbiorowe, Kraków 2010.

Zumthor P., *Peter Zumthor 1998–2001. Realisations et projets*, t. 1–5, Zurich 2014.

Tanizaki J., *Pochwała cienia*, tłum. H. Lipszyc, [w:] *Estetyka japońska*, t. 3: *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewka, Kraków 2005.

Stec B., *Żyjąca cząstka przestrzeni*, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni” 2007, nr 1 (18), s. 24–27.

NOTY O AUTORACH

Katarzyna Banasik-Petri, dr inż. arch., architekt, nauczyciel akademicki w latach 1997–2001 na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, od 2004 na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej ukończyła w roku 1995, stopień doktora uzyskała w roku 2001 w ramach programu Tempus Phare organizowanego we współpracy uniwersytetów w Wenecji, Sewilli i Las Palmas. W latach 1996–2002 stypendystka i uczestniczka warsztatów i seminariów architektonicznych organizowanych m.in. przy współpracy z Universitario di Architettura di Venezia oraz Bauhaus-Universität Weimar. W latach 2002–2004 praca badawczo-naukowa w projektach 5. Programu Ramowego Unii Europejskiej Re-Urban i Le-Notre realizowanych na Politechnice Krakowskiej. Od 2005 prowadzi własne biuro architektoniczne F2 Studio Biuro Projektów. Jest autorką i współautorką wielu koncepcji, projektów i realizacji architektonicznych, w tym domu jednorodzinnego w Zielonkach i budynku mieszkaniowego przy ul. Brogi w Krakowie, który uzyskał prestiżową Nagrodę Województwa Małopolskiego im. St. Witkiewicza (2016). Swoją pasję do architektury rozwija na polu praktyki zawodowej i na poszerzaniu swoich zainteresowań naukowo-badawczych skupiając się na zagadnieniach szeroko pojętej rewitalizacji przestrzeni miejskich. Członek Stowarzyszenia Architektów Polskich i Małopolskiej Izby Architektów.

<http://www.f2studio.pl>

Bartosz Haduch, dr inż. arch., architekt, nauczyciel akademicki, publicysta, laureat międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów architektonicznych, autor licznych publikacji (m.in. w Mark-Magazine, Domus, A&B, ARCH i Architektura-Murator) oraz książek („architectourism – Hiszpania” i „Herzog de Meuron. Architekci (i) artyści”). Po studiach i praktyce zawodowej w Holandii, Hiszpanii i Austrii rozpoczął działalność projektową w Krakowie. Od 2007 roku prowadzi grupę NArchitekTURA, łączącą działania z zakresu urbanistyki, architektury, projektowania krajobrazu, designu i grafiki. NArchitekTURA w 2010 roku została uznana przez magazyn Wallpaper* za jedną z trzydzie-

stu najciekawszych młodych pracowni na świecie. Bartosz Haduch od 2004 roku prowadzi zajęcia na Wydziale Architektury Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. W 2011 roku uzyskał stopień doktora nauk technicznych na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej.

www.narchitektura.pl

Artur Jasiński, dr hab. inż. arch., jest praktykującym architektem, dyrektorem biura architektonicznego Artur Jasiński i Wspólnicy i nauczycielem akademickim: profesorem nadzwyczajnym na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie, gdzie od dwóch kadencji pełni funkcję prodziekana. Jest laureatem nagród i wyróżnień w ponad dwudziestu konkursach architektonicznych i autorem wielu budynków użyteczności publicznej, między innymi zespołu budynków biurowych Bonarka 4 Business, parku technologicznego Brainville w Nowym Sączu, budynków ABB/Axis, Mercedes i Centrum Biurowego Lubicz w Krakowie. Jego zainteresowania naukowe i publikacje skupiają się na polu wpływu współczesnych procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych na urbanistykę, architekturę, i na praktykę zawodową architekta.

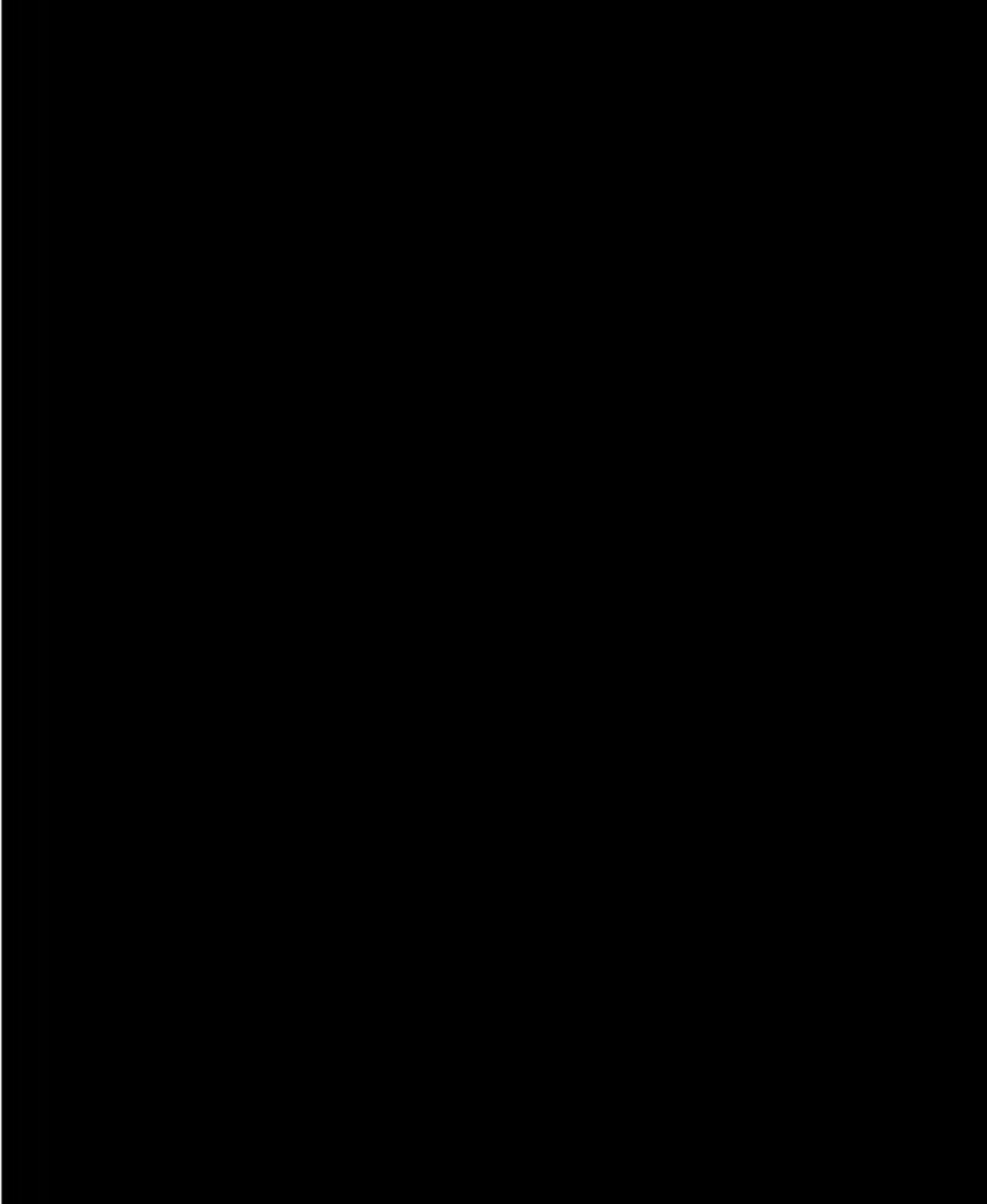
www.ajbiuro.pl

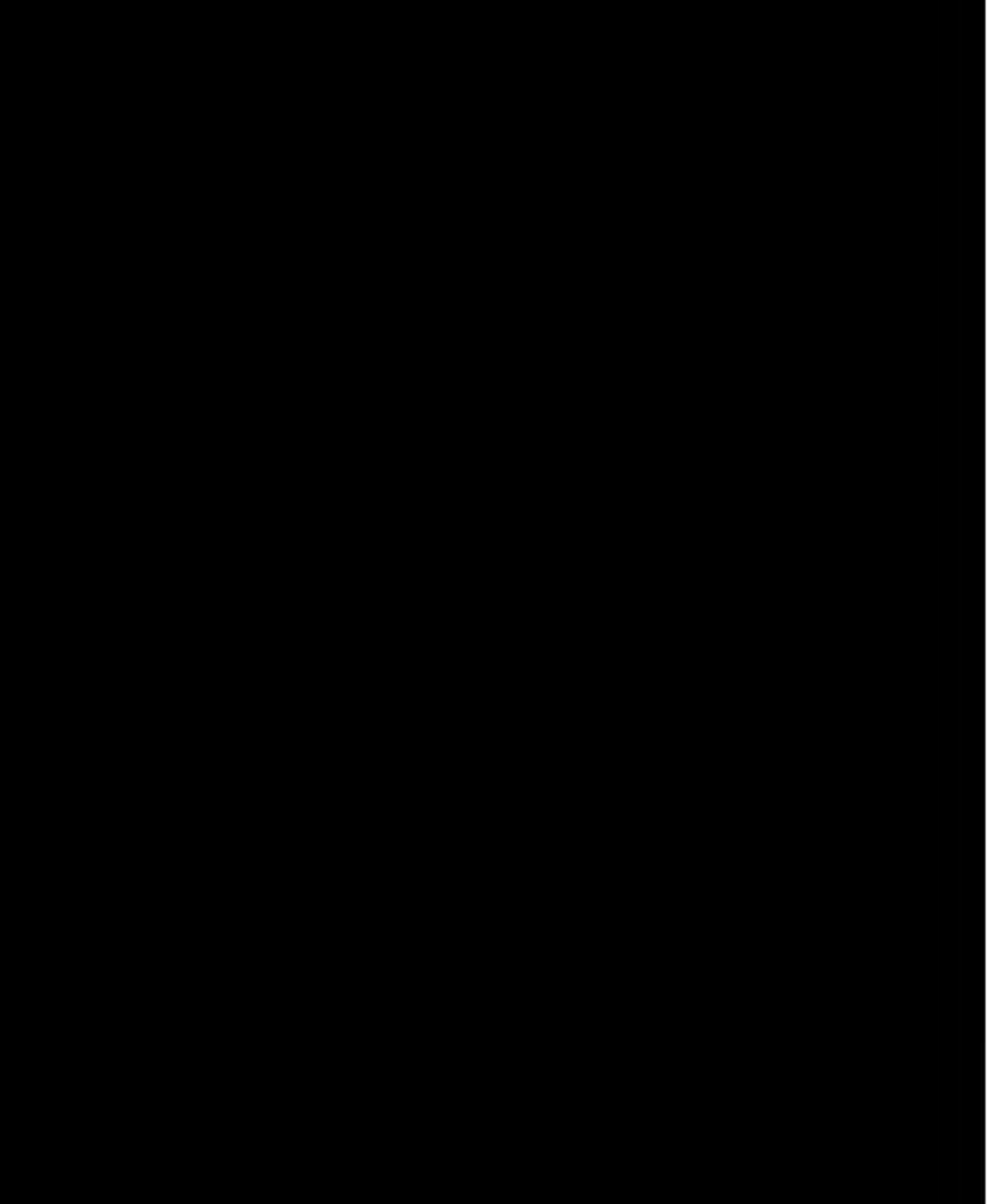
Anna Palej, dr hab. inż. arch., architekt, pracownik naukowo-dydaktyczny – w latach 1971–2014 na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, obecnie na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Dwukrotnie przebywała na stypendiach naukowych zagranicą: w roku 1984 w Melbourne University a w roku 1991 w USA na Stypendium Kościuszkowskim. W latach 1991–1994 pracowała jako *Visiting Professor*, w College of Architecture and Planning, University of Tennessee. Udział w wielu opracowaniach zespołowych, a także stypendia i praca zagranicą przyczyniły się do sprecyzowania indywidualnych zainteresowań badawczych i tematyki jej prac studialno-projektowych. Związane są one: z rehabilitacją architektoniczną i urbanistyczną oraz kształtowaniem przestrzeni publicznych miasta, sprzyjających poczuciu bezpieczeństwa i identyfikacji (monografia: *Przemiany w strukturze programowej i przestrzennej osiedli mieszkaniowych w Polsce*); z odpowiedzialnością architektów i decydentów, wpływających na kształt otoczenia, za prawidłowy rozwój fizyczny i intelektualny dziecka oraz jego otwartość na kontakty społeczne (monografia: *Kształtowanie przestrzeni dla dzieci w miejskim środowisku mieszkaniowym*); z wpływem Technologii Informacji na struktury programowo-przestrzenne współczesnych miast i psychikę człowieka (monografia: *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*).

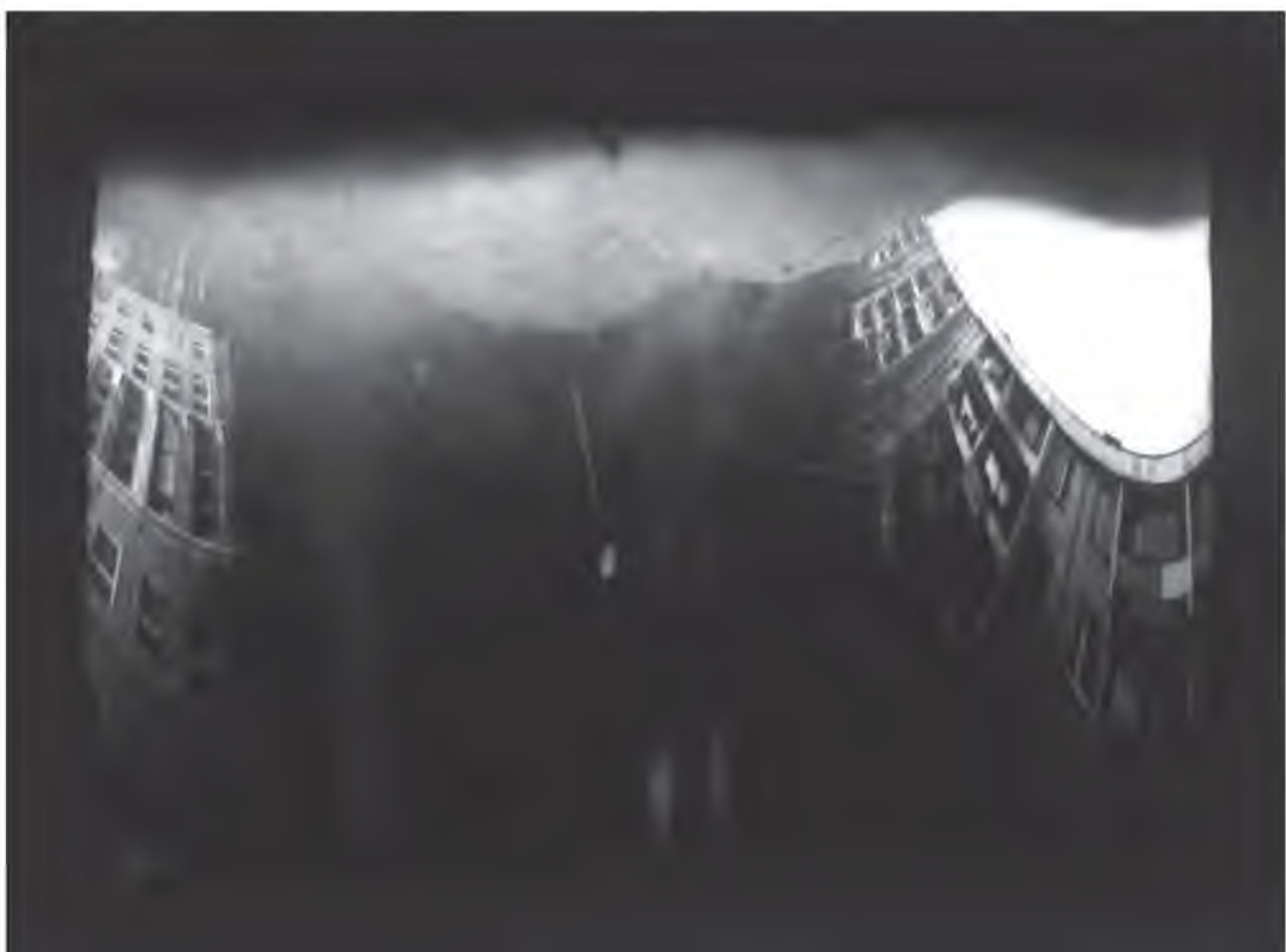
Barbara Stec, dr inż. arch., architekt i scenograf, nauczyciel akademicki. W latach 1990–1993 pracowała w Zakładzie Architektury Przemysłowej WAPK, od 1993 roku do dziś pracuje w Katedrze Scenografii ASP w Krakowie i od 2004 roku – na WAI SP Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. W ramach stypendium SARP-u ufundowanego przez Christine Roux-Dorlut pracowała w biurze projektowym Badani-Roux-Dorlut w Paryżu i w Cannes. W 2000 roku obroniła na WA PK pracę doktorską pt. *Aspekty scenograficzne w architekturze współczesnej. Wzmocnienie oddziaływania formalnego architektury przez wprowadzenie elementów scenograficznych* przygotowaną pod kierunkiem prof. J.K. Lenartowicza. Jest autorką i współautorką projektów architektonicznych i wnętrzarskich oraz autorką kilkunastu scenografii, głównie teatralnych i telewizyjnych. Uczestniczyła w wielu wystawach zbiorowych z dziedziny scenografii; jest autorką trzech wystaw indywidualnych. Od kilkunastu lat zajmuje się teorią architektury i krytyką architektoniczną. Trzykrotnie uczestniczyła w krytyce projektów studenckich, wykonanych w Aletier Petera Zumthora w Akademii Architektury w Mendrisio w Szwajcarii. Jest autorką kilkadziesiątu esejów dotyczących architektury, zwłaszcza współczesnej. Jej pasją jest wykonywanie malowideł ściennych.

Piotr Wróbel, dr inż. arch., nauczyciel akademicki i praktykujący architekt. W 1993–2004 pracownik naukowo-dydaktyczny na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, od 2004 na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie. Od 1991 prowadzi praktykę projektową w pracowni architektonicznej APA Czech-Duliński-Wróbel sp. z o.o. z Jackiem Czechem i Januszem Dulińskim. Jest współautorem kilkadziesiątu prac konkursowych, kilkunastu projektów budynków i zespołów urbanistycznych realizowanych od roku 1990 do chwili obecnej. Do najważniejszych należą: kompleks budynków lotniskowych oraz terminale pasażerskie w portach lotniczych w Krakowie i Rzeszowie, budynek Wydziału Informatyki Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, nowa siedziba rozgłośni regionalnej Radio Kraków. Projekty konkursowe i realizacje uzyskały ponad 40 nagród, wyróżnień i nominacji, w tym do nagrody im. Miesa van Der Rohe za budynek Radia Kraków (z Tomaszem Mańkowskim, 1998). Zainteresowania naukowe i publikacje Piotra Wróbla koncentrują się wokół zagadnień związanych z projektowaniem kompleksów lotniskowych oraz problemów medializacji architektury, wynikających ze szczególnych relacji fotograficznej reprezentacji oraz twórczości i percepcji architektury.

<http://www.apa.krakow.pl>



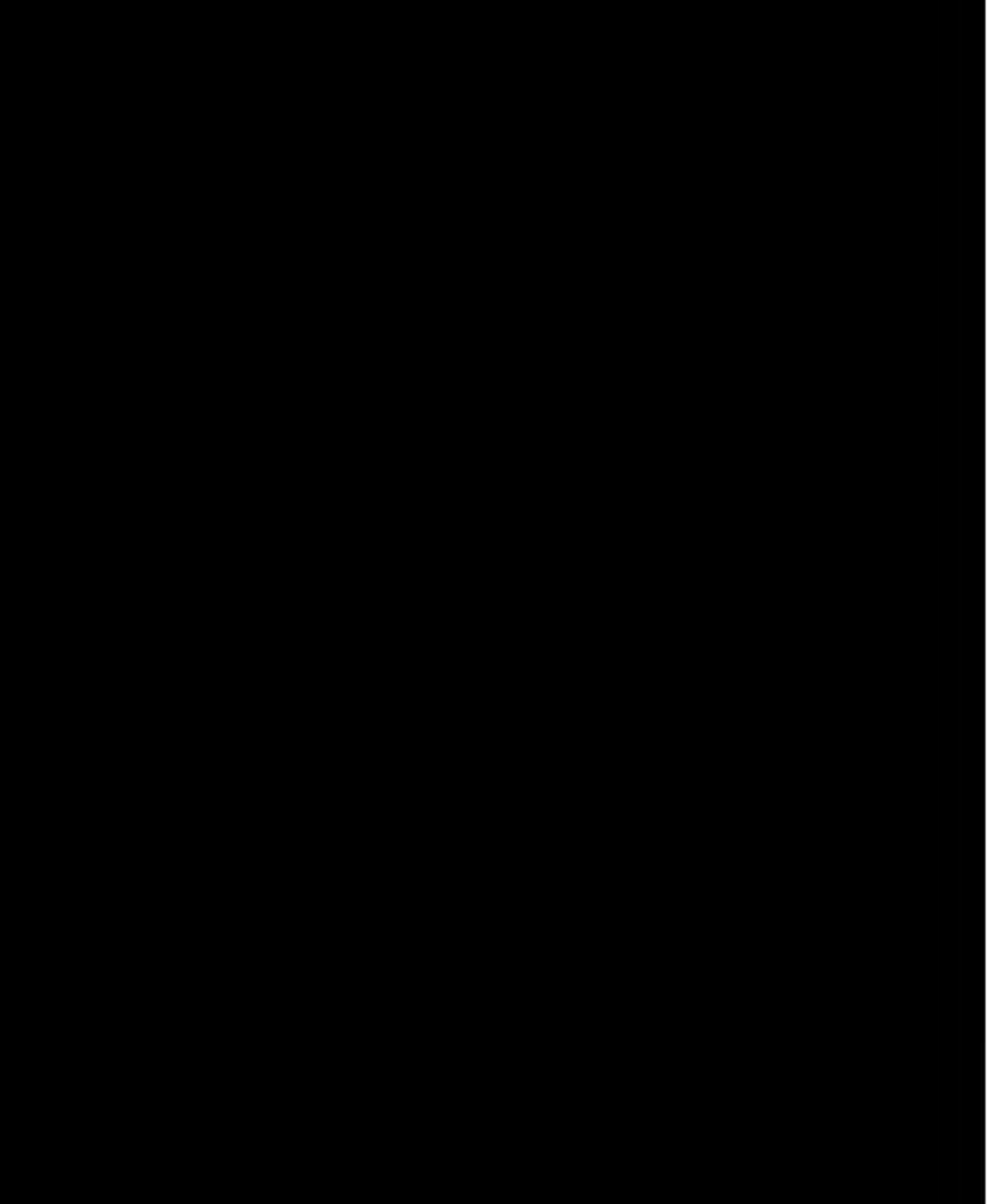






CZEŚĆ 2

FOTOESEJE



FOTOESEJ ARCHITEKTONICZNY

Piotr Wróbel



Oculus Imaginationis, oko wyobraźni – trzecie oko, oko wewnętrzne, zdolne widzieć poziom duchowy wraz z platońskimi ideami. Robert Fludd (1574–1637), *De macrocosmi Fabrica*.

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Categoria:Art_of_memory [dostęp: 1.05.2016].

Esej to osiągnięcie europejskiego indywidualizmu, forma powołana do życia przez Michela Montaigne'a w XVI w., u początków kontynentalnej nowoczesności. *Essais* to innymi słowy próby albo zmagania (warto mieć w pamięci znaczenie tego słowa oglądając fotoeseje prezentowane w niniejszej książce), subiektywny strumień własnych doświadczeń przepuszczony przez filtr pogłębionej refleksji. Wypowiedzi ukształtowane w eseje ujmują temat w pierwszej osobie, pozwalając na świadome przenikanie się literackiej formy, naukowej docieklivosti i publicystycznego zaangażowania. Jest to pole ekspresji ludzi wolnych, wrażliwych i myślących, wymagające w gruncie rzeczy odwagi, gdyż można co prawda utrzymywać dystans do bliźnich i wszystkich spraw tego świata za pomocą poczucia humoru, jednak ostatecznie, za sprawą podpisu, tekst jest automatycznie autoryzowany. Esej jest wprawdzie dość swobodną, ale jednak ustaloną ramową konwencją, natomiast jak wszystkie dziedziny sztuki podlega twórczym odkształceniom.

Od eseju nie wymagamy obiektywności i precyzji tekstu naukowego, wręcz przeciwnie, oczekujemy, że będzie subiektywny i autorski. Nie musi też podsumowywać poruszanej problematyki, wystarczy, że zainteresuje odbiorcę oryginalnym punktem widzenia. Esej nie jest też tekstem perswazyjnym zbrojnym w amunicję porażającej argumentacji, ma raczej naturę spokojnej, pokojowo nastrojonej refleksji. Nade wszystko zaś musi mieć formę, którą pomagają budować kulturowe odniesienia, cytaty i aluzje. To zabawa dla erudytów i smakoszy.

W kulturze anglosaskiej esej należy do podstawowych form wypowiedzi w systemie wielostopniowej edukacji, zaś pojęcia eseju akademickiego czy aplikacyjnego doczekały się bogatej kodyfikacji w formie omówień i poradników. Deklaracja „nie lubię pisać”, w epoce obowiązkowego uczestniczenia w hiperkomunikacji i konieczności nabycia rzeczywistej umiejętności pracy w zespołach, może świadczyć o braku zdolności w zakresie interaktywności. I wtedy przychodzi z pomocą foto-esej, esej wizualny.

Wedle Krzysztofa Olechnickiego „esej fotograficzny, zwany też w skrócie fotoesejem (w literaturze anglojęzycznej pojawiają się zamiennie dwa określenia: *photo essay* i *visual essay*), to szczególna forma ikoniczno-werbalnej narracji i ekspresji [...] pozwalająca potencjalnie na sensowne połączenie nie tylko tekstu i obrazu (którego efektem jest tzw. *icontext* albo *imagetext*), ale także nauki i sztuki, obserwacji i działania, szczegółu i uogólnienia”¹. Trzeba

¹ K. Olechnicki, *Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003, s. 15.

zaznaczyć, że cytowany autor jest socjologiem specjalizującym się w antropologii wizualnej, stąd też jego definiowanie fotoeseju i perspektywa badawcza w jakiej go postrzega jest szersza niż pole widzenia architekta. Bez względu jednak na profesję wypada się zgodzić, że o wyjątkowości fotoeseju stanowi szczególna synergia słowa i obrazu, uzupełniających się wypowiedzi wizualnej i tekstowej.

Z kolei oksfordzki akademik, antropolog społeczny i kulturowy Markus Banks mówi o działaniu kumulatywnym lub narracyjnym zbiorów zdjęć, układanych tak, aby działały jako pewna suma informacji albo rodzaj opowiadania posiadającego własną dramaturgię². Ilościowe i sformalizowane podejścia socjologiczne nie są w stanie objąć wszystkich obiektów badań, zawsze pozostają te, które nie pasują do starannie opracowanych teoretycznych kategorii. Kiedy badacz staje przed ich „fundamentalną nieoznaczonością” może skorzystać z pomocy fotograficznego eseju. Ze sposobu w jaki kwestia wizualnego przekazu jest prezentowana w literaturze przedmiotu można wywnioskować, że stosunkowo niedawno ten pozornie subiektywny sposób komunikatu został zaakceptowany przez środowisko naukowców³.

Od fotoeseju niedaleko już do fotoreportażu. Fotografia była jednym z tych genialnych wynalazków, który przyspieszył obieg informacji. Coraz bardziej złożony świat wymagał bardziej wyrafinowanych środków przekazu pozwalających na odkrywanie skomplikowanych zależności. Postęp technologiczny i powstawanie nowych potrzeb kultury wizualnej wykreował fotoreportera. Mógł on beznamiętnie rejestrować i relacjonować zdarzenia albo w autorski sposób interpretować, mógł nawet być autorem całych historii. Nadając fotografiom odpowiednią formę i opatrując komentarzem stawał się twórcą wprowadzającym bieżącą informację w obszar sztuki. Proces formalnej modyfikacji fotoreportażu trwa do dzisiaj, dają się bowiem zaobserwować pewne znaczeniowe przesunięcia, jak choćby tendencja do rezygnacji z opisu (poza lakoniczną informacją czego obrazy dotyczą) na rzecz wizualnej wymowy samych zdjęć, których cykl poświęcony określonemu tematowi nierzadko uzyskuje miano eseju⁴.

Mimo kryzysu w latach 70. fotoreportaż jako gatunek żyje do dzisiaj, chociaż jego egzystencja, podobnie jak całej prasy papierowej, jest poważnie zagrożona.



Centrum Hanoweru zbombardowanego przez lotnictwo alianckie w 1945 r. Margaret Bourke-White, jedna z pierwszych kobiet-fotoreporterów II wojny światowej, z pokładów samolotów *Royal Air Force* rejestrowała zniszczenia wojenne niemieckich miast. Zbiór tych poruszających zdjęć, w zależności od nastawienia i kontekstu, można czytać jako fotodokument, fotoreportaż lub fotoesej.

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USAAF_Hannover_Innenstadt_1945.jpg?uselang=de [dostęp: 1.05.2016].

² M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2009, s. 163.

³ Forma została już oswojona przez kulturę popularną. Na stronie internetowej producenta aparatów fotograficznych znajdujemy taka oto poradę: „Jak stworzyć niezapomniany fotoesej. Tekst może być doskonałym uzupełnieniem zdjęć, jednak to warstwa wizualna, a nie słowna, powinna być głównym przekazywaczem emocji. W przeciwnym razie zdjęcia zostaną sprowadzone do roli ilustracji tekstu. Nadmiar słów może dystansować widza od oglądanych obrazów, ponieważ narzuca mu jedną, określoną interpretację, zniechęcając do twórczych poszukiwań. Punktem centralnym fotoeseju powinny być fotografie”; <http://www.samsung.com/pl/article/create-an-unforgettable-photo-essay> [dostęp: 5.07.2016].

⁴ Esejem została nazwana praca – cykl zdjęć Luca Kordasa, który zajął I miejsce w kategorii fotoreportażu sportowego 12. edycji konkursu fotografii prasowej BZ WBK Press Foto 2016, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, sierpień 2016.

Symbiotyczny związek słowa i obrazu odnajdujemy w wielu innych miejscach na mapie kultury rozwiniętego społeczeństwa kapitalistycznego. W reklamie, tym przeklętym, ale i nieuniknionym sposobie komunikowania perswazyjnego, synergię dwóch podstawowych składników przekazu doprowadzono do perfekcji. Spoglądając na pocztówkę – fotografię opatrzoną choćby nawet zdawkowymi „pozdrowieniami z, znad, spod,...”, także trudno oprzeć się refleksji na temat współczesnych form masowych praktyk społecznych znajdujących się zaskakująco blisko formy foto-eseju. Kartka z widokiem krajobrazu, miasta, zabytku czy współczesnej architektonicznej ikony, opatrzona odrębną adnotacją, po osiągnięciu swojego celu-adresata staje się rodzajem wielowarstwowego dokumentu. Sztuka zauważyła tę istotną cechę przesyłanych za pośrednictwem poczty komunikatów wizualno-słownych i włączyła w szerszy nurt konceptualnego *Mail art* drugiej połowy XX w.

W 2009 roku ukazał się specjalny numer czasopisma *Architecture and Urbanism*, pod hasłem: *Photography / Inspiration. Readings of Architectural Inspiration Through Photographs*⁵. Zgromadzono w nim okazały zbiór fotografii prezentowanych przez architektów wraz z odautorskimi komentarzami. Wyjątek stanowi stare zdjęcie Partenonu z *Vers Une Achitecur* le Corbusiera, które szwajcarski architekt Peter Märkli zamieścił z podpisem *No komment*. Uznał zapewne, że jedynym stosownym zachowaniem wobec obrazu-ikony kultury śródziemnomorskiej i architektury, jest milczenie. Jego gest podobny do postawy Johna Bergera zademonstrowanej w *Sposobach widzenia*, znanym studium na temat obrazów, zdaje się mówić do czytelnika: skoncentruj się i z uwagą odczytaj fotografię. W redakcyjnym wprowadzeniu do wspomnianego numeru a+u czytamy, że zamiarem pomysłodawców było bardziej autentyczne spojrzenie na architekturę poprzez zdjęcia i towarzyszące im refleksje architektów-twórców. W dobie zalewu przestrzeni informacyjnej przez „oficjalną” ikonografię architektury, preparowaną i często sztucznie stylizowaną, taki bezpośredni komunikat i osobiste spojrzenie na fotografię jako medium pośredniczącym w odbiorze architektury może wnieść powiew świeżości.

Z kolei w eseju wprowadzającym tegoż czasopisma pod tytułem *The Beginning and End of Architectural Photography*, Akiko Okatsuka, kurator w Edo-Tokio Muzeum specjalizująca się w historii fotografii, wskazuje na ścisły związek jej wczesnych form z przemianami społeczno-ekonomicznymi Japonii okresu transformacji, dokumentującej bezprecedensowy proces wester-nizacji całej kultury i architektury przypadający na okres Meiji. Symbolicznym końcem specyficznie pojętej fotografii architektonicznej w historii Japonii jest według autorki nigdy nieupubliczniony duży zbiór zdjęć szczegółowo dokumentujący widoki z zewnątrz i wnętrza cesarskiego pałacu Akasaka ukończonego w 1909 r., jedynej neobarokowej budowli w tym kraju. W kolejnych dekadach XX w., nie tylko zresztą w Japonii, nastąpił trwający do dziś okres globalizacji fotografii w publikacjach przeznaczonych dla szerokiej publiczności.

a+u, nr 460/2009.01.

ści, wspomagającej recepcję architektury modernistycznej i popularyzującej sylwetki jej twórców. Zapewne fotografia z łatwością przekraczająca granice walnie przyczyniła się do powstania tzw. „stylu międzynarodowego”.

Tak więc idąc tropem antropologów kultury i japońskich architektów redagując tę książkę mieliśmy już nieco ułatwione zadanie.

Myślenie wizualne to forma komunikowania się z otoczeniem w sposób jasny i zrozumiały, szybki, efektywny ale i wielowątkowy, wielowarstwowy. Mimo złudnego wrażenia łatwości czytania zdjęć, które znoszą bariery językowe, niezbędne stają się umiejętności odczytywania myśli zapisanych na wizualnych nośnikach a nawet specjalne narzędzia deszyfrujące. Wszystkie jednak mieszczą się w głowie i zawsze są „pod ręką” (czytaj: „pod okiem”).

Charakterystyczne, że w szeregu niezależnie powstających tekstach o roli fotografii w architekturze, przewija się ten sam motyw zdjęcia wykonywanego zamiast odręcznego rysunku, fotografii jako efektu działania mechanicznego aparatu-szkicownika. To jedno z najprostszych praktycznych zastosowań maszyny do zdejmowania obrazów. Dla ludzi sztuki to działanie niemal bezwarunkowe, automatyczne, wszak wewnętrzny przymus sporządzania notatek i rysunkowych zapisków z oglądania świata ma swoje źródło na poziomie instynktu. Czasem można odnieść wrażenie, że to co dla malarzy, rzeźbiarzy i architektów jest tak naturalne jak oddychanie, w czym ćwiczą się przez całe życie, tzn. w myśleniu wizualnym, dla innych może być odkryciem oferującym nieznaną dotąd możliwość. Wypowiedzi posterowe, graficzne abstrakty, mapy myśli, *sketchnoting*, infografika – znane są od dawna, ale obecnie, w dobie cyfrowego wzmożenia, są niejako na nowo odkrywane i modyfikowane. Najpierw wystarczyły nam obrazy rysowane, później zastąpił je montaż i kadrowanie zdjęć za pomocą nożyczek, obecnie zaś maszyny liczące pomagają dostrzegać nowe powiązania, modyfikować je i budować nieoczekiwane związki, wytwarzać i nadawać pobudzające do myślenia komunikaty. Obrazy i ich zestawienia otwierają nowe perspektywy, prowadząc do nowych idei. Proces ten przebiega w skrócie następująco: świadome patrzenie – widzenie ze zrozumieniem – wyobrażenie, tworzenie obrazu umysłowego – przekładanie go na język wizualny – konstruowanie konkretnej interkomunikowalnej prezentacji – i znowu – świadome patrzenie... itd., cykl ten powtarza się bez końca odtwarzany w kolejnych umysłach uczestników kultury.

Dom jaki jest, każdy widzi – na fotografii

Czy aby na pewno? Oczywiście z fotografii nie wszystko da się wywnioskować. Niezbędne są rysunki: sytuacja, rzuty, przekroje, elewacje. I opis, w manierze obiektywnego referowania parametrów, użytych materiałów, związków funkcjonalno-przestrzennych. Na pewno profesjonalistów mogą zainteresować rzeczowe informacje dotyczące konstrukcji (często jest niewidoczna), fundamentów (tych oczywiście nie widać z zasady, chyba, że do



Fotograf i jego dzieło. Obraz w dramatyczny sposób pokazuje dystans autora do fotografowanych scen, których jest świadkiem. Od razu przychodzi na myśl Susan Sontag: „Patrzcie, mówią zdjęcia, Tak to wygląda”. „Widok cudzego cierpienia” (przełożył Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010). Na zdjęciu: Donald McCullin, laureat World Press Photo 1964, na tle swojej nagrodzonej pracy.

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donald_McCullin_\(1964\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donald_McCullin_(1964).jpg) [dostęp: 1.05.2016].



Le Corbusier, *Vers une architecture (Toward an Architecture)*, 1923. Fot. autor.

„Był wtedy rok 1923 [...] mówiło się dużo w Warszawie o [Międzynarodowej] Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, naznaczonej na rok 1925. Poczęły pojawiać się pierwsze jaskółki literatury modernistycznej. Wpadła mi w ręce książka francuska z obrazkami wyobrażającymi parowce transatlantyckie, samoloty, turbiny, a pod tym wszystkim napis: *voilà l'architecture...*”*

* L. Niemojewski, *Wnętrza architektoniczne pałaców stanisławowskich. Szkic syntetyczny*, Warszawa 1927, [w:] Le Corbusier, *W stronę architektury*, słowo wstępne M. Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*, Warszawa 2012, s. 16.

relacji dołączono zdjęcia z robót „zakrytych”). No i co nieco o instalacjach, tej zmurze architektury-sztuki skazanej na koegzystencję z płataniną kabli i rur. Głębokie wykopy, palowanie i wylwanie betonu na zbrojenia splecione w szalunkach nie są fascynujące, chociaż obrazy naprężeń i sił działających w słupach, belkach, stropach i wspornikach, gdyby dało się je łatwo fotografować, mogłyby stanowić dramatyczny obraz pracy ustroju nośnego. Poetyka stanu surowego, węzownic ogrzewania podłogowego, rusztowań i siatek ochronnych potrafi być niejednokrotnie bardziej fotogeniczna niż banalne powierzchnie skończonych lśniących fasad.

Puryści piśmiennictwa naukowego wyznają pogląd, że to jednak słowo powinno być podstawową formą przekazu a ilustracje, starannie dobrane i wyselekcjonowane, mogą mu co najwyżej towarzyszyć, bowiem w przeciwnym razie istnieje obawa, że akademicki dyskurs osiadzie na mieliznach prostych historii obrazkowych⁶. Pozostawiając na boku ciekawą skądinąd dyskusję na temat teorii architektury (czym jest w istocie, jakimi metodami powinna się posługiwać) warto zwrócić uwagę, że klasycy teorii, tacy jak Le Corbusier, Koolhaas, Charles A. Jencks z upodobaniem posługują się dużą ilością obrazów.

W książce *Architektura postmodernistyczna* Charles’a Jencksa na 175 stronach znajduje się ok. 320 ilustracji (łącznie z okładkami), z czego większość (bo aż ok. 150) to fotografie. Jakby tego jeszcze było mało, jeden z rozdziałów Jencks zbudował z niemal samych obrazów i zatytułował wprost: *Retoryka późnego modernizmu – esej obrazkowy*. Na pięćdziesięciu stronach autor przedstawia własną systematykę elementów języka architektonicznego, opatrując poszczególne zestawy zdjęć krótkim komentarzem. Esej operujący maksymalnym stężeniem przekazu wizualnego został pomieszczony w książce, która już i tak jest bogato ilustrowana, istny *horror vacui*. Wojciech Kosiński w postwowie nazywa tę część komiksem, który ujawnia pasję teoretyka do klasyfikowania zjawisk, do radzenia sobie z ich różnorodnością za pomocą obrazów. Są one bardziej przydatnym narzędziem do budowania skrótów myślowych, gry w skojarzenia, cięć i nieoczekiwanych zestawień niż słowo. Mieszanina terminologii plastycznej i lingwistycznej wraz z bogatym zestawem obrazów mieni się jak brokat (określenie Kosińskiego) a przekaz jest krótki i olśniewający jak *flash*.

W kontraście do rozdroganej mozaiki autorstwa Jencksa pozostaje reedycja niezwykle dzieła fotografa architektury i artysty Luciena Herve. W 1950 r. wykonał on serię czarno-białych zdjęć XII wiecznego opactwa cystersów Le Thoronet w Prowansji, ukazując zjawiskową architekturę modelowaną

⁶ Teoretyzujące eseje o fotografii rozważające jej naturę i miejsce w kulturze, publikowane jako zbiór tekstów źródłowych, obywają się rzecz jasna bez ilustracji. Dyskursywne rozważania poszczególnych autorów odnoszą się do całego uniwersum fotoobrazów istniejących w danym czasie. Zob. *Classic Essays on Photography*, ed. A. Trachtenberg, New Haven 1980. Zbiór kilkudziesięciu esejów od Josepha Nicéphore’a Niepce’a aż do Johna Bergera przemawia wyłącznie słowem, pozostawiając czytelnikowi możliwość komponowania dowolnego zestawu ilustracji.

przez zmieniające się w ciągu dnia światło. W 2001 roku pracownia Johna Pawsona podjęła współpracę z wydawnictwem Phaidon Press nad projektem ponownego wydania prac sławnego wizualnego eseju Luciena Hervé⁷. Zachowując oryginalną przedmowę Le Corbusiera (Hervé przez szesnaście lat ściśle współpracował z Le Corbusierem dokumentując jego prace), układ książki przerezegowano i wzbogacono o cytaty z biblii, psalmy, modlitwy i teksty cystersów, w tym Bernarda z Clairvaux, zaś John Pawson opatrzył książkę postowiem⁸.

Swoje kompetencje w zakresie analizy fotoobrazów Pawson udowodnił już wcześniej wydając w 1996 r. niezwykłą książkę *Minimum*, będącą „próbą skryształowania pewnych myśli o pojęciu prostoty, które mogą być stosowane w architekturze i sztuce”⁹. Zastosował w niej klasyczną metodę fotoeseju – każde z kolekcji bardzo różnych zdjęć: architektury autorstwa wybitnych fotografów, fotografii prasowej, przedmiotów czy reprodukcji malarstwa, opatrzył własnym komentarzem. *A Visual Inventory* z 2012 r. to już praca autorska – wybór zdjęć własnych, również wzbogaconych o słowne wypowiedzi (będzie o tym jeszcze mowa w artykule *Obrazy ponad wszystko*).

Pewne zjawiska z trudem poddają się opisowi. Żadna narracja, żaden dyskurs objaśniający nie jest w stanie ich zdefiniować tak precyzyjnie i dosadnie jak obraz. Do tego typu zjawisk należy kicz, który pokazany na fotografiach pozwala na ogarnięcie w mgnieniu oka elementów kulturowego przekładańca tworzącego skomplikowaną strukturę wymykającą się nawet wyrafinowanym technikom badawczym. Obraz jest pewną tautologią i na tym być może polega jego wyjątkowa siła, gdyż słowo – krążąc dookoła tematu – zawsze uporczywie będzie wracało do tego, co można zobaczyć. Nawet tekst bez ilustracji, oparty na czymś, co kiedyś zobaczył autor, też w gruncie rzeczy odwołuje się do powidoków zmagazynowanych w pamięci czytelnika. Artykuł naukowy referujący stan rzeczy buduje swoje kolejne warstwy teoretyczne na zdejmowanych kolejno z poddawanego analizie obiektu warstwach badawczego spojrzenia.

Esej wizualny Agaty Pankiewicz i Marcina Przybyłko zawarty w książce *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna* (książka wydana wspólnie z Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie i Muzeum Historii Fotografii w Krakowie), ma co najmniej taką samą wartość analizy opartej na empirycznych przesłankach jak zbiór tekstów kulturoznawców¹⁰. Czas transformacji ustrojowej w Polsce był nowym impulsem dla pojawienia się wątków popkulturowego kiczu dowolnie i bez ograniczeń czerpiącego z globalnej bazy danych ikonograficznych. Wcześniej, w latach 70. i 80. w czasach realnego socjalizmu, ogródki działkowe ze swoim katalogiem form altanek i małej architektury



John Pawson, *Minimum*. Fot. autor

⁷ John Pawson nazwał prace fotografa-artysty wizualnym esejem, <http://www.johnpawson.com/works/architecture-of-truth> [dostęp: 4.06.2016].

⁸ L. Herve, *Architecture of Truth*, New York 2001.

⁹ J. Pawson, *Minimum*, New York–London 1996, s. 7.

¹⁰ *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, red. M. Kozień, M. Miśkowiec; A. Pankiewicz, esej fotograficzny A. Pankiewicz, M. Przybyłko, Kraków 2015.

zbudowanych jakby przy użyciu krzywego zwierciadła, opisywane w *Kontekstach kultury* czy tak zwane wille cygańskie pod Łodzią prezentowane na łamach „Architektury”, budziły co najwyżej uczucie zdziwienia i egzotyki. O ile długie dokumentacyjne cykle fotografii Władysława Hasiora i Zofii Rydet pokazywały naszą sztukę mniejszą przefiltrowaną przez obiektyw artysty jako spontaniczną próbę zbudowania świata „u siebie”, obok sztuki wysokiej, o tyle dzisiejszy hawaikum jest irracjonalnym stanem umysłu, który zyskawszy pewność siebie i poczucie równowartości w świecie wartości zrelatywizowanych, jest w zdecydowanej ofensywie. I tylko obraz może sobie z nim poradzić.

Relacja obraz – słowo, refleksja filozoficzna

Wedle Viléma Flussera, jednego z najoryginalniejszych filozofów fotografii, jesteśmy świadkami fundamentalnej zmiany cywilizacyjnej. Początkowo sądzono, że doskonalsze obrazy uzupełnią słowa i będziemy świadkami narodzin komunikatu idealnego. Jednak, jak mówi Flusser, tak się nie stało, oczekiwana przemiana nie nastąpiła, obietnica nie spełniła się. Obrazy techniczne (kluczowe określenie fotografii u Flussera) zamiast czynić teksty bardziej zrozumiałymi – odkształcają je, podstawiając w miejsce obrazów mechaniczne reprodukcje. Ich moc jest wobec całej kultury destrukcyjna, obrazy „mielą ją na bezkształtną masę” kultury masowej. Diagnoza myślicielela brzmi pesymistycznie:

Obrazy techniczne miały wprowadzić z powrotem do codziennego życia obrazy; hermetyczne teksty miały zostać uczynione ponownie wyobraźalnymi a podświadoma magia, która nadal oddziaływała poprzez tanie teksty, miała znowu stać się widzialna. Obrazy techniczne miały stworzyć jeden wspólny mianownik dla sztuki, nauki i polityki (w sensie ogólnych wartości), to znaczy, że miały być jednocześnie „piękne”, „prawdziwe” oraz „dobre” i tym sposobem, jako powszechnie obowiązujący kod, przezwyciężyć panujący kryzys cywilizacji, czyli sztuki, nauki i polityki¹¹.

Flusser, chociaż nie doczekał przewrotu cyfrowego, wyjątkowo przenikliwie opisuje rolę obrazu produkowanego mechanicznie. Jego *Ku filozofii fotografii* jest jednak klasycznym europejskim tekstem krytycznym, który swoim nastrojem przypomina ciężką od oskarżeń obrazo-burczą mowę pogrzebową nad odchodzącą „dobrą kulturą dyskursywną”. Nie znajdziemy tam zachwytów tak zwanym postępem i rozwojem, raczej opis świata pełnego niegojących się ran pojawiających się wszędzie tam gdzie człowiek dotrze ze swoimi ostrymi narzędziami analitycznymi. Ale być może filozofowie zawsze przesadzają dążąc do wizji wyrazistej i jednoznacznej. W końcu w tym jakoby pochłoniętym przez wielki kryzys kultury świecie jakoś na co dzień funkcjonujemy, osiągając przy tym od czasu do czasu względnie wysoki poziom samozadowolenia. Wykonując sobie i światu coraz więcej zdjęć czujemy przyjemność zaspokajania głodu.

¹¹ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 29.

W komentarzu do dzieła Flussera Piotr Zawojski pisze, że „kiedy świat stał obrazem – Heideggerowskim światobrazem – skończył się czas «posiadania obrazu», to «obraz nas posiadał»”. I dalej:

czas tekstolatrii, adoracji tekstów, którego apogeum przypada na wiek dziewiętnasty, okres dominacji linearności, myślenia historycznego opartego na kodach literowych, alfanumerycznych, tekstach – kończy się. Tekstolatrię zastąpiła ikonolatria, czyli ponowoczesny kult obrazów, dziś przede wszystkim obrazów cyfrowych stanowiących esencję przełomu digitalnego w technokulturze¹².

Jako się rzekło, mimo że filozoficzna refleksja mówi o ogólnym kryzysie kultury, zmanipulowanej wizualnie rzeczywistości, niezdrowym kulcie obrazów i w końcu o rozdźwięku słowa i obrazu, czujemy to na pewno, że fotoesej nadal może być przekazem potrzebnym i zrozumiałym a nawet źródłem twórczej satysfakcji.

Konwencje narracyjne

Architekci lubią poruszać się w przestrzeniach bezpiecznych, kontrolowanych, najlepiej stworzonych przez siebie. Niektórzy traktują fotoesej jako kolejną okazję do prezentacji dzieła, zawierającego warstwę informacyjną (co i z czego zbudowano, jak motywowane decyzje podjęto itp.) wraz z częścią „perswazyjną” próbującą narzucić oczekiwane interpretacje, w czym kryje się również nieskrywana sugestia oceny, pozytywnej rzecz jasna. Wykonane „na zamówienie” lub w konwencji „niebanalne ujęcie” zdjęcia uzupełnione „autorskim opisem” stanowić mają wypowiedź wyjaśniającą intencje, ustalającą paralele i powinowactwa. Nawet te noszące znamiona technicznej precyzji są subiektywne – na szczęście.

Przyglądając się materiałowi, który udało się zgromadzić w niniejszej monografii można zauważyć, że architektoniczny fotoesej posiada formę bardzo zróżnicowaną. Jego podstawą jest naturalnie obraz a dopełnieniem wypowiedź, nieraz bardzo lakoniczna innym razem rozbudowana do rozmiarów samodzielnego eseju. Zdjęcie może przemówić samo za siebie albo stanowić pretekst do dłuższej wypowiedzi. Przyjmując za prawdę powiedzenie, że obraz wart jest tysiąca słów należy się zgodzić, że nawet w skrajnych wypadkach, gdy tekst ogranicza się do jednego zdania, lub – poza techniczną informacją: co, kto i gdzie – do stwierdzenia *no comments*, prawa gatunku zostają zachowane. Rozpiętość konstrukcji fotoeseju jest znaczna, zawiera się bowiem między samoistnymi obrazami a tekstami, które zebrane w zbiorze mogą urosnąć do formatu książki. Takim przykładem jest pozycja *Fotoeseje, teksty o fotografii polskiej*, autorstwa znawcy historii fotografii Lecha Lechowicza.

¹² P. Zawojski, *Człowiek i aparat*, przedmowa, [w:] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Warszawa 2015, s. 25.

Przyjmując terminologię fotograficzno-architektonicznego obrazowania, można byłoby pokusić się o sformułowanie – na użytek niniejszego zbioru – klasyfikację *ad hoc* i wyróżnienie pewnych typów fotoeseju. Tak więc znajdziemy tu fotoeseje w rodzaju *en face* – „na wprost”, gdzie autor pokazuje jakiś obiekt i opowiada o nim, niejako wyjaśnia i werbalnie uzupełnia obraz o niewidoczne szczegóły i historie. Ten typ wypowiedzi trochę umyka konwencji zmierzając w stronę obiektywizującej relacji, jednak i taka formuła sporo mówi nam o samym autorze. Fotoeseje – „widoki z lotu ptaka” to refleksje kulturowo-estetyczne, niektóre korzystające z wyraźnych konwencji narracyjnych, gdzie obraz jest zarówno konkretną ilustracją jak i wizualnym pretekstem. Fotoesej „z żabiej perspektywy” z kolei skupia się na ciekawych detalach rzeczywistości umykających niebacznym obserwatorom, jest nastrojony kontemplacyjnie, spokojnie rozważa i smakuje części większej całości. Są fotoeseje badawcze, które przypominają konspekt do wykładu, szkic do artykułu albo starannie opracowaną kartkę z dziennika podróży. Zapisane na fotografiach fakty poddane są analizie, same fotografie skomponowane w obraz interpretujący oglądany obiekt. Są też w końcu fotoeseje – dzieła sztuki same w sobie, niezależne i suwerenne. Katalog typów uzupełniają, jak zwykle, formy pośrednie i mieszane.

Niewykluczone zatem, że na naszych oczach ma miejsce ważne przewartościowanie, zmiana w sposobie prowadzenia narracji i analizy dzieła architektonicznego – zwrot wizualny w teorii architektury¹³.

Ikonografia jest punktem odniesienia dla naszego myślenia o świecie. Najbardziej sugestywne wizje-obrazy utrwalają się do tego stopnia, że żyją nie tylko w naszej podświadomości, ale i na poziomie świadomych decyzji i wyborów są poważnie traktowanymi reprezentacjami rzeczywistości. Często – próbujemy naśladować bohaterów zbiorowej wyobraźni i podziwiamy ich poglądy. Tak samo, może nawet bezwiednie, czynią architekci posługując się formami zaczerpniętymi z ikonograficznych wzorników swojej epoki. Powiedzenie „jak w filmie” znaczy co prawda, że opowieść jest nazbyt podkolorowana, ale „jak żywe” albo „jak na zdjęciu” nadal jest najwyższym komplemtem dla mimetycznych umiejętności twórcy.

Moc jest z fotografią. Nawet nieznośny bełład i skutki rozpaczliwego braku racjonalnego działania obrazy potrafią zamienić w jakimś sensie w porządkujące, liryczne i nastrojowe sprawozdania z naszego codziennego życia. W miejscach zwykłych, w małych miasteczkach, zrujnowanych fabrykach i opuszczonych bunkrach, wprawne oko fotografia dostrzeże estetyczne szczeliny. Wyzierają z nich fragmenty niepokojąco pięknych obrazów i niedopowiedzianych historii. Także ruiny nowoczesności, obrazy wojennych zniszczeń, konfliktów i naturalnych kataklizmów, postindustrialne ruiny, wyludnione dzielnice upadłych miast,

¹³ Określenie to nawiązuje do wypowiedzi amerykańskiego teoretyka obrazów i wizualności W.J.T. Mitchella, który w 1992 r. obwieścił „zwrot piktorialny” w dyskursie nauk i sztuk. Zob. również: P. Wróbel, *Zwrot wizualny w teorii architektury*, „Architektura i Biznes” 2016, nr 4, s. 20.

poronione dzieła modernizmu i megalomanii, błędy planistów i architektów zamieniają się w melancholijne obrazy ludzkiej kondycji. Tematy te stanowią dramatyczne wyzwania dla konkretnych społeczności, ale utalentowani fotograficy potrafią zamienić je w urzekające pejzaże emanujące elegijną nostalgią. Można byłoby powiedzieć, że fotografowie robią złą robotę, że estetyzując – nie napiętnują, że osłabiają ducha walki, że zamiast mobilizować przytępiają naszą rewolucyjną gotowość do zmieniania świata, że my – odbiorcy obrazów zamiast walczyć o przestrzenny ład poprzestajemy na oglądaniu i wyrozumiłym uśmiechu. Ale być może te zdjęcia mają zbawienną moc podobną do muzyki – łagodzą obyczaje.



Wszystkowi(e)dzące oko opatrności. Furta klasztoru Kamedułów w Krakowie. Fot. autor.

YOUR RAINBOW PANORAMA

Katarzyna Banasik-Petri



Olafur Eliasson, Your rainbow panorama, ARoS Aarhus Muzeum Sztuki, 2006–2011, fot. Katarzyna Banasik-Petri

Your Rainbow Panorama

W styczniu 2007 roku, Olafur Eliasson ze swoim Studio wygrał konkurs na transformację dachu w Muzeum Sztuki, ARoS w Aarhus w Danii. Instalacja została otwarta w maju 2011 roku. Jest to wysoki na trzy metry i długi na 150 metrów zamknięty, tęczo-kolorowy szklany pasaż oparty na kole o średnicy 52 metrów. Szklany pierścień ścieżki widokowej zawieszony jest na smukłych kolumnach 3,5 metra ponad połąć dachu. Dzięki temu zabiegowi, instalacja „unoszą się” nad kubiczną formą muzeum sprawiając wrażenie obiektu lewitującego w przestrzeni.

Eliasson prezentuje widzowi dwa widoki na miasto i zatokę; jeden tradycyjny w rzeczywistych kolorach, rozpościerający z wielopłaszczyznowego, drewnianego, rekreacyjnego dachu o powierzchni 1500 m kw i drugi, alternatywny – wyreżyserowany kierunkiem wielobarwnej panoramicznej ścieżki.

Doznania zmysłowe jakim poddawany jest obserwator, pokonując 150-metrowy spacer wyznaczony szklanym pasażem są intrygujące. Zmysł wzroku pozwala na odbieranie wyrafinowanych zjawisk optycznych spoglądając w zależności o koloru zastosowanego przez Eliassona panelu szklanego, na zmieniający się monochromatyczny widok miasta. Raz będzie to zimny niebiesko-szafirowy kolor wzmacniający widok horyzontu i błękitnego nieba, innym razem ciepła żółto-pomarańczowa barwa, która podkreśli czerwień dachów Aarhus. Człowiek przyzwyczajony do funkcjonowania w stałych warunkach optycznych przeżywa w tym miejscu eksperyment percepcji kolorystycznej, dzięki której poznaje i przekracza granice, których na co dzień nie spotyka. Efekt kolorystyczny pozostający na siatkówce oka wzmocniony jest doświadczeniem parahaptycznym. Zmieniające się kolory podczas spaceru i obserwacji monochromatycznych widoków miasta powodują różnice w indywidualnym odczuwaniu temperatury powietrza na skórze w sposób proporcjonalny do natężenia barwy i adekwatny do mijanego koloru. Następuje rodzaj synestezji doznań zmysłowych, wrażenia są tak mocne, że nakłaniają również do podejścia do szyby, dotknięcia i odczucia temperatury powierzchni szkła. Wszzechogarniającego efektu dopełnia postępujące zdezorientowanie, wyraźnie odczuwalne w kolistej, bez początku i końca zamkniętej przestrzeni pasażu wyznaczonej granicą cienkiej refleksyjnej szyby kolorowego szkła, unoszącego się 55 metrów nad poziomem ulicy.

Olafur Eliasson używa języka architektury wielozmysłowej stosując nietypowe materiały, bada i wykorzystuje zjawiska świetlne, dzięki czemu kieruje uwagę widza i doświadczenie zmysłowe ku szerszym horyzontom. Uświadamia, że architektura to nie tylko wizualny akt formalny, ale przestrzeń pozwalająca na indywidualne poznawanie i doznawanie otaczającej rzeczywistości złożonej z wielowymiarowych elementów.

Katarzyna Banasik-Petri

KOLORY CIEPŁE, KOLORY ZIMNE

Zofia Bednarczyk



Wrzesień 2010, Maroko



Sierpień 2013, Norwegia

Kolory ciepłe

Przed wszystkim rzuca się w oczy światło. Wszędzie – światło. Wszędzie – jasno. Wszędzie – słońce. [...] Dawniej, kiedy ludzie wędrowali przez świat pieszo, jechali na wierzchowcach albo płynęli statkami, podróż przyzwyczajała ich do zmiany. Obrazy ziemi przesuwają się przed ich oczami wolno, scena świata obracała się ledwie-ledwie. [...] Dzisiaj nic nie zostało z tych gradacji! Samolot gwałtownie wyrwa się ze śniegu i mrozu i jeszcze tego samego dnia i rzuca w rozpaloną otchłań tropiku¹.

Jesteśmy w Volubilis – w ruinach miasta rzymskiego z II wieku w rejonie Fezu. Po kilku dniach spędzonych w mieście pierwsze wrażenie – przestrzeń. Otwarta przestrzeń ciągnąca się po horyzont, pola i góry tworzące różnobarwną mozaikę. Lekki powiew świeżego powietrza. Spokój, cisza, brak intensywnych zapachów i ludzi. Teraz dopiero czuję jak bardzo potrzebowałam tego spokoju, oczyszczenia zmysłów, samotności. Niezwykle romantyczne miejsce, taki symbol: nasza, rzymska kultura i chrześcijaństwo nie znalazły tam miejsca – pozostały ruiny. W tak odległym miejscu poczułam się „jak u siebie”. Wiele razy widziałam już takie głowice kolumn, pozostałości mozaiki na posadzce przypominają mi te z kościołów krakowskich, i nawet rytm kolumn jakiś znajomy. Na terenie ruin znajduje się nowo wybudowane muzeum Volubilis. Schowane w skarpię nie konkuruje z ruinami, nie próbuje też w żaden sposób do nich nawiązywać. Wykonane z drewna i szorstkiego betonu tworzy nowoczesną bryłę, znakomicie wpisującą się w krajobraz. Na chwilę przeniosłam się do innego, bliższego mi świata. Jednak kolory i zapach powietrza nie pozwolił zapomnieć, że jestem w Maroku. Było pięknie.

Kolory zimne

Idę w kierunku budynku opery w Oslo zaprojektowanej przez Snohettę. Już z daleka widzę białą, dynamiczną bryłę, kontrastującą z ciemnoniebieską wodą. Dookoła niezwykle ilości szarości, przeplatające się z niebieskimi barwami. Wszystko jest zaprojektowane, nic nie jest przypadkowe. Wchodzę po białej pochyłej płaszczyźnie. Została połamana w charakterystyczny sposób, przypomina krę lodu. Panuje nastrój niepokoju, tak charakterystyczny przed burzą. Zaraz zacznie lać. Białą kamień odbija światło, kontrastuje z ciemnymi chmurami, tworząc niezwykle czysty i piękny obraz, trochę z innej planety. Patrząc jak ten budynek łączy się z krajobrazem. U spodu obmywany przez wodę, u góry na tle nieba tworzy niespotykany zimny krajobraz. Jest niezwykle elegancki i sterylny, a zarazem przyjazny. Można go eksplorować, dotykać różne faktury i obserwować jak zmienia go światło.

Zofia Bednarczyk

¹ R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2008.

Z FOTOGRAFICZNEGO SZKICOWNIKA

Jan Bosak



Z fotograficznego szkicownika

Nadgryzione zębem czasu i niepotrzebne pustostany dostarczyć mogą wielu malarsko-graficznych inspiracji.

Palmiarnia w krakowskim Ogrodzie Botanicznym na nowo konstruowana światłem...

Sakrum – profanum... zgrzyty, kontrasty i przeciwieństwa...różne światy zlepione w jeden byt.

Jan Bosak



Okładka „ARCH”, nr 1 (33), magazynu architektonicznego SARP. Flyspot, tunel aerodynamiczny w Morach pod Warszawą. Biuro Projektów Lewicki, Łatak. Fot. Wojciech Kryński. Projekt graficzny pisma: Studio Knockoutdesign. Projekt okładki: Agnieszka Bulanda, redaktor naczelna

ARCH

Okładki są dla mnie niezwykle istotnym elementem, przywiązuję do nich dużą wagę, każdorazowo starannie dobierając zdjęcie, kadr, który wydaje mi się być najlepszą zapowiedzią tego, co znajduje się w danym numerze. Staram się by okładki nie były „przeładowane” treścią, by zachęcały do lektury, były dość minimalistyczne i „czyste”. Pomysł, by okładki ARCHu były monochromatyczne, wziął się z mojego umiłowania fotografii czarno-białej, a jedynym kolorowym elementem jest logo. Prezentowana na zdjęciu okładkowym architektura – mimo tego powściągliwego, monochromatycznego przekazu – musi więc bronić się sama.

Agnieszka Bulanda

WIDZIEĆ TO, CO JEST PRZED OCZYMA...

Gabriela Buzek-Garzyńska



Widzieć to, co jest przed oczyma...

*Widzieć to, co jest przed oczyma,
jest jednym z najtrudniejszych osiągnięć.*

Goethe

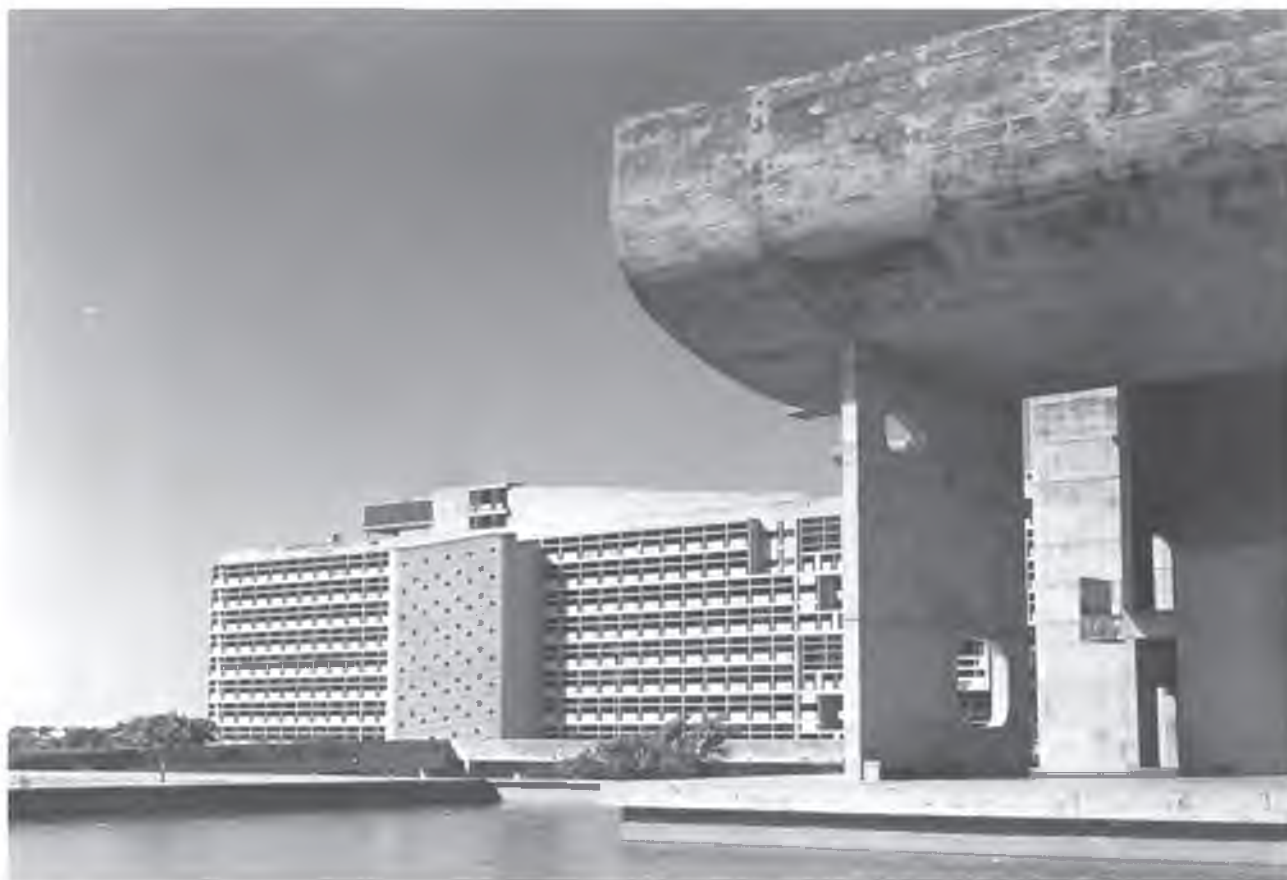
Wynik fotografowania obiektu architektonicznego jest ściśle związany z założeniami, jakie przyjmuje fotograf. Tym samym nie ma obiektywnej skali oceny zdjęć architektury. Założenia natomiast wynikają z tego, w jakim celu dany obiekt jest uwieczniany. I tak na przykład proste zdjęcie, ukazujące budynek prawie wyłączony z otaczającego go krajobrazu, ma charakter czysto dokumentacyjny i nie może być porównywane z przedstawieniem ukazującym jedynie detal, nic nie mówiącym o charakterze i wyglądzie obiektu, w którego skład wchodzi.

Architektura jest dla mnie tylko pretekstem, środkiem służącym do tworzenia kompozycji fotograficznych. Nie staram się rejestrować jej ani ukazywać obiektywnie, ale przy jej pomocy kreuję własne obrazy. Szukam innego niż konwencjonalne spojrzenia na architekturę, w wyniku czego powstają obrazy będące nie informacyjnym opisem, lecz kompozycją zestawionych ze sobą kolorów, linii, płaszczyzn, powierzchni. Próbuję tworzyć proste, syntetyczne, prawie geometryczne obrazy, wykorzystując motywy architektoniczne.

Gabriela Buzek-Garzyńska

CHANDIGARH

Stanisław Deńko



Fot. Stanisław Deńko

Chandigarh

Chęć poznawania świata w jego naturalnej nie wirtualnej postaci jest, jak przypuszczam, cechą atawistyczną człowieka. Ciekawość, oczekiwanie przygody, niespodzianki, zaskoczenia są komponentami naszej osobowości, w której stany emocjonalne człowieka odgrywają niezwykle ważną rolę w świecie jego psychicznych doznań. Pozytywne w tym względzie doświadczenia wywołują często niezwykle emocje. Naturalnym zjawiskiem jest chęć utrwalenia zjawiska czy obrazu nie tylko dla przyszłych wspomnień, ale także dzielenia własnych emocji z innymi. Fotografia jest w tym względzie niezastąpionym środkiem przekazu, precyzyjnym językiem, w którym forma, światło i cień, są nośnikami treści charakterystycznych dla tożsamości miejsc i ludzi z nimi powiązanych. Miejsca i ludzie, świat przyrody, utrwalone na moment, pozwalają dzięki fotografii zatrzymać czas w miejscu. Możemy zaobserwować coś znacznie więcej niż w momencie „chłonięcia” rzeczywistości ad hoc, można na nowo przeżywać to, co wcześniej wzbudziło nasze emocje poruszyło nasze zmysły. Fotografia, często ma charakter wybiórczy, co powoduje, że pojawia się wartość dodana, np.: poprzez kadr, wybór całości „zjawiska” czy jego części, kompozycję pozwalającą akcentować element szczególnie fotografowanego przedmiotu lub podmiotu.

Od wielu lat, praktycznie od początków szkoły średniej, zajmowałem się fotografią. Oglądanie świata najpierw przez wizjer aparatu, a później oglądanie obrazów na matówce było zawsze dla mnie odkrywaniem świata od nowa. Nie ukrywam, że po części, oglądanie w ten sposób architektury ukierunkowało pole moich zainteresowań tym przedmiotem. To fotografia, modelowanie i komponowanie zdjęć makiet dawały mi największą satysfakcję. Zawsze odkrywałem coś nowego dzięki ponownemu, syntetycznemu „spojrzeniu” obiektywu aparatu.

Wybrane przeze mnie zdjęcia z Chandigaru, miejsca dla nas Polaków egzotycznego, przedstawiają dla mnie szczególną wartość. Są nie tylko rejestracją rzeczywistego stanu przedmiotu, jakim jest architektura mistrza Le Corbusiera, ale przede wszystkim zwierciadłem nastroju jaki ta jej rzeźbiarska forma kreuje. Gra światła i cienia rzeczy ciężkie czyni lekkimi, poszarzały beton daje odczuć upływ czasu, mimo którego forma pozostaje nadal świadectwem trwałości idei i geniuszu artysty. Jeśli myślimy o witruwiańskiej definicji architektury, w której trwałość jest jednym z jej podstawowych atrybutów, to z pewnością przedstawione na zdjęciach fizyczne struktury są tego najlepszym świadectwem.

Stanisław Derko

WYSPY SZCZĘŚLIWE

Bartosz Haduch



Fot. Bartosz Haduch

Wyspy szczęśliwe

Sześć tysięcy osiemset pięćdziesiąt dwie – tyle wysp tworzy dziś Japonię. Z tego, ledwie czterysta trzydzieści jest na stałe zamieszkałych. Największe są cztery: Kiusiu, Sikoku, Honsiu oraz Hokkaido. Ale to trzy znacznie mniejsze od ponad ćwierć wieku absorbują uwagę artystycznego świata. To Naoshima, Teshima i Inujima, leżące w obrębie Morza Wewnętrznego i nazywane przez mieszkańców „wyspami szczęśliwymi”. Dzięki wsparciu globalnej korporacji Benesse oraz osobistemu zaangażowaniu jej wieloletniego prezesa Soichiro Fukutake powstaje na nich unikalny długofalowy projekt z pogranicza natury, architektury i sztuki. W jego realizacji aktywnie uczestniczą: na Naoshimie – głównie Tadao Ando, a na Teshimie i Inujimie – przede wszystkim architekci z SANAA.

Osobom postronnym słowo SANAA może kojarzyć się co najwyżej ze stolicą Jemenu. Dla miłośników współczesnej architektury to jednak przede wszystkim słynny akronim – skrót nazwy renomowanej japońskiej pracowni Sejima and Nishizawa and Associates. Powstałe w 1995 r. w Tokio biuro Kazuyo Sejimy i Ryue Nishizawy już w 2010 r. sięgnęło po najwyższe branżowe wyróżnienie – Nagrodę Pritzкера. Uznany duet ma w swoim dorobku liczne realizacje w Europie (m.in. szkoła designu w niemieckim Essen, Centrum Nauki Rolex w szwajcarskiej Lozannie czy zamiejscowy oddział Luwru we francuskim Lens) oraz w Stanach Zjednoczonych (gmach New Museum w Nowym Jorku czy rozbudowa Muzeum Sztuki w Toledo w stanie Ohio). Najwięcej budynków autorstwa SANAA odnajdziemy jednak w ich rodzimej Japonii. To tu powstały między innymi: flagowy sklep Christiana Diora na słynnej tokijskiej ulicy mody Omotesando, Muzeum Sztuki Współczesnej XXI wieku w Kanazawie czy Muzeum Hiroshiego Senju w Karuizawie. Jedne z ciekawszych prac Kazuyo Sejimy i Ryue Nishizawa zrealizowali na wyspach Morza Wewnętrznego. Na Naoshimie zaprojektowali terminal promowy w Miyanourze oraz biuro programu Art House – Honmura Archive & Lounge, jednak to znacznie większe założenia architektoniczno-krajobrazowe na sąsiednich wyspach – Teshimie oraz Inujimie, stały się celem „pielgrzymek” wielbicieli sztuki przez duże „S”.

Teshima to niewielka (14,49 km²) wyspa w prefekturze Kagawa, będąca domem dla niespełna tysiąca mieszkańców. Wywodzi swą nazwę od japońskiego słowa „bogata”, co nawiązuje do jej żyznych gleb, licznych źródeł oraz bujnych lasów. Niestety, jeszcze do niedawna Teshima była bardziej znana jako miejsce skandalu z lat 70. ubiegłego wieku, związanego z nielegalnym składowaniem toksycznych odpadów, co dodatkowo pogłębiło zjawisko jej depopulacji. Historia wyspy zmieniła jednak swój bieg w roku 2010. Wówczas to, w wyniku współpracy artystki Rei Naito i architekta Ryue Nishizawy powstało Teshima Art Museum – jedna z najciekawszych przestrzeni sztuki stworzonych w początkach XXI wieku.

Nowe muzeum leży na zboczu wzniesienia Mt. Myojin, górując nad małą rybacką wioską Karato. Rzadko docierają tu autobusy, trudno polegać też na usługach jedynej (!) na wyspie taksówkarza. Najlepiej więc wybrać się na przejażdżkę rowerem, tym bardziej, że tutejsze jednoślady wspomagane są elektrycznymi akumulatorami. Po kilkudziesięciu minutach jazdy już z oddali można dostrzec charakterystyczne organiczne kształty pośród rekultywowanych od kilku lat tarasowych pól ryżowych. Kompleks składa się z trzech obiektów: ukrytego we wzgórzu podłużnego pawilonu recepcyjnego, mniejszej kopuły mieszczącej kawiarnię i sklep z pamiątkami, oraz największej, biomorficznej formy, zawierającej właściwą przestrzeń wystawienniczą. Wszystkie elementy założenia łączy meandrująca ścieżka kadrująca widoki na morze. By móc podziwiać wnętrze głównej budowli należy najpierw okrążyć wzgórze, a później, zgodnie z japońską tradycją, na chwilę rozstać się z butami. Pierwszym wrażeniem po przekroczeniu jej progu jest wszechogarniająca biel. Zdumiewa też ogrom skali – monumentalna bryła ma imponujące rozmiary: maksymalnie 4,5 m wysokości, 40 m szerokości oraz 60 m długości. Precyzyjnie wykonana żelbetowa skorupa ma przy tym grubość zaledwie 25 cm. Co więcej, w regularnie nękanej trzęsieniami ziemi Japonii, tej olbrzymiej płynnej przestrzeni nie zakłócają żadne filary! Monolityczną strukturę przerywają natomiast dwa eliptyczne otwory umiejscowione na przeciwległych krańcach hali. Wnętrze muzeum wystawione jest zatem na stałe działanie czynników atmosferycznych: słońca, śniegu, deszczu i wiatru, co budzi natychmiastowe skojarzenia z antycznym *oculusem* w rzymskim Panteonie. Duże wycięcia zapewniają ponadto niekończące się interakcje z przyrodą, jak choćby częste wizyty owadów i ptaków. *Genius loci* – ducha tego miejsca odczuwa się tutaj niemal wszystkimi zmysłami, od przyjemnego chłodu posadzki, po wyrafinowane efekty wizualne i dobiegającą z zewnątrz muzykę natury. I mimo że jest to przestrzeń na wskroś nowoczesna, to w pozornie abstrakcyjnych formach można doszukać się nawiązań do japońskiej tradycji. Otwory widokowe w powłoce obiektu przywołują znany w lokalnej architekturze ogrodowej motyw „pożyczonego krajobrazu”. Owalne kształty budynków stanowią z kolei dalekie echo znanych z tradycji buddyjskiej kręgów *ensō*. Co ciekawe, wnętrze obiektu na pierwszy rzut oka wydaje się być puste! Dzieła sztuki, a w zasadzie fragmenty jedyne muzealne eksponatu – instalacji „Matrix”, można dostrzec dopiero przy bliższej i dłuższej obserwacji. W ramach otwartej, monochromatycznej przestrzeni pojawiają się bowiem filigranowe kamienne formy na posadzce czy podwieszane do sufitu falujące wstęgi i nitki. Najważniejszym elementem pracy Rei Naito jest jednak... woda. W podłodze muzeum rozmieszczone są liczne „mikro-źródła”, z których powoli sączą się krople. Dzięki hydrofobowej powłoce oraz delikatnym spadkom terenu łączą się one w efemeryczne strugi, formując gdzieś tam malownicze kałuże, zmieniające swój kształt pod wpływem

ruchów gości muzeum. Wszystko to tworzy hipnotyzujący spektakl wymagający chwili skupienia. Zresztą, cała ta przestrzeń jest zaproszeniem do nieśpiesznej kontemplacji: natury, architektury i sztuki. Tak naprawdę jednak, wrażenie z wizyty w Teshima Art Museum nie sposób opisać słowami czy obrazami. To sensoryczne doświadczenie esencji architektury – pozornie pustej, ascetycznej i pierwotnej, a w rzeczywistości pełnej wartości i znaczeń. To ten moment w życiu, który warto ocalić od zapomnienia...

Bartosz Haduch

FOTO-OBRAZY, FOTO-GRAFIKI

Stanisław Hryń





„Między Caldas da Rainha a Foz do Arelho” (Portugalia). Fot. Stanisław Hryń

Foto-obrazy, foto-grafiki

W moich foto-grafikach, foto-obrazach, najchętniej korzystam z graficznych walorów architektury i pejzażu. Fascynacja wybraną granicą nieba z ziemią, wynikającą jedynie z estetyki linii, drobnych form czy też zestawień kolorystycznych plam, zdecydowanie wpływa na kompozycję obrazu. Wierny jestem tradycyjnej i sprawdzonej triadzie: studiowania, analizy i syntezy. Wiążę z nią stosowanie minimalnej ilości środków do przekazania „filozofii” esencjonalnej budowy obrazu spójnej z tajemnicą „jedności w wielości” i „wielości w jedności”. Z tą ideą łączą się też moje rozważania i problemy związane z funkcjonalnością dzieła, jego ładunkiem emocjonalnym, poszukiwaniem trafnych rozwiązań, kompetencją i profesjonalizmem. A w poszukiwaniach twórczych – jest fascynacja i zniechęcenie, satysfakcja i refleksja – i zawsze przeplatająca się myśl o harmonii, proporcjach i zasadach kompozycji. Fascynuje mnie siła w prostocie, powściągliwości, harmonii, czystości form i kanonie zasad.

Stanisław Hryń

GALERIA EUROPA – DALEKI WSCHÓD W KRAKOWIE

Krzysztof Ingarden



Galeria Europa – Daleki Wschód w Krakowie

Budynek główny Muzeum Manggha jest obiektem kompozycyjnie skończonym, o wyrafinowanej i unikatowej formie sfalowanego dachu. Jakikolwiek działanie uzupełniające lub kontynuujące tę kompozycję niosło by niebezpieczeństwo zaburzenia jej niezaprzeczalnej harmonii. Nowy budynek Galerii miał z założenia uszanować i wyeksponować jego wyjątkowość i stworzyć jedynie w miarę neutralne architektoniczne tło uzupełniające i porządkujące otoczenie. Dominantą pod względem formalnym i funkcjonalnym pozostaje więc budynek Muzeum Manggha i jemu podporządkowana została skala i kompozycja nowego budynku. Jego bryła została więc maksymalnie odsunięta od przedpola Mangghi i usytuowana w sposób taki, aby nie przesłaniała istniejącej bryły od strony ulicy Konopnickiej. Wysokość została dostosowana do skali sfalowanego dachu Mangghi. W Galerii zaprojektowano odrębną strefę wejściową, z własnymi schodami, rampą dla niepełnosprawnych i tarasem, który może być wykorzystywany do ekspozycji i działań artystycznych na zewnątrz budynku. Usytuowanie tarasu w tym miejscu powiększa przestrzeń publiczną przedpola Mangghi i kreuje dodatkowe wnętrza urbanistycznego ograniczone elewacjami obu budynków. Linia attyki I piętra stanowi kontynuację krawędzi północnej ściany Centrum Manggha a wysokość dachu – attyki wyższej kondygnacji znajduje się poniżej górnej części świetlików budynku Centrum. Elewacje z prostych płaszczyzn szkła i szarego piaskowca, komponowane są w nawiązaniu do analogicznych form istniejącej małej architektury przedpola Mangghi – do ramp i schodów. Skośna górna część bryły elewacji południowej stanowi nawiązanie do skosów linii balustrad pochylni na przedpolu Centrum Manggha. Spokojna, prosta i oszczędna w wyrazie architektonicznym forma budynku stanowi dyskretne tło dla głównego budynku, przez co eksponuje jego charakterystyczny wyraz architektoniczny.

Krzysztof Ingarden

BILBAO

Artur Jasiński



Frank Gehry, Muzeum Guggenheima w Bilbao. Fot. Artur Jasiński

Bilbao

Na pytanie o najbardziej fotogeniczny budynek świata odpowiadam bez wahania: jest nim Muzeum Guggenheima w Bilbao.

Artur Jasiński

ARKA

Robert Konieczny



Fot. Aleksander Rutkowski

Arka

Zacząłem się od marzenia mojej żony, która chciała mieć swój kawałek ziemi. Mieszkaliśmy całe życie w mieście, w bloku, więc było to zrozumiałe. Zaczęliśmy szukać działki w niedalekich górach i tak trafiliśmy na Brenną. Znam to miejsce od dzieciństwa. W końcu znaleźliśmy piękną działkę na zboczu Równicy z genialnym widokiem i bez słów wiedzieliśmy, że to jest to, czego szukamy. Kupiłem więc tam kawałek ziemi i zaczęło się projektowanie. Po godzinach, na kolanie. Pojawiło się wiele koncepcji, ale ostatecznie postanowiłem, że chcę zrobić coś, co chodziło mi po głowie już od dłuższego czasu – czyli dom polski, ale w odmianie górskiej. Taki z dużą czapą z okapami (która jednocześnie jest piętrem) uwolnionym przeszklonym parterem i z podpiwniczeniem mocno ingerującym w grunt.

Kiedy dostałem pozwolenie na budowę, okazało się, że w tym czasie w Polsce zaczęły pojawiać się osuwiska. Zadzwoeniłem wtedy do konstruktora z pytaniem: co robić? Jak się przed tym zabezpieczyć? Odpowiedział, że praktycznie nic nie da się zrobić, jak dom ma zjechać, to zjedzie, chyba że nie naruszę gruntu. Tylko jak nie naruszyć gruntu, skoro w tej koncepcji z podpiwniczeniem było to niemożliwe: był gotowy projekt, pozwolenie na budowę, umówiona ekipa. Zaczęliśmy więc kopać w ziemi, a ja wtedy zrozumiałem, że to nie jest to. Tylko jak o tym powiedzieć żonie? Jak wytłumaczyć, że projekt powinien być inny i to na etapie wykopywania dołów pod fundamenty?! Na szczęście okazało się, że koparka natrafiła na kamieniste podłoże i czas kopania znacznie się wydłużył w stosunku do zakładanego. Postanowiłem to wykorzystać i w ciągu zaledwie kilku dni powstał zupełnie nowy projekt. Musiałem się zresetować i zadałem sobie podstawowe pytanie: po co my tę działkę w ogóle kupiliśmy? Odpowiedź była oczywista: dla widoku! Dla pięknej natury! A ten projekt, który już był, trochę z tą naturą walczył. Stwierdziłem więc, że z naturą nie wygram, że chcę być z nią w symbiozie. I pierwsze co mi przyszło do głowy, to to, że ten dom ma być przede wszystkim ramą dla widoku, że ma go kadrować. I że musi być tańszy od poprzedniego, a więc parterowy. Moja żona nie chciała domu parterowego z powodu braku poczucia bezpieczeństwa – działka jest położona trochę na odludziu. Dlatego kolejnym krokiem było odkręcenie parteru od stoku, żeby ten dom stykał się z nim tylko jednym narożnikiem. Wtedy pozostała część, tam gdzie są sypialnie, staje się automatycznie piętrem. Kolejnym krokiem równoległym było rozwiązanie kwestii ściekającej po zboczu wody. Żeby ten dom jej nie zatrzymywał, postanowiłem, że postawię go na ścianach, które spowodują, że dom będzie mostem. Dodatkowo z racji surowego klimatu i zapisów w planie miejscowym zrobiłem dach dwuspadowy. Z tą jednak różnicą w stosunku do domu polskiego, że bez okapów. Sam budynek był przecież już jednym wielkim okapem. Śnieg, który po nim spływał, nie blokował więc ani wejścia, ani okien. Pozostała kwestia zamknięcia go od dołu. Dom, który stał na trzech ścianach trzeba było jakoś stężyć. Potrzebne były też jakieś pomieszczenia techniczne. Wtedy pojawił się pomysł, żeby dach odwró-

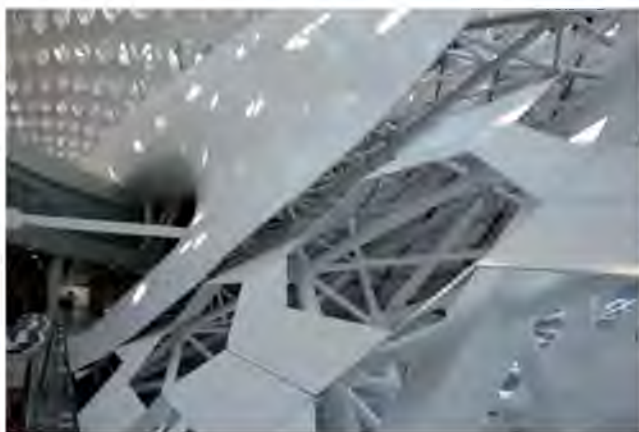
cić do góry nogami i podciąć ściany szczytowe zostawiając wąską szczelinę na przepływ pod budynkiem. To stworzyło jeszcze większe poczucie bezpieczeństwa, bo potencjalny włamywacz nie ma nawet szans podeprzeć drabiny. Powstał więc dom z dwoma dachami, które chronią go nie tylko przed wodą. I w dodatku zaczął przypominać coś w rodzaju barki, statku, arki... Tak powstała nazwa. Najpierw Arka była techniczną nazwą, ale okazała się tak trafna i wyrazista, że została. Potem z kolei okazało się, że zwierzęta też traktują Arkę jak schronienie – pod dom podchodzą konie i owce, dla których dolny dach jest rodzajem przytuliska czy kryjówki...

Kiedy już trwała budowa a projekt siłą rzeczy wciąż ją gonił, odezwał się do mnie Olo Rutkowski, jeden z trzech fotografów, z którymi współpracuję od lat. Zaproponował zrobienie dokumentacji finalnego efektu, kiedy dom będzie już skończony i tak też się stało. Zawsze jestem obecny podczas sesji zdjęciowych własnych realizacji. Zależy mi na tym, żeby poprzez obraz fotograficzny najlepiej oddać ideę budynku. Wybrałem to zdjęcie, bo chyba dobrze ilustruje zasadę działania Arki. Tłumaczy też, skąd druga część nazwy domu, ukazując jednocześnie skalę człowieka.

Robert Konieczny

TERMINAL LOTNICZY W SHENZHEN

Wojciech Kosiński



Fot. Wojciech Kosiński

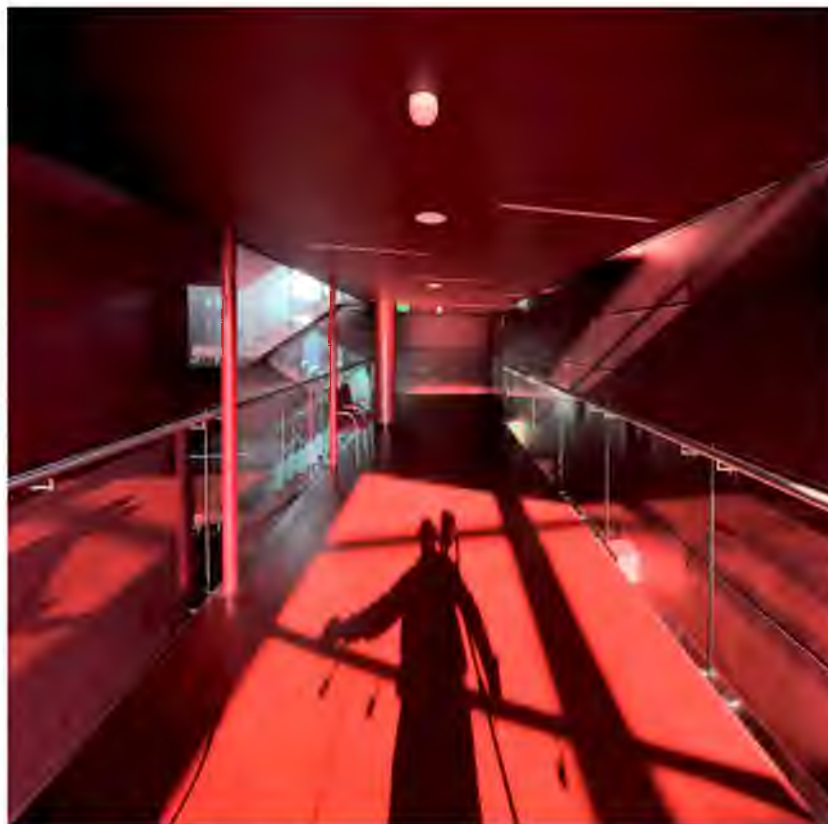
Terminal lotniczy w Shenzhen

Wybitna architektura parametryczna XXI wieku przenosi nas w krainę czarów.

Wojciech Kosiński

FOTO-OBRAZ ARCHITEKTURY

Romuald Loegler



1. Copyright Janusz Leśniak 0017/2011 Kraków, leśniaki
2. Copyright Janusz Leśniak 0025/2011 Kraków, leśniaki
3. Copyright Janusz Leśniak 0061/2011 Kraków, leśniaki



4. Copyright Janusz Leśniak 8478/2015 Kraków, leśniaki-mandala

Foto-obraz architektury

Foto-obraz architektury – inaczej fotografia, jest ekstrapolacją modelu architektonicznego miasta, obiektu, lub metamorfozą użytkowości architektury w wymiar sztuki.

Foto-obraz ukazuje, jest też rejestratorem procesu „przełamania” logiki tradycyjnej architektury i jej rozwoju we współczesności. Innymi słowy, przestrzenne konstrukcje budynku, urbanistycznego środowiska, za pomocą fotografii pokazywane są jako dzieła sztuki – artystyczne dokonania, a nie jako funkcjonalne „maszyny” odizolowane od świata, estetycznych, a tym samym emocjonalnych doznań.

Foto-obrazy architektury, to dydaktyczny środek – narzędzie, które uczy rozpoznawać architekturę jako pozostającą w ewolucji jej użyteczności – także tej pozamaterialnej i bytowej. Zwraca uwagę na jej niezbędność w sferze emocjonalnych doznań, uwrażliwiających i rozwijających kreatywność użytkowników architektury. Ukazują dynamikę architektonicznego dzieła, również w sferze oddziaływania architektury na psychikę jej użytkownika, na stany jego zachowań i doznań.

Fotografowanie Architektury, dzięki specyficznemu zbliżeniu się do obiektu, umożliwia zwrócenie uwagi obserwatora, na strukturę i rodzaj materiału w kontekście przyjętej architektonicznej formy, jej spójności z ogólną konwencją artystyczną i estetyczną obiektu, i otaczającego go kulturowego krajobrazu.

Utrwała momenty zmiennego postrzegania architektonicznej formy.

Utrwała również momenty zmiennego postrzegania architektonicznej formy w zależności od rodzaju i barwy światła, które ją uczyniła, unaoczniając jej ekspresję, fakturę, kolor.

Foto-obrazy autorstwa Janusza Leśniaka^{*}, obecnością jego cienia na fotografii, potwierdzają głoszoną przez prof. Jana Gehla^{**} tezę, że architekturą staje się obiekt wtedy gdy wchodzi w interakcję z człowiekiem.

Romuald Loegler

PS. Janusz Leśniak: „...powyższy tekst świetnie wpisuje się w relacje między obiektem architektonicznym a jego przedstawieniem! Według Brocha już Joyce wiedział, że przedmiotu (tutaj: „Opery Krakowskiej”) nie można „postawić w snopie światła i tak po prostu go opisać”. Opisujący obiekt, język narratora... i on sam, muszą się też *tam* znaleźć, by osiągnąć jedność przedmiotu i środków przedstawiania!”

^{*} Janusz Leśniak – fotograf, zam. w Krakowie, członek ZPAF, jego fotografie zostały nazwane „leśniakami”. Wystawiał na wielu wystawach indywidualnych oraz zbiorowych w kraju i na świecie a prace znajdują się w zbiorach muzeów i prywatnych kolekcjach Europy, USA, Japonii, Kanady (m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku). Te fotografie z cieniem, nie mają ani polskiego, ani światowego odpowiednika.

^{**} Jan Gehl – wybitny duński urbanista – architekt, profesor w szkole Architektury Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze – uczył na wielu uniwersytetach świata. Autor wybitnych książek, takich jak np.: „Życie między budynkami”, „Miasta dla ludzi” – wydanych także w Polsce.

TUNEL AERODYNAMICZNY

Kazimierz Łatak



Fot. Michał Braszczyński

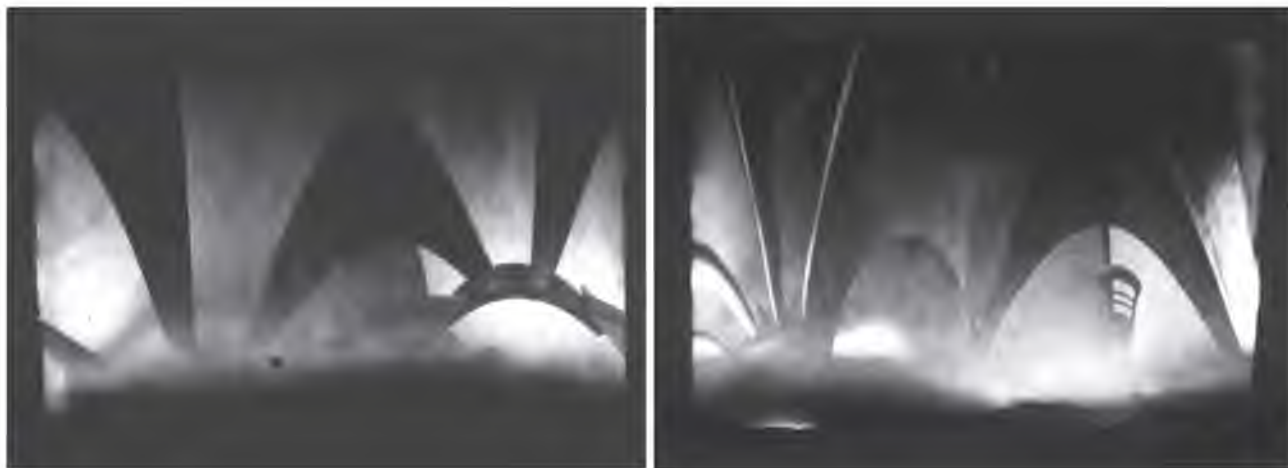
Tunel aerodynamiczny

Michał Braszczyński autor zdjęcia, nasz wieloletni fotografik, tym razem dokumentuje fakt przemienienia się w zleceniodawcę wyjątkowego pod względem funkcji budynku – wertykalnego tunelu aerodynamicznego, w którym wytworzony wiatr unosi ludzi na wysokość kilku do kilkunastu metrów.

Kazimierz Łatak

RELATYWIZOWANIE WIDZIALNEGO. KRZESŁO

Magdalena Poprawska



Magdalena Poprawska, *Relatywizowanie widzialnego. Krzesło*. Fotografia otworkowa na negatywie papierowym.

Relatywizowanie widzialnego. Krzesło

Z kamerą obscurą jestem i ślepcem i demiurgiem. Ludzie i przedmioty kładą się pokracznym cieniem na jej ściankach. Ten świat jest tak samo złudny, jak cień w jaskini Platona. Ale zawsze tak samo dotykalny, jak fotografia.

Magdalena Poprawska

FOTO-OBRAZOWANIE

Agata Rościecha-Kanownik



Foto-Obrazowanie

Fotografia to „sama prawda w szczycie swej doskonałości”.

Edgar Allan Poe, 1840

Fotografia XXI wieku zaangażowana w multimedialne związki święci tryumfy grając z własną użytecznością i z potrzebami swoich twórców i odbiorców. Sięga po nowoczesne wyobrażenia i symulacje, niezaprzeczalnie czerpiąc z mitycznego i historycznego kontekstu. Próbuje to osiągnąć w sposób zarówno finezyjny, jak i uproszczony, rozkładając kulturowe i biologiczne warstwy prawdy natury.

Doświadczamy różnorodnych inspiracji, prowokujemy przepływy wrażeń, gramy z przepychem i prostotą. Zainteresowanie i ciekawość świata nigdy nie ustaje, a poszukiwanie piękna i prawdy pozostaje zawsze aktualne.

Fotografowanie to kolekcja obrazów oraz sieć sygnałów, inspiracji, westchnień, zachwyków, opisów, notatek i szkiców

Moje osobiste fotografie – dokumenty, szkice oparte bardziej na intuicji niż na intelektualnym przenikaniu zawierają tęsknotę artysty do zatrzymania pięknej, a na pewno ważnej i emocjonującej chwili. Dokumentują wyglądy rzeczy i zjawisk zachodzących w czasie, ale przede wszystkim rejestrują samą w sobie prawdę i indywidualną wrażliwość widzenia.

Każdy człowiek fotografując buduje swoje własne przejście między przeszłością i teraźniejszością. Każdy również zostawia swój własny ślad, przekaz, kod, który świadomie lub bezwiednie zapisuje i transponuje w przyszłość.

Agata Rościecha-Kanownik

ZAPACH CHWILI

Agnieszka Starzyk



Fot. 1. Ulica Wilcza w Warszawie, sierpień 2012, fot. Agnieszka Starzyk

Fot. 2. Plac Grzybowski w Warszawie, czerwiec 2011, fot. Agnieszka Starzyk

Zapach chwili

W takich chwilach odkrywam na nowo coś, o czym czasami zapominam – miasto ma zapach! Zapach chwili, zapach przeszłości, teraźniejszości, ale i przyszłości. Inaczej pachnie miasto w gorące dni, inaczej po deszczu, a jeszcze inaczej w czasie mrozów. Architekturę odbieramy wieloma zmysłami, głównie wzrokiem, ale nie bez znaczenia pozostają dotyk, słuch, czy właśnie węch, a czasami też smak:) My, dorośli charakteryzujemy się widzeniem spostrzeżeniowym, analizujemy przestrzeń poprzez wiedzę i doświadczenia życiowe, ale i emocje. I to wszystko razem wpływa na tę chwilę, ten moment, kiedy architektura mówi do każdego z nas inaczej.

Obok tej ściany, zarówno przed remontem, jak i po modernizacji budynku, przechodziłam wiele razy. Zastosowany zabieg architektoniczny nie jest innowacyjny, w przestrzeni publicznej zarówno w Polsce jak i na świecie występują podobne. Ale tego dnia spojrzenie na tę ścianę wywołało inne emocje niż wcześniej. Miasto pachniało wilgocią, czułam zapach ziemi, ale przede wszystkim zapach mokrego muru. A może Sierpień, który od zawsze był dla mnie/Warszawianki bardzo ważny i bliski. Wszystko to razem sprawiło, że historia zamknięta za szklaną taflą stała się bliska i chciałam tę chwilę, te emocje zatrzymać w obiektywie.

Fasada kamienicy została ciężko doświadczona w czasie Powstania Warszawskiego, a elewacja w takim stanie pozostawała do 2000 roku, kiedy to inwestor zdecydował o zachowaniu śladów po pociskach i zabezpieczeniu ich pancernymi szybami.

W drugim przypadku też o emocjach decydował moment – moment wejścia na Plac Grzybowski i spojrzenie w kierunku Próżnej i... wzruszenie. I znów przeszłość i teraźniejszość w jednej przestrzeni. Nie „jakieś” zdjęcie na „jakiejś” ruinie, tylko kamienica teraz i kiedyś. *Kiedyś* z atmosferą tamtych czasów, *kiedyś* z ludźmi, których już nie ma wśród nas. Architektura jest scenografią dla różnorodnych działań człowieka – teraz, w przeszłości, w przyszłości – to właśnie człowiek pozwala właściwie odczytać kontekst architektoniczny. Dlatego ten człowiek, ci ludzie, w tym samym miejscu co ja, ale w innym czasie...

Agnieszka Starzyk

DZIANINY

Barbara Stec



Fot. Barbara Stec

Dzianiny

„Jesteśmy zbudowani z materii i żyjemy pośród materii”

„Materiał to nie jest wykończenie”

Kengo Kuma

Najbardziej pociąga mnie dotarcie do tego, co jest. Boję się powiedzieć – reportaż, bo jako forma dziennikarska kojarzy się on z informacją, a tu chodzi o coś innego. Tym razem – o światło. W każdym z fotografowanych obiektów byłam stosunkowo długo – na tyle, że budziłam zdziwienie pracowników. Tymczasem, co chwilę zmieniało się światło i z nim architektura, tak bardzo z nim zrosnięta, nim przenicowana. W niektórych miejscach zauważałam orkiestrację światła – mogłam pozostać w jednym miejscu i widzieć „symfoniczny utwór” z obrazów i treści zmieniających się wokół mnie. W innych momentach była to choreografia światła – „utwór” powstawał podczas przemieszczania się po strukturze architektonicznej. Czy zapis fotograficzny architektury można porównać z nagraniem muzyki? Na pozór bliższy ostatniemu jest film o architekturze, ale co zrobić wtedy z godzinami pauz dla jednego kadru, w którym każdy szczegół musi „wybrzmieć” kontemplowany z jego całością we własnej kompozycji? Wydaje mi się, że pojedyncze i wyrwane kadry filmu, który pamięć zarejestrowała w myślach, potrafią dotrzeć do tego, co jest. Nie niosą one wystarczającej informacji, aby naszkicować fotografowaną architekturę w jej logicznej całości, ale pokazują obrazy narwarstwień jej wątków z wątkami miejsca, gdzie została zbudowana, a w architekturze Kengo Kumy miejsce wyraża przede wszystkim jego światło.

Barbara Stec

Dzianiny architektoniczne Kengo Kumy

Fotografie z podróży studialnej w ramach projektu badawczego, zrealizowanego na WAI SP KA w latach 2014–2015. Wystawa prac autorki „Na własne oczy. Kengo Kumy architektura światła” miała miejsce na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych, trwała styczeń/maj 2016 r. Obszerne omówienie wystawy „Zwrot wizualny w teorii architektury” Piotra Wróbla ukazało się w czasopiśmie „Architektura i Biznes” 2016, nr 4.

GRECJA

Piotr Urbanowicz



Selinunte, Sycylia. Fot. Piotr Urbanowicz

Grecja

„...dzisiejszej architekturze najbardziej potrzeba tego, czego najbardziej potrzeba w życiu – integralności...”

Frank Lloyd Wright

To co mnie urzeka w greckiej architekturze klasycznej, a tak naprawdę w miejscach i tym, co po niej pozostało do dziś, to ponadczasowe piękno zakłęte w proporcjach, szlachetność i szczerłość materiałów, spokój i dystans. Staram się zrozumieć fenomen tych miejsc i budowli, które pomimo tego, że nie pełnią już przecież swojej pierwotnej funkcji, są często tylko kilkoma rozrzuconymi kamiennymi elementami dawnej budowli – w dalszym ciągu nie pozostawiają mnie objętym. Miejsca te przyciągają mnie, napawam się ich pięknem. Chłonę spokój pozostawiając za sobą zgiełk i hałas naszych czasów.

Tak prawdę powiedziawszy to ostatnimi laty, jak gdzieś jestem i coś zwiedzam, to architekturę oglądam, dotykam..., a zdjęcia robię przyrodzie i ludziom... Dawniej było trochę inaczej...

Piotr Urbanowicz

LENTO MA NON TROPPO

Marta Urbańska



Lento ma non troppo

Lento ma non troppo... to tytuł mojej niedawnej wystawy fotograficznej, poświęconej pewnej filharmonii, ale przede wszystkim, oczywiście, określenie muzycznego tempa. Poza tym, to dobra metoda ujmowania architektury: *wolno, lecz nie za bardzo*. Polskie *wolno* kojarzy mi się przede wszystkim z wolnością wyboru: przedmiotu ujęcia, kadru, światła, nastroju..., ale i z czasem refleksji nad architekturą fotografowaną, dla wyostrenia oka a potem dla selekcji gotowych zdjęć. To ciekawy paradoks, bo same fotografie z reguły robię jednak (jak wszystko) szybko, z ręki, w wirze. I robię je z telefonu, dziękując stale nieznanemu mi z nazwiska autorowi tej fenomenalnej technologicznej kombinacji.

Fotografia wiru jest o tyle tu adekwatna, że dość abstrakcyjna: jej przedmiotem są schody, ale forma jest alegorią kosmicznego ruchu (i nawiązuje do złotego podziału). Staram się, w miarę swych możliwości, myśleć logicznie, abstrahować od powierzchni rzeczy i w fotografii naśladować to, czego dokonał nasz genialny rodak, Kazimierz Malewicz. Rzecz jasna robię to jako epigon, bez pretensji do talentu, ale – do odważnych świat należy! Jak powiedział kiedyś Arata Isozaki, Malewicz to jego idol, który działał od geometrii do metafizyki: stąd do istoty rzeczy. Według znanego *bon mot* von Schellinga, architektura jest muzyką w przestrzeni, zastygłą muzyką. Muzyka jest za to boską abstrakcją, zwłaszcza, kiedy nie brzmi a pozostaje jedynie w zapisie nutowym – lub gdy zawiera się, potencjalnie, w ciszy architektury jej poświęconej. Stąd takie a nie inne kadry fotografowanej przeze mnie architektury, najczęściej wyabstrahowane w geometrię. Interesuje mnie naprawdę *harmonia mundi* – pitagorejski ład świata.

Marta Urbańska

ARCHITEKTURA BEZLUDNA

Paweł Wieczorek



Krakowski Kazimierz. Fot. Paweł Wieczorek

Architektura bezludna

Fotografujący architekturę ulegają pokusie „usuwania” z kompozycji zdjęcia zbędnych elementów, których nie są w stanie kontrolować. Niestety w wielu przypadkach tym zbędnym elementem bywa człowiek. Wyciszczony z obecności bezpośrednich odbiorców architektury, wycielowane kompozycyjnie, odhumanizowane obrazy budynków, skąpane w ferii światła i kolorów dumnie prezentują się w publikacjach na temat architektury.

Zabieg ten mający „uatrakcyjnić” zdjęcie, prowadzi często do zaburzenia niezwykle ważnego dla odbioru architektury elementu a mianowicie skali. Szczególnie dotkliwie wydaje się to w fotografiach będących „interpretacją” architektury. Nienaturalna perspektywa i bardzo często szerokokątny obiektyw powodują, że oglądany obraz przestaje być „dokumentacją” a zaczyna być „kreacją” – osobistą wizją fotografującego, często niemającą wiele wspólnego z tym, jak architektura odbierana jest w rzeczywistości. Tymczasem odbiorcą – zarówno zdjęcia jak i architektury – pozostaje człowiek. Będąc częścią kompozycji, czasem tylko pomaga w ocenie skali, czasem zaś, może stać się podmiotem tworzonego w „czarnej skrzynce” obrazu, dla którego architektura jest intrygującym tłem.

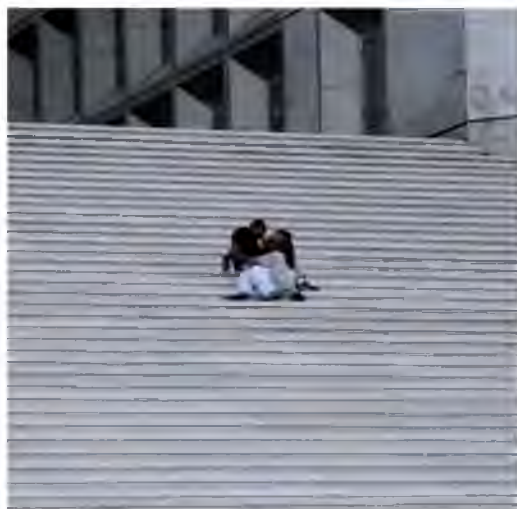
Paweł Wieczorek

LA GRAND ARCHE DE LA DÉFENSE

Piotr Wróbel



Wielki Łuk od wschodu, wczesne popołudnie. Fot. Piotr Wróbel



Wielki Łuk od zachodu, wieczór. Fot. Piotr Wróbel

LA GRAND ARCHE DE LA DÉFENSE

Współczesna architektura jest powoływana na świadka w fundamentalnych sporach ideologicznych reprezentując niestety zwykle tę złą stronę. Odnoszę wrażenie, że w sporze o wartości, nowoczesność najczęściej przegrywa z historią a wyrok jest z góry przesądzony. Georg Weigel, amerykański intelektualista katolicki w książce „Katedra i sześcian”, czyniąc z dwóch ikonicznych paryskich budowli metafory różnych sposobów pojmowania demokracji, stawia takie oto pytania:

Kiedy przechadzałem się po tarasie [La Grand Arche de la Défense – przypis P.W.], podziwiając jeden z najpiękniejszych miejskich pejzaży świata, w mojej głowie zrodziły się pytania. Która kultura, zastanawiałem się, broniłaby lepiej praw człowieka? Która kultura bardziej zdecydowanie strzegłaby moralnych podstaw demokracji? Czy ta, która zbudowała ten wspinały, racjonalny, kanciasty, geometrycznie idealny, lecz istotowo pozbawiony treści sześcian? Czy może kultura, która stworzyła sklepienia i guzy, gargulce i skrzydlate przypory, narożniki i szczeliny, te asymetrie i niepowtarzalność Notre-Dame i innych wielkich gotyckich katedr Europy?*

Kiedy po raz pierwszy zbliżałem się do Wielkiego Łuku, spodziewałem się konfrontacji z metafizyczną pustką w czystej formie. Tymczasem zastałem miejsce pełne życia, rodzaj miejskiego placu zaakceptowanego przez ludzi, którzy sprawiali wrażenie, że na monumentalnych schodach czują się jak u siebie. Jestem przekonany, że nie uległem złudzeniu architekta-turysty, naiwnego entuzjasty nowoczesności. Pytania Weigla w istocie są bardzo ważne i mają głęboki sens, ale chyba zostały źle postawione; zarówno świątynia Notre-Dame, jak i La Grand Arche de la Défense należą do jednego, niepodzielnego zbioru Wielkiej Architektury. Autor Łuku, Johann Otto von Spreckelsen, skromny duński architekt-akademik, zanim stworzył paryskie dzieło zaprojektował trzy kościoły. Na pewno więc dużo rozmyślał nad miejscem architektury w życiu ponowoczesnego człowieka. Weigel skazał dzieło Spreckelsena zaocznie, bez uczciwego procesu. Moja fotografia jest dowodem obrony w tej sprawie.

Piotr Wróbel

G. Weigel, *Katedra i sześcian*. Europa, Stany Zjednoczone i polityka bez Boga, tłum. I. i P. Zarębscy, Warszawa 2005, s. 8.

NA OSI CZASU

Małgorzata Zastawnik

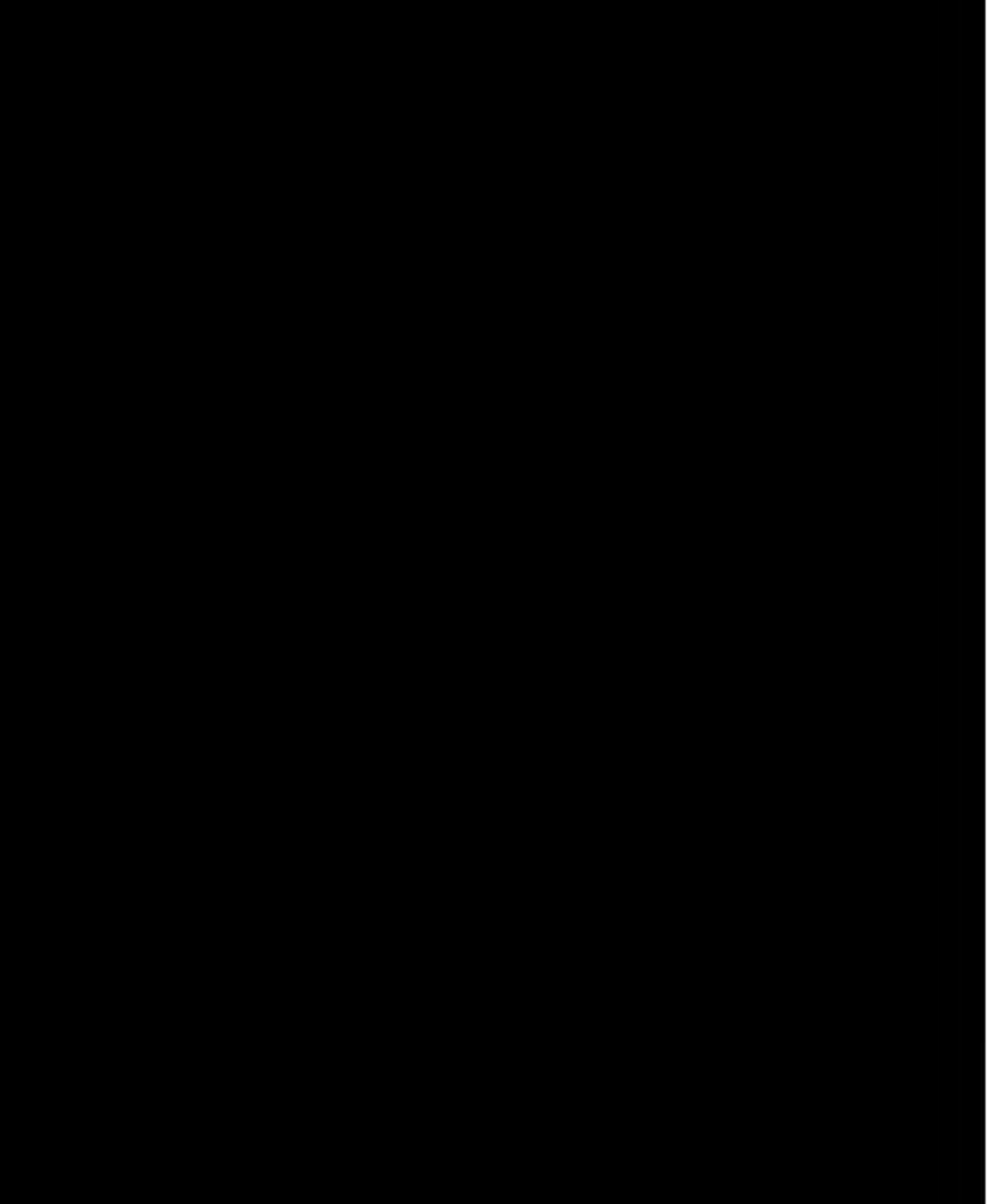


Fot. Małgorzata Zastawnik

NA OSI CZASU

Na osi czasu. Dzieło człowieka, słońca i wiatru. *Tempus fugit.*

Małgorzata Zastawnik





← Cevin Robinson, *Pennsylvania Station. Waiting Room from Northwest*



HEROS
STEAK
SEA FOOD
PEPSI

WAY MFRS. SUPPLY CO. COTTON FABRIC

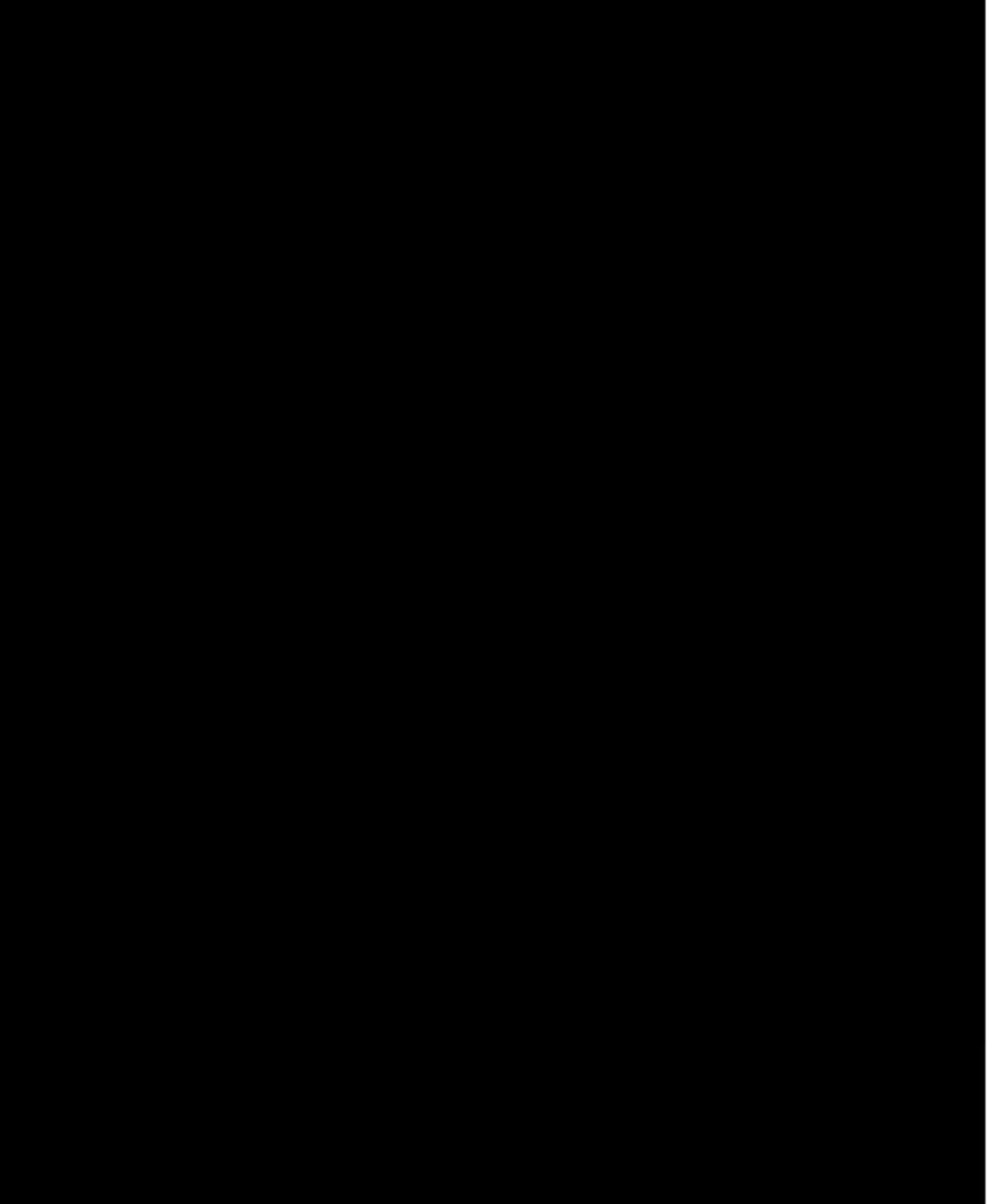
492 494 495



WAY MFRS. SUPPLY CO.

← Cevin Robinson, *E.V. Haughwout & Company Building, 488–492 Broadway, New York. Exterior from Southwest*

**CZĘŚĆ 3
KRONIKA
STUDENCKICH
KONKURSÓW
FOTOGRAFICZNYCH**



STUDENCKIE KONKURSY FOTOGRAFICZNE

Rysunek (zresztą bardzo specyficzny, „architektoniczny”, jeśli taki w ogóle istnieje) jest jeszcze ciągle najważniejszym sprawdzianem kwalifikującym kandydatów do zawodu architekta. Biegłość posługiwania się ołówkiem ma potwierdzić między innymi posiadanie wyobraźni przestrzennej (bardzo konkretna sprawność mózgu), umiejętność komponowania (budowania całości z części), obserwacji, analizy i syntetycznego zapisu. Ale, czy nie można sobie wyobrazić, że takim sprawdzianem byłoby zadanie polegające na przedstawieniu serii fotografii na temat architektury?

Obecna, czwarta już edycja konkursu pod hasłem „Architektura ekspozycji – ekspozycja architektury” pokazuje, że mimo mechanicznego zapośredniczenia, o wartości zaprezentowanych obrazów stanowi wyłącznie umiejętność patrzenia ich autorów. Do fotografowania architektury niezbędna jest wrażliwość na kształt i formę widzianą w świetle, ale i na specyficzny rodzaj rysunku.

Z górą 170 lat temu Fox Talbot patrzył na fotografie jak na obrazy malowane świetlnym ołówkiem. Żyjący wtedy ludzie tak jak i my, byli bardzo rzeczowi, fascynowali się nauką i techniką, ale o fotografii od początku wyrażali się również przy użyciu języka sztuki. Ślad węgla na skale, drobiny grafitu pozostawione na papierze, jodek srebra na światłoczułej emulsji, czy piksele wyświetlone za pomocą energii elektrycznej na monitorze są wyłącznie środkami, które mediują pomiędzy ludźmi, umożliwiając im przekazywanie sobie informacji o sposobach widzenia. Technika nadal domaga się rzemieślniczych umiejętności, bo warsztat zawsze stawia pewien opór, zawsze jest widzenie i refleksja, ale także posiadające pewne ograniczenia narzędzie. To współczesne, cyfrowe nie jest chyba, ani lepsze ani gorsze od poprzednich, po prostu jest kolejnym etapem na naszej drodze do rozumienia świata.

Bartosz Haduch, Piotr Wróbel

*Tekst wprowadzający do IV edycji konkursu:
„Architektura ekspozycji – ekspozycja architektury”, 2011*

* * *

Mówiąc o roli fotografii w edukacji architektonicznej nie można nie wspomnieć o Bauhausie. Bazując na idei średniowiecznej kooperatywy artystów i rzemieślników szkoła Gropiusa, Meyera i Miesa van der Rohe była przestrzenią wolności dla nieograniczonego eksperymentu. Co ciekawe, fotografia nie była w Bauhausie przedmiotem nauczonym regularnie. Stanowiła zaję-

cia dodatkowo organizowane poza podstawowymi kursami z projektowania architektury, stolarstwa, typografii, tkactwa, malarstwa ściennego i teatru. Mimo to stała się jednym z rozpoznawalnych znaków firmowych unikalnej szkoły. Sprawił to przede wszystkim węgierski artysta konstruktywista László Moholy-Nagy i jego żona Lucia Moholy, którzy od 1923 r. uczyli w Weimarze. Oboje byli zwolennikami eksperymentalnych technik fotograficznych. Podobnie jak wszystkie tradycyjne media i materiały, fotografia również była w Bauhausie poddawana intensywnym przewartościowaniom. Dynamicznie komponowane, przekształcane w układy graficzne zdjęcia z natury, fotografie kompozycji świetlnych i kinetycznych, abstrakcyjne fotogramy naświetlane wprost na światłoczułym materiale i tym podobne działania, za sprawą nauczycieli i rzeszy uczniów weszły na stałe do repertuaru współczesnej sztuki awangardowej i użytkowej.

Dzisiaj nauczanie fotografii zinstytucjonalizowało się i chyba już nie mamy dla niej takiego zapału i entuzjazmu jak bywało to niegdyś. Fotografia otacza nas wszędzie jak powietrze, prawie każdy nosi przy sobie przynajmniej jedno urządzenie do zapisu obrazu często zapominając, że można się nim posługiwać jak szpicwnikiem. Fotografowanie nabrało cech utylitarnych: rejestrowania stanu faktycznego na wypadek problemów z prawem, niedozwolonego podglądania, szpiegowania, zapisywania kart książek i notatek.

Oczywiście można byłoby postawić sobie ambitny cel przywrócenia fotografii ważnego miejsca w systemie edukacji architektonicznej. Ale może wystarczy jej rola pomocnicza, za to świadoma swoich możliwości, rola narzędzia wspomagającego proces dydaktyczny?

Co może fotografia? Na pewno pomaga w inwentaryzacji „stanu istniejącego”, może służyć do utrwalania widoków fizycznych modeli, które kończą żywot wraz z zaliczeniem pracy semestralnej. Ale wystarczy wyjść poza prostą dokumentację a okaże się, że odpowiednio oświetlona robocza makieta zaczyna swoje nowe życie – niezależne, odrębne, życie obrazu „dla samego siebie”. Pojawia się zatem owo fotograficzne spojrzenie, które jako opanowana technika pracy pomaga myśleć o budowie formy architektonicznej od początku projektu, od pierwszych kresek wyznaczających plan i przekrój. Zamiast nibyrealistycznej atrapy rzeczywistości, z zieloną trawą, figurkami ludzi i samochodami, pojawia się o wiele ciekawsza gra brył w świetle. Okazuje się, że nawet proste narzędzia oferowane w podstawowych pakietach komputerowego oprogramowania mogą na początek wystarczyć do wypowiedzania się w sposób artystycznie świadomy i twórczy.

Celem studenckich konkursów fotograficznych jest zwrócenie uwagi na nieograniczone możliwości kreowania fotoobrazu, zachęcenie do pracy z nim i nad nim, w końcu podrażnienie leniwych oczu przyzwyczajonych do patrzenia banalnymi konwencjami fotorealistycznych wizualizacji, nieswoimi oczami programistów 3D Studio. Oczywiście uwikłanie w konwencje jest nieuniknione, na początek wystarczy jednak być może sama świadomość, że takowe



Spotkanie na wiślanej barce, rozstrzygnięcie 3. edycji studenckiego konkursu fotograficznego „Woda w architekturze”, 2010 r. Fot. Gabriela Buzek-Garzyńska.



Studium budowy formy, fotografia modelu roboczego. Projekt kursowy „dom jednorodzinny”. Aleksandra Żak, studentka I roku WAI SP KA, rok akad. 2010/11.



Studium formy. Fot. Magdalena Piaszczyk, studentka III roku WAI SP KA, rok akad. 2012/13.

istnieją, że mają nad nami wielką władzę. Drugi krok to próba zrozumienia i zapanowania nad nimi, a potem być może myślenie samodzielne i podjęcie trudu ich przełamania, wychodzenia poza kręgi obowiązujących schematów.

Fotografowanie modeli, roboczych makiet spełnia nie tylko rolę dokumentacji przedmiotów, które – po spełnieniu swojej funkcji – są skazane na zniszczenie. Chodzi nie tylko o utrwalenie obrazu przemijania, zatrzymanie rzeczy ulotnych. Model sfotografowany zaczyna swoje niezależne życie jako byt na poły materialny i wirtualny. Przekształcenia graficzne i kadrowanie, najprostsze operacje na obrazach, pozwalają na wydobycie z nich nowych wartości. Potencjał ukryty w prostych widokach jest uwalniany za sprawą nieskomplikowanego zestawu narzędzi, nawet najprostszych programów. W przeciwieństwie do fotografii reportażowej, która wzdraga się na myśl o jakiegokolwiek ingerencji w wyjściowy materiał, przetwarzanie, „odrealnianie”, „graficzenie” jest tu nawet wskazane i konieczne. Zarejestrowany obraz musi być poddany obróbce, aby zyskać status indywidualnej twórczej wypowiedzi. Manipulowanie obrazem jest dalszym ciągiem fizycznego budowania modelu, kolejnym etapem twórczego procesu. Techniczna jakość fotografii może przestać odgrywać jakąkolwiek rolę, bo w końcowym efekcie staje się czysto graficzną reprezentacją koncepcji.

W jednej z recenzji kolejnej edycji konkursu pojawił się zarzut, że w nadesłanych fotografiach „dominował ładnizm”, że brakowało prób eksperymentów z obrazem. To prawda, że wyjście poza „ładne” i „grzeczne” konwencje jest trudne, wymaga dojrzałości i dużej świadomości. Ale od czego jesteśmy my, nauczyciele? Zachęcanie do działań wychodzących poza ciasny krąg automatycznej rejestracji widoku powinno być naszym zadaniem. Niniejsza publikacja ma w tym dopomóc, wskazać kierunki i drogi, obszary eksploracji, gdzie być może na odważnych czeka przygoda z obrazem przekształconym. Ambicją studentów powinno być, aby zobaczyć inaczej.

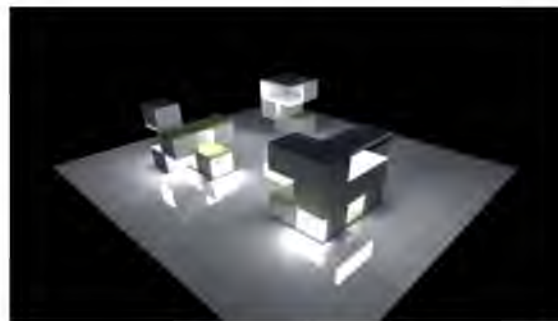
Duże znaczenie ma zapewne niski poziom kultury wizualnej, mała świadomość, że właśnie na uczelniach należy uczyć rzetelnego rzemiosła, ale także prowadzić laboratoryjne eksperymenty. Innowacyjność i kreatywność, chęć rozwoju i poszerzania horyzontów stały się zbitkami słów-kluczy, którymi posługujemy się mechanicznie, nie wnikając w ich głębszy sens.

Wzorniki obrazów architektury, którymi zalany jest rynek wydawnictw o architekturze wyznaczają obowiązujące standardy. „Zdjęcia na zamówienie” architektów i wydawców są do siebie podobne, i trudno za to winić zarówno jednych, jak i drugich. Książki o architekturze amerykańskiej pisane w Wielkiej Brytanii, drukowane w Chinach i sprzedawane w Japonii muszą być takie z natury rzeczy. Drugie źródło produkujące globalne schematy widzenia to producenci programów do wizualizacji. Korytarze prawie wszystkich uczelni wypełnione są międzynarodowymi standardami kolorystycznych palet, tekstur, światła, flar, zwierciadlanych odbić, nocnych rozbłysków i smug pozo-

stawianych przez światła samochodów. Dramatycznie udrapowane, barokowo kiczowate nieba wiszą nad całym światem środowiska projektowanego i wizualizowanego. Wizualizacje jak fotografie – fotografie jak wizualizacje. A wystarczy czasem zrezygnować tylko z koloru, aby obraz przemówił bardziej donośnym głosem, skupił uwagę na kształcie wycinając cały nieistotny zakres szumów zakłócających percepcję formy. Przestrzeń w skali szarości też staje się jakby ważniejsza, nie mówiąc już o świetle, które nabiera mocy. Ten właśnie podstawowy akt redukcji, który stale oferuje fotografia jest owym pierwszym krokiem, który wprowadza nas w przestrzeń filozofii obrazu fotograficznego, o którym wspominał Flusser*. Dzięki niemu osiągamy niezbędny pierwszy stan skupienia na istocie rzeczy.

W książce-katalogu towarzyszącym wystawie „Rzeźbiarze fotografują” jej autorzy stwierdzają, że „Fotografia w edukacji i praktyce artystycznej rzeźbiarzy pełniła i pełni wielorakie role, od narzędzia dokumentacji aż po wehikuł „wyjścia” poza dyscyplinę rzeźbiarską ku nowym, kształtującym się dopiero formom wypowiedzi artystycznej”**. Czy można to samo powiedzieć o fotografii w odniesieniu do nauczania architektury? Projekt architektoniczny ma swój własny zapis-język, który w zasadzie może zrezygnować ze zdjęć, bo przecież budowli wymyślonej, nieistniejącej jeszcze sfotografować się nie da. Można oczywiście „zapisać” wygląd modelu, ale reszta musi pozostać w sferze imaginacji. Nadal rządzą płaskie „rzuty, elewacje, przekroje”, aksonometrie już rzadziej, perspektywy kreślone wymarły, za to królują „wizki”. Rzecz gotowa, zbudowana – owszem, ta zawdzięcza swoje życie prawie wyłącznie zdjęciom. Ale to już domena architektów, którzy uczą się może co prawda dalej, ale już na własny rachunek (i za pieniądze inwestorów).

Piotr Wróbel



Wizualizacja jak fotografia – fotografia jak wizualizacja. Te dwa światy przenikają się w naturalny sposób. Na obecnym etapie rozwoju techniki ciągle jeszcze dominuje fotografia stanowiąc punkt odniesienia dla komputerowych wizualizacji. Kadrowanie, budowanie głębi i perspektywy oparte jest w większości przypadków na konwencjach fotograficznych. Percepcja wizualizacji również w znacznym stopniu opiera się na kilkupokoleniowej szkole widzenia ufun-dowanej na obrazie fotograficznym. Nie inaczej było we wczesnej fazie rozwoju fotografii, kiedy korzystała ona ze schematów widzenia miasta utwalonych na obrazach veducistów i rysowników, takich jak Piranesi czy Canaletto.

Wizualizacja, ilustracja koncepcji projektu dyplomo-wego inżynierskiego „Wille miejskie”. Karolina Kozioł, studentka III roku WAISP KA, rok akad. 2014/15.

* Patrz tekst *Obrazy ponad wszystko* zamieszczony w książce.

** G. Kowalski, M. Sitkowska, *Rzeźbiarze fotografują*, katalog wystawy w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Królikarnia, Warszawa 2004, s. 9.

Edycja 1
2008
ARCHITEKTURA W OBIEKTYWIE



Fot. Zofia Bednarczyk. I nagroda

Edycja 1

2008

Architektura w obiektywie

I nagroda: Zofia Bednarczyk

II nagroda: Aleksandra Gąsecka

III nagroda: Ewa Michałowska

Wyróżnienia: Aleks Akxa Stukow, Kaja Radziszewska, Agnieszka Kucięba

Skład jury:

Magdalena Poprawska – fotograf, przewodnicząca jury

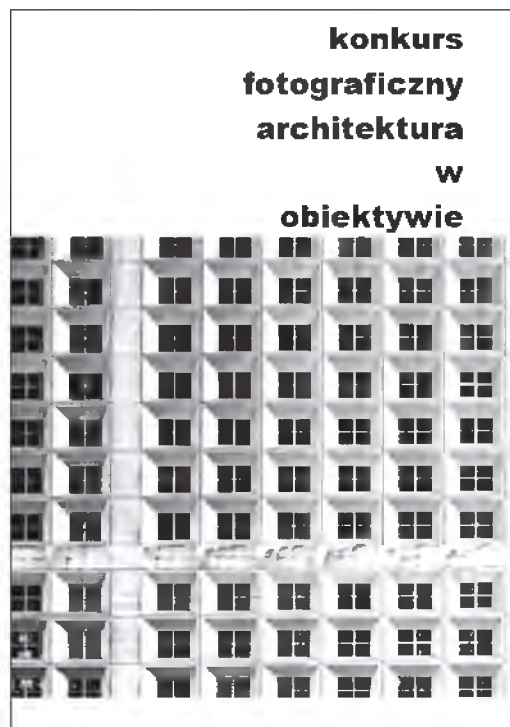
Bartosz Haduch – architekt, nauczyciel akademicki WAIŚP KSW

Karolina Harazim – Fundacja na Rzecz Rozwoju i Promocji Sztuki Współczesnej „Pauza”

Paweł Kraus – krytyk, redaktor miesięcznika „Architektura & Biznes”

Barbara Stec – architekt, nauczyciel akademicki WAIŚP KSW

Piotr Wróbel – architekt, nauczyciel akademicki WAIŚP KSW



Projekt graficzny: Piotr Wróbel



Fot. Aleksandra Gąsecka, Il nagroda



Fot. Ewa Michalowska, III nagroda

Edycja 2
2009
ARCHITEKTURA I ŚWIATŁO



Fot. Ludwik Kaizerbrecht. II nagroda
Fot. Michał Zajac. II nagroda

Edycja 2

2009

Architektura i światło

II nagroda: Ludwik Kaizerbrecht, Michał Zając

III nagroda: Wojciech Domagała

Wyróżnienia: Łukasz Antczak, Paweł Błęcki, Dagmara Czarnecka, Agata Dąbrowska, Blanka Gluzińska, Piotr Krajewski, Piotr Poręba, Michał Przepióra, Edyta Smykańska, Artur Wolski

Wyróżnienia Dziekanów WAIŚP KA: Kinga Bittner, Bartosz Mateńko, Adrianna Myśliwiec

Skład jury:

Karolina Harazim – Fundacja na Rzecz Rozwoju i Promocji Sztuki Współczesnej „Pauza”

Magdalena Poprawska – fotograf

Barbara Stec – architekt, krytyk architektury, nauczyciel akademicki WAIŚP KSW

Małgorzata Tomczak – redaktor miesięcznika „Architektura & Biznes”

Bartosz Haduch – architekt, nauczyciel akademicki WAIŚP KSW

Krzysztof Kiwerski – prof., art. malarz, nauczyciel akademicki WAIŚP KSW

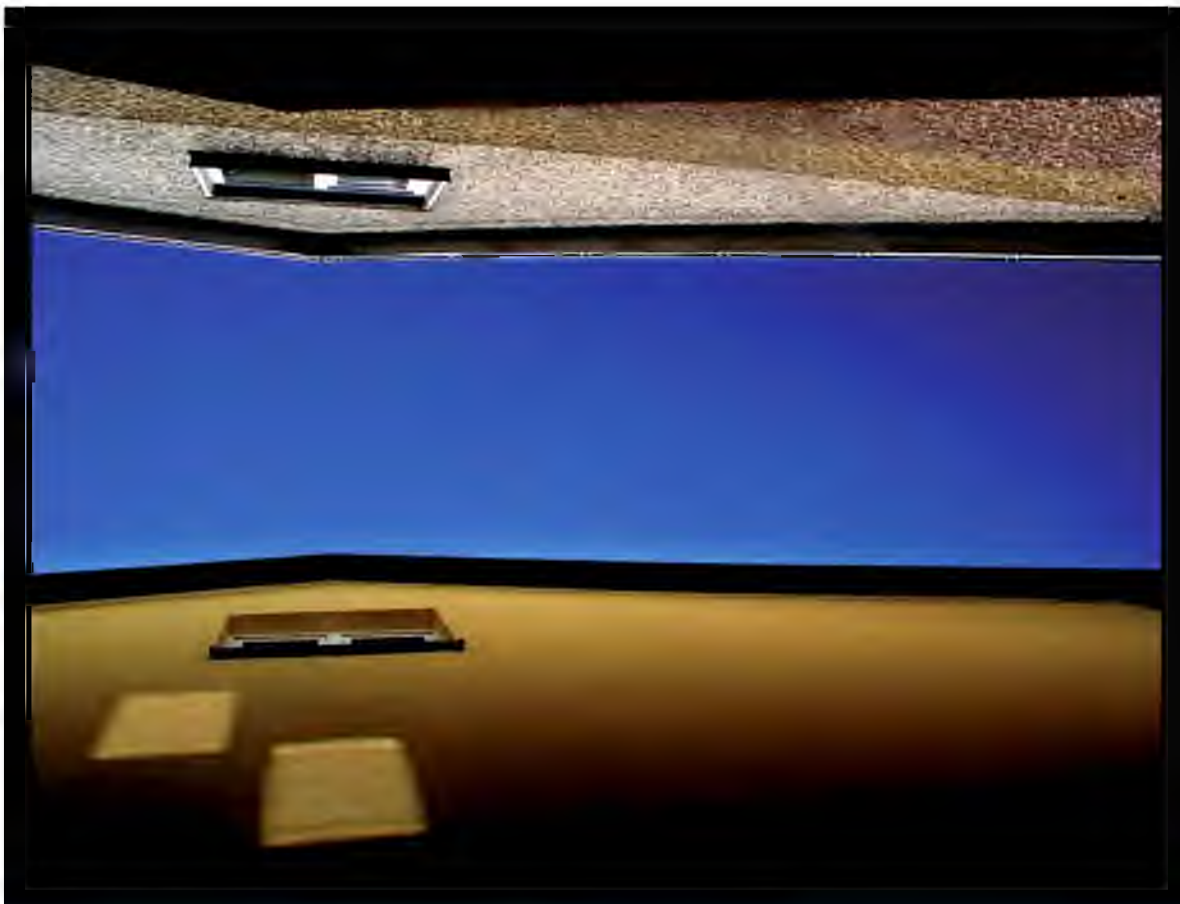
Robert Konieczny – architekt, KWK Promes

Paweł Kraus – krytyk architektury

Piotr Wróbel – architekt, prodziekan WAIŚP KSW



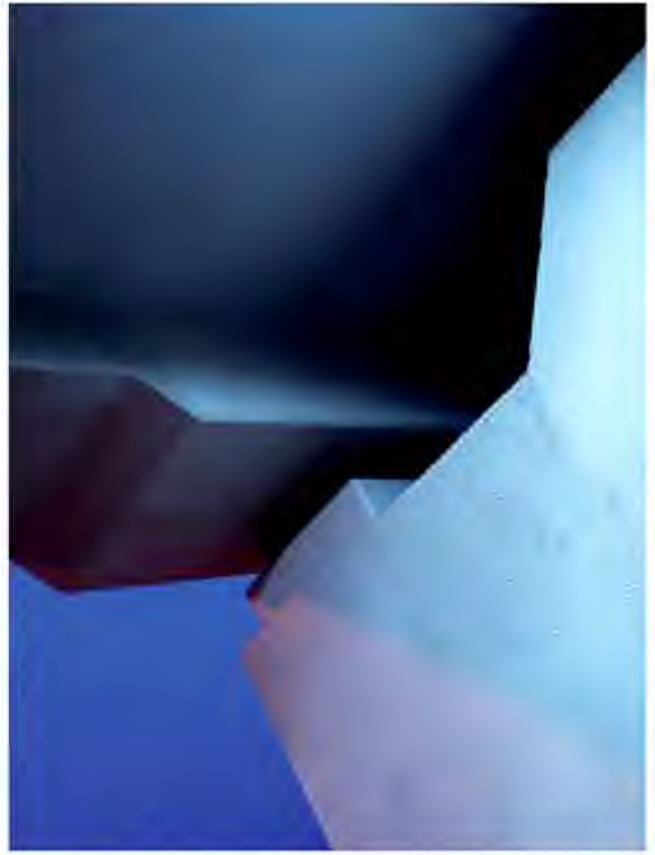
Projekt graficzny: Zofia Bednarczyk i Aleksandra Gąsecka



Wojciech Domagała. III nagroda



Michał Przepióra. Wyróżnienie



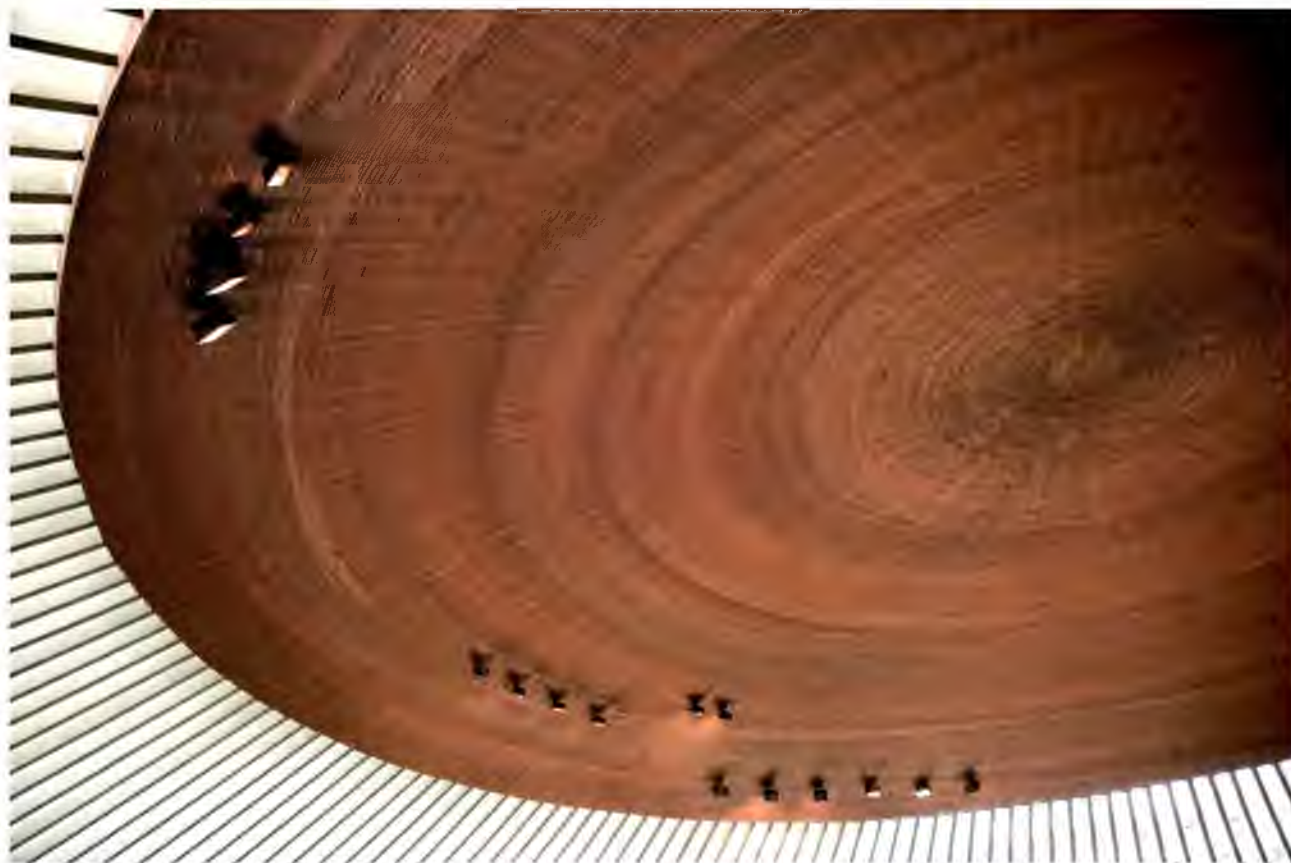




Blanka Gluźnińska. Wyróżnienie
Agata Dąbrowska. Wyróżnienie



Łukasz Antczak. Wyróżnienie
Piotr Poręba. Wyróżnienie



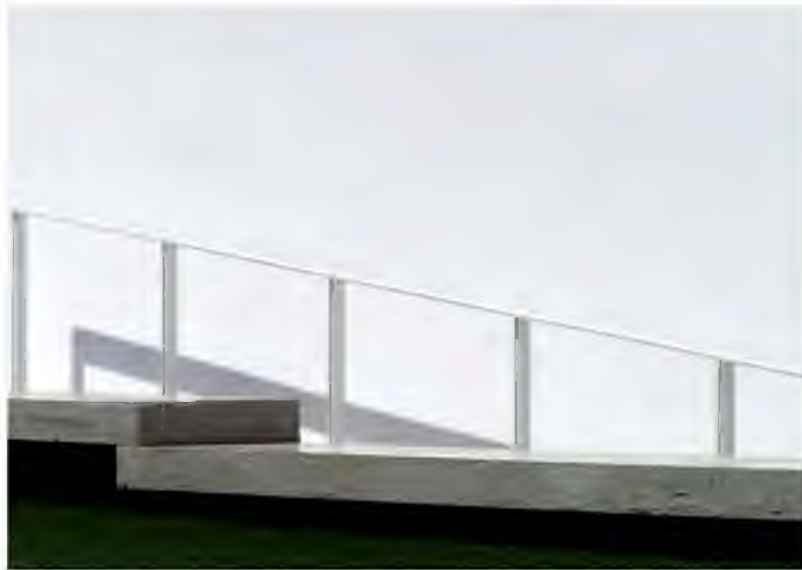
Piotr Krajewski. Wyróżnienie



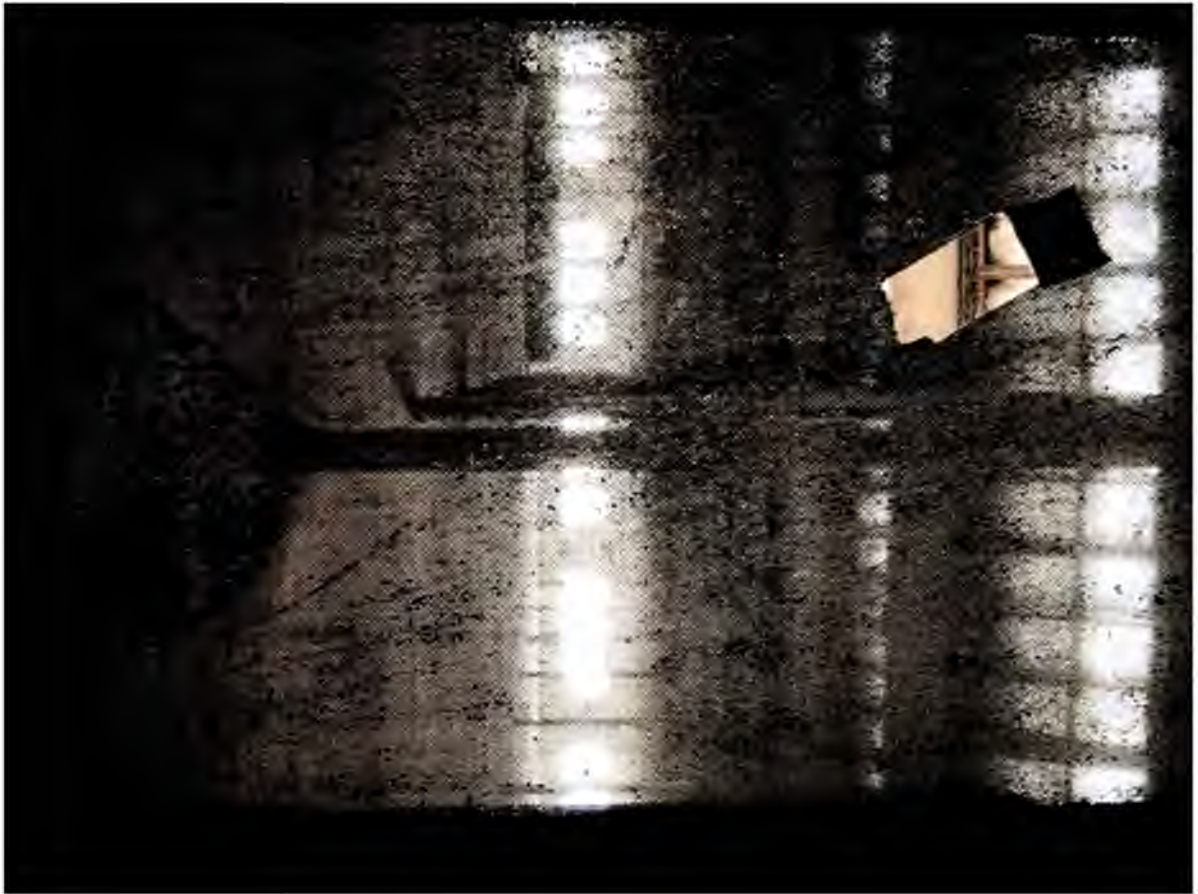
Artur Wolski. Wyróżnienie



Kinga Bittner. Wyróżnienia Dziekanów WAI SP KA



Dagmara Czarnecka. Wyróżnienie



Adrianna Myśliwiec. Wyróżnienia Dziekanów WAI SP KA



Bartosz Mateńko. Wyróżnienia Dziekanów WAI SP KA

Edycja 3
2010
ARCHITEKTURA I WODA



Fot. Dagmara Czarnecka. I nagroda

Edycja 3

2010

Architektura i woda

I miejsce: Dagmara Czarnecka

II miejsce: Bartosz Kardaś

III miejsce: Katarzyna Wieczerek

Wyróżnienie: Natalia Niżnik, Tomasz Janiec

Wyróżnienie specjalne miesięcznika „Architektura & Biznes”: Dagmara Czarnecka

Skład jury:

Wojciech Wilczyk – fotografik

Małgorzata Tomczak – redaktor naczelna miesięcznika „Architektura & Biznes”

Barbara Stec – architekt, krytyk architektury, nauczyciel akademicki WAiSP KSW

Bartosz Haduch – architekt, nauczyciel akademicki WAiSP KSW

Piotr Wróbel – architekt, prodziekan WAiSP KSW



Projekt graficzny: Michał Sapeta



Fot. Gabriela Buzek-Garżyńska

Wyniki i prezentacja fotografii – ,architektura i woda’ – konkurs fotograficzny

Patronat W-A.pl

Hasło tegorocznej, trzeciej już edycji, studenckiego konkursu fotograficznego „Architektura i woda” (poprzednia edycja odbywała się pod hasłem „Architektura i światło”), zostało przez organizatorów sformułowane już w listopadzie ubiegłego roku. Nikt wówczas nie przypuszczał, że będzie tak dramatycznie aktualne a ogłoszenie wyników zbiegnie się z powodzią. Planując konkurs i miejsce pokonkursowego spotkania na barce zacumowanej na Wiśle w krakowskim Podgórzu nie sądziliśmy, że będziemy świadkami wielkiej wody rujnującej ludzką pracę, dobytek, budynki, architekturę. Nasza uczelnia sąsiaduje z rzeką i jak dotąd postrzegaliśmy ją wyłącznie jako pozytywny kontekst. Obserwowaliśmy postęp robót przy budowie nowej przeprawy przez Wisłę, cieszył nas wodny tramwaj, knajpki na barkach a w czasie niedawnych warsztatów z udziałem gości ze Stanów Zjednoczonych projektowaliśmy nowe oblicze Zabłocia zwróconego w stronę wody. Okazało się, że w ciągu kilku dni Wiślane Bulwary mogą zamienić się w scenierię nie do poznania. Architektom pozostaje tylko z pokorą przyjąć do wiadomości, że woda ma również i takie, niszczycielskie oblicze, i że ciągle trzeba się uczyć trudnych zasad współżycia z naturą.

Bartosz Haduch, Piotr Wróbel

<http://w-a.pl/aktualnosci.php?artykul=1590> [dostęp: 9.08.2015].



Fot. Bartosz Kardaś. II nagroda



Wieczerek Katarzyna. III nagroda



Fot. Natalia Niżnik. Wyróżnienie.



Fot. Tomasz Janiec. Wyróżnienie.

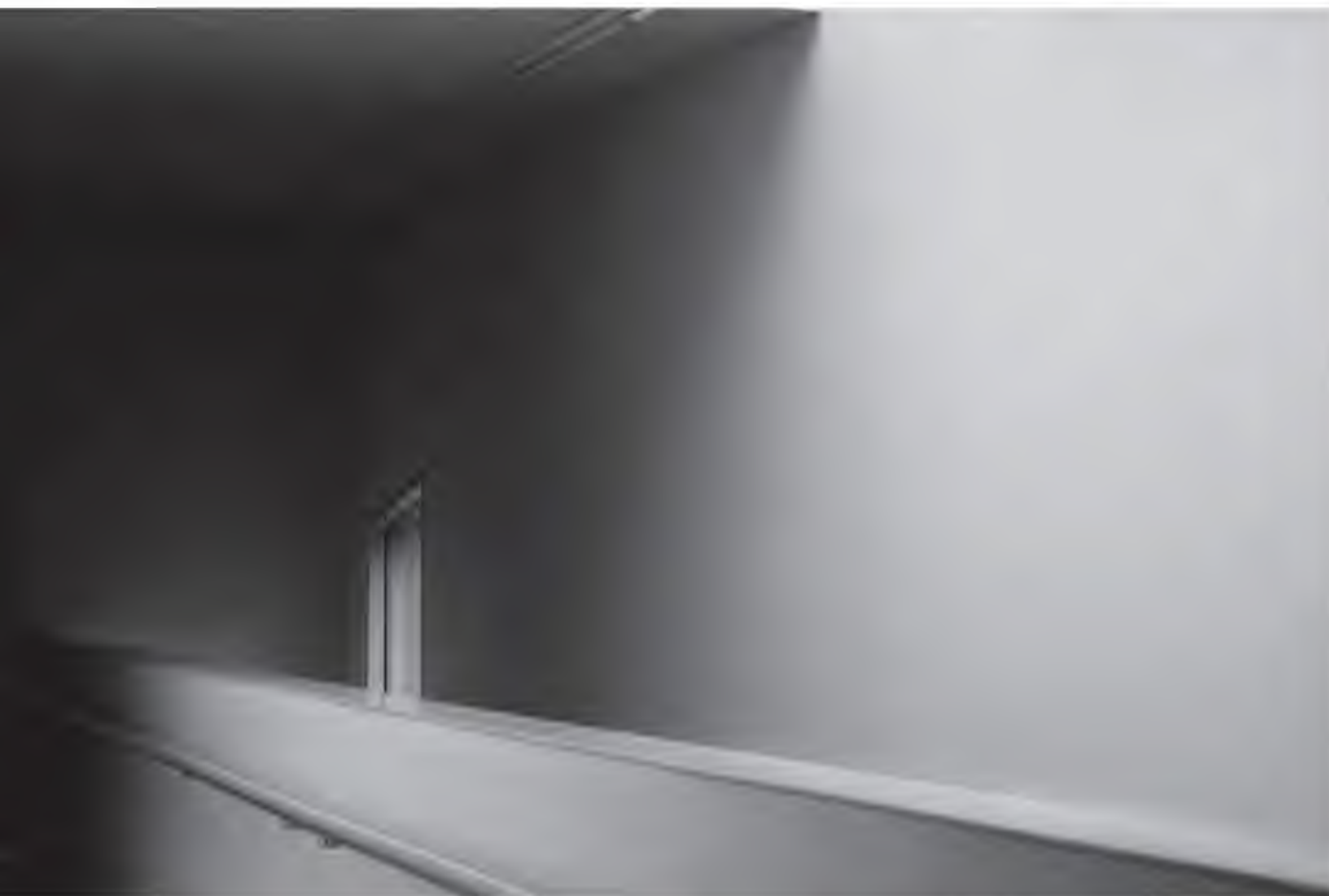


Fot. Dagmara Czarna. Wyróżnienie specjalne miesięcznika „Architektura & Biznes”.

Edycja 4

2011

ARCHITEKTURA EKSPOZYCJI – EKSPOZYCJA ARCHITEKTURY



Fot. Natalia Mikołajczuk. I nagroda.

Edycja 4.

2011

Architektura ekspozycji – ekspozycja architektury

I nagroda: Natalia Mikołajczuk

II nagroda: Joanna Wójtowicz

III nagroda: Magdalena Piaszczyk

Wyróżnienia: Ewa Zielińska, Dawid Szczepański, Katarzyna Bigos, Adam Szczepanek, Tomasz Pastyrczyk, Minh Dam

Skład jury:

Gabriela Buzek-Garżyńska – fotograf, nauczyciel akademicki WAiSP KSW

Bartosz Haduch – architekt, nauczyciel akademicki WAiSP KSW

Barbara Stec – architekt, krytyk architektury, nauczyciel akademicki WAiSP KSW

Piotr Wróbel – architekt, nauczyciel akademicki WAiSP KSW



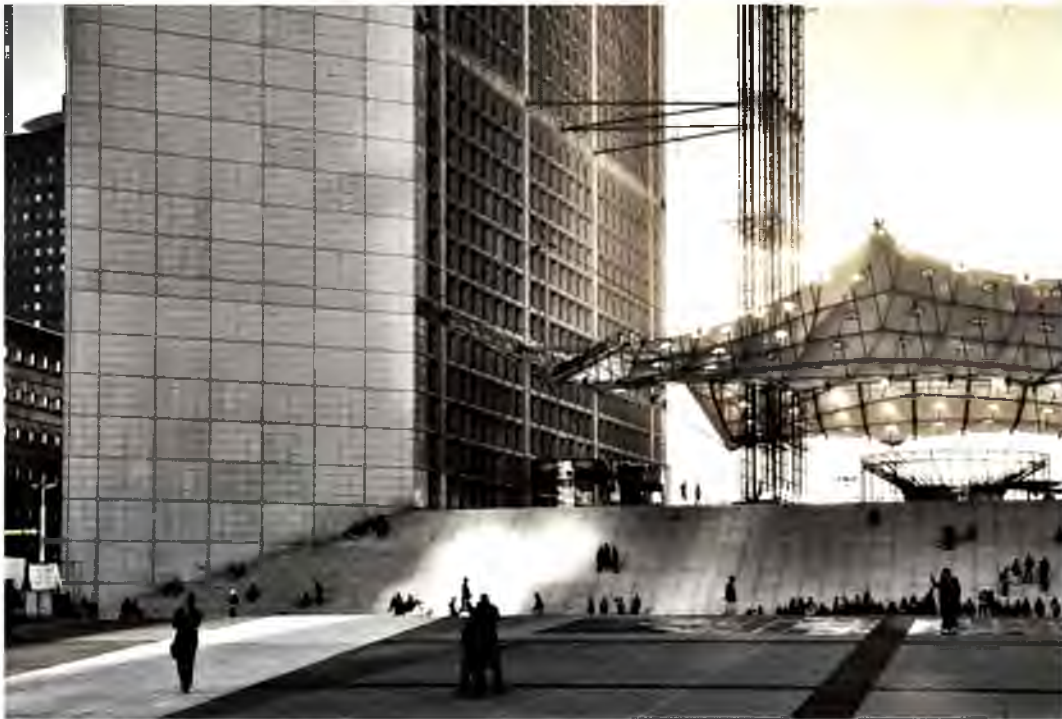
Projekt graficzny: Bartosz Haduch



Fot. Natalia Mikołajczuk.



Fot. Magdalena Piaszczyk.



Fot. Dawid Szczepański.



Fot. Tomasz Pastyrczyk.



Fot. Minh Dam.



Fot. Joanna Wójtowicz.



Fot. Ewa Zielińska.



Fot. Katarzyna Bigos.
Fot. Adam Szczepanek (po lewej).

Edycja 5
2012
ARCHITEKTURA I SPORT



Fot. Magdalena Piaszczyk. I nagroda.

Edycja 5.

2012

Architektura i sport

I nagroda: Magdalena Piaszczyk

II nagroda: Patryk Czornij

III nagroda: Barbara Olesiak

Wyróżnienia: Martyna Ziółkowska, Aleksandra Ziobrowska, Karolina Siwek

Skład jury:

Gabriela Buzek-Garzyńska – fotograf, nauczyciel akademicki WAIŚP KA

Barbara Stec – architekt, krytyk architektury, nauczyciel akademicki WAIŚP KA

Bartosz Haduch – architekt, nauczyciel akademicki WAIŚP KA

Piotr Wróbel – architekt, nauczyciel akademicki WAIŚP KA



Projekt graficzny: Bartosz Haduch



Fot. Patryk Czornij, 2 nagroda.

Fot. Barbara Olesiak, 3 nagroda.

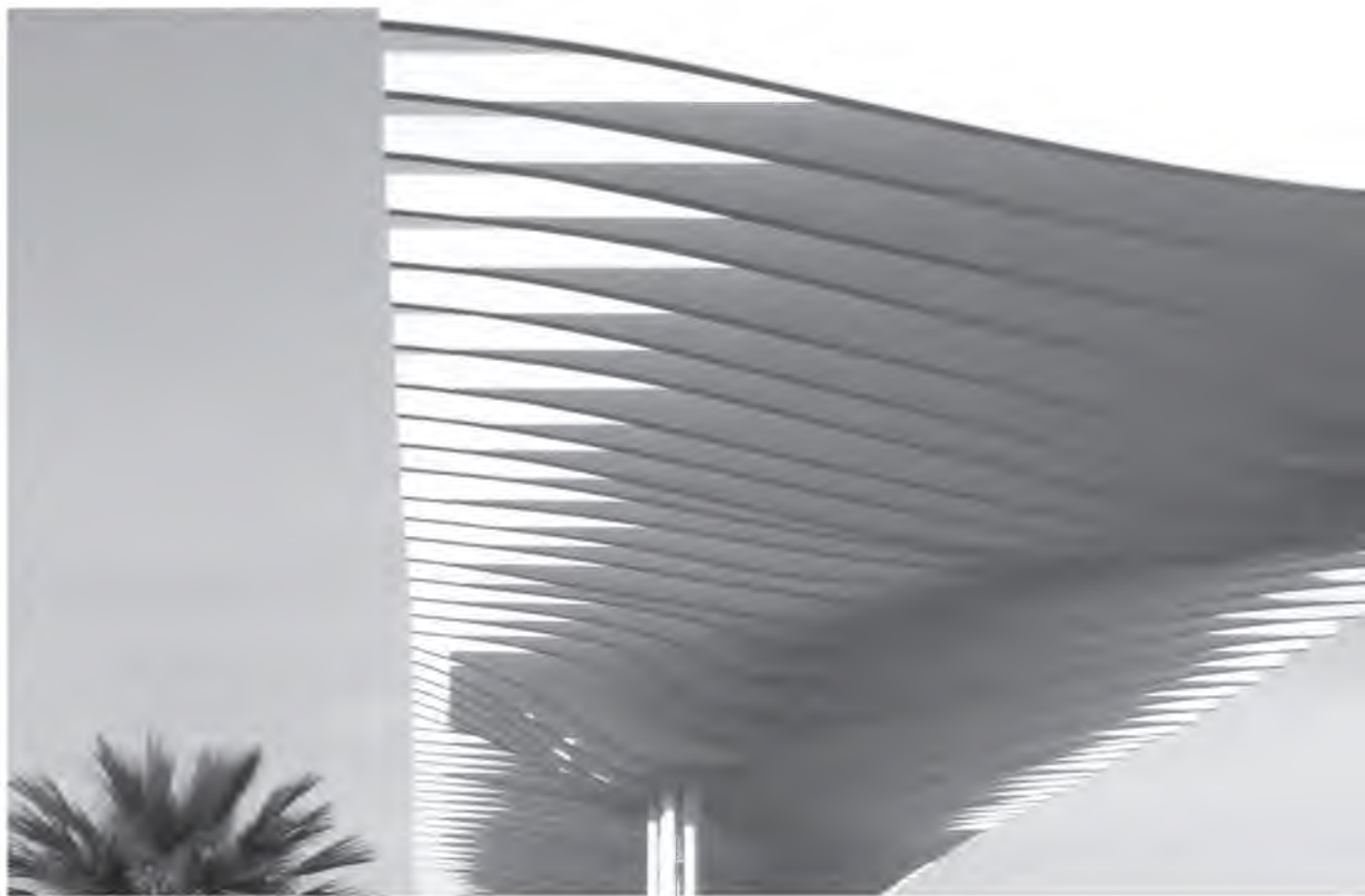
Fot. Martyna Ziółkowska, wyróżnienie.



Fot. Aleksandra Ziobrowska, wyróżnienie.

Fot. Karolina Siwek, wyróżnienie.

**Edycja 6
2013
ARCHITEKTURA (A)KONTEKSTUALNA**



Fot. Gabriela Siljanoska. I nagroda.

Edycja 6.

2015

Architektura (a)kontekstualna

I nagroda: Gabriela Siljanoska

II nagroda: Mykola Melnychuk

III nagroda: Artur Leśniewski

Wyróżnienia – Dawid Witkowski, Ivan Tokar

Skład jury:

mgr inż. arch. Paweł Wieczorek – architekt, fotografik, przewodniczący jury

dr inż. arch. Bartosz Haduch – architekt, nauczyciel akademicki WAiSP KA

prof. nadzw. dr hab. inż. arch. Artur Jasiński – prodziekan WAiSP KA

dr inż. arch. Barbara Stec – architekt, krytyk architektury, nauczyciel akademicki WAiSP KA

dr inż. arch. Piotr Wróbel – architekt, nauczyciel akademicki WAiSP KA



Projekt graficzny: Bartosz Haduch



Fot. Mykola Melnychuk. II nagroda.



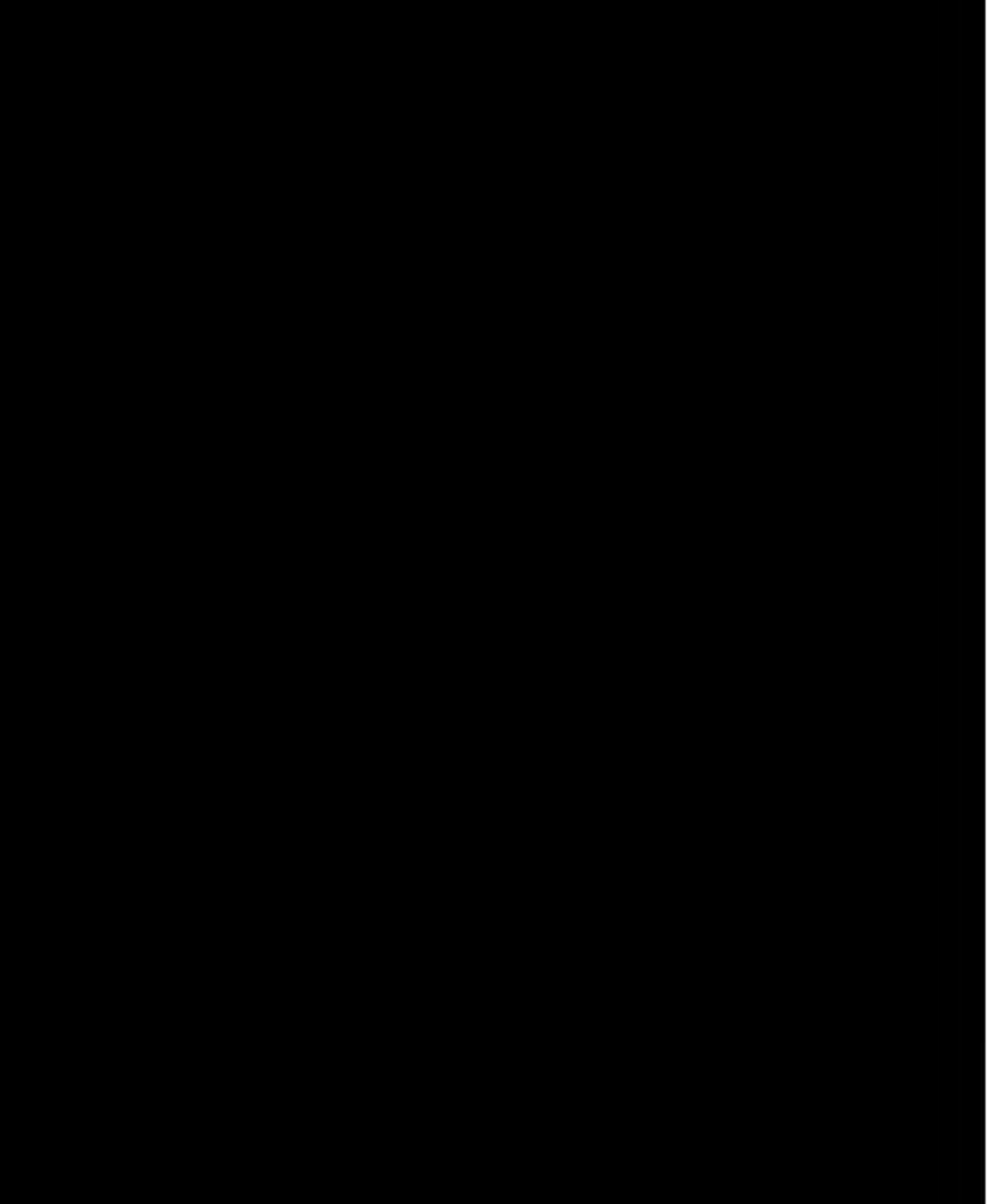
Fot. Artur Leśniewski. III nagroda.

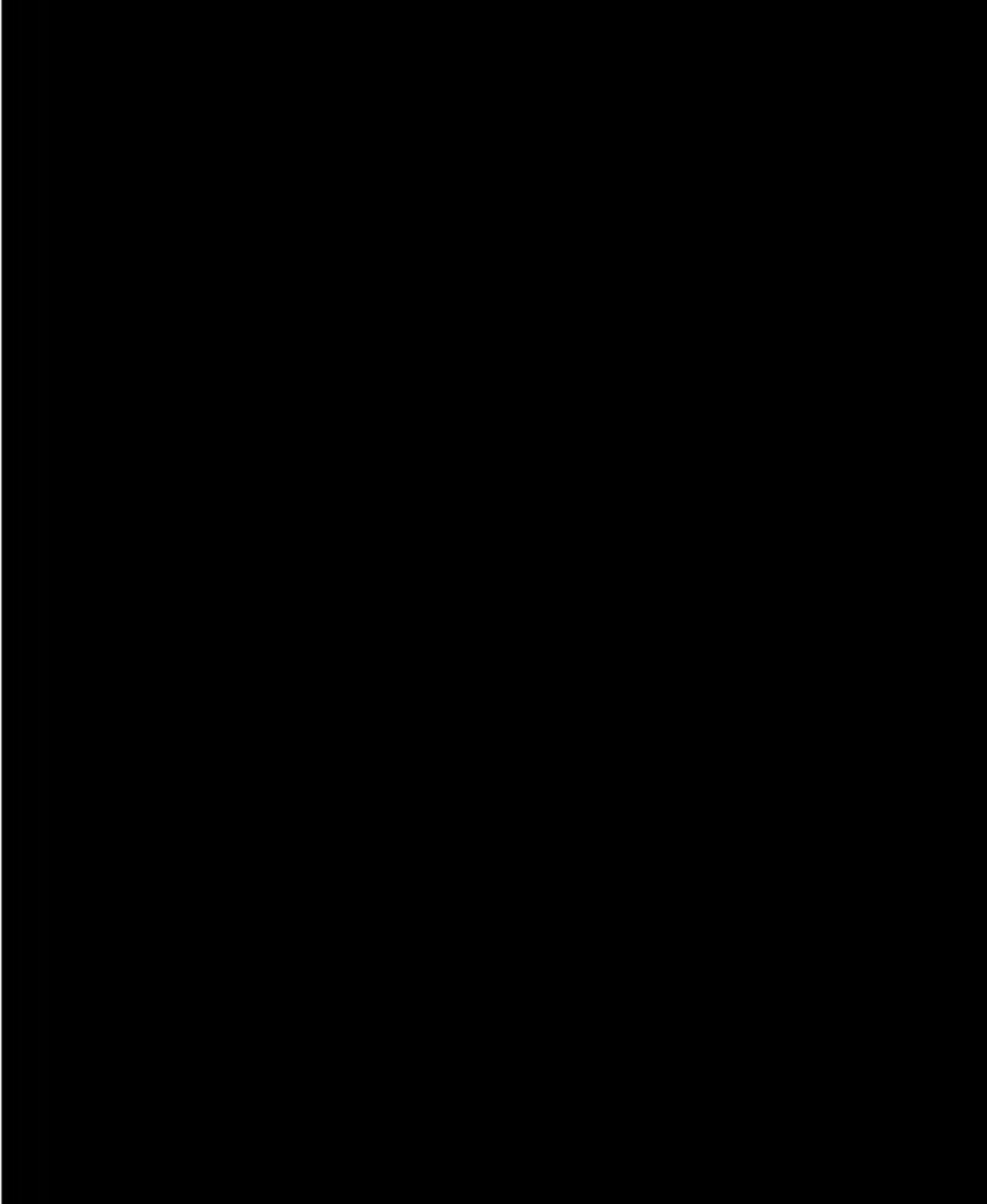


Fot. Dawid Witkowski. Wyróżnienie.



Fot. Ivan Tokar. Wyróżnienie.







485 S. LEAVENWORTH ST.
SAN FRANCISCO, CALIF.

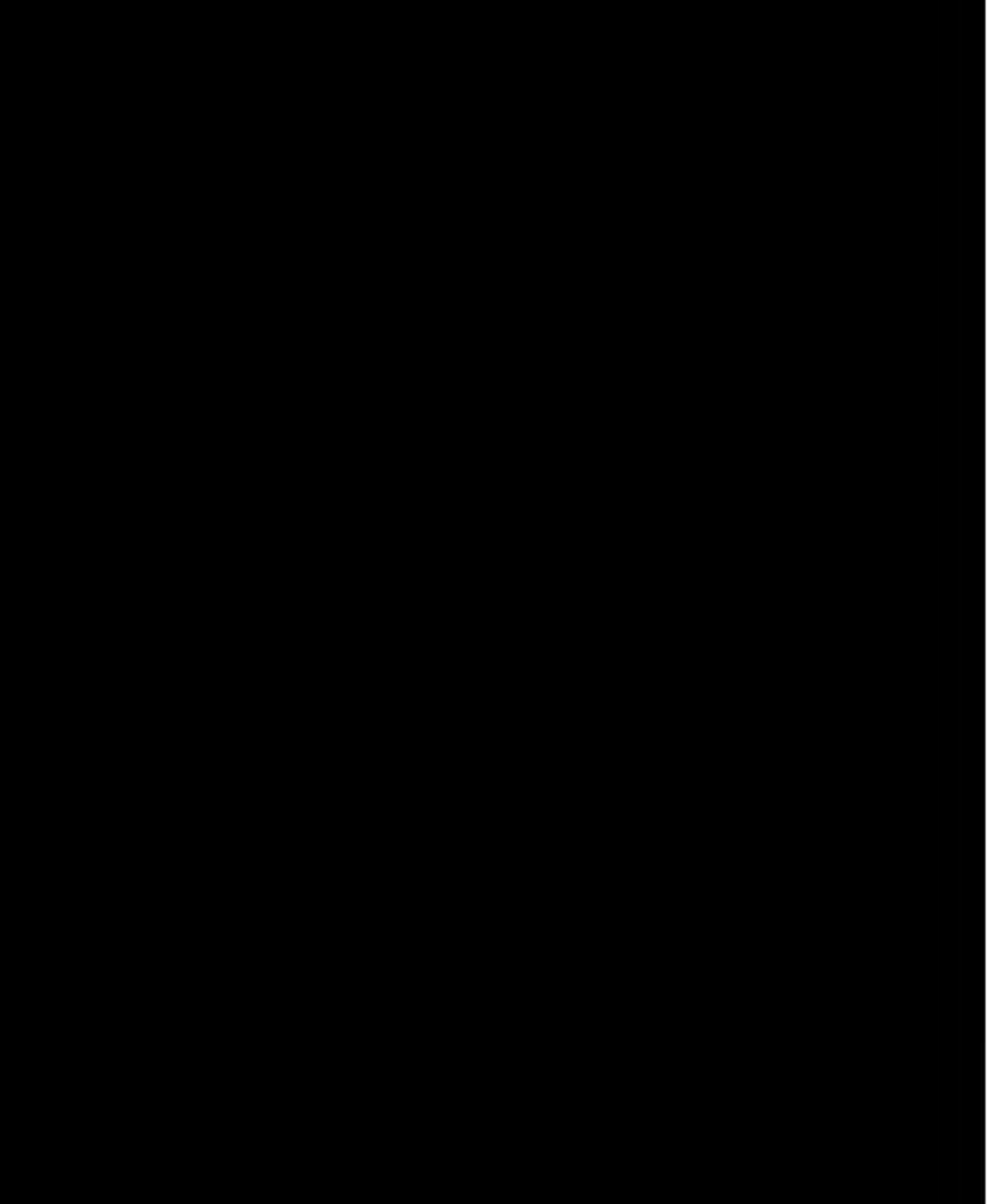
RESTITUTION OF
SAN FRANCISCO IN RUINS
FROM LAWRENCE GIFFORD ARMOR
AND FRED. ALLEN, SAN FRANCISCO 400
MILLBURN, WATER FRONT
SOUTH BAY BRIDGE 1911



← San Francisco w gruzach po trzęsieniu ziemi, 1906 r.

CZEŚĆ 4

ANEKS



Fotoobrazy architektury¹

Fotoobraz habitatu.

**Fotografia – źródło obiektywnej wiedzy
czy subiektywna interpretacja
zbudowanego środowiska życia człowieka?²**

Przestrzeń papieru.

Uwagi o fotografii architektonicznej³

¹ P. Wróbel, *Fotoobrazy architektury*, „Architektura & Biznes” 2003, nr 9, s. 54–59.

- P. Wróbel, *Fotoobraz habitatu. Fotografia – źródło obiektywnej wiedzy czy subiektywna interpretacja zbudowanego środowiska życia człowieka?*, [w:] *Habitat – idea, sztuka, filozofia*, red. S. Hryń, Acta Academiae Modrevianaee, Kraków 2007, s. 113–133.

³ P. Wróbel, *Przestrzeń papieru. Uwagi o fotografii architektonicznej*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Granice architektury*, Międzynarodowa Konferencja Naukowa Instytutu Projektowania Architektonicznego Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, „Czasopismo Techniczne”. Architektura, nr spec., Z. 8-A/2003, s. 328–335.

FOTO-OBRAZY ARCHITEKTURY

Piotr Wróbel

Główny powód, dla którego foto-obrazy egzystują na obrzeżach architektury, pochodzi zapewne z przypisywanej fotografii szczególnej cechy – „przezroczystości”. Wedle Viléma Flussera „jako mieszkańcy fotograficznego uniwersum jesteśmy przyzwyczajeni do fotografii. Nie dostrzegamy większości fotografii, ponieważ przesłania je przyzwyczajenie. Tym, co nas przede wszystkim otacza, jest nadmiar zdjęć [...]”⁴. Codzienna posługa fotografii uznana za coś oczywistego sprawia, że jest ona ciągle postrzegana jako obiektywne okno i lustro rzeczywistości. Niedoceniona pozostaje jej siła wizualnej perswazji. Co więcej, fotografii należy przyznać status metajęzyka – mówiącego o architekturze to, czego sama nie jest w stanie o sobie powiedzieć, metaobrazu – ukazującego architekturę w świetle interpretacji. Pisząc dziś o fotografii mamy w pamięci teksty Susan Sontag, Rolanda Barthesa, Johna Bergera, profetyczne pisma Waltera Benjamina, ale i nowsze, uwzględniające współczesną sytuację analizy Jeana Baudrillarda, Jean-François Lyotarda, Paula Virilia. Można co prawda analizować zdjęcia poszukując *punctum* w studium, rozpoznawać ich szczególną aurę, ale stosowniejszym językiem opisu są dzisiaj porządki symulaków i epoka logiki paradoksalnej obrazu.

Relacje pomiędzy architekturą i fotografią nie są jednostronne, fotografia dostarcza bowiem nie tylko obiektywnego odbicia architektury – jest jej interpretacją i analizą – ale, co najciekawsze, bywa także jej źródłem. Obok XV-wiecznego wynalazku perspektywy wykresowej, fotografia stała się od drugiej połowy wieku XIX najważniejszym instrumentem penetracji problemów przestrzeni i przyczyniła się do uformowania nowoczesnego pojmowania architektury jako dzieła czasoprzestrzennego; odczytywanie budowli i miasta jako gry oświetlonych brył abstrakcyjnej rzeźby w przestrzeni nie dokonałoby się bez fotografii.

Proces emancypacji fotografii architektonicznej z wielkiego królestwa obrazów uległ przyspieszeniu w ostatniej ćwierci XX wieku; wykorzystano ją wtedy szczególnie koniunkturę późnego modernizmu, kiedy to sztuka budowania starała się odnowić więzi ze sztukami plastycznymi. Odbywało się to wielowątkowo: rzeźbiarski minimalizm i architektura, korzystając z pośrednictwa obrazu, w niespotykanym dotąd stopniu odwoływały się do siebie nawzajem, zaś zintegrowana koncepcja architektury łączącej wszystkie dzie-

⁴ V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1994, s. 59, za: T. Wagner, *Tam gdzie zając grzeje sobie bizuch. Stosunki między fotografią a malarstwem w erze komputerów*, tłum. M. Śnieciński, „Format” 2001, nr 1–2, s. 13 i 82–83. Wydanie polskie: V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004.

dziny sztuki w duchu konstruktywizmu rezerwowała dla fotografii niepoślednie miejsce. Również konceptualizm i sztuka ziemi traktująca fotografię jako część dzieła a jednocześnie sposób dokumentacji/prezentacji, przeniosła do architektury moc przekształcania foto-obrazów w formy ekspozycyjne.

Pod koniec XX wieku miał miejsce niespodziewany boom na fotografię, a w jego szerokim nurcie również na fotografię architektoniczną. Wystarczy odnotować znaczący udział zdjęć przyglądających się budowlom na ubiegłorocznej Documenta 11 w Kassel, nowojorską retrospektywę Andreasa Gursky'ego kreowanego na mistrza współczesnej *veduty*, długi szereg wystaw fotografii architektonicznej, choćby i tę w ramach ostatniego krakowskiego Biennale – by zauważyć, że proces ten trwa.

Kolekcje foto-obrazów

Budowle były pierwszymi wdzięcznymi tematami dla zdjęć wymagających długich czasów ekspozycji. Stojąc nieporuszone w świetle i cieniu najlepiej poddawały się badawczym spojrzeniom fotochemików. Pierwszy obraz Josepha-Nicephore'a Niépce'a był już w istocie kompletną metaforą foto-obrazu architektonicznego: w kadrującym oknie-ramie prezentował widok budowli kultury wznoszących się pośród natury. Na początku fotografie architektury posługiwały się wzorami widzenia ustalonymi na gruncie malarstwa, powtarzały po prostu w nowej i tańszej technice ikonograficzne modele. Grafiki Piranesiego nie mogły pozostać bez wpływu na widzenie starożytności, tak samo jak szkoła wenecka, z najsilniejszą tradycją odwzorowywania architektury jako rzeczy godnej podziwu i domagającej się utrwalonego obrazu – na widzenie miejskiego pejzażu. U progu nowoczesności obserwowanie architektury pomogło fotografii w przełamaniu konwencji piktorializmu i poszukiwaniu własnego języka wizualnego, uwolnionego od ograniczeń tradycji malarstwa i rysunku. Od początku XX wieku fotografia „czysta” Alfreda Stieglitza i Alvina Langdona Coburna a później Edwarda Westona, Paula Stranda, Anselma Adamsa, wsparta estetyką kubizmu i konstruktywizmu pokazywała układy brył architektury oglądanej w wyrazistym świetle i dynamicznej perspektywie. To wydobywające architekturę z mroku modernistyczne światło pochodziło najprawdopodobniej właśnie z ówczesnej światłoczułej fotografii.

Architektura od samego początku należała do tematów preferowanych przez fotografię, nie tylko ze względów praktycznych – jako nieruchomy przedmiot o jasno zdefiniowanych konturach – ale i dlatego, że medium to w sposób niemalże idealny transformowało temat na obraz. Architektura we wszystkich swych formach mogła być izolowana i dyslokowana, traktowana instrumentalnie dla wielu różnych celów, a przy tym przeniesienie w dwa wymiary nie powodowało istotnej utraty informacji. „Fotografia architektury oznacza wizualny opis budynku, z reguły przeznaczony dla czytelnika jakiejś publikacji. Funkcjonuje w pełni jedynie na zasadzie serii,

wewnątrz-zewnątrz, z różnych stron, jako całość i w szczegółach; fotografie korespondują z rysunkami i tekstem”⁵. Wizualizacja i uprzystępnienie świata zbudowanego – tak w skrócie przedstawia się jej najważniejsza funkcja, jednakże uporczywa multiplikacja widoków prowadzi do produkcji ikon – statycznych obrazów-matryc, na których budowle pokazują stale tę samą, zastygłą twarz. Ikony bywają powoływane do życia poprzez zaplanowane działania w obszarze kultury i biznesu. W tak zwanym „efekcie Bilbao” najważniejsze zdają się być nie skarby sztuki zgromadzone w muzealnych wnętrzach, ale widoki falujących i połyskujących w słońcu tytanowych blach. Rewizje i rekonstrukcje architektonicznych ikon to część procesu ciągłego odtwarzania kultury, którym zajmują się fotograficy; Hiroshi Sugimoto na przykład, w serii nieostrych i dwuznacznych obrazów proponuje odnowione spojrzenie na dzieło Gehry’ego. Fotografia, dostarczając wizualnych ekwiwalentów rzeczy, jest jednocześnie wydajną maszyną do produkowania estetycznych przedmiotów. Nade wszystko jednak oferuje zawsze cenioną w kulturze właściwość: jest maszyną do walki z czasem. Zatrzymując dla oczu przemijające widoki, rozpamiętując ruiny, rejestrując zmiany, pojawianie się budynków w miejscach zaskakująco jeszcze niezdefiniowanych jako miasto – wywołuje ten sam rodzaj zaciekawienia, co albumy przodków. Podobnie jak nieistniejący już Paryż Atgeta czy Kraków Rzewuskiego, Kriegera, Hartwiga, Podleckiego, Plewińskiego, Łagockiego, miasta przeszłości są deponowane w archiwach – miejscach spoczynku fotografii dokumentalnej.

Przydatność fotodokumentalnego archiwum docenili dekonstruktywiści, intensywnie przeszukując je w latach 80. i wynajdując w nim inspirujące wizualne tropy w porzuconych koncepcjach konstruktywizmu. Dla konceptualistów z kolei fotografia była zarówno jednym z autonomicznych działów sztuki, jak i techniką dokumentacyjno-sprawozdawczą. Działania z pogranicza architektury i reszty świata, takie jak np. instalacje Tadashi Kawamaty, opakowania Christo i Jeanne-Claude – z założenia czasowe, funkcjonują w naszej wyobraźni głównie dzięki zachowanym obrazom. Z powodu użytych nowoczesnych technologii, ton materiałów, obliczeń statycznych, zaangażowania specjalistycznych ekip i sprzętu, działania Christo i Jeanne-Claude – choć trwają krótko – mogą być przyrównane do wznoszonych „na serio” budynków. W przypadku Reichstagu chodziło o to, aby „przez dwa tygodnie bogactwo srebrzystej materii ukształtowanej niebieskimi sznurami tworzyło przepyszny pionowych fałd uwydatniających elementy i proporcje struktury budowli, ale też odsłaniających jego esencję”⁶.

⁵ Tak zdefiniował klasyczne zdania fotografii wobec architektury Klaus Kinold [w:] U. Weisner, *Ich will die Architektur zeigen, wie sie ist. Klaus Kinold, Fotograf*. Katalog wystawy, Kunsthalle Bielefeld, Dusseldorf 1993, s. 13 za: M. Steinhauser, *Fotografia architektury jako obraz*, [w:] *Przestrzeń i obraz. Fotografie architektury. Architektura fotografii*, red. A. Budak, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2000, s. 17.

⁶ *Christo i Jeanne-Claude w Warszawie*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1998, s. 36.

Po wydarzeniu pozostały szkice, rysunki i dokumentacja fotograficzna. Christo uznał walkę za z góry przegraną – trwanie swojego dzieła oparł więc na kruchych z pozoru obrazach. Jest w tym pokornym poddaniu się przemijaniu przewrotnie racjonalna strategia: życie ulotnych dzieł zapisane na wizyjnych matrycach rozsianych po przeróżnych fototekach podobne jest do życia genów replikujących się w następujących po sobie pokoleniach organizmów, dla których każdy osobnik jest jedynie nosicielem.

Związki z człowiekiem i naturą

Fotografia architektoniczna to nie tylko informacyjny serwis zdjęciowy relacjonujący wyglądy budowli. Obok fotografii architektury dla architektów, istnieje fotografia pokazująca ją w związku z człowiekiem. Fotografia ulicy Henri'ego Cartier-Bressona, Lee Friedlandera czy Victora Burgina sytuuje się na granicy pomiędzy fotografią architektoniczną a socjologiczną. Podobny charakter ma część obrazów fotografującego architekta Zdzisława Beksińskiego, z wczesnego okresu jego twórczości. Wykształcenie miało zapewne wpływ na jego artystyczną wrażliwość, na zdolność koncentracji na przedmiocie i umiejętność dokonywania obrazowej syntezy przestrzeni. Puste i nijakie miejsca z przedmieść, po „zauważeniu” i wykadrowaniu nabierają u Beksińskiego uniwersalnych znaczeń. Ludzkie postaci pojawiają się w nich po to, aby pokazać „skalę człowieka” – dosłowną, ale i tę w wymiarze egzystencjalnym.

Gaspar Felix Tournachon (zwany Nadarem) w 1858 na serii zdjęć z powietrza ujawnił inny wymiar monumentów Paryża niżli ten znany tylko z ziemi. Od tamtego czasu samoloty i helikoptery wynoszą kamery wysoko ponad poziom horyzontu człowieka i dostarczają nowych obrazów, poszerzających kontekst architektury o naturę, budując w świadomości rozległe krajobrazy kulturowe w wymiarze geograficznym. „Ziemia z nieba” Yanna Arthus-Bertranda czy „Egipt z lotu ptaka” Marcella Bertinettiego, to bardziej znane w Polsce przedsięwzięcia jakie ostatnio podjęto w celu eksploracji nowych obszarów ikonograficznych. Dostępna w sieci biblioteka zdjęć wykonanych w trakcie misji kosmicznych i z satelitów oferuje obrazy najrozleglejszych przestrzeni. Dla architektury przestrzeń to pojęcie kluczowe, tak więc związek, jaki tu istnieje wydaje się oczywisty, choć nie do końca wyjaśniony. Jednym z jego przejawów jest, być może, podejmowanie dialogu architektury z krajobrazem już nie poprzez analizę w wymiarze pejzażu, ale poprzez plan – mapę. Zdjęcia Wojciecha Gorgolewskiego czy Adama Bujaka („Kraków z powietrza”) poszerzyły ikonografię miasta o nowe widoki. Jedno spojrzenie obiektywu ujawnia strukturę miejskiej przestrzeni – niekwestionowanym centrum jest Rynek, a miasto, po przekroczeniu wiślanego zakola, pełźnie ku widocznym na horyzoncie górcom. Dzięki upowszechnianiu się fotografii lotniczej kompozycja urbanistyczna pozbywa się cech spekulacji i zostaje przeniesiona na teren łatwo dostępnej wizualizacji.

Fotografia w szkole widzenia

Wyjątkową rolę w procesie kształcenia architektów powierzono fotografii w Bauhausie. Za sprawą Moholy-Nagy'ego, fotografia stała się tam techniką służebną przy studiach form naturalnych i zbudowanych. Nauczyciele i studenci Bauhausu eksperymentowali fotografując z różnych punktów widzenia, używając ogromnych powiększeń, zderzając fotografię astronomiczną z reporterską. Kształtowało to w nich syntetyczne spojrzenie na wszystkie zjawiska wizualne. Przedmiotem operacji intelektualnych, przybierających niekiedy formy wizualnych dyskursów, bywają obok tekstów także obrazy. Ten specyficzny styl w architektonicznej refleksji teoretycznej uprawiał Le Corbusier w swoich książkach-manifestach. Stąd też, choć epizodyczna, zapewne nie była przypadkiem jego współpraca z Andreasem Feiningerm, architektem i fotografikiem wykształconym w Bauhausie. W pracach Feiningera, który później przez 20 lat był redaktorem fotograficznym „Life” kształtującym wizualną wrażliwość całego pokolenia odbiorców, widać znaczenie fotografii jako współczesnego poręcznego szkicownika, sposobu notacji kształtów. Obok widoków Nowego Jorku drugim zasadniczym tematem jego twórczości była natura: owady, kamienie, muszle. „Obserwuję rzeczy w naturze w pierwszym rzędzie okiem inżyniera zafascynowanego zgodnym współdziałaniem formy i funkcji, a następnie okiem artysty w widzeniu tego, co zwykle nazywa się *pięknem*”⁷. W wydanym przed kilku laty traktacie *Minimum* John Pawson za pomocą sekwencji fotografii poszukuje w świecie kultury i natury uniwersalnego języka form. Jego autorska kolekcja starannie dobranych obrazów, między innymi zdjęć Edwarda Westona, Roberta Mapplethorpa, Charlesa Sheelera, staje się w istocie aktem kontemplacji świata widzialnego, próbą rozumiejącego oglądania rzeczywistości.

Obrazy tautologiczne

Bernd i Hilla Becher to jedno z najlepiej znanych współcześnie nazwisk w fotografii. Niezwykłość ich prac bierze się z konsekwentnie tworzonych całymi latami cykli widoków przemysłowych budowli. Uznanie dla twórczości Becherów wywołało zainteresowanie fotografią przedmiotów nieożywionych, w których dostrzeżono aspekt konceptualny i minimalistyczny. Wedle Reynera Banhama „industrialna wizja Becherów stała się częścią dzisiejszego sposobu postrzegania a wspólne nam doznania wywołane ich pozbawionymi emocji portretami naziemnych urządzeń stanowiły zasadniczą część tego, co można by właściwie określić parafrazując Le Corbusiera «la Formation de l'Opique Post-Modern». Przekazy te w sposób wystudiowany pozbawione atrakcyjności, unikają standardowej retoryki pochlebstwa i uznania, która była ulubionym środkiem przekazu fotografii architektonicznej od początku jej uprawiania”⁸.

⁷ I. Olchowska-Schmidt, *Fotografie Andreea Feiningera*, „Format”, 1999, nr 2–3, s. 88–89.

⁸ Wstęp do albumu *Water Towers*, za: *Transgresje – pogranicza fotografii*, katalog wystawy, Galeria „Awangarda” BWA, Wrocław, grudzień 1989 – styczeń 1999.

Przed dwoma laty w krakowskim Bunkrze Sztuki prezentowano prace fotografików wywodzących się ze szkoły Becherów. Wystawa „Przestrzeń i obraz. Fotografie architektury. Architektura fotografii” była przekonującym dowodem, że formuła fotografii architektonicznej wychodzącej poza jej potoczne relacjonowanie uległa radykalnemu odnowieniu. Wydaje się zmierzając w kierunku autoreferencyjności, choć ciągle widać w niej wspieranie się na retorycznych figurach ikonografii klasycznych rysunków fasad, obrazów perspektywistów, traktatów architektonicznych, jakby niepewności ujawniającej się w poruszeniach pomiędzy abstrakcją a *mimesis*. Andreas Gursky wskazuje na paralele swoich obrazów z twórczością Giorgio Chirico, Thomas Ruff natomiast akcentuje suwerenność architektonicznej fotografii – „Każda wielka architektura może być zamieniona na obraz Ruffa”.

Transgresje

Tenże Ruff, we współpracy z Herzogiem i de Meuronem, na fasadzie biblioteki Fachhochschule w Eberswaldzie podjął próbę przekroczenia dwuwymiarowości fotografii i dosłownej jej integracji z architekturą. Reprodukcyjne prasowych obrazów wybranych z „wizualnego pamiętnika” autora, przeniesione na powierzchnię betonowych płyt elewacji, utworzyły dekoracyjny fryz obiegający bibliotekę. W prowokacyjny sposób zderzone tutaj zostały dwa krańce wrażliwości – minimalna formuła budowli z narracją w typie fotografii rodzinnej. Najbardziej jednak zniewala demonstracja zasady fotograficznej redukcji architektury: otóż na fasadzie biblioteki, która sama jest prostą geometryczną bryłą, pośród obrazów widzimy fasadę innego budynku.

Szlachetne amatorstwo

Niepewność i ryzyko związane z opracowywaniem strategii dla nowych środków wyrazu oferowanych przez rozwój techniki, pokazuje postawa tych twórców, którzy przed stu laty błędnie rozpoznali sytuację i próbowali wpiąć się w obszar sztuki „wysokiej” fotografując kompozycje zbudowane wedle akademickich rygorów. Patrząc z dzisiejszej perspektywy wiemy już, że obrali złą drogę. Historia przyznała rację szlachetnemu amatorowi Foxowi Talbotowi, który wyczuwając intuicyjnie naturę nowego medium, wyprawał fotografię z krępujących ówczesnych standardów estetycznych. Był to decydujący moment, w którym zaczęło się nowe postrzeganie, nowe widzenie świata. Ładunek estetycznej wartości wiąże się bowiem w fotografii (ciągle jeszcze) z realnością materialnego konkrety i chwilą zdjęcia jego widoku. Hybrydalna natura fotografii pochodzi także z mieszaniny cech pierwszej generacji fotografów, którzy byli ludźmi o ambicjach artystycznych, ale chcieli być także badaczami natury i przedsiębiorcami jednocześnie. Wydaje się, że dzisiejsi fotoamatorzy zepchnięci do niszy prywatności, produkujący albumy – rodzinne talizmany, zamknięci w kręgu banalnego dokumentu

lub konformistycznego naśladowania poczynań awangardy, nieświadomie inspirują nowe strategie fotografii. Mimo tych zastrzeżeń, nic nie jest w stanie podważyć autentyzmu napięcia związanego z zapisywaniem świata widzialnego, kreacją jego obrazów, usilnym powstrzymywaniem naporu czasu. Autentyzm, intymność, funkcja społecznej komunikacji skłaniają niektórych teoretyków do postrzegania fotoamatorstwa jako „pierwszej sztuki ludowej ery elektronicznej”⁹. Według Gołaszewskiej zaś, „fotografia amatorska jest swoistym przejawem artystycznego czy paraartystycznego strukturalizmu rzeczywistości realnej; określa się fotografię amatorską (obecnie obok filmu wideo) jako «ścieżkę emocjonalną, obok drogi życia»”¹⁰ Siłą rzeczy, na ścieżce tej obecny jest inny, jakże kontrastujący z preparatami wizualnymi współczesnej produkcji, obraz architektury żywej.

Fotografia i cybermedia

W roku 1989, kiedy my byliśmy zajęci zupełnie innymi sprawami, w Wielkiej Brytanii z zadziwiającą dla przybysza z Polski zaciekłością rozprawiano o tradycji i nowoczesności w architekturze. Za sprawą imponującej kampanii rozpętanej przez księcia Karola oskarżającej architektów o niszczenie tradycji, oprócz książki, programów telewizyjnych w BBC One, emitowanych tuż po głównych wydaniach wiadomości, zorganizowano wystawę w Victoria and Albert Museum. Można było na niej zobaczyć między innymi poczciwe rapidografy, umieszczone w gablotce jako źródło zła, odejście od tradycyjnego warsztatu architekta. W tym samym niemal czasie, w Royal Academy of Art, w trakcie dorocznej Summer Exhibition, w dziale poświęconym architekturze, Richard Rogers prezentował projekt ilustrowany animacją komputerową. W krótkiej, kilkunastosekundowej sekwencji, powtarzanej bez końca *da capo al fine*, widz był świadkiem wjazdu pociągu na stację metra. Była to animacja komputerowa w okresie swojego dzieciństwa, ciesząca się cyfrową dynamiką sztucznego obrazu, poruszeniem wszystkiego co możliwe: obiektu i obserwatora/kamery. W jakimś sensie była podobna do pierwszych filmów braci Lumière. Już wówczas można było usłyszeć krążące po Londynie opowieści o młodych ludziach, którzy jakoby nie potrafili inaczej myśleć o architektonicznej przestrzeni jak za pomocą obrazu zero-jedynkowego. Były to z pewnością grubo przesadzone mity, ale towarzyszyło im niejasne przekonanie, że coś się kończy i zarazem zaczyna. Granica pomiędzy odbijaniem świata a wytwarzaniem jego wizualnych substytutów zaczęła ulegać erozji. Równolegle, jakby dla równowagi i na przekór, zaczął się proces wzmacniania więzi architektury ze sztuką pojmowaną jako zestaw działalności tradycyjnej i bez zastrzeżeń za takową uznawanych. Architekturę kreowano na filozoficznie nastrojone artystyczne rękodzieło posługujące się unikalnym zapisem najcenniejszych, bo pierwszych poruszeń myśli, stojących u początku każdego budowania. Bodaj wówczas zapoczątkowany został dynamiczny

⁹ S. Wojnecki, *Fotografia a świadomość funkcjonalna*, Obscura, Warszawa 1983, nr 9.

¹⁰ M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 205.

proces nobilitacji rysunku architektonicznego jako suwerennego gatunku, sytuującego się w pobliżu nurtu plastycznego konceptualizmu. Proces ów jest już w zasadzie pomyślnie zakończony. Być może teraz, kiedy rozdział klasycznej fotografii niejako zamyka się w konfrontacji z technologiami cyfrowymi, przyszedł czas na rekonstrukcję roli fotografii w kształtowaniu oblicza współczesnej architektury....

Istnieje obecnie silne przekonanie o ścisłej zależności dalszych losów fotografii od rozwoju cybermediów. Analiza nastawiona na tropienie ciągłości zjawisk pozwala na stawianie bardziej wyważonych osądów, dalekich od katastroficznych diagnoz o upadku całej kultury obrazu fotograficznego. Już Dominique F. Arago, rekomendując francuskim decydom w 1839 r. wprowadzenie wynalazku do użytku (dla potrzeb archeologii, fizyki i astronomii) wskazywał na rozszerzenie możliwości człowieka a nie zagrożenie dla sztuki i rękodzieła artystycznego. W pierwszej połowie XX w. pozytywne znaczenie obecności techniki w sztuce i możliwości nowych form obrazowania akcentował choćby Moholy-Nagy i Walter Benjamin. Twórcy zeszowieckiej awangardy w Polsce – Zbigniew Dłubak, Józef Robakowski a zwłaszcza Stefan Wojnecki ze swoją koncepcją Obrazu impulsograficznego, zrównującego w pewnym sensie „naturalny” obraz powstały w ludzkim oku i „sztuczny” obraz fotograficzny i na monitorze – już w latach 80. postulowali uznanie suwerennej prawdy zmysłów. Rzeczywistość zmysłowa kreowana może być na równych prawach w kontaktach z naturalnym środowiskiem, jak i przez sztucznie wytworzone bodźce. „Być może fotografia przestanie być w powszechnym odczuciu utożsamiana wyłącznie z kontaktem i zacznie obejmować także wywołane wrażenia kontaktu bez niego”¹¹. Stąd już, wydaje się, niedaleko do pojednania z rzeczywistością konstruowaną, wirtualną. Autorytarna funkcja fotografii jako dostarczającej dowodów zarejestrowanego „tu i teraz” uległa podważeniu i przykładanie do nowych zjawisk miary prawda/fałsz bywa anachroniczne. Skutki takiej sytuacji będą w najbliższej przyszłości kształtować nowe wzajemne relacje pomiędzy architekturą i jej obrazem, ale to już temat na osobną opowieść.

Póki co wypada poprzestać na skromniejszym stwierdzeniu, że fotografia to nie tylko interesujące marginalia architektury, ale dla sporej jej części sprawa o pierwszorzędym znaczeniu. To maszyna wizyjnej analizy, sposób materializacji poprzez obraz, włączanie w obszar wewnętrznego teatru umysłu za pomocą wyobrażonego. Fotografia penetruje coraz to nowe terytoria, dostarczając architekturze nowych impulsów, a badając jej granice jest niezastąpionym narzędziem uzyskiwania samowiedzy.

¹¹ S. Wojnecki, *Fotografia pojmowana jako cząstkowy, mentalny model rzeczywistości*, „Foto – Zeszyty” 1996, nr 2, s. 9 za: A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 159.

FOTOOBRAZ HABITATU. FOTOGRAFIA – ŹRÓDŁO OBIEKTYWNEJ WIEDZY CZY SUBIEKTYWNA INTERPRETACJA ZBUDOWANEGO ŚRODOWISKA ŻYCIA CZŁOWIEKA?

Piotr Wróbel

Główną tezę wystąpienia można streścić w zdaniu: nasza wiedza o habitacie ma charakter przede wszystkim wizualny, zaś główną część tej wiedzy stanowią fotoobrazy. Na wstępie zostaną przedstawione definicje i pojęcia przydatne w późniejszej propozycji klasyfikacji i opisu strategii prezentacyjnych w fotografii obrazującej habitat. Kontekst rozważań stanowić będzie historia odwzorowań środowiska zbudowanego w sztuce.

Niniejsze tekst ma charakter szkicu do większej kompozycji. Stąd wynika także nierówne rozłożenie akcentów i skupienie uwagi na wybranych wątkach. Podobnie dobór przykładów i autorów ma charakter mozaikowej układanki. Ta większa kompozycja, o której wspomniano to fotografia architektoniczna – temat, który zajmuje autora od dłuższego czasu z jego podstawowym motywem: fotografia nie tylko odbija wizerunek architektury, ale też ją współtworzy, bowiem fotografia jest jednocześnie zwierciadłem i źródłem architektury.

Definicje

1. Ludzki habitat, inaczej ludzkie środowisko życia obejmuje miejsca zamieszkania, pracy i wypoczynku, zarówno w skali jednostki jak i zbiorowości. Stąd też habitat to dom, ale i całe miasta, obszary czy regiony w wymiarze geograficznym, a od regionów niedaleko już do Ziemi i skali planetarnej. Habitat to cały ludzki świat, w wymiarze fizycznym i społecznym, tak więc opisanie habitatu – to ni mniej ni więcej tylko opisanie świata.

2. Bardzo pomocne w tym opisie jest pojęcie środowiska zbudowanego, które odnosi się do otoczenia stworzonego przez człowieka. Określa ono pewną całość, której nie sposób zdefiniować posługując się jednym z wielu języków współtwórców tego środowiska: planistów-urbanistów, polityków, władz administracyjnych, inżynierów projektujących szlaki transportowe, zapewniających dostawę wody i energii, utylizację odpadów, projektantów technologii przemysłowych, projektantów wnętrz, krajobrazu itd.. Wiele problemów, z którymi spotykają się mieszkańcy – użytkownicy środowiska zbudowanego znajduje się na swego rodzaju polach niczych, gdyż są to miejsca przecięcia kompetencji i zakresów zainteresowań tradycyjnie rozumianych, wspomnianych wyżej profesji. Zatem pojęcie środowiska zbudowanego

wanego obejmuje znacznie szerszy zakres zjawisk aniżeli architektura. Mając na uwadze i w pamięci powyższe rozróżnienie, dążąc jednakże do syntetycznego przekazu, w ramach niniejszego wystąpienia pojęcia te będą używane wymiennie.

3. Fotografia architektoniczna – jako przedmiot badań jest już określona a jej zakres skonkretyzowany¹. Fotografia architektoniczna to część fotografii skupionej na architekturze. Jej centrum stanowią fotografie powstające na zamówienie architektów, wydawnictw, krytyków i historyków. Tę część nazywam roboczo „fotografią architektury dla architektów”. Poza nią rozciąga się obszar, który umownie nazywam „fotografią architektury dla wszystkich”. Mieszczą się w nim pozostałe fotoobrazy architektury. Podział ma charakter umowny, bo przecież obie strefy nie są obszarami zastrzeżonymi, odbywa się pomiędzy nimi nieustanny ruch i wymiana.

Poszerzenie pola zainteresowań poza zestaw uznanych artystów-fotografików interpretujących dzieła architektury jest pociągający, ale i niebezpieczny. Pociągający, bo wyczuwamy, że ważny obraz architektury istnieje poza oznaczonym, skodyfikowanym nurtem. Jest natomiast o tyle może ważniejszy, gdyż w pewien sposób prawdziwszy – ukazuje inne aspekty codziennej koegzystencji architektury i jej użytkownika, w sposób nie upozowany, mniej obciążony skonwencjonalizowanymi regułami prezentacji. Niebezpieczny zaś, bo grozi pograżeniem się w bezmiar widoków, na których pojawia się jakakolwiek część środowiska zbudowanego, gdzie zakres problematyki pokrywa się w znacznej części ze znacznym obszarem fotografii. (W naturalny sposób w jego zakres nie wchodzi fotografia portretowa, akt, martwa natura, ale już fotografia reklamowa i moda korzysta z architektonicznych plenerów). Problemy związane z klasyfikacją fotografii dobrze określiła Naomi Rosenblum autorka *Historii fotografii światowej* stwierdzając, że „[...] nie da się przeprowadzać kategorycznych podziałów, ponieważ każda fotografia sprzeciwia się próbom zbytowego ograniczania jej natury”². W odniesieniu do habitatu rozumianego jako środowisko zbudowane, „fotografia architektury dla architektów” wydaje się być mniej efektywnym środkiem dokumentacji. Ze względu na swoje ściśle określone cele polegające na kreacji fotoobrazu architektury-sztuki, nie jest zainte-

¹ Literatura przedmiotu, wedle opinii i ku nieskrywanemu zdziwieniu samych badaczy, nie jest zbyt rozległa. Do podstawowych pozycji, do których udało się dotrzeć autorowi należą: pionierska praca *Photography and Architecture, 1839–1939*, Pare Richarda, Canadian Centre for Architecture, Montreal 1982; *Architecture Transformed: A history of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, Cervina Robinsona i Joela Herschmana, New York 1987 (pierwsze wyczerpujące opracowanie problematyki fotoobrazu architektonicznego); *Architecture and Its Photography*, Juliusa Shulmana, New York 1998, oraz tego samego autora, uznanego fotografa architektury *Photographing Architecture And Interiors*, Los Angeles 2000; *Building with Light. The International History of Architectural Photography*, Roberta Elwalla, Merrell Publishers Limited, we współpracy z Royal Institute of British Architects, 2004, to do tej pory najbardziej aktualna i kompetentna historia gatunku (książkę zamykają fotografie z roku 2000). W polskiej literaturze brak jest opracowań w tym zakresie.

² N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Batur, Bielsko-Biała 2005, s. 341.

resowana relacjonowaniem na przykład konfliktu pomiędzy środowiskiem zbudowanym a jego mieszkańcami. Architektura fotografowana „dla architektów”, wypreparowana ze środowiskowego kontekstu i poddana estetycznej manipulacji traci z reguły walor autentyczności antropologicznego dokumentu.

Jeśli terminem „fotografia architektoniczna” objąć także fotografię amatorską i wszelką fotografię z architekturą w tle, to pole semantyczne tego pojęcia będzie zakreślone zbyt szeroko i straci swoją użyteczną funkcję jako oznaczenie pewnego konkretnego. Jednak szersze spojrzenie na zjawisko architektonicznego fotoobrazu i wyjście poza skodyfikowany, „kanoniczny” zestaw uznanych fotografii wydaje się poznawczo bardzo obiecujący. Sformułować zatem można postulat potrzeby badań nad fotoobrazem środowiska zbudowanego, jako poszerzonej formuły fotografii architektonicznej.

Kultura wizualna

Podejmując temat ze świadomością, że kultura jest złożonym systemem, w którym poszczególne dające się wyodrębnić elementy pozostają w złożonych związkach wzajemnego oddziaływania, można z góry – bez przeprowadzania dowodu – założyć, że fotoobraz nie tylko odbija widok architektury, ale także, po wprowadzeniu go do obiegu, w jakiś sposób na nią wpływa. Wpływ ten nie jest rzecz jasna symetryczny, bowiem nie samym obrazem architektura żyje. Jednak dominujące i stale wzrastające, i jak się wydaje niewspółmierne, nadwartościowe znaczenie aspektu wizualnego warte jest refleksji. W pewnym sensie architektura stała się zakładnikiem obrazu, a nawet – wedle niektórych pesymistycznie zorientowanych autorów – zaprzęając się mu, straciła część swojej suwerenności.

Obraz architektury jest obrazem zapośredniczonym, transformowanym przez twórców obrazów perswadującym odbiorcom określony sposób widzenia. Nawiązując do wspomnianej hipotezy o znaczeniu fotoobrazu dla architektury można przytoczyć zdanie filozofa fotografii Vilema Flussera: „Obrazy techniczne to nie lustra, lecz projektory. Projektują one znaczenia na złudnych powierzchniach i te projekcje mają się dla odbiorcy stać projektami życia. Ludzie mają się kierować tymi projektami. W każdym razie w taki właśnie sposób obrazy techniczne funkcjonują dzisiaj, i na tej drodze powstało społeczeństwo, w którym ludzie nie skupiają się już wokół problemów, lecz wokół obrazów technicznych”³. Ta krytyczna diagnoza jest na tyle uniwersalna, że dotyczy także architektury. Kontrast i napięcie pomiędzy wykreowanym sztucznym światem architektury wyidealizowanej, zmediatyzowanej, sprowadzonej do ikony z jednej strony a jej wynikające z natury rzeczy

³ V. Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Getynga 1985 s. 45 za: B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 258.

absolutne uwikłanie w materię z drugiej – jest czymś, co w naszych czasach osiągnęło zastanawiający wymiar.

Wizualne continuum

Ciągłość procesu skupiania uwagi na architekturze/środowisku zbudowanym oraz technik ich odwzorowań i zapisu

Fenomen fotografii nie istnieje w odosobnieniu, jest częścią pewnego continuum obrazowania. W historii kultury wizualnej można znaleźć miejsca świadczące o ciągłości – przechodzenia jednego medium w drugie, gdzie granice znaczone przez teoretyków/historyków ulegają naturalnemu zatarceniu. Pojmowanie fotografii jako fenomenu pojawiającego się na scenie sztuki i techniki na zasadzie swoistego *deus ex machina* jest daleko idącym uproszczeniem. Posługując się radykalnymi skrótami myślowymi możemy mówić o trzech fazach-etapach rozwoju przedstawień środowiska zbudowanego.

Etap 1, nazwijmy go przedfotograficznym, to okres, w którym w europejskich sztukach przedstawieniowych początkowo radzono sobie nawet bez widoków budowli, umieszczając na przykład bohaterów akcji w niebiańskiej przestrzeni złotego tła. Z czasem architektura nabierała znaczenia jako scenografia zdarzeń nadprzyrodzonych. Pozostając ciągle na drugim planie środowisko zbudowane stopniowo nabierało jednak znaczenia, by w końcu uzyskać autonomię. Architekturę – wytwór ludzkiej kultury uznano ostatecznie za obiekt godny odwzorowania, utrwalenia i kontemplacji. Widoki budowli, ruin i panoramy miast weszły do stałego repertuaru klasycznych tematów sztuki.

Etap 2, epoka fotografii. Wraz z opanowaniem technologii utrwalania obrazu (za jej początek uznaje się rok 1839), zaczęła się epoka wielkiego opisanego świata za pomocą fotoobrazu. Środowisko zbudowane – jako nieruchome, wytrwale pozujące do długich ekspozycji świetnie nadawało się do fotografowania. Również później, gdy problemy techniczne pokonano, nie odwrócono oczu od budowli; wręcz przeciwnie fotoobrazy oprócz funkcji estetycznych i namysłu nad kulturą zaczęły także pełnić funkcje dokumentu i materiału naukowo-badawczego.

Etap 3, epoka obrazu cyfrowego to czas, w którym obecnie żyjemy. Oprócz wielorakich funkcji pełnionych już w poprzedniej epoce, fotografia i jej hybrydowe odmiany wydaje się coraz bardziej odchodzić od rejestracji i zapisu, zrywać z zasadą dostarczania w miarę pewnej analogii świata i zmierzać w stronę kreowania światów alternatywnych. Dzięki zaawansowanym technologiom cyfrowym fotografia przechodzi do kreacji, do wytwarzania obra-

zów nieistniejących w naturze, natomiast ciągle jeszcze posługuje się konwencjami „starej” fotografii, do których odczytywania mocno przywykliśmy.

Powyższy podział jest intelektualną operacją na wielkim historycznym materiale. Wspomniane punkty ciągłości na przykład pomiędzy etapem 1. i 2. to proces doskonalenia technik odwzorowania obrazu architektury. Perspektywa wykresowa a później ciemnie optyczne i pudła perspektywiczne *camera obscura* były używane przez wielu malarzy i rysowników od dawna (Johannes Vermer, Frans Post, Emanuel de Witte, Antonio Canal, Bernardo Belotto) i tylko kwestią czasu było wynalezienie sposobu ich utrwalenia. Udane próby Daguerra wywołały zrozumiałą konfuzję, ale szybko wymusiły coś w rodzaju zdolności przystosowawczych w sztuce i ostatecznie, choć nie bez oporów, fotografii przyznano prawo do suwerennego bytu.

Należy także wskazać na istnienie ścisłego związku pomiędzy sztuką rysunku i technik graficznych, dla których fotografia była przez pewien czas zaledwie źródłem informacji-wzorca, i niczym więcej jak tylko wysokiej jakości matrycą, którą transformowano na nośnik, którego zwielokrotnienie technicznie opanowano wcześniej niż powielanie fotografii w druku.

Inny, umykający uwadze dowód ciągłości to przenoszenie wypracowanych konwencji obrazowania z malarstwa i grafiki do fotografii. Nie było przypadkiem, że wielu wczesnych fotografów to malarze, którzy szkołę widzenia przeszli na akademiach lub po prostu wrażliwi miłośnicy sztuki. Dziś także skłonni jesteśmy nie zauważać, że produkowane komputerowo obrazy posiadają się estetyką właściwą fotografii. Dzieje się tak dlatego, że fotografia posiada niezwykle zdolności perswazji i kamuflażu – widoki fotografów bierzemy za obrazy zobiektywizowane, uważając je za własne sposoby postrzegania, utożsamiając się w gruncie rzeczy ze sposobami widzenia aparatów⁴.

Wiedza pochodząca z widzenia

Znaczną część wiedzy o środowisku życia człowieka czerpiemy z fotoobrazów. Mówi się nawet, że aż 80% naszej wiedzy zawdzięczamy zmysłowi wzroku. Obrazy dostarczają wiedzy, zapewniają orientację w świecie, porządkują i strukturyzują bodźce docierające do naszych zmysłów, dają

⁴ J.S. Ackerman, *On the Origins of Architectural Photography*, [w:] *Origins, Imitation, Convention: Representation In the Visual Arts*, The MIT Press, 2002. To wnikliwe studium początków fotografii architektonicznej poruszające zagadnienia kształtowania się fotografii architektonicznej jako dającego się wyodrębnić gatunku, wskazuje na skonwencjonalizowane modele reprezentacji architektury przejęte od wcześniejszych środków przekazu (malarstwo, grafika). Autor wylicza funkcje fotografii jakie zarysowały się u jej początków: inwentaryzacja motywów, inspirujący zasób wzorów, bezpośredni wpływ na rozwój i upowszechnianie stylów historyzujących. Wskazuje także na rolę fotografii w rozwoju badań komparatystycznych i studiów historycznych, odnotowuje pierwsze zastosowania w prezentacji dokonań architektury współczesnej i jej analiz krytycznych oraz zastosowania fotograficznego obrazu w tworzeniu portfolio twórców.

oparcie dla naszych sądów, poglądów, przekonań. Jak powiedział John Berger: „To, co możemy zobaczyć, zawsze było i zawsze będzie głównym źródłem naszej wiedzy o świecie. Nasze postawy wywodzą się z tego, co widzimy”⁵. W świetle przytoczonej opinii przeglądanie książek-albumów i czasopism wypełnionych obrazami, będące rutynowym zajęciem i formą edukacji architektów, nabiera zgoła odmiennego sensu. Okazuje się, że wbrew pozorom jest to rodzaj czytania tekstów kulturowych. Oczywiście osobną kwestią jest stopień opanowania czytania i rozumienia języka obrazu. Zależy to już od tak zwanych kompetencji kulturowych odbiorcy. W języku potocznym funkcjonują dezawuuujące określenia „pisma obrazkowego” czy „oglądania obrazków”. Ta zdrobniła forma akcentuje rzekomo infantylny, niedojrzały aspekt aktywności. Tymczasem mamy tu do czynienia z ćwiczeniami w czytaniu zakodowanych koncepcji przestrzeni, kulturą wizualnego przekazu, budowaniem wizualnej wyobraźni.

Fotografia jako subiektywnie nacechowane narzędzie opisu środowiska zbudowanego

Fenomen fotografii polega na przewrotnej strategii kamuflażu – pod pozorem obiektywnego, kierującego się logiką maszyny i praw fizyki procesu odwzorowania ukrywa się przekaz niosący wielki ładunek interpretacji i perswazji. Retoryka przekazu zawartego w fotoobrazie wymaga precyzyjnej analizy. Naiwne zawierzenie fotoobrazowi kończy się uwiedzeniem w krainę świata skonstruowanego. Fotografia potocznie uważana jest za techniczny zapis rzeczywistości, gwarantując tym samym jej obiektywność. Tymczasem fotoobrazy niosą przekaz już ukształtowany, ukierunkowany, wstępnie obrobiony. Jest on przedmiotem dalszych operacji i manipulacji naszej wyobraźni.

Proces kanonizacji/ikonizacji wybranych fotoobrazów

Mimo że od chwili wynalezienia fotografii wykonano niezliczoną ilość zdjęć, tylko część z nich zachowano i zgromadzono w wielkich kolekcjach. Poprzez wielokrotne reprodukcje/powtarzanie tylko ograniczonej ich liczby, niektóre stały się ikonami. Stanowią one bibliotekę fotoobrazów – budują nasz zbiorowy metaobraz, zbiorową wyobraźnię wizualną współczesnych społeczeństw. Są oparciem dla refleksji i refleksją samą w sobie, są rodzajem wizualnej ontologii bytu. Na podstawie przeglądu owej biblioteki obrazów fotograficznych można spróbować określić pewną liczbę typów strategii prezentacyjnych.

Za: K. Stremmel, *Realizm*, Taschen/TMC Art. 2006, s. 25.

Człowiek – architektura.

Architektura postrzegana jako:

- miejsce cierpienia i alienacji – postawa krytyczna,
- naturalne środowisko życia człowieka – postawa afirmatywna,
- sztuczny świat zbudowany – postawa analityczna,
- wytwór natury tworzącej – postawa kontemplacyjna.

W fotograficznych reprezentacjach środowiska zbudowanego pokazujących relacje człowiek – architektura wyróżnić można szereg postaw i odpowiadających im strategii prezentacyjnych. Dwie pierwsze, oparte na czytelnej opozycji, to postawa krytyczna i afirmatywna. Krytyka środowiska zbudowanego ma rodowód i charakter społeczny. Afirmacja natomiast z reguły dotyczy pojmowanego pozytywnie dziedzictwa kulturowego oraz prezentacji architektury jako sztuki. Postawa analityczna i kontemplacyjna są sobie bardzo bliskie, a różnice często niewielkie, jednakże zdaniem autora warte zaznaczenia. Podstawą analizy jest pewnego rodzaju nastawienie racjonalizujące, rozbiór elementów obrazu na części składowe, na przykład refleksja nad zjawiskami budowania obrazów, ich percepcji i ról jakie pełnią w kulturze. Kontemplacja środowiska zbudowanego poprzez obraz to rodzaj filozoficznej deliberacji zawieszającej niejako uwarunkowania społeczne i ideologiczne, skłonna sytuować architekturę w kontekście natury.

Architektura jako miejsce cierpienia i alienacji – postawa krytyczna

Fotografia jako niedrogi środek wiernego (jak przypuszczano) odzwierciedlenia wizualnych faktów, zmuszona była do włączenia się w kampanię prowadzoną przez reformatorów w krajach uprzemysłowionych XIX wieku na rzecz polepszenia niesprawiedliwych warunków społecznych. Mimo iż potencjalne możliwości wykorzystania fotografii do tych celów znane były już od momentu jej wynalezienia, to jednak charakterystyczna forma społecznej dokumentacji rozwinęła się dopiero pod koniec XIX wieku. Fotografia społeczna przyjęła znany nam dzisiaj kształt w momencie pojawienia się ruchu reformatorskiego wraz z wynalezieniem niedrogiego sposobu mechanicznej reprodukcji fotografii⁶.

Definicja dokumentu społecznego nie jest jednoznaczna, bo w gruncie rzeczy jest nim każda nieprzetworzona fotografia możliwie wiernie oddająca rzeczywistość. Do roku 1880 wszystkie zdjęcia nieupozowane, pozbawione ingerencji fotografa nazywano dokumentem. „Dokumentalny” oznacza zatem raczej pewien styl i podejście. Rozwijał się on już pod koniec wieku XIX, by pełnię osiągnąć w latach trzydziestych XX w. W dzisiejszym rozumieniu dokumentem społecznym są w zasadzie wszystkie fotografie pokazujące ludzi, bo dzięki metodom rozwiniętym przez socjologię i antropologię kulturową, z każdej z nich można wywieść jakąś wiedzę na temat społecznych ról i relacji, w jakich pozostawał fotografowany obiekt, warunków życia,

⁶ N. Rosenblum, *op. cit.*, s. 341.

mieszkania i pracy, pewnego stanu świadomości wynikających z przyjętych konwencji i schematów.

Dokumentalne fotografie opłakanych warunków życia mieszkańców miast przemysłowych z pewnością były natchnieniem dla ruchu nowoczesnego w architekturze. Ich siła przekonywania musiała skłaniać do poszukiwania rozwiązań palących problemów masowego mieszkalnictwa. Dzisiaj obrazy ubogich przedmieść wokół wielkich metropolii na całym świecie pełnią podobną funkcję, jednakże postawić należy pytanie, czy aby ich ilość nie powoduje znieczulenia? Czy dla przykładu coroczna porcja obrazów niedoli mieszkańców slumsów czy dzielnic nielegalnych imigrantów prezentowana na *World Press Foto* ma jeszcze jakieś znaczenie poza tzw. wymiarem estetycznym, czy jest tylko, czy może aż artystycznym świadectwem prawdy? Susan Sontag – klasyk analizy obrazu fotograficznego, powiada:

Chronieni od przeciwności losu członkowie klasy średniej zamieszkujący bardziej bogate zakątki świata, gdzie robi się i ogląda większość zdjęć, dowiadują się o okropnościach świata głównie dzięki aparatom fotograficznym; zdjęcia potrafią niepokoić, więc niepokoją. Ale tendencja estetyzująca jest tak silna, że środek przekazu, który wywołuje niepokój, doprowadza zarazem do jego rozładowania⁷.

Architektura jako naturalne środowisko życia człowieka

– postawa afirmatywna

Pełna, pozbawiona zastrzeżeń afirmacja współczesnej architektury obecna jest w zasadzie tylko na fotografii „architektury dla architektów” oraz na fotoobrazach architektury zabytkowej. Widoki starych miast są rodzajem pamięciowej rekapitulacji, zapamiętywaniem-odtworzeniem kulturowego kapitału. Poza tymi obszarami fotografia pełni niejako funkcję mediatora pomiędzy zwaśnionymi stronami: projektanta-budowniczego i użytkownika-odbiorcę. Jednak łatwego optymizmu z fotografii czerpać nie sposób. Nowe miasta to raczej wielki problem i nieustające zadanie – są powszechnie nieakceptowane, będąc przedmiotem krytyki i kontestacji. Oczywiście nie należy utożsamiać krytycyzmu z negacją. Fotografia z reguły wydobywa tzw. ukryte lub nawet trudne piękno. Są to obrazy niosące jakąś formę ukojenia, pozwalają dostrzec rodzaj harmonii i równowagi w widokach współczesnych ludzkich siedlisk. Ulotne delikatne piękno dostrzeżone przez obiektyw pomaga akceptować środowisko, łagodzi napięcie i oswaja brzydotę, pełni więc funkcje terapeutyczne. Poprzez opis pomaga rozumieć.

Fotografowanie wielopoziomowego skrzyżowania autostrad i eksponowanie odbitki fotograficznej jako wielkoformatowego obrazu w galerii powtarza odwieczny rytuał przenoszenia codzienności w obszar sztuki. Nieznośny banał z sąsiedztwa przekształcony w obraz, fragment materii ukształtowanej w celu pełnienia czysto utylitarnej funkcji, wyrwany z kontekstu i oglądany jako czysta forma lub metafora, stwarza szansę na minimum akceptacji.

⁷ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1985, s. 105.

Świadomość, że rzeczywistość trzeba ciągle poddawać koniecznym korektom, sprawia, że rzeczywistość postrzegamy jako niedoskonałą i że cierpimy z tego powodu⁸.

Pod wpływem porównań swoich ułomnych dzieł do ideału jakim jest twórczość natury, człowiek skłonny jest do przyjmowania postawy samokrytycznej. Cierpienie z powodu niedoskonałości moralnej w minionych epokach przenikniętych religijnością, na początku ery nowoczesnej zostało zastąpione poczuciem winy wobec świata przyrody. Funkcje łagodzące spełniają wszelkie środki estetyzujące, w tym fotografia.

Julius Shulman – jeden z współtwórców wielkiego wizualnego mitu 20. wieku, jakim stał się obraz powojennej architektury Los Angeles i okolic, ukształtował w znacznej mierze wizerunek American Dream. Ten pozytywny obraz modernistycznej architektury, w której harmonijnych ramach miało spełnić się marzenie o szczęśliwym życiu – wielka modernistyczna idea wymyślona przez Europejczyków, na chwilę urzeczywistniła się w południowej Kalifornii. Amerykańska wersja afirmacji racjonalistycznej architektury za sprawą obrazu została w pewien sposób okrężną drogą, przejęta przez Europę, w tym także przez kraje tzw. obozu socjalistycznego, gdzie stała się zwizualizowaną częścią oficjalnej propagandy. Po kilkunastu latach przerodziła się jednak w swoje zaprzeczenie; miejsce słonecznych osiedli w zieleni zastąpił dramatyczny obraz ponurych blokowisk. Blok, który miał być realizacją na masową skalę dostępnego mieszkania gwarantującego humanitarne standardy zamienił się w synonim architektury niechcianej. Na wielu fotografiach jawi się jako historyczny świadek, nieomal ruina z dawnych czasów świadcząca o nieudanym społecznym eksperymencie. Koło się zamknęło i miejsce ciasnych podwórek wielkowiejskich kamienic inspirujących pierwszych modernistów do walki o lepsze warunki zamieszkiwania, zajął blok jako miejsce cierpienia i alienacji.

Architektura jako sztuczny świat zbudowany – postawa analityczna

Fotografia inscenizowana. Świat jako model

Wraz z malejącym autorytetem fotografii jako dokumentu (przypomnijmy – rozkwit dokumentu fotograficznego przypada na lata 30. XX w.) w latach 80. zaczął się proces dekonstrukcji i autoanalizy. Manipulacja atrapami świata i niejako powoływanie do życia ich zmyślonych równoważników w fotografii objawiła się w twórczości pseudodokumentalisty Joana Fontcuberty. W swoim *Herbarium* (1985) sparodiował precyzyjne zdjęcia roślin Karla Blossfeldta fotografowane pieczołowicie z intencją odkrywania *Praform sztuki* (1928). Metodę tę przeniósł w obszar architektury m.in. Holender Edwin Zwakman. Dekoracje filmowe i wszelkiego rodzaju atrapy, tekturowe światy imitujące rzeczywistość zostały przeniesione do sztuki. Wyrafinowanie realistycznych

⁸ *Ibidem*, s. 91.

fotografii modeli polega tutaj na podwójnej grze – z jednej strony, na pierwszy rzut oka złudzenie jest niemal całkowite, jednak odkrywane po chwili skupienia pozostawione ślady fabrykacji ściągają wzrok do poziomu „czytania atrapy”, by po chwili, gdy świadomie podejmiemy grę i poddamy się przyjemności ulegania iluzji – na powrót przenosimy się w rzeczywistość uludy. Jest to zjawisko opisane w psychologii widzenia jako uzupełnianie brakujących elementów obrazu w miejscach, gdzie wzrok zauważa luki – niedoskonałość symulacji, aktywnie dopełniając go posiadany doświadczeniem wizualnym. Tak więc na przemian widzimy błyszczące wody zatoki i kawałek folii odbijającej dobrze ustawione światło, szeregi budynków, by po chwili odkryć zaledwie układ klocków⁹.

Model spełnia w architekturze szczególną rolę, mówi się przecież o pracy na modelu. Wydaje się nawet, że jest on bardziej pierwotny niż rysunek, skuteczniejszy jako metoda projektowa i sposób nauczania. Z rzeczywistością budowlą łączy go bowiem trójwymiarowość i materialność. Model jest prototypem architektury i w zależności od przyjętej skali może się do niej dowolnie zbliżać. Różnica polega jednak na tym, że o ile model, zwłaszcza roboczy, jest dla architekta narzędziem budowania i rozpoznawania struktury, sposobem na symulacje i sprawdzanie rozwiązań formalno-przestrzennych, model na fotografiach Zwakmana jest pretekstem do prowadzenia dyskusji na temat obrazów wypełniających naszą ikonosferę. Nie jest też łatwą sztuczką, którą artysta chciałby przed widzem ukryć – przeciwnie fotograficzne dokumentacje, zdradzające kulisy preparowania scen, zdają się być równie ważne jak sam efekt końcowy. Zwakman dotrzymuje niepisanej umowy między artystą a odbiorcą, polegającej na tym, że pozorny świat obrazu zawiera rozpoznawalne znaczniki, wskazujące na jego sztuczność. Celem nie jest zatem zwykłe oszustwo, ale podjęcie dialogu na temat percepcji wzrokowej.

We współczesnej architekturze można zaobserwować zjawisko odwrócenia tradycyjnej kolejności faz jej kreowania: od zamysłu/konceptu poprzez rysunkowy zapis, sprawdzenie na modelu i przekazanie do realizacji. Ten odwrócony ciąg prowadzi do architektury od modelu przez jego fotografię. Obraz w sposób niepodzielny modeluje architekturę a projekt (rzuty i przekroje) jest w zasadzie rezultatem „obrysowania” wcześniej wytworzonego obrazu. Najbardziej znanym reprezentantem takiej postawy jest Austriak Gerald Zugmann, który fotografuje również architekturę realną, ale znany jest głównie z ożywiania martwej natury makiet. Na jego stronie internetowej można obejrzeć zdjęcia modeli, które zdaniem Christiana Redera przekształcił w architekturę jeszcze przed ich zbudowaniem¹⁰. Być może nawet nigdy nie zaistnieją one w pełnym wymiarze, jednak za pomocą fotoobrazu już zostały wprowadzone do intelektualnego obiegu architektury. Foto-obrazy

⁹ Podobnie dzieje się z czytaniem tekstu; po jego opanowaniu, kiedy przechodzimy w tryb automatyczny ważne stają się pierwsze i ostatnie litery. Po literach przestawionych przebiegamy wzrokiem właściwie odczytując dane słowo.

¹⁰ www.zugmann.com [dostęp: 2.10.2013].

Zugmanna są typowymi „fotografiami dla architektów”, muszą być czytane wedle architektonicznego kodu, nie mają w sobie nic z imitowania rzeczywistości, odwołując się wyłącznie do hermetycznego dyskursu fachowców.

Architektura jako wytwór natury tworzącej – postawa kontemplacyjna

Architektura na fotografii to często architektura bezludna. Rzecz charakterystyczna – brak ludzi skłonni jesteśmy nazywać pustką. Jest to oczywiście pustka znacząca – architektura pozbawiona sztafażu sprzyja koncentracji uwagi na niej samej.

Obraz bezludnej architektury, bez śladów użytkowania, bez żadnej aktywności na jej tle nie jest wynalazkiem współczesności. Habitat bez mieszkańców może się wydawać zjawiskiem paradoksalnym, jednak źródła tej strategii prezentacyjnej sięgają Renesansu. Stopniowa emancypacja architektury i krajobrazu miejskiego – jako czegoś godnego uwiecznienia i kontemplacji – doprowadziła do wykształcenia konwencji samodzielnego obrazu architektury. Wtedy to uwaga widza skupiona zostaje po raz pierwszy bez reszty na budowlach a tym samym na geniuszu natury tworzącej. Chociaż w wypadku Miasta idealnego, obrazu przypisywanego Lucianowi Laurinie, chodzi o projekt, możemy mówić o narodzinach uniwersalnego typu przedstawienia. Na obrazie widzimy scenę miejską, której aktorem jest dzieło architektury. Nie wiadomo, czy jest to model dla architektów, demonstracja perspektywy, utopia humanisty czy makieta teatralna. Ten cudownie świetlisty wizerunek budowli pozostaje fascynującą zagadką i zarazem pośrednim punktem odniesienia dla fotografii architektury, prezentującej postawę kontemplacyjną.

Widok uznany za pierwszą fotografię (ściślej: heliografię) Nicephora Niépce’a pokazuje architekturę bezludną. Nie ma na niej człowieka jednak nie jest to jeszcze świadomy zabieg artystyczny, ale skutek nieczułego materiału, gdyż czas naświetlania wynosił ponoć aż 8 godzin. Nawet gdyby w polu widzenia pierwszego obiektywu pojawił się człowiek, jego naturalna ruchliwość uniemożliwiłaby rejestrację. Na pierwszym dagerotypie jest już inaczej; Boulevard du Temple, zdjęty przez Daguerra był miejscem tętniącym życiem i ruchliwym, ale pierwszy aparat jego produkcji, podczas długiej ekspozycji zarejestrował zaledwie jedną sylwetkę człowieka (jedną lub dwie – w zależności od interpretacji). Reszta, zapewne kilkaset osób, przeszła tamtego dnia zbyt szybko, aby pozostawić swój ślad na płycie. Niektórzy widzą na obrazie postać z nogą opartą na pompie inni zaś człowieka, który korzysta z usług pucybuta. Poza tym widoczne są tylko domy, drzewa i ich cienie. Za sprawą niedoskonałości techniki powstał surrealistyczny obraz o niezwykłej aurze, który można wielorako zinterpretować, na przykład jako obraz samotności człowieka pośród swoich wytworów albo jako socjologiczny zapis relacji międzyludzkich rozgrywających się w miejskiej scenerii – dominacji lub współpracy, w zależności od punktu widzenia interpretatora.

Do prototypów fotograficznego obrazu „pustej architektury” należy dzieło (ok. 10 000 fotografii) wielkiego inwentaryzatora widoków Paryża przelotem wieków Eugèna Atgeta. Edouard Pontremoli w *Nadmiarze widzialnego*, fenomenologicznej analizie fotogeniczności, tak komentuje jego twórczość:

Nasz wzrok dostrzega rzeczy nagie, bez osłonek i bez otaczającej jej atmosfery. Te nieludzkie widoki Paryża są nasycone jaskrawą obcością. Chciałoby się rzec, że ich twórca skupił się na pustce. [...] Ale czy te obrazy spustoszenia, w których brak obecności człowieka, nie są jednak w dziwny sposób wypełnione? Postrzega się tu nie tyle apel o zaludnienie, zachętę wobec nieobecnych śmiertelników, ile wszechogarniający i samowystarczalny obiektywizm świata osamotnionego. Potwierdzenie znajduje tutaj nie brak, lecz raczej obojętność i autarkia tego miejsca. Pejzaż miejski obejmuje wszelkie ślady pobytu człowieka, ale potrafi przedstawić je na kliszy jako zbędne pozostałości¹¹.

Zaś Walter Benjamin zauważa: „Miasto na tych zdjęciach jest opróżnione niczym mieszkanie, czekające na nowego lokatora”¹².

Jeśli w tej scenerii pojawia się już jakaś postać, to raczej przypadkiem, jakby niechcący weszła w kadr albo wpisano jej obraz do fotografii tylko w celu zobrazowania skali, albo wzmocnienia wrażenia wyobcowania. Ten rodzaj spojrzenia odnosi się wprost do malarstwa metafizycznego de Chirico. Ciekawe jak wielu fotografików i krytyków odwołuje się do jego obrazów – chociażby Andreas Gursky lub krytycy piszący o Gabrieli Basilico czy Bogdanie Konopce. Bez wątpienia de Chirico stworzył rodzaj bodaj najważniejszego kanonu fotografii architektury.

Na fotografiach Basilico człowiek jest nieobecny, a o jego egzystencji świadczą jedynie relikty anty-miejsc, jakie po sobie pozostawił. U Basilica uwielbienie dla krajobrazu miejskiego, w którym jak w soczewce skupia się historia, wiąże się z nieobecnością tych, którzy tę historię tworzą, piszą i wspominają¹³.

Zaś sam fotograf dodaje:

Krok po kroku zastąpiłem „decydujący moment” fotoreportażu „gnuśnym spojrzeniem”, tak jakbym chciał ogarnąć wszystkie szczegóły, aż po wzajemne powiązania rzeczy, jakie pejzaż odsłania przy bliższej obserwacji¹⁴.

Można to wyjaśnić jako przesył technicznymi możliwościami ekspozycji w krótkim czasie – zdjęć migawkowych, momentalnych. Dagerotyp, który powstawał w większym technicznym skupieniu, w czasie dłuższej ekspozycji rejestrował wielką ilość detali widocznych dopiero pod szkłem powiększającym. Nadawał się więc do powolnego studiowania.

Paradoksalnie, miasta będące uosobieniem dynamicznych procesów życia ludzkiej cywilizacji chętnie są pokazywane w konwencji martwej natury, może nawet w typie *vanitas*. Przeważnie są to widoki w jasnym słońcu poranka, zanim nastąpi przebudzenie, kiedy ulice i place zaludnią się. Pewną

¹¹ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, tłum. L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 47.

¹² *Ibidem*, s. 48.

¹³ B. Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. opracowanie zbiorowe, Warszawa 2004, s. 258.

¹⁴ *Ibidem*, s. 241.

odmianą tej konwencji są nocne widoki miast, kiedy możemy się domyślać, że jego mieszkańcy pogrążeni są we śnie a światło naturalne zastąpione jest przez sztuczne, co nadaje tym obrazom jeszcze bardziej zjawiskowy charakter. Rozwojowi tej strategii prezentacji sprzyjał zapewne wzrost czułości sprzętu rejestrującego oraz natężenia sztucznego światła rozświetlającego miasta.

Podobną, choć nieco inną strategię stosują tzw. nowi dokumentaliści. Ich beznamiętne wpatrywanie się w budynki, bez zbędnych zabiegów formalnych i technicznych, jakby trwanie w bezruchu, bez poruszania oczu/obiektywu to szczególny rodzaj współczesnej kontemplacji środowiska zbudowanego. Statycznie, często ortogonalnie zdjęte elewacje są jakby mierzone, porównywane, na nowo konstruowane.

Sformułowana w pierwszym zdaniu teza, że nasza wiedza o habitacie znajduje oparcie w obrazach, nie została postawiona ani przewrotnie, ani prowokacyjnie, nie jest też li tylko eseistyczną retoryką. Dyskusji może podlegać jedynie podstawowa funkcja fotografii: czy jest źródłem obiektywnej wiedzy czy subiektywną interpretacją? Obraz fotograficzny wytworzony za pomocą aparatu zaliczanego do rodziny przyrządów optycznych wzmacniających widzenie, tak jak okulary, luneta, teleskop czy mikroskop, przynależy do świata nauki i sztuki. Ma niezwykle cechy uniwersalnej, powszechnie zrozumiałej – przynajmniej w zasadniczej swojej warstwie, metody eksploracji świata. Szczęśliwie łącząc wymogi naukowego poznania z możliwościami estetycznego porządkowania zjawisk, fotografia jest uznawana za poważne narzędzie i przedmiot badań naukowych (np. przez socjologię wizualną¹⁵).

Mimo to, wszechobecna fotografia, pozostaje ciągle do końca nierozpoznanym, a w przypadku architektury także nie w pełni jeszcze docenionym i zbadanym fenomenem. Fotografie – dokładnie odtworzone ślady materii, zapisane na papierze lub wyświetlone na monitorze, stosunkowo odporne na działanie czasu (w każdym razie tego mierzonego ludzką skalą) – pozostają nadal przezrocyste.

¹⁵ Zob.: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003; *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003; P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005.

PRZESTRZEŃ PAPIERU. UWAGI O FOTOGRAFII ARCHITEKTONICZNEJ

Piotr Wróbel

Jaki jest cel krytycyzmu?... Po co pisać?

Czy nie lepiej po prostu pokazać zdjęcia?

Brâncusi

*Fotografia zrewolucjonizowała wizerunek człowieka,
podobnie jak zmieniała wzory i kształty naszych miast.*

McLuhan

Długa lista pytań, z których złożony jest tekst wprowadzający do seminarium (w tym retoryczne jak się zdaje pytanie o przynależność rysunku do architektury) prowokuje do zadawania kolejnych, na przykład: czy do architektury należą także jej fotografie? Przyjmując roboczą hipotezę że tak, można pytać dalej: czy fotoobrazy architektury są neutralnym przekazem czy może aktywnym mediatorem, czy fotografie wiernie reprezentują owe „rzeczy zbudowane”, czy też narzucają nam swój własny sposób widzenia architektonicznych zdarzeń i definiowania przestrzeni?

Nie ulega wątpliwości, że fotografia już w chwili swych narodzin wtargnęła na terytorium architektury i od tamtego czasu systematycznie powiększa obszar swego panowania. Obecnie można nawet często odnieść wrażenie, że to nie fotografia należy do architektury, ale odwrotnie: obrazy zawłaszczają architekturę. Niepostrzeżenie sztuka budowania staje się zakładniczką spreparowanych widoków. Dzięki niezwyklej sile wizualnej perswazji zdają się one całkowicie nad architekturą panować, wręcz ją rekonstruując na nowych zasadach w dwuwymiarowej przestrzeni papieru¹. Jeśli tak jest w istocie, to fotografia architektoniczna ma prawo ubiegać się o przyznanie statusu poważnego problemu badawczego, a nie zaledwie interesujących marginaliów. Tym bardziej, że korzystając z teoretycznego wsparcia ze strony antropologii obrazu, ma szanse zaistnieć jako część antropologii współczesności².

¹ *Paper space* – termin, który zdomował się w języku architektów za sprawą amerykańskich programów komputerowych i oznacza dwuwymiarową powierzchnię rysunku. W przeciwieństwie do polszczyzny, gdzie *przestrzeń* jednoznacznie kojarzona jest z trójwymiarową, w języku angielskim znaczenie słowa rozciąga się także na dwuwymiarową *powierzchnię*, *odległość*, *miejsce*. Przestrzeń papieru – informatyczny oksymoron – dzięki swojemu paradoksalnemu brzmieniu w języku polskim, wydaje się być dobrą metaforą dla prób opisu fotografii architektonicznej.

² Interesującą perspektywę badań nad obrazem i za pomocą obrazu zarysowuje K. Olechnicki w: *Antropologia obrazu*, *op. cit.*

O panowaniu obrazu można pisać w tonie konfrontacji odbywającej się w obszarze kultury, ale można też używać języka obiektywizującego opisu. Fotografie architektury oglądane w kontekście pojęcia ikonografii architektury nie są już częścią podstępnej procedury dominacji. Nie są też postrzegane jako niebezpieczne *simulacrum* – iluzoryczny obraz, tak pociągający, że zastępuje rzeczywistość albo wyraz nagannego voyeuizmu postmodernistycznej kultury. Kolekcji fotoobrazów można przyrzeć się chłodnym okiem, traktując je jako materiał dla badań ikonologicznych. Wielka ilość obrazów (a nie ich nadmiar, jak chcą niektórzy krytycznie nastawieni komentatorzy) nie stanowi zagrożenia integralności dzieła architektonicznego, lecz pomaga w jego interpretacji i ustalaniu kulturowych formacji, z których się wywodzi.

Powiedziano, że nie można bez końca negować własnej epoki nie robiąc sobie przy tym samemu krzywdy. Tak więc należy chyba spróbować pogodzić się z wybujałą wizualnością naszych czasów i poprzez opis zbliżyć się do jej rozumienia. Niniejsze uwagi są w intencji autora taką właśnie szkicową próbą usystematyzowania i zdefiniowania najważniejszych relacji zachodzących pomiędzy architekturą a jej fotograficznym obrazem.

W przedmowie do monumentalnego dzieła *Teoria architektury. Od Renesansu do współczesności*, w rozdziale na temat ilustracji czytamy, że historia fotografii będzie dopiero napisana³. Oznacza to, że najprawdopodobniej gdzieś właśnie pisze się już wyczerpująca monografia tematu. Zanim się ona ukaże, warto może na własny rachunek spróbować przyrzeć się, jakież to związki istnieją pomiędzy architekturą i fotografią.

Co to jest fotografia architektoniczna?

Praktycznym sposobem na teoretyczne ujarzmienie problemu-rzeki jest formułowanie definicji stopniujących.

Tak więc **krąg pierwszy**, czyli fotografia architektoniczna w znaczeniu najwęższym to ta, która po prostu służyć architekturze na niej się koncentruje. Celem jej jest reprezentacja budowli, i to zarówno tych, które już funkcjonują w obiegu kultury, jak i nowych, których świat jeszcze nie poznał. Książki historyczno-dydaktyczne reasumujące dotychczasową wiedzę posługują się fotoobrazami pełniącymi funkcję ilustracyjną o charakterze obiektywizującego przekazu. Publikacje i wystawy oraz ich odpowiedniki w multimediami są niezastąpionym sposobem, aby rzecz nową wprowadzić do zasobów kultury. Tutaj fotografie bywają rodzajem wyjaśnienia,

³ *Architectural Theory. From the Renaissance to the Present*, wstęp C. Thoenes, Taschen 2003. Literatura przedmiotu nie jest wbrew pozorom zbyt rozległa. Większość książek z fotografią architektury w tytule koncentruje się na problemach technicznych. Do najczęściej cytowanej pozycji, traktującej o fotografii architektonicznej jako samoistnym zjawisku należy praca Cervina Robinsona i Joela Herschmana, *Architecture Transformed: A history of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York 1990 (wyd. pierwsze 1987).

odautorskim komentarzem: jak na dane dzieło patrzeć i co w nim dostrzeżać. Przeważnie wraz z różnymi typami rysunków objaśniającymi oraz tekstem – stanowią prezentację kompletną. Do grupy tej wypada także zaliczyć dokumentacje instalacji i działań przestrzennych sytuujących się na pograniczu architektury i environment.

W **drugim kręgu** odnajdujemy fotografię architektoniczną w znaczeniu szerszym, czyli wszelką fotografię z udziałem architektury, bez względu na to, czy odgrywa w niej główną rolę, czy stanowi jedynie tło. Architektura należy przecież od wieków do wielkich tematów sztuki a za pomocą nowego medium artyści kontynuacją jego penetrację. Krąg drugi miewa już nieostre granice, rozmyte przez fotografię socjologiczną, wszelkiego rodzaju dokumentalistykę. Tuż poza nim rozciąga się bezkresny **krąg trzeci** – obszar fotografii amatorskiej z udziałem architektury.

Osobną grupę, nazwijmy ją **crossover** – terminem zapożyczonym ze słownika sztuki współczesnej – stanowią fotografie, które nie reprezentują architektury, ale ją współtworzą. Przenoszone w różny sposób bezpośrednio na elementy budowlane przekraczają granice konwencji.

Zarysowana powyżej robocza klasyfikacja została przeprowadzona z punktu widzenia architektury⁴. Pamiętać jednak trzeba, że fotografia jako sztuka w pełni suwerenna, ma swoją teorię i krytykę, niezależne systemy wartościowania i własne, ugruntowane tradycją tematy. Kuratorzy tegorocznej wystawy „Decydujący moment” w Ackland Art Museum podzielili ją na przykład na działy odpowiadające skodyfikowanym tematom: krajobraz, zbliżenia natury, architektura, formy przemysłowe, miasto, dokumentacja społeczna, portret i podróże. Obrazuje to, jak znaczną przestrzeń architektura zajmuje w fotografii⁵.

Krąg pierwszy

Fotografia – sztuka użytkowa na usługach architektury

Fotografią architektoniczną w jej znaczeniu dosłownym zajmują się profesjonalści. Dysponując wystarczającą niezależnością jako twórcy i odpowiednimi umiejętnościami warsztatowymi, są w stanie zaproponować obrazy fotograficzne na wysokim poziomie sztuki, spełniające zarazem oczekiwania zamawiających – architektów. Wybitni fotograficy, którzy dzięki swoim talentom wychodzą poza zwykłą fotografię użytkową, która jedynie w pewien sposób potwierdza istnienie architektury, na jej kanwie budują nowe wartości – piękne obrazy. Jako przykłady można przywołać efekty współpracy

⁴ Robinson i Herschman swój przegląd fotografii architektonicznej oparli na układzie chronologicznym, ustalając cztery umowne rozdziały określone datami: 1839–1880, 1880–1930, 1930–1970 i od 1970 do zakończenia pracy nad książką. *Defining Moments. Two Centuries of Photography*, wystawa w Ackland Art Museum, czerwiec-wrzesień 2003, kurator Barbara Matilsky, www.ackland.org [dostęp: 2.10.2003].

takich artystów jak należący już do klasyki gatunku duet Richard Neutra i Julius Shulman; Ezra Stoller tworzący ikoniczne obrazy dzieł Louisa Kahna czy Richarda Meiera; Hedrich Blessing, który jest autorem najbardziej znanych widoków budowli F.L. Wrighta i Miesa van der Rohe; Yoshio Watanabe pracujący z Kenzo Tange; Mario Botta z Pino Musim, czy ostatnio H elene Binet fotografująca architekturę Zahy Hadid i Daniela Libeskinda, lub Georges Fessy obrazujący dzieła Nouvela i Perraulta.

Architekturę oglądamy przeważnie za pośrednictwem obiektywów i nie zdając sobie z tego sprawy, budujemy swoją wizualną wyobraźnię ze spojrzeń fotografików. To oni, w porozumieniu z autorami dzieł i wydawcami, kształtują powszechne sposoby percepcji. Zbiory ilustracji książkowych, serie zdjęć prezentacyjnych kreują jakości, które po jakimś czasie przeistaczają się w ikonografię stylu czy epoki. Okazuje się wtedy, że pozornie obiektywne przekaz był w istocie zakodowanym typem postrzegania rzeczywistości. Wspomniany już Julius Shulman cyklami zdjęć południowokalifornijskich willi tak sugestywnie i konsekwentnie przekonywał amerykańskie społeczeństwo do przeszczepionego z Europy „stylu międzynarodowego”, że „niechący” stworzył kanon widzenia modernizmu obowiązujący w okresie po drugiej wojnie światowej⁶.

Pierluigi Serraino w książce *Julius Shulman – Modernism Rediscovered*⁷ podkreśla, że sukces architekta i jego dzieł zależy w pierwszej kolejności od fotografii, następnie od polityki wydawniczej i wreszcie od stosunku mediów masowych. Ujawnia się w tej opinii być może specyficzne amerykańskie podejście do architektury, której nobilitacja jest pojmowana jako kreowanie produktu w gospodarce rynkowej. Ale przyjmując nawet bardziej europejski punkt widzenia, czyli postrzeganie architektury jako sztuki, również i tutaj mamy do czynienia z koniecznością przekonującej wizualnej prezentacji dzieła szerszej rzeszy odbiorców i krytyków.

Dla porządku wypada wspomnieć o bardzo praktycznych dokumentacyjnych funkcjach fotografii. Jej informacyjna zawartość pomagała zarówno w odbudowie po wojennej katastrofie zespołów zabytkowych w Warszawie, Gdańsku czy Wrocławiu, jak i w rekonstrukcji rozebranego niegdyś pawilonu Miesa van der Rohe w Barcelonie. Z tej samej energii wizualnych zapisów korzystają twórcy, którzy swoją strategię oparli na czasowości. Paraarchitektoniczne instalacje Tadashi Kawamaty, Francoisa Roche czy Christo i Jeanna-Claude, wznoszone na bardzo krótko – realnie i bezterminowo egzystują w ikonograficznej wyobraźni za sprawą fotoobrazów, które jednocześnie przekształcają je w atrakcyjne obiekty wystawiennicze i muzealne.

⁶ *Julius Shulman: Architecture and Its Photography*, fotografie: J. Shulman, wprowadzenie P. Gossel, Taschen 2005.

⁷ P. Serraino, *Julius Shulman – Modernism Rediscovered*, Taschen 2005.

Krąg drugi

Architektura w fotografii jako jeden z wielkich tematów sztuki

Ten typ fotografii nie ma nic wspólnego z produkowaniem oficjalnych widoków, gdzie niebo błękitne a trawa zielona, pomawianych nie bez powodu o rodzaj hipokryzji, zakłamywania rzeczywistości, pomijania wielowątkowych kontekstów i prześlizgiwania się ponad prawdą po powierzchni przesłodzonych widokówek. Wręcz przeciwnie – fotograficy pozostawieni sami sobie jakby perwersyjnie pokazują miejsca nijakie, brzydkie, naznaczone chaosem, puste i zużyte. Bywa, że jest to bezkompromisowa, często przygnębiająca krytyka współczesnego społeczeństwa, a więc pośrednio także działalności architektów.

W portfolio wielu wybitnych fotografików odnaleźć można zestawy obrazów na temat architektury. John Paul Caponigro, który do fotografii doszedł przez rysunek a do tworzenia niezwykłych pejzaży używa w cyfrowej obróbce programu Adobe Photoshop, ma w swoim dorobku cykl pokazujący monumenty w Stonehenge. Kamienne budowle objawiają w nim niejako dwoistą naturę: pełnych ekspresji artefaktów a zarazem konstrukcji należących już prawie do naturalnego krajobrazu. Formy zbudowane w ostatecznym rozrachunku i tak powracają do swego pierwotnego źródła, i nie są w stanie egzystować ponad czasem. W obrazach tych czytelna jest antycypacja swoistego organicznego minimalizmu. Również Michael Kenna w wykonywanych przeważnie o szarej godzinie lub nocą krajobrazach koncentruje się na interakcji pomiędzy naturalnym krajobrazem a zbudowanymi przez człowieka strukturami. Ryūji Miyamoto w obrazach ruin spowodowanych trzęsieniami ziemi napomina budowniczych, jak kruche są ich dzieła wobec niszczycielskich żywiołów. Nie są to jednak agencyjne relacje z miejsc dramatycznych wydarzeń, ale poszukiwanie estetyki w zdarzeniach wydawałoby się z definicji jej pozbawionych. Niepokojąco groźne piękno Miyamoto odkrywa w procesach destrukcji – w katastrofach, ruinach i śmierci. W nieco złagodzonej wersji podobne motywy widać w twórczości Gabriele Basilico. Bezładne widoki Mediolanu, Palermo, rzymskich ruin uwikłanych w kontekst żyjącego miasta czy zrujnowanego wojną Bejrutu są melancholijnymi elegiami na temat współczesnego świata. Basilico potrafi jednak zrównoważyć tę mroczną stronę i pokazać fascynacje miejskimi przestrzeniami. Znajdujemy u niego pozytywne obrazy architektury, wszak nieraz fotografował dzieła Botty czy Gehrego.

Znamienne, że archetypem dla znacznej części fotografii, biorącej za temat architekturę jest *mundus melancholicus* Giorgio de Chirico. Powołuje się na niego niejeden krytyk czy fotograf, choćby wspomniany Basilico albo Andreas Gursky. Ten ostatni, podobnie jak Candida Höfer, Thomas Struth, Thomas Ruff, zaliczany do szkoły obiektywnej fotografii dokumentalnej Berndta i Hilli Becherów, używa architektury jako motywu do medytacji o uniwersalnym charakterze. Jego „zapamiętane obrazy” to rodzaj fotograficznych inwentarzy przepuszczonych przez filtr symboliki zachodniej cywilizacji.

Obok trzeciego kręgu fotografii architektury, z uwagi na rozmiary niniejszej wypowiedzi przejdziemy bez komentarza. Przecież każdy z nas wie doskonale, jak wyglądają i co zawierają przechowywane w domach talizmany rodzinnych albumów...

Crossover

Komercyjny zespół budynków *Golden Angel* w Pradze zaprojektowany przez Jeana Nouvela jest dobrym przykładem pokazującym wielostronne związki architektury i fotografii przynajmniej z dwóch powodów: raz, że na elewacji Nouvel użył reprodukcji obrazu a dwa, że momentowi oddania budynku do użytku towarzyszyła przemyślana akcja promocyjna. Jeśli zgodzimy się, że istota techniki fotograficznej nie sprowadza się do optycznego automatyzmu przy utrwalaniu obrazów na światłoczułej powierzchni i dopuszcza także dowolne manipulowanie obrazem – multiplikacje, przeskalowywanie, zmianę nośników, to *Golden Angel* zaliczyć możemy do „fotoarchitektury”. Zespół nawiązuje do otoczenia i poetyki miejsca poprzez cytaty z fotografii, umieszczone na fasadzie wypisy z poezji żyjących w Pradze autorów i gigantyczną postać anioła – *Damiela* z filmu Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem*. Inwestor (Grupa ING) zamówił dzieło u znanego artysty-architekta, licząc na osiągnięcie zysku z racji jego wartości artystycznej. Stąd też działania marketingowe odbywały się na odpowiednio wyższym poziomie niżli prezentacja zwykłych nieruchomości. W miejsce standardowych widoków pokazujących domy wystawione na sprzedaż, wydano monografie budowli, z rysunkami, tekstami krytycznymi i oczywiście fotografiami. Udział obrazów w zaplanowanym procesie kreowania wartości dzieła architektonicznego jest tutaj oczywisty, a sukcesem (jak można się domyślać) jest osiągnięcie takiego stopnia stężenia wizualnego przekazu, w którym obraz budowli przekształca się w miejską ikonę. Od tego momentu zaczyna się też następna faza jej funkcjonowania – powolne przenikanie do masowej wyobraźni w formie pocztówek, ilustracji w przewodnikach turystycznych, popularnych albumach. Równoległe, niejako na przeciwległym biegunie, ma miejsce kontestowanie ikonicznych obrazów na poziomie sztuki wysokiej. W Pradze, proces „ikonizacji” powiódł się już wcześniej przy okazji budynku Ginger i Fred Franca Gehrego, zaś wzorcowym jego przykładem jest niewątpliwie muzeum w Bilbao tegoż autora.

Przewrotne użycie przez Philippe Starcka podobizny własnej i współpracowników w formie portretów trumiennych na oparciach krzeseł w restauracji Felix hotelu Peninsula w Hongkongu uznać wypada za foto-epizod. Jednak zupełnie na serio fotografie z archiwum Thomasa Ruffa wkroczyły na fasady biblioteki Fachhochschule w Eberswaldzie autorstwa Herzoga i de Meurona. Użyte jako element bezpośredniej narracji miały przełamać milczenie architektury i przemówić do widza na wzór niegdysiejszych wymalowywanych na murach historii. Więcej finezji doszukać się można w działaniach

Krzysztofa Wodiczki, który traktuje powierzchnie budynków jako ekrany dla eksponowania rzutowanych slajdów. Nieinwazyjność jego delikatnych interwencji wydaje się bardziej stosowna, wyważona, bowiem architektura i obraz, wchodząc w zaskakujące związki, zachowują niezależność. Usuwanie się obrazów w mrok po krótkiej ekspozycji pozostawia większe pole dla intelektualnej gry z odbiorcą niż obrazy uwiecznione na powierzchni elewacji na zawsze. Trudno pozbyć się wrażenia, że zostały tam umieszczone ku ozdobie i tak naprawdę zapobiegają *horror vacui*. Zamknięta do niedawna w małym pudełku monitora sztuka video dzięki nowym technikom wypełnia już całe pomieszczenia a miejskie fasady sprowadza do roli ekranów. Raczej nie współpracuje z architekturą, bezceremonialnie używając jej do własnych celów, np do zadawania pytań, czy media dominują ludzi czy *vice versa*?

Uwagi końcowe

Powracając do początkowego pytania, czy obraz fotograficzny przynależy do architektury sformułujmy takie oto pozytywne uzasadnienie: przyjmując, że każde powstałe za sprawą człowieka i zmaterializowane zdarzenie przestrzenne poprzedza architektura pomyślana/narysowana, której to kształt wywodzi się z zasobów ikonograficznej bazy danych kultury, to na zasadzie symetrii kompozycji niniejszej teoretycznej figury, powinna do niej należeć – następująca po przestrzennym zdarzeniu – architektura sfotografowana. Zasilając na powrót ikonograficzną bazę staje się częścią zamkniętego, w jakiś sposób samonapędzającego się cyklu reprodukcyjnego. Mamy zatem do czynienia z symetryczną konstrukcją teoretycznego diagramu: z jednej strony rysunek – myśl/kreacja zamierzonego, z drugiej zaś fotografia – obraz/reprezentacja zbudowanego; osią symetrii i punktem centralnym pozostaje architektura zbudowana.

W świetle powyższych uwag główne wątki problematyki objętej ogólnym terminem „fotografia architektoniczna” przedstawiają się następująco:

Nauka widzenia: w sensie pierwotnym, na poziomie fizjologicznym – fotografia architektoniczna uczy rozpoznawania płaskich zapisów wizualnych, zaś na poziomie kulturowym nieustannie zmusza do treningu w dekodowaniu umownych reprezentacji zróżnicowanych typów przestrzeni.

Inwentaryzacja, dokumentacja, opis: fotografia rejestruje świat widzialny i buduje bezkresną ikonograficzną bazę danych dla wyobraźni. W formie przekazu wizualnego umożliwia dostęp do wszelkich struktur przestrzennych.

Mediacja i wyjaśnianie: fotografia za pośrednictwem obrazów czyni możliwą interakcję pomiędzy realnym doświadczeniem „rzeczy zbudowanych” a abstrakcyjną ideą „rzeczy pomyślanych”. Będąc rodzajem wizualnej analizy i interpretacji formuje kształt teorii i krytyki. Jest rodzajem usługowego przewodnika, ale nie można nie zauważyć, że w sposób arbitralny nadzoruje per-

cepcję, nakłaniając niejako do patrzenia według zaplanowanych scenariuszy.

Estetyzacja: za pomocą procesu transformacji przenosi artefakty z terenu nieokreślonych, niejednoznacznych a nawet deprymujących kontekstów w obszar sztuki. Fotografia architektoniczna jest efektywnym narzędziem, służącym do badania natury zjawisk przestrzennych, nadawania rangi zjawiskom spoza uznanego zakresu architektury a tym samym nieustannego weryfikowania jej granic.

Fotografia jest wizualną reprezentacją i zarazem interpretacją architektury. W swoim czasie w sposób decydujący wpłynęła na jej postrzeganie jako zdarzenia czasoprzestrzennego i odczytywanie budowli jako gry oświetlonych brył abstrakcyjnej rzeźby w przestrzeni. Po wynalazku perspektywy wykreślowej, ciągle jeszcze jest najważniejszym narzędziem penetracji problemów przestrzeni⁸. Biorąc pod uwagę zróżnicowane typy i rodzaje obrazowania pokrótce tutaj scharakteryzowane, można zaryzykować twierdzenie, że jest również w stanie udzielić interesującej odpowiedzi w zasadzie na każde pytanie tu postawione. Jest to możliwe poprzez wielowątkowy, rozbudowany wizualny dyskurs, poddawany obecnie analizie w obrębie jednej z najnowszych dziedzin wiedzy, zajmującej się obrazami, przedstawieniami i wizualnością. Zainicjowane w latach 60. XX wieku i kontynuowane coraz intensywniej **studia nad kulturą obrazu** (*visual culture studies*) dostarczają interesujących interpretacji ponowoczesnej kultury.

Kultura obrazu obejmuje

o wiele więcej niż tylko badanie obrazów, nawet najbardziej swobodne i interdyscyplinarne. Na jednym poziomie koncentrujemy się oczywiście na centralnej roli wizualnego świata i widzenia dla tworzenia znaczeń, ustanawiania i podtrzymywania wartości estetycznych, stereotypów płci społecznej i relacji władzy wewnątrz kultury. Na innym poziomie dostrzegamy, że traktowanie wymiaru widzenia jako areny, na której konstytuują się kulturowe znaczenia, równocześnie wiąże się z pakietem analiz i interpretacji dotyczących słyszenia, przestrzeni i psychicznej dynamiki „widowni”. Zatem kultura obrazu otwiera cały świat intertekstualności, w którym obrazy, dźwięki i przestrzenne współrzędne odczytywane są jedne poprzez drugie, zapożyczając nagromadzone warstwy znaczenia i subiektywne reakcje na każde nasze spotkanie z filmem, telewizją, przedmiotem sztuki, budynkiem czy środowiskiem miejskim⁹.

⁸ Interesujące uwagi na ten temat poczyniła Marta Leśniakowska, kreśląc katalog definicji architektury zauważyła: „Problem przestrzeni jako podstawy rozumienia architektury nie został jednak zrzucony. Przechwyciła go zwłaszcza awangarda XX wieku, która w formułowaniu swych totalnych definicji korzystała tutaj z wynalazku fotografii – drugiego kluczowego elementu «poznania» architektonicznego. Pierwszym, jak wiadomo, było wynalezienie w XV wieku perspektywy, co dało możliwość graficznego przedstawienia trzech wymiarów [...]. Fotografia poszerzyła koncepcje przestrzeni o element czasu jako czwartego wymiaru, to zaś spowodowało pojawienie się kubizmu, oraz teorii architektury jako dzieła CZASOPRZESTRZENNEGO”. M. Leśniakowska, *Co to jest architektura?*, Warszawa 1996, s. 104.

⁹ I. Rogoff, *Studying Visual Culture*, London–New York 1998, s. 14–26, za: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu, op. cit.*, s. 95.

INDEKS NAZWISK

Aalto Alvar 117
Abbott Berenice 67
Ackerman James Sloss 292
Adam Hubertus 89, 93
Adam Robert 58, 113
Adams Anselm 281
Alarcó Paloma 146
Alberti Leone Battista 111, 134
Aldrin Buzz 69
Ando Tadao 89, 109, 113, 116–118, 120, 130, 133, 192
Andreau Paul 65
Andrew Blauvelt 89
Anguissola Anna 145
Antczak Łukasz 246, 250
Appleyard Donald 103, 108
Arago François Dominique 50, 80, 287
Arbus Diana 90
Arendt Agnieszka 105
Arendt Hannah 70
Armstrong Neil 69
Arnheim Rudolf 128, 133
Arthus-Bertrand Yann 283
Atget Eugène 45, 67, 282, 299

Baan Iwan 85, 89, 90
Baedeker Karl 114
Bajac Quentin 60, 81
Baldus Eduard 51
Baltz Lewis 58
Banach Jerzy 62, 68, 80
Banasik-Petri Katarzyna 11, 13, 18, 21, 135, 146, 157, 179, 180
Banaszkiewicz Magdalena 96, 106, 108
Banham Reyner 57, 82, 284
Banks Markus 170
Bann Iwan 67
Barragan Luis 135
Barrett Terry 43, 44, 80
Bartelli Patrizio 137
Barthes Roland 280
Basilico Gabriele 299, 305, 309
Baturó Inaz 289

Baudelaire Charles 96, 106, 127
Baudrillard Jean 101, 281
Bauman Zygmunt 99, 107, 129, 133
Bayard Hippolyte 51
Beato Antonio 125
Becher Bernd 58, 86, 284, 285, 305
Becher Hilla 58, 86, 284, 285, 305
Bednarczyk Zofia 11, 13, 181, 182, 241, 242
Behrens Peter 114
Beksiński Zdzisław 70, 283
Bell Julian 146
Belotto Bernardo 292
Belting Hans 44, 80, 123, 126, 133
Benedykt z Nursji, św. 56
Benjamin Walter 97, 280, 287, 299
Berger John 171, 173, 280, 293
Bernard z Clairvaux św. 174
Bernini Lorenzo 117
Berrecci Bartolomeo 139
Bertinetti Marcello 283
Biegański Piotr 111
Bigos Katarzyna 260, 263
Binet Hélène 49, 65, 75, 90, 91, 304
Bittner Kinga 246, 252
Blessing Hedrich 304
Blossfeldt Karl 86
Błęcki Paweł 246, 249
Bogunia-Borowska Małgorzata 72, 80
Bolden Charles 34
Bonfis, rodzina 125
Borromini Francesco 117, 136
Bosak Jan 11, 13, 183, 184
Botta Mario 304, 305
Botton Alain de 122, 125, 133
Bourke-White Margaret 170
Bracciolini Poggio 111
Brăncuși Constantin 139, 301
Braque Georges 53, 138
Braszczyński Michał 210, 211
Brauchitsch Boris von 133, 290, 299
Bremer Józef 40, 80
Broadbent Geoffrey 97, 107
Broch Hermann 209
Brown Denise Scott 57, 58, 130
Brugioni Dino A. 70

Brunelleschi Filippo 111, 113
Buck-Morss Susan 103
Budak Adam 282
Budzik Justyna 106, 107
Budzowski Klemens 23
Bujak Adam 65, 68, 283
Bulanda Agnieszka 11, 13, 185, 186
Bullant Jean 112
Bułhak Jan 67, 68
Burgin Victor 283
Burlington Lane, lord 112, 113
Buzek-Garżyńska Gabriela 11, 13, 18, 22, 166, 187, 188, 238, 256, 260, 265
Byrne Peter 48, 80

Calatrava Santiago 119
Campany David 61
Canal Antonio 292
Canaletto (właśc. Bernardo Bellotto) 292, 240
Caponigro John Paul 305
Cartier-Bresson Henri 90, 283
Casebere James 75, 83
Celiński Piotr 55, 80
Chakhava George 76
Champollion Jean-François 50
Chirico Giorgio de 285, 299, 305
Choptiany Michał 146
Chowdhury Rasel 70
Christo (właśc. Christo Wladimorow Jawaszew, znany także jako Christo Javacheff) 282, 283, 304
Chuderski Adam 40, 80
Clark Kenneth 97
Cleijne Edgar 132
Coburn Alvin Langdon 281
Constantine Mildred 98, 108
Cook James 123
Cook Peter 56, 57
Cook Thomas 125
Coolodge Matthew 75
Corbusier (zob. Le Corbusier)
Cormelin Luis de 126
Crary Jonathan 73, 80
Crowhurst Lennard Suzanne H. 105, 108
Czarnecka Dagmara 246, 252, 254, 255, 258
Czartoryska Urszula 62
Czech Franciszek 96, 106, 108

Czech Jacek 159
Czornij Patryk 265, 266

Daguerre Louis Jacques Mandé 50, 125, 292, 298
Dali Salvador 131
Dam Minh 260, 262
Darwin Karol 46
Dąbrowska Agata 246, 250
Debe John 55,80
Debord Guy 103
Delacroix Eugène 125, 127
DeLillo Don 94
Delorme Philibert 111
Deńko Stanisław 11, 13, 189
Devechy Helena 146
Dietrich Lucas 100
Dioklecjan (Gaius Aurelius Valerius Diocletianus) 113
Dior Christian 192
Disraeli Benjamin 96
Dłubak Zbigniew 287
Domagała Wojciech 246, 247
Duchamp Marcel 118, 134
Duijn Chris van 138
Duliński Janusz 159
Dunikowski Xawery 240

Eauclaire Sally 44
Eco Umberto 144, 146
Elwall Robert 60, 61, 80, 289
Emin Tracey 142
Ender Eduard 88
Entekhabi Shahram 96, 106, 108
Estes Richard 143, 146
Estreicher Karol 113, 133
Ettlinger Leopold D. 111, 133
Evans Walker 28

Feininger Andreas 284
Fessy Georges 304
Fizeau Louis 34
Flaubert Gustave 125
Flavin Dan 142
Florida Richard 99, 108
Fludd Robert 169
Flusser Vilem 38, 39, 74, 80, 175, 176, 240, 280, 290

Fontcuberta Joan 296
Fortier François-Edmond 53
Foster Norman 86
Foucault Leon 34
Foucault Michal 118, 133
Fournier Colin 57
Francuz Piotr 40, 80
Fransecky Roger 55, 80
Frausto Salomon 119, 134
Friedlander Lee 283
Frycz Modrzewski Andrzej 15, 19, 157–159
Frysztacki Krzysztof 98
Fukutake Tadao 192
Fukuyama Francis 130

Gadomska Barbara 136, 146
Gajewski Piotr 133
Gargiani Roberto 131, 133
Gates Bill 71
Gaudi Antonio 117
Gąsecka Aleksandra 242, 243
Gehl Jan 209
Gehry Frank O. 85, 99, 200, 282, 305, 306
Ghiberti Lorenzo 139
Ghirlandaio Domenico 111
Ghirri Luigi 49
Giedion Siegfried 132
Girouard Mark 96, 108
Giza Hanna Maria 70, 80
Gluzińska Blanka 246, 250, 253
Goethe Johann Wolfgang von 116, 123, 188
Gohlke Frank 58
Goiris Geert 76
Gola Jola 65
Gołaszewska Maria 286
Goodale Melvyn A. 47, 81
Gorgolewski Wojciech 283
Gorządek Ewa 146
Gossel Peter 304
Griswold Van Rensselaer Mariana 52, 80
Gropius Walter Adolph 55, 114, 237
Gros Jean-Baptiste-Louis, baron 126
GrosPierre Mikołaj (Nicolas) 63–66
Grupy Louis 112
Guerra Fernando 90, 91

Guggenheim Solomon Robert 119
Gursky Andreas 75, 85, 86, 89, 93, 94, 281, 285, 299, 305

Hadid Zaha 49, 85, 99, 304
Haduch Bartosz 11, 13, 17, 18, 21, 22, 85, 157, 158, 191, 194, 237, 242, 246,
255, 256, 260, 265, 269
Hajok Dawid 98
Halbe Roland 90
Hammershoi Vilhelm 141, 146
Hansen Oskar 65, 80
Hara Kenya 144, 146
Harazim Karolina 23, 242, 246
Hartwig Edward 282
Harvey David 100, 101
Hasiór Władysław 175
Hausmann Georges 66
Hazan Fernand 146
Heiferman Marvin 40, 80
Henryk VIII 89
Herbert Zbigniew 112
Hermanowicz Henryk 68, 80
Herschman Joel 60, 61, 81, 289, 302, 303
Hervé Lucien 49, 56, 60, 65, 75, 77, 80, 81, 173, 174
Herzog Jacques 85–89, 91–94, 119, 157, 285, 306
Hinrichsen Alex W. 114
Hirst Damien 145
Hitler Adolf 70
Hockney David 125, 133
Höfer Candida 305
Hoffmann Heinrich 70, 83
Homiński Bartłomiej 100, 108
Hryń Stanisław 11, 13, 23, 195–197, 297
Hugo Wiktor 125
Humbolt Alexander von 123
Hutton Sauerbruch 89

Ingarden Krzysztof 11, 13, 198, 199
Irving Mark 56, 81
Isozaki Arata 223
Ito Toyo 91, 99
Iwaszkiewicz Jarosław 123
Izenour Steven 57

Jacobs Allan 103, 108
Jacobson Egbert 98, 108

Jaeger Hugo 70
Jahn Helmut 89
Jalaghania Zurab 76
Jałowicki Bohdan 121, 133
Janicka Elżbieta 68, 74, 82
Janiec Tomasz 255, 258
Jasiński Artur 11, 13, 17, 21, 67, 80, 109, 158, 200, 201, 269
Jeanne-Claude 282, 304
Jedliński Jakub 43, 80
Jencks Charles Alexander 114, 115, 132, 133, 136, 146, 173
Jodido Philip 116, 117, 133
Jon Link 130, 133
Jones Indigo 113
Jovovich Milla 72
Joyce James 209

Kahn Louis 113, 304
Kaizerbrecht Ludwik 245, 246
Kalinowski Marian Leon 299
Kander Nadav 67, 75
Kapuściński Ryszard 182
Kardaś Bartosz 255, 257
Karol, książę Walii 286
Kartezjusz (René Descartes) 38
Kawamata Tadashi 282, 304
Kenna Michael 305
Khoubrou Mitra 133
Kiwski Krzysztof 246
Klapp Orrin Edgar 101
Klaus Kinold 282
Klipstein August 114
Klitschko Władimir 86
Koenig Pierre 58
Kolehmainen Ola 86, 89, 90, 93
Konieczny Robert 11, 13, 23, 202, 204, 246
Konopka Bogdan 4, 18, 22, 64, 65, 68, 80, 299
Koolhaas Rem (Remmert) 90, 92, 115, 129, 130–133, 135–146, 173
Koons Jeff 144
Kopaliński Władysław 110, 133
Kopra Tim 68
Kordas Luc 170
Kosiński Wojciech 11, 13, 173, 205, 206
Kossovskaja Elena 89
Kostof Spiro 111, 133, 134
Kowalski Grzegorz 240

Kozakiewicz Jarosław 66
Kozień Monika 174
Kozioł Karolina 240
Kozłowski Dariusz 109, 120
Kožuch Artur 149
Krajewski Piotr 246, 251
Kraus Paweł 23, 242, 246
Krieger Ignacy 282
Krier Leon 71
Króliczak Grzegorz 47, 81
Kryński Wojciech 18, 22, 30, 64, 65, 185
Kuciak Agnieszka 146
Kucięba Agnieszka 242
Kuhn Thomas 48
Kuma Kengo 219
Kumaniecki Kazimierz 111
Kuśmirowski Robert 66

Laksa Kobas 63–66
Lannoo Javier 90
Lassels Richard 112
Laurana Luciano 146
Laurin Lucien 298
Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 49, 52, 54, 56, 60, 79–81,
89, 113–117, 119, 120, 122–124, 128, 132, 133, 135, 171, 173, 174, 190, 284
Le Gray Gustave 51
Le Secq Henri 51
Leach Neil 101–104, 108
Lechowicz Lech 62, 67, 80, 176
Lenartowicz J. Krzysztof 159
Lennard Henry L. 105, 108
Leonidow Ivan 130
Lescot Pierre 112
Leśniak Janusz 18, 22, 207–209
Leśniakowska Marta 54, 81, 173, 308
Leśniewski Artur 269, 270
Libeskind Daniel 75, 119, 304
Lipszyc Henryk 149, 156
Lisowska-Magdziarz Małgorzata 73, 81
Lissitzky El (właśc. Lazar Markowicz Lisickij) 55
Livingstone David 123
Loegler Romuald 11, 13, 207, 209
Lonberg-Holm Knud 128
Loos Adolf 93, 113
Lorincz Aron 92

Lukrecjusz (Titus Lucretius Carus) 37
Lumière August 286
Lumière Ludwik 286
Lyotard Jean-François 280

Łagocki Zbigniew 282
Łatak Kazimierz 11, 13, 185, 210, 211

Mack Gerhard 93, 94
Macuga Goshka 144
Madonna (właśc. Madonna Louise Ciccone) 86
Magala Sławomir 146, 172
Magris Claudio 109, 133
Malagamba Duccio 90
Malewicz Kazimierz 223
Małczyńska-Umeda Magda 55, 80
Małkowska Monika 78, 81
Maniecki Jacek 175, 176, 280
Manz Werner 54
Manzoni Piero 102
Mańkowski Tomasz 159
Mapplethorpe Robert 284
Märkli Peter 171
Martini Giorgio di Francesco 146
Marville Charles 66, 83
Mateńko Bartosz 246, 253
Matilsky Barbara 303
Matt-Clark Gordon 65
Mau Bruce 130, 133, 136, 143, 146
Mazur Adam 62, 63, 78, 81
McCullin Donald 172
McLuhan Herbert Marshall 70, 301
Meier Richard 89, 304
Melnychuk Mykola 269, 270
Mendelsohn Erich 128–130
Mestral Auguste 51
Meuron Pierre de 85–89, 91–94, 119, 157, 285, 306
Meyer Adolf 237
Meyer Pedro 70, 81
Michał Anioł (Michelangelo di Lodovico Buonarotti Simoni) 117
Michałowska Ewa 242, 244
Mies van der Rohe Ludwig (właśc. Maria Ludwig Michael Mies) 55, 89, 114,
135, 159, 237, 304
Mikołajczuk Natalia 259–261
Milner A. David 47, 81

Miłosz Czesław 112
Minelli Giacomo 92
Mirzoeff Nicholas 38, 39, 42, 81
Misiągiewicz Maria 109, 110, 120, 122, 133
Miśkowiec Marta 174
Mitchell William John Thomas 72, 177
Miyamoto Ryūji 305
Moholy Lucia 54, 238
Moholy-Nagy László 54, 55, 238, 284, 287
Monet Claude 146
Monrad Kasper 146
Montaigne Michel 169
Montefeltro Federico da, książę 141
Morris Alison 56, 81
Müller Lars 94, 132, 146
Mulligan Therese 126, 133
Muratow Pavel 123
Mussolini Benito 71
Myśliwiec Adrianna 246, 253

Naito Rei 192, 193
Napoleon Bonaparte 51
Necker Louis Albert 47, 82
Nègre Charles 127
Neutra Richard 90, 304
Newhouse Victoria 119, 133
Niemeyer Oscar 86, 130
Niemojewski Lech 173
Niépce Joseph Nicéphore 50, 125, 173, 281, 298
Nietzsche Friedrich 114
Nishizawa Ryue 192
Nixon Nicolas 58
Niżnik Natalia 255, 258
Nordstrom Alison 82
Norfolk Simon 67
Nouvel Jean 89, 91, 99, 304, 306
Nowakowski Andrzej 124, 134

Ockman Joan 119, 120, 124, 134
Okatsuki Akiko 171
Olafur Eliasson 179, 180
Olchowska-Schmidt Irena 284
Olechnicki Krzysztof 44, 81, 169, 300, 301, 308
Olesiak Barbara 265, 266
Opałka Roman 142

Osterhammel Jürgen 69, 81
Oudolf Piet 153

Paczowski Bohdan 110, 112, 134
Palej Anna 11, 13, 17, 21, 95, 97–101, 108, 158
Palej Michał 108
Palladio Andrea 111–113, 155
Pallasmaa Juhani 135, 146
Pankiewicz Agata 174
Panofsky Erwin 36, 126, 127
Pare Richard 60, 61, 81, 289
Pastyrczyk Tomasz 260, 262
Pawson John 56, 76–78, 80, 81, 135, 137, 146, 174, 284
Perrault Dominique 304
Perret Auguste 114
Petri Maria 146
Pevsner Nikolaus 110–112, 134
Pęczak Mirosław 102, 108
Piaszczyk Magdalena 239, 260, 261, 264, 265
Piątek Grzegorz 63
Picasso Pablo 53, 54, 81, 138
Piero della Francesca 140, 141, 146
Piot Eugene 51
Piranesi Giovanni Battista 75, 113, 240, 281
Piwocki Ksawery 54, 81
Planche Gustave 127
Plant Sadie 103, 108
Platon 120, 213
Plewiński Wojciech 282
Płażewski Ignacy 62, 81
Podlecki Janusz 282
Poe Edgar Allan 215
Poirer Robert G. 70
Pollock Jackson 140, 146
Polo Marco 123
Pontremoli Edouard 299
Popczyk Maria 119, 133
Poprawska Magdalena 11, 13, 18, 22, 23, 164, 212, 213, 242, 246
Poprzęcka Maria 118, 134
Poręba Piotr 246, 250
Porębski Mieczysław 54, 81
Post Frans 292
Prada Muccia 11, 13, 18, 21, 22, 91, 135–146
Price Charles S. 125
Princen Bas 67

Przepióra Michał 246, 247
Przybyłko Marcin 174
Pustoła Konrad 63, 65

Radziszewska Kaja 242
Rasmussen Steen Eiler 136, 146
Reder Christian 297
Redstone Elias 49, 76, 81
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 151
Renger-Patzsch Albert 54
Rewers Ewa 67, 81, 130, 133, 134
Richardson Henry Hobson 52, 53, 80
Richardson Phyllis 100
Richter Gerhard 86, 142, 144
Richters Christian 90
Ritter William 114
Robakowski Józef 287
Robinson Cervin 60, 61, 81, 232, 234, 289, 302, 303
Roche Francois 304
Rodzenko Aleksander 54
Rogers Richard 286
Rogoff Irit 308
Rosenblum Naomi 289, 294
Rosier Martha 64
Rossi Aldo 49
Rossi Domenico 137
Rościecha-Kanownik Agata 11, 13, 214, 215
Rouillé André 124–129, 134
Rualt Philippe 90, 91
Rudofsky Bernard 132, 134
Ruff Thomas 76, 85–89, 93, 94, 285, 305, 306
Ruschy Edward 57, 58
Ruskin John 114, 121
Rutkowski Aleksander 202, 204
Rybczyński Witold 135, 146
Rydet Zofia 175
Rzewuski Walery 282

Salvesen Britt 82
Salzmann Auguste 126
Sander August 54, 64
Sandros Alberto 121
Sangallo Giuliano da 111
Santambrogio Claudio 92
Saulcy Félicien Caignart de 126

Sbriglio Jacques 60, 81
Scamozzi Vincenzo 111, 155
Schaerer Philipp 92
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 223
Schwechten Franz Heinrich 53
Sébah Jean Pascal 125
Sejim Kazuyo 192
Senju Hiroshi 192
Serlio Sebastiano 111, 112
Serraino Pierluigi 304
Settis Salvatore 145
Shand Morton 60, 81
Sheeler Charles 284
Shore Stephen 58
Shulman Julius 58, 59, 90, 289, 296, 304
Siljanoska Gabriela 268, 269
Simmel Georg 96
Simon Brown 130, 133
Sitkowska Maryla 240
Siwek Karolina 265, 267
Siza Alvaro 91, 99
Sławiński Janusz 116, 134
Smykalska Edyta 246, 248
Sobota Adam 287
Sokołowska Zuzanna 66, 82
Sonnier Keith 142
Sontag Susan 119, 127, 129, 134, 143, 144, 146, 172, 280, 295
Sosnowska Monika 66
Soulages François 45, 51, 81
Speer Albert 70
Spiluttini Margherita 90, 91
Spreckelsen Johann Otto von 277
Springer Filip 66
Stahl (rodzina) 58
Starck Philippe 306
Starzyk Agnieszka 11, 13, 216, 217
Stasiuk Andrzej 78, 81
Stawiarz Marcin 6, 18, 22
Stec Barbara 11, 13, 18, 22, 99, 147, 153, 156, 159, 218, 219, 242, 246, 255,
260, 265, 269
Steinhauer Peter 70
Steinhauser Monika 282
Stephan Regina 133
Stephenson Jim 77, 81
Sterne Laurence 123

Stiegler Bernd 34, 42, 43, 46, 81
Stieglitz Alfred 281
Stoller Ezra 304
Strand Paul 281
Stremmel Kerstin 293
Streuli Beata 78
Struth Thomas 305
Stukow Aleks Akxa 242
Stwosz Wit 124, 134
Sugimoto Hiroshi 74, 86, 89, 282
Susskind Leonard 48, 80
Sutowski Michał 101
Suzuki Hisao 90, 91
Swoboda Tomasz 135
Szarkowski John 44
Szczepanek Adam 260, 263
Szczepański Dawid 260, 262
Sztompka Piotr 72, 80, 300

Śnieciński Marek 280

Tagg John 40, 81
Taine Hyppolyte 96
Talbot William Henry Fox 51, 125, 237, 285
Tange Kenzo 304
Tanizaki Jun'ichirō 149, 156
Temple Boulevard du 298
Terragni Giuseppe 71, 83
Thoenes Christof 302
Tillim Guy 67
Tokar Ivan 269, 271
Tołłoczko Zdzisław 52, 53, 81
Tomczyk Edyta 126
Tomczak Małgorzata 23, 246, 255
Tournachon Gaspar Felix (pseud. Nadar) 283
Trachtenberg Alan 50, 80, 173
Trybuś Jarosław 63

Ugniewska Joanna 112, 134
Urbanowicz Piotr 12, 14, 220, 221
Urbańska Marta 12, 14, 222, 223
Urry John 119, 125, 134
Ursprung Philip 94

Vasarely Victor 144
Vasari Giorgio 113, 133, 134
Venturi Robert 57, 130
Vermer Johannes 292
Vinci Leonardo di ser Piero da 36, 82
Vinegar Aron 58, 81
Violet-le-Duc Eugène Emmanuel 51
Virilio Paul 280

Wagner Thomas 280
Wainwright Oliver 139
Warhol Andy 86
Wasilkowska Aleksandra 66
Watanabe Yoshio 304
Weigel Georg 227
Weisner Ulrich 282
Weitz Morris 43
Weiwei Ai 91
Wellershoff Marianne 138
Wenders Wim 306
Weski Thomas 94
Weston Edward 281, 284
Weston Richard 145, 146
Wiącek Elżbieta 96, 97, 106, 108
Wieczerek Katarzyna 255, 257
Wieczorek Paweł 12, 14, 23, 224, 225, 269
Wilczyk Wojciech 8, 18, 22 23, 63, 65, 68, 82, 255
Wilhelm II 53
Wilk Eugeniusz 73, 81
Wilkoszewska Krystyna 149, 156
Williams Hybel 82
Winskowski Piotr 96, 106, 108
Witkiewicz Stanisław 157
Witkowski Dawid 269, 271
Witruwiusz (właśc. Marcus Vitruvius Polio) 111, 134
Witte Emanuel de 292
Wodiczko Krzysztof 106, 107, 307
Wojnecki Stefan 286, 287
Wojtkiewicz Ola 66, 82
Wolf Sylvia 130, 134
Wolski Artur 246, 251
Wooters David. 126, 133
Woźniak-Szpakiewicz Ewelina 99
Wójtowicz Joanna 260, 263
Wright Frank Lloyd 132, 221, 304

Wróbel Piotr 11–14, 18, 22, 33, 44, 81, 159, 169, 177, 219, 226, 227, 237,
240, 242, 246, 255, 256, 260, 265, 269, 279, 280, 288, 301

Zachwatowicz Jan 74, 75, 82

Zaera Alejandro 131

Zajac Michał 245, 246

Zarębska Izabela 227

Zarębski Piotr 227

Zastawnik Małgorzata 12, 14, 228, 229

Zawojski Piotr 176

Zevi Bruno 41

Zielińska Ewa 260, 263

Zille Heinrich 67

Ziobrowska Aleksandra 265, 267

Ziółkowska Martyna 265, 266

Zjeżdżałka Ireneusz 63

Zugmann Gerald 297, 298

Zukin Sharon 104

Zumthor Peter 11, 13, 18, 22, 91, 99, 147, 148–156, 159

Zwakman Edwin 296, 297

Żak Aleksandra 239

Żukowski Dariusz 73, 80

Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:
Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Foto-obrazy architektury.
Fotografia jako medium referujące i projektujące architekturę

Zespół: dr Jan Bosak, dr inż. arch. Bartosz Haduch, dr hab. inż. arch. Artur Jasiński,
dr. hab. inż. arch. Anna Palej

Redakcja: dr inż. arch. Piotr Wróbel

Recenzja: dr hab. inż. arch. Marek Kowicki, prof. Politechniki Krakowskiej

Monografia powstała w ramach projektu badawczego nr WAiSP/DS/4/2015

Projekt okładki: Magdalena Palej

W książce wykorzystano materiały graficzne autorstwa Magdaleny Palej i Joanny Pękali

Adiustacja: Halina Baszak Jaroń

Indeks nazwisk: Piotr Duda

ISBN: 978-83-65208-66-8

Copyright© by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
Kraków 2016

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana
w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie,
ani też rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie
za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych, kopiujących,
nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich

Na zlecenie:



Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ka.edu.pl

Wydawca: Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2016

Sprzedaż prowadzi: e-mail: ksiegarnia@kte.pl

Skład: Miłosz Błasikiewicz

Druk i oprawa: Ekodruk