25

GENIUS LOCI
KULTURA PRZESTRZENI
TWÓRCZOŚĆ

Archè

Przestrzeń ducha, duch przestrzeni

Zwracając się 13 czerwca 1987 roku, w kościele świętego Krzyża w Warszawie do przedstawicieli świata kultury święty Jan Paweł II mówił, iż powołaniem artystów jest dążenie do piękna. „Tworzyć przedmioty piękne. Wywoływać piękno w wielorakiej materii ludzkiej twórczości: w materii słów i dźwięków, w materii barw i tonów, w materii rzeźbiarskich czy architektonicznych brył, w materii gestów, którymi wyraża się i przemawia to najszczególniejsze tworzywo świata widzialnego, jakim jest ludzkie ciało."

W 24 numerze „Arché" zdjęcia Katarzyny Piądłowskiej i Piotra Życieńskiego pokazały tworzenie przestrzeni międzyludzkiej poprzez gesty wyrażające napięcie przeżyć aktorów w spektaklu „Jesus Christ Superstar".

Architektura ludzkich postaci rzadko jest dziś inspiracją dla projektanta. Oglądając współczesne czasopisma architektoniczne wydawane w Polsce widzimy prawie wyłącznie oderwaną, abstrakcyjną grę brył i płaszczyzn. Jeśli jest to piękno, to takie, które jak pisał Rainer Maria Rilke „jest jeno przerażenia początkiem, gdyż beznamiętnie pogardza naszym unicestwieniem".

Prezentowany w tym numerze dyplom Eweliny Kałużyńskiej jest rzadko dziś spotykanym gestem architektonicznym wprowadzonym przez autorkę do mazowieckiego krajobrazu. Kaplica jest nie tylko znakiem znajdującym się pomiędzy niebem a ziemią, lecz także symbolicznym wyrazem ludzkiej egzystencji. Przechylające się płaszczyzny podpierają się wzajemnie, lecz mimo to bryła nie znajduje równowagi i nadal zdaje się przechylać. Przed upadkiem chroni ją wznoszący się pionowo krzyż – symbol Boga Miłosiernego. Pion i poziom, linie krzyża symbolizują jedność z Bogiem, w którym łączy się życie ziemskie z życiem wiecznym. Świetliki na głównej ścianie świątyni układają się w znak krzyża a ich liczba – pięć – nawiązuje do pięciu ran Chrystusa. Światło naturalne, jego promienie również odnoszą się do Boga. Wejście do kaplicy jest bramą, symbolem pojednania ze Stwórcą. Kształt wejścia daje wrażenie wyciągniętej ręki obejmującej opieką a samo wnętrze jest schronieniem. Krajobraz, w pobliżu którego płynie rzeka Świder, daje wrażenie jednoczenia z naturą, jest symbolem raju na ziemi.

Autorka wyjaśniając ideę swego projektu, przywołuje postulat apostolstwa przez sztukę. Wynalezione przez nią formy mają działać na uczucia poprzez ekspresję brył, światła i symboli wiary.

Zdobywanie form, odzyskiwanie form to pojęcia pracy doktorskiej Andrzeja Bączyńskiego, obronionej jeszcze w 1985 roku na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej, będącego wówczas wykładowcą tej uczelni, a dziś znakomitego twórcę architektury kanadyjskiej. Promotorem doktoratu był wybitny architekt Marian Sztafrowski, autor tekstu „Abstrakcyjny wyraz linii". Publikowany tutaj fragment rozprawy przypomina intensywność intelektualnej atmosfery debat o architekturze w pierwszej połowie lat 80. XX wieku w Polsce. Autor, jeden z architektów gdańskich wprowadzających do teorii i dydaktyki na przełomie lat 70. i 80. semiotykę architektury, w pisanym wówczas tekście posługuje się nieobecnymi dziś w dyskursie architektonicznym pojęciami poetyki przestrzeni, warstw semantycznych, metafizyki.

Temat sacrum powraca w recenzji książki Henryka Nadrowskiego „Sacrum czasoprzestrzeni", którą opracował Jan Stanisław Wojciechowski. Recenzent w syntetyczny sposób ujął złożoność wątków architektury sakralnej zawartej w omawianym opracowaniu. Pojawia się refleksja, iż nieobecność tej tematyki w czasopismach poświęconych architekturze w istotny sposób zubaża nasze odczuwanie i pojmowanie przestrzeni.

W sposób całościowy fenomen przestrzeni opisuje pojęcie ducha miejsca. To pojęcie, wydawałoby się ulotne i nieuchwytne, konkretyzuje Magdalena Pożarowszczyk, która stworzyła narzędzie oparte na koncepcji przestrzeni wyróżnionych według kategorii Genius Loci, które można zastosować w opracowaniu „Studium Uwarunkowań i Kierunków Zagospodarowania Przestrzennego". Jest to istotne wzbogacenie warsztatu planistycznego, które pozwala w czytelny, zindywidualizowany sposób zidentyfikować wartości przestrzenne miejsca.

Genius Loci można nie tylko opisać, lecz także skonkretyzować w fotografii. Jak pisze autor prezentowanych zdjęć podpisujący się pseudonimem Fotopaikon: „Teatralna improwizacja, performance uchwycony w ramy zdjęcia, staje się aktem wizualizującym powołanie, przeznaczenie miejsca, jego treści i narrację. Barwna kreacja staje się syntezą nawarstwionych znaczeń miejsca oraz naszych indywidualnych, własnych wyobrażeń, tworząc ostatecznie unikalny, wyimaginowany charakter miejsca zamknięty w obrazie."

Fotografia jest więc obrazem, z którego można wiele odczytać – tak jak z prac Katarzyny Piądłowskiej, dla której „wyprawa po Ameryce jest jak wielokrotnie obejrzany film lub raczej patchwork znajomych dźwięków, smaków i obrazów", które, przyjeżdżając do Stanów, nieświadomie zabrała ze sobą a teraz możemy to wszystko zobaczyć.

Całościowe pojmowanie krajobrazu przenika także do koncepcji urbanistycznych. Magdalena Wojnowska-Heciak opisuje koncepcję emo urbanistyki, która potwierdza, iż projektowanie w obrębie miasta musi odnosić się do ciągłości dynamiki miejsca na Ziemi i w kosmosie. Historii miejsca nie można wymazać, realizując jedynie zamierzony cel. Zrozumienie, że konkretny projekt jest zawsze zakorzeniony w przeszłości, wymaga odkrycia zdarzeń, które tam miały miejsce, uzupełnienia ich i ukierunkowania przyszłości poprzez wprowadzenie integralności i piękna. To wszystko pozwala na zachowanie i rozwijanie tożsamości, o którą coraz częściej, także w Warszawie, pytamy.

W tym numerze zamieszczamy jedną z odpowiedzi, z której wynika, iż tożsamość architektury Warszawy ma swoje źródła w tolerancji i otwartości Rzeczpospolitej Jagiellonów, kontynuowanej przez stulecia. Polscy i asymilowani w Warszawie architekci: holenderscy, włoscy, francuscy, niemieccy, austriaccy czy skandynawscy są tylko pozornie paradoksalnie u źródeł „warszawskości" architektury stolicy Polski. Warszawskość architektury Warszawy nie jest zapożyczona: „nie jest i nie była nigdy jednorodnie niemiecka, włoska czy francuska; czerpie natomiast radośnie swą inspirację z europejskich źródeł." Z przytoczonych przez Andrzeja Chołdzyńskiego przykładów widać, że pragnienie osiągnięcia europejskości czy też wymiaru światowego architektury realizuje się poprzez działania i osiągnięcia o charakterze lokalnym i regionalnym. Im bardziej warszawskość architektury warszawskiej była i będzie widoczna w świadomości widza, tym większa była i będzie szansa, by została ona szerzej dostrzeżona i stała się trwałym elementem różnorodnej tożsamości europejskiej. Wypowiedź wydaje się oczywista, jednak podniesiony dwadzieścia lat temu temat warszawskości architektury warszawskiej („Arché" vol. 13/14, 1996, Obrazy miasta – oblicza Warszawy) nie doczekał się do tej pory kontynuacji. Dopiero teraz.

Space of Spirit, Spirit of Space

Saint John Paul II, who addressed the people of culture and arts in the Holly Cross Church in Warsaw, on 13th of June 1987, said that it is calling of artists to strive for beauty. "Create beautiful things. Evoke beauty in the multifaceted matter of human creation: in the matter of words and sounds; matter of colours and hues; matter of sculpture and architectural solids; matter of gestures expressing and giving voice to this most singular medium in the visible world that is the human body."

In the 24th issue of Arché, the photos by Katarzyna Piądłowska and Piotr Życieński illustrated the creation of intrapersonal space through gestures expressing the tension of experience of the actors in "Jesus Christ Superstar".

The architecture of human figure, nowadays rarely serves as design inspiration. A review of modern architectural magazines published in Poland reveals little more than an abstract interplay of solids and surfaces. If this is beauty, then it is the kind that Rainer Maria Rilke wrote of: "For beauty is nothing but the beginning of terror, (...) because it calmly disdains to destroy us."

The diploma project of Ewelina Kałużyńska presented in this issue is today a unique architectural gesture introduced by her to the Mazovian landscape. The chapel is not only a sign located between the sky and ground by also a symbolic expression of human existence. Despite its leaning surfaces which support each other, the body finds no balance and seems to be tilting. It is protected from falling by the cross: a symbol of the Merciful God. Vertical and horizontal: the lines of the cross symbolise unity with God who connects the earthly life with the eternal one. Skylights in the main wall of the temple are cross-shaped and their number – five – corresponds with the five wounds of Christ. Natural light with its beams also refer to God. The entrance to the chapel is a gateway, a symbol of union with the Creator. The shape of the entrance seems to remind a hand outstretched in the caring gesture. The landscape with the Świder River nearby evokes the sensation of becoming one with nature, and symbolises the earthly paradise.

The author calls upon the postulate of Christianizing through art, to explain the idea of her project. The forms she invented are meant to influence the feelings through the expression of solids, light, and symbols of faith.

Conquering and reclaiming forms are the notions of Andrzej Baczyński's 1985 PhD dissertation from the Faculty of Architecture at the Gdansk University of Technology, where he taught at the time. Today, he is renowned for his influence on Canadian architecture. The dissertation was supervised by Marian Sztafrowski, an outstanding architect and the author of *The Expression of Line*. The fragment published herein is reminiscent of the fiery atmosphere of intellectual debates on architecture in the first half of the 1980s in Poland. The author, one of architects of Gdańsk who introduced semiotics of architecture into the theory of didactics at the turn of the 70s and 80s in the text written at that time employs the notions, now absent in the architectural discourse: the poetics of space, semantic levels, and metaphysics.

The topic of Sacrum returns in the review of Henryk Nadrowski's book *Sacrum of Space-time* written by Jan Stanisław Wojciechowski. The reviewer synthesised the complexity of themes of sacred architecture discussed by Nadrowski. He reflects on the absence of the topic in architectural journals, and observes that it markedly limits our impression on and comprehension of space.

The phenomenon of space is holistically described by the notion of the spirit of space. This seemingly fleeting and elusive notion is crystallised by Magdalena Pożarowszczyk who created a tool based on the idea of distinguished spaces using the categories of Genius Loci, applicable to the Study of Conditions and Directions in Spatial Development. This is a significant addition to the planner's toolbox, which enables a clear and individualised method of identifying the spatial values of place.

Genius Loci may not only be described but also captured in a photograph. The author, who signs them with the nickname of Fotopaikon, says: "Theatrical improvisation, performance captured in the frame of a picture, becomes an act visualizing the vocation, destiny of place, its substance and narration. Colour creation becomes a synthesis of overlaid meanings of a place and of our own individual images, eventually making a unique, imaginary character of a place, enclosed in a picture."

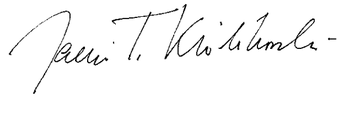
Photograph is therefore an image that carries a lot of meaning, as is the case of those by Katarzyna Piądłowska for whom: "a journey across America is like a movie watched again and again; or rather like a patchwork of familiar sounds, tastes and images" which she unwittingly brought on her American trip and is now presenting to us.

The holistic understanding of landscape penetrates also the urbanistic concepts. Magdalena Wojnowska-Heciak describes the idea of emo urbanism confirming that design within a city must refer to the continuous dynamics of place on Earth and in the universe. The history of place cannot be erased by a mere realisation of set goals. Understanding that a given project is always deeply rooted in history demands that the local past events be uncovered, complemented and directed towards the future through the introduction of integrity and beauty. All of this enables the retention and development of identity, sought ever more often also in Warsaw.

This issue gives one of the answers stating that the identity of Varsovian architecture is rooted in the tolerance and openness of the Republic of Poland from the 14th c. Jagiellonian dynasty until today. The fact that it stems from the work of Polish architects and those assimilated in Warsaw arriving from the Netherlands, Italy, France, Germany, Austria or Scandinavia is only seemingly paradoxical. The Varsovianism of Warsaw architecture is not a borrowing: "it has never been uniformly German, Italian or French – it draws inspirations extensively from European sources." Examples given by Andrzej Chołdzyński show that the striving for Europeanism or world-class in architecture is today realised through activities and achievements on the local and regional scale. The more Varsovianism of Warsaw architecture has, and will be, visible in the consciousness of the beholder – the greater has, and will be, the chance of making it more widely visible and giving it a permanent place in the diverse European identity. This seems only obvious, and yet the topic of Varsovianism of Warsaw architecture first raised twenty years ago (Arché vol. 13/14, 1996, Images of a City: Faces of Warsaw) has never been continued. Until now.

Redaktor Naczelny
Editor-in-Chief of Arché

Jeremi T. Królikowski



Arché

01(25)/2016
genius loci *kultura przestrzeni* *twórczość*
genius loci *culture of space* *creativity*

KULTURA PRZESTRZENI *CULTURE OF SPACE*
Ewelina Kałużyńska — *Kaplica i miejsce kontemplacji w krajobrazie mazowieckim*
Chapel and Place of Contemplation in Mazovian Landscape 04

SZTUKA A PRZESTRZEŃ. SZTUKA W PRZESTRZENI *ART AND SPACE. ART IN SPACE*
Fotopaikon — *Fotopaikon. Romantyczny duch miejsca w obiektywie*
Fotopaikon. A Romantic Spirit of Space Through a Lens 08

GENIUS LOCI *GENIUS LOCI*
Magdalena Pożarowszczyk — *Koncepcja Genius Loci jako narzędzie planowania przestrzennego*
The Concept of Genius Loci as a Tool of Spatial Planning 12

KULTURA PRZESTRZENI *CULTURE OF SPACE*
Andrzej Bączyński — *Odzyskiwanie i zdobywanie form jako metoda kontynuowania tradycji we współczesnej architekturze*
Regain and Capture of Form as a Method of Continuity of Tradition in Modern Architecture 17

GALERIA ARCHITEKTURY KRAJOBRAZU *LANDSCAPE ARCHITECTURE GALLERY*
Katarzyna Piądłowska — *Highway – żywy mit*
Highway – a Living Myth 24

PIĘKNO KRAJOBRAZU *BEAUTY OF LANDSCAPE*
Magdalena Wojonowska-Heciak — *Emo urbanistyka – współczesna metoda projektowania krajobrazu*
Emo Urbanism – Modern Method of Landscape Design 30

DZIAŁALNOŚĆ REDAKCJI ARCHÉ W 2014-2016 *EDITORIAL ACTIVITY OF ARCHÉ IN 2014-2016* 34

ESEJ *ESSAY*
Andrzej M. Chołdzyński — *Tożsamość architektury warszawskiej*
The Identity of Warsaw Architecture 36

RECENZJA *REVIEW*
Jan Stanisław Wojciechowski — Recenzja książki Henryka Nadrowskiego *Sacrum czasoprzestrzeni*
Sacrum of space-time by Henryk Nadrowski: a book review 39

Wydawca Publisher
Stowarzyszenie Genius Loci
ul. Stanisława Kostki Potockiego 10/16
02-958 Warszawa
zarzad@geniusloci.org.pl
41 2130 0004 2001 0511 6579 0001

druk print
KOZAK DRUK
ul. Karowa 14
08-119 Siedlce

kontakt contact
arche.redakcja@gmail.com
PL ISSN 1230-980X

dostępny w available at:
sklep internetowy/ internet shop: http://sklep.wilanow-palac.pl
oraz w dużych galeriach/ and all large art galleries

RADA REDAKCYJNA *EDITORIAL BOARD*
Marek Budzyński, Paweł Freisler (Szwecja), Paweł Jaskanis, Grzegorz J. Kaczyński (Italia), Lech Kłosiewicz, Waldemar Rataj, Jan Rylke, Waldemar Siemiński, Marcin Skrzypek, Marek Trojanowski, Jan Stanisław Wojciechowski, Piotr Życieński

ZESPÓŁ REDAKCYJNY *EDITORIAL TEAM*
redaktor naczelny *editor-in-chief* Jeremi T. Królikowski
redaktor *editor* Katarzyna Piądłowska
redaktor działu Kultura Przestrzeni *Culture of Space division editor* Beata Rothimel
sekretarz redakcji *editorial assistant* Ewa Rykała
redaktor działu Wzornictwo *Design division editor* Maja Skibińska
redaktor działu Architektura Krajobrazu *Landscape Architecture division editor* Michał Skrobot
redaktor działu artystycznego *Art division editor* Karolina Wlazło-Malinowska
grafik *graphic designer* Błażej Malinowski

TŁUMACZENIA *TRANSLATION*
EnglishT Agata i Krzysztof Wierzbiccy

STALI WSPÓŁPRACOWNICY *REGULAR CONTRIBUTORS*
Grzegorz Buczek, Piotr Choynowski, Dariusz Śmiechowski

Okładka *Front cover*
Projekt okładki: Karolina Wlazło-Malinowska

Kaplica i miejsce kontemplacji w krajobrazie mazowieckim[1]

Chapel and Place of Contemplation in Mazovian Landscape[1]

tekst i ilustracje/*text and illustrations*: **Ewelina Kałużyńska**

Założenia

Zamiarem pracy było stworzenie projektu kaplicy na terenie wsi Glinianka, należącej do gminy Wiązowna. Budynek swoim wyrazistym obliczem oraz wymowną symboliką ma zachęcać ludzi do wyciszenia, zadumy i pojednania z Bogiem. Obiekt ma na celu nadanie sakralnego charakteru krajobrazowi, w którym się znajdzie. Wybrana działka o powierzchni 5609 m² znajduje się tuż przy Dolinie Środkowego Świdra, co dodatkowo potęguje odczucie miejsca. Nieopodal znajdują się lasy Mazowieckiego Parku Krajobrazowego.

Wszystko wokół ludzi dzieje się szybko, często brakuje bodźca do długich przemyśleń, a to właśnie w tym mają pomagać miejsca sacrum, a szczególnie te związane z naturą i krajobrazem. Do życia naturalnego architekt przybliża przez słońce, drzewa i przestrzeń, ofiarowując pewien rodzaj wolności, zdrowia, wewnętrznej radości życia. Oto cel pracy architekta.[2] Symbolika przydrożnych małych form architektury sakralnej powoduje, że także otoczenie, w którym się znajdują, staje się sacrum. Są namacalną oznaką wiary i jedności z Bogiem. W wymiarze znaków można powiedzieć, że nie wystarczy budować świątynię, trzeba jeszcze przestrzeń naszego życia przenikać Bożą obecnością, zaznaczać tę obecność. Stąd konieczność znaków naszej wiary, znaków obecności Boga w miejscach i przestrzeni gdzie żyjemy.[3]

Widoczna ewolucja stylu i charakteru wykonania obiektów sakralnych odzwierciedla stan duchowy, potrzeby i wątpliwości jednostek oraz społeczności, które tworzą.

Podstawowym zamysłem obiektów sakralnych jest stworzenie miejsca do pełnego rozwoju religijnego, wykorzystując narzędzia architektoniczne takie jak fakturę, formę wnętrza czy grę światła i cieni oraz kontekst przyrodniczy. Jest to pewnego rodzaju „apostolstwo przez sztukę".[4] Ważne jest stworzenie miejsca takiego, które pozwoli wiernym medytować, odczuć obecność Boga w modlitwie, a osobom niewierzącym dać spokój i zbliżyć do Stwórcy przez odczucie wnętrza. Przestrzeń sakralna ma być otwarta dla wszystkich ludzi bez względu na wyznawaną wiarę czy jej brak.[5]

Bez duchowej koncentracji, rozmyślań czy zadumy nie ma fundamentu do rozkwitu życia religijnego. Jest to strefa Bożego istnienia, połączenie tego, co wieczne z tym, co przemija. Jest to trwanie, a jednocześnie wykraczanie poza świat. Wiara daje wytrwałość, rodzi siły do pracy i pozwala określić cel ludzkiego życia. Podstawową zasadą wiary jest miłość, więc każdy człowiek powinien mieć w świątyni warunki zbliżające do Boga i głębokich przemyśleń. Dlatego ważnym zadaniem jest tworzenie obiektów i miejsc sprzyjających doznaniu Boskiego Miłosierdzia.

Assumptions

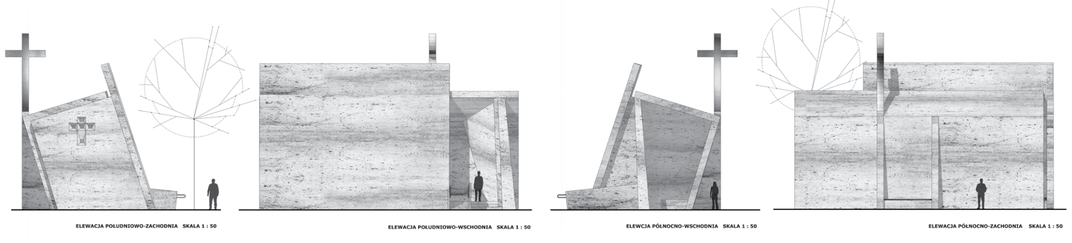
The aim of the work was to design a chapel on the area of Glinianka village, which belongs to Wiązowna municipality. The building, through its expressive nature and meaningful symbolism is to encourage people to soothing, reflection, and reconciliation with God. The object aims to give sacred nature to the landscape where it will be built. The chosen lot of 5609 sq m is located close to Dolina Środkowego Świdra, which additionally enhances the feeling of place. Nearby, there are the forests of the Mazovian Landscape Park.

Everything in peoples' surroundings happens fast. Often, the incentive to reflection is lacking and this is exactly what the sacrum places are meant to be assisting in: especially those connected with nature and landscape. *An architect uses the sun, trees, and space to bring natural life closer and offer a kind of freedom, health, and an internal joy of life. This is the aim of architect's work.*[2] The symbolism of roadside sacred small architecture causes their surroundings to become sacred by association. They are a physical sign of faith and union with God. *In the dimension of signs it may be claimed that it is not enough to erect a temple: the space of our life must also be transcended by the God's presence and marked by it. Thus the necessity for the signs of our faith, signs of God's presence on the places and spaces we live in.*[3]

The visible evolution of style and character of the sacred architecture reflects the spiritual state, needs and doubts of individuals and societies they make up.

The basic assumption of the sacred architecture is to create places for the complete religious development through the use of architectural tools such as texture, interior form, or the play of lights and shadow, and the floral context. It is a form of "evangelizing through art".[4] It is important to create the place that would let the faithful meditate, feel the God's presence through prayer, and give atheists the peace and bring them closer to the Creator by the sensation of the interior. Sacred space is to be open for all people regardless of their faith or lack thereof.[5]

Without spiritual concentration, pondering, or reverie there is no foundation for the full bloom of the religious life. This is the sphere of God's existence, the connection of that which is eternal with what is passing. This is lasting and at the same time going beyond the world. Faith grants perseverance, the strength to work, and enables the aim of human existence to be defined. Therefore the basic principle of faith is love, and so everyone should find in a temple the conditions bringing them closer to God and deep reflection. This is why it is important to create architecture favourable for God's Mercy.



Poszukiwanie formy

Znalezienie harmonii między formą i treścią jest podstawowym zadaniem projektu architektonicznego. Szczególnie koncepcja budowli sakralnej powinna mieć wymowną symbolikę. Same szkice nie pokazują dokładnie relacji obiektu, dlatego kluczową rolę w poszukiwaniu formy odgrywają makiety, wyskalowane próby odnalezienia jedności między kształtem a istotą architektury. Szukając formy obiektu wzięto pod uwagę wymiar symboliczny, jaki zobowiązuje architekturę sakralną. Forma obiektu to węzeł linii kierujących do nieskończoności.

Pierwsze szkice ukazują zamysł głównego kształtu świątyni stanowiący podstawę dalszych działań. Charakterystyczna wertykalna sylweta przy każdej pogodzie wyłoni się z krajobrazu.

Kolejnym etapem było poszukiwanie elementów przyciągających wzrok, skupiających uwagę, dających odczucie istnienia Boga. W tym celu badano wielkość, kształt i oddziaływanie świetlików w przestrzeni wewnętrznej. Główne zamierzenie to obiekt kontemplacyjny bez zbędnych rozpraszających dekoracji, bez zbędnych otworów okiennych równie dekoncentrujących.

Stabilność bryły

Forma bryły potrzebuje oparcia, a mając na uwadze wymiar symboliczny, należy zaznaczyć charakter budowli. Podpora połączona z krzyżem sygnuje, jaką architekturą jest obiekt. Badania makiet wykazały, że ze względu na wzmocnienie ścian, jak również kompozycję, najlepszym rozwiązaniem jest zastosowanie dwóch przypór.

Zważając na fakt, że miejsce sacrum ma się znaleźć w krajobrazie, zdecydowano się na podwyższenie wnętrza kaplicy. Po odnalezieniu zwartej, harmonijnej formy nastąpiła konsultacja z wybitnym konstruktorem dr Wiesławem Słowikiem, który potwierdził możliwość wykonania i trwałości takiego obiektu architektonicznego.

Seeking the form

Finding harmony of form and content is the fundamental goal of architectural design. Especially the idea of sacred architecture should be tellingly symbolic. The sketches alone do not present the relations of the objects precisely. Thus the key role in the search for the form is played by models: scaled attempts at finding the unity of shape and identity of architecture. Seeking the form of an object, the symbolic dimension, binding sacred architecture is considered. Its form is a node of lines moving towards infinity.

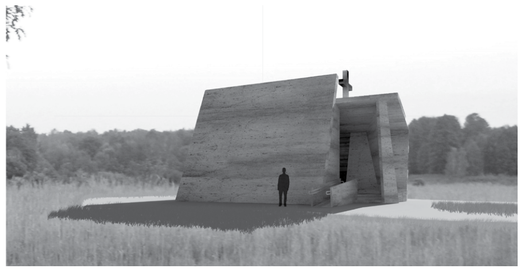
The first sketches show the idea of the main shape of the temple constituting the foundation for further activity. The characteristic vertical shape shall present itself in the landscape regardless of the weather.

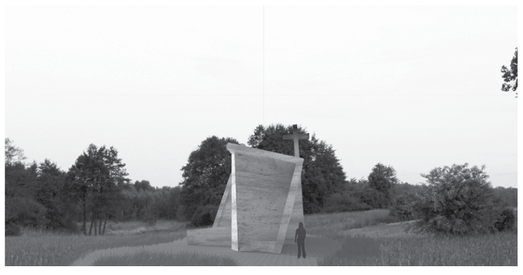
The next stage was the search for elements drawing in the eye of the viewer, focusing the attention and evoking the sensation of God's existence. To do that the size, shape and effect of skylights in the interior space was researched. The main aim is to create a contemplative object devoid of inessential, distracting decorations and with no unnecessary, and similarly disturbing windows.

Stability of the mass

The form of the mass needs support and considering the symbolic dimension the character of the building. A support attached to the cross signifies the type of architecture. Studies of models have revealed that due to the reinforced walls and composition, the best solution is to use two supports.

Out of consideration for the landscape function of the sacred building, it was decided to increase the height of the chapel interior. Once the cohesive and harmonious form had been found, an accomplished constructor, Wiesław Słowik, PhD was consulted and confirmed the feasibility of erecting and maintaining such a building.





Przestrzeń zewnętrzna i wewnętrzna

Zaprojektowany obiekt jest budowlą otwartą, jednokondygnacyjną, ma ekspresyjną a zarazem minimalistyczną formę. Zasadniczą cechą nawiązującą do budowli sakralnych jest wertykalność. Budowla posiada przedsionek i główną przestrzeń sakralną, która ze względu na teren, na jakim się znajduje, jest podwyższona; prowadzą do niej cztery stopnie. Wzmacnia to odczucia, jak również chroni przed dostaniem się śniegu czy wody. Zastosowanie zróżnicowanych materiałów powoduje zaskoczenie użytkownika. Surowość betonu nadaje powagę, a zastosowane drewno we wnętrzu ociepla je, tworzy klimat domu, przynależności i naturalności. Efekt betonu jest wzmocniony przez surową fakturę, widoczne są ślady szalowania. Ponadto żelbetowy krzyż połączony z przyporą obłożono stalą, wskutek czego przyciąga wzrok swoim lśnieniem. Sama bryła ma niepowtarzalny charakter, każda elewacja jest inna, światło i cienie o różnych porach dnia tworzą ciekawe efekty plastyczne. Elewację od strony południowo-wschodniej można uznać za połać dachową. Większa część składowych obiektu nie trzyma pionów i poziomów, co wzmacnia efekt wizualny. Wejście do strefy sacrum odbywa się od strony północno-wschodniej. Tam utworzono drogę utwardzoną, przystosowaną dla osób niepełnosprawnych. Forma wejścia wraz ze szczelinami tworzą instrument, na którym gra wiatr. Zadbano o wygodę użytkowników i odczucie psychicznej własności świątyni poprzez zaprojektowanie wnęki do dowolnej aranżacji. Miejsce to może służyć zarówno na ozdoby z kwiatów i świec, jak również może znaleźć się tu święta figura. We wnętrzu znajdują się wygodne ławki dla wiernych oraz ołtarz, podkreślony dodatkowym stopniem. Jedynym elementem w przestrzeni wewnętrznej ukazującym przeznaczenie obiektu jest krzyż, tworzący się na ścianie południowo-zachodniej, za przyczyną strug światła wpadających przez świetliki. Strugi światła wpływają do wnętrza również z trzech ścian, nadając wnętrzu wyraz mistyczny, tak wymodelowane wnętrze pomaga w wyciszeniu. Z zewnątrz od strony północno-zachodniej zastosowano dwie przypory podtrzymujące bryłę, między przyporami utworzono miejsce do odpoczynku. Kaplica współgra z przestrzenią naturalną, tworząc znak sacrum w krajobrazie, wyraża jej genius loci. Teren w większej części został zachowany w stanie pierwotnym. Dosadzono symbolicznie kilka drzew. Dodatkową siłą natury jest bliskość rzeki Świder, miejsce sprzyja kontemplacji, indywidualnym potrzebom duchowym. Świątynia jest doświetlona jedynie naturalnym światłem, aby podkreślić charakter miejsca, w którym się znajduje.

Symbolika kaplicy

Obiekt o charakterze sakralnym powinien mieć wyraz symboliczny, tak jest również tutaj. Bryła zdaje się przechylać, lecz przed upadkiem chroni ją krzyż – symbol Boga Miłosiernego. Linie krzyża symbolizują jedność z Bogiem, który łączy życie ziemskie z życiem wiecznym. Krzyż tworzący się na głównej ścianie świątyni, ze względu na ilość świetlików ma jeszcze jedno znaczenie – nawiązuje do pięciu ran Chrystusa. Samo światło naturalne, dokładniej jego promienie, również odnoszą się do Boga. Wejście do kaplicy jest bramą, symbolem pojednania ze Stwórcą, ponadto kształt wejścia daje wrażenie wyciągniętej ręki obejmującej opieką. Do zbawienia prowadzą schody, a świece symbolizują spotkanie ze Stwórcą. Bliskość rzeki Świder daje wrażenie zjednoczenia z naturą, z rajem na ziemi.

Wymiary obiektu

Projektowana kaplica w najwyższym punkcie połaci ma wysokość 8,8 m, część sakralna ma powierzchnię 59 m^2. Obiekt wykonany z żelbetu, wnętrze pozostaje częściowo surowe. Wewnętrzną ścianę północno-zachodnią pokryto deskami, odzyskanymi z szalowania, a podłogę części sakralnej wyłożono kostką drewnianą. Krzyż połączony z przyporą obłożony jest stalą, a siedzisko z przestrzeni między przyporowej również pokryte drewnem pozostałym z szalowania. Do działki prowadzi droga nieutwardzona, natomiast utwardzona jest nawierzchnia prowadząca do kaplicy. Większa część działki zostaje w stanie naturalnym, nienaruszonym. Zakłada się dosadzenie kilku drzew i zasadzenie trawy. Działka opracowywana ma powierzchnię 5609 m^2. Obszar terenu jest zróżnicowany. Część, na której projektuje się kaplicę, jest położona o 2,7 m niżej od pozostałej powierzchni.

Ciągi komunikacyjne wykonano z nawierzchni Terra Way, przepuszcza ona powietrze oraz wodę, a jednocześnie jest trwała i nietoksyczna, wytwarzana z materiału mineralnego, np. z grysu lub żwiru, związanego żywicą epoksydową. Nawierzchnia jest odporna na wysokie temperatury oraz mróz. Ściany obiektu mają grubość 40 cm.[6] Dzięki temu ciężkość budowli kontrastuje z lekkością krzyża.

Exterior and interior space

The building is designed to be open, single-storey, and expressive as well as minimalistic in its form. Its main feature corresponding to sacred buildings is its verticality. There is a vestibule and the main sacral space that due to the terrain it is in, is elevated, with four steps leading to it. This enhances the perception and also protects against snow or water. The variety of materials used surprises the visitor. Crude concrete adds to the solemnity; interior wood creates warmth and a homely atmosphere of belonging and naturalness. The effect of concrete is strengthened by its crude texture and visible shoring marks. Moreover, the reinforced concrete cross attached to a support was shielded with steel, the gleam of which draws in the eye. The very mass is unique, with each side of the building different, and an interesting plasticity of light and shadow on different times of the day. The south-east elevation could be considered the roof. Most of the building components are neither perfectly horizontal nor vertical adding to the visual effect. The sacred space is entered from the north-east by a paved road adapted to the needs of handicapped visitors. The form of the entrance, and its crevices, create an instrument played by the wind. The issues of visitors' comfort and the psychological ownership of the temple have been addressed by designing an alcove which can be freely arranged. This space may house floral decorations, candle compositions, or even a holy sculpture. Inside it, there are comfortable pews for the faithful and an altar accentuated by another step. The only interior element revealing the function of the building is the cross created on the north-west wall by the beams of light coming through the skylights. Light enters also from the sides of three walls giving the interior a mystical aura and modelling the space to have a soothing effect. On the outside, two supports, with a lounge area between them, were used on the north-west side to hold the mass of the building. The chapel is in concert with the natural space creating the sign of sacrum in the landscape and expressing its *genius loci*. Most of the area has been preserved in its original state. A few trees have been planted. Yet another natural influence is the closeness of the Świder river. The place is a favourable one for contemplation and meeting people's spiritual needs. The temple is only lit with natural light to accentuate the character of its location.

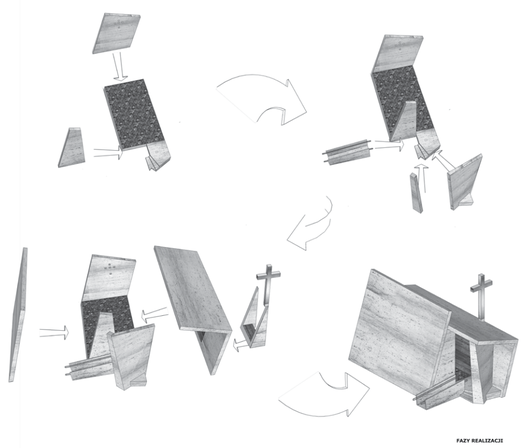
Symbolism of the chapel

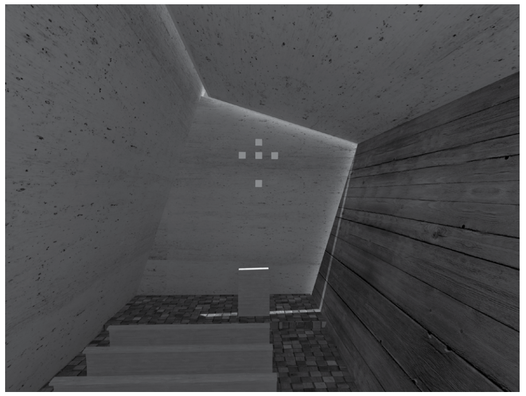
Any sacral building should have a symbolic meaning, this one indeed does. The mass seems to be leaning but it is protected from falling by the cross: a symbol of the Merciful God. The lines of the cross symbolise unity with God, connecting the earthly life with the eternal one. The cross formed on the main wall of the temple, due to the number of skylights carries one more meaning: it corresponds to the five wounds of Christ. The very natural light, or more precisely: its beams also refer to God. The entrance to the chapel is a gateway, a symbol of union with the Creator. Moreover, the shape of the entrance seems to remind a hand outstretched in the caring gesture. Stairs lead to salvation and candles symbolise meeting the Creator. The proximity of the Świder river evokes the sensation of becoming one with nature, and with the earthly paradise.

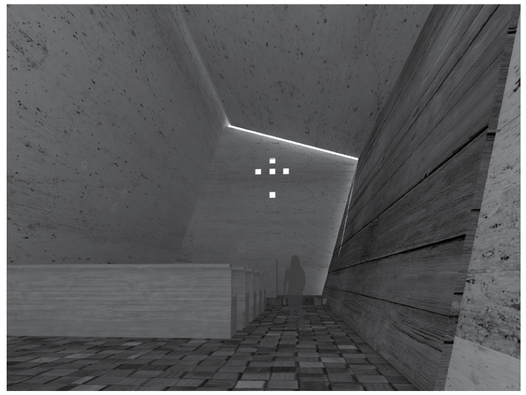
Building dimensions

At its highest the designed chapel stands 8.8 m tall, with the sacral part taking up 59 sq m. Made of reinforced concrete, it leaves the interior partially crude. The north-western interior wall is covered with reused shoring planks and the floor of the sacral area with woodblocks. The cross attached to the support is shielded with steel and the seat in the space between supports is covered with remaining shoring wood. The plot can be accessed through a dirt road, but the way to the chapel is paved. Most of the area is preserved in a natural, unchanged state. Planting several trees and grass is planned. The area of the plot is 5609 sq m. Terrain type is varied. The part intended for the chapel is 2.7 m below other areas.

Traffic routes are made of Terra Way paving, air and water permeable and at the same time durable an non-toxic, based on mineral materials such as grit or gravel bound with epoxy resin. The surface can withstand high and sub-zero temperatures. Walls of the building are 40 cm thick.[6] Thanks to it, the massiveness of the building contrasts with the lightness of the cross.







Znak miejsca

Świątynia ma nie tylko wyraz symboliczny, jest też znakiem sacrum w krajobrazie. We wsi Glinianka znajduje się jeden kościół, brakuje jednak miejsca do kontemplacji indywidualnej. Obiekt ma służyć ludziom pracującym w polu oraz przechodniom. W trosce o medytacyjny charakter zrezygnowano ze zbędnych dekoracji. Gra naturalnego światła we wnętrzu kaplicy wzmacnia odczucia bliskości z Bogiem. Zaprojektowana świątynia jest obiektem otwartym i dostępnym dla każdego człowieka, przyczynia się do podkreślenia krajobrazowych oraz estetycznych wartości okolicy nadając jej niepowtarzalny charakter.

Sign of place

The temple is not only symbolic: it is also a sign of sacrum within the landscape. There is a church in Glinianka village, but it lacks the space for individual contemplation. This object is to serve people working in the fields or passing by. Out of concern for its meditative character, extensive decorations were deemed superfluous. The play of natural light in the chapel interior reinforces the feeling of being close to God. The temple is an open one: available to visitors. It contributes to the landscape and aesthetic values of the area giving it a unique character.

tłumaczenie/*translation*: **EnglishT**

1 Publikacja oparta jest na dyplomowej pracy inżynierskiej wykonanej na kierunku architektura w Szkole Wyższej im. Bogdana Jańskiego w Warszawie w 2014 roku [promotor, dr hab. inż. arch. Jeremi T. Królikowski]

2 W. Wawrzyniak, Sacrum w Architekturze Paradygmaty Kościoła Św. Ducha i Zboru Zielonoświątkowego we Wrocławiu, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1996, str. 10

3 ks. prof. J. Górzyński, Wykładnia teologiczna małych form sakralnych, [w:] Architektura i sztuka kościołów w świetle Liturgii. Małe formy sakralne, Urząd Ekonoma Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 2012, str. 9

4 M. Twarowski, Metoda Projektowania Kościoła, Wydawnictwa Rady Prymasowskiej Budowy Kościołów Warszawy, Warszawa 1985, str. 7

5 H. Nadrowski, Sacrum Czasoprzestrzeni, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, str. 139

6 Konsultacja z dr Wiesławem Słowikiem wykazała, że ściany kaplicy mogłyby mieć 20 cm grubości, lecz ze względu na zachowanie harmonii zdecydowano zaprojektować grubsze.

1 This publication is based on an engineering diploma paper prepared on the faculty of architecture at Szkoła Wyższa im. Bogdana Jańskiego in Warsaw in 2014 (supervisor: Jeremi T. Królikowski, PhD DSc Eng Arch).

2 W. Wawrzyniak, Sacrum w Architekturze Paradygmaty Kościoła Św. Ducha i Zboru Zielonoświątkowego we Wrocławiu, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1996, p. 10

3 J. Górzyński, Rev. Prof. Wykładnia teologiczna małych form sakralnych, [in:] Architektura i sztuka kościołów w świetle Liturgii. Małe formy sakralne, Urząd Ekonoma Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 2012, p. 9

4 M. Twarowski, Metoda Projektowania Kościoła, Wydawnictwa Rady Prymasowskiej Budowy Kościołów Warszawy, Warszawa 1985, p. 7

5 H. Nadrowski, Sacrum Czasoprzestrzeni, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, p. 139

6 Consultation with Wiesław Słowik, PhD showed that the chapel walls could have been 20 cm thick, yet it was decided to make them thicker to achieve a harmonious effect.

FOTOPAIKON

Romantyczny duch miejsca w obiektywie

FOTOPAIKON

A Romantic Spirit of Space Through the Lens

tekst i zdjęcia/text & photos: **Fotopaikon**

Fotografia konkretyzuje Genius Loci. Teatralna improwizacja, performance uchwycony w ramy zdjęcia, staje się aktem wizualizującym powołanie, przeznaczenie miejsca, jego treści i narrację. Barwna kreacja staje się syntezą nawarstwionych znaczeń miejsca oraz naszych indywidualnych, własnych wyobrażeń, tworząc ostatecznie unikalny, wyimaginowany charakter miejsca zamknięty w obrazie. Duch miejsca w otaczającej nas przestrzeni przejawia się zazwyczaj w formie złożoności – jest mozaiką cech ducha klasycznego, romantycznego i kosmicznego. W naszych poszukiwaniach dążymy do wydobywania romantycznego potencjału miejsca, wydobywania jego magii osnutej w mroku. Nasze fotografie są nośnikiem i wyrazem intelektualnego postrzegania krajobrazu, posługującego się znaczeniami, oraz emocjonalnego postrzegania krajobrazu, posługującego się wrażeniami, nastrojami i obrazami.

Photography specifies Genius Loci. Theatrical improvisation, performance captured in the frame of a picture, becomes an act visualizing the vocation, destiny of place, its substance and narration. Color creation becomes a synthesis of overlaid meanings of a place and of our own individual images, eventually making a unique, imaginary character of a place, enclosed in a picture. The spirit of place in the surrounding space usually manifests itself in the form of complexity: it is a mosaic of the features of a classical, romantic and cosmic spirit. In our exploration we aim at emphasizing the romantic potential of a place, its magic enveloped in the dark. Our photographs are the carrier and expression of intellectual perception of landscape, using meanings; and of emotional perception of landscape, using impressions, moods and images.

tłumaczenie/*translation*: **EnglishT**

Poszukujemy atmosfery mrocznych baśni, romantycznych poematów, słowiańskich legend. Jak w powieściach braci Grimm czy balladach Słowackiego, obrazy zamieszkują nimfy, rusałki i fauny. Jednoznaczny jest podział na dobro i zło, jasność i ciemność, które są od siebie zależne.

Magia jest zapisana w krajobrazie, choć czasem niewidoczna na pierwszy rzut oka. Opuszczony port w centrum dużego miasta, nadwiślańska łąka, leśna polana – w każdym z tych miejsc odnajdujemy coś nieuchwytnego, warstwę wartą wydobycia poprzez twórcze działanie.

We seek the atmosphere of dark tales, romantic poems and Slavic legends. The images are inhabited with nymphs, water sprites and fauns, just like in the Grimm brothers' tales or Słowacki's ballads. There is an explicit division into good and evil, light and dark, which are interdependent.

Magic is inscribed in landscape, yet sometimes it is invisible at first glance. An abandoned port in a center of a big city, a meadow at the Vistula River, a forest glade: in each of them one can find something elusive, a layer worth highlighting by artistic creation.

Wybierane przez nas miejsca znajdują się w bliskim sąsiedztwie dużych ludzkich osiedli, są enklawami natury w zurbanizowanym krajobrazie, często tuż obok ruchliwych i tętniących życiem ulic. Odnajdujemy magię tuż za rogiem.

The places we choose are located in a close vicinity of big human habitats, they are the enclaves of nature in the industrialized landscape, often just next to busy streets vibrant with life. We find magic right around the corner.

Nie mamy gotowych scenariuszy. Pozwalamy prowadzić się intuicji i emocjom. Wykorzystujemy to, co zastajemy – otoczenie, warunki atmosferyczne, światło – one oddziałują na nas, a my dajemy się im ponieść.

We do not have ready-made scripts. We go on the rails of intuition and emotions. We use what we have found – the environment, climate conditions, light: they influence us and we let them carry us away.

Koncepcja Genius Loci jako narzędzie planowania przestrzennego

The Concept of Genius Loci as a Tool of Spatial Planning

tekst i ilustracje/*text and illustrations*: **Magdalena Pożarowszczyk**

Przestrzeń, w której żyjemy, jest wielopłaszczyznowa. Składają się na nią liczne uwarunkowania począwszy od tych stałych, jak położenie geograficzne i związane z nim uwarunkowania klimatyczne, historyczne, kulturowe, narodowościowe, po zmienne, jak zagospodarowanie przestrzenne, budowle, kolejne pokolenia mieszkańców, ich zapatrywania, życie, po aspekty przestrzeni niezwykle kruche i nieuchwytne i wynikające z wcześniej wymienionych, jak charakter miejsca. W planowaniu przestrzeni i określaniu kierunków jej rozwoju niezwykle ważne jest właściwe rozpoznanie jej tworzywa, czyli elementów wypełniających przestrzeń i ją tworzących oraz uwzględnienie aspektów niematerialnych, będących swoistym spoiwem przestrzeni. Gdzie elementy nie występują jedynie jako zbiór agregatów w pewnej mniej lub bardziej geometrycznej organizacji, porządku, ale są zmienne w czasie, posiadają odmienny charakter, tożsamość, ducha miejsca. W miarę wzrostu świadomości społeczeństwa, rozwoju nauki, techniki, jak i myśli filozoficznej branie pod uwagę w planowaniu przestrzennym znaczenia charakteru miejsca w skali obszaru opracowania wydaje się mieć jeszcze większy sens i znaczenie. Niestety w obecnym warsztacie projektowym przy sporządzaniu studiów planistycznych, miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego czy innych projektów, koncepcji zagospodarowania terenów, nieporuszana jest kwestia swoistego charakteru miejsca, który oznacza potocznie komplikowanie procesu projektowego.

Metoda identyfikacji przestrzeni wyróżnionych ze względu na odmienny charakter miejsca przeprowadzona została na przykładzie dzielnicy Ursynów w aktualnych jej granicach administracyjnych. Badanie jednostki administracyjnej miało ukazać możliwość zastosowania pojęcia charakteru miejsca do procesu planowania większego terenu.

Celem pracy było wypracowanie prostej, ale bardziej wnikliwej metody pozwalającej na identyfikację wartości przestrzeni związanych z duchem miejsca, zwanych dalej przestrzeniami wyróżnionymi, znajdującej zastosowanie w opracowaniach planistycznych. Odwołanie się do jednostki administracyjnej miało ukazać możliwość zastosowania metody dla opracowania w większej skali niż pojedyncze miejsce, co nie oznacza niemożności stosowania metody przy mniejszych opracowaniach.

Tezą poniższej pracy jest następujące stwierdzenie:

Schemat Studium Uwarunkowań i Kierunków Zagospodarowania Przestrzennego oparty na przestrzeniach wyróżnionych ze względu na główne kategorie Genius Loci stanowi istotne wzbogacenie warsztatu planistycznego w relatywnie łatwy sposób.

FENOMEN – STRUKTURA – DUCH MIEJSCA

Dla realizacji studium przestrzeni Ursynowa wykorzystano fenomenologię jako naukę wstępną dla wykonania pierwszego podziału na jednostki o odmiennym charakterze. Było to odwołanie się do pojęcia fenomenu przestrzeni jako pierwszego etapu studium przestrzeni dzielnicy.

Posługując się teoretycznie niezaangażowanym opisem fenomenologicznym dokonano wstępnego podziału dzielnicy Ursynów na jednostki o odmiennym charakterze. Przyjęta została postawa możliwie obiektywna pozwalająca na niezakłóconą percepcję fenomenu przestrzeni i uchwycenia granic w niej występujących, a ściślej mówiąc odrębnych przestrzeni, które znalazły swoje odwzorowanie w systemie jednostek. Wynikiem badań jest schemat ukazujący podział na jednostki o odmiennym charakterze, jednostki wydzielone w sposób intuicyjny, subiektywny, przy przyjęciu postawy obiektywistycznej. Niektóre jednostki powstały w wyniku podziału, na przykład przez komunikację, natomiast wydzielone zostały również jednostki złożone z komunikacji z uwagi na ich odmienny charakter.

The space we live in is multilayered. It consists of numerous aspects, from the permanent ones, such as geography and elements linked to it: climate conditions, historical, cultural and national elements, to variable ones, such as spatial development, buildings, consecutive generations of the inhabitants and their views and lives, to the aspects of space which are extremely fragile and elusive, stemming from those already mentioned, namely the spirit of place.

In planning space and defining its directions of development it is extremely important to accurately identify its material: the elements filling and creating the space, and considering the immaterial aspects, which are a certain bind of space. Where elements do not only create a set of units in a more or less geometrical order, but they are also variable in time, have various character, identity, spirit of place.

As social awareness increases and science, technology and philosophical thinking develop, it seems that taking the meaning of place's character in the scale of the area realization into account in the process of spatial planning has a broader sense and significance. Unfortunately, currently in a design studio working on planning studies, local plans of spatial development or other projects, the issue of a peculiar character of place is not tackled, as it is colloquially called a complication of a design process.

The method of identifying spaces that were chosen due to different character of place was conducted in Ursynów district in its current administrative borders. Examination of an administrative unit was aimed at presenting the possibility of using the notion of a character of place in the planning process of a bigger area.

The work objective was to develop a simple but more searching method which would allow to identify space values connected with the spirit of place, later called distinguished spaces, and which would be applied in planning studies. Referring to an administrative unit was supposed to show the possibility of using the method in studies in a scale bigger than a single place. It does not also exclude this method from using it in minor studies.

The thesis of this paper is:

A Scheme of Study of Conditions and Directions in Spatial Development based on spaces distinguished because of key categories of Genius Loci is a substantial enrichment of planning technique in a relatively easy way.

PHENOMENON – STRUCTURE – GENIUS LOCI

To realize the study of space of Ursynów the author decided to use phenomenology as introductory science for making the first division into units of different character. It was a reference to the notion of phenomenon of space as the first stage in the study of the district space.

With the use of theoretically unbiased phenomenological description there was made an introductory division of the Ursynów district into units of different character. The most possibly impartial approach was taken to allow for an undisturbed perception of the phenomenon of space, and of capturing the borders within, namely the autonomous spaces depicted in the system of units. The research resulted in a scheme presenting the division into units of different character, units created in an intuitive, subjective way while applying an objective approach. Some units were created through division, for example caused by communication; but there were also units composed of communication due to their different character.

W kolejnym etapie studium przestrzeni dzielnicy Ursynów brane były pod uwagę: rozkład funkcji w przestrzeni oraz ich powiązania, struktura własności gruntów, układ przyrodniczy dzielnicy oraz występujące główne typy krajobrazu wraz z jego przemianami. Dodatkowo badania nad strukturą przestrzeni dzielnicy wzbogaciły aspekty związane z widokami oraz formami architektonicznymi przestrzeni.

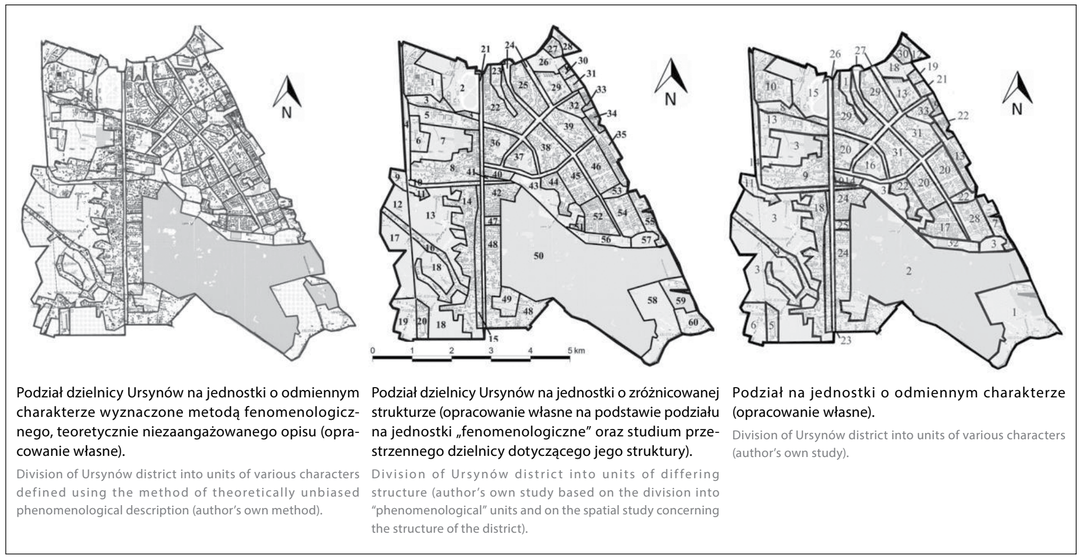
Studium przestrzeni traktujące o strukturze dzielnicy Ursynów odnosi się do analiz przeprowadzonych na podstawie wizji lokalnej terenu, analiz kartograficznych na mapach dzielnicy (w tym historycznych z 1924 roku), zdjęć satelitarnych z lat 1950-2010 oraz przeglądu literatury. W ramach studium przeprowadzono analizę funkcjonalną, przyrodniczą, analizę dominujących typów krajobrazu oraz przemian krajobrazu, analizę powiązań widokowych, formalną oraz własności gruntów terenu Ursynów. Wynikiem analiz wpływających na strukturę dzielnicy jest uzyskany, w wyniku syntezy powyższych analiz i porównania z fenomenologicznym podziałem wstępnym terenu opracowania, podział na jednostki o odmiennej strukturze. Uzyskano 60 jednostek powstałych w wyniku podziału, łączenia czy też modyfikacji granic jednostek „fenomenologicznych".

Kolejny i ostatni etap studium przestrzeni opiera się na zagadnieniu ducha miejsca Norberga Schulza, w tym ducha romantycznego, klasycznego, kosmicznego i ducha złożoności oraz na podstawowych kategoriach, z których się składa, czyli: rzeczy, porządek, światło, czas i charakter. W pracy wykorzystano pojęcie przestrzeni wyróżnionych Włodzimierza Dreszera, które zostało zmodyfikowane dla realizacji celu pracy. Nieodłączną częścią niniejszego studium Genius Loci (GL) są analizy poprzedzające oraz rozpoznanie uwarunkowań terenu opracowania. Studium GL opiera się na siatce modyfikującej ducha miejsca, która jest narzędziem do identyfikacji i oceny cech warunkujących wystąpienie określonego charakteru miejsca w danej przestrzeni. Posługując się formularzem zawierającym niniejszą siatkę, na podstawie wizji lokalnej, obserwacji, uzyskano charakterystyki wszystkich 60, uzyskanych na podstawie wcześniejszych studiów przestrzeni, jednostek.

In the next stage in the study of Ursynów space the author considered the following: distribution of functions in space and their interactions, structure of land property, environmental structure in the district and main types of landscape along with its transformations. Additionally, the research on the structure of district space enriched the aspects connected with views and architectural forms of space.

The study of space on the structure of Ursynów refers to the analyses made on the basis of the land inspection, cartographic analyses of maps of the district (including the historical ones of 1924), satellite pictures from the period of 1950-2010 and literature. As a part of the study, numerous analyses were conducted: functional, environmental, analysis of dominant types of landscape and landscape transformations, analysis of scenic relations, formal and of land property in Ursynów. The synthesis of the above analyses influencing the structure of the district and comparison with the phenomenological introductory division of the area resulted in the division into units of different character. 60 units were created through division, uniting or modification of the borders of "phenomenological" units.

The following, and the last, stage of the study of space is based on the notion of the spirit of place by Norberg Schulz, including the romantic spirit, classical one, cosmic, and the spirit of complexity, as well as the basic category it consists of: things, order, light, time, and character. The work makes use of the notion of Włodzimierz Dreszer's distinguished spaces, modified for its goals. An indispensable part of this study on Genius Loci (GL) are introductory analyses and researching the preconditions of the working area. The GL study is based on the grid modifying the spirit of place; this grid is also a tool in identification and evaluation of features conditioning the existence of a certain character of place in a gives space. By using a form including the grid, based on a visit and observation, obtained were the characteristics of all 60 units acquired in earlier spatial studies.



Podział dzielnicy Ursynów na jednostki o odmiennym charakterze wyznaczone metodą fenomenologicznego, teoretycznie niezaangażowanego opisu (opracowanie własne).

Division of Ursynów district into units of various characters defined using the method of theoretically unbiased phenomenological description (author's own method).

Podział dzielnicy Ursynów na jednostki o zróżnicowanej strukturze (opracowanie własne na podstawie podziału na jednostki „fenomenologiczne" oraz studium przestrzennego dzielnicy dotyczącego jego struktury).

Division of Ursynów district into units of differing structure (author's own study based on the division into "phenomenological" units and on the spatial study concerning the structure of the district).

Podział na jednostki o odmiennym charakterze (opracowanie własne).

Division of Ursynów district into units of various characters (author's own study).

Siatka modyfikująca opracowana na potrzeby pracy pozwala na wybór z repertuaru określeń właściwych dla danej przestrzeni. Składa się z pięciu głównych wierszy odpowiadających głównym elementom koncepcji ducha miejsca. Każdy z pięciu elementów ponadto zawiera cechy definiujące (ważniejsze) i wartościujące. Cechy poszczególnego typu posiadają od dwóch do siedmiu określeń. Według koncepcji Norberga Schulza występują trzy zasadnicze duchy miejsca (romantyczny, kosmiczny i klasyczny), jednak wyróżniony został duch złożoności, dlatego też są uwzględnione w siatce cechy pośrednie, wskazujące na plastyczność i niepowtarzalność.

W wyniku porównania zestawu cech warunkujących określony charakter miejsca wyznaczono jednostki o podobnym charakterze. Przy wyróżnianiu i grupowaniu jednostek decydujący głos miały cechy definiujące.

The modifying grid prepared for this paper allows the choice of definitions characteristic for certain space. It consists of five main rows corresponding with five main elements of the "spirit of place" concept. Besides, each of the five elements has got defining features (more important) and evaluative ones. The features of each type have two to seven definitions. According to Norberg Schulz's concept, there are three fundamental spirits of place (a romantic, cosmic and classical one), yet there also is a spirit of complexity, that is why the grid takes into consideration indirect features, indicating plasticity and uniqueness.

Comparing the set of features conditioning specific character of place resulted in defining the units of similar nature. While distinguishing and grouping the units, the deciding vote was given to the defining features.

Ich zgodność predysponowała jednostki do ujęcia w jednej grupie. W dalszej kolejności przy porównywaniu charakteru jednostek miały cechy wartościujące charakter miejsca. Tu dopuszczano większe odstępstwa, jednak też w obrębie cech sąsiednich (np. osobowość kształtująca się i osobowość zmienna). Otrzymano 33 jednostki o odmiennym charakterze (prawidłowość ukazuje Tabela 2.) z 60 jednostek wyjściowych, wyznaczonych na postawie studium przestrzennego struktury dzielnicy. Wyróżniono 42 jednostki podobne, co pozwoliło na wyznaczenie 16 jednostek o odmiennym charakterze, powstałych z połączenia jednostek podobnych.

Their compliance predisposed the units to be included in one group. Next, the features evaluating the character of place were taken into account. In this case greater derogations were allowed, however, within the limits of contiguous features (for example a developing individuality and variable individuality). This resulted in creating 33 units of a different character out of 60 initial units, designated on the basis of spatial study of the district structure. 42 similar units were distinguished, which allowed to appoint 16 units of a different character, created by joining similar units.

Jednostka nr ….
analiza Genius Loci

	GENIUS LOCI	CECHY				
1	RZECZY	DEFINIUJĄCE				
		dematerializacja brył i powierzchni		zgrupowanie w ogólny dominujący system		logiczna całość konstrukcji
	ZIEMIA	grunt zawsze ciągły, monotonność podłoża	grunt ciągły ale z pewnym zróżnicowaniem	grunt równocześnie ciągły i zróżnicowany	grunt nigdy ciągły, podzielony	bardzo bogata struktura podłoża
	NIEBO	wszechogarniające	dostępne, urozmaicone	dostępny skrawek	pofragmentowane	niewidoczne
2	PORZĄDEK PRZESTRZENI	DEFINIUJĄCE				
		absolutny	geometryczny	uporządkowany	przypadkowy, aleatoryczny	naturalny, brak ujednolicającego porządku
3	CHARAKTER	DEFINIUJĄCE				
		brak miejsc indywidualnych	mnogość miejsc, wielogłosowa przestrzeń	wielogłosowość, czasem miejsca jednogłosowe	każde miejsce zachowuje swoją tożsamość	przestrzeń jednogłosowa
		brak atmosfery	monotonny	konkretny	wyrazisty	irracjonalny, sprzeczny
		WARTOŚCIUJĄCE				
		naturalistyczny	wiejski	podmiejski	miejski	wielkomiejski
		radosny		obojętny		przygnębiający
		brak osobowości	zmieniona osobowość	osobowość kształtująca się	osobowość zmienna	ukształtowana osobowość
4	ŚWIATŁO	DEFINIUJĄCE				
		pełne zacienienie	dominacja cienia	mozaika światła i cienia	dominacja słońca	pełne nasłonecznienie
		ukierunkowanie na słońce		obojętne		słońce pominięto, nieistotne
		WARTOŚCIUJĄCE				
		za dużo oświetlenia, oślepiające	wystarczające oświetlenie	odpowiednie oświetlenie	niewystarczające oświetlenie	brak oświetlenia
5	CZAS	DEFINIUJĄCE				
		monotonny	statyczny	urozmaicony	żywy i dynamiczny	zaskakujący
		stabilny				niestabilny
		jeden rytm				mnogość rytmów
		WARTOŚCIUJĄCE				
		główny rytm podporządkowany sacrum	główny rytm podporządkowany komunikacji	główny rytm podporządkowany pracy	główny rytm podporządkowany wypoczynkowi	główny rytm podporządkowany zabawie

Siatka modyfikująca studium ducha miejsca. Wzór formularza dla konkretnej jednostki (opracowanie własne).

Grid modifying the study of the spirit of place. Sample form for a certain unit (author's own study).

	RZECZY														PORZĄDEK				
	R1				R2					R3					P1				
LP	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
1		X						X						X				X	
2			X			X					X						X		
3		X						X						X			X		
4			X			X				X							X		
5			X				X				X							X	
6			X				X				X							X	
7			X			X				X							X		
8			X					X					X				X		
9	X								X		X							X	
10	X					X						X						X	
11	X						X				X							X	
12			X			X				X							X		
13			X			X				X							X		
14		X					X				X						X		
15	X						X						X				X		
16			X				X				X						X		
17			X			X				X							X		
18			X			X				X							X		
19	X						X				X							X	
20	X						X			X								X	
21	X					X						X			X				
22				X			X				X					X			
23		X				X					X							X	
24			X				X					X					X		
25				X			X				X					X			
26		X						X					X				X		
27			X				X				X						X		
28		X						X			X							X	
29			X				X				X					X			
30				X			X				X						X		
31		X						X					X				X		
32				X			X				X					X			
33		X						X					X			X			
34		X						X					X					X	
35			X						X				X			X			
36			X					X					X				X		
37				X			X						X			X			
38				X			X				X					X			
39				X			X				X					X			
40				X			X				X					X			
41	X								X	X								X	
42			X					X			X							X	
43				X		X				X									X
44			X				X						X			X			
45				X			X						X				X		
46				X			X						X				X		
47				X			X				X						X		
48		X						X					X					X	
49				X		X				X							X		
50				X					X					X					X
51			X					X					X				X		
52				X				X					X			X			
53			X					X					X				X		
54			X				X					X				X			
55	X						X						X					X	
56				X					X	X							X		
57			X			X				X						X			
58				X		X					X								X
59				X					X				X						X
60				X		X					X						X		

	ŚWIATŁO													CZAS				
	S1					S2			S3					C1				
LP	1	2	3	4	5	1	2	3	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
1		X						X	X									X
2					X	X					X				X			
3		X						X		X					X			
4					X			X		X				X				
5			X				X			X				X				
6			X				X			X				X				
7				X		X							X			X		
8			X				X				X				X			
9				X			X						X		X			
10				X			X	X					X		X			
11				X			X						X		X			
12				X		X							X			X		
13				X		X							X			X		
14			X			X						X			X			
15			X					X		X								X
16				X		X						X			X			
17				X		X							X			X		
18				X		X							X			X		
19			X			X						X				X		
20				X				X		X					X			
21					X			X	X								X	
22			X			X				X						X		
23				X		X							X			X		
24				X				X	X								X	
25			X			X					X					X		
26			X			X							X			X		
27				X		X					X					X		
28			X				X						X			X		
29				X			X			X						X		
30		X				X						X				X		
31			X			X				X				X				
32			X			X				X						X		
33		X						X		X				X				
34			X			X						X				X		
35		X						X				X		X				
36			X				X			X					X			
37				X				X			X				X			
38			X			X					X					X		
39			X			X					X					X		
40			X					X		X						X		
41					X			X					X	X				
42			X				X				X				X			
43				X		X							X		X			
44			X			X					X					X		
45			X				X			X						X		
46			X				X			X						X		
47				X		X				X						X		
48			X					X		X				X				
49				X			X				X				X			
50	X							X					X		X			
51			X				X				X			X				
52		X					X				X			X				
53		X				X				X						X		
54		X					X		X								X	
55			X			X						X				X		
56				X				X	X						X			
57					X			X					X			X		
58				X		X							X			X		
59		X					X						X		X			
60				X		X					X				X			

	CZAS											
	C2		C3			C4						
LP	1	2	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7
1	X		X					X				
2	X			X					X			
3	X		X								X	
4		X	X				X					
5	X			X				X				
6	X			X				X				
7	X											X
8	X			X							X	
9	X			X				X				
10		X	X				X					
11	X			X				X				
12	X		X									X
13	X		X									X
14	X			X					X			
15		X		X			X					
16	X				X			X				
17	X		X									X
18	X		X									X
19	X			X								X
20	X		X					X				
21		X			X		X					
22	X			X							X	
23	X		X						X			
24		X			X		X					
25	X			X							X	
26	X		X						X			
27	X			X		X						
28	X			X								
29	X			X				X				
30	X			X				X				
31	X		X						X			
32	X			X							X	
33	X		X								X	
34	X			X							X	
35	X		X								X	
36	X			X							X	
37	X			X				X				
38	X			X							X	
39	X			X							X	
40	X			X				X				
41	X		X				X					
42	X			X							X	
43	X		X									X
44	X			X							X	
45	X			X							X	
46	X			X							X	
47	X			X				X				
48	X			X					X			
49	X		X					X				
50	X		X									X
51	X		X								X	
52	X		X								X	
53	X			X		X						
54	X			X							X	
55	X			X							X	
56	X		X				X					
57	X			X								X
58	X		X									X
59	X		X									X
60	X			X								X

	CHARAKTER																								
	H1					H2					H3					H4					H5				
LP	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
1	X									X			X							X				X	
2					X		X						X					X							X
3	X						X						X						X						X
4	X					X							X							X					X
5	X					X							X					X			X				
6	X					X							X					X				X			
7					X				X			X				X									X
8	X						X						X					X					X		
9	X									X			X					X			X				
10	X					X							X							X	X				
11	X									X			X					X			X				
12					X				X			X				X									X
13					X				X			X				X									X
14			X						X				X			X								X	
15		X								X			X						X					X	
16		X						X				X				X								X	
17					X				X			X				X									X
18					X				X			X				X									X
19		X							X			X				X									X
20					X					X		X								X					X
21	X									X				X				X							X
22				X					X					X		X									X
23				X				X			X					X									X
24	X					X								X				X						X	
25				X				X						X		X									X
26			X						X				X			X								X	
27			X						X					X				X							X
28	X									X			X			X							X		
29	X					X							X					X					X		
30			X						X				X				X					X			
31				X			X						X			X								X	
32					X			X						X		X									X
33	X						X						X					X			X				
34				X					X				X			X									X
35	X					X							X					X			X				
36			X					X					X			X							X		
37					X				X				X					X							X
38			X					X						X		X									X
39			X						X					X		X									X
40	X					X							X							X	X				
41	X									X			X							X			X		
42		X					X						X					X					X		
43					X				X			X				X									X
44				X				X					X			X									X
45			X					X					X			X								X	
46			X					X					X			X								X	
47	X							X						X				X							X
48		X					X						X					X						X	
49					X		X				X							X							X
50					X		X				X							X							X
51					X		X						X					X					X		
52					X		X						X					X					X		
53				X					X				X			X									X
54	X						X							X				X					X		
55			X						X			X				X									X
56					X	X								X						X					X
57					X				X			X				X									X
58				X					X		X					X									X
59				X					X		X					X									X
60				X				X			X					X									X

Macierz przedstawiająca zestawienie cech składających się na ducha miejsca wszystkich jednostek dzielnicy Ursynów (opracowanie własne).

Matrix presenting the combination of features comprising the spirit of place of all units in Ursynów (author's own study).

L.p.	Nr	Cechy			
		Definiujące charakter miejsca		Wartościujące charakter miejsca	
		H1	H2	H4	H5

JEDNOSTKI O CHARAKTERZE NATURALISTYCZNYM

1	23 60 58 59	każde miejsce zachowuje swoją tożsamość	konkretny wyrazisty	radosny	ukształtowana osobowość
2	49 50	przestrzeń jednogłosowa	monotonny	obojętny	ukształtowana osobowość

JEDNOSTKI O CHARAKTERZE WIEJSKIM

3	7 12 13 17 18 43 57	przestrzeń jednogłosowa	wyrazisty	radosny	ukształtowana osobowość
4	16	mnogość miejsc, wielogłosowa przestrzeń	konkretny	radosny	osobowość zmienna
5	20	przestrzeń jednogłosowa	wyrazisty	przygnębiający	ukształtowana osobowość

L.p.	Nr	Cechy			
		Definiujące charakter miejsca		Wartościujące charakter miejsca	
		H1	H2	H4	H5

JEDNOSTKI O CHARAKTERZE PODMIEJSKIM

8	3	brak miejsc indywidualnych	monotonny	smutny	ukształtowana osobowość
9	8 33	brak miejsc indywidualnych	monotonny	obojętny	osobowość kształtująca się brak osobowości
10	1 41	brak miejsc indywidualnych	irracjonalny, sprzeczny	przygnębiający	osobowość zmienna osobowość kształtująca się
11	9 11	brak miejsc indywidualnych	irracjonalny, sprzeczny	obojętny	brak osobowości

JEDNOSTKI O CHARAKTERZE MIEJSKIM

25	47	brak miejsc indywidualnych	konkretny	obojętny	ukształtowana osobowość
26	21	brak miejsc indywidualnych	irracjonalny, sprzeczny	obojętny	ukształtowana osobowość
27	24	brak miejsc indywidualnych	brak atmosfery	obojętny	osobowość zmienna
28	54	brak miejsc indywidualnych	monotonny	obojętny	osobowość kształtująca się
29	22 25	każde miejsce zachowuje swoją tożsamość	irracjonalny, sprzeczny konkretny	radosny	ukształtowana osobowość

Jednostki o podobnym charakterze dzielnicy Ursynów (fragment).

Units of a similar character in the Ursynów district (fragment).

Kolejnym etapem studium przestrzeni, dotyczącym ducha miejsca, jest przeprowadzenie wyróżnienia jednostek ze względu na wybrane cechy. Niżej wybrana Tabela ukazuje wyróżnione jednostki o ukształtowanej osobowości i ich zestaw cech.

The next stage of the study of space, concerning the spirit of space, is to distinguish the units on account of chosen features.

L.p.	Nr jedn.	RZECZY		PORZĄDEK	ŚWIATŁO	CZAS
		ziemia	Niebo		ukierunkowanie	
1	57	grunt ciągły, z pewnym zróżnicowaniem	wszechogarniające	geometryczny	nieistotne	urozmaicony
2	7			uporządkowany	ukierunkowanie na światło (słońce)	
3	12					
4	13					
5	17					
6	18					
7	43			naturalny		statyczny
8	58			uporządkowany		urozmaicony
9	27		dostępne, urozmaicone			
10	22			geometryczny		
11	39	grunt ciągły i zróżnicowany				
12	19			przypadkowy		
13	55					
14	37			geometryczny		statyczny
15	34	grunt nigdy ciągły, podzielony	pofragmentowane	przypadkowy		urozmaicony
16	53			uporządkowany		
17	59	bogata struktura podłoża		naturalny	obojętne	statyczny

Jednostki o ukształtowanej osobowości, wyróżnione ze względu na wyrazisty charakter i ich wybrane cechy definiujące ducha miejsca.
Units of developed individuality, distinguished on account of clear character and their chosen features defining the spirit of place.

Podobnych wyróżnień można wykonać wiele, ich ilość zależy od puli cech zawartych w siatce modyfikacyjnej. Wyróżniać jednostki można na podstawie posiadania jednej, określonej cechy, jak również posiadania określonego zestawu cech.

Na potrzeby planowania przestrzennego, i przedstawianego w tej pracy zastosowania w sporządzaniu SUiKZP, konieczna jest generalizacja i interpretacja charakteru większych obszarów w celu określania ich ogólnej tendencji, kierunku rozwoju.

Zaprezentowana metoda pozwala na wyróżnianie jednostek na podstawie ich wybranych cech oraz porównania ich cech definiujących i wartościujących charakter miejsca. Pozwala to na wyłonienie wartości oraz problemów występujących na konkretnych płaszczyznach jednostek, a więc pozwala to na nadanie kierunku rozwoju w celu neutralizacji problemów, nadania wartości przestrzeni czy wzmocnienia już istniejących wartości.

Metoda wykazuje się pewną dozą plastyczności. Jest nawet wskazane stosowanie jej modyfikacji zależnie od skali opracowania oraz od szczegółowości rozpatrywania zagadnień charakteru miejsca w przestrzeni. Metoda staje się inspiracją do twórczej kreacji przestrzeni, a nie jedynie do dążenia do doskonałości formy, funkcji, materii lub ograniczenia się do minimalistycznego spełnienia wymogów proceduralnych. Rozwijanie tej metody prowadzić będzie do stworzenia wspólnego języka projektantów, społeczności lokalnych, urzędników, pozwalającego na porozumiewanie się, a więc realizowania zapisanego ustawowo wymogu partycypacji społecznej.

Praca potrzebuje jeszcze dalekiej i szerszej kontynuacji w celu usystematyzowania, doprecyzowania kryteriów, kategorii oraz całego modelu działania, by mogła być uwzględniana w szerokim zastosowaniu jako narzędzie planowania przestrzennego. Niemniej jednak jest to ważny głos w dyskusji o dążeniu do ładu przestrzeni oraz ujęciu życia jednostki w planowaniu przestrzeni życia ogółu.

It is possible to make many similar distinctions, and their number depends on the supply of features included in the modifying grid. The units may be distinguished on the basis of having one, specific feature, but also of some specific set of features.

For the needs of spatial planning and presented in this work the usage in preparing the urban planning study, it is necessary to generalize and interpret the character of greater lands in order to determine their basic tendency, direction of development.

The presented method allows to distinguish the units on the basis of their chosen features and comparison of their features defining and evaluating the character of place. It enables us to select features and problems occurring in certain planes of units, thus makes it possible to give the direction of development aiming at neutralizing obstacles, giving value to the space or reinforcing the already existing ones.

The method demonstrates some degree of plasticity. It is even recommended to modify it, depending on the scale of study and minuteness in investigating the issues of the character of place in space. The method becomes an inspiration for creative shaping of space, and not only for pursuing the perfection of form, function, or matter, or for limiting oneself to minimalistic meeting the procedural requirements. The development of this method will lead to creating a common language for designers, local communities, office workers, enabling communication, and thus realization of the statutory requirement of social participation.

This work needs further and broader continuation in order to systematize and specify the criteria, categories and the whole model of activity, so it could be included in a broad use as a tool of spatial planning. Nevertheless, it is an important voice in the discussion about the drive for spatial order and taking into consideration the life of an individual in planning the living space of the general public.

tłumaczenie/*translation*: **EnglishT**

Odzyskiwanie i zdobywanie form jako metoda kontynuowania tradycji we współczesnej architekturze

Regain and Capture of Form as a Method of Continuity of Tradition in Modern Architecture

tekst/ *text*: **Andrzej Bączyński**

Kod współczesnej architektury

Mianem „współczesna" zwykło się określać architekturę XX wieku począwszy od lat z przełomu XIX wieku i XX wieku aż po lata 80. XX wieku. Ten około stuletni okres dotyczący historii architektury najnowszej można podzielić na trzy etapy:

I Etap – lata przełomu XIX i XX wieku do roku 1940, okres nazywany wczesnym modernizmem

W okresie tym krystalizowały się główne nurty modernizmu powstałe na bazie rewolucji przemysłowej. Powstały między innymi sławne szkoły, takie jak szkoła wiedeńska O. Wagnera, szkoła chicagowska, szkoła Werkbundu, Bauhaus. Odkryto nowe koncepcje pojmowania przestrzeni – kubizm, futuryzm.

Okres ten charakteryzuje się bardzo aktywną działalnością różnorodnych szkół, ugrupowań, które wypracowały całokształt reguł modernizmu.

II Etap – lata 1940-1960, okres nazywany późnym modernizmem

W okresie tym nastąpił powszechny rozwój teorii i praktyk wypracowanych przez pionierskie szkoły, ugrupowania i poszczególnych architektów. Realizowano programy głoszone w Karcie Ateńskiej, manifeście H. R. Hitchcocka i P. Johnsona oraz tezy CIAM (Congrès Internatinaux d'Architecture Moderne).

III Etap – lata 1960-1980, okres nazywany postmodernizmem

W okresie tym niektóre reguły i teorie modernistyczne tracą swój prymat i zostają uzupełnione nowymi programami. Głównym elementem nowego programu jest traktowanie architektury jako języka, orientacja w kierunku semantyki przestrzeni.

Wczesny modernizm, późny modernizm oraz postmodernizm charakteryzują rozwój architektury XX wieku, a więc tej architektury, w której jesteśmy zaangażowani na bieżąco, którą powszechnie znamy i rozumiemy. Cały dorobek tej architektury powstały we wspomnianych powyżej trzech etapach stanowi pewien zestaw reguł, którymi posługujemy się na co dzień w naszej praktyce projektowej[1]. Dorobek ten formułuje to, co zwykliśmy określać jako warsztat architektoniczny, a co w niniejszej pracy, w której architektura badana jest na gruncie teorii znaku, zostanie określone jako kod architektury współczesnej[2].

Analizę kodu współczesnej architektury obejmującą lata 1940-1980 (późny modernizm i postmodernizm) przeprowadzono w oparciu o podział kodu na warstwę syntaktyczną i warstwę semantyczną[3].

		Symbole z przeszłości	poetyka przestrzeni	funkcjonalizm	konstruktywizm	zbiorowość życia
sposób budowania	stosowanie regionalnych metod budowania	•				
	zasada wielkoprzemysłowej technologii			•		•
kombinatoryka form	technika kolażu	•	•			
	manieryzm geometryczny		•			
	zasada jedności formy i konstrukcji			•	•	
	związki między kształtem zewnętrznym a wewnętrznym				•	
repertuar form	dawne formy oznaczniki	•				
	zgeometryzowane formy oznaczniki			•	•	
	SYNTAKTYKA / SEMANTYKA					
				technologia		

Kod współczesnej architektury jako układ związków pomiędzy warstwą syntaktyczną a warstwą semantyczną.

The Code of Modern Architecture

The term "modern" commonly refers to the architecture of the 20th century: from the turn of the centuries up to the 1980s. Three stages can be drawn in what is roughly a hundred-year history of recent architecture.

1st Stage – the turn of the centuries to 1940 – early modernist period

During this time the major currents of the modernist era, stemming from the industrial revolution, were crystallizing. This is when the Vienna School of Otto Wagner, Chicago School, Werkbund School and Bauhaus were created. New ways of understanding space: cubism and futurism were discovered.

The period is characterized by the bustling activity of a variety of schools and movements which hammered out the body of modernist principles.

2nd Stage – 1940 to 1960 – late modernist period

This was the time of rife development of the theories and practice shaped by the pioneering schools, movements, and individual architects. Programs stated in The Athens Charter, H. R. Hitchcock's and P. Johnson's manifest, and the theses of CIAM (Congrès Internatinaux d'Architecture Moderne) were all carried out.

3rd Stage – 1960 to 1980 – postmodern period

Some modernist principles and theories were losing their primacy throughout these years and were being amplified with new programs. The major element of this new order is to treat architecture like a language and go towards the semantics of space.

Early modernism, late modernism and postmodernism are characteristic for the development of architecture in the 20th century: the very same architecture we are currently immersed in, and which we generally know and understand. The whole oeuvre of this architecture created through the three stages detailed above constitutes a certain set of rules we use in our daily design work[1]. This oeuvre forms what we would call an architect's workshop, but what in this text, which studies architecture within the context of sign theory, shall be defined as the code of modern architecture[2].

The code of modern architecture, which encompasses 1940 to 1980 (late modernism and postmodernism), has been analyzed according to the division of code into syntactic, and semantic layer[3].

		Symbols from the Past	*Poetics of Space*	*Functionalism*	*Constructivism*	*Community Life*
Manner of Construction	*Vernacular Methods of Construction*	•				
	The rules of Industrial Technology			•		•
Combinatorial Designator Forms	*Collage Technique*	•	•			
	Mannerism in combinatorics of Geometric Forms		•			
	The Principle of Unity of Form and Structure			•	•	
	Relation between the Exterior and Interior Slope of Building				•	
Palette of Designator Forms	*Reusing Past Designator – Forms*	•				
	Geometricized Designator – Forms			•	•	
	SYNTACTIC LAYER / SEMNATIC LAYER					
				Technology		

The Code of Contemporary Architecture as a Relationship between Syntatic and Semantic Layers.

Analizę przeprowadzono w następującym porządku:

I. Warstwa syntaktyczna

1. Repertuar form-oznaczników
   1.1. Stosowanie zgeometryzowanych form-oznaczników
   1.2. Wykorzystywanie dawnych form-oznaczników z przeszłości
2. Kombinatoryka form-oznaczników
   2.1. Związki między kształtem zewnętrznym a wewnętrznym budynku
   2.2. Zasada jedności formy i konstrukcji
   2.3. Manieryzm w kombinatoryce formami geometrycznymi
   2.4. Technika kolażu
3. Sposób budowania
   3.1. Zasada wielkoprzemysłowej technologii
   3.2. Stosowanie regionalnych metod budowania
   3.3. Sposób użycia materiałów

II. Warstwa semantyczna

1. Zbiorowość życia
2. Technologia
   2.1. Konstruktywizm
   2.2. Funkcjonalizm
3. Poetyka przestrzeni
4. Symbole z przeszłości

I. Warstwa syntaktyczna

1. Repertuar form-oznaczników

1.1. Stosowanie zgeometryzowanych form-oznaczników

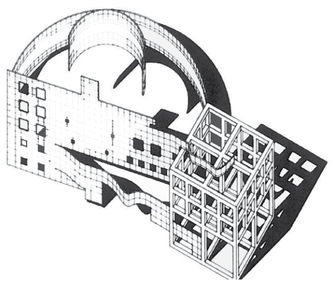
Syntaktyka kodu współczesnej architektury oparta jest głównie na zgeometryzowanych formach-oznacznikach. Takie tendencje można zaobserwować sięgając w przeszłość architektury, jednakże nigdy nie występowały w tak dużym nasileniu jak w XX wieku[4]. Bazą dla tak ukierunkowanego repertuaru form-oznaczników był kubizm – nurt ideowy dominujący w sztuce modernistycznej, który definiował rzeczywistość poprzez krystalizację geometryczną propagując przestrzeganie natury jako zbioru walców, sześcianów, stożków i kul.

Zarówno klasycy modernizmu, tacy jak Le Corbusier, jak i architekci okresu postmodernizmu, jak na przykład A. Isozaki czy P. Eisman, propagują w swych wystąpieniach programowych używanie form geometrycznych. I tak Le Corbusier w 1923 roku głosił: „Architekci dzisiejsi obawiają się fasady swych budynków poddać prawom geometrii. Wszystkie problemy nowoczesnej konstrukcji można rozwiązać tylko w oparciu o geometrię" /13, s. 284/.

A. Isozaki w okresie swej najbardziej aktywnej działalności, tj. w latach 1976-1980 oparł swój indywidualny kod na dwóch geometrycznych formach: sześcianie i walcu, konsekwentnie używając ich w projektach swych budynków[5] [Il.1].

P. Eisman ograniczył się jedynie do sześcianu, dokonując na bazie tej formy wielu interesujących operacji przestrzennych[6] [Il. 2].

A. Aalto, który w wielu swych projektach stosował różnorakie krzywizny, w gruncie rzeczy opierał swą architekturę na zgeometryzowanych formach, które rozbijał i łamał zgodnie z rzeźbą terenu[7].



Il. 1 Illustration 1

1.2. Wykorzystywanie dawnych form-oznaczników z przeszłości

Do lat 60. XX wieku wykorzystywanie dawnych form z przeszłości było powszechnie uznawane jako zjawisko negatywne. Karta Ateńska w pkt 70 wyraźnie mówiła, że „stosowanie w budynkach nowych, wznoszonych w dzielnicach historycznych stylów przeszłości pod pretekstem wymagań estetycznych pociąga za sobą zgubne skutki (jakie są owe „zgubne skutki" Karta jednakże nie wyjaśnia – przyp. aut.). Utrzymywanie lub podejmowanie tego rodzaju inicjatywy nie będzie w dalszej mierze tolerowane" /5, s. 454/.

Ta wyraźna niechęć do dawnych form, nawet w wersjach uproszczonych, zgeometryzowanych, wynikała z negatywnego stosunku modernistów do dziewiętnastowiecznego eklektyzmu, który posługiwał się gotowym słownikiem form z przeszłości. Krytycy niejednokrotnie bardzo ostro krytykowali eklektyzm, głosząc między innymi to, że eklektyzm sprowadzał się do „…zestawiania elementów dekoracyjnych bez względu na chronologię i pochodzenie, byleby w tych zestawieniach zaskoczyć wiedzą, nowością pomysłów…"/1, s. 184-185/. W okresie postmodernizmu eklektyzm został zrehabilitowany zarówno przez krytyków, jak i architektów[8].

The analysis has been structured according to the following order:

I. Syntactic layer

1. Palette of designator-forms
   1.1. Using geometricized designator-forms
   1.2. Reusing past designator-forms.
2. Combinatorial designator-forms
   2.1. Relation between the exterior and interior shape of building
   2.2. The principle of unity of form and structure
   2.3. Mannerism in combinatorics of geometric forms
   2.4. Collage technique
3. Manner of construction
   3.1. Rule of industrial technology
   3.2. Using vernacular methods of construction
   3.3. Manner of material use

II. Semantic layer

1. Community life
2. Technology
   2.1. Constructivism
   2.2. Functionalism
3. Poetry of space
4. Symbols from the past

I. Syntactic layer

1. Palette of designator-forms

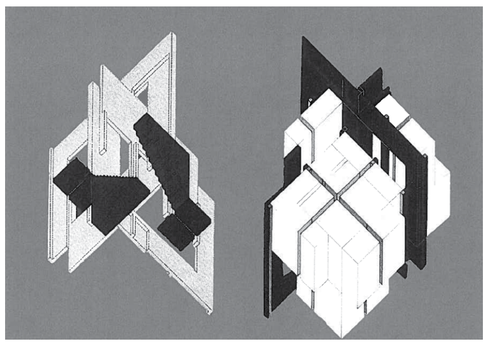
1.1. Using geometricized designator-forms

The semantics of the code of modern architecture is mostly based on geometricized designator-forms. Similar tendencies are visible in the history of architecture, however, never as strong as in the 20th century[4]. The foundation for this direction in the palette of designator-forms was cubism – a dominant idea in modernist art which defined reality through geometric crystallization and promoted seeing nature as a collection of cylinders, cubes, cones and spheres.

Classics of modernism such as Le Corbusier, as well as postmodern architects including A. Isozaki and P. Eisman, in their manifestos, promote using geometric forms. And so, in 1923, Le Corbusier proclaimed: "Architects today are afraid of the geometric constituents of surfaces. The great problems of modern construction will be solved through geometry" /13, p. 284/.

A. Isozaki, in his most prolific period i.e. 1976-1980, based his individual code on two geometric forms: cube and cylinder, unwaveringly using them in design of his buildings[5] [Illustration 1].

P. Eisman limited himself to solely using a cube; and based on this, achieved a number of interesting spatial maneuvers[6] [Illustration 2].



Il. 2 Illustration 2

A. Aalto, who used various curves in a number of his projects, essentially based his architecture on geometricized forms broken down and dissected according to the lie of the land[7].

1.2. Reusing past designator-forms

Until the 1960s using past designator-forms was generally frowned upon. The Athens Charter, in its paragraph 70, clearly says that: "The re-use of past styles of building for new structures in historic areas under the pretext of aesthetics has disastrous consequences (what "disastrous consequences" specifically, the Charter,

W latach 60. zmienił się też stosunek architektów do form z przeszłości, gdyż dostrzegali oni w tym repertuarze możliwości interpretowania, a nie tak, jak to czynili architekci w eklektyzmie – odtwarzania form[9]. Współcześni architekci jak gdyby odkrywają na nowo, że dawne formy są bliskie przeciętnemu odbiorcy i celowe jest stosowanie tych kształtów, proporcji, podziałów i skali, do których odbiorcy zdążyli się już przyzwyczaić. Architekci stosują w geometrycznym uproszczeniu główne formy w odniesieniu do fasad, ganków, gzymsów, architrawów oraz stosują te wszelkie zworniki, sklepienia, narożniki, kolumny, architrawy, które są jasne i zrozumiałe i cieszą wszystkich /11, s. 5/.

Każda z tych form jest interpretowana przez architekta w dowolny sposób, jednakże jej podstawowy kształt zostaje zachowany i forma jest tym samym znakiem ikonicznym, co jej pierwowzór z przeszłości[10].

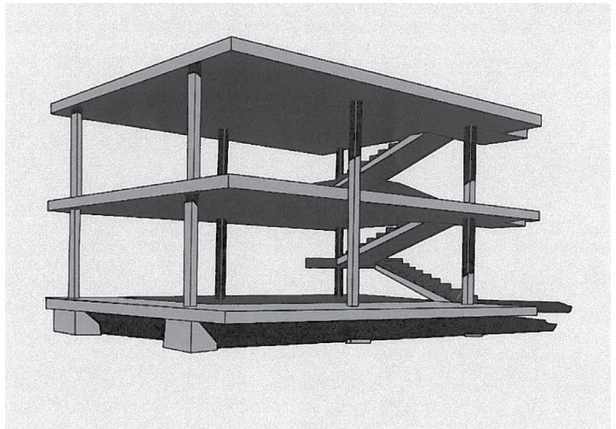
2. Kombinatoryka form-oznaczników

2.1. Związki między kształtem zewnętrznym a wewnętrznym budynku

Wśród współczesnych teorii przestrzeni jedną z najistotniejszych jest teoria czasoprzestrzeni, której zasadą jest odbiór przestrzeni w ruchu. Współczesny architekt stara się widzieć budynek równocześnie ze wszystkich stron: z góry i od dołu, od środka i od zewnątrz. Wyobrażenie budynku jako równoczesny związek kształtów wewnętrznych i zewnętrznych jest, jak się wydaje, dominującą zasadą, którą stosują współcześni architekci w odniesieniu do kombinatoryki form. Stosowanie tej zasady można zaobserwować począwszy od studiów przestrzennych Theo van Doesburga poprzez pięć zasad Le Corbusiera, kończąc na bardzo wnikliwych i rozbudowanych studiach przestrzennych stosowanych przez architektów postmodernizmu.

2.2. Zasada jedności formy i konstrukcji

Zasadę tą wprowadził praktycznie do warsztatu architektonicznego Le Corbusier. W 1915 roku opublikował on szkic ideowy domu, który obrazował idee jedności formy i konstrukcji [Il. 3]. Szkic ten transponował betonowy szkielet zaprojektowany przez inżyniera w pewien wzorcowy model, który stał się środkiem wyrazu architektonicznego. W okresie wczesnego modernizmu zasada jedności formy i konstrukcji była bardzo ściśle przestrzegana; architekci skupili swe zainteresowania głównie na konstrukcji budynku, forma zaś w procesie projektowym była wynikowa. W okresie późnego modernizmu zasada ta przestała być wszechobecna w pracowniach architektów, stała się jedynie jedną z reguł pomocną w rozwiązywaniu problemów projektowych natury technologicznej – kształt budynku przestał „ukazywać" technologię.



Il. 3 Illustration 3

2.3. Manieryzm w kombinatoryce formami geometrycznymi

W okresie postmodernizmu architekci używają form geometrycznych w manieryczny sposób. Ich kombinatoryka formami geometrycznymi jest skomplikowana, przekorna, wyrafinowana, niejednorodna, w przeciwieństwie do prostej i nieskomplikowanej kombinatoryki, jaka dominowała we wczesnym i późnym modernizmie. Architekci zestawiają formy geometryczne w sposób przekorny, sprzeczny, stosując najrozmaitsze przebicia, przecięcia, wycięcia, widząc owe formy równocześnie ze wszystkich stron zgodnie z dominującą zasadą równoczesnego związku kształtów. Tym samym rozszerza się wachlarz możliwości w zakresie kombinatoryki formami geometrycznymi: tzw. architektura „prostokątna" wczesnego modernizmu staje się elementem tego wachlarza.

2.4. Technika kolażu

Technika kolażu, podobnie jak manierystyczna kombinatoryka formami geometrycznymi, została wypracowana przez architektów w okresie postmodernizmu. Technika ta polega na zestawianiu elementów wyrwanych z innego kontekstu kulturowego i epoki. Różni się ona od eklektyzmu tym, że posługuje się nie tylko motywami historycznymi lecz również motywami współczesnej cywilizacji przemysłowej. Architekci przy pomocy tej techniki oznakowują przestrzeń kolażami o bogatej narracji, nierzadko opartej na niełądzie i paradoksie. B. Czechowicz twierdzi , że „dzięki technice kolażu powstał nowy, nieznany ani w XIX wieku, ani dwudziestowiecznych do niego nawrotach sposób respektowania tradycji" /7, s. 88/.

however, does not detail – author's note). The continuance or the introduction of such habits in any form should not be tolerated" /5, p. 454/.

Such obvious aversion to past forms, even in their simplified, geometricized versions, stemmed from modernists' dislike of the 19th century eclecticism, which employed a ready-made vocabulary of symbolic past forms. Critics were often severely condemning eclecticism by including among its limitation the fact that "it juxtaposed decorative elements regardless of their chronology and origin, just as long as they surprise with expertise and originality..." /1, p. 184-185/. In the period of postmodernism, eclecticism was vindicated both by the critics and architects[8].

Also in the 1960s architects revised their attitude to past forms: they saw the numerous potential interpretations in their palette, rather than – as eclectic architects had – a trap of imitative forms[9]. Present-day architects in a way re-discover the fact that past forms are familiar for the general public, and that it is only appropriate to use those shapes, proportions, divisions and scales, to which the public is already well accustomed. Architects use geometricized simplification of primary forms in facades, galleries, cornices and architraves and apply all those keystones, vaults, quoins, columns and architraves which are clear, understandable and can be enjoyed by the public /11, p. 5/.

Each of these forms is freely interpreted by an architect, but its basic shape is preserved and therefore the form remains the same iconic sign as its past prototype[10].

2. Combinatorial designator-forms

2.1. Relation between the exterior and interior shape of building

Among the current theories of space one of utmost importance is the space-time theory based on the perception of space in motion. A modern architect attempts to see all sides of the building simultaneously: from the top, bottom, inside and outside. The representation of building as a simultaneous relationship of shapes, both internal and external, seems to be the predominant rule applied by the contemporary architects within the combinatorics of forms. This rule is seen in action from the spatial studies of Theo van Doesburg, through five points of Le Corbusier, to the insightful and extensive spatial studies made by postmodernist architects.

2.2. The principle of unity of form and structure

The practice of this principle has been introduced by Le Corbusier. In 1915 he published a conceptual sketch of a house depicting the idea of unity of form and structure [Illustration 3]. It transposed an engineer-designed concrete frame into a sort of an ideal model that would become a means of architectural expression. In early modernism the principle of unity of form and structure was adhered to closely: architects were mostly interested in the structure of building, its form being resultative in the design process. In late modernism the principle lost its common place in architects' studios. It became little more than one of many rules applied to solve technological design problems: the shape of building was not "revealing" its technology anymore.

2.3. Mannerism in combinatorics of geometric forms

In postmodernism architects use geometric forms in a manneristic way. Their combinatorics of geometric forms is complex, teasing, sophisticated and heterogeneous: contrary to the simple and uncomplicated combinatorics that dominated early and late modernism. Architects combine geometric forms in a teasing and contradictory way, making use of a variety of breaks, intersections and cuts, seeing these forms from all sides at once, according to the dominant principle of a simultaneous relationship of shapes. Through this, the palette of possibilities in combinatorics of geometric forms broadens and incorporates what is called "rectangular architecture" of early modernism.

2.4. Collage technique

Collage technique, similar to mannerist combinatorics of geometric forms, was developed by architects in the postmodernism period. The technique consists in juxtaposing elements removed from other context and time. It is different from eclecticism in its use of not only historical motifs but also those of the modern industrial civilization. Architects use it to brand space with collages rich in narration and often based on chaos and paradox. B. Czechowicz claims that "thanks to the collage technique, born is a new – unknown during the 19th century nor in the 20th century revival movements – way of paying respects to tradition" /7, p. 88/.

3. Manner of construction

3.1. Rule of industrial technology

In early modernism, traditional methods of building were almost universally and completely abandoned in favor of industrial technology. The benefits of industrial revolution were so great and overwhelming that architectural studios bound their house construction system inevitably with heavy industry. Numerous and greatly varied framed and panel construction systems were developed.

In the 1930s CIAM postulated normalization and streamlining of architecture, as well as a need to firmly set it in the foundations of general technology and industry. Technical progress and "machinism" were thought to be able to lead to the changes, in line with the new times, in the manner of construction[11].

3. Sposób budowania

3.1. Zasada wielkoprzemysłowej technologii

We wczesnym modernizmie nastąpiła powszechna, niemalże całkowita rezygnacja z tradycyjnych sposobów budowania na rzecz wielkoprzemysłowej technologii. Zdobycze rewolucji przemysłowej były tak olbrzymie i oszałamiające, że pracownie architektoniczne ściśle wiązały swój system konstrukcyjny domów z wielkim przemysłem. Powstały liczne, bardzo różnorodne systemy budowlane, w układach szkieletowych, wielkopłytowych itp.

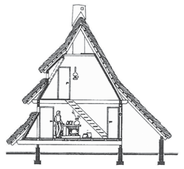
CIAM w latach 30. postulował normalizację i racjonalizację architektury oraz konieczność oparcia jej na szeroko pojętej bazie technologiczno-przemysłowej. Uważano, że postęp techniczny i „maszynizm" może doprowadzić do odpowiednich dla atmosfery czasu przemian w sposobie budowania[11].

Z biegiem lat zostały wypracowane w pracowniach architektonicznych najrozmaitsze systemy budowlane, oparte na ścisłej prefabrykacji i związane ściśle z przemysłem [Il. 4]. Doszło w końcu do tego, że przemysł coraz rzadziej pytał się architektów, co ma wytwarzać, a tym samym stał się wszechwładnym dyktatorem dla architekta, który z kolei nie bardzo już wiedział, dla kogo pełni swą służbę – dla mieszkańców czy dla gigantycznego przemysłu.

W okresie postmodernizmu architekci na skutek nacisków społecznych (ludzie po prostu nie chcą mieszkać w bloku zbudowanym w systemie zunifikowanym) przestają posługiwać się tak daleko posuniętą standaryzacją, unifikacją i prefabrykacją, jak to czynili architekci wczesnego i późnego modernizmu[12]. Unifikacja i prefabrykacja są stosowane w sposób ograniczony, przeważnie w odniesieniu do jednego budynku lub niewielkiego zespołu. Architekci z pełną konsekwencją wykorzystują dotychczasowe metody techniczne, nie uchylają się przed unifikacją podstawowych elementów, spełnieniem podstawowych wymogów technicznych, komfortu budynku, jednakże główną wartością, na którą ukierunkowują swą działalność, jest humanizm, a nie technika.

3.2. Stosowanie regionalnych metod budowania

We wczesnym modernizmie zapomniany i nierzadko dyskryminowany jako archaiczny, tradycyjny sposób budowania w postmodernizmie zyskuje wielu zwolenników. Architekci przestają wierzyć w magiczną moc technologii, „moc, która ma uszczęśliwić zarówno architekta, jak i odbiorcę" i coraz odważniej stosują technologię tradycyjną, tradycyjny sposób użycia materiałów i konstruowania budynków. Powszechny we wczesnym i późnym modernizmie stropodach płaski stosowany uniwersalnie we wszystkich regionach kulturowych zostaje wyparty w regionach europejskich przez tradycyjny, wysoki dach konstruowany w oparciu o drewniany szkielet [Il. 5]. Używane są w szerszym zakresie niż w modernizmie takie materiały jak: cegła, dachówka, drewno, kamień itp.



Il. 5 Illustration 5

3.3. Sposób użycia materiałów

We wczesnym modernizmie została wypracowana teza o tzw. szczerości w użyciu materiałów[13]. Teza ta była ściśle przestrzegana zarówno przez wybitnych klasyków modernizmu, takich jak Mies van der Rohe, jak i ich licznych naśladowców. Według tej tezy materiał mógł oznaczać wyłącznie wartość techniczną, a więc technologię i konstrukcję budynku.

W postmodernizmie teza ta straciła na popularności i architekci zaczynają używać materiału z zamiarem uzyskania odpowiedniego efektu plastycznego. To dekoratorskie podejście do materiału w architekturze wynika stąd, że architekci próbują sposobem użycia materiału oddziaływać na odbiorcę, wzbudzać w nim emocje różnego rodzaju, próbują wstrząsnąć, rozbawić lub rozdrażnić. Łamane są przy tym niejednokrotnie zasady przynależne do różnych stylów historycznych. Współczesne formy są wykonane z zupełnie innych materiałów aniżeli ich historyczne pierwowzory. Zabawna kolumna Venturiego w narożniku odbudowanego skrzydła w muzeum w Oberlin jest wykonana z drewna (a ściślej: obłożona drewnem), a nie z marmuru, jak jej historyczny pierwowzór. Antyczne detale na Piazza d'Italia Ch. Moore'a są wykonane z blachy chromowanej, co również odbiega od oryginału historycznego [Il. 6].

II. Warstwa semantyczna

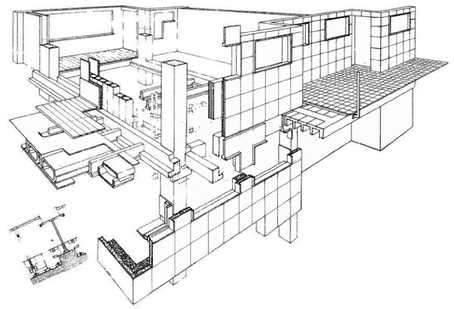
1. Zbiorowość życia

Jednym z głównych celów głoszonych przez architektów i krytyków okresu wczesnego i późnego modernizmu było wypośrodkowanie w architekturze potrzeby masowej i podporządkowanie interesów prywatnych interesom zbiorowym[14]. Prowadziło to w konsekwencji do projektowania mieszkań dla użytkowników anonimowych będących hipostazą abstrakcyjnej średniej statystycznej. Głównym zadaniem architekta w tym okresie było znalezienie sposobów na najbardziej racjonalny pod względem ekonomicznym podział przestrzeni służący celom zbiorowym[15]. W wielu wypadkach prowadziło to do całkowitej redukcji tych cech budynków, które odnoszą się do życia indywidualnego i indywidualnych upodobań jednostek oraz rodzin.

2. Technologia

Temat ten w znacznej mierze wyrasta z konstruktywistycznego i funkcjonalnego kierunku myślenia w architekturze, jaki dominował we wczesnym i późnym modernizmie. Wiele budynków projektowanych w tym okresie wykazuje zestaw cech, które prezentują system wartości konstruktywizmu i funkcjonalizmu. System tych wartości ogólnie określany jako technologia następował

As years passed, a variety of construction systems, based on accurate prefabrication and closely linked to industry were worked out by architects [Illustration 4]. Eventually, the industry would hardly ever ask architects what to manufacture and in doing this, became for them all-powerful dictator. Architects, in turn, would not know any more who they were serving: residents or the moloch industry.



Il. 4 Illustration 4

In postmodernism, architects feeling the pressure of the society (people simply refuse to live in a unified-system apartment block), have stopped using the full measure of standardization, unification and prefabrication characteristic for early and late modernism[12]. Unification and prefabrication have become limited mostly to a single building or a small complex. Architects unwaveringly employ previous technical methods. They do not shirk from unification of basic elements, fulfilling fundamental technical requirements, and building comfortably; still the main value they are aiming at is not technology but humanism.

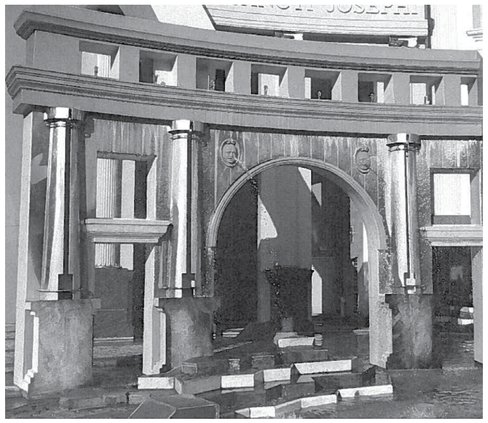
3.2. Using vernacular methods of construction

Traditional method of construction, in early modernism often forgotten and rejected as archaic, in postmodernism has got a wide following. Architects have given up believing in the magical power of technology – "the power to make both architect, and consumer happy" – and in an increasingly courageous manner use traditional technology: the traditional way of using materials and constructing buildings. Flat roof, commonplace in early and late modernism, and universally build in every cultural region, in Europe has become replaced by a traditional hip roof, set on a wooden frame [Illustration 5]. More widespread than in modernism, have become materials such as bricks, roof tiles, wood, and stone.

3.3. Manner of material use

In early modernism, a thesis on material honesty was formulated[13]. It was adhered to closely by such renowned modernist classics as Mies van der Rohe and a large number of followers. According to this thesis material was only indicative of technical value: thus of technology and construction of building.

In postmodernism it became less popular and architects have started using materials according to their desired artistic effect. Such a decorationist approach to materials in architecture is based on architects' attempt to influence the consumer through the way material is used and evoke a variety of emotions: to shock, amuse or annoy. And so, rules, belonging to various historical styles are frequently broken. Present-day forms are often made with materials completely different than their historical prototypes. Venturi's Ironic Column in the corner of the rebuilt wing of Oberlin museum is made of (or rather: covered with) wood, and not of marble like its historical predecessor. Antique details in Piazza d'Italia by Ch. Moore, have been chrome plated, likewise different from the historical originals [Illustration 6].



Il. 6 Illustration 6

jako konsekwencja rewolucji przemysłowej i był preferowany aż po okres postmodernizmu, tj. po lata 60. Architekci w tym okresie wykazywali szczególne zainteresowanie konstrukcją i funkcją wyznając nierzadko kult technologii przyszłości[16]. Stworzyli oni cały swoisty system symboli, który był jednakże mało zrozumiały dla przeciętnego odbiorcy[17].

2.1. Konstruktywizm

Konstruktywizm, którego początki sięgają roku 1914, w skrócie polega na „...akcentowaniu jedności osiągnięć techniki budowlanej oraz traktowaniu ekspresji jako głównego środka wyrazu plastycznego" /16, s. 100/. Tezy, jakie reprezentował ten nurt, odnoszą się do takich wartości jak: ruch, dynamizm, śmiałość, lekkość, swoboda, napięcie, delikatność, smukłość. Cały ten zestaw wartości ujawniany był poprzez ukazywanie systemów konstrukcyjnych budowli[18].

2.2. Funkcjonalizm

Myślenie funkcjonalistyczne zdominowało architekturę już we wczesnym modernizmie. Tezy funkcjonalizmu głosiły, że „...w obiektach architektury i sztuki stosowanej istnieje ścisła zależność między warstwą użytkową a estetyczną. Jednym z niezbędnych warunków wartości estetycznej obiektu architektonicznego jest jego wartość użytkowa" /16, s. 97/. W konsekwencji takiego myślenia w pracowni modernistów panowała zasada wyznaczania każdej z cząstek przestrzeni ściśle określonego zadania użytkowego. Funkcja stanowiła przewodnią wartość, do której odnoszone były wszelkie cechy budynku. Cechy te miały działać jako bodziec stymulujący sposób życia przyszłych mieszkańców. Zdaniem np. Syrkusa „...funkcjonalizowanie przestrzeni jest zabiegiem, który stwarza przez łożyska i zmusza (...) ludzi do trybu życia wynikającego z kierunku tych łożysk" /18, s. 11/.

3. Poetyka przestrzeni

Poetyka przestrzeni znajduje się w centrum zainteresowań architektów okresu postmodernizmu. W okresie wczesnego i późnego modernizmu poetyka przestrzeni kojarzona była z zakazaną dziewiętnastowieczną *architecture parlante*. Wszystkie treści poetyckie wysnute z fantazji widza obserwującego architekturę według modernistów naruszały przestrzenno-funkcjonalną treść architektury – stanowiły oznakę sytuacji kryzysowej[19].

W latach 1960-1980 architekci projektują świadomie (lub niekiedy podświadomie) z tą myślą, że budynek stanowi metaforę czegoś innego, odnosi sie do najróżniejszych zjawisk egzystujących w otaczającym nas świecie oraz wysnutych z fantazji ludzkiej. Ten nurt myślowy związany z metafizyką pozwala architektowi realizować swe przeżycia poprzez twórczą działalność w zakresie projektowania architektonicznego.

Arata Isozaki wypracował nawet oryginalną teorię „maniery metaforycznej", która mieści się w zakresie tego nurtu. Isozaki w ramach tej teorii próbuje określić metodę myślenia związaną z projektowaniem, która może być pomocna przy świadomym określaniu pożądanej atmosfery i poetyckich nastrojów kształtowanej przestrzeni[20]. W tendencjach związanych z poetyką przestrzeni wyodrębnić można wyraźnie zarysowujący się kierunek antropomorficzny związany z budową ciała ludzkiego i zwierzęcego. Dla postmodernistów „...ciało człowieka, twarz, symetria form zwierzęcych stają się podstawą dla metafizyki, jaką człowiek uważa za najbliższą i istotną" /12, s. 113/ oraz wiedzą oni, że odbiorca architektury reaguje „chętnie i nieświadomie na wyobrażenia ciała, (...) metafory wnętrza i zewnętrza, góry, doliny, wyobrażenia związane z psychiką postaci ludzkiej" /12, s. 113/.

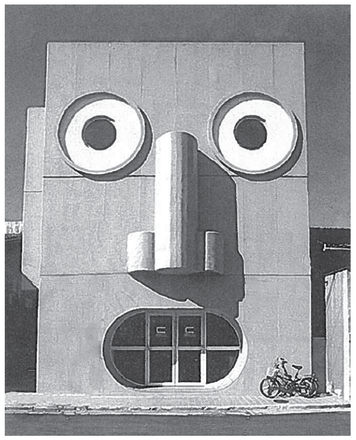
Klub golfowy A. Isozakiego w swej południowej części jest metaforą wieloryba. Zakręcony dach-kolebka oddzielony od podstawy panoramicznym pasem okiennym przywodzi na myśl obraz paszczy wieloryba, a połyskujący na całym obwodzie dach-kolebka sprawia wrażenie gigantycznego cielska wylegującego się na słońcu.

Zabawna fasada Face House K. Yamashity do złudzenia przypomina ludzką twarz i jest doskonałym przykładem rozbudzonej u postmodernistów świadomości, że budynek posiada swój „przód" i „tył", podobnie jak żyjące stworzenie[21] [Il. 7].

Obok kierunku antropograficznego wyróżnić można również kierunek ściśle metafizyczny, związany ze zjawiskami spoza świata przyrody, które dotyczą wszelkich marzeń, tęsknot i pragnień ludzkich, na które często powołują się postmoderniści w ich programowych wystąpieniach. G. Bachelard w swej książce *La poétique de l'espace* zauważył, że „najważniejszą cechą domu jest ochrona marzeń i umożliwienie humanitarnej egzystencji człowiekowi w marzeniu i spokoju. Wierzę, że człowiek staje się architektem nie dla swych rozważań teoretycznych i koncepcyjnych (...), ale w wielkiej mierze dlatego, że posiada swe osobiste marzenia i tęsknoty" /2, s. 27/.

Przykładowo T. Aida określa swą twórczość jako architekturę milczenia, mówi o ograniczonej zdolności widzenia świata przez człowieka, w przeciwieństwie do możliwości boskich; mówi o metafizycznych cechach przestrzeni architektonicznej, o pozazmysłowym jej odbiorze, o kontemplacji i milczeniu. Metafizyka Aidy wyrosła z jego umiłowania do filozofii wschodu i znajduje swe odbicie w jego budynkach. Niektóre z projektowanych przez niego rezydencji otrzymały nazwę „dom nirwany", „dom unicestwienia", „dom-schody".

W swej nieustannej pogoni za metaforami i symbolizmem postmoderniści „oznaczają" świadomie przestrzeń tworząc miejsca pamięci. Kształtują oni przestrzeń w taki sposób, aby coś przypominała, budziła refleksje, mówiła o historii danego miejsca.



Il. 7 Illustration 7

II. Semantic layer

1. Community life

One of the main postulates of both the architects and critics of early and late modernism was for the architecture to balance the needs of the general public and subjecting individual interest to that of the community[14]. This led to designing apartments for anonymous inhabitants: a hypostasis of an abstract statistical average. Architect's main aim in this period was to find the means for economically rational division of space serving the need of the community[15]. In a number of cases this brought about a total extinction of these features of building that are only relevant to individual life and enjoyed by individuals or families.

2. Technology

This subject is largely based on constructivist and functionalist way of thinking in architecture dominant in early and late modernism. Many buildings erected in this time feature the characteristics typical of the constructivist and functionalist system of values. This system, generally labeled as technology, was a consequence of industrial revolution and remained in preference until the postmodernist period or the 1960s. In this time architects were expressing a particular interest in construction and function, often blindly worshiping the technology of the future[16]. They built a whole system of symbols, which was, however, not quite clear for an average consumer[17].

2.1. Constructivism

Constructivism, originating as long ago as 1914, in short consists in "accentuating the unity of achievements of construction technique and regarding power of feelings as a main means of artistic expression" /16, p. 100/. The thesis represented in this movement relate to values such as movement, dynamism, boldness, lightness, freedom, tenderness and slenderness. This whole collection of values was revealed through displaying the construction system of buildings[18].

2.2. Functionalism

Functionalist thinking dominated architecture already in early modernism. The theses of functionalism proclaimed that "...in creations of architecture and applied arts, there is a close correlation between the functional and aesthetic layer. One of the prerequisites of aesthetic value of architectural object is its functional value" /16, p. 97/. In consequence of such way of thinking the modernist workshop required every bit of space to have a clearly defined functional purpose. It was the primary value, all other features of building related to. They were supposed to trigger and determine the lifestyles of future inhabitants. An opinion shared by S. Syrkus was that "functionalization of space is a means of carving the channels and forcing (...) people to lead their lives within their course" /18, p. 11/.

3. Poetry of space

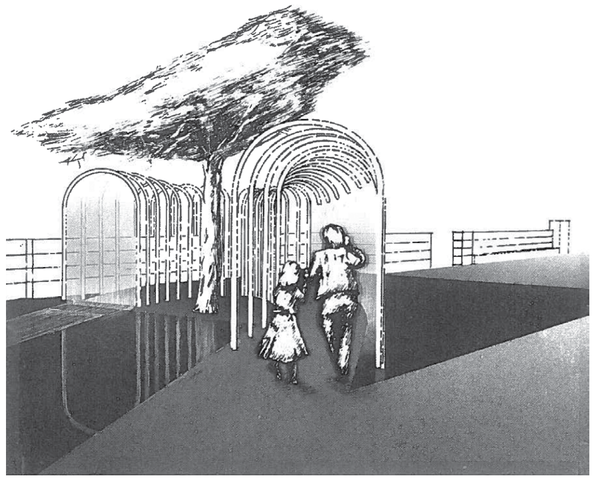
Poetics of space is central in the interests of postmodern architects. In early and late modernism the poetics of space was associated with the outlawed, the 19th century *architecture parlante*. All poetic meanings born in the fantasies of the beholder's eye set on architectural object, according to modernists breached the spatial-functional contents of architecture: they were a sign of emergency[19].

In the 1960s-80s architects have been consciously (and sometimes unconsciously) designing according to the idea that a building is a metaphor for something else; that it corresponds with a variety of phenomena present in the surrounding world and born out of people's fantasies. This metaphysical thought trend lets architects realize their experiences through artistic creation within architectural design.

Arata Isozaki hammered out his own original theory of metaphorical manner that fits right into this trend. Isozaki tries to lay down, within the framework of his theory, a method of thinking linked to designing and potentially helpful in conscious defining the desired atmosphere and poetic air of the space under creation[20]. From the tendencies connected to the poetics of space, a clearly visible anthropomorphic trend associated with the human or animal anatomy, can be isolated. For postmodernists "...the human body, face, the symmetry of animal forms, become the foundation for metaphysics that we believe to be the closest and most relevant" /12, p. 113/. They also know that the consumer of architecture reacts "willing and unconsciously to the image of body, (...) metaphor of inside and outside, mountains and valleys, the images associated with the psychology of a human form" /12, p. 113/.

The southernmost part of a golf club by A. Isozaki is a metaphor of a whale. A twisted cradle-roof, separated from the base with a panoramic band of windows is reminiscent of a whale's maw, and the roof's glistening circumference seems like a giant hulk sprawled in the sun.

Piazza d'Italia Ch. Moore'a [Il. 6] jest przykładem takiego miejsca pamięci zbudowanego dla kolonii włoskiej w Nowym Orleanie. Miejsce pamięci jest także głównym tematem ćwiczeń ze wstępnego projektowania prowadzonych przez Z.P.B.U.P. w Instytucie Architektury w Gdańsku [Il. 8]. Celem projektu jest ukształtowanie przestrzeni w taki sposób, aby wzbudzała u odbiorcy uczucie refleksji nad wartościami historycznymi związanymi z tym miejscem.



Il. 8 Illustration 8

4. Symbole z przeszłości

W latach 1960-1980, kiedy architekci zaczynają zwracać uwagę na metaforyczną istotę architektury, krystalizuje się nurt, w myśl którego architekci operują symbolami z przeszłości. Odczuwają oni potrzebę symbolizmu w architekturze i starają się, aby ich budynki przemawiały pewnym językiem symboli zaczerpniętych z przeszłości, a przez to większego niż we wczesnym i późnym modernizmie udziału w architekturze historii. Ich działania projektowe w warstwie semantycznej koncentrują się miedzy innymi na świadomej lub podświadomej dekontekstualizacji znaku architektonicznego z przeszłości i włączeniu go w nowy, współczesny kontekst, który wypełnia go nowymi znaczeniami.

Symbole z przeszłości w odpowiednich dla nich epokach historycznych posiadają określone znaczenia uznane powszechnie przez daną zbiorowość ludzką w przeszłości. Postmoderniści używają tych symboli w taki sposób, że zmieniają strukturę ich warstwy konotacyjnej, dokonując rozszczepienia semantycznego[22]. Przykładem takiego sposobu działania w zakresie warstwy semantycznej może być Portland Public Service Building architekta M. Gravesa, który został zakwalifikowany przez Ch. Jencksa do tzw. kierunku Post-Modern Classicism. P.P.S.B. stosuje symbolikę zapożyczoną z różnych rejonów kulturowych z przeszłości (Egipt, starożytna Grecja), jak i modernistycznych symboli związanych z technologią[23] [Il. 9].

Przypisy:

1. Por. M. Hrynkiewicz „Semiologia: pojęcia podstawowe" w „Materiały z seminarium Semiologia w architekturze", Gdańsk 1980 /poz. 10/
2. Por. U. Eco, rozdział „Kody architektoniczne" w „Pejzaż semiotyczny" Warszawa /poz. 8/
3. Wg U. Eco kod syntaktyczny to „prawa łączenia oznaczników niezależnie od znaczeń, jakie im można przypisywać" /8, s.308/ i „typowy jest tu podział oparty na podziale stosowanym w budownictwie" /8, s. 313/ a kod semantyczny to „prawa łączenia pewnych struktur znaczących, którym przypisano już konwencjonalnie takie lub inne znaczenie" /8, s. 308/. Warstwą syntaktyczną i semantyczną wyróżniono w odniesieniu do analizy kodu indywidualnego A. Isozaki – por. A. Bączyński „Semiologia architektury Arata Isozaki /poz. 3/
4. Niektórzy historycy doszukują się początków tych tendencji w XVIII wieku. Już wówczas wśród pewnej grupy architektów związanych z neoklasycyzmem zaznaczało się wyraźne dążenie do maksymalnej prostoty, czystości formy architektonicznej (...). Architektura musi się odrodzić przez geometrię – pisał w 1973 Du Fourny. Skrajnym przykładem tej tezy były niektóre, pozostające zresztą w sferze czystej fantazji (...) projekty C. N. Ledoux, budynki w kształcie kuli lub walca". /13, s.64/
5. Por. A. Bączyński „Semiologia architektury Arata Isozaki" /poz. 3/
6. G. Broadbent "A plain man's guide to the theory of signs in architecture" /poz. 6/ oraz M. Gandelsonans, P. Morton "On reading architecture" /poz. 9/
7. Por. M. Sztafrowski „Organizacja przestrzeni w twórczości A. Aalto" /poz. 19/
8. Przykładowo J. Sławińska pisze, że „modernizm krytykując poprzedzające go kierunki: eklektyzm i historyzm, niesłusznie pomawiał je o brak inwencji a w szczególności o niemożliwość powołania do życia własnych, powszechnych typów budynków, pełniących rolę kulturowych symboli. Takie krytyki były głęboko niesłuszne i niesprawiedliwe". /17, s.27/
9. Eklektyzm radykalny, eklektyzm towarzyszący, eklektyzm badawczy (spekulatywny) i eklektyzm podświadomy. We wszystkich tych kategoriach wspólnym mianownikiem jest nieustanna, mimo panujących doktryn modernizmu, dążność w twórczości współczesnych architektów do refleksyjnego posługiwania się formami z przeszłości. Soderlund kończy swój wywód następująco: „Człowiek ma dużą potrzebę przyozdabiania siebie samego i swego otoczenia. Ma on także potrzebę wypełniania swej historycznej przynależności. Gdy wierzymy, że dekoracje i elementy historyczne z załamaniem się funkcjonalizmu zostały na wieczny czas wyrugowane z architektury czyni się z pewnością błąd. Walkę z nimi nazwać można walką z wiatrakami". /20, s.16/
10. Por. A. Bączyński, M. Hrynkiewicz „Rozszczepienie semantyczne jako instrument wyrazowy współczesnej architektury" /poz. 4/
11. Por. H. Syrkusowa „Ku idei osiedla społecznego" /poz. 18/
12. Ciekawy przykład reakcji mieszkańców na budownictwo zunifikowane podaje Ch. Jencks analizując Pessac Housing Le Corbousiera przed 1925 rokiem i po 1969. Mieszkańcy tych szeregowych domów nie byli w stanie dostosować się do sterylnej prefabrykowanej architektury i przerobili swe domy w taki sposób, aby stały się im bliskie, aby mogli identyfikować się z nimi. /poz. 12/
13. Por. J, Sławińska „Charakterystyka architektury postmodernizmu" /poz. 15/
14. Por. Karta Ateńska, pkt. 75 i 95, oraz tezy głoszone przez CIAM /poz. 5; 18/
15. Por. tezy CIAM. H. Syrkusowa „Ku idei osiedla społecznego" /poz. 18/
16. Przykładowo „...awangardziści radzieccy w swych futurologicznych szkicach i fantastycznych projektach często stosowali (...) koła zębate, maszty i inne elementy zapożyczone z wielkich maszyn przemysłowych", które „...opowiadały o sile i potędze technologii, która w służbie rewolucji miała torować drogę pełnej emancypacji człowieka". /17, s. 24/
17. Por. Cz. Krassowski i J. Królikowski „Nowomowa w architekturze" /poz. 14/
18. Por. J. Sławińska „Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze" /poz. 16/
19. Cz. Krassowski i J. Królikowski zwracają uwagę na fakt, iż w modernizmie „...pojęcie przestrzeni malarskiej, przestrzeni poetyckiej, przestrzeni architektonicznej poza słowem niewiele mają ze sobą wspólnego", i że „...nie jest to chyba przypadek, że we współczesnym malarstwie i literaturze architektura nie jest ani tematem, ani problemem, ani przedmiotem opisu". /14, s. 23/
20. Por. A. Bączyński „Semiologia architektury Arata Isozaki"/poz. 3/
21. Dla postmodernistów budynki „leżą na horyzoncie" lub „wznoszą się do niego", mają przód, który jest bardziej możliwy do przyjęcia niż „tył", są „wystrojone" lub „zwyczajne". /12, s. 113/
22. Por. A. Bączyński i M. Hrynkiewicz „Rozszczepienie semantyczne jako instrument wyrazowy współczesnej architektury" /poz. 4/
23. Por. Ch. Jencks "The Language of Post-Modern Architecture" /poz. 12/

The funny facade of K. Yamashita's Face House is deceptively reminiscent of a human face, and stands for a perfect example of postmodernists' rising awareness that buildings have their "fronts" and "backs" just like animals do[21] [Illustration 7].

Aside from the anthropographical direction another one can be found: strictly metaphysical – connected to phenomena out of the natural world and concerning all those human dreams, longings and desires that the postmodernists frequently call up in their discourse. G. Bachelard in his *La poétique de l'espace* noted that "the chief benefit of the house [is that it] shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace. It is, I believe, not for theoretical and conceptual considerations that one becomes an architect (...) but largely because of one's own dreams and longings" /2, p. 27/.

T. Aida, for example, defines his work as the architecture of silence, he talks about human's limited ability to see the world, as opposed to the ability of god; he talks about metaphysical features of architectural space, its extrasensory perception, contemplation, and silence. Aida's metaphysics was born of his admiration for the philosophy of the East, and it is reflected in his buildings. Some of the residence buildings he designed were called Nirvana House, Annihilation House and Stairs House.

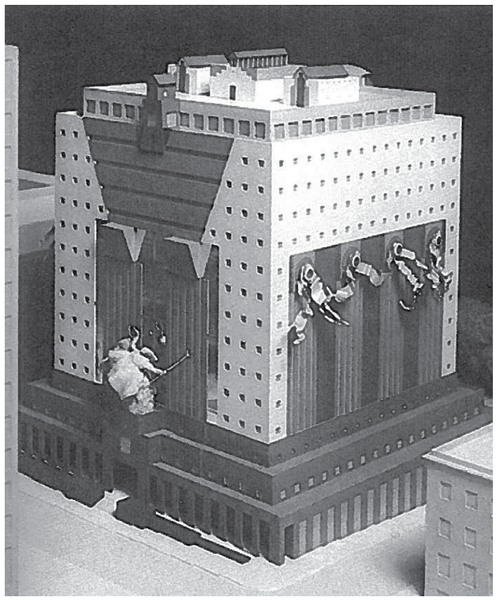
In their unceasing pursuit of metaphors and symbolism, the postmodernists unconsciously "mark" the space and create places of memory. They mold the space so that it reminds of something, evokes reflective thoughts, and speaks of the history of the place.

Ch. Moore's Piazza d'Italia [Illustration 6] is an example of such place of memory built for the Italian community in New Orleans. Places of memory are also the main subject of a course in introduction to design organized by the Department of Public Buildings at the Institute of Architecture in Gdańsk [Illustration 8]. The aim of the project is to form the space so that it evokes a reflective feeling concerning the historical values associated with the location.

4. Symbols from the past

In the 1960s-80s, when architects start to consider the metaphysical nature of architecture, a trend to employ past symbols sets in. They feel the need for symbolism in architecture and try to have their buildings speak in a certain language of symbols taken from the past. This increases the role of architecture in history in comparison with early and late modernism. On the semantic level, their design work is focused also on conscious or unconscious decontextualization of an architectural sign from the past and incorporating it in a new – modern context which fills it with new meanings.

Past symbols, in their respective historical periods, would carry specified meanings, generally accepted by a community of those times. Postmodernists employing the same symbols change the structure of their connotative layer through a semantic division[22]. As an example of such method of working within the connotative layer could serve the Portland Public Service Building by M. Graves, classified by Ch. Jencks as a representative of Post-Modern Classicism. PPSB employs symbols borrowed from a range of past cultural regions (Egypt, ancient Greece) as well as modernist ones associated with technology[23] [Illustration 9].



Il. 9 Illustration 9

tłumaczenie/*translation*: **EnglishT**

Endnotes:

1. See M. Hrynkiewicz „Semiologia: pojęcia podstawowe" in "Materiały z seminarium Semiologia w architekturze", Gdańsk 1980 /Ref. no 10/
2. See U. Eco „Kody architektoniczne" chapter of *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa /Ref. no 8/
3. According to Eco syntactic code is the right to connect signifiers regardless of their attributed meanings /8, p. 308/ and the division is based on the one used in construction /8, p. 313/ and semantic code is the right to connect certain meaningful structures whose conventional meanings have been already attributed" /8, s. 308/. The syntactic and semantic layers were distinguished in relation to A. Isozaki's individual code analysis – see A. Bączyński „Semiologia architektury Arata Izosaki". / Ref. no 3/
4. Some historians place the source of such tendencies in the 18th century. Even then within a group of architects connected with neoclassicism there was a marked aspiration towards maximizing simplicity, purity of architectural form (...) Architecture must be reborn through geometry – wrote Du Fourney in 1973. En extreme example of this thesis were certain, remaining a pure fantasy (...) designs of C. N. Ledoux: buildings with a shape of a sphere or cylinder. /13, p.64/
5. See A. Bączyński „Semiologia architektury Arata Izosaki" / Ref. no 3/
6. G. Broadbent „A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture" /Ref. no 6/ and M. Gandelsonas, D. Morton „On Reading Architecture" /Ref. no 9/
7. See M. Sztafrowski „Organizacja przestrzeni w twórczości A. Aalto" /Ref. no 19/
8. For example, J. Sławińska writes that "modernism, in its criticism of earlier trends: eclecticism and historism, unfairly accused them of the lack of inventiveness and especially of the inability to conceive their own common types of buildings to serve as cultural symbols. Such criticism was deeply unfair and unjust". /17, p. 27/
9. Radical eclecticism, accompanying eclecticism, research (speculative) eclecticism, and subconscious eclecticism. All of these categories share a denominator of ceaseless – regardless of the ruling modernist doctrines, aspiration of the modern architects, to use past form in a reflective way. Soderlund concludes his though: "People have a great need to decorate themselves and their surroundings. They also need to fulfil their sense of historical belonging. It is most certainly wrong to believe that decorations and historical elements were once and for all removed from architecture with the collapse of functionalism. Trying to do that is tilting at windmills". /20, p. 16/
10. See A. Bączyński, M. Hrynkiewicz „Rozszczepienie semantyczne jako instrument wyrazowy współczesnej architektury" /Ref. no 4/
11. See H. Syrkusowa *Ku idei osiedla społecznego* /Ref. no 18/
12. An interesting example of residents' reaction to unified building is given by Ch. Jencks in an analysis of Le Corboussier's Pessac Housing before 1925 and after 1969. The residents of these terraced houses were not able to adapt to the sterile, prefabricated architecture and modified their homes to get closer and more identified with them. /Ref. no 12/
13. See J. Sławińska *Charakterystyka architektury postmodernizmu* /Ref. no 15/
14. See The Athens Charter point 75 and 95, and CIAM's theses /Ref. no 5; 18/
15. See CIAM's theses. H. Syrkusowa *Ku idei osiedla społecznego* /Ref. no 18/
16. For example "...soviet avant-garde in their futurologist drawings, and fantastic projects often used (...) cogwheels, masts, and other elements inspired by huge industrial machines" which "...were telling the story of strength and power of technology which served the revolution to set the path for full emancipation of mankind". /17, p. 24/
17. See Cz. Krassowski i J. Królikowski „Nowomowa w architekturze" /Ref. no 14/
18. See J. Sławińska *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze* /Ref. no 16/
19. Cz. Krassowski and J. Królikowski remark that in modernism "the notion of painting space, poetic space, and architectural space have in common little more than the name" and that "it is not likely by coincidence that for contemporary painting and literature, architecture is not a topic, nor a problem or a subject of description". /14, p 23/
20. See A. Bączyński „Semiologia architektury Arata Izosaki" /Ref. no 3/
21. For postmodernists the buildings are "set on the horizon" or "rise to it", they have fronts, more acceptable than the "backs", and are "decorated" or "plain". /12, p. 113/
22. See A. Bączyński, M. Hrynkiewicz „Rozszczepienie semantyczne jako instrument wyrazowy współczesnej architektury" /Ref. no 4/
23. See Ch. Jencks *The Language of Post-Modern Architecture* /Ref. no 12/

Bibliografia:

1. W. Adamski "Forma piękniejsza niż to wynika..." "Architektura" 1977, nr 9/10
2. G. Bachelard, La poétique de l'espace, Paris 1958
3. A. Bączyński, Semiologia architektury Arata Isozaki, w: Architektura 1, 1981
4. A. Bączyński, M. Hrynkiewicz, Rozszczepienie semantyczne jako instrument wyrazowy współczesnej architektury, w: materiały z seminarium „Semiologia w architekturze", Gdańsk 1981
5. P. Biegański, u źródeł architektury współczesnej, Warszawa 1972
6. G. Broadbent, A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture, w: Architectural Design, 1977, nr 7/8
7. B. Czechowicz, Nowe tendencje w architekturze USA, "Architektura" nr 11/12, 1979
8. U. Eco, Pejzaż semiotyczny, Warszawa 1972
9. M. Gardelsonas, D. Morton, On Reading Architecture, w: Sign, Symbols and Architecture, NY 1980
10. M. Hrynkiewicz, Semiotyka – pojęcia podstawowe w materiałach z seminarium "Semiologia w architekturze", Gdańsk 1981
11. Ch. Jencks. Post-Modern Classicism, w: Architectural Design, 1980, nr 5/6
12. Ch. Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, NY 1977
13. A. Kotula, P. Krakowski, Architektura współczesna, Warszawa 1967
14. W. Krassowski, J.T. Królikowski, Nowomowa w architekturze, referat wygłoszony na zebraniu naukowym w Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1981 [publikowany z niewielkim skrótem w: Architektura nr 4, 1982, s.57-62]
15. Sławińska, Charakterystyka architektury postmodernizmu, Zeszyty Naukowe Politechniki Wrocławskiej, 1980
16. J. Sławińska, Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze, Warszawa, 1977
17. J. Sławińska, P. Lebkowski, Struktury znaczeniowe w architekturze współczesnej, „Studia estetyczne", Warszawa 1979
18. H. Syrkusowa, Ku idei osiedla społecznego, Warszawa 1976
19. M. Sztafrowski, Organizacja przestrzeni w twórczości Alvara Aalto, Zeszyty Naukowe Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 1980
20. Vorlesung, Eklekticismus – das Tabu der modern Architektur, w: Baumeister 8, 1980

References

1. W. Adamski, Forma piękniejsza niż to wynika... [Form more beautiful than it appears...], w Architektura 1977, nr 9/10 [in Architecture 1977 no. 9/10]
2. G. Bachelard, La poétique de l'espace, Paris 1958
3. A. Bączyński, Semiologia architektury Arata Izosaki [Semiology of Arata Izosaki's architecture], w Architektura 1 [in Architecture 1], 1981
4. A. Bączyński, M. Hrynkiewicz, Rozszczepienie semantyczne jako instrument wyrazowy współczesnej architektury, w: materiały z seminarium „Semiologia w architekturze" [Semantic decomposition as an instrument in expressing contemporary architecture, in: materials from the "Semiology in architecture" seminar.], Gdańsk 1981
5. P. Biegański, U źródeł architektury współczesnej [The sources of contemporary architecture], Warszawa 1972
6. G. Broadbent, A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture w [in]: Architectural Design. 1977, no. 7/8
7. B. Czechowicz, Nowe tendencje w architekturze USA [New tendencies in architecture of USA], w Architektura nr 11/12 [in Architecture no. 11/12], 1979
8. U. Eco, Pejzaż semiotyczny [A Semiotic Landscape], Warszawa 1972
9. M. Gardelsonas, D. Morton, On Reading Architecture w [in]: Sign, Symbols and Architecture, NY 1980
10. M. Hrynkiewicz, Semiotyka – pojęcia podstawowe w materiałach z seminarium "Semiologia w architekturze" [Semiotics – basic notions in materials from "Semiology in architecture" seminar], Gdańsk 1981
11. Ch. Jencks, Post-Modern Classicism, w [in]: Architectural Design. 1980, nr [no.] 5/6
12. Ch. Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, NY 1977
13. A. Kotula, P. Krakowski, Architektura współczesna [Contemporary architecture], Warszawa 1967
14. W. Krassowski, J.T. Królikowski, Nowomowa w architekturze, referat wygłoszony na zebraniu naukowym w Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1981 (publikowany z niewielkim skrótem w: Architektura nr 4, 1982, str. 57-62) [Newspeak in architecture, a report delivered in the Warsaw Office of the Association of Art Historians, Warsaw 1981 (published with minor abridgements in Architecture no. 4, 1982, pp. 57-62)]
15. J. Sławińska, Charakterystyka architektury postmodernizmu [Characteristics of postmodernist architecture], Zeszyty Naukowe Politechniki Wrocławskiej [The Scientific Papers of Wrocław University of Technology], 1980
16. J. Sławińska, Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze [Expression of forces in contemporary architecture], Warszawa 1977
17. J. Sławińska, P. Lebkowski, Struktury znaczeniowe w architekturze współczesnej [Semantic structures in contemporary architecture], „Studia estetyczne" [Aesthetic studies], Warszawa 1979
18. H. Syrkusowa, Ku idei osiedla społecznego [Towards the idea of social estate], Warszawa 1976
19. M. Sztafrowski, Organizacja przestrzeni w twórczości Alvara Aalto [Organization of space in the works of Alvar Aalto], Zeszyty Naukowe Politechniki Gdańskiej [The Scientific Papers of Gdańsk University of Technology], Gdańsk 1980
20. Vorlesung, E. Eklekticismus – das Tabu der modern Architektur, w [in]: Baumeister 8, 1980

Highway

żywy mit – a *Living Myth*

tekst i zdjęcia/ *text and photos*: **Katarzyna Piądłowska**

Każdy krąg kulturowy ma swoje legendy, zwyczaje, swoich bohaterów. Stany Zjednoczone – „Ameryka" – są silnym mocarstwem, potęgą gospodarczą i kolebką baseballu. Ponadto są krajem prawie w całości zbudowanym z mitów – mitu lepszego świata, słynnego „American Dream", mitu kowbojów i Dzikiego Zachodu. To, co wciska się każdego dnia w świadomość mieszkańców Europy poprzez stacje radiowe, kino, restauracje fast food i książki, to amerykańska popkultura. Kultura masowa pełna kiczu, banału i koloru, oblepia swoimi mackami niewybredne gusty Europejczyków. Już od wczesnych lat dziecięcych śledzimy poczynania najsłynniejszej na świecie Myszki Miki i jego przyjaciół wykreowanych przez Walta Disneya. Potem jesteśmy karmieni pulpą sporządzoną z jaskrawych reklam, tandetnych filmów akcji i komedii romantycznych, w które nieświadomie zaczynamy wierzyć. W galerii oglądamy kontrastowe sitodruki Andy'ego Warhola przedstawiające znaleziska z typowej amerykańskiej lodówki albo kokieteryjne spojrzenia Marilyn Monroe. Z kultowego „Pulp fiction" dowiadujemy się, czym jest ichniejszy „ćwierćfunciak", a w gazecie czytamy o barwnej próbie obrabowania kolejnego banku w Kalifornii.

Wyprawa po Ameryce jest jak wielokrotnie obejrzany film lub raczej patchwork znajomych dźwięków, smaków i obrazów. Przyjeżdżając do Stanów nieświadomie zabrałam je ze sobą. Na swojej drodze spotkałam prawdziwych szeryfów, Indian i kowbojów. O dziwo, mijając niekończące się pola kukurydzy, miasta, motele, dzikie zwierzęta i stacje benzynowe, doszłam do wniosku, że Ameryka jest jeszcze bardziej amerykańska, niż mi się dotychczas wydawało. Napotkani ludzie prowadzą życie dobrze mi znane z seriali – zaczynają każdy dzień od jajek na bekonie i kawy z ekspresu przelewowego.

Projekt „Highway" jest cyklem moich zapisków z samochodowej wyprawy po Stanach Zjednoczonych. Obserwuję piękne bezkresne przestrzenie przez filtr amerykańskiej popkultury. Bawię się skojarzeniami, zabierając widza w podróż po świecie sztuki, reklamy i bohaterów z dzieciństwa. W mojej wizji realizm miesza się z wątkami bajkowymi, sztuka z biznesem.

Prace wykonane są w konwencji ocierającego się o kicz komiksu. Przesłanie jest proste i przyjemne. Bo w końcu to przecież Ameryka.

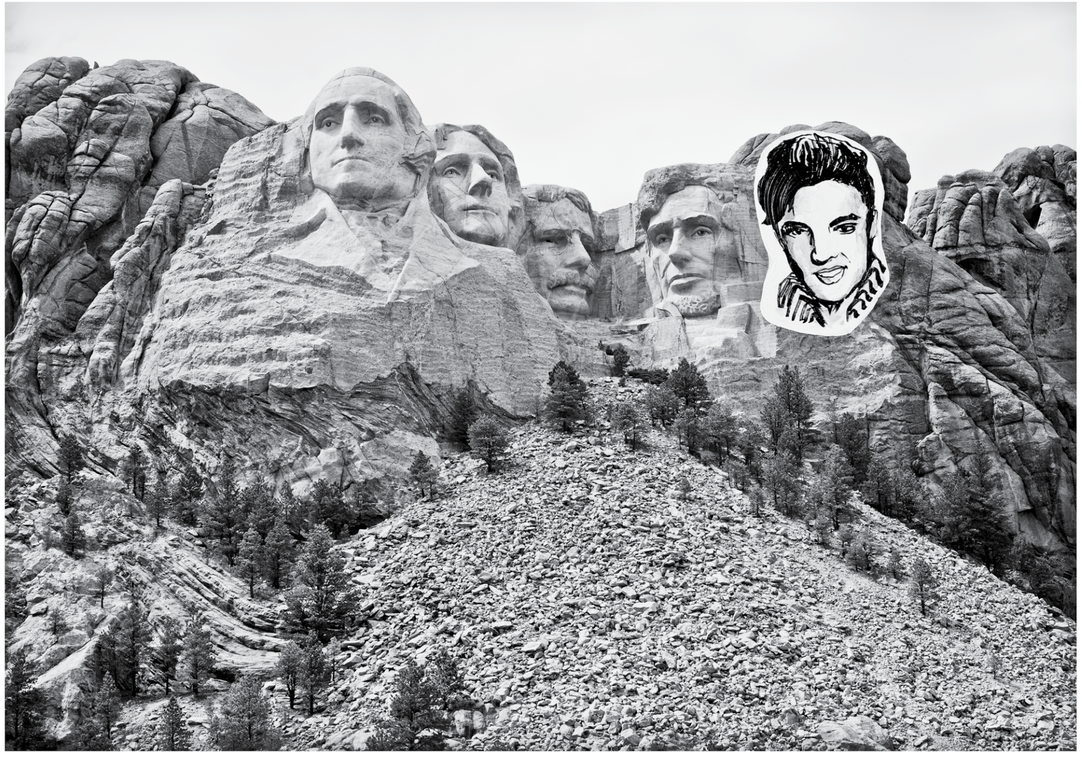
Every cultural circle has its own legends, customs, and heroes. The U.S. of A – America – is a powerful country, economic superpower, and the home of baseball. Moreover, it is almost entirely built from myths – the myth of a better world, the American Dream, the myth of cowboys and the Wild West. That thing which every day is squashed into the consciousness of the Europeans by radio stations, cinemas, fast food restaurants and books, is the American pop culture. Mass culture, full of kitsch, cliché and color, with its tentacles cripples the unrefined tastes of the Europeans. Since the very beginning of our childhood, we have been following the actions of Walt Disney's Mickey Mouse and his friends. Then we are fed with a pulp made of glaring commercials, tacky action movies and romantic comedies, all of which we start to believe in. In a gallery we admire Andy Warhol's contrasting silkscreens of common finds from an average American fridge, or of Marilyn Monroe's coy glance. Cult "Pulp Fiction" explains what these folks call a Quarter Pounder, and a gazette describes a blatant attempted robbery at a yet another California bank.

A journey across the U.S. of A. is like a movie watched again and again; or rather like a patchwork of familiar sounds, tastes and images. Coming to the United States, I brought them with me unconsciously. I came across real sheriffs, Indians and cowboys. Strangely enough, as I was passing the endless cornfields, towns, motels, wild animals and gas stations, I realized that America is even more American than I had thought so far. The people I met lead a life I know well from serials: they start every day with eggs and bacon while sipping drip coffee.

Project "Highway" is a series of my notes from a car journey across the United States. I watch beautiful vast expanses through the filter of American pop culture. I play with associations, taking my audience on a trip round the world of art, advertising and childhood heroes. In my vision, realism mingles with fairy-tale motifs, and art – with business.

The style of my works borders on a cartoonish kitsch. Their message is nice and simple. After all: this is America.

tłumaczenie/*translation*: **EnglishT**



Emo urbanistyka — współczesna metoda projektowania krajobrazu

Emo Urbanism — Modern Method of Landscape Design

tekst i tłumaczenie/ *text and translation*: **Magdalena Wojnowska-Heciak**

ilustracje/ *illustrations*: **materiały biura projektowego The Planning Center/** *materials of The Planning Center desing office*

Emo urbanistyka to teoria projektowania, zaprezentowana na jednym z wykładów stanowego Uniwersytetu w Arizonie wiosną 2010 roku przez Charlesa Andersona[1]. W roku akademickim 2012/2013 została ona wprowadzona na seminariach tego Uniwersytetu. Jest kontynuowana na Uniwersytecie Kalifornijskim od jesieni 2013 roku i stosowana w pracowni The Planning Center/ DC&E w Los Angeles, w której Charles Anderson jest głównym projektantem. **Charles Anderson opisuje Emo urbanistykę jako „proces projektowania, w wyniku którego powstaje wizualne piękno miasta, które jest autentyczne, wieczne i należy do danego miejsca. Emo urbanistyka to proces, a jego realizacją jest «urbanature», nowe słowo, które całkowicie definiuje rezultaty procesu projektowania**. Wyraz urbanature, w tym kontekście, powstał w czasie rozmowy z Robertem Harrisem z Uniwersytetu Południowej Kalifornii w 2013 roku. Słowo to zostało ukute przez Ashtona Nicholsa z Uniwersytetu Dickinson, by wprowadzić nowe rozumienie naszego związku ze światem przyrody. Nichols twierdzi, że «podobnie jak w przypadku ekocentryzmu, wyjaśnienie znaczenia urbanature nie będzie takie trudne. Chodzi o to, że każdy z nas powinien myśleć, troszczyć się i robić coś dobrego dla każdego miejsca, każdej osoby, każdego stworzenia i wszystkiego, na co każdy z nas może mieć wpływ na planecie Ziemia». To opisuje intencje i nawiązania do zagadnienia zrównoważonej urbanistyki."

Charles Anderson wyjaśnia, że „urban nature i urbanature to nie jest to samo. W programie nauczania Architektury Krajobrazu na Uniwersytecie Południowej Kalifornii opisano, że Urban Nature to: «znaczące skupienie uwagi w XXI wieku na globalnym stylu miejskim, włączając w to związek systemów przyrodniczych z budowaną infrastrukturą, potrzebą stosowania i tworzenia wytrzymałych technologii, obejmujących i przekształcających zdolności projektowania i komunikowania się w różnych miejscach i kulturach, oraz zaangażowanie w procesy partycypacji, które obejmują złożoność kulturową»". Choć jest to wyczerpujący opis urban nature, Emo urbanistyka i urbanature dodatkowo zawierają czwarty wymiar fizyki kwantowej (czas i przestrzeń). Po prostu, urbanistyka jest w ruchu i musi być w ten sposób postrzegana.

Urbanature, jak architektura, mieści w swoim znaczeniu budowanie miejsca. Obydwa pojęcia opierają się na fizyce materiałów, ale to pierwsze jest w wyjątkowy sposób zależne od czasu w krajobrazie. Ta metoda w planowaniu urbanistycznym uznaje za podstawowe procesy naturalne, które są dynamiczne. Świat skupiony głównie na człowieku potrzebuje miast, które wyhodują i zaopiekują się życiem w każdym wydaniu. To rozwijająca się miejska ekologia, a zwolennicy urbanature nalegają, żeby urbanistyka obejmowała funkcje sytemu przyrodniczego.

Emo urbanistyka potwierdza, że projektowanie w obrębie miasta musi odnosić się do ciągłości dynamiki miejsca na Ziemi i w kosmosie. Tego, co zdarzyło się na danym terenie, nie można kompletnie wymazać, działając w jedynie zamierzonym celu. Jeśli zrozumiesz, że Twój obecny wysiłek w celu zmiany (projekt) jest zakorzeniony w przeszłości, to obowiązkiem projektanta jest odkrycie tych zdarzeń, uzupełnienie ich i ukierunkowanie przyszłości danego miejsca, wprowadzając do niego integralność i piękno. Najbardziej widocznym przykładem jest przywrócenie naturalnej fauny i flory w sensowny sposób, jako elementu pojawiającej się urbanistyki. Jednak należy przy tym uwzględniać sieci infrastruktury, które sprowadzają kulturę do funkcji życia miejskiego.

Wyobraź sobie ogromną falę procesów naturalnych w zderzeniu z ogromną falą infrastruktury miejskiej. To «wielkie zderzenie» musi nastąpić. To przyjdzie w chwilach i etapach procesu ewolucji wszechświata na oczach obserwatora – to jest to, co widzisz w zależności, jakiego instrumentu czy filozofii użyjesz do patrzenia. Emo urbanistyka promuje doinformowaną świadomość gdzie, to co tworzymy stanowi wyobrażenie tego, czym się dzielimy. Urbanature będzie tak charakterystyczne jak projekt «podpisu», ponieważ kontekst miejsca będzie warunkował unikalność danego projektu, jak w przypadku odcisku palca" (fragment korespondencji z Charlesem Andersonem z dnia 17.05.2013 roku).

Emo Urbanism is a theory of design presented at a lecture at Arizona State University in the spring of 2010 by Charles Anderson, FASLA. It has been taught as a seminar at ASU through 2012/2013 academic year. It will continue at the University of California starting in the fall of 2013. It is also practiced in the office of The Planning Center/DC&E, Los Angeles, where Charles Anderson is the Design Principal. **Charles Anderson defines Emo Urbanism as "a design process that creates urban visual beauty that is real, timeless, and of its place. Emo urbanism is the process and the realization is 'urbanature,' a new word that wholly defines the results of this design process.** Urbanature in this context arose from a conversation with Robert Harris of the University of Southern California in 2013. The word was coined by Ashton Nichols of Dickinson University to forge a new understanding of our relationship to the natural world. Nichols states, 'Like ecocentrism, urbanatural roosting will not be so difficult. All it will require is that every one of us should think about, care about, and do something good about every place, every person, every creature, and everything that each of us can affect on planet Earth.' This both describes intent and links this conversation to a sustainable urbanism."

Charles Anderson explains that "urban nature and urbanature is not the same thing. The University of Southern California's Landscape Architecture Program describes in part Urban Nature: 'an essential focus of the 21st century is global urbanity, including the relation of natural systems to built infrastructure, the necessity for using and inventing resilient technologies, engaging and transforming the skills for design exploration and communication in a variety of places and cultures, and a commitment to participatory processes that embrace cultural complexity.' Although this is a comprehensive description for urban nature, emo urbanism and urbanature have in addition the explicit 4th dimension of quantum physics (time and space). Simply, urbanism is in motion and must be understood that way.

Urbanature – like architecture – involves the making of place. Both are grounded in the physics of material but the former is specifically guided by the landscape of time. This urbanism makes fundamental the natural processes that sustain a dynamic, largely human-centered world in need of cities that nurture and foster life of all kinds. It is an evolving urban ecology, and urbanaturists insist that exquisite urbanism be paired with natural system functions.

Emo urbanism contends that all urban design must address the continuum of a dynamic place on Earth and in this cosmos. What happened on a particular site cannot be completely erased, only acted upon by intentional energy. If you understand that your current effort of change (design) to a given site is rooted in the past, then it is the designer's responsibility to uncover those events, complement them, guide the future of the site, and bring integrity and beauty to its existence. Simply bringing back native fauna and flora in a meaningful way, as part of an evolving urbanism, is the clearest example, but this has to include the infrastructure systems that make urban living function for culture.

Imagine a colossal wave of natural processes colliding with a colossal wave of urban infrastructure! This is the 'big bang' that must happen. It will happen in bits and pieces as an evolutionary process or it will come as a great cataclysm. The consciousness of the universe is in the eyes of the beholder — it is what you see by what instrument or philosophy you use for viewing! Emo urbanism is the embracing of an informed consciousness where what we create is a perception for us to share. Urbanature is what we will have, distinctive as any 'signature' design, because its context will prescribe an urban design as unique as a fingerprint."

1 członek towarzystwa Amerykańskiego Stowarzyszenia Architektów Krajobrazu (ASLA), główny projektant w pracowni The Planning Center/DC&E w Los Angeles oraz Atelier ps.

Według informacji ze strony internetowej promującej Emo urbanistykę skrót emo odwołuje się do Ekologicznego **MO**dernizmu[2]. Nie ma on nic wspólnego ze stylem życia charakterystycznym dla fanów odmiany muzyki emo. Nurt ten promuje nową minimalistyczną estetykę zbudowaną na ekologii.

Reguły Emo urbanistyki wypływają z **kultury**, **ekologii** i **sztuki**, a także posiadają swój **czwarty wymiar** (czerpią z przeszłości, mają wpływ na przyszłość, zmieniają się w czasie).

Ekologiczny Modernizm uznaje, że niezbędnym elementem projektowania jest podstawowe ludzkie pragnienie piękna danego miejsca, autentyczności i poczucia wieczności. Emo urbanistyka czerpie z ducha danego miejsca inspirując się przyrodą, tak aby wzbogacić i okazać szacunek dla krajobrazu kulturowego. Według tego trendu krajobrazy w przeciwieństwie do budynków ewoluują, są dynamiczne, stanowią żyjące jednostki, które wymagają opieki, w aspekcie kulturowym, a nie wyłącznie utrzymania.

Projektowanie krajobrazu w wielkiej skali, skali urbanistycznej tylko wtedy będzie zakończone sukcesem, jeśli duch i serce miejsca zostaną ujęte w ekologiczne schematy. Z kolei aby uchwycić poczucie wieczności w naszych krajobrazach, powinny one nawiązywać do ludzkich emocji, kultury i odczuwania danego miejsca. Prawdziwa sztuka przejawia się w tym, czy ludzie będą chcieli spędzać czas w danym miejscu. Czy będą tęsknić do tego miejsca i wciąż na nowo je odkrywać? Czy raczej przechodzić w pośpiechu, i nigdy nie powracać? Wrażliwość na dane miejsce i próba zaspokojenia ludzkiego pragnienia piękna w obcowaniu z przyrodą to propagowane przez reprezentantów tego nowego nurtu podejście do projektowania i stosowanych rozwiązań.

W kontekście ekologii „procesy entropiczne to podstawowe założenia Emo urbanistyki. Stanowią nieodłączną część ekologii miasta. Ian McHarg sformułował już ten pogląd w swojej rozprawie «Design with Nature». Jens Jensen zastosował je nawet wcześniej w Chicago. Ekologia idealnie odzwierciedla miasto, bo dotyczy związków pomiędzy organizmami, a związki są esencją środowiska miejskiego. Nauczenie się uwzględnienia zjawiska entropii przy stosowaniu ekologii, najlepiej ujmuje zdanie wypowiedziane w filmie «Park Jurajski»: «życie znajdzie sobie drogę».

Podczas kiedy architekci korzystają z urbanistyki krajobrazowej, należy odróżnić, że architektura ze swojej natury jest związana z tworzeniem przedmiotów i rzadko służy do adaptowania i ewoluowania naturalnego krajobrazu. Jakkolwiek Charles Waldheim[3] nie przekonywałby do swoich racji, nie o to chodzi, aby projektant krajobrazu ledwie przenosił uwagę z budynku na płaszczyzny poziome. Ziemia posiada swoją głębokość, wysokość i objętość. Dobrze zaprojektowany krajobraz uwzględnia całkowite zrozumienie systemu warstw poniżej powierzchni ziemi (od organizmów w glebie do przemieszczania się wody) i powyżej nich (od deszczu do koron drzew). Te systemy nie są stateczne i nie należy zakładać, że gleba również taka będzie. Rzeźbiarskie podejście do powierzchni tego właśnie nie uwzględnia. Przyjrzyjmy się uderzającym, choć zamarle statecznym, topograficznym formom i błotnistym nizinom zaprojektowanym przez Weiss/ Manfredi w Muzeum Ziemi w Ithaca w stanie Nowy Jork. Bez żywych roślin, na błotnistych terenach nie zachodzi biofiltracja, nie ma zróżnicowania gatunkowego. Tereny takie nie stanowią również miejsca do życia dla innych organizmów. Są zaledwie powierzchnią do przepływu wody. Przyległe formy topograficzne są nieustannie koszone, by nadać wyrazu swojemu kształtowi w przestrzeni. Co byłoby, gdyby zostały tak zaprojektowane, by ewoluowały w czasie, pokazując procesy geologiczne i ekologiczne przedstawione w środku muzeum? To jeden z przykładów, gdzie urbanistyka krajobrazowa zawodzi nie uwzględniając ekologii i entropii.

Propagatorzy Emo urbanistyki są zwolennikami piękna w czterech wymiarach. Jako projektanci rysują i tworzą rzuty w dwóch wymiarach, a modele ich pomysłów są w trzech wymiarach. Na końcu, kiedy ich projekty są zrealizowane w trzech wymiarach, przekształcają się w czwarty wymiar – przestrzeń, która jest nieustannie kształtowana w czasie. Emo urbaniści nawołują do stosowania regionalnych materiałów i roślin, odchodzenia od dominujących standardów krajobrazowych i nauczania, że chaotyczne ewoluowanie krajobrazu jest potrzebne i piękne. Piękno musi oznaczać coś więcej niż tylko powierzchowność. „Każdy element krajobrazu miejskiego musi mieć wiele zastosowań: dachy są ogrodami, ogrody dają jedzenie, ulice zbierają wodę deszczową, a wszystkie fragmenty krajobrazu stanowią miejsce do zamieszkiwania dla organizmów żywych" (http://emourbanism.com/index.html).

Projekty wykonane przy zastosowaniu Emo urbanistyki to m.in.: The Olympic Sculpture Park w Seattle, The Anchorage Common na Alasce, The Phoenix Stadium na Haiti.

According to the information from the web site promoting Emo Urbanism, the emo of 'Emo Urbanism' is an acronym for Ecological Modernism, not to be confused with the lifestyle and characteristics of the emo music genre and lifestyle. However, this practice does promote an aesthetic that is modernist and even minimalist with an ecological foundation.

Emo Urbanism principles take from **culture**, **ecology**, **art** and have their the **4th Dimension** (draw from the past, influence the future, change through time).

"Ecological Modernism asserts that the basic human emotional craving for beauty that is of its place, real and most of all, timeless as an essential element of design. Cultures rely on place, and ecological modernism draws upon the spirits of the place inspired from nature, to enrich and celebrate culture. Ecological modernism states that landscapes are nothing like buildings: Landscapes are evolving, dynamic, living entities that require stewardship – cultural stewardship, not maintenance."

Large-scale landscape urbanist projects will only succeed if the spirit and the heart of the place are retained in addition to the underlying ecological diagrams. In order to achieve timelessness in our landscapes, they need to connect emotionally with the people, the culture and the sense of place. True sustainability comes down to the fact of whether or not people want to spend their valuable time in the space. Are they lingering or exploring? Or do they hurry through, deface and never return again? Sensitivity to place and the basic human desires for beauty and to connect with nature, we believe are the solutions in this new, ecologically modern approach to design.

In regard to ecology "entropic processes are the foundation of Emo Urbanism and are an intrinsic part of urban ecology. Ian McHarg articulated these ideas in his treatise 'Design with Nature,' and Jens Jensen practiced them even earlier in Chicago. Ecology is a perfect lens for the city because it is concerned with the relationships of organisms to one another; relationships are the essence of the urban environment. Learning to respect entropy while practicing ecology is best understood through a phrase uttered in the movie Jurassic Park: 'Nature will find a way.'

As architects embrace landscape urbanism, we must recognize that architecture by its nature is allied to object making and rarely lends itself to the adaptation and evolution of natural landscapes. Merely transferring ones' focus from buildings to horizontal surfaces does not make one a designer of the landscape, much as Charles Waldheim may try. The earth has depth and height and volume; successfully designed landscapes incorporate a complete understanding of the systems below the surface (from soil organisms to water conveyance) and above them (from rainfall to tree canopies). These systems are not static, nor can the 'surface' be expected to be. A sculptural understanding of surface neglects to fully acknowledge this. Think of the striking, yet coldly static, topographic forms and swales by Weiss/Manfredi at the Museum of the Earth in Ithaca, New York. Without living plants, the swales perform no bio-filtration, do not enhance plant diversity, nor do they provide habitat — they are merely a surface for the water to flow. The adjacent topographic forms must constantly be mowed to express their planar forms. What if, instead, they were designed to transform with time, expressing the geologic and ecological forces described on the inside of the museum? This is one of numerous examples where the implementation of landscape urbanism fails to embrace ecology and entropy.'

Emo urbanists advocate for an idea of beauty in four dimensions. As designers, they draw and make plans in 2D, model their ideas in 3D, and, finally, when their designs are built in 3D, it is all transformed into 4D-space is continually shaped with time. Emo urbanists promote the demand of regional materials and plants, want to wean the landscape from prevailing landscape standards, and teach the public that chaotic evolving landscape character is needed and beautiful. Beauty must be more than skin-deep. Every element of the city must multi-task; roofs are gardens, gardens grow food, streets harvest rainwater, and all landscapes are habitats for living organisms."

Projects representative for Emo Urbanism include: The Olympic Sculpture Park in Seattle, The Anchorage Common in Alaska, The Phoenix Stadium in Haiti.

2 Nie chodzi tu o Modernizm, który już był jako nurt w architekturze, ale jako umyślne odejście od poprzednich stylów.
3 Teoretyk i przedstawiciel nurtu urbanistyki krajobrazowej, konkurencyjnej w stosunku do Emo urbanistyki jako metody projektowania.

The Olympic Sculpture Park w Seattle podzielony jest na kilka tematycznych obszarów krajobrazowych. Obszar The Grove podszyty porzeczkami i irysami wyraźnie oddaje zmienność pór roku, w odróżnieniu od obszaru The Valley nieustannie pokrytego zielenią[4]. Dobór roślinności odwołuje się do gatunków dawniej występujących na danym terenie. Wprowadzone zostały np. drzewa typu miłorząb czy metasekwoja, które były niegdyś typowe dla Waszyngtonu (**4D**). Przy brzegu zastosowano rośliny mające sprzyjać przywróceniu populacji dawniej występującego tu gatunku łososia. W tym celu starano się odtworzyć linię brzegową z czasów, kiedy urbanizacja nie dotarła do tego miejsca. W parku wymieniono ziemię na głębokości około 90 cm na specjalną glebę, która redukuje odpływ wody znacznie bardziej niż zwykła gleba i pozwala na przesączenie się i odpływ wody deszczowej do Zatoki Elliot (**Ekologia**).

Obszar parku znajduje się na dawnym terenie poprzemysłowym. Jest to obecnie unikalne miejsce skupiające elementy sztuki – rzeźby, a jednocześnie miejsce rekreacji otwarte dla wszystkich (**Sztuka, Kultura**) (http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/AboutOSP/design.asp).

Innym przykładem jest The Anchorage Museum Common na Alasce. Inspiracją dla parku było wyraźnie dzikie otoczenie muzeum. Pomysł na zagospodarowanie otoczenia zrodził się z idei, by „wydłubać drzewa z pobliskiego lasu i przerzucić przed muzeum". Brzozowy zagajnik złożony jest z brzozy papierowej, jednego z najbardziej cennych kulturowo i ekologicznie miejscowych gatunków. Niskie podszycie składające się z roślin charakterystycznych wcześniej dla tego terenu tworzy wrażenie otwartej i przejrzystej przestrzeni parku. Razem rośliny te mają stworzyć swoją własną dynamiczną miejską ekologię (**Ekologia, 4D, Kultura**).

Park został zaprojektowany, by inspirować i pomieścić program muzeum, które będzie gospodarzem szeregu wydarzeń w ciągu roku. Podłożem dla przestrzeni wydzielonych w brzozowym lesie jest darń i nawierzchnie utwardzone tworzące miejsca dla gromadzenia się ludzi, ustawienia rzeźb, jak również innych form aktywności człowieka (**Sztuka, Kultura**). Pozwala ludziom zarówno odwiedzającym, jak i miejscowym bardziej dostrzec przyrodę, co ma przełożyć się na większe zainteresowanie różnorodnością krajobrazów Alaski (http://www.landezine.com/index.php/2012/01/anchorage-alaska-landscape-architectur/).

Zasady Emo urbanistyki dotyczące **sztuki**, **kultury** i **ekologii** zasadniczo nie są obce studentom architektury krajobrazu ani osobom wykonującym ten zawód w kraju nad Wisłą. Odniesienie się do genius loci danego miejsca jest wielokrotnie podkreślane w wielu pracach. Uwzględnienie natomiast **czwartego wymiaru** jest raczej rzadkością. Zastosowanie opisanych zasad i rozbudowanie teorii Emo urbanistyki pozwoli w sposób bardziej uporządkowany projektować krajobraz w dużej skali.

Warto się też zastanowić, czy gdyby klimat dla rozwoju architektów krajobrazu oraz urbanistów był bardziej sprzyjający, nie powstawałyby i w Polsce interesujące z punktu widzenia Emo urbanistyki projekty krajobrazu, a dyskusje toczyłyby się na poziomie merytorycznym. Tymczasem na polskim rynku w dziedzinie architektury krajobrazu wciąż panuje niepewność co do pozycji zawodu architekta krajobrazu i urbanisty.

Obecnie w sferze marzeń pozostaje, by w Polsce Emo urbanistykę i podobne teorie zastosować w skali planowania miasta czy choć jego fragmentu, a nie wyłącznie parku miejskiego czy skweru. Bez względu na to warto wiedzieć, co dzieje się za oceanem w zakresie architektury krajobrazu, by różne nowatorskie rozwiązania, jakże przyjazne i wręcz nieodzowne dla zdrowia i równowagi psychicznej coraz bardziej zapracowanego człowieka zamieszkującego wielkie miasta, mogły kiedyś zagościć w jego codziennym otoczeniu.

The Olympic Sculpture Park in Seattle is divided into a few thematic landscapes. The *Grove*, with its understory of native currants and irises, reflects the changing seasons in a visible way, in contrast to the *Valley's* continuously green backdrop. The choice of plants refers to the species existing there before. For instance, trees like ginkgo or metasequoia, which were native to Washington were implemented there (**4D**). At the shoreline planted were the species supporting recovery of salmon, that lived there before. To achieve it, the shoreline was being restored to the condition, when urbanization didn't touch this place. In the park there was introduced a three-foot-thick layer of engineered soil that reduces runoff quantity beyond that of normal soil, which allows rainfall to percolate and drain out to Elliott Bay (**Ecology**).

The area of the Park embraces previous brown fields. Now the place gathers the elements of art – sculptures, and at the same time it is a public place for recreation (**Art, Culture**).

Another example is The Anchorage Museum Common. The park design was inspired by the dramatic wilderness setting of the museum. The landscape concept sprang from an idea to "scoop the trees from a nearby forest and toss them down in front of the museum." The grove of The Birches uses paper birches, one of the most culturally and ecologically important native trees in the state. A low understory planting of natives affords the park a sense of openness and visibility. Together, these plants are to create their own, dynamic urban ecology (**Ecology, 4D, Culture**).

The Common is designed to inspire and accommodate the museum's programming and will host a diverse set of civic celebrations and activities throughout the year. Rooms carved into the birch forest are surfaced with turf and hardscape, creating areas for gathering, sculpture or other activity (**Art, Culture**). This provides visitors and locals alike with a deeper appreciation of nature in the city, which will in turn inspire a greater curiosity about the multitude of Alaska's landscapes.

Emo Urbanism rules including **art**, **culture** and **ecology** are actually nothing new for students of landscape architecture and practitioners from the land by the Vistula River. Reference to *genius loci* of the place is often highlighted in a number of works. However, taking into account **4D** is rather rare. Gathering all these rules and developing the theory of Emo Urbanism facilitates landscape design on an urban scale in a more organized way.

Maybe it's worth considering what would happen if the climate for landscape architects and urban planners were better: maybe in Poland as well, theories interesting in terms of Emo Urbanism would develop into landscape projects and discussions would be more substantial. Meanwhile, on the Polish market we are still uncertain about the position of the profession of a landscape architect and urban planner.

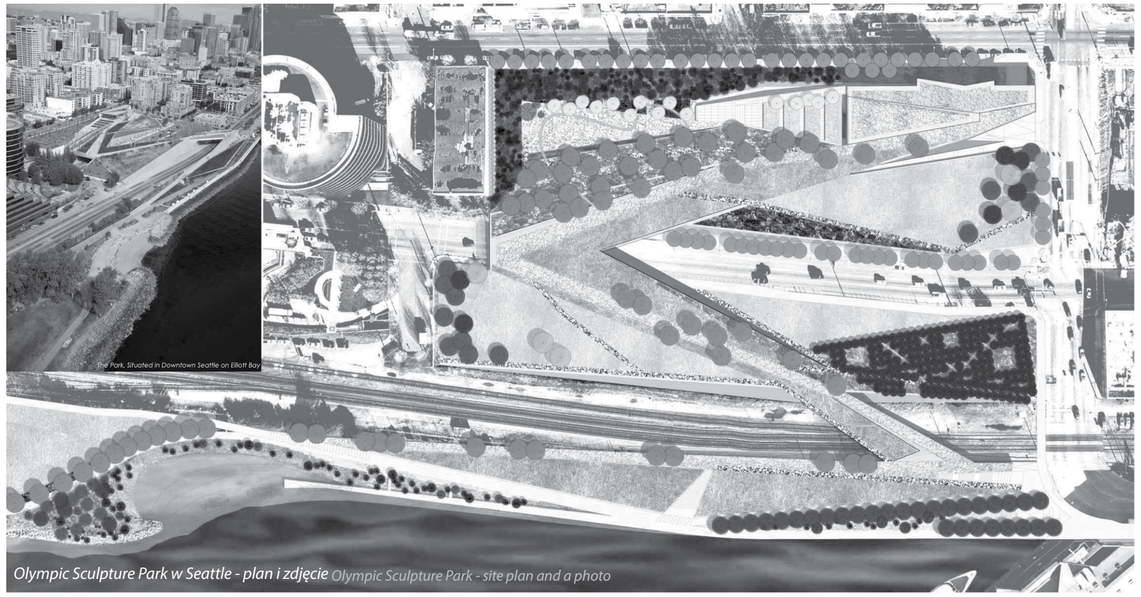
Today in Poland it is still a kind of a dream to implement Emo Urbanism as well as similar theories in the scale of city planning or at least planning a part of the city, not only the city park or plaza. Despite that, it is worth knowing what is happening across the ocean in this field, to allow for various inventive solutions – so friendly and necessary for the health and emotional balance of the human who works more and more in the city environment – to become a part of the human surroundings.

4 Na obszarze The Valley dominują nasadzenia roślin zimozielonych.

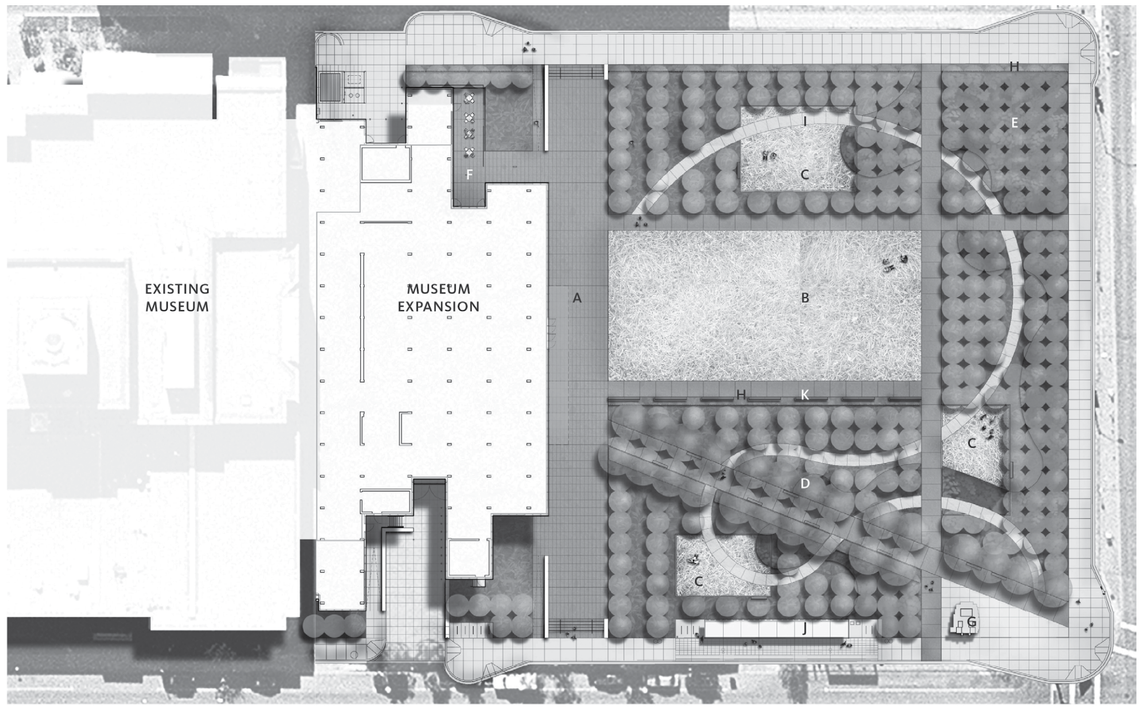
Artykuł jest skróconą formą tekstu przygotowanego do publikacji związanej z konferencją „BioCity", która miała miejsce 25.09.2014 r. na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.

The article is a shorter form of the text prepared for the publication following the "BioCity" conference held on September 25, 2014 at the Architecture Department of the Warsaw University of Technology.

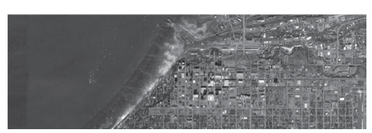
The Anchorage Common na Alasce - przed (po lewej) i po (po prawej) budowie *The Anchorage Common in Alaska - before (left) and after (right) the construction*

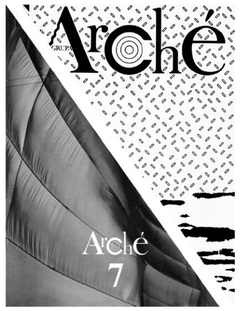


Olympic Sculpture Park w Seattle - plan i zdjęcie *Olympic Sculpture Park - site plan and a photo*



The Anchorage Common na Alasce - plan *The Anchorage Common in Alaska - site plan*





Arché
WYSTAWA OKŁADEK
ZNAJOMI ZNAJOMYCH WILCZA 58A

WERNISAŻ 09 01 2014 18:00

REDAKCJA ARCHÉ
KOŁO KRYTYKI ODDZIAŁU WARSZAWSKIEGO SARP
KATEDRA SZTUKI KRAJOBRAZU SGGW
AKADEMIA SZTUKI ARCHITEKTURY KRAJOBRAZU

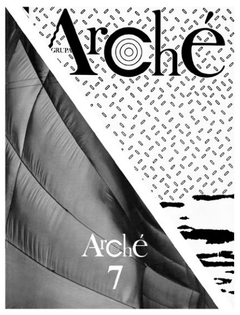
zapraszają na nowy cykl debat o przestrzeni publicznej Warszawy pod hasłem: „warszawskość architektury warszawskiej"

FUNKCJE PLACU PIŁSUDSKIEGO

CZWARTEK 20 MARCA 2014 roku / GODZ.18:00
SALA NR 2, SARP / UL. FOKSAL 2 W WARSZAWIE

Nowe koncepcje placu przedstawią Jacek Damięcki i Stefan Maciąg.
Udział weźmie także gość specjalny Zygmunt Stępiński.
Spotkanie poprowadzą Grzegorz Buczek i Jeremi T. Królikowski.

Arché | koło krytyki | asak Akademia Sztuki Architektury Krajobrazu | KATEDRA SZTUKI KRAJOBRAZU



Arché
WYSTAWA OKŁADEK

10 09 2014 19:00

ARS MEDICA
KRAKÓW
ul. WARSZAWSKA 17

OW SARP Koło Krytyki
RICS POLSKA THE ROYAL INSTITUTION OF CHARTERED SURVEYORS
zapraszają na cykliczne seminarium

nurtujące tematy
JAK MIESZKAĆ W WARSZAWIE?
JAK MIESZKAĆ W POLSCE?

SPOŁECZNY PROGRAM WSPARCIA BUDOWNICTWA MIESZKANIOWEGO

2 czerwca 2015, godz. 15.00, SARP (ul. Foksal 2, Warszawa)

Seminarium dotyczyć będzie Społecznego Programu Rozwoju budownictwa mieszkaniowego, co oznacza nie tylko realizację potrzeb społecznych, lecz także większy rynek projektowy oraz równocześnie wzrost społecznej rangi zawodu architekta w kooperacji z innymi profesjonalistami.

W PROGRAMIE:

- 15.00-15.15 – rozpoczęcie, przywitanie gości
- 15.15 -15.30 – Waldemar Siemiński [IGM], *Aktualność koncepcji spółdzielni mieszkaniowych.*
- 15.30-15.50 – Barbara Jezierska [OW SARP], *Model budownictwa mieszkaniowego.*
- 15.50-16.10 – Alojzy Kizniewicz [RICS Polska], *Cykle i wycena przedsięwzięć inwestycyjnych - możliwości obniżenia kosztów budowy i utrzymania mieszkań.*
- 16.10-16.30 – Ian Scattergood [RICS Polska], *Formy realizacji budownictwa mieszkaniowego praktykowane w krajach europejskich. Systemy budownictwa i finansowania dla młodych.*

PANEL DYSKUSYJNY zaproszeni goście:
Grzegorz Buczek [PW], Marek Budzyński [PW], Krzysztof Herbst [FISE], Tomasz Kozłowski [UW], Małgorzata Kutyła [MiR], Marek I. Bryx [SGH], Grzegorz Kostrzewa-Zorbas [EnM], Waldemar Siemiński [IGPM, PW].

- 16.30-17.30 – dyskusja otwarta/ podsumowanie seminarium
- 17.30-18.30 – rozmowy kuluarowe/ poczęstunek

ORGANIZATORZY: RICS
PARTNERZY: KATEDRA SZTUKI KRAJOBRAZU; Lad na Mazowszu; geniusloci stowarzyszenie
MEDIA: ksiegarnia.beck.pl; Domiporta.pl; murator; Arché

XIX SEMINARIUM KRAJOBRAZOWE

miejsce - krajobraz - przestrzeń
w stronę uzgadniania terminów i pojęć
16 listopada 2015
Wydział Nauk o Ziemi UŚ w Sosnowcu

ZAPRASZAMY!
Więcej informacji na stronie: www.krajobraz.kulturowy.us.edu.pl
karty zgłoszenia oraz opłatę konferencyjną należy nadsyłać do dnia **30.10.2015** na adres: **krajobraz.kulturowy@us.edu.pl**
ORGANIZATORZY:
Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG
Katedra Sztuki Krajobrazu SGGW
Stowarzyszenie Architektów Polskich
Czasopismo Arché
Stowarzyszenie Genius Loci w Wilanowie
Koło Krytyki SARP

PTG | KATEDRA SZTUKI KRAJOBRAZU | Arché | geniusloci stowarzyszenie | koło krytyki

Kazimierz Dolny stolicą polskiego piękna - rewitalizacja

Seminarium pod honorowym patronatem
Marii Wasiak,
Minister Infrastruktury i Rozwoju
MINISTERSTWO INFRASTRUKTURY I ROZWOJU

Program seminarium:

14.00 Andrzej Pisuła (Burmistrz Kazimierza Dolnego):
Powitanie gości i mieszkańców gminy Kazimierz Dolny

14.10 dr Bogumiła Krystek-Kucewicz (Departament Polityki Przestrzennej, Wydział Rozwoju Miast, Ministerstwo Infrastruktury i Rozwoju):
Rewitalizacja w XXI wieku czyli proces przemian z aktywnym udziałem społeczności lokalnej.

14.30 dr Waldemar Siemiński (Politechnika Warszawska):
Społeczne problemy rozwoju Kazimierza Dolnego.

14.50 prof. dr hab. Jeremi Królikowski (SGGW):
Kazimierz Dolny stolicą polskiego piękna.

15.10 prof. dr hab. Dobrosław Bagiński (KUL, Architektura krajobrazu):
Przestrzeń Kamieniołomu w Kazimierzu Dolnym - problemem czy wyzwaniem w procesie rewitalizacji.

15.30 mgr inż. arch. Tadeusz Michalak (Towarzystwo Przyjaciół Miasta Kazimierza Dolnego):
Przestrzeń Małego Rynku w Kazimierzu Dolnym - historia i teraźniejszość.

15.50 przerwa na kawę

16.10 dr Dariusz Kopciowski (Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Lublinie)
lorem ipsum sit amet lorem ipsum sit amet

16.30 Andrzej Madej (Stowarzyszenie Genius Loci)
Cyberpolis nad Wisłą

16.45 mgr inż. arch. Barbara Jezierska (Stowarzyszenie Architektów Polskich):
Rewitalizacja starej zabudowy i uzupełnianie nowej w historycznym centrum Kazimierza Dolnego.

17.00 Waldemar DESKA (Stowarzyszenie Genius Loci):
Ład wartości podstawą ładu przestrzennego w Kazimierzu Dolnym. Perspektywy i zagrożenia.

17.15 mgr Alojzy Kizniewicz (RICS Polska):
Zarządzanie przestrzenią publiczną i wartość dodana do obiektów zabytkowych w Kazimierzu Dolnym.

17.30 dyskusja

Podsumowanie seminarium i dyskusji: dr Romana Rupiewicz (Samorząd Mieszkańców Kazimierza Dolnego)

Organizatorzy: Urząd Miasta w Kazimierzu Dolnym, Samorząd Mieszkańców Kazimierza Dolnego, Stowarzyszenie Genius Loci

KAZIMIERZ DOLNY

Seminarium odbędzie się w sali konferencyjnej SARP, Rynek 20, Kazimierz Dolny | **23.10.2015 Kazimierz Dolny**

Koło Krytyki Oddziału Warszawskiego SARP
Redakcja Czasopisma Arché
Katedra Sztuki Krajobrazu SGGW

zapraszają na otwarte spotkanie dotyczące:

KOLEJNEGO MIĘDZYNARODOWEGO SUKCESU POLSKICH ARCHITEKTÓW

I NAGRODA W KONKURSIE NA POMNIK OFIAR KOMUNIZMU W OTTAWIE

21.01.2015, godz. 19.00
Sala OW SARP, parter (ul. Foksal 2, Warszawa)

Projekt przedstawi architekt Andrzej Pawlik,
jeden z autorów zwycięskiego zespołu projektowego (w składzie zespołu: Wojciech Gorczyński, Janusz Kapusta, Andrzej Pawlik)

Koło Krytyki Oddziału Warszawskiego SARP

JACEK KUDREWICZ
FRAKTALE
Architektura chaosu
wystawa obrazów
26 – 30 stycznia 2015 r.
Oddział Warszawski SARP
ul. Foksal 2, Warszawa
Wernisaż wystawy odbędzie się 26 stycznia 2015 r. o godz. 17.00
Wystawa czynna będzie w godz. 10.00 – 18.00
Patronat medialny czasopismo Arché

Prof. dr hab. inż. Jacek Kudrewicz od 1953 r. związany jest z Wydziałem Elektroniki Politechniki Warszawskiej. Prowadził tam wykłady dotyczące zastosowań metod matematycznych w naukach technicznych. Jest autorem około 70 publikacji naukowych i siedmiu książek, w tym jednej na temat fraktali i dynamiki chaotycznej. Od 1.1 etu lat jest na emeryturze i jeśli się nudzi, to siada przy komputerze i pisze programy do rysowania fraktali.

WIDZENIE KRAJOBRAZU

Twórczość artystyczna studentów, absolwentów, doktorantów, pracowników Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW i zaproszonych artystów.

Oranżeria Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
Wernisaż wystawy: 29.01.2015 godz. 18.00

Wystawa włączona w obchody 200-lecia Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego.
Patronat Honorowy: Rektor SGGW, prof. dr hab. Alojzy Szymański, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Serdecznie zapraszamy również na spotkanie połączone z dyskusją pt.: „Dostrzeganie i widzenie krajobrazu jako warunek rozwoju kultury przestrzeni", które odbędzie się w dniu 04.02.2015 o godz. 11.00.

Kurator wystawy: dr hab. Jeremi T. Królikowski, prof. SGGW
Więcej informacji na stronie: www.ksk.sggw.pl

Organizatorzy: Katedra Sztuki Krajobrazu SGGW, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Stowarzyszenie Genius Loci, Redakcja czasopisma Arché
Komisja wystawy: mgr Janusz Ducki, dr Ewa Kosiacka-Beck, dr Katarzyna Krzykawska, mgr Ewa Rykała

KATEDRA SZTUKI KRAJOBRAZU | Arché | geniusloci stowarzyszenie | POLIMAX

Koło Krytyki
Oddziału Warszawskiego SARP
Czasopismo Arche

w ramach TYGODNIA Z ARCHITEKTURĄ
zaprasza na konferencję

PLAC TRZECH KRZYŻY JAKO ZWORNIK TRAKTU KRÓLEWSKIEGO POMIĘDZY ZAMKIEM KRÓLEWSKIM A WILANOWEM

01.10.2015
ul. Foksal 2, Warszawa
godz.18:00-21:00

WILANÓW 8.03.2016

I OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA

PROJEKTOWANIE KULTURY PRZESTRZENI

SERDECZNIE ZAPRASZAMY!

- 11:00 Wstęp: prof. Waldemar Wawrzyniak, prof. Jan Wojciechowski, prof. Jeremi Królikowski
- 11:15 - 14:00 Panel I
- 15:00 - 17:30 Panel II
- 17:30 - 18:30 Podsumowanie
- Na zakończenie zapraszamy na promocję publikacji *Widzenie Krajobrazu*

WYSTAWA FOTOGRAFII *BEZDUSZNE MIESJCA*

wystawa fotografii studentów Architektury Krajobrazu oraz pracowników Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW

ORGANIZATORZY

- Katedra Sztuki Krajobrazu SGGW
- Stowarzyszenie Genius Loci
- Czasopismo Arche
- Koło Krytyki SARP
- Akademia Sztuki Architektury Krajobrazu

KATEDRA SZTUKI KRAJOBRAZU | geniusloci stowarzyszenie | Arché | koło krytyki | asak Akademia Sztuki Architektury Krajobrazu

Tożsamość architektury warszawskiej

The Identity of Warsaw Architecture

tekst/*text:* **Andrzej M. Chołdzyński**

Gdzie leży Warszawa? Kulturowo. Geograficznie. Mentalnie.

Pomiędzy Europą łacińską od zachodu a Europą prawosławną przedmurza azjatyckiego od wschodu, między zimnym północnym Bałtykiem i protestancką Skandynawią a Mitteleuropą. I kolebką nowożytnej (także) kultury – słonecznym Mare Nostrum.

Tożsamość architektury Warszawy ma swoje źródła w tolerancji i otwartości Rzeczpospolitej Jagiellonów, kontynuowanej przez stulecia. Polscy i asymilowani w Warszawie architekci: holenderscy, włoscy, francuscy, niemieccy, austriaccy czy skandynawscy są tylko pozornie paradoksalnie u źródeł „warszawskości" architektury stolicy Polski. Warszawskość architektury Warszawy nie jest bowiem zapożyczona: nie jest i nie była nigdy jednorodnie niemiecka, włoska czy francuska; czerpie natomiast radośnie swą inspirację z europejskich źródeł.

Na skrzyżowaniu dróg kulturowych Europy, w tutejszym klimacie jak różnym od śródziemnomorskiego, wśród śnieżnych zim i gorących letnich miesięcy, lokalnej polskiej jesieni i wiosny powstały w tyglu indywidualnych talentów Polaków i europejczyków budowle warszawskiego baroku, klasycyzmu, neorenesansu, eklektyzmu, secesji, art nouveau i modernizmu.

Niecelowe będzie sprawdzanie, czy i z jaką dokładnością barokowe bądź klasycystyczne wzorce zostały ewentualnie skopiowane w Warszawie. Nie odnajdziemy bowiem kopii, lecz ich warszawskie kulturowe dziedzictwo; indywidualne, niepowtarzalne i lokalne, dzisiaj powiedzielibyśmy: regionalne. Lokalność tej kulturowej progenitury jest kompletna i twórcza. Jej regionalizm jest wielowarstwowy: warszawskość tej architektury ucierała się w tyglu kulturowym, klimatycznym, lokalnej symboliki, talentów i semantyki, technik budowania i lokalnych materiałów.

Szczególnym zjawiskiem tej „warszawskości" jest polski i międzywojenny modernizm, należący do awangardy europejskiej tego okresu. Idee kongresu CIAM i poszukiwania architektury funkcjonalistycznej, używającej formy abstrakcyjnej znalazły w Warszawie jedno z najlepszych miejsc do rozwoju w Europie. Modernistyczne budynki i idee interpretowane i realizowane były przez polskich architektów obdarzonych talentem, często niosły dyskretne acz czytelne lokalne oraz regionalne odniesienia, a wznoszone były z lokalnych materiałów, przy użyciu awangardowych rozwiązań konstrukcyjnych i technik budowania. Są dzisiaj na stałe w rejestrach kulturowych warszawskości architektury warszawskiej, a dzięki temu istnieją w zapisach historii kultury materialnej europejskiej i światowej.

Detal. Rzemiosło.

Jest coś, co różni zasadniczo renesansowe czy barokowe gmachy wzniesione trudem włoskich rzemieślników od ich niemieckich czy austriackich kopii lub kopii-inspiracji. Jest to finezja i piękno detalu oraz jakość rzemieślniczej pracy osiągającej w słonecznej Italii rangę najwyższej sztuki. Stosowność rozmieszczenia i nasycenia modenaturą materiałową, mistrzostwo w zestawianiu i proporcjach detali są prawie nie do powtórzenia w innych szerokościach geograficznych. Prawie nie do powtórzenia, gdyż fenomen mistrzowskiego detalu i rzemiosła pojawia się w architekturze budowanej w Warszawie na tyle często, że można go uznać za regułę i jej trwałą cechę.

Tę „warszawskość" architektury Warszawy odnajdziemy na przykład z łatwością w twórczości XVIII wieku Szymona Bogumiła Zuga, późniejszych z przełomu XIX i XX wieku gmachach stylu narodowego „wiślano-bałtyckiego" Józefa Piusa Dziekońskiego czy też poszukującego z sukcesem polskiej architektury narodowej Stefana Szyllera. Tak jak i w twórczości okresu międzywojennego Rudolfa Świerczyńskiego, Tadeusza Tołwińskiego czy Juliusza Żórawskiego, a lista znamienitych architektów poruszających się w obszarze „warszawskości architektury warszawskiej" jest imponująco długa i pełna niuansów.

Przy okazji: z przytoczonych przykładów widać, że pragnienie osiągnięcia europejskości czy też wymiaru światowego architektury realizuje się z reguły poprzez działania i osiągnięcia o charakterze lokalnym i regionalnym. Im bardziej warszawskość architektury warszawskiej była i będzie widoczna w świadomości widza, tym większa była i będzie szansa, by stała się ona dostrzeżona ponadlokalnie i stała się trwałym elementem różnorodnej tożsamości europejskiej.

Piękne drzewa są zawsze dobrze zakorzenione.

Andrzej M. Chołdzyński

Warszawa – Garches,
grudzień – luty 2014

Where is Warsaw? Culturally. Geographically. Mentally.

It is to the East of Latin Europe and to the West of Orthodox Europe and the bulwark of Asia; between the cold North of the Baltic Sea, Protestant Scandinavia and Mitteleuropa – and the sunny Mare Nostrum in the South: the cradle of not only classic but also modern culture.

The identity of Varsovian architecture is rooted in the tolerance and openness of the Republic of Poland from the 14th c. Jagiellonian dynasty until today. The fact that it stems from the work of Polish architects and those assimilated in Warsaw arriving from the Netherlands, Italy, France, Germany, Austria or Scandinavia is only seemingly paradoxical. The Varsovianism of Warsaw architecture is not a borrowing: it has never been uniformly German, Italian or French – it draws inspirations extensively from European sources.

At the cultural crossroads of Europe; in the local climate, so unlike that of the Mediterranean Sea; amongst the snowy winters and hot summer months, through the melting pot of individual talents of the Poles and Europeans cast were the buildings of the Varsovian Baroque, Classicism, Renaissance Revival, Eclecticism, Secession, Art Nouveau and Modernism.

It would be pointless to check if, or how closely, the baroque or classicist models were copied in Warsaw. For we shall not find a copy but the Varsovian cultural heritage: individual, singular and local – regional, to use the current term. This cultural progeniture is completely and creatively local. It is regional on multiple levels: the Varsovianism of this architecture has been pounded with a pestle and mortar of culture, climate, local symbolism, talents, semantics, construction techniques and local materials.

An exceptional phenomenon of the "Varsovianism" is the Polish interwar Modernism forming the European avant-garde of the period. Within Europe, the ideas of the CIAM Congrès and the search for functionalist architecture employing the abstract form have found one of the most fertile grounds in Warsaw. Modernist buildings and ideas were interpreted and realized by talented Polish architects; imbued in them were often subtle but clear local and regional references; made with local materials. The buildings were erected according to the avant-garde construction solutions and techniques. They have found a permanent place in the cultural register of the Varsovianism of Warsaw architecture and thus in the historical records of the European and global material culture.

Detail. Artisanship.

There is a substantial difference between the Renaissance or baroque structures raised through the efforts of Italian artisans and their German or Austrian, direct or inspired, copies: it is the finesse and beauty of the detail and the quality of artisanship that under the Italian sun have been elevated to the highest of Arts. The appropriate arrangement and density of decorative molding, the mastery of composition and proportion of detail are almost impossible to replicate in other latitudes. Almost. For the phenomenon of the masterful detail and artisanship is so commonly present in Warsaw architecture that it can be recognized as its permanent and canonical feature.

The Varsovianism of Warsaw architecture is apparent in the 18th c. works of Szymon Bogumił Zug, later (turn of the 19th and 20th c.) edifices representative of the Vistula-Baltic national style of Józef Pius Dziekoński, and that of Stefan Szyller's successful quest for Polish national architecture; and further, in the interwar creations of Rudolf Świerczyński, Tadeusz Tołwiński and Juliusz Żórawski who are but a few from the long and nuanced list of renowned architects of the Varsovianist architecture of Warsaw.

Incidentally, as the above examples illustrate: striving for the European or global dimension in architecture is as a rule achieved through actions of a local or regional scope. The more Varsovianism of Warsaw architecture has, and will be, visible in the consciousness of the beholder – the greater has, and will be, the chance of making it visible beyond the local horizon and giving it a permanent place in the diverse European identity.

Beautiful trees always have strong roots.

Andrzej M. Chołdzyński

Warszawa – Garches,
December – February 2014

tłumaczenie/*translation*: **EnglishT**

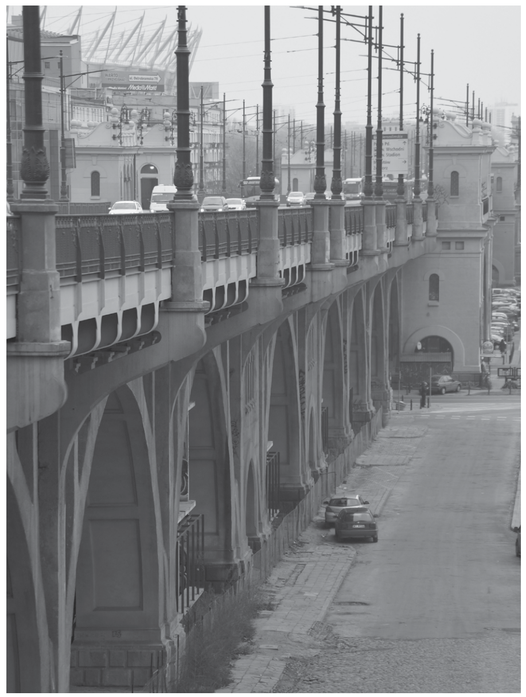
Szklany Dom, architekt Juliusz Żórawski
Glass House, architect Juliusz Żórawski
fot. materiały prasowe/ *press release photos*

Muzeum Narodowe, architekt Tadeusz Tołwiński
National Museum, architect Tadeusz Tołwiński
fot. Joanna Skoneczna/ *photo Joanna Skoneczna*

Gmach Główny Politechniki Warszawskiej, architekt Stefan Szyller
Warsaw Universtiy of Technology Main Building, architect Stefan Szyller
fot. materiały prasowe/ *press release photos*

Kościół Najświętszego Zbawiciela, architekt Józef Pius Dziekoński
Church of the Holiest Savior, architect Józef Pius Dziekoński
fot. materiały prasowe/ *press release photos*

Most Poniatowskiego, architekt Stefan Szyller
Poniatowski Bridge, architect Stefan Szyller
fot. Joanna Skoneczna/ *photo Joanna Skoneczna*



Recenzja książki Henryka Nadrowskiego *Sacrum czasoprzestrzeni*

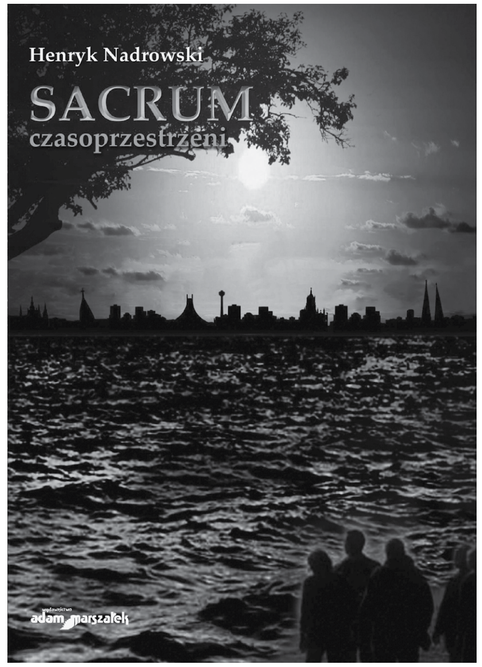
Sacrum of space-time by Henryk Nadrowski: a book review

tekst/*text*: **Jan Stanisław Wojciechowski**

Ks. dr hab. Henryk Nadrowski jest duchownym zajmującym się od początków swego kapłaństwa problematyką sztuki sakralnej, badaczem architektury kościelnej, autorem bardzo wielu publikacji na ten temat. Mają one charakter upowszechniający wiedzę oraz naukowy, oparty na badaniach i interdyscyplinarnych studiach, publikowanych w wielu pismach naukowych i popularnonaukowych. Również jego doktorat, napisany pod kierunkiem prof. Andrzeja Olszewskiego, poświęcony jest budowlom sakralnym w świetle dyskusji twórców i teologów w kontekście soborowym. Henryk Nadrowski jest aktywnym wykładowcą akademickim, opiekunem prac magisterskich i ich recenzentem, uczestniczy w seminariach i konferencjach poświęconych sztuce i architekturze w relacji do zagadnień teologicznych i szeroko pojętych zadań Kościoła. W jego dorobku ważną pozycję stanowi książka *Kościoły naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy.*

Książka *Sacrum czasoprzestrzeni* skupia większość cech obecnych w jego wcześniejszych pracach. Ma ona walor ujęcia syntetycznego, z tej racji dotyka bardzo wielu kwestii i choć posiada dość przejrzystą strukturę rozdziałów i podrozdziałów, nie jest łatwa w lekturze. Rozdział pierwszy omawia kwestie pojęciowe, zwłaszcza tytułową kategorię sacrum i kategorię czasoprzestrzeni. W rozdziale drugim rozwija hierofaniczną opcję rozumienia sacrum i jego korzenie biblijne. W rozdziale trzecim rozwijany jest wątek sakralizacji poprzez liturgię jako centrum życia i aktywności wiernych, ze szczególnym uwzględnieniem krzyża oraz roli obrzędów, relikwii, wot, dewocjonaliów a także rzeźb, obrazów i ikon. W rozdziale czwartym, pełniącym ważną rolę w konstrukcji całego wywodu, autor zwraca uwagę na osobowe relacje z transcendencją. Relacje te rozważane są w kontekście oglądu i percepcji obiektu sakralnego. W rozdziale piątym analizowany jest przestrzenny aspekt sacrum. Tu dotykamy tytułowej problematyki książki i centralnego problemu metody badawczej. Chodzi o „przełożenie" aspektów materialnych, funkcjonalnych i konstrukcyjnych budowli kościelnej na język metafory humanistycznej a w konsekwencji na język przekazu wiary. Ważną rolę odgrywa w tym rozdziale krytyka złych praktyk w budowlach kościelnych. Nadrowski zwraca uwagę na rozmaite zagrożenia płynące nie tylko ze strony tendencji do zeświecczania, ale dalej idących złych praktyk: prób komercjalizacji budowli i miejsc kultu religijnego. W rozdziale szóstym wątek złych praktyk uzupełniony jest o opis świadomych lub nieświadomych przejawów profanacji naruszających, np. poprzez komercjalizację przestrzeni kościelnej, jej godność płynącą z rytualnego uświęcenia. Rozdział siódmy rozszerza niejako pole rozważań na całość światowej misji Kościoła i rolę architektonicznych środków wyrazu. Książkę kończy refleksja na temat apostolskiego, profetycznego i kapłańskiego charakteru sztuki i swego rodzaju postulat zacieśnienia związków na poziomie edukacji pomiędzy wydziałami sztuki (architektury) i wydziałami teologicznymi, i seminariami duchownymi.

Zasadnicza trudność tkwi w samym przedmiocie badań autora, którym jest architektura sakralna. Jej pogłębiona interpretacja wymaga uruchomienia wielu perspektyw – wiedzy o architekturze, wiedzy o sztuce i teologii. A to tylko zestaw podstawowy. Nadrowski uruchamia każdy z tych typów wiedzy w zakresie godnym uznania. Myśli, przytaczane na podstawie bardzo licznych lektur, oraz wiele syntez autora w tych obszarach wiedzy budzą moje zaufanie. Mogę co najwyżej zauważyć, zrozumiały u historyka sztuki i teologa, dość arbitralny krytycyzm wobec znacznego odłamu sztuki XX wieku, skoligaconego z nowoczesnością (zwłaszcza wobec awangardy). Motywy sztuki nowoczesnej, jej radykalizm w odrzucaniu tradycyjnych środków wyrazu i wywyższenie brzydoty w miejsce piękna, redukcjonizm środków wizualnego oddziaływania, ma dość złożone motywacje, zasługujące na bardziej metodyczne (choćby na planie historycznych etapów) wyjaśnienie. Historia sporu, w jaki weszła sztuka nowoczesna (i nowoczesna architektura) z religią,



The Reverend Henryk Nadrowski, assoc. prof., for the duration of his priesthood, has worked on the issues of sacred art, researched church architecture, and authored numerous publications on such topics. They are scientific in their nature and at the same time popularise the knowledge, based on research and interdisciplinary studies, and presented in many academic journals and science magazines for the general public. Also his PhD thesis, supervised by professor Andrzej Olszewski is devoted to sacred buildings as discussed by the creators and theologians in the conciliar context. Henryk Nadrowski is an active academic teacher, supervisor and reviewer of Master theses, participant of seminars and conferences regarding art and architecture's relation to theology and a broad scope of aims of the Church. Among his other works, *Churches of our Time. Heritage and Perspectives* is an important book.

Sacrum of space-time incorporates most of the features of his earlier works. It takes a synthetic approach, and so touches on a multitude of issues, making reading difficult despite a relatively clear structure of chapters and sub-chapters. The first one discusses notions and especially the title categories of *sacrum* and space-time. Chapter two explores the initiate understanding of sacrum and its biblical origin. The third chapter develops the motif of sacralisation through liturgy as the centre of life and activity of the faithful; giving a special role to the cross, rituals, relics, votive offerings, devotional items, and also sculptures, paintings and icons. In chapter four, which is significant for the structure of the whole reasoning, the author points to personal relations with transcendence. These relations are discussed in the context of overview and perception of the sacred object. Chapter five analyses the spatial aspect of sacrum. This touches upon the

i związany z tym charakterystyczny ateizm sztuki, czekają dopiero na pogłębiony opis nie tylko w kategoriach artystyczno/estetycznych, ale także w kategoriach kulturowych i cywilizacyjnych.

W istotnych kwestiach, poruszanych we wcześniejszych publikacjach oraz w książce *Sacrum czasoprzestrzeni*, związanych z wiedzą teologiczną, czuję się znacznie mniej kompetentny. Nie jestem teologiem, mogę zdefiniować swój horyzont badawczy jako antropologię skupioną na badaniu praktyk artystycznych. Teologie dopisały do moich kompetencji zespołowe badania *locus theologicus* współczesnej kultury wizualnej, jakie prowadziłem kilka lat na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Złożony bardzo przedmiot i perspektywa badawcza, odnajdowane w książce *Sacrum czasoprzestrzeni*, skłoniły mnie w tej sytuacji do wytężenia własnej wiedzy antropologa kultury artystycznej i sięgnięcia do zasadniczych motywów poznawczych, które nią rządzą.

Relacje pomiędzy cywilizacją a kulturą D. Bell – klasyk w dziedzinie moich zainteresowań naukowych – określił jako jeden z najbardziej złożonych problemów socjologii. Powiedzmy to nieco inaczej używając klasycznych pojęć antropologii kultury – relacje między kulturą materialną a kulturą symboliczną nie są proste i rozumienie ich zawsze związane jest z przyjęciem jakiejś perspektywy teoretycznej. Dodajmy filozoficznej bądź filozoficzno/teologicznej. Kultura materialna odsyła nas do złożonych praktyk społecznych i ich materialnych wytworów oraz myślowych racjonalizacji, realizowanych dla bezpośrednio praktycznych (by nie powiedzieć utylitarnych) celów. Kultura symboliczna to obszar, w którym większą rolę odkrywają normy, wzory, wartości, których charakter odsyła nas niekoniecznie ku bezpośrednio praktycznym celom. A więc gdzie? Nie miejsce tu na wyczerpującą odpowiedź, powiedzmy tylko, iż z pewnością także ku transcendencji. W pewnym zakresie (podkreślam, w pewnym zakresie) podział na kulturę materialną i symboliczną replikuje podział na *sacrum* i *profanum*, jego źródło jest w antropologii, chociaż przyjęło się do niego sięgać również w opracowaniach nakierowanych na treści religijne, związane z wiedzą teologiczną. Ten podział jest także u podstaw myślowych konstrukcji Nadrowskiego, pojęcie *sacrum* wydobyte jest także do tytułu rozprawy. Sztuka, a w szczególnie intensywny sposób architektura, plasują się „pomiędzy" sferą materialną i symboliczną. Twierdzenie to moglibyśmy rozciągnąć także na opozycję *sacrum* i *profanum*. Owa niejednoznaczna przynależność sztuki (i architektury) jest źródłem przepastnych dociekań historyków sztuki i estetyków. Jest także podstawą sporu, jaki wiedzie Henryk Nadrowski ze znaczną częścią tradycji nauk humanistycznych i jest także podstawą jego wyborów teoretycznych. Jako teolog umocowywał będzie sztukę zdecydowanie po stronie symbolicznej, a zatem także po stronie *sacrum*. W szerszym kontekście naukowej debaty i artystycznej praktyki, zwłaszcza w sztuce i architekturze XX wieku, opcja ta nie jest dla wszystkich oczywista. Sztuka (kultura artystyczna) inspirowana ideami nowoczesności zakorzeniła się w praktycznym rozumie uwznioślając go niejako, dopisując mu estetyczne funkcje bądź wiodąc z nim spór, a w tym sporze posuwając się do działań radykalnie wywrotowych i używając jako krytycznych argumentów brzydotę i bluźnierstwo. Acz, ze względu na społeczny kontekst praktyk artystycznych, opcji Henryka Nadrowskiego mogę przyklasnąć, to patrząc w szerokiej, antropologicznej perspektywie, widzę w sztuce (a zwłaszcza w architekturze) także potencjał mediacyjny lub pośredniczący. Przyjęło się transcendentalne (sakralne) nachylenie sztuki uznawać za „naturalne" i niejako pierwotne (czyni tak również autor omawianej tu książki). Pozwolę sobie zająć nieco bardziej neutralną pozycję antropologa kultury, widzącego w sztuce rolę waloryzacyjną, a zatem – inaczej mówiąc – rolę pośrednika pomiędzy (w sensie, w jakim mówi D. Bell) cywilizacją i kulturą.

Każde z twierdzeń, które powyżej sformułowałem, można uznać za część teorii kultury jako fragment wpisanej weń teorii sztuki i „teorii" architektury. Każde z nich związane jest z wachlarzem pojęć własnego języka, w którym wyrażane są bardziej szczegółowe, opisowe treści. Wiele z tych pojęć, zwłaszcza całe ich konfiguracje, odnajduję w książce Nadrowskiego; występują one m. in. jako hasła porządkujące książkę: *sacrum*, sakrosfera, *profanum*, Mistyczne Ciało Chrystusa, chrystoformizm, *Imago Dei*, *Genius Loci*, architekturo-plastyka.

Generalny problem, z jakim zderzają się analitycy współczesnej architektury sakralnej, wynika z teoretycznego i praktycznego ciśnienia nowoczesności, jakiemu poddana została w XX wieku prawie cała architektura. Ujmując rzecz w największym skrócie – to wymogi kultury materialnej, jej pragmatyczny funkcjonalizm urosły do rangi stylu. Konkretyzm i funkcjonalizm architektury nowoczesnej (jako formy budownictwa raczej niż sztuki) nie był nastawiony na unoszenie treści wiary. Powiedzielibyśmy

title subject of the book and a central problem of the research methodology that is the correlation between the material, functional and structural aspects of sacred buildings and the language of humanistic metaphor and in consequence the language used to convey the faith. A significant part of this chapter is the criticism of bad practices in sacred buildings. Nadrowski points to the variety of dangers stemming not only from the tendencies for secularization but also from more prevalent bad practices: attempts at commercialization of buildings and places of religious cult. The sixth chapter supplements the topic of bad practices with a description of the cases of intentional or unwitting profanation of sacred space, through commercialization, taking away its dignity granted by its ritual sanctification. Chapter seven extends the scope of the work to the entirety of the global mission of the Church and the role of architectural means of expression. The book concludes with a reflection on the apostolic, prophetic and sacredotal character of art and a postulate of sorts to encourage a closer educational cooperation between the departments of arts (architecture) and those of theology and seminaries.

The major difficulty is posed by the very subject of the author's research: that of sacred architecture. Its detailed interpretation calls for the activation of a number of vantage points. The knowledge of architecture, art, and theology is but a basic set. Nadrowski activates each of these types of knowledge in a commendable way. His observations, based on extensive reading, and many of his syntheses from these areas of knowledge inspire my trust. One thing I can remark on is his, understandable for a historian of art and a theologian, quite arbitrary criticism towards a significant section of the 20th c. art bordering on modernity (and especially towards avant-garde). The motifs of modern art, and its radicalism in the rejection of the traditional means of expression as well as the elevation of ugliness in the place of beauty; finally: the reductionism of the means of visual influence, all have quite a complex motivation deserving of a more methodical study (even if only in the scope of its historical stages). The history of the debate between modern art (and modern architecture) and religion, and the resulting atheism of art is still lacking a detailed description as much in the aspects of art and aesthetics, as in the ones of culture and civilisation.

I feel lacking in competence regarding the significant questions discussed in earlier publications and in the *Sacrum of space-time* connected with theological knowledge. I am not a theologian; my cognitive horizon encompasses anthropology in the scope of researching artistic practices. Theology has made its way into my competencies in the course of joint research of *locus theologicus* of the present-day visual culture I have been conducting a few years ago at the Faculty of Theology at Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. Therefore the complexities of the subject and the research perspective contained in the *Sacrum of space-time* have prompted me to summon my own knowledge of artistic culture anthropologist and reach for the underlying cognitive motifs which govern it.

Relations between civilisation and culture has been called by D. Bell, a classic figure within my academic discipline, one of the most complex issues in sociology. To rephrase that using the classic notions of the culture anthropology: relations between material and symbolic cultures are not simple and understanding them always requires adopting a certain theoretical perspective. Or, let us say, a philosophical, or philosophical-and-theological one. Material culture refers us to complex social practices and their material creation and mental rationalisations, serving the very practical (not to say utilitarian) goals. Symbolic culture is a sphere dominated by norms, patterns, and values whose character does not necessarily refer us directly towards goals. Where to, then? This is not the place to offer a thorough explanation, let us just say: certainly also towards the transcendence. Within a certain scope (and not outside it) the division into material and symbolic culture replicates that of *sacrum* and *profanum*. It is rooted in anthropology, despite being commonly used in studies of religious nature, connected with the knowledge of theology. The same division is also a foundation of the thought constructs of Nadrowski: the notion of *sacrum* employed in the title of his treatise. Art, and in an especially intense way, architecture lie between the material and symbolic spheres. The same might be effectively applied to *sacrum* and *profanum*. This ambiguous affiliation of art (and architecture) is a source of endless inquiries of art historians and aesthetics. It is also the root of Henryk Nadrowski's dispute with a large majority of the humanistic traditions, and a cornerstone of his theoretical choices. As a theologian he shall reinforce art's position in the symbolic, and therefore also *sacrum* faction. Within a wider context of academic debate and artistic practice, especially in the 20th century art and architecture, this option is not self-evident to everyone. Art (artistic culture) inspired by the ideas of modernity became deeply ingrained in the practical mind, elevating it and ascribing to it aesthetic functions, or disputing it by radically subversive means and by calling for the arguments of ugliness and blasphemy as critical ones. Even if I could applaud Nadrowski's option considering the social context of artistic practice, in a wider, anthropological, scope I also see a potential to mediate or liaise within art (and especially architecture). Transcendental (sacred)

– wręcz przeciwnie. Owszem, wzięte z pragmatyki form budowlanych i matematycznej (geometrycznej) racjonalności formy architektoniczne mają swoją „transcendencję", ale dość uniwersalistyczną, by nie powiedzieć gnostycką. Są one tylko do pewnego stopnia gotowe do dźwigania kanonu teologii chrześcijańskiej. W Polsce miał miejsce, zwłaszcza w latach 70. i 80., eksperyment, zrodzony z pytania, na ile formy te mogą być nośnikami treści teologii chrześcijańskiej. Wyniki tego eksperymentu można oceniać różnie. Wnikliwie czyni to autor omawianej książki. W znacznej części „eksperyment" ten należy oceniać krytycznie. W tym krytycyzmie leży także wielka naukowa zasługa ks. Nadrowskiego.

Pytanie, jakie na gruncie tej wnikliwej analizy dostępnych praktyk zdaje się on stawiać, a sformułowane w, bliskich mi, kategoriach kulturoznawczych, brzmi: jak, nie tracąc walorów funkcji budowlanej, kościół wszak nie przestaje być budowlą, dźwignąć coś więcej niż antropologiczne pojęte *sacrum*, dźwignąć kanon teologii Nowego Testamentu? To pytanie można rozwinąć uzupełniając je o bardzo istotną kwestię, która pojawia się w książce i wielu publikacjach ks. Nadrowskiego wprost: jak nie zgubić cywilizacyjnego dorobku architektury, wyrażającego się bogactwem nowej formy plastycznej, a jednocześnie uniknąć prymatu kryjących się w tej formie pragmatycznych, materialnych treści? A inaczej jeszcze formułując pytanie: jak uniknąć złudnego bezpieczeństwa historycyzmu i w nowatorskich formach odnaleźć potencjał sakralny, ewangelizacyjny?

Takie skonkretyzowanie problematyki – nie ukrywam – trafia w samo sedno także moich zainteresowań. Ks. Henryk Nadrowski tropi w omawianej książce oraz w całej swej twórczości naukowej te zaistniałe oraz potencjalne momenty, kiedy spotyka się (zestraja) forma architektoniczna z treściami Ewangelii, tworząc dogodne, „przestrzenne środowisko" wiary. Problem ten dla antropologa kultury ma swój wymiar filozoficzno-metodologiczny i wiąże się z dostrzegalną w dzisiejszej kulturze potrzebą przywrócenia społeczeństwu humanistycznych wartości, których rudymentarne postaci ujmowało chrześcijaństwo. To problem przywrócenia właściwej hierarchii w relacjach pomiędzy kulturą materialną i kulturą symboliczną. To problem humanistycznego kształtu współczesnego (rozwiniętego cywilizacyjnie) społeczeństwa i funkcjonowania w nim wiernych Kościoła katolickiego. To problem miejsca sztuki w owej mediacji pomiędzy materialnym tworzywem i symbolicznym sensem. To problem z zakresu teorii poznania dotyczący epistemologicznej funkcji wiary.

Zasadniczy walor całej działalności naukowej, najważniejszych publikacji a zwłaszcza ostatniej książki ks. Nadrowskiego polega na tym, iż dotykając ważnych kwestii teoretycznych, analizuje on konkretne miejsca i formy sakralnych budowli w relacji do *sacrum*. Szczególnie rozdział trzeci (*Urzeczywistnienie sakralizacji*) i rozdział czwarty (*Przestrzeń w relacjach do sacrum*) zawierają nieomal katalogowo ujęte refleksje na temat tych relacji. *Krzyż-znak i rzeczywistość*, *Wota dewocjonalia*, *relikwie*, *Mowa rzeczy i obrazu*, *Styl a sakralizacja*, *Wyrazistość sylwety kościoła*, *Witraże – światło, kolor, misterium*, *Symbolika środka w centrum parafii*, *Akustyka i nagłośnienie*, *Wokół słowa Bożego*, *Strefa inicjacji*, to tytuły wybranych tylko podrozdziałów analizujących fundamentalną relację pomiędzy formami materialnymi i symbolicznymi.

Szczególną wrażliwość i umiejętność trafnego odczytywania związku miejsca, formy wizualnej, nastroju wnętrza z wyrazem symbolicznym cechuje większość dorobku naukowego omawianego tu autora. Tę umiejętność odnajdziemy w książce *Kościoły naszych czasów*. Owocuje ona także, nieomal instruktażową dla architektów, wcześniejszą publikacją *Sacrum przestrzeni kościelnych*. Wiodącym motywem czasoprzestrzennej formy sugerowanym w tych analizach jest godność, wzniosłość (choć niekoniecznie monumentalizm), różnorodność, warunkowana wyrazową przejrzystością użytych środków materialnych, przestrzennych i kolorystycznych oraz świetlnych. Czasowość przestrzeni jest pochodną liturgii. Towarzyszy temu troska o odczucia wspólnoty wiernych, o swoisty komfort doświadczenia duchowego. Widoczna jest w tych wskazaniach ks. Nadrowskiego chęć pogodzenia powściągliwości z nasyceniem i różnorodnością; wierności przekazu religijnego z możliwościami i atrakcyjnością architektonicznej retoryki. Trudne zadania, wobec których stawała zawsze tzw. dobra sztuka.

O ile wartość naukowa książki ks. H. Nadrowskiego w warstwie, którą określić można jako „tłumaczenie" form kultury materialnej na zagadnienia, znaki symbole i porządki Ewangelii i liturgii chrześcijańskiej wydaje się bezsporna a zakres ujęcia w tej materii szeroki, nieomal wyczerpujący, o tyle dyskusyjna wydaje się systematyka i sposób prowadzenia

bias of art is generally perceived as "natural" and, in a way, primeval (also in the opinion of Nadrowski). I shall assume a more neutral position of culture anthropologist who sees a valuating function of art; or to say it in a different way: that of an intermediary between (in the sense of D. Bell) civilisation and culture.

All of the statements formulated above may be considered a part of the theory of culture, and its derivative theory of art and "theory" of architecture. Each of them is connected with a spectrum of notions of its own language describing the detail and essence of its message. Many of these notions, end especially their configurations, I see in Nadrowski's book as the topics ordering it: *sacrum*, sacred sphere, *profanum*, the mystical Body of Christ, christo-formism, *Imago Dei*, *Genius Loci*, or architecture arts.

The general problem that analysts of the contemporary sacred architecture face stems from the theoretical and practical pressures of modernity that almost all architecture was subjected to in the 20th c. To put things in as few words as possible – the requirements of material culture and its pragmatic functionalism have been elevated to the level of style. The concrete and functional nature of modern architecture (as a form of construction rather than art) has not aimed at bearing religious content. The other way round, actually. It is true that architectural forms derived from the pragmatics of construction and mathematical (geometrical) rationale, have a certain transcendence: yet it is rather a universalistic if not Gnostic one. They are only fractionally ready to bear the canon of Christian theology. In the 1970s and 80s Poland, an experiment with a root question of the extent of that readiness was performed. Its results may be interpreted in a variety of ways. The author of the discussed book does it extensively. The evaluations of the large part of the "experiment" shall be a critical one. This criticism owes a great academic debt to Nadrowski.

The question he states based on the careful analysis of the available practices, formulated in the category of culture science that I am familiar with, is: How, without sacrificing the values of its building function (the church never stops to be a building), to bear something more than the *sacrum* as seen anthropologically; how to bear the canon of the New Testament theology? This question may be supplemented with another crucial issue directly mentioned in the book and countless other publications by Nadrowski: How not to lose the civilisational achievements of architecture expressed in the richness of the new art form, and at the same time to avoid the primacy of this forms pragmatic and material content? And reformulating again: how to avoid the illusory safety of historicism and find the sacred, evangelising potential in the novel forms?

The problem narrowed down in such a way is – let me say it clearly – at the heart of my own interests. Rev. Nadrowski in his book and throughout the entirety of his academic works tracks such potential and actual moments where the architectural form meets and corresponds to the content of the Gospels, thus building a suitable "spatial environment" for faith. The problem has a dimension of philosophy and methodology for the anthropologist of culture: it corresponds to the need, clearly visible nowadays, to return to the society the humanistic values whose rudimentary forms were moulded by the Christianity. It is the problem of bringing back the proper hierarchy of relationships between the material and symbolic culture. It is the problem of humanistic shape of the contemporary (civilisationally advanced) society and the functioning of the members of the catholic Church within it. It is the problem of the place of art in the mediation between the material substance and symbolic sense. It is the problem from the sphere of the theory of cognition regarding the epistemological function of faith.

The main value of the academic activities and major publications, and especially the last book of Nadrowski, lies in touching the crucial theoretical issues through the analysis of the specific places and forms of sacred buildings and their relations with *sacrum*. Especially the third (*Realising the sacralisation*) and fourth (*Space in relation with sacrum*) chapters list a catalogue of reflection on such relations. *Cross as sign and reality, Votive offerings, devotional items and relics, Language of things and images, Style and sacralisation, Clarity of the profile of church, Stained glass: light, colour, mystery, Symbolism of the core in the centre of the parish, Acoustics and sounds, Around the word of God, The initiation area* are the titles of only a few of the sub-chapters analysing the basic relation between the material and symbolic forms.

Author's oeuvre is largely characterised by a special sensitivity and the ability to accurately interpret the connection between a place, visual form and atmosphere of an interior, and its symbolic meaning. The same ability is visible in the book titled *Churches of our time* (*Kościoły naszych czasów*) and an earlier publication, almost a manual for architects: *Sacrum of church spaces* (*Sacrum przestrzeni kościelnych*). The major motif of a space-time form which the analyses suggest is that of dignity, loftiness (yet not necessarily monumentality), and diversity conditioned by the verbal clarity of the used material and spatial mean of expression as well as that of colour and

filozoficzno-teologicznej narracji. Dobrym przykładem wywodu autora w zakresie teoretycznych zagadnień, które można objąć kategorią teologii obrazu, jest podrozdział zatytułowany *Mowa rzeczy i obrazu*. Można podkreślić wielostronność analizy: autor trafnie wskazuje radykalnie odmienne koncepcje tego, czym jest obraz i związana z nim podmiotowa percepcja. Wskazuje na fundamentalne różnice pomiędzy fizykalnym widzeniem przedmiotów a widzeniem, które jest związane z rozumieniem sensów. Wskazuje na zagrożenie, jakie stwarza ta dwuznaczność widzenia i związana z tym ontologiczna problematyczność obrazu. Tłumaczy źródła religijnego ikonoklazmu. Wskazuje klasyczne teorie obrazu jako odwzorowania, wskazując jednocześnie na rolę intencji świadomości odbiorcy, od którego zależy ostatecznie to, co zostanie zobaczone. Trafnie zauważa, iż w nowoczesnym świecie obraz znajduje się między dwiema skrajnymi postawami: konsumpcją i medytacją. Przy całej, wskazanej wyżej, chwalebnej wielostronności analiz, można kwestionować zbyt łatwe przechodzenie od teorii samego obrazu jako materialnego przedmiotu do teorii podmiotowej percepcji. W związku z tym wywód w sposób równie mało uporządkowany podąża od problemów związanych z różnymi koncepcjami tego, czym jest widzenie i jak ono przebiega, do koncepcji związanych z ontologią obrazu. Zbyt łatwo kontekst komunikacyjnych walorów widzenia, jego społecznych, osobowych i kulturowych uwarunkowań, przechodzi do innych kontekstów związanych z ontologią obrazu i ściśle filozoficznych problemów jego bytowej substancji, tak ważnych dla teologii. Mamy więc interesującą gamę stanowisk, pośród których Balthasar konkuruje z Morawskim, przegląda się w Stróżewskim, układa się z Królikowskim; opcja autora przebija się nie wprost, jest – jak należy sądzić – zgodna z dominującą wykładnią kościoła. W tej kwestii przydałby się jaśniejszy wykład i przejrzystsza systematyka stanowisk. Sądzę, że uwagi dotyczące jednego podrozdziału rozciągnąć można na całą książkę. Wyczerpująca znajomość rzeczy nie zawsze znajduje wsparcie w systematycznym przedstawianiu, co wiąże się – jak należy sądzić – z kłopotem wyboru przekonującej teorii teologii architektury czy szerzej teologii czasoprzestrzeni. Henryk Nadrowski zdaje się nam taką teorię podsuwać, ale w istocie jest to raczej prolegomena, gorący, nasycony erudycyjnie i intencjonalnie, perswazyjny materiał intelektualny, który znakomicie spełnia funkcję krytyki istniejących praktyk i wskazówki dla nowych, spodziewanych praktyk w obszarze kościelnej architektury. Moje, użyte w tej recenzji antropologiczne zestawienie kultury materialnej i symbolicznej, także teorią jeszcze nie jest, ale pozwala mi – jak mniemam – stworzyć coś w rodzaju busoli orientującej nieco w gąszczu problemów.

Studia związane z badaniem przeze mnie problematyki *Locus theologicus* kultury wizualnej ośmielają mnie również, by uwagi dotyczące teorii obrazu rozciągnąć na kluczowe dla rozprawy pojęcie *sacrum*. Przyjęło się ono bardzo mocno w polskim dyskursie naukowym, zwłaszcza w publikacjach historyków sztuki w latach 80., gdy mieliśmy do czynienia z wezbraną falą praktyk artystycznych w przestrzeniach kościelnych w Polsce. Był to czas bardzo ciekawego i płodnego artystycznie sojuszu środowisk artystycznych z Kościołem katolickim, który zawiązał się w trudnych warunkach stanu wojennego. H. Nadrowski często nawiązuje do publikacji będących naukowym pokłosiem tamtego sojuszu. Sojusz ten – jak pokazuje historia lat 90., a zwłaszcza ostatnie lata – został mocno nadwyrężony. Również w dyskursie filozoficzno-metodologicznym nastąpiły pewne zmiany. Ujmując problem w wielkim skrócie powiem, iż wzmocniona została opcja umocowująca etymologię słowa *sacrum* w *sacer* (w sensie, w jakim rozwijał to Freud, a ostatnio G. Agamben) raczej niż *sanctum*. Ks. Nadrowski oczywiście podejmuje krytyczną polemikę z negatywnym odcieniem treści pojęcia sacrum, zabrakło mi jednak w rozprawie nowszych lektur będących rezultatem współczesnych antropologicznych i teologicznych sporów.

Uwagi krytyczne w końcowej części recenzji nie zmieniają ogólnej, pozytywnej oceny książki ks. dr hab. Henryka Nadrowskiego. Autor kompetentnie „wtrąca się" w profesjonalny dyskurs architektów w interesie całej polskiej kultury przestrzeni z ważnymi, i obecnymi w niej od wieków, treściami chrześcijańskimi. Troszczy się o nie jako kapłan, zgodnie ze swoją misją i teologiczną wiedzą.

lighting. The temporal nature of space is a derivative of liturgy. This is accompanied by the caring for the feelings of the community of the faithful and a certain comfort of spiritual experience. These instructions by Rev. Nadrowski show his readiness to compromise reticence with saturation and diversity: the truthfulness of religious communicate with the attractiveness of architectural rhetoric – demanding tasks that the so-called good art has always faced.

The scientific value of Nadrowski's book in the aspect that can be dubbed "translation" of the forms of material culture into issues, signs and symbols of the Gospel orders and Christian liturgy seems to be indisputable, and the scope of the work within that aspect – broad and nearly exhaustive; yet the systematisation and the manner of philosophical and theological narration can be questioned. A good example of author's disquisition within the realm of theological issues which can be included in the category of the theology of image is the sub-chapter titled *Language of things and images*. The multiple points of view of the analysis deserve a mention: the author accurately points out radically different ideas of what the image and its subjective perception are. He demonstrates the fundamental differences between the physical seeing of objects and that connected with the understanding of their meanings. He indicates the dangers of such duality of seeing and the resulting ontological problem of image; explains the sources of religious iconoclasm. He presents the classic theories of image as a reproduction, while at the same time pointing to the role of intention of the recipient's consciousness which finally determines what is indeed seen. Rightly, he claims that in the modern world the image lies between two extremes: consumption and meditation. With all of the above commendable variety of analyses, his too easy transition from the theory of image as a material object to that of subjective perception, may be questioned. Therefore the argument in a similarly disorderly way manoeuvres from the problems referring to the various concepts of what seeing is and how it happens, to the concepts connected with the ontology of image. Too easily the context of communicative values of seeing, its social, personal and cultural conditions, moves to other contexts referring to the ontology of image and strictly philosophical problems of its substance of being that lie at the centre of theology's interests. And so we are given an interesting spectrum of positions where Balthasar contests Morawski, reflects Stróżewski, and negotiates with Królikowski. The author's option, breaking through only indirectly, is – as expected – in accordance with the dominant interpretation of the church. A clearer argument would not be remiss, as well as a more transparent systematisation of positions. I believe that remarks on one sub-chapter could well apply to the whole book. An exhaustive knowledge of the subject is not always reinforced with systematic presentation. An issue, most probably, caused by the problem with selecting a convincing theory of theology of architecture, or speaking more broadly: theology of space-time. Henryk Nadrowski seems to offer us such a theology but actually it is rather a prolegomenon: heated, full of erudition and intention, persuasive intellectual material perfectly fitting its function of the critique of existing practice and guideline for the new, expected practices in the area of church architecture. My anthropological juxtaposition of material and symbolic culture employed in this review is also not yet a theory. Still, I suppose, it enables my creation of a compass of sorts to aid the navigation across the sea of problems.

My studies and research of the problem of *Locus theologicus* of the visual culture also encourage me to extend the remarks on image theory onto the notion of *sacrum* key for the analysed work. It is deeply rooted in Polish academic discourse, and especially in the publications of art historians dating from the 1980s, when artistic practices flooded church spaces in Poland. That was a time of greatly interesting and artistically prolific union of the artistic milieu and the catholic Church, created in the turmoil of the martial law. Nadrowski often refers to publications being the academic progeny of that union. The union, as shown by the history of the 1990s, and especially of the final years of that decade, was seriously overstrained. Also the philosophical and methodological discourse experienced certain transformation. To put the issue succinctly, let me say that the option firmly setting the etymology of the word sacrum in *sacer* (as derived by Freud and recently H. Agamben) rather than *sanctum*, is reinforced. Understandably, Nadrowski takes up a critical polemic with the negative shade of the meaning of *sacrum*, yet I feel that his argument lacks reference of newer works resulting from the modern anthropological and theological discussion.

The critical remarks in the final part of this review are not to undermine the positive assessment of Nadrowski's book. The author is competently "interfering" with the professional discourse of architects, with the interest of the entirety of the Polish culture of space at heart, along with its crucial, and traditional, Christian meaning. As a priest, he cares for them according to his mission and theological knowledge.

tłumaczenie/*translation*: **EnglishT**

Jan Stanisław Wojciechowski

Dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski, kulturoznawca, badacz kultury współczesnej, krytyk sztuki, organizator życia artystycznego i naukowego, wykładowca akademicki, artysta. Pisze artykuły, eseje i książki na temat praktyk i idei artystycznych, przemian kulturowych i filozofii kultury. Prowadzi archiwum sztuki, tworzy obiekty rzeźbiarskie i aranżacje przestrzenne; posługuje się też innymi mediami.

Jan Stanisław Wojciechowski, assoc. prof. expert and researcher of contemporary culture, art critic, organizer of artistic and academic life, university teacher, and artist; author of articles, essays and books on practice and ideas of art, cultural changes, and philosophy of culture; curates an archive of art, creates sculptures and spatial arrangements, and uses other media.

Andrzej Bączyński

Absolwent Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej. Pracował na Wydziale Architektury w Gdańsku i Trypolisie w latach 1975-83. W roku 1984 rozpoczął praktykę projektową w Toronto i po kilku latach stworzył Studio Architektury Sakralnej jako część jednego z największych biur architektonicznych w tym mieście. Andrzej kieruje zespołem w Studio projektując kościoły, mauzolea, cmentarze i tym podobne projekty. Artykuł „Kod architektury współczesnej" jest częścią jego pracy doktorskiej „Kontynuacja tradycji we współczesnej architekturze, lata 1940-1980", która stanowi podstawę jego działalności projektowej. Andrzej zawsze odnosi swoje projekty do tradycji i metafizycznej natury architektury.

A graduate of the Faculty of Architecture at the Gdańsk University of Technology. He worked at the faculties of architecture in Gdańsk and Tripoli and in 1998 he established Studio of Sacral Architecture in one of the major architectural offices in Toronto. He leads the team designing a number of churches, mausoleums, cemeteries and projects. The article 'Code of modern architecture' is one part of his doctorate dissertation: 'Continuity of tradition in contemporary architecture, years 1940-1980' which creates the foundation for his design activities. Andrew always refers his projects to tradition and to the metaphysical nature of architecture.

Andrzej M. Chołdzyński

architekt DECPra, LOIARP, OAF, SARP, urbanista. Urodzony w 1960 r. w Lublinie, mieszka i pracuje w Paryżu (od 1982 r.) i Warszawie (od 1996 r.). Ukończył studia podyplomowe z zakresu Teorii Architektury w Ecole d'Architecture - Paris Villemin, absolwent Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej i studiów architektonicznych w Ecole d'Architecture Paris la Seine oraz studiów z zakresu kultury i cywilizacji francuskiej - Uniwersytet Sorbony. Autor kilkunastu książek i publikacji. Wielokrotnie wyróżniany i nagradzany.

Architect and urbanist. Born in 1960 in Lublin, he has been living and working in Paris (since 1982) and Warsaw (since 1996). He completed postgraduate studies of the Theory of Architecture at Ecole d'Architecture - Paris Villemin, a graduate of the Faculty of Architecture at Tadeusz Kościuszko Cracow University of Technology, studies of architecture at Ecole d'Architecture Paris la Seine and studies of French culture and civilisation at Universite de la Sorbonne. He authored a dozen or so books and publications, was given numerous awards and honourable mentions.

Ewelina Kałużyńska

Urodzona w 1989 roku w Warszawie. Tytuł inż. arch. zdobyty w roku 2014 na podstawie pracy pt. „Kaplica i miejsce kontemplacji w krajobrazie mazowieckim". Obecnie kontynuuje naukę na Wydziale Architektury w WSEiZ. Wielbicielka osobliwych brył, wędrówek górskich oraz piękna i energii przestrzeni naturalnych.

Born in Warsaw in 1989. Based on her diploma project titled "Chapel and Place of Contemplation in Mazovian Landscape", in 2014 she was awarded a degree of Engineer of Architecture. Currently, a student of the Faculty of Architecture, at WSEiZ. Ewelina is an admirer of unique solids, mountain hikes, beauty and energy of natural spaces.

Magdalena Wojnowska-Heciak

Absolwentka Wydziału Architektury Krajobrazu SGGW (2010) oraz Instytutu Lingwistyki Stosowanej UW (2007). Wraz z mężem prowadzi autorską pracownię architektury i architektury krajobrazu w Kielcach.

Graduate of the Faculty of Architecture at the Warsaw University of Life Sciences – SGGW (2010) and of the Institute of Applied Linguistics (ILS) at the University of Warsaw (2007). Together with her husband, she runs a studio of architecture and landscape architecture in Kielce.

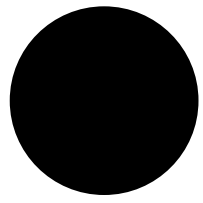
Katarzyna Piądłowska

Architekt krajobrazu, fotograf. Interesuje się sztuką i człowiekiem w krajobrazie miasta. Szczególnie bliska jest jej Warszawa. Absolwentka Związku Polskich Artystów Fotografików, doktorantka Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW.

Landscape architect, photographer. She is interested in art and man in the landscape of the city. In particular, city of Warsaw is important to her. A graduate at ZPAF, currently PhD candidate at Department of Landscape Art, Warsaw University of Life Sciences.

Magdalena Pożarowszczyk

Architekt krajobrazu, artysta w grupach Fotopaikon oraz Bapago, człowiek czynu. Absolwentka kierunków Architektura Krajobrazu oraz Gospodarka Przestrzenna na SGGW. Doktorantka Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW. Specjalizuje się w wydobywaniu wartości przestrzennych i detalu architektonicznego w procesie analiz przestrzennych oraz ich wykorzystaniu w procesie planowania i projektowania. Jest żywo zainteresowana zagadnieniem ducha miejsca w projektowaniu i kształtowaniu krajobrazu, szczególnie nocnego pejzażu miasta. Autorka metody identyfikacji genius loci na potrzeby planowania przestrzennego, opracowanej pod kierunkiem prof. inż. arch. Jeremiego Królikowskiego.

Landscape architect, artist within the groups of Fotopaikon and Bapago, a (wo)man of action. A graduate of Landscape Architecture and Spatial Development faculties at Warsaw University of Life Sciences. Currently she is continuing her MA studies at the faculty of Landscape Architecture majoring in the Art of Garden and Landscape. Currently PhD candidate at Department of Landscape Art, Warsaw University of Life Sciences. She specializes in exposing spatial values and architectural detail in the process of spatial analyses, and their use in the process of planning and designing. She is keen on the issue of genius loci in designing and shaping landscape, especially of the night city landscape. She is the author of a method of identifying genius loci for spatial planning, prepared under supervision of Jeremi Królikowski (Prof. Eng. Arch.).

W poprzednim numerze Arché [02(24)/2013] autorem zdjęcia zamieszczonego na tylnej okładce była Katarzyna Piądłowska. *In the previous issue of Arché [02(24)/2013] the author of the photo on the back cover was Katarzyna Piądłowska.*