

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

ROK XXII

KRAKÓW, LIPIEC–GRUDZIEŃ 2022

NR 2



ARCHITEKTURA  
DALEKIEGO WSCHODU

Pod redakcją  
Katarzyny Banasik-Petri

## „Państwo i Społeczeństwo”

czasopismo Krakowskiej Akademii  
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego  
panstwoispoleczenstwo.pl

### **Czasopismo punktowane w rankingu**

**Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego i Index Copernicus International (40 punktów)**

### **Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:**

*Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski*

**Rada Naukowa:** *Maria Kapiszewska, J. Krzysztof Lenartowicz, Zbigniew Maciąg, Grzegorz Zieliński*

**Redaktor naczelny:** *Jacek M. Majchrowski*

**Redaktor statystyczny:** *Piotr Stefanów*

**Sekretarz redakcji:** *Halina Baszak-Jaróń*

### **Sekretarz redakcji numerów „Państwo i Społeczeństwo – Medycyna**

**i Zdrowie Publiczne”:** *Maria Konturek*



Adres redakcji:

ul. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 1

30-705 Kraków

tel. (12) 25 24 665, 25 24 608

e-mail: [oficyna@afm.edu.pl](mailto:oficyna@afm.edu.pl)

### **© Copyright by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, 2022**

e-ISSN 2451-0858 – wersją pierwotną czasopisma jest wydanie elektroniczne.

ISSN 1643-8299 – wersja czasopisma drukowana na życzenie

Półrocznik „Państwo i Społeczeństwo” jest w pełni otwartym czasopismem  
(Open Access Journals) wydawanym na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL

Redakcja językowa: *Carmen Stachowicz*

Korekta: *Filip Rekucki-Szczurek*

Projekt okładki: *Maria Petri*

Skład i łamanie oraz opracowanie materiału ilustracyjnego: *Oleg Aleksejczuk*

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych i zastrzega sobie prawo skracania tekstów przeznaczonych do druku. Decyzja o opublikowaniu tekstu uzależniona jest od opinii recenzentów.

### **Wydawca:**



Oficyna Wydawnicza KAAF

ul. G. Herlinga-Grudzińskiego 1, bud. A, pok. 215

30-705 Kraków, e-mail: [oficyna@afm.edu.pl](mailto:oficyna@afm.edu.pl)

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

### SPIS TREŚCI

**Katarzyna Banasik-Petri:** Architektura Dalekiego Wschodu. Wprowadzenie.....7

#### IN MEMORIAM

**Anna Franta, Grażyna Schneider-Skalska:** O Annie Palej, architekturze i życiu.  
Trójkąt z Anną Palej nieobecną – wciąż obecną .....15

#### STUDIA I ARTYKUŁY

**Katarzyna Banasik-Petri, Piotr Urbanowicz:** Koncepcje rewitalizacji trzech fragmentów  
dzielnicy Chaoyang w Pekinie: Ritan Parku, ulicy Yabaolu i meczetu Nanxiapo.  
O nowatorskich doświadczeniach polsko-chińskich warsztatów projektowych .....29

**Piotr Wróbel:** Wspólne warsztaty projektowe Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych  
Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego i Katedry Architektury  
na Wydziale Inżynierii i Projektowania Uniwersytetu Hosei w Tokio.  
Doświadczenia dydaktyczne i refleksje naukowo-badawcze .....79

**Krzysztof Ingarden, Artur Jasiński:** *Chmura*: polsko-japońskie warsztaty architektoniczne  
w cieniu pandemii Covid-19 .....101

**Bartosz Haduch:** Japońska oaza architektury w Szwajcarii. Centrum Nauki Rolex –  
Rolex Learning Center (RLC), Lozanna, Szwajcaria (SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa) .....119

**Maria Petri:** Półprzezroczystość jako forma tworzenia przestrzeni we współczesnej architekturze Japonii .....131

**Elżbieta Przesmycka:** Daleki Wschód w europejskiej architekturze i sztuce ogrodowej.  
Między domem a ogrodem .....159

**Barbara Stec:** Fascynacja Zachodu architekturą japońską. Twórczość Kengo Kuma, SANAA  
i Jun'yi Ishigamiego w aspekcie poszukiwania nowego paradygmatu architektury Zachodu .....193

**Marta A. Urbańska:** Od Mangghi do Meduzy. Japońskie inspiracje w nowej architekturze polskiej .....225

**Piotr Wróbel:** Japońska szkoła integracji sztuki i techniki w architekturze.  
Przykład niskobudżetowego terminalu pasażerskiego T3 na lotnisku Narita w Tokio .....241

## VARIA

<b>Marcin Sapeta:</b> Współpraca Kengo Kuma and Associates z Wydziałem Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.....	259
<b>Bartosz Haduch:</b> Pocztówka z Teshimy .....	261
<b>Barbara Stec:</b> Wspomnienie wystawy „Na własne oczy Kengo Kuma architektura światła” .....	263
<b>Piotr Blicharz:</b> Pekin – kulturalna i innowacyjna stolica Państwa Środka. Podróż studialna studentów architektury w roku 2019 .....	271
Lista recenzentów .....	283
Instrukcja przygotowania artykułów .....	285

We wrześniu 2021 r. pożegnaliśmy naszą Koleżankę prof. dr hab. arch. Annę Palej – architektka i urbanistę, propagatora nauczania architektury od najmłodszych lat, wspaniałego dydaktyka i nauczyciela wielu pokoleń architektów, ale przede wszystkim wybitnego i wnikliwego naukowca. Anna Palej była skromną osobą, niezwykle życzliwą i uczynną. Zawsze można było liczyć na jej konstruktywne uwagi w pracy naukowej czy projektowej, nigdy nie odmawiała pomocy – nawet wtedy, gdy była już ciężko chora. Na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego uczyła studentów empatycznego projektowania, skierowanego na człowieka i jego potrzeby, była bardzo lubiana i doceniana przez studentów, koleżanki i kolegów.

*Katarzyna Banasik-Petri*



# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-000

## ARCHITEKTURA DALEKIEGO WSCHODU. WPROWADZENIE

**Katarzyna Banasik-Petri**

doc. dr inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0002-2375-920X

Zapraszam do lektury czasopisma „Państwo i Społeczeństwo” w nowej odsłonie, które od 2022 r. wydawane jest jako półrocznik, z nową punktacją przyznawaną przez Ministerstwo Edukacji i Nauki.

Piąty numer „Państwa i Społeczeństwa” dotyczący architektury postanowiłam poświęcić tematyce Dalekiego Wschodu. Tematyka ta nie jest przypadkowa, gdyż od lat dzięki Dziekanowi Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM Krzysztofowi Ingardenowi kadra naukowa i studenci kierunku architektura, w szczególności z koła naukowego HAUZ 07, z pomocą Stowarzyszenia dla Edukacji Architektonicznej, uczestniczą w wielu interesujących inicjatywach, rozwijając zainteresowania badawczo-naukowe i projektowe związane z tą częścią świata.

Ingarden związany jest z Japonią, od kiedy odbył staż doktorancki w School of Art and Design Uniwersytetu Tsukuba w Japonii (1983–1985), równocześnie pracując w biurze Araty Isozakiego w Tokio (1984–1985). Kontakty z architekturą japońską zacieśniły się jeszcze bardziej podczas współpracy z Isozakim nad projektem Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie (1994). Od tego czasu w ramach działalności własnego biura Ingarden & Ewý Architekci zrealizował kilka projektów, które związane są bezpośrednio z kulturą Japonii, takich jak: Pawilon Herbacyany przy Centrum Manggha (2000), Ambasada Japonii w Warszawie (z Ishimoto Architects, 2000), Ambasada RP

w Tokio (2001), Szkoła Języka Japońskiego przy Centrum Manggha (2004), Polski Pawilon na Światowej Wystawie Expo w Aichi w Japonii (2005) czy ostatnia realizacja Galeria Europa – Daleki Wschód (2015), będąca aneksem do Muzeum Manggha. Z jego inicjatywy z okazji 10-lecia powstania muzeum w roku 2004 odbyła się wystawa „3–2–1 Nowa architektura w Japonii i Polsce”, której był on kuratorem<sup>1</sup>.

Równoległe z fascynacją kulturą i architekturą Japonii Ingarden interesował się współczesną architekturą Chin, które od początku XXI w. dynamicznie rozwijały się ekonomicznie, gospodarczo i społecznie, co pociągnęło za sobą zmieniający się stosunek do architektury i urbanistyki. Efektem badań i zainteresowań chińską architekturą była wystawa „Modernizm udomowiony. Współczesna architektura chińska” w Galerii Europa – Daleki Wschód, zorganizowana w 2017 r. we współpracy z Wang Lu z Uniwersytetu Tsinghua w Pekinie.

Rozwinięte przez Ingardena kooperacje WAI SP KAAFM dotyczą zarówno ośrodków naukowych w Japonii i w Chinach, jak i współpracy z tamtejszymi pracownikami architektonicznymi. Od lat na Wydział zapraszani są wybitni architekci z tego obszaru kulturowego, m.in. Hu Qian z pracowni Isozaki + HuQian Partners (2018), Zhu Wenyi i Wang Lu z Uniwersytetu Tsinghua (2019) czy Marcin Sapeta – partner z pracowni Kengo Kuma & Associates (KKA) (2022).

Wielkim sukcesem wydziału jest nawiązanie ścisłej współpracy z biurem KKA. Od roku 2018 organizowane jest stypendium dla najlepszego absolwenta studiów magisterskich WAI SP. To jedyna w Polsce stypendialna propozycja uczelni umożliwiająca wyróżniającym się absolwentom kontynuację nauki zawodu i rozwijania swoich umiejętności projektowych pod okiem wybitnego światowego projektanta. Laureat nagrody jest wybierany w wyniku konkursu i otrzymuje półroczne, płatne stypendium w pracowni KKA w Tokio. Do tej pory staż odbył absolwent – Adrian Kasperski (2019), gdyż ze względu na pandemię Covid-19 program został wstrzymany do 2022 r. W styczniu 2023 r. do Tokio wyjedzie kolejny absolwent naszej Uczelni. Dzięki tej inicjatywie młode pokolenia polskich architektów mogą zaznajomić się z kulturą Japonii, by później swoją fascynację i nowe umiejętności przenosić na rodzimy grunt.

Zapoczątkowane kontakty i badania związane z kulturą i architekturą Dalekiego Wschodu rozwijają się na Wydziale nieustająco i przybierają nowe formy. Wyjazdy studialne przeplatają się z pracą dydaktyczno-naukową. Przykładem tego są trzy międzynarodowe warsztaty studenckie zrealizowane kolejno w latach 2019–2022 we współpracy z ośrodkami w Chinach i Japonii. O szczegółowych

---

<sup>1</sup> Ingarden od lat zapraszany jest do wielu ośrodków naukowych w Japonii z gościnnymi wykładami, m.in. do Musashi Institute of Technology w Tokio czy Tokyo City University. Od roku 2002 sprawuje funkcję Generalnego Konsula Honorowego Japonii w Krakowie. W dowód zasług w 2017 r. został odznaczony przez Cesarza Japonii Orderem Wschodzącego Słońca w klasie III – Złote Promienie ze Wstęgą. Zob. też K. Banasik-Petri, *Czy architekt może być marzycielem? Rozmowa z Krzysztofem Ingardenem*, „Państwo i Społeczeństwo” 2020, nr 3, s. 133–165, <https://doi.org/10.34697/2451-0858-pis-2020-3-009>.

efektach współpracy można przeczytać w trzech artykułach, gdzie chronologicznie przedstawiono doświadczenia z warsztatów.

Doświadczenie i obserwacje z polsko-chińskich warsztatów z 2019 r. zostały zebrane w obszernym artykule naukowym *Koncepcje rewitalizacji trzech fragmentów dzielnicy Chaoyang w Pekinie: Ritan Parku, ulicy Yabaolu i meczetu Nanxiapo. O nowatorskich doświadczeniach polsko-chińskich warsztatów projektowych* Katarzyny Banasik-Petri i Piotra Urbanowicza. Podjęte tematy projektowe wpisują się w problematykę architektoniczno-urbanistyczną współczesnych Chin, ale diagnozy zaobserwowane w dynamicznie rozwijającym się Pekinie antycypują niekiedy europejskie i światowe problemy wielkich miast, z którymi w najbliższym czasie urbaniści i architekci będą musieli się zmierzyć.

Piotr Wróbel w artykule *Wspólne warsztaty projektowe Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego i Katedry Architektury na Wydziale Inżynierii i Projektowania Uniwersytetu Hosei w Tokio. Doświadczenia dydaktyczne, refleksje naukowo-badawcze* wnikliwie opisuje wspólną pracę studia projektowego, które odbywało się równolegle w Krakowie i Tokio w semestrze letnim od maja do czerwca 2020 r., podczas pandemii Covid-19.

Ostatni tekst dotyczący warsztatów *Chmura: polsko-japońskie warsztaty architektoniczne w cieniu pandemii Covid-19* autorstwa Krzysztofa Ingardena i Artura Jasińskiego zwraca uwagę na wątki dydaktyczne współpracy międzynarodowej, jednak na szczególny komentarz zasługuje efekt końcowy pracy, który był prezentowany na wystawie „Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura” w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggħa w 2022 r. Wspomnianym elementem kulminacyjnym wystawy, obok specjalnie wyselekcjonowanych projektów i modeli budynków Kuma, była zaprezentowana w całości instalacja *Chmura / The Cloud* zaprojektowana i zmontowana w kooperacji architektów z pracowni KKAA i studentów WaiSP pod kierunkiem Ingardena, Jasińskiego i Sapety. Wystawa przyciągnęła publiczność nie tylko związaną ze środowiskiem architektów, ale również odbiła się szerokim echem na tle wydarzeń kulturalnych Krakowa i Polski, uzyskując bardzo dobre recenzje.

Naukowo-badawczy trzon publikacji stanowią artykuły, których tematy autorzy poświęcili zagadnieniom ściśle związanym ze swoimi fascynacjami naukowymi architekturą Dalekiego Wschodu. Bartosz Haduch analizuje budynek edukacyjny Centrum Nauki Rolex autorstwa SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa w artykule *Japońska oaza architektury w Szwajcarii. Centrum Nauki Rolex – Rolex Learning Center (RLC), Lozanna, Szwajcaria (SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa)*. Autor od lat pogłębia wiedzę na temat twórczości japońskiego duetu przygotowując się do szerszej publikacji. Artykuł klasyfikuje eksperymentalne przestrzenie zastosowane przez architektów, ukazując genialną interpretację krajobrazu w kompozycji budynku. Z kolei dzieła japońskich architektów takich jak: Shigeru Ban, Kengo Kuma,

SANAA czy Toyo Itō znalazły się w artykule Marii Petri *Półprzezroczystość jako forma tworzenia przestrzeni we współczesnej architekturze Japonii*. Autorka opisuje kontrasty pomiędzy wschodnią a zachodnią architekturą, badając wątek półprzezroczystości na przykładach japońskich realizacji. Spostrzeżenia zaobserwowane we współczesnej architekturze japońskiej w kontekście historycznej teorii Jun'ichirō Tanizakiego ukazują ciągłość atmosfery „cienia”, która towarzyszy tajemnicy japońskiej architektury.

Odmiernym tematem zajęła się Elżbieta Przesmycka, urbanistka i architektka, poświęcając swój esej architekturze sztuki ogrodowej, będącej pod wpływem klasycznej sztuki chińskiej i japońskiej. Artykuł *Daleki Wschód w europejskiej architekturze i sztuce ogrodowej. Między domem a ogrodem* systematyzuje pojęcia i zagadnienia związane z realizacjami europejskich ogrodów od XVII do XXI w. Tak szerokie potraktowanie tematu jest pionierskie w polskiej literaturze przedmiotu i ukazuje ciągłą fascynację architektów poszukujących nowych środków wyrazu, by oddać ulotnego ducha Dalekiego Wschodu w europejskiej kulturze ogrodowej.

Barbara Stec swoje wieloletnie badania poświęciła światłu w architekturze, odcieniom atmosfery wnętrza oraz elementom podkreślającym te zjawiska w twórczości architektów, którzy stosują je do uzyskania wysublimowanych efektów kreacji przestrzeni. Artykuł *Fascynacja Zachodu architekturą japońską. Twórczość Kengo Komy, SANAA i Jun'yi Ishigamiego w aspekcie poszukiwania nowego paradygmatu architektury Zachodu* to próba odpowiedzi na pytanie: co skłania Zachód do ciągłej fascynacji Japonią?

Zachód w kontekście rozważań z perspektywy Dalekiego Wschodu to także Polska. Marta Urbańska – architekt, historyk architektury i krytyk, zapytała przewrotnie polskich uznanych projektantów: Przemysła Łukasika, Oskara Grąbczewskiego i Marcina Bratańca, o ich inspiracje architekturą japońską. Uzyskane odpowiedzi nie są jednoznaczne, ale prowadzą do ciekawych konkluzji jakie wysuwa na tej podstawie autorka w artykule *Od Mangghi do Meduzy. Japońskie inspiracje w nowej architekturze polskiej*.

Piotr Wróbel, specjalizujący się w problematyce rozwiązań architektonicznych obiektów portów lotniczych, tym razem opisuje terminal pasażerski na lotnisku Narita w artykule *Japońska szkoła integracji sztuki i techniki w architekturze. Przykład niskobudżetowego terminalu pasażerskiego T3 na lotnisku Narita w Tokio*. Prezentuje unikatową synergię minimalistycznej japońskiej architektury, wysokiej technologii rozwiązań i szacunku do człowieka poprzez sposób kształtowania architektury przestrzeni publicznych.

Od lat w ramach badań naukowych na WaiSP kadra naukowa odbywa podróże studialne do Japonii i Chin, czego efektem są publikacje naukowe i wystawy fotograficzne. Japońskie reminiscencje fotograficzne ma Bartosz Haduch. Dotyczą one wyprawy do Teshima Art Museum w 2015 r. – wyjątkowego obiektu wpisanego w krajobraz wyspy na Morzu Śródziemnym Seto, autorstwa artystki Rei

Naito i architektka Ryūe Nishizawy. „Teshima Window” to fotografia-wydarzenie, którą autor opisuje w swoim wspomnieniu *Pocztówka z Teshimy* o miejscu i konkursie Sony World Photography Awards (2016). W 2014 r. po powrocie z Japonii Barbara Stec, przy okazji badań nad światłem naturalnym i architekturą, przygotowała wystawę fotograficzną pt. „Na własne oczy Kengo Kuma architektura światła” prezentowaną na WAiSP. Zebrane doświadczenia autorka nostalgicznie opisuje w tekście *Wspomnienie wystawy „Na własne oczy Kengo Kuma architektura światła”*, nawiązując do tegorocznej podróży do Paryża śladami twórczości nowych realizacji Kengo Kuma. W zeszycie oddaliśmy też głos naszemu absolwentowi studiów inżynierskich Piotrowi Blicharzowi, który w eseju *Pekin – kulturalna i innowacyjna stolica Państwa Środka. Podróż studialna studentów architektury w roku 2019* przedstawił, w imieniu swoim i pozostałych studentów z koła naukowego HAUZ 07, architektoniczne wspomnienia z podróży.

Obecność kultury związanej z Dalekim Wschodem, a w szczególności z Japonią, jest w Krakowie odczuwalna od ponad 100 lat. Przekazanie przez kolekcjonera, publicystę, przyjaciela artystów i podróżnika Feliksa „Mangghę” Jasińskiego w 1920 r. kolekcji ponad 20 tys. eksponatów na ręce dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie Feliksa Kopery otworzyło nowy rozdział w muzealnictwie polskim, popularyzując kulturę Dalekiego Wschodu. Otwarcie dla publiczności fragmentów kolekcji Jasińskiego w 1934 r. w nowym oddziale MNK na stałe wpisało się w krajobraz kultury Krakowa i Polski. Pierwsza przekrojowa wystawa „japoników” Jasińskiego pt. „Sztuka i rzemiosło artystyczne Japonii” odbyła się w 1944 r. w Sukiennicach dla uczczenia sojuszu niemiecko-japońskiego i paradoksalnie zorganizowana została przez Towarzystwo Kulturalne Generalnego Gubernatorstwa. O tejże wystawie wielokrotnie wspominał Andrzej Wajda w wywiadach i wypowiedziach, przywołując wspomnienia i swoje pierwsze oczarowanie sztuką Japonii jako 18-letni przyszły student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Przez całe swoje życie był on związany z Japonią, gdzie został doceniony, czego dowodem była Nagroda Kioto przyznana reżyserowi w 1988 r. za całokształt twórczości. Jak wspominał Wajda, nagroda zainspirowała go do zbudowania w Krakowie Centrum Manggha w celu utworzenia przestrzeni dla kolekcji Jasińskiego. Od 1994 r. muzeum rozrasta się o nowe obiekty ściśle związane z kulturą Japonii i staje się prężnie działającym ośrodkiem popularyzującym japońską kulturę w Polsce.

Zebrane w niniejszym numerze publikacje autorów zafascynowanych architekturą i sztuką Dalekiego Wschodu potwierdzają to, co dostrzegł w niej Andrzej Wajda: „Tyle jasności, światła, ładu i poczucia harmonii nie widziałem nigdy przedtem – było to moje pierwsze w życiu zetknięcie z prawdziwą sztuką”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Fundacja Kyoto – Kraków Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz, *Historia Fundacji*, <https://kyotokrakow.org.pl/fundacja-kyoto-krakow/historia-fundacji> [dostęp: 7.11.2022].



**IN MEMORIAM**



# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-001

## O ANNIE PALEJ, ARCHITEKTURZE I ŻYCIU. TRÓJGŁOS Z ANNA PALEJ NIEOBECNĄ – WCIĄŻ OBECNĄ

**Anna Franta**

dr hab. inż. arch., prof. PK, Politechnika Krakowska, Wydział Architektury  
ORCID: 0000-0001-6351-8622

**Grażyna Schneider-Skalska**

prof. dr hab. inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury  
ORCID: 0000-0002-5539-2326



6 września 2021 r. odeszła dr hab. inż. arch. Anna Palej.  
Dla nas „Hania”.  
Wspaniały Dydaktyk, ceniony Naukowiec, nagradzany Twórca –  
w Polsce i za granicą.  
Zawsze perfekcyjna, dociekliwa, kreatywna – silna spokojem.  
Prawdziwy „czuły narrator” w swoich wszystkich aktywnościach  
zawodowych pilnujący,  
by „po pierwsze – nie szkodzić” i doskonalić środowisko przestrzenne,  
w którym żyjemy.  
W stosunku do ludzi ciepło i dyskretnie realizowała swoje  
„po pierwsze – pomagać”,  
nie deklaracją, a konkretnym, skutecznym działaniem,  
które dla wielu było ratunkiem,  
a dla nas wszystkich wielkim wsparciem.  
Haniu, dziękujemy, że byłaś.

Staliśmy na cmentarzu – koledzy ze studiów, współpracownicy z Instytutu Projektowania Urbanistycznego, członkowie Rad Wydziałów, w których zasiadała, Dziekani i Rektorzy, których była pełnomocnikiem, doktorzy, których wypromowała, absolwenci i studenci, których wykształciła i wychowała.

Teraz, w imieniu nas wszystkich z różnych Szkół architektury: dziękuję. Dziękuję Pani Profesor, za czas Twojego życia z tymi Szkołami związany, im poświęcony, dla nich i dla ich dobra i prestiżu tak – nie do przecenienia – efektywny.

Zdolna, wyróżniająca się studentka, potem błyskotliwy, poszukujący i inspirowany naukowiec jednocześnie piszący, projektujący i uczący. Profesor Politechniki Krakowskiej, University of Tennessee i Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.

Wyróżniony doktorat, znakomita habilitacja, znaczące publikacje i wystąpienia konferencyjne, aktywność w PAN i PAU, wygrywane (w kraju i na świecie) konkursy architektoniczne i Status Twórcy SARP.

Niestrudzona prekursorka – w Polsce – i animatorka międzynarodowego ruchu „Architekci w szkołach”, dzięki której dzieci, które uczestniczyły w Jej warsztatach, to obecnie dojrzały, twórczy architekci i profesorowie.

Wyjazdami do Australii i Stanów Zjednoczonych Hania Palej „otwierała świat” – sobie i studentom – wtedy, kiedy był trudno dostępny; później, świetnie prowadzoną współpracą międzynarodową, sprawiła, że stał się on naturalnie dostępny – nie dla nielicznych, lecz dla setek studentów.

Profesor Anna Palej: Rozpoznawalny – Ważki i Słyszalny – Autorytet Naukowy, któremu oddaję głos.

*Anna Franta*

\*\*\*

„[...] Projektowanie urbanistyczne jak nigdy dotąd, rozpięte jest pomiędzy przeszłością a przyszłością. W przyszłość patrzymy z niecierpliwością, oczekując nowych koncepcji struktury fizycznej miasta, innego stylu życia, wrażliwości ekologicznej czy wolności wyboru. Nauczeni jednakże doświadczeniem, iż źle ukierunkowana fascynacja osiągnięciami nauki i techniki łatwo może zniszczyć utrwalone kulturowo, wielowątkowe relacje pomiędzy poszczególnymi elementami miasta, z nostalgią oglądamy się wstecz, starając się odnaleźć w paradygmatach historycznych źródła wiedzy i twórczej inspiracji. [...] Są to bowiem różne sposoby «wsluchiwania się» w miasto i jego problemy: nie jedynie z punktu widzenia kompozycji i estetyki ale specyfiki rozwoju społeczności miejskiej, jej potrzeb, wierzeń, ambicji, priorytetów. [...] Poznawanie przeszłości, wykorzystywanie nagromadzonych w niej doświadczeń, wspinięcie się na ramiona poprzedników jest naturalnym mechanizmem gwarantującym rozwój wszystkich dziedzin wiedzy: wpływa na lepsze rozumienie problemów dnia dzisiejszego, jest też niezbędnym przygotowaniem do każdej próby przewidywania jutra”<sup>1</sup>.

„«Architektura jest zjawiskiem syntetycznym, obejmującym praktycznie wszystkie pola ludzkiej działalności» [Alvar Aalto]. To służąca człowiekowi sztuka użytkowa nawet wtedy, gdy przybiera najbardziej wysublimowaną formę. Rozpatrując zatem kwestie twórczości i wyobraźni architektów, nie można skupiać się na jednym tylko aspekcie – artystycznym, popierać «mgnienia», «szczególnej iskry», «przecucia» i «indywidualności», należy natomiast mówić o inkluzji, złożoności, pracy grupowej i intelektualnym podejściu do zadań, popartym pilnymi studiami i zaangażowaniem”<sup>2</sup>.

„Dojrzałość i sukcesy w dziedzinie architektury osiągnąć można jedynie dzięki otwartości na nowe idee, «terminowaniu u różnych mistrzów» i doskonaleniu swej ręki przy okazji zmieniających się stylów czy mody. Testując kolejno rozmaite pryncypia łatwiej jest wzbogacić swój warsztat o nowe doświadczenia i znaleźć w pewnym momencie własną drogę, wypracować własny indywidualny styl. Mobilność twórcza to podstawowa cecha wszystkich wielkich architektów, inna – nie mniej ważna – to wysoki stopień edukacji. Wielcy architekci podejmowali zatem nie tylko zadania projektowe i budowlane – byli też czytani, wielu z nich pisało podręczniki, eseje, traktaty, organizowało

---

<sup>1</sup> A. Palej, *Współczesna problematyka przestrzenna miast i jej historyczne tło*, [w:] K. Bojanowski i in., *Elementy analizy urbanistycznej*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 1998, s. 32–33.

<sup>2</sup> *Eadem*, *Alvar Aalto – architekt inkluzywista*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury” 2000, t. 32, s. 89.

przedsięwzięcia kulturalne i edukacyjne, wychowując świadomych inwestorów i użytkowników obiektów, wymieniało też poglądy z innymi na międzynarodowych konferencjach. Takim właśnie twórcą był Alvar Aalto<sup>3</sup>.

„Zasada zabudowy działki, której Aalto pozostawał wierny przez całe niemal swoje zawodowe życie, zakłada podział obiektu na niej wznoszonego na dwa wyraźne elementy połączone przyjazną człowiekowi przestrzenią publiczną [...] Dodatkowo Aalto traktował swe dziedzińce jako «składnik pamięci», dający możliwość zapisu dawnego charakteru działki. [...] W twórczości Alvara Aalto z koncepcją działki i sposobem jej zagospodarowania ściśle powiązana była koncepcja trzech «ścieżek». Ścieżka pierwsza – to droga słońca osadzająca w czasie i przestrzeni zarówno obiekt jak i działkę, na której został wybudowany. Ścieżka druga związana była z poruszaniem się pieszego wokół budynku, trzecia zaś, mająca charakter funkcjonalny, związana była z poruszaniem się wewnątrz budynku, dostępnością elementów użytkowych i rodzajem ludzkiej działalności, dla której obiekt zaprojektowano. Ścieżka, wymieniona jako ostatnia, pomyślana była w taki sposób, aby pozwolić użytkownikom na eksplorację przestrzeni, rozumianej jako rozwijający się ciąg kolejnych doświadczeń. W interpretacji Aalto pojęcie «funkcja» zasadało się właśnie na ludzkich czynach i doświadczeniach<sup>4</sup>.

„Aalto na pewno nie był twórcą jednostronnym. Nie był też twórcą samotnym. W swoim biurze cieszył się ogromnym autorytetem, był też uwielbiany przez swych asystentów. [...] Lubiany jako szef miał też wyjątkowo dobre stosunki z klientami. Stał na stanowisku, że tylko elastyczny w swych poglądach architekt, uważnie słuchający i chętnie angażujący się w negocjacje może oczekiwać w zamian, od swych klientów, współpracy oraz przychylności także i w kwestiach dotyczących czystej sztuki. Aalto potrafił włączyć swych klientów w proces twórczy, umiał wykorzystywać ich sugestie jako element inspiracji, dodatkowy bodziec, pomagający mu wymyślić coś nowego, coś jeszcze lepszego. Zakres możliwych transformacji nie był jednak według niego nieograniczony, toteż przestrzegał swych współpracowników przed zbytnią uległością. «Musicie pamiętać co to jest A i co B. W sprawach B architekt może być elastyczny. Sprawy A – to kwestia pryncypiów»<sup>5</sup>.

„Chętnie ucząc się od innych, testując różne szkoły i maniery i doskonaląc nieustannie swój warsztat Alvar Aalto sam stał się wzorem, a jego inkluzywizm to najwspanialszy prezent jaki mógł pozostawić przyszłym generacjom.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 96–97.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 91–94.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 97–98.

[...] celem niniejszej wypowiedzi jest pokazanie tła jedynie, na jakim rozwinąć się może architektura inkluzywizmu. Tłem takim, w przypadku Alvara Aalto, był przede wszystkim mądry i ciepły dom rodzinny, wszechstronna edukacja, wyjątkowy habitat, w którym miał szczęście żyć, samodyscyplina, wrażliwość, dobre manieri i ciężka praca”<sup>6</sup>.

*/Anna Palej/*

\*\*\*

Uwarunkowania i cechy Alvara Aalto, które tak ceniła Hania, w olbrzymim stopniu charakteryzowały i Ją. Miała rozumiejącą i wspierającą rodzinę – Rafał, sam nadzwyczaj kreatywny, ale i zawsze nad wszystkim panujący i czuwający mąż, i od małego wciągane i pozytywnie „zarażone” pasją zawodową Mamy – Natalia i Michał.

Intuicja nie zawodziła Jej w doborze młodych współpracowników, nad których rozwojem naukowym i dydaktycznym umiała dyskretnie czuwać i nim kierować, niemal do ostatniej chwili swego życia. Nienachalnie a prawdziwie przywiązywała do siebie tych młodych ludzi i przez to zapisała się głęboko w ich pamięci i sercach. Tak było z Bartkiem Homińskim, Jej pierwszym doktorantem, który gdy poprosiłam go o parę słów po roku od odejścia Pani Profesor, napisał:

Pamiętam jak poznaliśmy się. Profesor Anna Palej zatrudniała mnie do pracy na uczelni, byłem świeżo po dyplomie. W trakcie rozmowy poprosiła, żebym opowiedział o swoim projekcie dyplomowym, który został nagrodzony w konkursie Schindler Global Award. Szczególnie spodobały jej się długie balkony prostopadłe do fasady. Zostałem przyjęty do pracy. Motywowała i cierpliwie znosiła moje mozolne wybieranie tematu doktoratu. W pracy zawsze myślała krok do przodu i poza głównym nurtem. W pamięć zapadły mi powroty spacerem z Podchorążych do domu, ulicą Kazimierza Wielkiego albo Młynówką. Szliśmy razem, zawsze Ona po jednej, a ja po drugiej stronie. Lubiała gotować i o tym opowiadać. Kiedy czasem ją odwiedzałem, zawsze była to okazja, żeby mnie nakarmić. Kiedy już przestaliśmy się spotykać w pracy, widywaliśmy się na kawie w Jej i naszej okolicy przy Młynówce. Nie dzwonił się do siebie zbyt często, ale rozmawialiśmy wtedy długo i o wszystkim.

Zanim odeszła, zdążyła jeszcze spowodować, by Bartek został promotorem pomocniczym pracy doktorskiej, wierząc, że będzie to pomocne i mobilizujące do zamknięcia kolejnego Jego kroku naukowego – habilitacji – do którego go, od chwili obronionego z wyróżnieniem i nagradzanego doktoratu, nieustannie i cierpliwie dopingowała.

*Anna Franta*

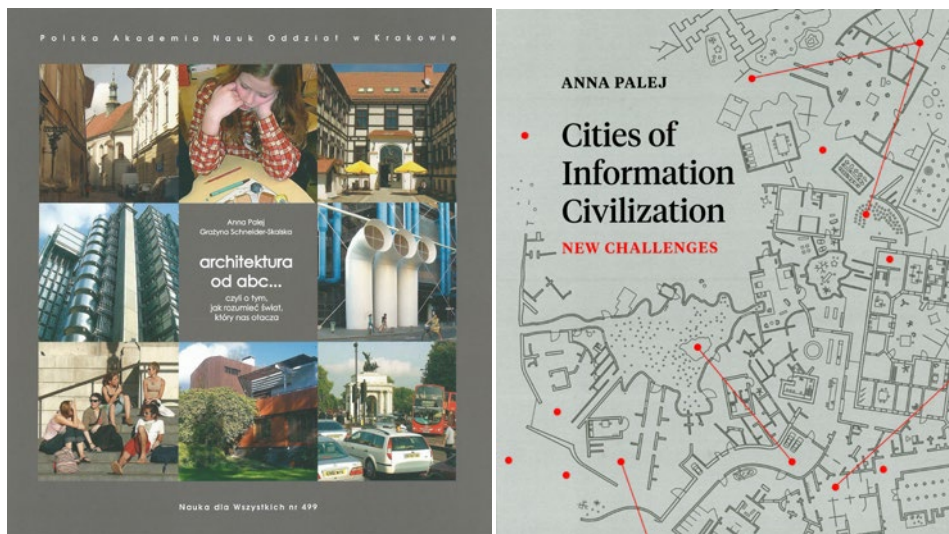
---

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 99.

Nie jest możliwe zawarcie w krótkim tekście wspomnień z wielu lat przyjaźni i współpracy z Hanką na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, kontaktów pozauczelnianych – naukowych i osobistych. Przybliżę tylko kilka, może nieoczywistych, fragmentów wielobarwnych wspomnień.

Dla Hanki bardzo ważna była edukacja architektoniczna młodych pokoleń. Zainteresowanie tą tematyką widoczne było już w Jej pracy doktorskiej *Kształtowanie przestrzeni dla dzieci w miejskim środowisku mieszkaniowym*. W sposób widoczny dla szerszego odbiorcy rozpoczęła działania edukacyjne w październiku 1989 r., kiedy reprezentując SARP Kraków, wraz z Jakiem Brownem i Nigelem Frostem z RIBA London przedstawili, również przy naszej pomocy, ideę edukacji architektonicznej skoncentrowanej na młodym pokoleniu w czasie 3. Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie. Program towarzyszący Biennale obejmował warsztaty projektowe prowadzone przez RIBA General Education Group, międzynarodowy konkurs plastyczny „Dom w Mieście”, a także wystawę w Domu Polonii, a w okresie późniejszym w siedzibie RIBA w Londynie. Dalszy ciąg zdarzeń to grant Ministerstwa Edukacji Narodowej pt. „Naukowe podstawy wprowadzenia edukacji architektonicznej do programów szkolnych obowiązujących w Polsce” i powstanie Zespołu Edukacji Architektonicznej. Pracowałyśmy w nim intensywnie razem, Hanka, Ania Franta i ja, a także, co trzeba podkreślić, nasze rodziny, ponieważ te czasy wymagały niesztampowego zaangażowania. Kolejnym ważnym wydarzeniem animowanym przez Hankę było seminarium przeprowadzone pod patronatem Building Experiences Trust w 1991 r., jako element Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie odbywającej się w Krakowie, w tym warsztaty przed krakowskim Barbakanem i budowa szopki krakowskiej. Wspominam także liczne warsztaty z dziećmi w szkołach, wyjazdy z zieloną szkołą itp., do organizacji których włączali się koledzy architekci, ich rodziny i dzieci. To były czasy częstego budowania, rysowania, projektowania z dziećmi. Jeden z młodych uczestników na pytanie, co podobało mu się w warsztatach, odpowiedział: „wszystko mi się podobało”.

Zaangażowanie Hanki było bezcenne. Zespół Edukacji Architektonicznej współpracował w tym czasie z SARP (udział w kolejnym Biennale), z Konsulatem Generalnym Austrii w Krakowie, a także z TVP Kraków, realizując program *Domowe przedszkole*. Po wyjeździe do USA, do szkoły architektury w Knoxville jako visiting professor, Hanka opracowała i prowadziła autorski fakultatywny kurs „Architecture in Schools” dla studentów architektury. Po powrocie do Polski, z inicjatywy prof. Zbigniewa Bacia, ówczesnego przewodniczącego Komitetu Architektury i Urbanistyki PAN, napisałyśmy książkę pt. *architektura od abc..., czyli o tym, jak rozumieć świat, który nas otacza*, wydaną w 2008 r. w serii *Nauka dla Wszystkich* przez Krakowski Oddział Polskiej Akademii Nauk. Była to drobna, ale ważna dla Hanki publikacja, wśród licznych prac i książek naukowych, których była Autorką.



Il. 1, 2. Okładki książek: *architektura od a, b, c... czyli o tym, jak rozumieć świat, który nas otacza* (2008) oraz *Cities of information civilization: new challenges* (2019)

Po zakończeniu pracy na Politechnice Krakowskiej i podjęciu współpracy z Krakowską Akademią im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Hanka również tam zaszczerpiła ideę działań edukacyjnych dla dzieci i młodzieży, organizując warsztaty projektowe np. w ramach krakowskich dni nauki.

Kolejna, chociaż nie ostatnia, nasza wspólna pasja to wyjazdy. Hanka była osobą ciekawą świata i nowych ludzi. Oprócz jej dalekich podróży do Australii czy do Stanów Zjednoczonych były też krótsze, nasze wspólne wyjazdy w ramach konferencji czy seminariów. Ich efektem było kilkadziesiąt tekstów, m.in.: *Wenecja – miasto dobre nie tylko dla dzieci* czy *Londyn, Hampstead Garden Suburb. Idealne osiedle dla idealnej społeczności*.

Hanka, jak my wszyscy, robiła dużo zdjęć, zawsze profesjonalnym aparatem, bez pójścia „na skróty” za pomocą małego compactu. Sama nie lubiła być fotografowana, jednak na szczęście mój compact pozostawił mi szereg ujęć Hanki, na których widać Ją dążącą do zgłębiania architektury, poszukiwania kompozycji urbanistycznej, znajdowania nietypowych miejsc. Cechowała Ją umiejętność wnikliwej obserwacji otoczenia i przejawów życia, kojarzenia faktów. W każdej sytuacji szukała i znajdowała coś inspirującego, zarówno w bibliotece RIBA w Londynie, w wąskich uliczkach Wenecji, jak i w krajobrazach miejskich czy parkowych. Był to też oczywiście czas miłych spotkań i rozmów towarzyskich.



Il. 3–5. Hanka w przestrzeni weneckiej uliczki, w bibliotece RIBA w Londynie, w „Nowych Ogrodach” na polach Dyckeru (fot. G. Schneider-Skalska)

Ta umiejętność kojarzenia miejsc i różnych, wydawałoby się odległych od siebie faktów, powodowała, że potrafiła pisać o współczesnych i przyszłych problemach globu i miast, jak np. w pracy habilitacyjnej pt. *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*, a jednocześnie skupić się na detalach, kolorycie miasta i napisać o nim jako miejscu, w którym się gotuje, je, szuka smaków i zapachów, jak w artykule *Sztuka architektury a sztuka kulinarna*. Zadaje w nim pytanie: „Co było pierwsze – dach czy ogień?”. Sama lubiła wyszukiwać ciekawe potrawy i cieszyć nimi gości. Ponownie oddaję głos Hance.

*Grażyna Schneider-Skalska*

\*\*\*

„Projektowanie z myślą o dzieciach, wbrew pozorom, nie jest zadaniem dziecinnie łatwym. Nie wystarczy bowiem w tym przypadku tworzenie najlepszych programów funkcjonalnych, czy wnoszenie najbezpieczniejszych konstrukcji. Nie można posługiwać się tutaj także intuicją. Architekci, tworzący ramy przestrzenne dla wszelkiej działalności dziecka (szczególnie w pierwszych latach jego życia) muszą być w pełni świadomi tego, jak powinny wyglądać prawidłowe relacje «dziecko – przestrzeń otaczająca»<sup>7</sup>.

„Wyobrażenia człowieka związane z przyszłością miast są bardzo różne, są one bowiem odbiciem ludzkich marzeń i fascynacji, a także dręczących człowieka niepokojów i lęków. Powstawanie idealistycznych projektów miasta

<sup>7</sup> A. Palej, G. Schneider-Skalska, *architektura od abc... czyli o tym, jak rozumieć świat, który nas otacza*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. Oddział w Krakowie, Kraków 2008, s. 66–67.

więzało się zawsze z początkiem nowych, ważnych etapów cywilizacyjnych. [...] Narodziny cywilizacji informacyjnej zbiegły się w czasie z pojawieniem się wielu poważnych problemów o zasięgu światowym, takich jak kryzys przestrzenny, niepokojący wzrost liczby ludności i rozrost miast, niszczenie zasobów i dziedzictwa kulturowego, narastające problemy społeczne. Sytuacja ta sprawia, że dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, potrzebne są nowe, dotyczące przyszłości miast wizje”<sup>8</sup>.

„Zarówno gotowanie, jak i budowanie zmierza do zaspokajania wymagań nie tylko związanych z użytecznością ale też z estetyką – pięknem i smakiem, przy czym jakość potrawy czy obiektu nie zawsze musi być proporcjonalna do poniesionych nakładów. Dobre rezultaty można też osiągać dzięki inteligentnym i kreatywnym rozwiązaniom, bazującym na podstawowych składnikach czy materiałach”<sup>9</sup>.

/Anna Palej/

\*\*\*

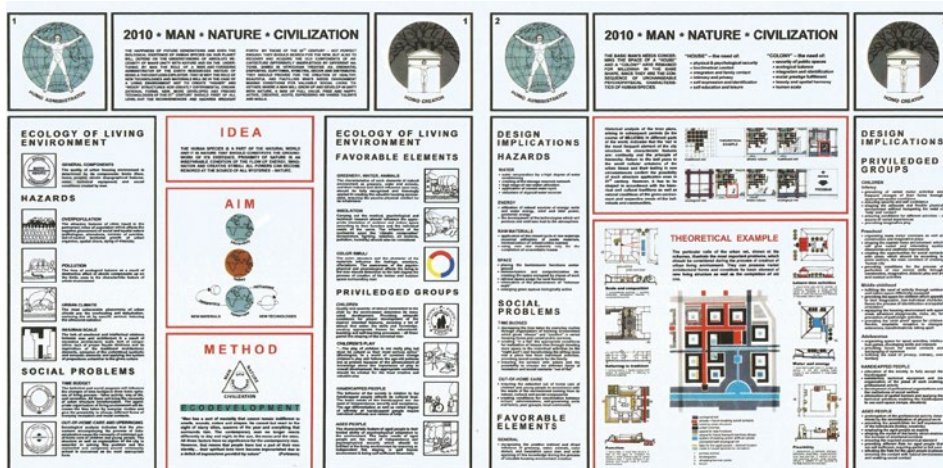
Pewnie nie wszyscy znali hobby artystyczne Hanki. Swoje obrazki/kompozycje z suszonych roślin zaprezentowała na dwóch wystawach „Tusz i susz”, w których Jej kompozycjom towarzyszyły moje obrazki wykonane tuszem. W ostatnich latach wróciła do projektowania i wykonywania wycinanek, które już wcześniej ją fascynowały. Ta technika była jej bliska, ponieważ wymagała inwencji artystycznej, ale też precyzji i perfekcji, które cechowały Hankę we wszystkim, co robiła. Rozmawialiśmy nawet o kolejnej wspólnej wystawie, którą proponowała nazwać „Nożyczki i tusz”. Niestety tej wystawy już nie przygotowujemy.



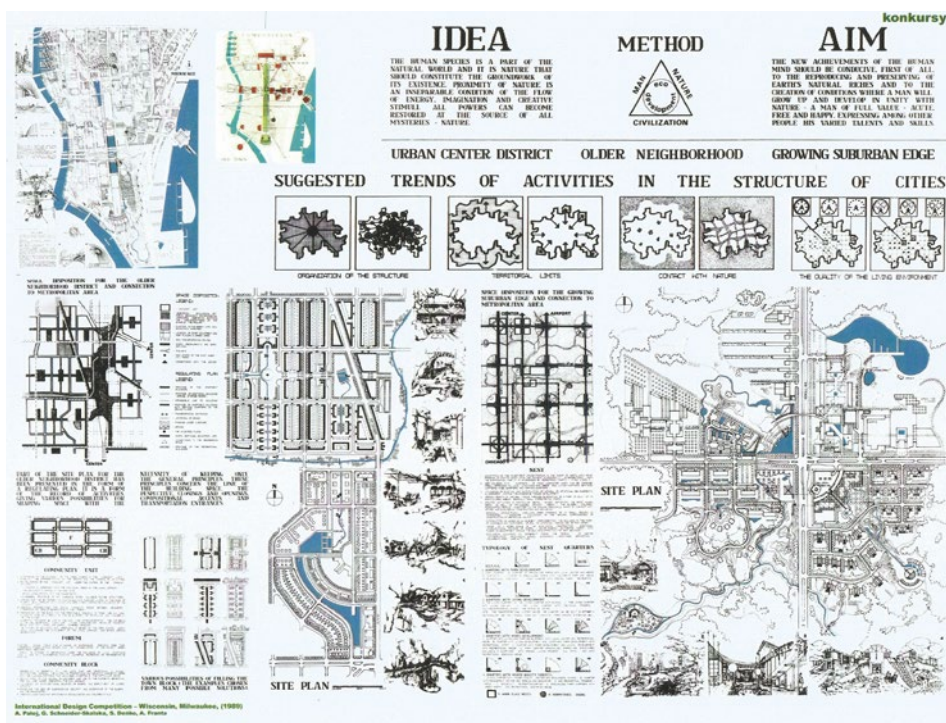
Il. 6–8. Susz/wycinanki (fot. R. Palej)

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 80–81.

<sup>9</sup> A. Palej, *Sztuka architektury a sztuka kulinarna / The Art of Architecture and the Art of Cooking*, „Teka Komisji Architektury PAN, Oddział w Krakowie” 2020, t. XLVIII, s. 136.



Il. 9. Praca wykonana na międzynarodowy konkurs studialny „Los Angeles Prize – Place for People in the Year 2010” (wyróżnienie poprzez publikację pracy w USA; A. Palej, G. Schneider-Skalska)



Il. 10. Praca wykonana na „International City Design Competition – Milwaukee” (wyróżnienie honorowe; A. Palej, G. Schneider-Skalska, A. Franta, S. Deńko)

Hankę będę pamiętać zawsze jako osobę o wspaniałym poczuciu humoru. Był to humor inteligentny, który pozwalał nam czy to w czasie prac nad nagrodzonymi koncepcjami konkursowymi, np. idei życia w miastach w 2010 r., modelowego osiedla przyszłości w Radzionkowie z Anią Frysztak i Henrykiem Skalskim (I nagroda równorzędna i wyróżnienie specjalne Ministra Ochrony Środowiska), przekształceń miasta Milwaukee z Anią Frantą i Staszkiem Deńko, czy też w trakcie spotkań lub pod sam koniec głównie rozmów telefonicznych, czasami dosłownie płakać ze śmiechu. Praca w różnych miejscach i pandemia spowolniły nasze kontakty, a wraz z upływem czasu coraz bardziej mi naszych rozmów i tego śmiechu brakuje.

*Grażyna Schneider-Skalska*

\*\*\*

Jak w jednym zdaniu zamknąć sens tysięcy godzin razem przepracowanych, przegadanych, bywało i przeplakanych... Jak mam to zrobić ja, Hania F., w stosunku do Hani P. już nieobecnej, a wciąż obecnej.

Anna Palej: prawdziwy „czuły narrator” – w swoich wszystkich aktywnościach zawodowych pilnujący, by nie zagrażać, lecz rozumnie doskonalić zbudowany świat, w którym żyjemy; narrator nieobojętny na kondycję spraw społecznych, wspierający i myślący najpierw o innych, a potem o sobie – zawsze i do końca.

Była wspaniałą częścią życia bardzo wielu z nas – dla każdego inaczej niezapomnianą.

*Anna Franta*



# **STUDIA I ARTYKUŁY**



# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-002

Data wpłynięcia: 4.09.2022

Data akceptacji: 18.09.2022

### **KONCEPCJE REWITALIZACJI TRZECH FRAGMENTÓW DZIELNICY CHAOYANG W PEKINIE: RITAN PARKU, ULICY YABAOLU I MECZETU NANXIAPU. O NOWATORSKICH DOŚWIADCZENIACH POLSKO-CHIŃSKICH WARSZTATÓW PROJEKTOWYCH**

**Katarzyna Banasik-Petri**

doc. dr inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0002-2375-920X

**Piotr Urbanowicz**

mgr inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0002-8950-8358

#### **Streszczenie**

W ramach współpracy Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego z Tsinghua University School of Architecture w Pekinie zorganizowane zostały polsko-chińskie warsztaty projektowe, które odbyły się w semestrze letnim w 2019 r. Tematami były zagadnienia wynikające z transformacji ekonomicznej, gospodarczej i kulturowej Pekinu, w konsekwencji implikującej konieczność znalezienia nowych rozwiązań urbanistyczno-architektonicznych. Polscy i chińscy studenci pod kierunkiem kadry naukowej swoich uczelni opracowali koncepcyjne projekty rewitalizacji trzech wybranych obszarów miejskich w dzielnicy Chaoyang w Pekinie: Ritan Parku, ulicy Yabaolu i obszaru meczetu Nanxiapo. Na prace projektowe przewidziano jeden semestr. Efekty warsztatów zostały zaprezentowane w czasie przeglądu prac w czerwcu 2019 r. na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM, który chińscy studenci odwiedzili wraz ze swoim koordynatorem projektu. Celem artykułu jest

analiza doświadczeń zgromadzonych podczas pracy dydaktycznej, porównanie efektów rozwiązań projektowych polskich i chińskich studentów, określenie różnic wynikających z odmiennych kultur i podejść projektowych oraz przedstawienie uzyskanych rezultatów.

**Słowa kluczowe:** współczesna architektura Chin, rewitalizacja w Chinach, Pekin, Ritan Park, ulica Yabaolu, islamska architektura w Chinach

## Concepts of revitalization of three parts of Chaoyang districts in Beijing: Ritan Park, Yabaolu Street and the Nanxiapo Mosque. The experiences of Polish – Chinese design workshops Abstract

In 2019, during the summer semester, the Architecture Faculty of Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University and Tsinghua University School of Architecture in Beijing organized design workshops as a part of the cooperation between the two institutes. The topics of the workshops entailed the need to find urban and architectural solutions as a response to Beijing's economic and cultural transformations. Under the guidance of the academic staff of their universities, Polish and Chinese students developed conceptual projects to revitalize three selected urban areas in the Chaoyang district in Beijing: Ritan Park, Yabaolu Street, and the Nanxiapo Mosque area. One semester was scheduled to work on design work. The results of the workshops were demonstrated on June 2019 at the Architecture Faculty of Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University, also attended by Chinese students and their project coordinators. The article aims to analyze the experiences from the didactic work, compare the effects of Polish and Chinese students' design solutions, identify differences between cultures and approaches to the project, and to present the results.

**Key words:** contemporary Chinese architecture, revitalization in China, Beijing, Ritan Park, Yabaolu Street, Islamic architecture in China

„Nie ma nic bardziej praktycznego niż dobra teoria”,  
Kurt Lewin<sup>1</sup>

### Wprowadzenie

Specyfika nauczania zawodu architekta związana jest z misją i standardami, jakie absolwent kierunku architektura powinien spełniać po ukończeniu studiów zarówno w Polsce<sup>2</sup>, jak i na świecie. Zakres wiedzy, umiejętności i kompetencji

<sup>1</sup> Kurt Lewin – jeden z najśłynniejszych XX-wiecznych psychologów. W swojej teorii określił, jakie podstawowe i niezbywalne cechy musi posiadać rzetelna hipoteza naukowa: zdolność adekwatnego wyjaśniania tego, co jest, oraz równie adekwatnego przewidywania tego, co będzie. Uważał, że jeżeli choć jeden z tych warunków nie jest spełniony, nie ma nauki. Jest co najwyżej jej parodia.

<sup>2</sup> W Polsce na wszystkich uczelniach prowadzących kierunek architektura obowiązuje proces kształcenia regulowany przez Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia

przyszłych architektów narzuca kadrze akademickiej testowanie i wprowadzanie metod dydaktycznych, które przybliżą adeptów architektury do rzeczywistych zagadnień projektowych, z którymi będą się oni mierzyć w przyszłej pracy zawodowej.

Studenckie warsztaty architektoniczne należą do jednej z głównych metod dydaktycznych uzupełniających program kształcenia. Ich formy mogą być zróżnicowane pod względem zakresu tematu, czasu trwania, miejsca, w którym się one odbywają, oraz uczestników. Zbigniew Paszkowski i Jakub Gołębiowski podają ogólną definicję warsztatu (według Jeffa Brooksa-Harrisa i Susan Stock-Ward), według której jest to

[...] krótkoterminowe doświadczenie edukacyjne, które zachęca do aktywnego, opartego na doświadczeniu uczenia się i wykorzystuje różnorodne zajęcia edukacyjne w celu zaspokojenia potrzeb uczniów, z możliwymi akcentami warsztatowymi: rozwiązywanie problemów, budowanie umiejętności, zwiększanie wiedzy, zmiana systemowa, świadomość osobista/ samodoskonalenie<sup>3</sup>.

Szczególną rolę w edukacji, według tej reguły, zajmują warsztaty międzynarodowe, w których udział różnych jednostek naukowych daje możliwość wymiany i porównania doświadczeń oraz sposobów rozwiązywania problemów. Ta forma edukacji jest jedną z podstawowych, sprawdzonych metod rewizji podejść do rozwiązywania aktualnych problemów urbanistyczno-architektonicznych, dzięki wspólnej pracy studentów i kadry naukowej na przykładzie konkretnych lokalizacji i projektów.

Bardziej zaawansowaną formą edukacyjną, wymagającą większego przygotowania i wiedzy dotyczącej metodologii nauczania, są warsztaty architektoniczne wykorzystujące metodę *Project/Problem Based Learning* (PBL) – nauczanie oparte na rozwiązywaniu problemu. Główną zaletą tej metody jest to, że studenci rozwiązują konkretne zadanie, które wynika z praktyki i jest osadzone w realiach, co przygotowuje ich do przyszłego życia zawodowego i społecznego przy jednoczesnym zdobywaniu wiedzy<sup>4</sup>. Agata Twardoch uważa ją za jedną z kluczowych w edukacji architektoniczno-urbanistycznej. Podkreśla jedną z ważniejszych cech tej metody w świetle prezentowanych warsztatów, jaką jest

---

18 lipca 2019 r. w sprawie standardu kształcenia przygotowującego do wykonywania zawodu architekta (Dz.U. 2019, poz. 1359), określający szczegółowo kompetencje, wiedzę i umiejętności, jakie student powinien uzyskać po zakończeniu studiów architektonicznych I i II stopnia.

<sup>3</sup> J.E. Brooks-Harris, S.R. Stock-Ward, *Workshops: Designing and Facilitating Experiential Learning*, United States of America, SAGE Publications Ltd. 1999, cyt. za: Z.W. Paszkowski, J.I. Gołębiowski, *International design workshops as an intensive form of architectural education*, „World Transactions on Engineering and Technology Education” 2020, vol. 18, no. 1, s. 52. Tłum. K.B.-P.

<sup>4</sup> Por. E. Multan, *Metoda problemowa (PBL) w procesie dydaktycznym uczelni wyższej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Administracja i Zarządzanie” 2017, nr 113, s. 169–184.

reprezentatywność<sup>5</sup>. Czołowe uczelnie kształcące w dziedzinie architektury, na czele z Uniwersytetem Harvarda, od lat stosują PBL. W Polsce metoda ta używana jest z powodzeniem na kilku wydziałach architektury.

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego (WAI SP KAAFM) od lat stosuje obie metody dydaktyczne, współpracując z ośrodkami naukowymi w Japonii i Chinach. Wydział zorganizował warsztaty we współpracy z Makoto Shin Watanabe z uniwersytetu w Tokio (2020)<sup>6</sup> i warsztaty z czołowym światowym biurem architektonicznym Kengo Kuma and Associates (2020)<sup>7</sup>. Dzięki wspólnym projektom uzupełnianym wykładami architektów z pracowni Araty Isozakięgo, Kengo Kuma oraz chińskich architektów i naukowców z Wydziału Architektury Uniwersytetu Tsinghua, studenci mogą bezpośrednio zdobywać praktyczną wiedzę o zawodzie. Wieloletnia współpraca zaowocowała (z inicjatywy Krzysztofa Ingardena i Wanga Lu<sup>8</sup>) pomysłem zorganizowania w 2019 r. międzynarodowych chińsko-polskich

---

<sup>5</sup> Twardoch w artykule *Architektury nie można się nauczyć w szkole, czyli hands-on experience w edukacji architektonicznej i urbanistycznej* („Autoportret”, 17.01.2019, <https://autoportret.pl/artykuly/architektury-nie-mozna-nauczyc-sie-w-szkole-czyli-hands-on-experience-w-edukacji-architektonicznej-i-urbanistycznej/> [dostęp: 17.07.2022]), podkreśla ważną rolę metody PBL w procesie kształcenia przyszłych architektów. Wskazuje trzy niezbędne kompetencje edukacji, czyli nauczanie poprzez projekty: „(1) zanurzenie (immersja) – studenci, w grupach, są «zanurzeni» w projekt, którego zakres i złożoność przekraczają możliwości pojedynczego studenta; (2) reprezentatywność – praca i sam proces są najbardziej zbliżone do tego, co spotykać będzie studentów w ich przyszłej profesji, forma pracy najbardziej jak to możliwe przypomina warunki przyszłego środowiska pracy; (3) umowa społeczna – studenci są odpowiedzialni nie tylko indywidualnie za swoją pracę, ale także za pracę całego zespołu, dzielą się odpowiedzialnością w zespole i uczą się od siebie nawzajem”.

<sup>6</sup> W 2020 r. z inicjatywy dziekana WAI SP KAAFM we współpracy z Kołem Naukowym HAUZ 07 i Stowarzyszeniem dla Edukacji Architektonicznej oraz Uniwersytetem Hosei w Tokio zorganizowano wspólne studio projektowe studentów polskich i japońskich. Tematem projektu w ramach studia była rewaloryzacja układu osiedla Nishi-Yamato Danchi zbudowanego na przedmieściach Tokio w latach 1960–1970. Projekt miał na celu rozwiązanie problemu w sferach: urbanistycznej, architektonicznej i demograficznej, pojawiającego się w obliczu starzenia się mieszkańców oraz zmian, które następują w sposobie życia zarówno w skali człowieka, jak i osiedla, dzielnicy, miasta. Ze względu na obostrzenia pandemiczne spotkania odbywały się w trybie online. Warsztaty zakończyły się wspólną prezentacją projektów studentów polskich i japońskich, ich oceną oraz dyskusją.

<sup>7</sup> Na WAI SP KAAFM w roku 2020 odbyły się polsko-japońskie warsztaty architektoniczne zrealizowane na studiach Master of Architecture. Tematem było twórcze wykorzystanie złącz cieśliskich charakterystycznych dla tradycyjnego budownictwa Podhala i Orawy. Warsztaty – ze względu na pandemię – przebiegały w formie zdalnej. Rezultatem prac była instalacja przestrzenna *Chmura / The Cloud* oraz prezentacja prac studenckich pokazana na wystawie „Kengo Kuma. Eksperyment – Materiał – Architektura” w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (15 grudnia 2021 – 3 maja 2022).

<sup>8</sup> Współpraca Ingardena i Lu rozpoczęła się w 2017 r., kiedy przygotowali oni przekrojową wystawę dotyczącą współczesnej architektury chińskiej pt. „Modernizm udomowiony. Współczesna architektura chińska” w Galerii Europa – Daleki Wschód w Muzeum Manggha w Krakowie. Prezentowana tematyka i projekty ukazywały nowe tendencje w architekturze chińskiej na tle dynamicznie rozwijającej się architektury wielkomiejskiej.

warsztatów architektonicznych. Poprzedziła je wizyta studialna polskich studentów z Koła Naukowego HAUZ 07 wraz z kadram naukową KAAFm (w składzie Krzysztof Ingarden, Wojciech Kosiński, Katarzyna Petri i Piotr Urbanowicz) w Pekinie w kwietniu 2019 r., podczas której polscy i chińscy studenci zapoznali się z przygotowaną przez stronę chińską lokalizacją i tematami planowanych warsztatów projektowych. Ważnym aspektem z punktu widzenia metody PBL było spotkanie studentów z przedstawicielami chińskich inwestorów i urzędów oraz wizyta kadry naukowej w Ambasadzie RP w Pekinie. Dzięki spotkaniu z przedstawicielami różnych środowisk, zarówno ze strony chińskiej, jak i polskiej dyplomacji, studenci wysłuchali różnych opinii na temat lokalizacji, a także sugestii funkcjonalnych i programowych jakie mogłyby być włączone w koncepcję rewitalizacji okolicy.

Temat warsztatów dotyczył rewitalizacji terenów dynamicznie zmieniającej się dzielnicy Chaoyang. Obszar wokół historycznej Świątyni Słońca w Ritan Parku wraz z terenami do niego przyległymi, m.in. podupadającą rosyjską dzielnicą handlową wzdłuż ulicy Yabaolu oraz muzułmańskim ośrodkiem religijno-kulturalnym przy meczecie Nanxiapo, był impulsem do podjęcia dyskusji projektowej nad architektoniczno-urbanistycznymi sposobami rozwiązania problemów kulturowych, społecznych, gospodarczych i przestrzennych. Studenci wraz z kadram naukową podjęli próbę analizy możliwości uwspółcześnienia istniejących rozwiązań parkowych pod względem funkcji, kompozycji oraz estetyki. Tematem dyskusji była także reorganizacja istniejącej ekspansywnej, chaotycznej i komercyjnej zabudowy wokół parku i rewitalizacja kwartału wzdłuż ulicy Yabaolu oraz metody wyeksponowania kompozycyjnego zabytkowego meczetu, ukrytego w istniejącej tkance miejskiej. W czasie warsztatów pod ogólnym tytułem „Re-imagining Ritan Park and Yabaolu Road” powstało 15 projektów, które zostaną zaprezentowane w poszczególnych grupach tematycznych.

### **Nowe tendencje urbanistyczno-rewitalizacyjne w Chinach**

Zmiany zachodzące od lat 80. XX w. po dojściu do władzy Li Xianniana, a później Deng Xiaopinga, rozpoczęły nową erę w polityce Chińskiej Republiki Ludowej (ChRL). Wprowadzenie reform wolnorynkowych, otwarcie na świat, a także współpraca ze Stanami Zjednoczonymi spowodowały wyraźne zmiany w chińskiej ekonomii, gospodarce i sytuacji społecznej, implikując przeobrażenia miast i terenów wiejskich kraju.

Modernizacja po komunistycznych rządach poprzedników Li Xianniana zaowocowała m.in. stworzeniem stref ekonomicznych otwartych dla kapitału zagranicznego oraz porządkowaniem terenów zdegradowanych przez ośrodki przemysłowe. W wyniku politycznych decyzji nastąpił dynamiczny rozwój miast i regionów, co miało bezpośrednie przełożenie na planowanie przestrzenne

oraz podejście do współczesnej architektury. Zmiany te wyraźne zarysowują się w architekturze i urbanistyce m.in. Pekinu. Do Chin w celu wspólnej pracy nad planowym rozwojem zapraszani są architekci, eksperci i konsultanci z całego świata. Przykładem ilustrującym skalę zmian rewitalizacyjnych jest „Project on the City I: Great Leap Forward” – projekt obszaru megalopolis czterech miast: Shenzhen, Dongguan, Zhuhai i Guangzhou w Delcie Rzeki Perłowej, w którym do 2020 r. według prognoz zamieszkać miało 36 mln osób. Badania i koncepcja opracowane zostały przez Rema Koolhaasa z pracowni OMA, chińskich naukowców i studentów Harvard Graduate School of Design w 1996 r.<sup>9</sup>

W samym Pekinie od lat 90. wyznaczono ok. 17 stref ekonomicznych mających na celu rozwój różnych dziedzin gospodarki, dążących do powstania megalglomeracji na zasadzie zrównoważonego rozwoju<sup>10</sup>. Takie działania rządu pokazują skalę przemian planowanych w XXI w. (il. 1).

W przeciwieństwie do swoich poprzedników politycznych z Mao Zedongiem na czele, dla których miasto stanowiło ośrodek burżuazyjnego konsumpcjonizmu, handlu i spekulacji, i którzy przez dziesięciolecia doprowadzali wiele miast chińskich do upadku i marginalizacji, obecna władza stawia na urbanizację, rewitalizację i modernizację wyniszczonych terenów miejskich. Poprzednie decyzje o lokowaniu ośrodków przemysłowych w centrach miast, kopiowane z marksistowskiej ideologii radzieckiej, doprowadziły do „rozlania” miast i degradacji obszarów zarówno miejskich, jak i wiejskich, które z czasem stały się „kulturową pustynią”<sup>11</sup>. Najbardziej destrukcyjnym okresem dla szeroko pojętej kultury chińskiej była „rewolucja kulturalna”<sup>12</sup>, której hasło stanowiła likwidacja „czterech starych rzeczy”. Mao Zedong i jego poplecznicy za przeżytki burżuazyjnego społeczeństwa uznali: stare idee, starą kulturę, stare zwyczaje i stare nawyki. Niszczono m.in. zabytki sztuki i architektury, sklepy z antykami, prywatne księgozbiory i stare meble, zakazywano również tradycyjnego puszczenia latawców

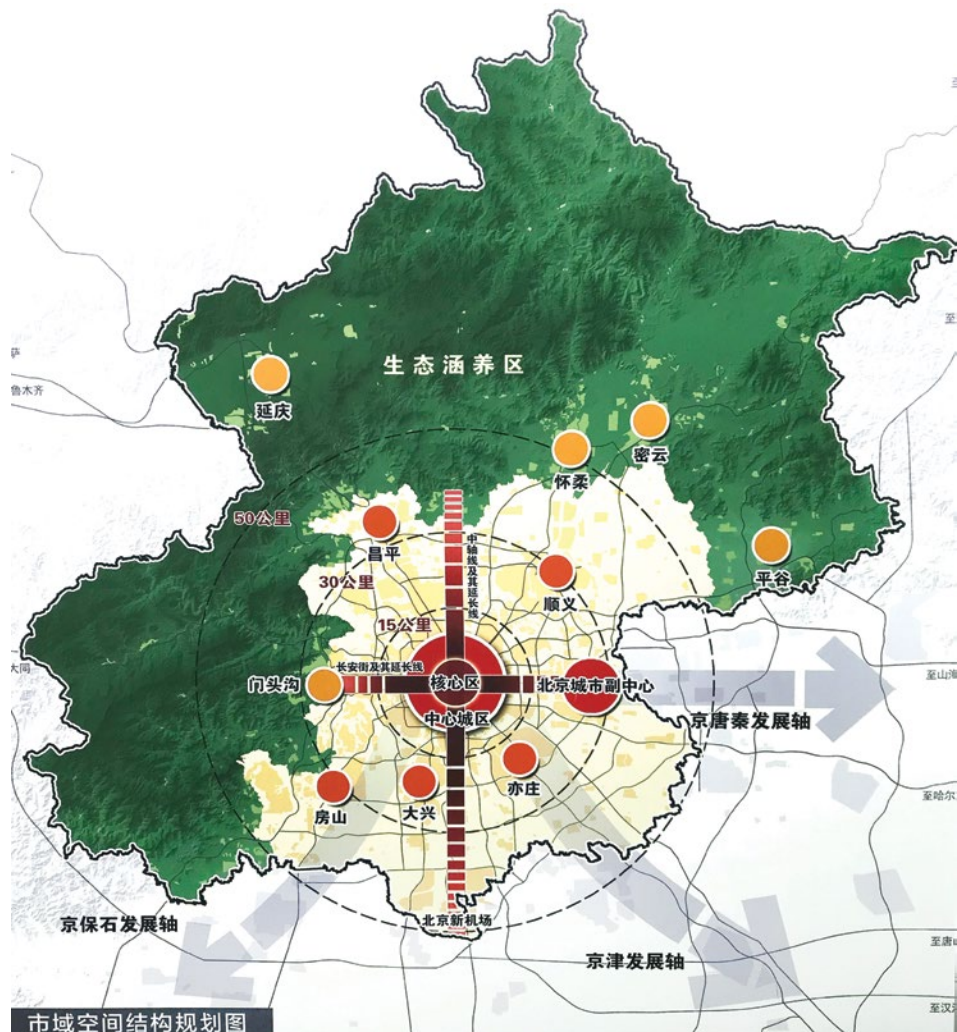
---

<sup>9</sup> „Project on the City I: Great Leap Forward” pracowni OMA dotyczył projektu dwóch specjalnych Stref Ekonomicznych w Delcie Rzeki Perłowej. Przedsięwzięcie odnosiło się do połączenia eksperymentów komunizmu i kapitalizmu, które stworzyły całkowicie nową substancję miejską. „Great Leap Forward” opierał się na badaniach terenowych przeprowadzonych w 1996 r. i składał się z serii powiązanych ze sobą koncepcji badających złożony układ urbanistyczny, wynikający z uwarunkowań politycznych. Efektem prac badawczych była m.in. obszerna publikacja pt. *Great Leap Forward. Harvard Design School project on the city*, eds. Ch.J. Chung, J. Inaba, R. Koolhaas, Sze Tsung Leong, design A. Chung, commentary Qingyun Ma, Taschen, Koln 2001.

<sup>10</sup> *Economic Development Areas in Beijing. Summary Information*, Swiss Business Hub China, Beijing, January 2013, [https://www.sinoptic.ch/textes/eco/2013/201301\\_SBH.China\\_Beijing\\_Development.zones\\_1301.pdf](https://www.sinoptic.ch/textes/eco/2013/201301_SBH.China_Beijing_Development.zones_1301.pdf) [dostęp: 30.08.2022].

<sup>11</sup> „Kulturowa pustynia” to socjologiczno-urbanistyczny termin określający ideologicznie zaplanowaną destrukcję miejsca w celu wprowadzenia nowych utopijnych zmian przestrzennych. Termin zaczerpnięty z artykułu M. Cracium, *Ideology Shenzhen*, [w:] *Great Leap Forward...*, *op. cit.*, s. 111.

<sup>12</sup> Wielka Proletariacka Rewolucja Kulturalna rozpoczęła się za rządów Mao Zedonga i trwała od 1966 do 1976 r.



Il. 1. Schemat ukazuje rozwój Pekinu do roku 2020 z założeniem powiększenia obszaru miasta dla 23 mln mieszkańców. Zgodnie z projektem planu władze miejskie Pekinu przeniosą się z centrum miasta do podmiejskiej dzielnicy Tongzhou. Miasto będzie się rozwijać wzdłuż dwóch osi: alei Changan (oś wschód-zachód z widoczną dzielnicą Cha) i osi centralnej (łączącej południe miasta z północą). Planowanych jest 6 centralnych okręgów: Dongcheng, Xicheng, Chaoyang, Haidian, Fengtai i Shijingshan, oraz 10 dzielnic podmiejskich: Mentougou, Fangshan, Shunyi, Daxing, Yizhuang, Changping, Pinggu, Huairou, Miyun i Yanqing, w tym 17 stref ekonomicznych. Stan na rok 2019. Zdjęcie z wystawy w Beijing Planning Exhibition Hall. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.

czy przedstawień opery chińskiej. Według oficjalnych danych w samym tylko Pekinie zniszczono 4922 zabytki spośród 6843<sup>13</sup>. Tak rozpoczęty proces ogarnął cały kraj, a materialne świadectwa historii minionych epok rozbierano, usuwano i dewastowano na wielką skalę jeszcze do lat 80. Działania te doprowadziły do bezpowrotnego wymazania wielu wspaniałych dzieł architektonicznych i tradycyjnego budownictwa z krajobrazu miast chińskich. W ich miejsca powstały zakłady przemysłowe, architektura mieszkaniowa i usługowa, oparte na przeciętnych modernistycznych wzorcach socjalistycznych<sup>14</sup>. Niektóre zabytki ocalały, np. te które zostały zaadaptowane na urzędy komunistycznego rządu oraz placówki państwowe<sup>15</sup>. Przykładem może być świątynia Dongyue (Świątynia Wschodniego Szczytu), największa świątynia taoizmu Zhengyi w Pekinie, gdzie obecnie ma swoją siedzibę Muzeum Sztuki Ludowej. Jej 700-letnia historia odzwierciedla losy wielu historycznych budowli, zwłaszcza tych związanych z religią taoistyczną. Świątynia została ograbiona z zabytkowych posągów i całego wyposażenia, część murów wyburzono, a pozostałe budynki przeznaczono na pomieszczenia Biura Bezpieczeństwa Publicznego, zajmującego obiekt do lat 90. Obiekt zrewaloryzowano i objęto ochroną dopiero w 2000 r.<sup>16</sup>

Władze chińskie w odbudowie i ochronie zabytków oraz powrocie do korzeni wielowiekowej historii i tradycji dostrzegają obecnie przede wszystkim potencjał komercyjny, ale też możliwości ideowe i wizerunkowe. Znacząca Chin Ian Johnson podkreśla, że: „Odtworzenie tradycyjnych wartości jest jedną z kluczowych polityk wewnętrznych chińskiego przywódcy Xi Jinpinga [...]”<sup>17</sup>.

Na fali odwilży w 1985 r. Chiny ratyfikowały Konwencję w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego, przyjętą przez UNESCO w roku 1972. Na mocy tego aktu rozpoczęto aktywną identyfikację i ochronę chińskich zabytków. Pierwszym obiektem wpisanym w 1987 r. na listę UNESCO był pałac cesarski w Pekinie<sup>18</sup> (il. 2). Kolejnym dokumentem

---

<sup>13</sup> M. Meyer, *The Last Days of Old Beijing: Life in the Vanishing Backstreets of a City Transformed*, Bloomsbury, New York 2009, s. 288.

<sup>14</sup> Autorzy odwołują się w tym miejscu do szczegółowych omówień zagadnień związanych ze współczesną architekturą chińską zawartych w artykułach: K. Ingarden, *Współczesna architektura chińska Drugiej Fali – Modernizm Udomowiony*, „Państwo i Społeczeństwo” 2018, nr 2, s. 95–108; *idem*, *Modernizm udomowiony, współczesna architektura chińska / Localized modernism, contemporary chinese architecture*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN Oddział w Krakowie” 2017, t. XLV, s. 653–659 oraz w katalogu wystawy *Modernizm udomowiony. Współczesna architektura chińska*, red. A. Oleśkiewicz, tłum. J. Juruś, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2017.

<sup>15</sup> M. Meyer, *op. cit.*, s. 288.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 275.

<sup>17</sup> I. Johnson, *My Beijing: The Sacred City*, „New York Times”, 1.05.2017, <https://www.nytimes.com/2017/05/01/travel/beijing-china-history-sacred-city-temples-culture.html> [dostęp: 16.07.2022]. Tłum. K.B.-P.

<sup>18</sup> Nadzrędnym i aktualnym dokumentem regulującym ochronę zabytków w Chinach jest *Law of the People's Republic of China on the Protection of Cultural Relics* [ustawa Chińskiej Republiki



Il. 2. Zakazane Miasto wpisane na listę UNESCO w 1987 r. Panorama ze Wzgórza Węglowego w parku Jingshan ukazująca widok na południową stronę osi *cardo*, założenia planistycznego starożytnego Pekinu. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.

chroniącym zabytki w duchu konwencjonalnych koncepcji konserwatorskich przyjętych przez międzynarodową społeczność zawodową był dokument *Principles for the Conservation of Heritage Sites in China* (the „China Principles”) [Zasady ochrony obiektów dziedzictwa kulturowego w Chinach, tzw. zasady chińskie] ogłoszony w 2000, a wydany w 2002 r.<sup>19</sup> Jest to kodeks praktyk ochrony dziedzictwa dla profesjonalistów zajmujących się konserwacją i kamień milowy w historii ochrony chińskiego dziedzictwa kulturowego. Kodeks jest sukcesywnie uzupełniany i dostosowywany do nowych wyzwań, dzięki zdobytym doświadczeniom i międzynarodowym konsultacjom pod auspicjami m.in. Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków i Miejsc Historycznych (ICOMOS)<sup>20</sup>.

---

Ludowej o ochronie zabytków kultury] przyjęty w dniu 19 listopada 1982 r., zmieniony w dniu 29 czerwca 1991 r., i ponownie poprawiony w dniu 28 października 2002 r.

<sup>19</sup> Zob. The Getty Conservation Institute, *Principles for the Conservation of Heritage Sites in China* (Revised 2015), [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/china\\_principles\\_revised\\_2015.html](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/china_principles_revised_2015.html) [dostęp: 17.10.2022].

<sup>20</sup> Kuanghan Li, *Contemporary Value behind Chinese Heritage*, [w:] *Values in Heritage Management: Emerging Approaches and Research Directions*, eds. E. Avrami, S. Macdonald, R. Manson, D. Myers, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2019, s. 97–99.

Transformacja przestrzeni miejskich i wiejskich przez ostatnich 40 lat jest realizowana w Chinach na wielką skalę na podstawie wysoce profesjonalnych, minimum 15-letnich, planów sporządzanych pod auspicjami Ministerstwa Planowania. Logika i precyzja planów urbanistycznych związanych z rozwojem miast chińskich od wieków podporządkowywana jest obowiązującej ideologii<sup>21</sup>. U podstaw obecnej leży polityka socjalizmu o chińskiej specyfice, której głównym celem jest równomierny, ekonomiczny rozwój stref gospodarczo-przemysłowo-rolniczych. Sukces współczesnej urbanizacji Chin jest wynikiem planowania przestrzennego z racjonalną, perspektywiczną konfiguracją infrastruktury komunikacyjnej. Przykładem takiej strategii projektowania jest Pekin i *the ring and radial highway system* (układ obwodnicy i dróg radialnych) – system arterii komunikacyjnych, który jest układem dziewięciu (a w planie dwunastu) obwodnic w kształcie pierścieni, łączących się szybkimi drogami z miastami satelitalnymi<sup>22</sup>. Infrastruktura ta jest ściśle powiązana z historyczną kompozycją miasta i podporządkowana przyjętej wizji całościowego planu rozwoju aglomeracji do 2050 r. i na lata kolejne, modyfikowanej i kontrolowanej przez urbanistów i wydział planowania. Wojciech Kosiński, badacz chińskiej urbanistyki, podkreśla logikę polityki planistycznej Chin jako *continuum* rozwoju miasta. Píše on:

Najnowsze plany są harmonijną kontynuacją tendencji wcześniejszych, przy oczywistych silnych poczynaniach innowacyjnych. Niektóre wcześniejsze cechy tradycyjnych Masterplanów Pekinu, np. Konsekwentne obwodnice, główne osie „cardo I decumanus”, system siatkowy – są nadal podtrzymywane a nawet wzmocnione<sup>23</sup> (il. 3).

## Dzielnica Chaoyang - wizytówka Pekinu

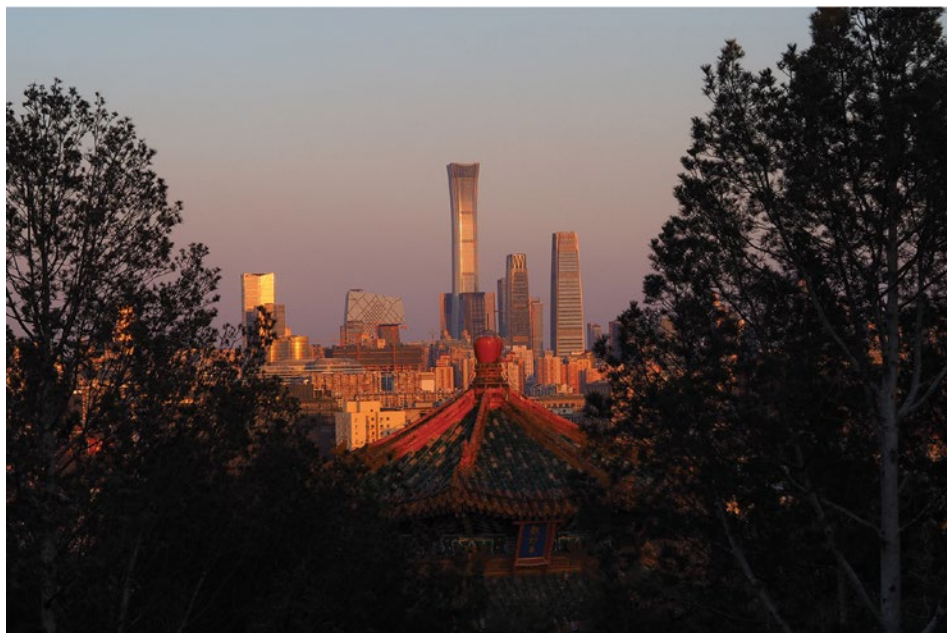
Dzielnica Chaoyang (*Cháoyáng Qū*, „w stronę słońca”) jest przykładem dynamicznych przemian ostatnich lat nowej ery chińskiej polityki otwarcia na świat. Wiele rozwiązań planistycznych jest w niej testowanych i wdrażanych, tym samym budując metropolitarny wizerunek nowych Chin. Chaoyang to młoda dzielnica Pekinu, która od lat 50. XX w. jest jednym z największych i najdynamiczniej rozwijających się terenów miasta. Przed reformami był to ważny obszar przemysłowo-rolniczy, który obecnie obejmuje część megaaglomeracji Pekinu, na północ, wschód i południe od Zakazanego Miasta. Na obszarze Chaoyang (475 km<sup>2</sup>) mieszka ponad 3,6 mln ludzi<sup>24</sup>. W aktualnym Beijing Urban Master

<sup>21</sup> I. Johnson, *op. cit.*

<sup>22</sup> Yan Huang, *Urban Spatial Patterns and Infrastructure in Beijing*, Lincoln Institute of Land Policy, October 2014, <https://www.lincolnst.edu/es/publications/articles/urban-spatial-patterns-infrastructure-beijing> [dostęp: 30.07.2022].

<sup>23</sup> W. Kosiński, *Teoria i praktyka kreowania metropolii totalnej na przykładzie Pekinu / The Theory And Practice Of Creating A Total Metropolis The Exmple Of Beijing*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 24, z. 1, s. 24.

<sup>24</sup> W dzielnicy Chaoyang znajdują się 24 subdzielnice. Dla porównania – administracyjna powierzchnia Krakowa zajmuje 327 km<sup>2</sup> i zamieszkuje ją 782,1 tys. mieszkańców (informacja z 31.12.2021).



Il. 3. Oś *decumanus*. Widok ze Wzgórza Węglowego w parku Jingshan na Beijing Central Business District w dzielnicy Chaoyang. Źródło: z archiwum autora P.U.



Il. 4. Beijing Central Business District z widokiem m.in. na China World Trade Center (2003–2010) autorstwa Robert Sobel / Emery Roth, Nikken Sekkei i Skidmore oraz China Zun (2011–2018) projektu biura Kohn Pederson Fox. Źródło: z archiwum autora P.U.

Plan (Głównym Miejskim Planie Zagospodarowania Pekinu) teren przeznaczono na lokalizację: międzynarodowego centrum biznesu z funkcją komercyjno-biurową, centrum medialno-kulturalnego z międzynarodowym zapleczem telewizyjnym oraz miejsca międzynarodowych ośrodków nauki, technologii, sportu i kultury z innowacyjnymi rozwiązaniami, również proekologicznymi.

Dzielnica ma charakter międzynarodowy i reprezentacyjny. Centrum biznesu stanowi Beijing Central Business District (Beijing CBD) należący do drugiego największego ośrodka finansowego w Pekinie, z wizytówką w postaci 330-metrowego budynku China World Trade Center (2003–2010), zaprojektowanego przez międzynarodowe konsorcjum klasyków architektury wysokościowej Robert Sobel / Emery Roth, Nikken Sekkei i Skidmore, Owings and Merrill. Tuż obok znajduje się medialne centrum ze stacją telewizyjną Beijing Television (BTV; 2002–2006) autorstwa Nikken Sekkei oraz CCTV Headquarters projektu OMA (2004–2012), która stanowi główną siedzibę China Central Television oraz drugi budynek autorstwa OMA – Television Cultural Center (2016). Kompozycję wysokościowców wieńczy najwyższy budynek w Pekinie, 528-metrowy China Zun (2011–2018) projektu biura Kohn Pederson Fox. Wymienione realizacje to tylko część długiej listy reprezentacyjnych budynków dzielnicy (il. 4).

Ekлекtyzm, ale i nowoczesny, innowacyjno-artystyczny rys dzielnicy widoczny jest w wielu ośrodkach kultury powstałych na tym obszarze. Najciekawszy to 798 Art District. Miejsce to jest nie tylko zrewitalizowaną postindustrialną przestrzenią mieszczącą się na terenie dawnej fabryki sprzętu elektronicznego. Jest to także imponujący koncept modowo-artystyczno-widowiskowo-ekspozycyjny, zrzeszający wiele fundacji, artystów i przedsiębiorców związanych z kulturą, dopełniony przez UCCA Center of Contemporary Art (2018) autorstwa OMA w postindustrialnym biurowcu. Należy dodać, że w okolicy znajdują się 52 muzea, w tym CAFA Art Museum (2008) autorstwa Araty Isozakiego czy oryginalne Red Brick Art Museum (2014) chińskiego architekta Dong Yugana.

Kulturalnego wyrazu dzielnicy dopełnia jedynie kilka zachowanych (lub rekonstruowanych) historycznych zabytków, takich jak (wspomniana już) świątynia Dongyue, Świątynia Słońca, pagoda Qingjing Huacheng<sup>25</sup>, świątynia Beiding Niangniang<sup>26</sup>, pagoda Buddów z Dziesięciu Kierunków<sup>27</sup>, pałac

---

<sup>25</sup> Pagoda Qingjing Huacheng datowana na XVIII w. reprezentuje doskonałą integrację architektury i buddyzmu Han. Jest arcydziełem buddyjskiej architektury pagód z chińskiej dynastii Qing.

<sup>26</sup> Świątynia Beiding Niangniang znajduje się na terenie Centrum Sportów Olimpijskich. Jako jedna ze słynnych świątyń „Pięciu Dachów” Pekinu jest również punktem orientacyjnym na północnym krańcu centralnej osi miasta. Została zbudowana we wczesnej dynastii Ming i do XIX w. była wielokrotnie przebudowywana.

<sup>27</sup> Pagoda Buddów z Dziesięciu Kierunków powstała w XVI w. za dynastii Ming. Ceglana pagoda ma ok. 30 m wysokości, a jej budowniczym był Cuifeng (1468–1549), mistrz Zen i opat świątyni Yanshou.

księcia Shuncheng<sup>28</sup> czy zapomniany meczet Nanxiapo. Zieloną przestrzeń zapewnia kilkanaście parków, z których do ciekawszych należą Olympic Forest Park, Yuan Dynasty City Wall Relics Park, Qingfeng Park nad Tonghui River czy kameralny Ritan Park. Teren jest jednym z najbardziej zróżnicowanych narodowościowo, znajduje się tu reprezentacyjna dzielnica ambasad, a przedstawicielstwa światowych firm stanowią dopełnienie różnorodności rejonu. Mieszkają tu także mniejszości etniczne, takie jak muzułmanie Hui<sup>29</sup>, Mandżurowie, Koreańcy i wiele innych nacji.

Na północy Chaoyang znajduje się miasteczko olimpijskie zbudowane na Letnie Igrzyska Olimpijskie w 2008 r. i rozbudowane przed Zimowymi Igrzyskami Olimpijskimi w 2022 r. W miasteczku znajdują się najsłynniejsze obiekty sportowe: Stadion Narodowy znany jako Ptasie Gniazdo (2004–2008), projektu grupy Herzog & de Meuron, eksperymentalne, biomorficzne Narodowe Centrum Sportów Wodnych (Water Cube, 2003–2008) Chrisa Bosse'a i Roba Leslie-Cartera czy nowy, 400-metrowy tor do łyżwiarstwa szybkiego Oval (2017–2021) autorstwa Populous – międzynarodowego konsorcjum specjalizującego się w obiektach sportowych (il. 5).

Chaoyang nie jest jednorodna. Obok wymienionych reprezentacyjnych terenów znajdują się w niej miejsca wymagające rewitalizacji i modernizacji. Często zapomniane i podupadające zmieniają swoją funkcję w zależności od czynników ekonomicznych i potrzeb społecznych.

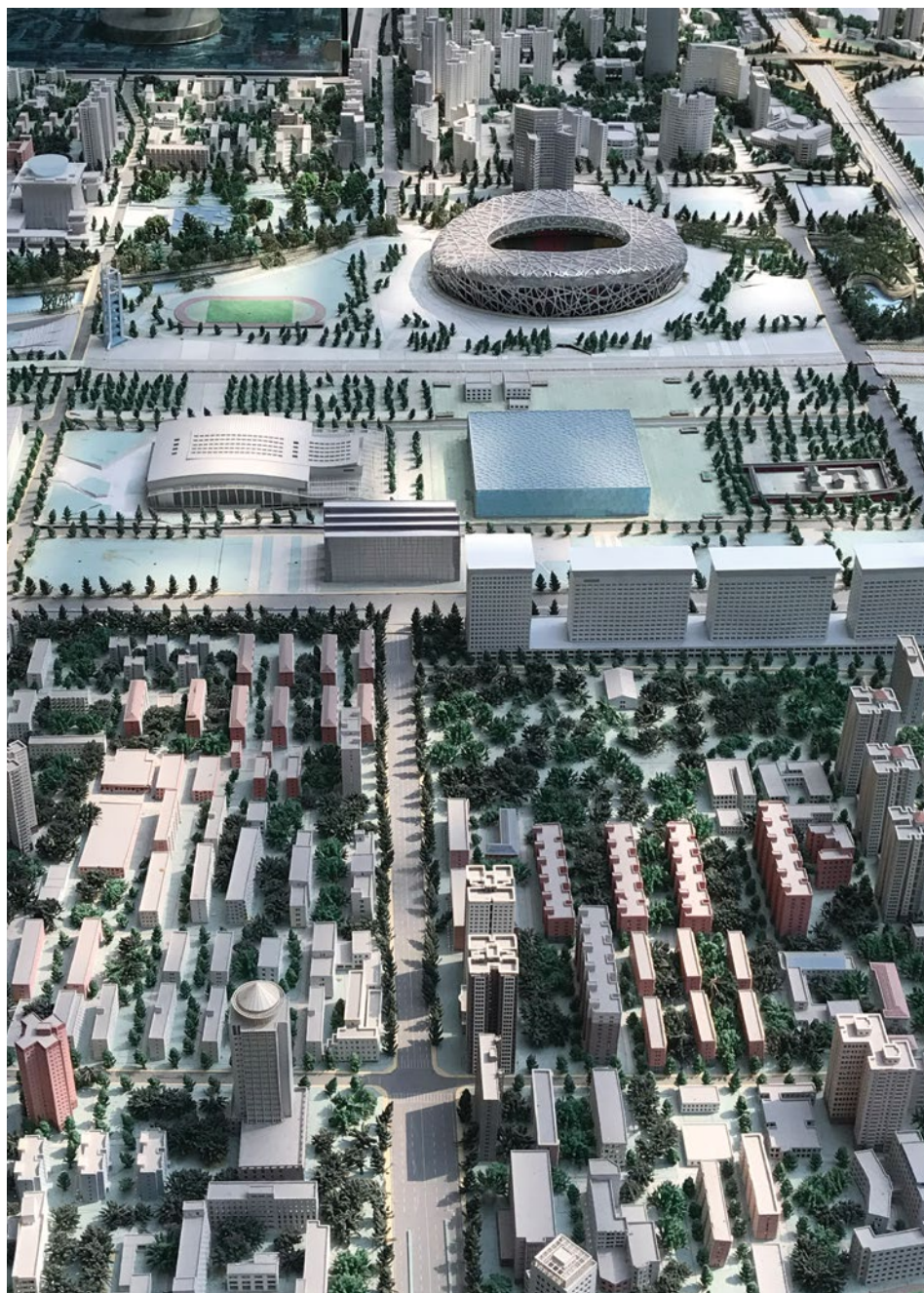
### **Ritan Park, ulica Yabaolu, meczet Nanxiapo - trzy obszary projektowe. Rys historyczny, stan istniejący, określenie obszarów interwencji architektonicznych i proponowane rozwiązania architektoniczne**

Z miejsc w dzielnicy Chaoyang, które wymagają zmian, ponownej analizy, badań i działań koncepcyjno-projektowych, do warsztatów architektonicznych wybrane zostały trzy lokalizacje, ściśle powiązane z sobą terytorialnie, lecz o odmiennej problematyce projektowej. Pierwszym obszarem projektowym zostało centrum Ritan Parku z historyczną Świątynią Słońca, drugim znajdująca się na zachód od parku ulica Yabaolu, a trzecim teren parku z meczetem

---

<sup>28</sup> Pałac księcia Shuncheng był pierwotnie rezydencją jednego z ośmiu książąt, którzy założyli dynastię Qing. W 1994 r. został przeniesiony z oryginalnego miejsca w dzielnicy Xicheng na Chaoyang Park South Road. Zob. E. Yau, *Beijing former royal compound where you can dine like a king: Prince Shuncheng Mansion opens to the public*, „South China Morning Post”, 17.10.2020, <https://www.scmp.com/lifestyle/food-drink/article/3105771/beijing-former-royal-compound-where-you-can-dine-king-prince> [dostęp: 17.10.2022].

<sup>29</sup> *Hui* oznacza „muzułmanin mieszkający w Chinach”. Pierwsze zarejestrowane ślady obecności tej mniejszości w Chinach odnotowuje się w VII w.; podaje się, że mieli to być spadkobiercy Arabów i Persów, którzy przybyli do Chin w celach handlowych. Hui są mieszaną grupą etniczną wyznającą islam.



Il. 5. Miasteczko olimpijskie na północy dzielnicy Chaoyang. Fragment makiety całego założenia Pekinu z wystawy w Beijing Planning Exhibition Hall z widocznym Stadionem Narodowym (2004–2008) projektu grupy Herzog & de Meuron i eksperymentalnym i biomorficznym Narodowym Centrum Sportów Wodnych (Water Cube, 2003–2008) Chrisa Bosse'a i Roba Leslie-Cartera; stan na rok 2019. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.

Nanxiapo, bezpośrednio sąsiadujący z ulicą Yabaolu. Wybór miejsc nie był przypadkowy, gdyż ich rewitalizacja jest w planach urzędników i planistów, co czyni studia i analizy terenu szczególnie interesującymi dla potencjalnych inwestorów. Rewitalizacja musi dotyczyć nie tylko wizualnych zmian, ale ma być przemyślanym procesem aktywizującym życie społeczne, ekonomiczne i gospodarcze.

Warsztaty miały na celu przedstawienie nowych możliwości rozwiązań koncepcyjnych pod względem ideowym, kompozycyjnym, urbanistycznym i funkcjonalnym. Różne podejścia projektowe z perspektywy odmiennych tradycji kultur Wschodu i Zachodu, odmiennych programów edukacyjnych i doświadczeń społecznych przyniosły interesujące rozwiązania i konkluzje.

### Ritan Park – I obszar projektowy Rys historyczny

Ritan Park jest jednym z kilku parków w dzielnicy Chaoyang, znajdującym się w najbliższym otoczeniu prestiżowej dzielnicy ambasad. W skali Pekinu, a nawet samej Chaoyang, nie jest duży – zajmuje obszar ok. 20 ha. O jego wyjątkowości kulturowej decyduje obecność zrekonstruowanego historycznego kompleksu Świątyni Słońca z ołtarzem słońca, a jego losy wpisują się w historię Pekinu i Chin<sup>30</sup> (il. 6).

Cesarstwo Chińskie do czasów upadku w 1911 r.<sup>31</sup> funkcjonowało jako państwo monarchistyczne, a główną rolę w życiu codziennym odgrywał filozoficzno-religijny system taoistyczny i konfucjański. Religijność, poza koniecznością doskonalenia duchowego, opierała się na wielu rytuałach i obrzędach, w których kluczową rolę pełniły ośrodki kultu. Świątynia Słońca w czasach starożytnego Pekinu była jednym z wielu miejsc cesarskich ceremonii<sup>32</sup> (il. 7).

---

<sup>30</sup> Autorzy z racji trudności w dostępie do źródeł oryginalnych dotyczących historii Ritan Parku skorzystali z reporterskich wspomnień Johnsona, *op. cit.* Jego wspomnienia dają światło na zmiany w życiu Chińczyków na przestrzeni ostatnich 40 lat, na przykładzie miejsc, które obecnie przechodzą swoją kolejną transformację. Johnson jest laureatem nagrody Pulitzera oraz nagrody Shorensteina Uniwersytetu Stanforda za całokształt twórczości przybliżającej złożoność Azji. Wielu informacji udzielił prof. Wang Lu podczas badań terenowych w Pekinie w 2019 r. oraz w czasie warsztatów.

<sup>31</sup> Rewolucja Xinhai, która doprowadziła do upadku Cesarstwa Chińskiego, to wydarzenia pomiędzy 10 października 1911 a 12 lutego 1912 r., które doprowadziły do proklamowania Republiki Chińskiej i obalenia dynastii Qing. Nazwa rewolucji pochodzi od roku w sześćdziesięcioletnim cyklu chińskiego kalendarza.

<sup>32</sup> Przez ponad 450 lat aż do upadku dynastii Qing w 1911 r. w Świątyni Słońca odbywały się cesarskie ceremonie religijne. Ze świątyń wokół Zakazanego Miasta jako oryginalne budowle (po renowacji) zachowały się: największa i najstarsza Świątynia Nieba na południu i Świątynia Ziemi na północy, na zachodzie zrekonstruowana Świątynia Księżycy oraz omawiana Świątynia Słońca na wschodzie.



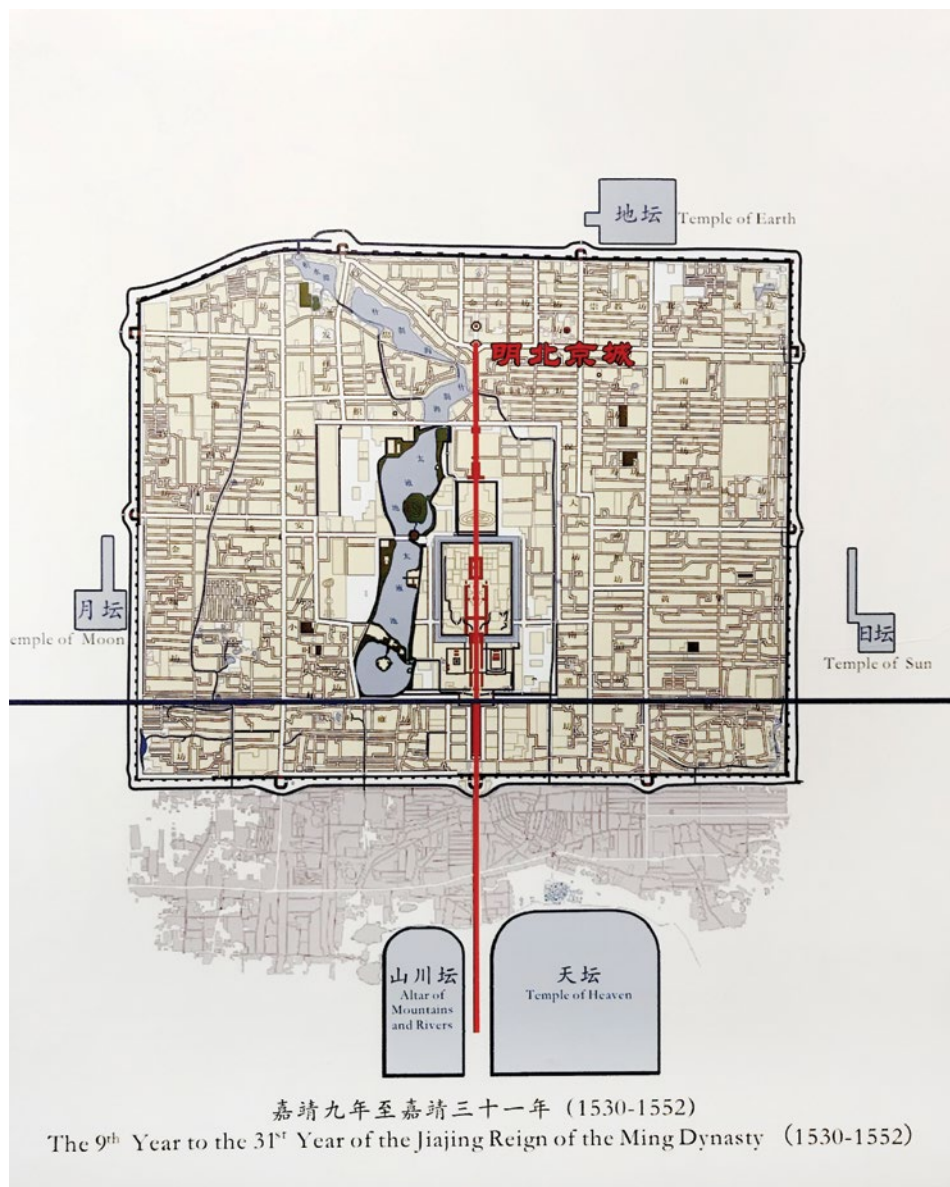
Il. 6. Ritan Park. Kompleks Świątyni Słońca z ołtarzem słońca za murem. Obiekt na co dzień otoczony jest stalowym ażurowym płotem, prezentującym chiński sposób na „ochronę obiektu”. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.

Źródła i przekazy przedstawiają Świątynię Słońca jako kompleks kilku budynków<sup>33</sup>. Najstarsza część to owalny plac datowany na I poł. XVI w., otoczony niskim murem z sześcioma bramami z białego kamienia. Centrum placu stanowi niepozorny, kwadratowy ołtarz słońca, wypiętrzony na ok. 60 cm, do którego z każdej strony świata prowadzą schody<sup>34</sup>. Całości kompleksu dopełniają cztery budynki pomocnicze, które uzupełniały funkcjonalnie cesarską ceremonię słońca: pałac Jufu, Shen Ku, Shen Chu oraz pawilon Zaisheng<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Na północ od parku znajduje się wspomniana świątynia Dongyue tworząca wraz z bliźniaczą – nie istniejącą – świątynią Wangyue kompleks religijny. Jak podają źródła, mieściła się ona w miejscu dzisiejszej ambasady Korei Północnej tuż przy północnym wejściu do Ritan Parku. Układ urbanistyczny, niegdyś spójny, we współczesnym układzie komunikacyjnym miasta jest trudny do odczytania.

<sup>34</sup> Początkowo ołtarz słońca, skierowany na zachód, był wzniesionym prostokątnym podwyższeniem z białego kamienia. Jego powierzchnia była szklwiwna na czerwono, symbolizując słońce. W czasach dynastii Qing przebudowano go wykorzystując cegłę i umieszczając schody z czterech stron świata. Ołtarz został zrekonstruowany w 1985 r. zgodnie z jego formą za czasów dynastii Qing.

<sup>35</sup> Pałac Jufu datowany jest na rok 1742 i tworzy od północnego zachodu strefę wejściową do ołtarza słońca. Służył cesarzowi za miejsce odpoczynku i przygotowania się do ceremonii. Z dwóch pozostałych budynków – Shen Ku (święty magazyn) i Shen Chu (święta kuchnia), pierwszy służył do przechowywania zapisanych tablic kultu, a w drugim trzymano zwierzęta, z których ofiary składane były w pawilonie Zaisheng.



Il. 7. Plan Pekinu z XVI w. z Zakazanym Miastem w centrum i czterema świątyniami do odprawienia cesarskich ceremonii: na południu największa Świątynia Nieba; na północy Świątynia Ziemi; na zachodzie Świątynia Księżyca; na wschodzie Świątynia Słońca. Zdjęcie wystawy w Beijing Planning Exhibition Hall. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.

Świątynia Słońca odzwierciedla losy wielu zabytków cesarskich Chin z czasów ChRL. Od 1911 r. świątynia była opuszczona, następnie uległa poważnym uszkodzeniom. Jej mury zostały rozebrane i przez lata obszar służył jako wysypisko gruzu. Ołtarz, który znajdował się pośrodku założenia, został celowo wyburzony w czasie rewolucji kulturalnej.

W latach 50. w czasie projektowania i powiększania się dzielnicy ambasad podjęto decyzję o uporządkowaniu terenu wokół świątyni i założeniu parku, który nazwano Ritan Park, czyli park Świątyni Słońca. Pierwotnie jego obszar odzwierciedlał granice kompleksu świątyni, jednak w roku 1956 powiększono go, anektując tereny sąsiednie. Początkowo dostępny był on tylko dla społeczności enklawy ambasad, a za wejście na jego teren pobierana była opłata. Zwyczaj ten utrzymał się do lat 80., zapewniając kameralną, „elitarną” atmosferę<sup>36</sup>. W latach 80. park przeszedł trzecią renowację, powstały nowe nasadzenia, m.in. ogród Yuxin, oraz – z punktu widzenia historii zarówno parku, jak i Pekinu – symboliczny mural słońca. Nie zaskakuje on ani formą, ani wielkością czy kunsztem artystycznym, jednak jego przesłanie jest znamienne. Inauguracja muralu odbyła się w początkowej fazie polityki odwilży nowego rządu kierowanego przez Deng Xiaopinga. Polityka ta zwracała się ku tradycji kulturowej starożytnych Chin, co po 60 latach rządów Mao było posunięciem nowatorskim i oznaczało definitywny koniec rewolucji kulturalnej. Mural był znakiem końca epoki i nadzieją na nowy porządek. W kolejnym kroku nowej polityki, na fali wskrzeszania ideologii taoistycznej promowanej przez nowy rząd Xi Jinpinga, w 2011 r. zorganizowano rekonstrukcję ceremonii słońca, pokazując zaangażowanie władz w ochronę tradycji i kultury<sup>37</sup> (il. 8).

Obecnie, by dopełnić edukacyjnej roli parku, w wielu miejscach ustawione są informacje dotyczące poszczególnych obiektów i ich znaczenia w rytualnych obrzędach. Działania te mają zachęcać obywateli do rozwijania swojej strefy duchowej i kulturowej oraz do poznawania historii Chin.

Ritan Park jest obecnie tętniącym życiem miejscem, z wieloma atrakcjami dla dzieci, młodzieży i seniorów, z kortem tenisowym i ścianką do wspinaczki. Posadzono nową roślinność, pielęgnując jednocześnie historyczne okazy. Na terenie parku znajduje się starodrzew z 44 drzewami, a wśród nich 1100-letni cyprys. Pośrodku, w południowo zachodniej części znajduje się sztuczne skaliste wzniesienie porośnięte lasem, żeglowne jezioro oraz pawilony (il. 9, 10).

---

<sup>36</sup> I. Johnson, *op. cit.*

<sup>37</sup> M. Kruczkowska, *Xi jak Mao. Przywódca Chin promuje nowy kodeks moralny obywateli*, „Gazeta Wyborcza”, 31.10.2019, <https://wyborcza.pl/7,75399,25366592,xi-jinping-jak-mao-przywodca-chin-promuje-nowy-kodeks-moralny-obywateli.html> [dostęp: 30.08.2022].



Il. 8. Mural słońca w Ritan Parku. Alegoryczne przedstawienie ceremonii składania ofiar w Świątyni Słońca w czasie cesarskiej ceremonii religijnej związanej z kultem słońca wedle ścisłych taoistycznych reguł. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.



Il. 9. Ritan Park. Pawilon w stylu starochińskim na brzegu sztucznego zbiornika wodnego w parku. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.



Il. 10. Park jest miejscem wielu rozrywek – obok spontanicznych tańców, gry w szachy, spotkań, gry w tenisa, korzystania ze ścianki wspinaczkowej, Chińczycy uprawiają, samotnie lub w grupach, tai-chi. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.

### Stan istniejący – obserwacje

Sielski krajobraz zaburzony jest chaotyczną zabudową znajdującą się na obrzeżach parku, w miejscach jego powiększenia w latach 50. W latach 90. i na początku XXI w., kiedy nowe rządy ChRL zachęcały do działalności wolnorynkowej, wokół parku powstało wiele małych sklepików, restauracji i budek, tworzących mierną pod względem architektonicznym i technicznym zabudowę, potęgującą chaos. Spowodowało to zmarginalizowanie głównych wejść do parku, czyniąc dostęp utrudnionym wizualnie. Różnorodność działań zmierzających do urozmaicenia funkcji rekreacyjnej parku sprawia wrażenie chybiomych pod względem kompozycyjnym i stylistycznym, poprzez lokalizowanie ich w nieprzemysłanych miejscach. Chińska logika planowania i jasność kompozycji zostały zatarte przez chęć szybkiej realizacji partykularnych interesów przedsiębiorców.

### Określenie obszarów interwencji architektonicznych

Poprawa wizerunku parku była głównym zagadnieniem projektowym warsztatów. Studenci po wizji lokalnej i dyskusjach na temat jego obecnego stanu określili trzy główne zagadnienia projektowe, wymagające korekty i nowego podejścia koncepcyjnego:

- 1) uporządkowanie i rekompozycja obrzeży parku,
- 2) podkreślenie głównych wejść,
- 3) uporządkowanie i urozmaicenie funkcji parku bazujące na chińskiej tradycji.

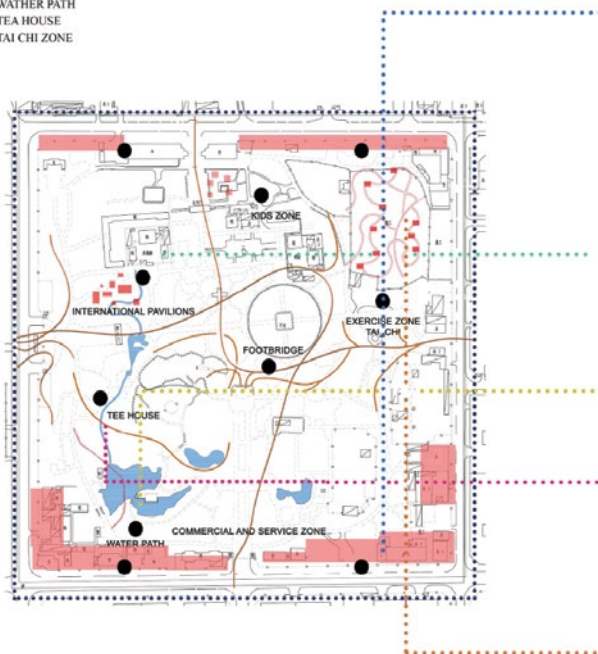
### Proponowane rozwiązania architektoniczne

„Footbridge” (autorzy: Piotr Blicharz, Aleksandra Csorich, Aleksandra Janiszek, Yevheniia Krepysheva, Justyna Zagajska)

Projekt oparty jest na integracji otaczających, zewnętrznych przestrzeni miejskich z parkiem. Jako ideę przyjęto wzbogacenie istniejących atutów parku o nowe rozwiązania (il. 11). W tym celu zostały zaprojektowane nowe ścieżki w formie kładek dla pieszych na lekkiej konstrukcji przypominającej bambusowy las. Ścieżki te mają za zadanie łączyć ważne komunikacyjnie punkty całego terenu z istniejącymi i nowymi atrakcjami. Projekt zakłada wprowadzenie kilku stref: Commercial and Service Zone, International Pavilion, Water Path, The Tea House i Thai-chi Zone.

#### ELEMENTS OF THE PROJECT:

- FOOTBRIDGE
- COMMERCIAL AND SERVICE ZONE
- INTERNATIONAL PAVILIONS
- WATER PATH
- TEA HOUSE
- TAI CHI ZONE



#### SITUATION



Il. 11. Plansza polskich studentów ze wskazaniem obszarów/zagadnień, które zostały poddane analizie i objęte działaniami projektowymi w obszarze Ritan Parku. Źródło: archiwum WAiSP KAAFM.

„Commercial and Service Zone” (autorka: Aleksandra Janiszek)  
Studentka skupia się na rewitalizacji zabudowy obrzeży parku. Głównym zamierzeniem projektu jest uporządkowanie istniejącej, chaotycznej przestrzeni zarówno od strony południowej – dzielnicy ambasad, jak i północnej. Strefę wejścia, nową „bramę”, zaprojektowano, opierając się na inspiracjach zaczerpniętych z tradycyjnej chińskiej architektury mieszkaniowej – hutongów. Kompozycja składa się z trzech uzupełniających się form: współczesnego hutonga mocno inspirowanego hutongiem tradycyjnym i dwóch identycznych form prostopadłościennych, dostosowanych do proporcji całości, ale w kontrastowych materiałach – przezroczym (szkło) i pełnym (kamień, cegła, beton). Funkcjonalnie od strony południowej zaprojektowano wielofunkcyjną strefę wejścia z punktem informacyjnym, restauracjami, kawiarniami oraz wydzielono prywatną przestrzeń dla organizacji spotkań (il. 12).



Il. 12. Projekt studentki Aleksandry Janiszek „Commercial and Service Zone” – projekt elewacji pawilonów w strefie ogrodzenia Ritan Parku; wprowadzenie nowej funkcji oraz wejść do Parku inspirowane formami tradycyjnej chińskiej architektury mieszkaniowej – hutongów. Źródło: archiwum WaiSP KAAFM.

„International Pavilion” (autorka: Aleksandra Csorich)

Projekt zakłada stworzenie w Ritan Parku przestrzeni dla sztuki. Integralna forma została zaprojektowana w kształcie kostki o funkcji ekspozycyjnej. Ze względu na swoją uniwersalną formę pawilon może być również mobilny. Zaprojektowany z przezrystej, szklanej cegły umożliwia oglądanie ekspozycji z zewnątrz, dzięki lekko deformującej, półprzezroczystej ścianie. Aby podkreślić artystyczny charakter miejsca, na zewnątrz pawilonu została zaprojektowana zmienna wystawa rzeźb. Kostka w założeniu jest połączona z systemem wielopoziomowej kładki przebiegającej przez park. Celem projektu jest prezentacja światowej sztuki i kultury w scenerii odmiennej od muzealnej. Ważnym aspektem jest integracja wielokulturowej społeczności, która dzięki sztuce może wspólnie spędzać czas w otoczeniu zieleni (il. 13).



Il. 13. Projekt studentki Aleksandry Csorich „International Pavilion” – mobilne pawilony sztuki mające za zadanie wzbogacić funkcje Ritan Parku. Źródło: archiwum WAiSP KAAFm.

„Water Path” (autorka: Justyna Zagajska)

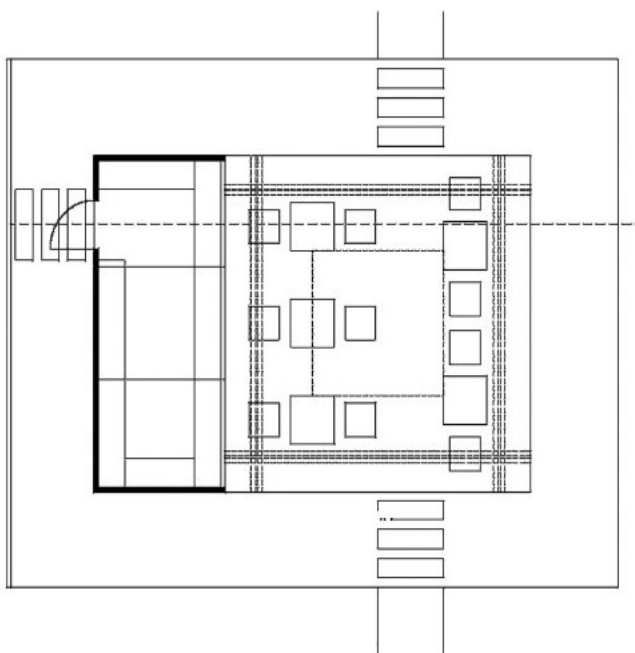
Impulsem do zaprojektowania dodatkowej przestrzeni urozmaicającej relaks nad wodą była obserwacja osób spacerujących wokół parkowego jeziora. Zauważono, że tylko część odwiedzających może korzystać z dwóch pawilonów wzdłuż ścieżek; pozostali odwiedzający to miejsce poprzez brak wyznaczonych stref siedzących nie mają możliwości odpoczynku i kontemplacji widoku. Dlatego zdecydowano się zaprojektować kładkę spacerową na jeziorze, tworząc miejsce widokowe nad wodą, tym samym poszerzając percepcję przestrzeni. W tym celu zaproponowano drewniano-szklaną ścieżkę, zaprojektowaną w taki sposób, by umożliwiała spacerowanie jak najbliżej natury i jej obserwację. Kładka, z jednej strony wyposażona w balustradę ze szkła i drewna, z drugiej bezpośrednio styka się z wodą, dzięki czemu można obserwować fale, karmić karpie (koi) i znajdować się w bezpośredniej bliskości z przyrodą. Projektowana forma ma zróżnicowaną szerokość, wahającą się od 120 do 250 cm. Kładka jest połączona ze strefą komercyjno-usługową w południowej części parku. Dookoła jeziora usytuowano dodatkowe miejsca do siedzenia o zmiennej formie i materiale (il. 14).



Il. 14. Projekt studentki Justyny Zagajskiej „Water Path” – projekt kładki będący wprowadzeniem nowej formy komunikacji wraz z dodatkową funkcją wypoczynku i kontemplacji. Kładka daje również szansę na stworzenie nowych otwartych widokowych na wnętrze parku. Źródło: archiwum WAiSP KAAFM.

„The Tea House” (autorka: Yevheniia Krepysheva)

Ceremonia parzenia herbaty należy do tradycyjnych chińskich rytuałów. Pomysł na zaprojektowanie pawilonu to ukłon w kierunku historii starożytnych Chin. Wolno stojący pawilon otoczony fosą umieszczono w pobliżu sztucznej rzeki w zachodniej części parku. Do prezentacji ceremonii zaprojektowano dwie przestrzenie funkcjonalne – dla mistrza ceremonii i jej uczestników. Bar (zaplecze) oddzielony jest lustrem weneckim, dając możliwość obserwacji gości, którzy widzą swoje odbicie i otaczającą ich przyrodę. Całość zbudowana jest z lekkiej bambusowej konstrukcji zadaszającej taras. Na dachu zaprojektowano efekowny wodospad spływający do fosy, ochładzający powietrze w gorące dni i tworzący refleksy na ścianie (il. 15).



Il. 15. Projekt studentki Yevhenii Krepyshevej „The Tea House” – wprowadzenie nowej funkcji pawilonu herbacianego bazującej na tradycyjnym budownictwie chińskim z wykorzystaniem w nowatorski sposób wody, lusterek oraz bambusa jako głównego materiału budowlanego. Źródło: archiwum W AiSP KAAF M.

„Thai-chi Zone” (autor: Piotr Blicharz)

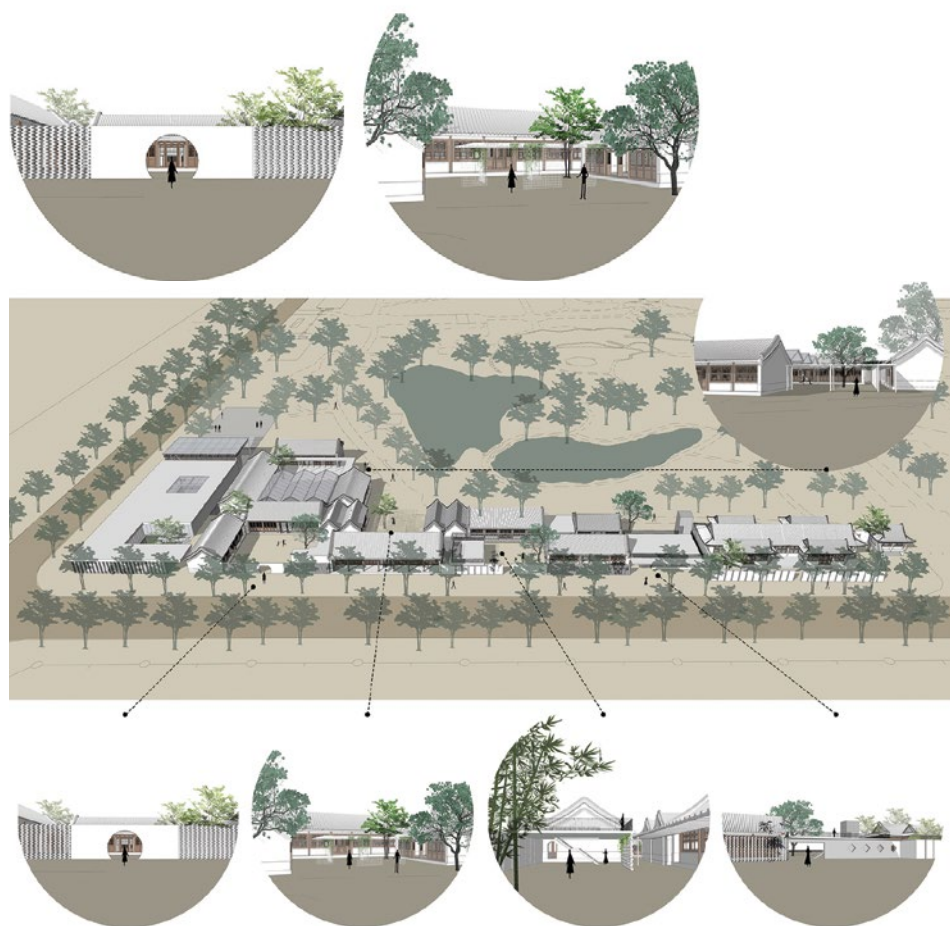
Obserwacje zachowania użytkowników parku są kolejną inspiracją projektową. Spotkania, ćwiczenia fizyczne, momenty wyciszenia to czynności, które odbywają się we wschodniej części Ritan Parku. W celu estetycznego uatrakcyjnienia terenu ćwiczeń fizycznych zaprojektowano bambusowy park ze zmienną gęstością drzew, która daje możliwość wydzielenia 9 miejsc do ćwiczeń indywidualnych z prowadzącymi do nich leśnymi ścieżkami. Thai-chi Zone jest integracją chińskiej kultury tai-chi z krajobrazem i naturą (il. 16).

Zgoła inne podejście do Ritan Parku zaprezentowała grupa chińskich studentów. Projekty były realizowane indywidualnie, każdy ze studentów wybrał inną część parku i szczegółowo rozwiązywał poszczególne problemy projektowe, uprzednio przygotowując szczegółową analizę zagadnień związanych bezpośrednio z projektem.



Il. 16. Projekt studenta Piotra Blicharza „Thai-chi Zone” – fragment projektu obrazujący jego ideę, tj. stworzenie miejsca kontemplacji i czynnego wypoczynku. Źródło: archiwum WAiSP KAAFM.

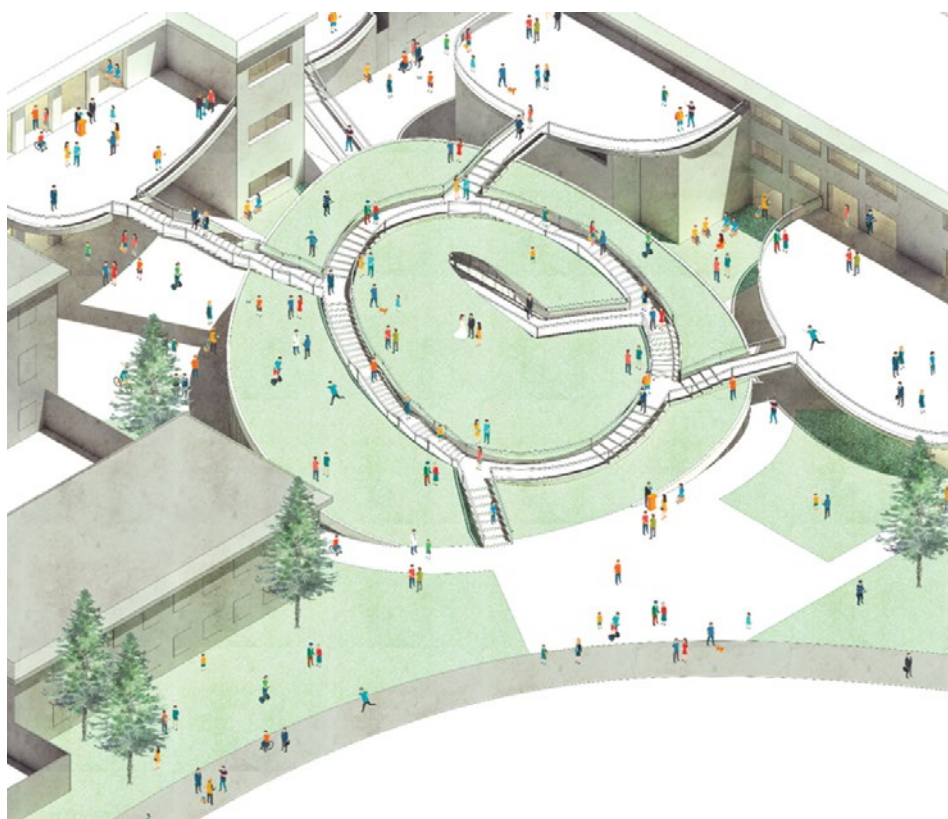
„Activedge – The Activation Design of The Border of Ritan Park” (autor: Na Xie) Projekt obejmuje przebudowę południowo-zachodniej granicy Ritan Parku tuż przy dzielnicy ambasad, stanowiącej najnowszą jego część, pochodzącą z lat 70. XX w. Architektura tego miejsca jest przypadkowa i w żaden sposób nie łączy się z miastem i parkiem. Zamierzeniem projektu jest „reset” istniejącej zabudowy części biznesowo-komercyjnej poprzez jej specyficzną transformację. Zaproponowano stworzenie systemu połączonych dziedzińców, będącego przestrzenią buforową pomiędzy miastem a parkiem o nowej funkcji, związanej z relaksem i rekreacją. Projekt oparty jest na idei dziedzińca tradycyjnego chińskiego domu, jako części wypoczynkowej i reprezentacyjnej (il. 17).



Il. 17. Projekt studentki Na Xie „Activedge – The Activation Design of The Border of Ritan Park” – aksonometria obrazująca projektowaną interwencję w strefę istniejącego ogrodzenia parku, mająca na celu wprowadzenie nowych wejść z ulicy oraz funkcji komercyjnych i usługowych, takich jak herbaciarnie, bary i drobne sklepiki. Projekt nowych obiektów-pawilonów w współczesny sposób interpretuje tradycyjne formy architektury chińskiej. Źródło: archiwum WaiSP KAAFm.

„Pebble Project” (autor: Yuqui Gou)

Propozycja dotyczy przebudowy południowo-wschodniej granicy Ritan Parku. Obecnie znajduje się tam zabudowa z lat 70. XX w., z której znaczną część zdecydowano usunąć, a pozostałe budynki przebudować lub pozostawić w dotychczasowej formie. W tak stworzonej przestrzeni możliwe stało się zaprojektowanie nowej architektury centrum turystycznego. Głównym założeniem koncepcji jest wielopoziomowy plac o nieregularnym kształcie, tworzący zielony skośny dach nachylony w kierunku parku. Plac jest miejscem spotkań, ale funkcjonuje również jako węzeł komunikacyjny, z którego można dostać się do tarasów usytuowanych na różnych wysokościach, by móc z wielu perspektyw podziwiać park (il. 18).



Il. 18. Projekt studenta Yuqui Gou „Pebble Project” – widok aksonometryczny głównego placu – centrum turystycznego, miejsca spotkań i aktywności lokalnej społeczności odwiedzającej park. Źródło: archiwum WaiSP KAAFm.

## Ulica Yabaolu – II obszar projektowy

### Rys historyczny

Ulica Yabaolu<sup>38</sup> w dzielnicy Chaoyang jest przedłużeniem ciągu ulic dzielnicy handlowej Wangfujing. W wyrazie architektonicznym i stylistycznym ciąg ten ma charakter wielkomiejski, wręcz zachodnioeuropejski. Współczesna architektura sąsiaduje tu z tradycyjnymi budynkami, a ekskluzywne hotele i biurowce uzupełnione komercyjnymi usługami i luksusowymi butikami światowych marek, podkolorowane nocnym targiem pełnym egzotycznych potraw, przyciągają turystów z całego świata.

Zupełnie inaczej wygląda ulica Yabaolu, prowadząca bezpośrednio do zachodniego wejścia do Ritan Parku. Odcinek o długości ok. 500 m, a właściwie kwartał zabudowy o bokach długości ok. 1 km w centrum dyplomatycznej dzielnicy Pekinu, zaskakuje swą odmiennością – obszary handlowe od Yabaolu do Chaowai Market Street były kiedyś największym chińskim rynkiem hurtowego eksportu odzieży.

Historia tego fragmentu dzielnicy Chaoyang sięga początku XX w., kiedy powstała tam enklawa rosyjska. Stworzyli ją emigranci z czasów rewolucji 1917 r. i wojny domowej. Rozpoczęta przez nich działalność rozwinęła się w ożywioną wymianę handlową między Chinami a Rosją i innymi krajami, lecz przy okazji dzielnica zyskała złą sławę.

Po objęciu władzy chińscy komuniści postanowili uporządkować teren w imię dążenia do poprawy zdrowia publicznego i reedukacji klasowej, zamykając targowisko na lata. Handel odrodził się w latach 90. i z początkiem XXI w., kiedy doszło do kolejnego napływu Rosjan, zarówno turystów, jak i przedsiębiorców. Centrum działalności handlowej ponownie stała się ulica Yabaolu<sup>39</sup>. Omawiany fragment dzielnicy zaczął rozwijać się spontanicznie, tworząc labirynt rosyjskich sklepików, restauracji i pasaży. W większości sklepów sprzedawane są chińskie produkty odzieżowe, zabawki, artykuły gospodarstwa domowego itp., które w ilościach hurtowych kupują rosyjscy oraz wschodnioeuropejscy przedsiębiorcy.

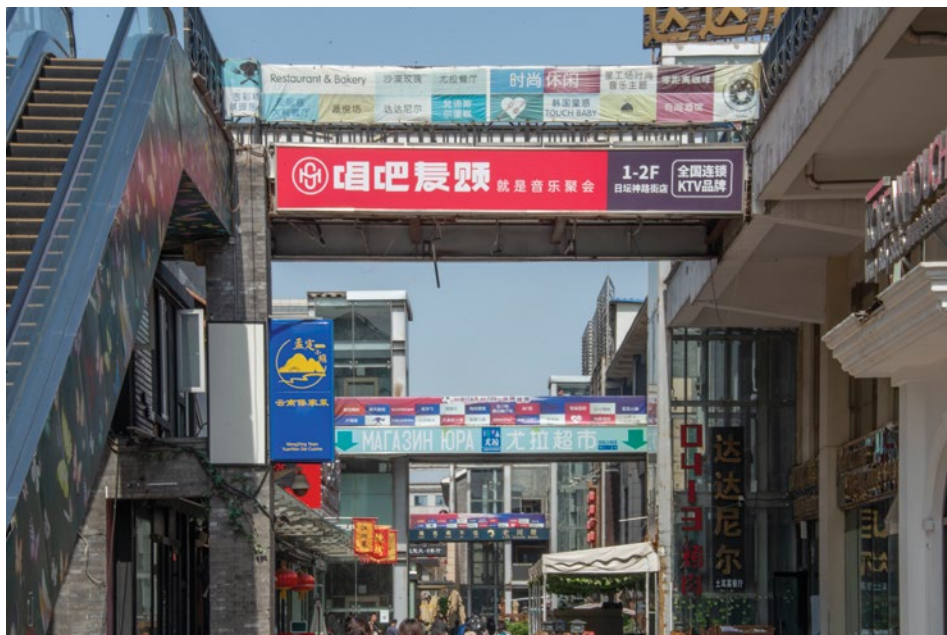
### Stan istniejący – obserwacje

Mieszanka chińskich znaków z cyrylicą i krzykliwe napisy na budynkach tworzą chaos, ale obrazują prawdę o handlu i potrzebie reklamy, która napędza świat wolnego rynku. Urbanistyka i porządek planistyczny nie istnieją na ulicy Yabaolu.

<sup>38</sup> Informacje dotyczące historii dzielnicy Yabaolu pochodzą z materiałów przekazanych przez prof. Wanga Lu z Tsinghua University oraz kwerendy autorów Beijing Planning Exhibition Hall, marzec 2019.

<sup>39</sup> S.I. Guzei, „*Russiatown*” in the Center of Beijing: Russian Ethnization of the Eastern Market, „Political Science and Religion Studies” 2014, vol. 10, <http://izvestiapolit.isu.ru/en/article?id=1268> [dostęp: 30.08.2022].

Agresywna, nieudolna grafika na szyldach i neonach podkreśla tymczasowość i przypadkowość rozwiązań architektonicznych. Dla architekta wrażenia z tego obszaru są jednoznaczne: nieład (il. 19).



Il. 19. Ulica Yabaolu w dzielnicy Chaoyang, widok głównej alei handlowej. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.

Jednocześnie źródła ekonomiczne podają, że w ostatnich 15 latach eksport towarów chińskich i wymiana handlowa do Europy Wschodniej (legalne i nielegalne) stanowiły 50% całego handlu odzieżą z Chin. Towary eksportowane były do 30 krajów, w tym 60% stanowił eksport do krajów Bliskiego Wschodu<sup>40</sup>. Rynek w ostatnich latach przeżywa recesję ze względu na plan relokacji przemysłu niezwiązanego z planowanymi funkcjami stolicy i zmianami koniunktury w Europie Wschodniej. Od 2015 r. sklepy wyprowadzają się z centrum handlowego Yabaolu. Obszar ten przechodzi obecnie transformację i modernizację, aby wprowadzić zaawansowane technologicznie, międzynarodowe i innowacyjne przedsiębiorstwa związane z modą i inkubatorami biznesu. Miasto ma nowe plany rozwoju tego miejsca, konieczna jest więc rewitalizacja i modernizacja obszaru w wielu ujęciach przestrzennych.

<sup>40</sup> Gao Fumao, *Stories from Yabao Lu*, „Global Times”, 9.08.2010, <https://www.globaltimes.cn/content/561213.shtml> [dostęp: 30.08.2022].

### Określenie obszarów interwencji architektonicznych

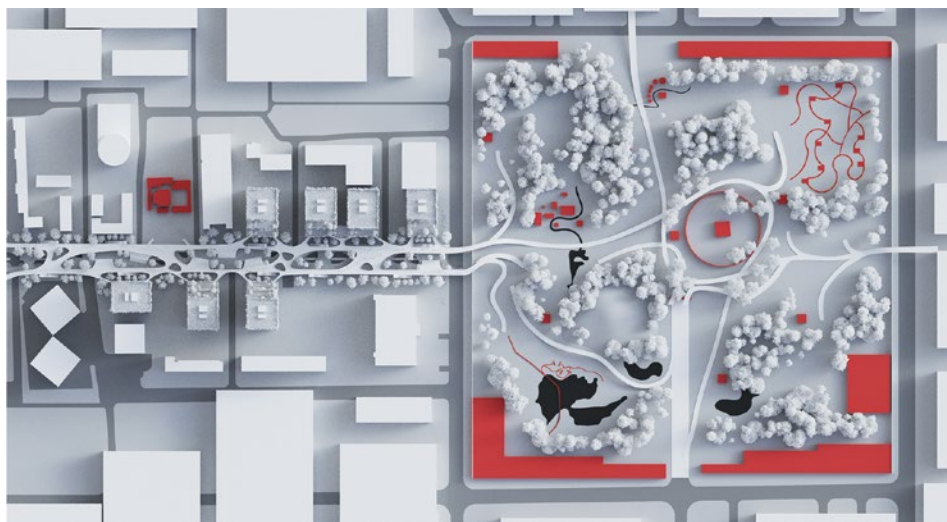
Do głównych zagadnień projektowych warsztatów, zdiagnozowanych przez studentów i kadre naukową, zaliczono:

- 1) uporządkowanie infrastruktury komunikacyjnej oraz rozdzielenie ruchu pieszego i samochodowego, a także udrożnienie ulic dojazdowych,
- 2) uporządkowanie ulicy pod względem architektonicznym,
- 3) zróżnicowanie funkcjonalne miejsca dające możliwość szerszego rozwoju gospodarczego,
- 4) podkreślenie wejścia do Ritan Park na osi ulicy,
- 5) określenie dominant w kwartale zabudowy.

### Proponowane rozwiązania architektoniczne

„Yabaolu Road” (autorzy: Dagmara Musialska, Tomasz Jałocha, Wiktoria Pawlik, Wiktoria Wcisło, Maciej Chowan)

Głównym założeniem wynikającym z analizy lokalizacji ulicy Yabaolu i Ritan Parku było znalezienie najlepszego rozwiązania, które doprowadziłoby do połączenia komunikacyjnego pomiędzy tymi dwoma przestrzeniami. Koncepcja została zrealizowana poprzez zaprojektowanie mostu pieszego ponad ulicą Yabaolu, łączącego nowe główne miejsca ulicy z parkiem. Zaproponowano modernizację zdegradowanych terenów (o niskiej wartości architektonicznej) i zabudowę o funkcji biurowej. Meczet Nanxiapo i szpital znajdujące się w tym obszarze zdefiniowano jako istotne elementy przestrzeni, łącząc je z nowym układem kompozycyjnym i komunikacyjnym (il. 20).



Il. 20. Plansza sytuacyjna pracy polskich studentów z projektem wielopoziomowej kładki/mostu integrującym założenie parkowe z koncepcją układu komunikacyjnego w projekcie „Yabaolu Road”. Źródło: archiwum WaiSP KAAFm.

Nowa, dwupoziomowa ścieżka piesza ma za zadanie ułatwić komunikację z biur do parku. Jej ideą było uatrakcyjnienie przestrzeni publicznej wokół projektowanych budynków przez dodanie elementów architektury zieleni do drogi pieszej oraz ułatwienie bezkolizyjnego przejścia do parku, i dzięki temu aktywizacja dwóch odmiennych funkcjonalnie przestrzeni. Idea śródmiejskiej ścieżki w ściśle komercyjnej strefie ma w założeniu dawać wrażenie rekreacji w otoczeniu zieleni. Ścieżka otwiera i podkreśla nowe perspektywy widokowe na ulicę Yabaolu, a także na ważne miejsca w przestrzeni, takie jak „ukryty” do tej pory meczet Nanxiapo (il. 21).

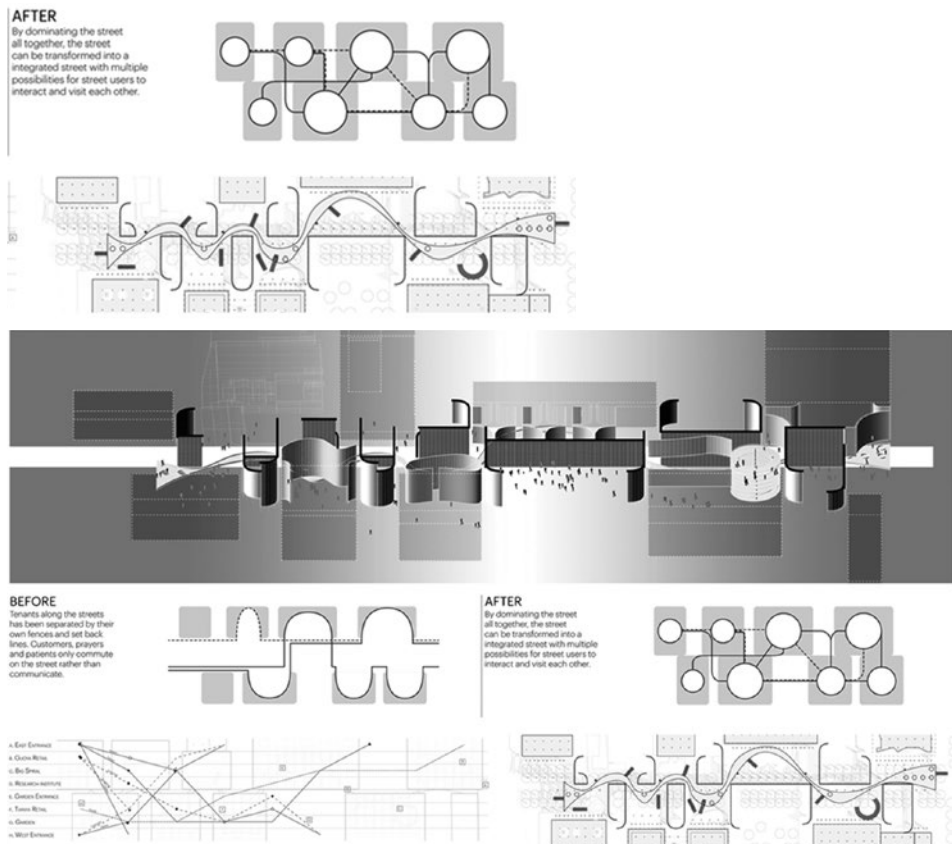


Il. 21. Projekt studentów Dagmary Musialskiej, Wiktorii Pawlik i Tomasza Jałochy – schematy urbanistyczne oraz wizualizacje obrazujące ideę projektu; zaproponowanie nowej formy wielopoziomowego łącznika komunikacyjnego wraz z wprowadzeniem zabudowy o różnicowanej funkcji oraz wysokości z akcentem na przestrzenie publiczne – wertykalne ogrody, place i funkcje publiczne. Źródło: archiwum WaiSP KAAFm.

„In-different I street” (autor: Ran Zhan)

Projekt przebudowy ulicy Yabaolu powstał na podstawie analizy ruchu pieszego w tym obszarze. Zdiagnozowano kilka typów pieszych oraz przeszkody fizyczne (np. metalowe barierki). Obecnie ulica jest przypadkowym rozwiązaniem komunikacyjnym i nie tworzy przestrzeni wspólnych, implikujących interakcje międzyspołeczne. Nie ma czytelnego układu przestrzennego, co dodatkowo utrudnia te relacje (il. 22).

Celem projektu jest kreacja obszaru, w którym wielokulturowa społeczność będzie mogła współuczestniczyć w przestrzeni, przechodząc przez poszczególne sekcje ulicy oferujące różne rozwiązania formalne. Unikatowy układ funkcji i atrakcyjność rozwiązań mają za zadanie zdynamizować ruch uliczny i w konsekwencji doprowadzić do rozwoju dzielnicy. Środkiem architektonicznym jest tu szereg różnorodnych, wielokondygnacyjnych przestrzeni o różnych formach i funkcjach, tworzący zaprojektowany „labirynt”.

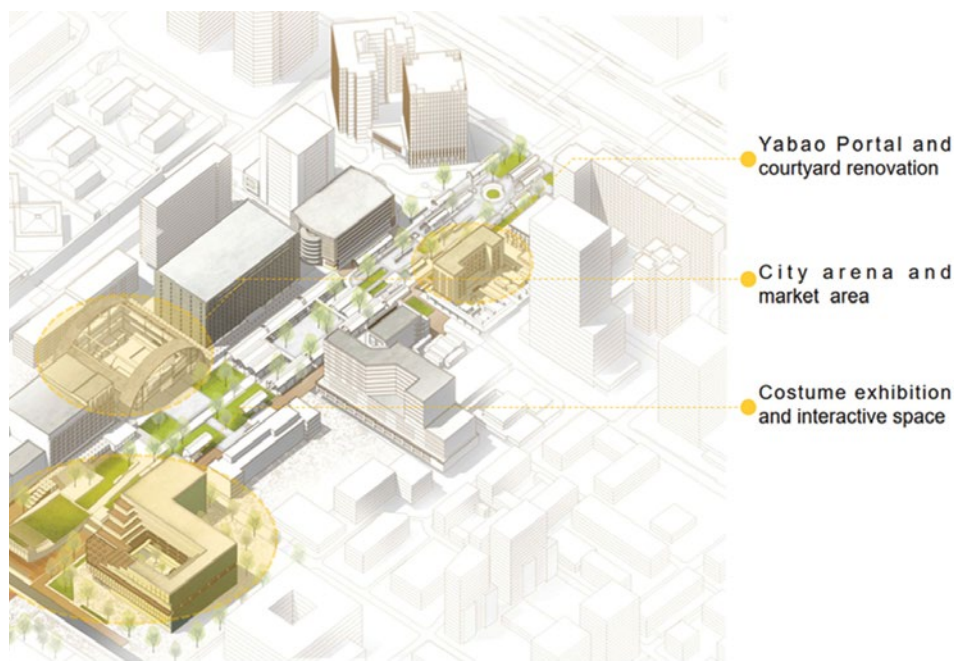


Il. 22. Projekt studenta Ran Zhan „In-different I street” – aksonometria oraz schematy urbanistyczne obrazujące ideę proponowanego układu komunikacyjnego, zakładającą wprowadzenie nowych funkcji i przestrzeni publicznych. Źródło: archiwum WAI SP KAAFM.

„Stage Avenue” (autorzy: Ziyu Xu, Ao Ma, Shu Chen)

Koncepcja opiera się na podkreśleniu połączenia ulicy Yabaolu z Ritan Parkiem poprzez oznaczenie potencjalnych stref centrów rewitalizacji: strefy wejścia od strony parku w ulicę Yabaolu, strefy aktywności pośrodku ulicy i strefy zabudowy biurowej przy jej końcu. Poszczególne obszary stanowią węzły funkcjonalne związane z prezentacją mody.

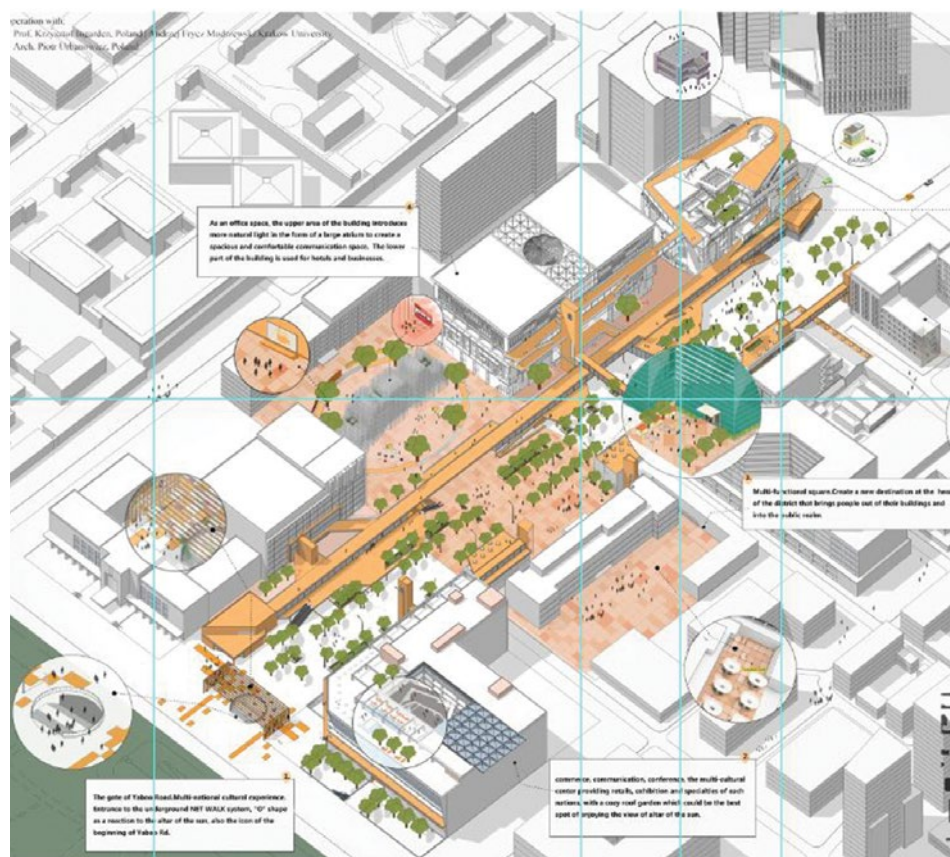
W celu aktywizacji kwartału zabudowy zaprojektowano pasaż odchodzące od głównej osi ulicy, w których zlokalizowano funkcje związane z szeroko pojętą kulturą i kreatywnym przemysłem modowym oraz funkcje uzupełniające, jak usługi turystyczne, hotelarskie i kulinarne. Zaprojektowano też City Wandering System – ścieżkę prowadzącą przez historyczne miejsca dzielnicy. Strefy podzielono na prywatne i publiczne o różnej skali i hierarchii dostępu, dzięki czemu zróżnicowano dynamikę ruchu i aktywności. Otwarte przyziemia galerii (Costume Culture Display), targowiska (Market Space), publiczna przestrzeń pokazowa (Urban Stare & Wandering Space), specjalne miejsce (róg) do spotkań (Corner Commercial Space), otwarty zielony dach (Open Green Slope) to formy, z których przechodnie, pracownicy, designerzy, przedsiębiorcy i turyści – „aktorzy” miejsca mogą korzystać, znajdując dla siebie idealne formy przestrzenne i funkcjonalne (il. 23).



Il. 23. Projekt studentów Ziyu Xu, Ao Ma, Shu Chen „Stage Avenue” – aksonometria obrazująca główne założenia idei projektu, tj. wskazanie nowych ważnych obszarów funkcjonalnych mających na celu aktywizację ulicy Yabaolu. Źródło: archiwum WAI SP KAAFM.

„Net Walk” (autorzy: Yun Tan, Zhuo Li, Kan Di)

Obserwacja i analiza warunków przestrzennych ulicy Yabaolu zdecydowały o przyjętych rozwiązaniach projektowych. Autorzy koncepcji uznali, że ulica jest zbyt szeroka, aby można było przeznaczyć ją tylko dla pieszych, dlatego przyjęto następujące strategie: ruch samochodowy zostanie ograniczony do minimum, a wprowadzony pasaż handlowy na trzech poziomach będzie łączył handel, rekreację, galerie, transport i inne funkcje, które poprawią skalę ulicy. Do szczegółowego projektu rewitalizacji i przebudowy wybrano trzy ośrodki – istniejące budynki determinujące postsocjalistyczny wizerunek ulicy. W wymienionych ośrodkach zaprojektowano nowe, zróżnicowane funkcje, doświetlono budynki, wprowadzono place oraz zielone dachy. We wschodniej części ulicy zaprojektowano bramę akcentującą wejście do nowej części dzielnicy Chaoyang (il. 24).



Il. 24. Projekt studentów Yun Tan, Zhuo Li, Kan Di „Net Walk” – schemat urbanistyczny; układ komunikacji wraz z wyznaczonymi strefami funkcjonalnymi o charakterze publicznym. Źródło: archiwum WAI SP KAAF M.

## Meczet Nanxiapo – III obszar projektowy

### Rys historyczny

W północno-zachodniej części ulicy Yabaolu znajduje się meczet Nanxiapo, uzupełniający multikulturowy charakter kwartału<sup>41</sup>. Historia muzułmanów w Chinach sięga VII w. i wywodzi się z handlu wzdłuż Jedwabnego Szlaku. Obecnie Chiny zamieszkuje ok. 23 mln muzułmanów (w tym mniejszość Hui i Ujgurzy<sup>42</sup>), a w kraju znajduje się ok. 35 tys. meczetów, w tym osiem w samym Pekinie. Największy, najstarszy i charakterystyczny dla architektury muzułmańskiej w Chinach meczet to Niujie w dzielnicy Xuanwu na północy miasta, zbudowany w X w.

Meczet Nanxiapo to niewielki i jedyny ocalały w dzielnicy Chaoyang meczet – pozostałe zostały wyburzone w czasie rewolucji kulturalnej. Zbudowany przez muzułmanów Hui za panowania cesarza Guanxu z dynastii Qing ma ponad 300-letnią historię. Obecnie jest aktywnie użytkowany jako miejsce spotkań i modlitw społeczności muzułmańskiej oraz miejsce pogrzebów. W jego okolicy znajdują się również restauracje i bary z tradycyjną kuchnią arabską.

Bryła meczetu to prostopadłościenna, jednokondygnacyjna forma zwieńczona charakterystycznym chińskim dachem pokrytym dachówką. We wnętrzu znajduje się sala główna, mieszcząca 800 osób, oraz symetryczne sale północna i południowa. Wewnętrzna dekoracja sali modlitewnej charakteryzuje się typowo arabskim stylem, podczas gdy zewnętrznie budynku to tradycyjna architektura chińska. We wnętrzu sali modlitewnej Chińczycy dostosowali wpływy arabskie do własnych potrzeb: islamska kaligrafia jest otoczona stylizowanymi wzorami kwiatów lotosu widocznymi na belkach. Zewnętrzny dziedziniec również służy modlitwom i spotkaniom. Meczet jest ciekawym połączeniem chińskiego i arabskiego stylu architektonicznego.

Od strony zachodniej meczet Nanxiapo otoczony jest wysokimi murami i ścisłą zabudową o zróżnicowanej funkcji, wysokości i stylistyce nieodbiegającej od zabudowy ulicy Yabaolu. Jego bryła, jako jedna z niewielu zabytkowych w tej części dzielnicy, nie wyróżnia się w pierzei zabudowy. Jest on ukryty wśród zabudowy chaotycznej, o bardzo niskim standardzie technicznym (il. 25). Szczególną uwagę zwracają zaskakująco duże różnice w wysokości otaczających go budynków o bardzo różnej funkcji.

<sup>41</sup> Informacje dotyczące historii meczetu Nanxiapo pochodzą z materiałów przekazanych przez prof. Wanga Lu z Tsinghua University oraz z publikacji Wenfei Wang, Shangyi Zhou, C.C. Fan, *Growth and Decline of Muslim Hui Enclaves in Beijing*, „Eurasian Geography and Economics” 2002, vol. 43, issue 2, s. 104–122, <https://doi.org/10.1080/10889388.2002.10641195>.

<sup>42</sup> „Ujgur” pochodzi od starotureckiego słowa *Uygu*, co dosłownie oznacza „zjednoczeni”. W starożytności Ujgurów uważano za członków rasy tureckiej. Informacje o nich zawierają średniowieczne źródła chińskie, arabskie, perskie oraz europejskie. Ujgurzy mieszkają głównie w Sinciang, gdzie w 2010 r. ich liczba wynosiła ok. 10 mln. Obecnie Ujgurzy w większości zamieszkują Ujgurski Autonomiczny Region Xinjiang.



Il. 25. Meczet Nanxiapo z 300-letnią tradycją jest jedynym działającym meczetem w dzielnicy w tej części Pekinu. Obok działalności religijnej prowadzona jest w nim również działalność edukacyjna i gastronomiczna. Źródło: z archiwum autorki K.B.-P.

### Stan istniejący – obserwacje

Meczet z dziedzińcem – w gęstej zabudowie ulicy Yabaolu – stanowi oazę innego, XIX-wiecznego świata. Wraz z najbliższą zabudową tworzy zamknięty świecko-religijny konglomerat osadzony w tradycji chińskiego islamu. Wyznanie religii i pielęgnowanie tradycji, także tej muzułmańskiej, należało w Chinach do działań zakazanych. Odrodzenie społeczności islamskiej, uczestnictwo w obrządku oraz przywrócenie tradycji jest stosunkowo nową możliwością kulturowo-społeczną. Działania te mają charakter społeczny, spontaniczny, oddolny i realizowane są przy ograniczonych możliwościach ekonomicznych i gospodarczych. Perspektywa zmian związana z asymilacją środowiska z pozostałą wielokulturową społecznością dzielnicy wymaga przede wszystkim działań projektowych, związanych z reorganizacją przestrzeni publicznych.

### Określenie obszarów interwencji architektonicznych

W wyniku analizy architektoniczno-urbanistycznej i spotkania z imamem – przedstawicielem środowiska muzułmańskiego, chińscy i polscy studenci oraz kadra naukowa wyłonili kilka aspektów, które powinny być przedmiotem szczegółowych interwencji architektonicznych:

- 1) podkreślenie i zaakcentowanie fasady frontowej meczetu w pierzei ulicy,
- 2) konserwacja i uporządkowanie zabytkowej części meczetu wraz z dziedzińcem,
- 3) zaprojektowanie części mieszkalno-użytkowej związanej z aktywnością społeczności muzułmańskiej,
- 4) wprowadzenie zieleni,
- 5) wyłonienie optymalnych decyzji komunikacyjnych,
- 6) zaprojektowanie wspólnych przestrzeni publicznych integrujących kulturowo i społecznie zróżnicowane społeczności chińskiej kultury,
- 7) wyeksponowanie i popularyzacja obiektu jako elementu kultury i kultu religijnego w dzielnicy Chaoyang w Pekinie.

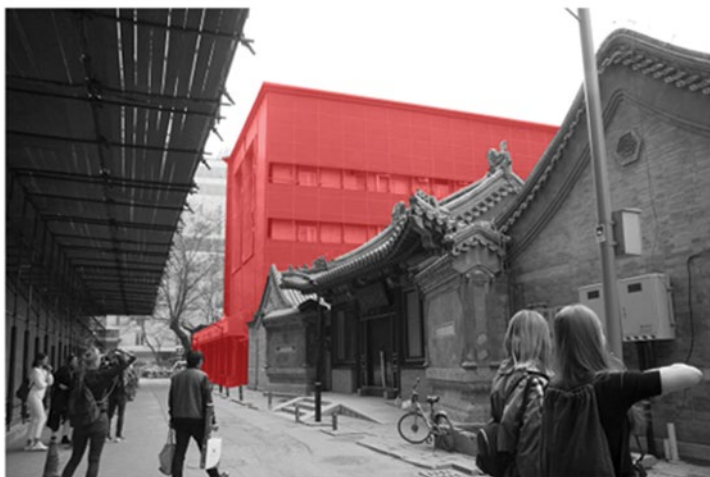
### Proponowane rozwiązania architektoniczne

Grupa polskich studentów (zespół: Dagmara Musialska, Klaudia Wcisło, Maciej Chowan) opracowująca temat obszaru meczetu Nanxiapo współpracowała ściśle ze studentami przygotowującymi projekt rewaloryzacji ulicy Yabaolu (zespół: Dagmara Musialska, Tomasz Jałocha, Wiktoria Pawlik). Projekt został podzielony przez autorów na trzy strefy: strefę integracyjną – ogrodu, strefę zabytkowego meczetu wraz z wejściem i strefę nowej zabudowy uzupełniającej funkcje meczetu. Przedstawione poniżej rozwiązania są odpowiedzią na przeprowadzoną analizę obszaru i tworzą jedną koncepcję projektową.

„Nanxiapo Mosque” (autorka: Dagmara Musialska)

Projekt ogranicza się do wskazań modernizacji strefy wejściowej do zabytkowego meczetu, która znajduje się w bocznej ulicy, prostopadłej do ulicy Yabaolu. Utrzymanie tajemniczego, sakralnego ducha miejsca XIX-wiecznego meczetu jest priorytetem rozwiązania, akcentującym jedynie wejście do meczetu jako dominantę pierzei. Autorka zdecydowała o wyburzeniu otaczających meczet wysokich budynków, planując najbliższą zabudowę jako niską i dopełniając całość zielenią (il. 26).

PRESENT SURROUNDING OF NANXIAPO MOSQUE



PROPOSAL OF A NEW NANXIAPO MOSQUE



Il. 26. Projekty studentki Dągmary Musialskiej – wizualizacje stanu istniejącego i projektowanego meczetu Nanxiapo oraz jego otoczenia wraz z rewitalizacją przestrzeni wokół; wprowadzenie zieleni jako tła dla głównej funkcji meczetu. Źródło: archiwum WAiSP KAAMF.

„Islamic Garden” (autorka: Klaudia Weisło)

Jako główny zabieg kompozycyjny integrujący meczet ze świecką przestrzenią ulicy Yabaolu, zaprojektowano reprezentacyjny ogród przed budynkiem. Kształt nawiązuje do symbolu islamskiego *Rub el Hizb*<sup>43</sup>, wywodzącego się z arabskiej kaligrafii, i przedstawia dwa nałożone na siebie i obrócone względem siebie o 45 stopni kwadraty z wyznaczonym owalnym centrum. Znak graficzny oddaje symbolicznie ideę spotkania wielu kultur, a geometria – plan ogrodu.

Centrum założenia to fontanna ze szklanymi ławkami i lekką konstrukcją po której spływa woda. Zróznicowana roślinność w najbliższym sąsiedztwie fontanny i w poszczególnych kwaterach wyznacza odrębne przestrzenie. W ogrodzie umieszczono most i bramę, które prowadzą na dziedziniec meczetu – do strefy sacrum. Zaprojektowana zielona przestrzeń publiczna w postaci ogrodu opartego na wzorach islamskich ma spełniać rolę reprezentacyjną, ale przede wszystkim być miejscem integracji społeczności muzułmańskiej z wielokulturową społecznością dzielnicy (il. 27).



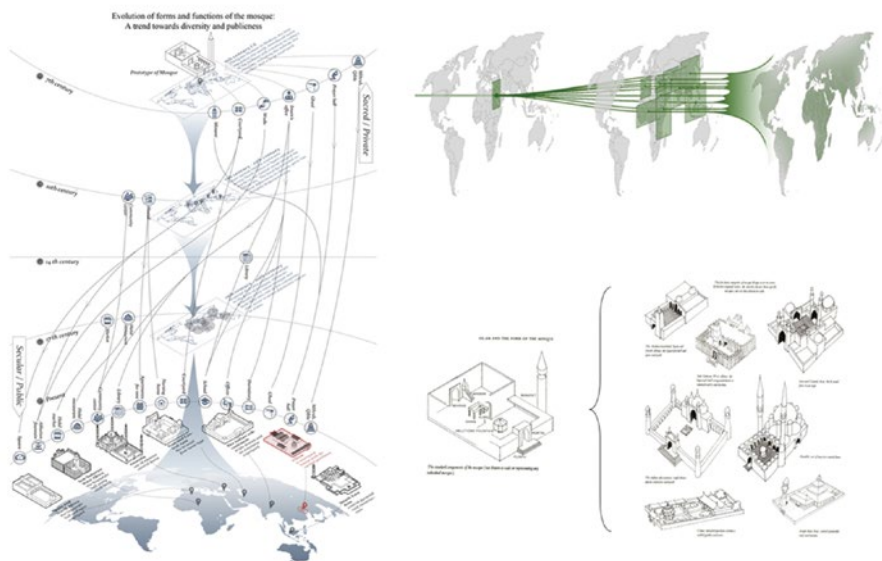
Il. 27. Projekty studentki Klaudii Weisło „Islamic Garden” – widoki aksonometryczne obrazujące założenie autorki, tj. wprowadzenie ogrodu przed budynkiem meczetu. Źródło: archiwum WAiSP KAAFM.

<sup>43</sup> W języku arabskim *Rub* oznacza „jedna czwarta” a *Hizb* „grupę”.

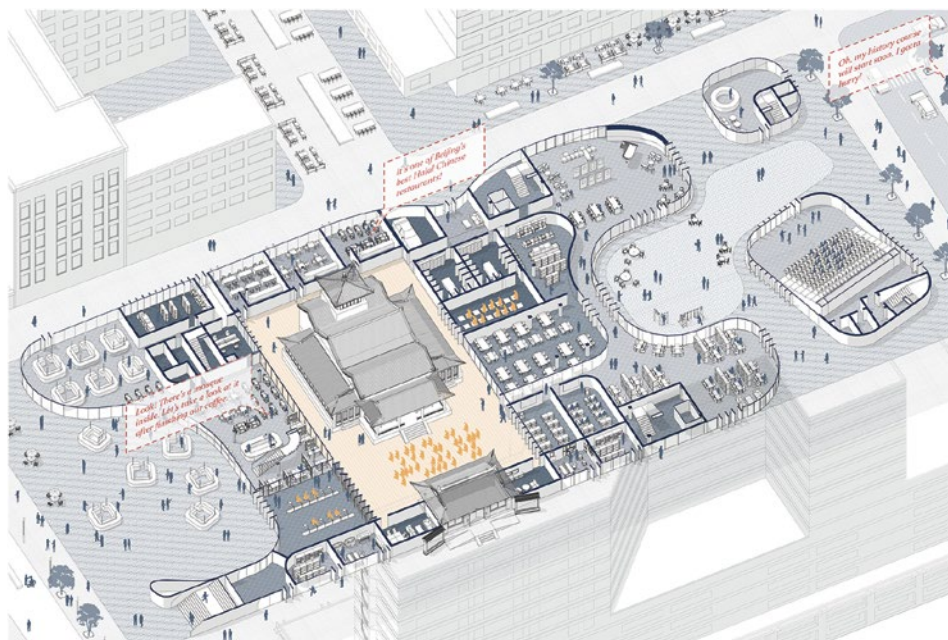
„Moresque” (autorzy: Haomo Jiang, Yeti Shang, Zhuoer Mu)

Projekt został przygotowany jako jednorodna koncepcja integrująca przestrzeń otaczającą centrum, które stanowi zabytkowy meczet. Studenci rozpoczęli prace od badań nad historią islamu w Pekinie i w Chinach oraz nad prototypami chińskich meczetów (il. 28). W wyniku analiz zaproponowali stworzenie kulturowej strefy buforowej wokół meczetu. Przekształcając ściany dziedzinyca w interaktywną przestrzeń stanowiącą przejście między świeckim kontekstem meczetu a religijnym rdzeniem, projekt ma na celu wyrażenie duchowych i społeczno-kulturowych potrzeb społeczności, ułatwienie dialogu międzykulturowego i osiągnięcie większej asymilacji wielokulturowej dzielnicy Pekinu.

Zgłębiając pojęcie sprawczości w architekturze jako krytycznej odpowiedzi na różnice kulturowe i polaryzację społeczną, projekt ma na celu znalezienie odpowiedniego współczesnego wyrazu architektonicznego, który ułatwiłby zarówno religijne, jak i świeckie działania w sąsiedztwie tradycyjnego chińskiego meczetu. „Kulturowa buforowa strefa wokół meczetu” to funkcjonalne połączenie przestrzeni publicznych i prywatnych poprzez uzupełniające się przestrzenie zewnętrzne (miejsca spotkań) i wewnętrzne (funkcje edukacyjne, ekspozycyjne, biurowe, mieszkaniowe i służby zdrowia). Koncepcja opiera się na dwóch trzykondygnacyjnych budynkach o oryginalnej formie architektonicznej, obudowujących dziedziniec, na którym pozostaje trzon założenia – meczet Nanxiapo. Współczesny wyraz architektoniczny skonstrastowany z zabytkowym charakterem miejsca zaprasza do procesu integracji kulturowej (il. 29).



Il. 28. Projekt studentów Haomo Jiang, Yeti Shang, Zhuoer Mu „Moresque” – schemat różnorodności form architektonicznych meczetów na świecie. Źródło: archiwum WAI SP KAAFM.



Il. 29. Projekt studentów Haomo Jiang, Yeti Shang, Zhuoer Mu „Moresque” – schemat funkcjonalny założenia projektu rewitalizacji obszaru meczetu Nanxiopo, czyli wprowadzenie nowej, zróżnicowanej funkcji z meczetem jako centralnym elementem układu. Źródło: archiwum WAI SP KAAFM.

## Obserwacje i wnioski z warsztatów

Ze względu na odmienne uwarunkowania studiów, podział i organizację pracy studentów, polskie i chińskie projekty znacząco różniły się od siebie. Na tę sytuację miało wpływ kilka czynników, m.in. rozbieżność w doświadczeniu studentów. Studenci polscy uczestniczący w warsztatach reprezentowali różne roczniki studiów i wykonywali projekt poza regularnymi zajęciami, jako pracę dodatkową związaną z działalnością koła naukowego, zaś chińscy studenci przygotowali projekt w ramach zajęć semestralnych jednego rocznika.

Polscy studenci pracowali w grupach w ramach łączonych zagadnień projektowych. Pierwsza pięcioosobowa grupa przygotowała wspólną koncepcję modernizacji Ritan Parku, by następnie indywidualnie rozwiązywać poszczególne problemy dotyczące parku. Druga pięcioosobowa grupa opracowała koncepcję rewitalizacji ulicy Yabaolu, opierając się na podobnych do pierwszej grupy zasadach podziału pracy. W projekcie dodatkowo uwzględniono koncepcję interwencji architektonicznych w obszarze meczetu Nanxiopo.

Inną konfigurację organizacji pracy zastosowali chińscy studenci. Ich praca opierała się na indywidualnych całościowych projektach oraz pracy w trzysobowych zespołach. Dwóch studentów rozwiązywało indywidualnie koncepcję dla

Ritan Parku, a jedna osoba dla ulicy Yabaolu. Dwa pozostałe zespoły trzyosobowe również podjęły się tematu ulicy Yabaolu, a ostatni zespół zdecydował się na projekt rewitalizacji okolic meczetu. W sumie w warsztatach uczestniczyło 12 studentów chińskich.

Warto nadmienić, że zastosowany rozkład prac spowodował nierównomierny zakres opracowania projektów i utrudnił porównanie uzyskanych rezultatów. Zakres prac dla grup obu narodowości był taki sam: studenci mieli przygotować pełny projekt koncepcyjny w postaci prezentacji zawierającej analizy, rzuty, wizualizacje wykonane dowolną metodą oraz model fizyczny.

Prezentacja prac i dyskusja w postaci wspólnych warsztatów odbyła się w Krakowie na WAI SP KAAF M (il. 30). W trakcie prezentacji można było porównać różnice w uzyskanych rezultatach prac oraz w podejściu do procesu projektowego. Z punktu widzenia dydaktycznego należy żałować, że niemożliwe było połączenie studentów w grupy międzynarodowe. Wymiana doświadczeń, spostrzeżeń i wspólne budowanie koncepcji byłoby dla nich bardzo dobrym doświadczeniem, zważywszy na różne podejścia projektowe, które widoczne były przy prezentacji i dyskusji nad projektami.



Il. 30. Kadra (od prawej: Wang Lu, Wojciech Kosiński, Katarzyna Petri, Piotr Urbanowicz) wraz z polskimi i chińskimi studentami w czasie prezentacji prac i dyskusji w trakcie wspólnych warsztatów w Krakowie na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych KAAF M. Źródło: archiwum WAI SP KAAF M.

### Projekty dotyczące Ritan Parku - obserwacje i wnioski

W projekcie „Footbridge” dotyczącym Ritan Parku polscy studenci rozpoczęli proces projektowy od całościowej analizy obszaru, wykorzystując metodę dedukcyjną „od ogółu do szczegółu” i proponując eksperymentalne rozwiązanie.

Jako główne założenie kompozycyjne zaproponowali oni wielopoziomową kładkę – most łączący wejścia oraz istotne elementy parku. Na uwagę zasługuje połączenie idei kładki z równoległą powstającą koncepcją przebudowy ulicy w projekcie „Yabaolu Road”, przygotowywaną przez drugą studencką grupę. Dzięki takiej współpracy powstał komplementarny projekt obejmujący trzy obszary, z przewodnią osnową kompozycyjną – wielopoziomową ścieżką łączącą odmienne przestrzenie, tym samym tworzący jednorodną artystyczną wizję.

Poza kompozycyjnym rdzeniem koncepcji, studenci indywidualnie opracowali dodatkowe interwencje architektoniczne na terenie parku. Warto wyróżnić tu projekty odnoszące się do chińskiej tradycji, poszukujące subtelnych rozwiązań podkreślających rekreacyjny charakter miejsca z zabiegami działającymi na proces zmysłowej percepcji przestrzeni. Jest to widoczne w projekcie „Water Path”, w którym na podstawie obserwacji zachowań ludzkich zaprojektowano sensualną kładkę na wodzie, dającą możliwość kontaktu bezpośrednio z przyrodą, a także w koncepcji „Thai-chi Zone”, w której bambusowy las wydziela strefy ćwiczeń, nawiązując do natury chińskiego krajobrazu. Projekt „The Tea House” bazuje na tradycyjnym budownictwie chińskim z efektywnym wykorzystaniem wody.

Podobną wrażliwość wykazali chińscy studenci w projekcie „Activeedge – The Activation Design of The Border of Ritan Park”, odwołując się do tradycyjnych form budownictwa chińskiego i wykorzystując wzajemnie relacje uzupełniających się przestrzeni połączonych dziedzińców w celu budowy atmosfery spokoju i rekreacji. Studenci chińscy zrezygnowali z interwencji w samym parku; ich działania ograniczyły się jedynie do wybranych fragmentów przebudowy jego obrzeży, pozostawiając istniejący układ parku bez zmian.

### **Projekty dotyczące ulicy Yabaolu – obserwacje i wnioski**

Organizatorzy warsztatów podkreślili, że departamenty rządowe dokładają wszelkich starań, aby przekształcić rynek Yabaolu w wysokiej klasy dzielnicę, wspomagającą w sprawach zagranicznych międzynarodową wymianę naukową, technologiczną i kulturalną oraz międzynarodowe przedsiębiorstwa i organizacje. Celem badań i projektów była próba modernizacji kwartału i nadanie mu współczesnego, wielkomiejskiego wyrazu.

W projekcie „Yabaolu Road” polskich studentów znów widoczne jest zastosowanie metody indukcyjnej „od ogółu do szczegółu”. Analiza urbanistyczna pozwoliła podjąć decyzje dotyczące skali, układu komunikacyjnego i funkcji planowanych działań projektowych. Metodyczne, modernistyczne podejście spowodowało powstanie architektury ponadkontekstualnej, nieodnoszącej się wprost do lokalnych problemów, lecz proponującej nowe wytyczne. Studenci zdecydowali się na atrakcyjną formę architektury, zakładając jej rolę jako generującą procesy

społeczne, ekonomiczne i gospodarcze porównywalne z „efektem Bilbao”. Studentom przyświecała wspólna idea połączenia obszarów w jeden organizm urbanistyczny, nacechowany przewodnim elementem kompozycyjnym w postaci wielopoziomowej ścieżki, jako wielofunkcyjnej przestrzeni publicznej spełniającej rolę integracji zarówno stylistycznej, jak i społecznej. Takie podejście wynikało ze wspólnej pracy warsztatowej całej grupy i pomimo zindywidualizowania poszczególnych projektów stworzyło ono wspólną nową wizję miejsca.

W przeciwieństwie do zespołu polskiego zespół chiński rozważał przekształcenia ulicy Yabaolu w innym ujęciu. Pracę rozpoczęto od wnikliwej analizy szczegółów poszczególnych lokalizacji, badano kontekst miejsca oraz diagnozowano problemy i zagadnienia. Badania stały się impulsem do prac projektowych i zaczątkiem później rozwijanej koncepcji. Metoda indukcyjna „od szczegółu do ogółu” pozwoliła na przeprowadzenie różnych doświadczeń projektowych.

W projektach takie podejście jest wyraźnie widoczne. W „Stage Avenue” autorzy, opierając się na historii miejsca związanej z modą i jej komercyjnej przeszłości, rozwinęli system „scen” związanych z ekspozycją i prezentacją przemysłu modowego. W projekcie „Net Walk” rozważano zagadnienia możliwości przebudowy budynków i przekształceń przestrzeni publicznych na podstawie systemu dodatkowych placów i wielopoziomowej ścieżki, podobnej do tej zaprojektowanej przez polską grupę. W „In-different street” osnowę projektu stanowiło konkretne zagadnienie rozwiązania komunikacji pomiędzy różnymi uczestnikami ruchu pieszego w tym rejonie. Pomimo tak niewielkiego obszaru zdiagnozowano wiele problemów i próbowano rozwiązać je w procesie projektowym. Koncepcje architektoniczne, które zostały „wygenerowane” na podstawie zagadnień, w znacznym stopniu różniły się od siebie rozwiązaniami i pokazywały różne podejścia stylistyczne.

Elementem projektowym łączącym wszystkie projekty chińskie i polskie była wyraźna potrzeba zaakcentowania kompozycyjnego początku przestrzeni ulicy Yabaolu w jej wschodniej części. Stosowano różne elementy – tradycyjną bramę, budynek jako dominantę wejścia czy widokową platformę.

### **Projekty dotyczące meczetu Nanxiapo – obserwacje i wnioski**

Przekształcenie zdegradowanego kwartału zabudowy wokół meczetu Nanxiapo wymagało nie tylko rozwiązań architektonicznych, ale również stymulacji działań społecznych. Problem integracji chińskich muzułmanów oraz podkreślenie ich obecności w społeczeństwie dzielnicy i miasta były głównymi wyzwaniami projektowymi zarówno dla polskich, jak i chińskich studentów.

Obecnie meczet Nanxiapo jest odwiedzany głównie przez miejscową ludność i jest mało znany osobom postronnym, pomimo swoich unikalnych cech i dobrej lokalizacji. Poprzez rewaloryzację i rozbudowę meczetu i jego otoczenia projekt

ma na celu zbadanie potencjału Nanxiapo i umożliwienie innym użytkownikom poznania muzułmanów i ich kultury oraz stworzenie obszaru międzynarodowej różnorodności.

Projekt polskiej studentki „Islamic Garden” oparty został na wprowadzeniu geometrycznego ogrodu w przestrzeń publiczną. Miejsce to, w symboliczny sposób odnoszące się do tradycji islamu, ma podkreślić wagę obszaru oraz zaakcentować wejście do strefy sacrum zabytkowego meczetu. Operowanie zielenią jako elementem kompozycji widoczne jest również we wskazówkach w projekcie „Nanxiapo Mosque” studentki Dagmary Musialskiej. Polski projekt wkomponowuje się w całościowy projekt „Yabaolu Road”, choć nie akcentuje wyrazistej kompozycji i wydobywania wzajemnych relacji pomiędzy trzema planowanymi obiektami: ogrodem, meczetem a centrum kultury arabskiej, które tworzą mocny układ przestrzenny.

Chińscy studenci podeszli do tematu i obszaru według metody „od szczegółu do ogółu”, określając problem poprzez dokonanie szczegółowej analizy funkcjonalnej i przestrzennej istniejących historycznych meczetów w Pekinie, a także form ze światowego dziedzictwa islamskiej kultury. W projekcie „Moresque” analiza pozwoliła na prawidłowe dyspozycje funkcjonalno-przestrzenne w koncepcji, opierając się na znajomości funkcjonowania i potrzebach społeczności muzułmańskiej. Dzięki temu powstał projekt dojrzały, dający rozwiązania integracji społecznej o ciekawej architekturze rozdzielającej strefę sacrum od profanum.

## Podsumowanie

Tematyka polsko-chińskich warsztatów wpisała się w obecną, zróżnicowaną problematykę urbanistycznych zagadnień w Chinach, ze względu na wielowątkowość podejść i nacisk na konserwację dziedzictwa kulturowego. Lokalizacja projektów w zróżnicowanej estetycznie, kulturowo i przestrzennie dzielnicy Chaoyang w Pekinie pozwoliła studentom przeanalizować niejednoznaczną tkankę urbanistyczną w praktyczny sposób.

Plany i dyskusje dotyczące rozwoju dzielnicy Chaoyang i jej poszczególnych kwartałów są obecnie procedowane na poziomie planistycznym przez chiński Urząd Planowania. Wszelkie decyzje dotyczące wizji urbanistycznej Pekinu i Chin są podporządkowane polityce prowadzonej przez partię rządzącą. Tom Dyckhoff w książce *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku* zwraca uwagę na obecną w chińskiej architekturze i urbanistyce tendencję zwrócenia się w kierunku tradycji i lokalności, przedkładając te cechy nad ekstrawagancję i kosmopolityzm, na których opierała się architektura lat 90. i początku XXI w.<sup>44</sup> Dyckhoff pisze:

---

<sup>44</sup> Por. przypis 13.

[...] w 2016 roku w napadzie estetycznego protekcjonalizmu, chińska Rada Państwa opublikowała dyrektywę zakazującą architektury „dziwnej” oraz „nadwymiarowej, ksenocentrycznej i ekscentrycznej” [...], uważa się, że takie projekty gryzą się z chińską tradycją. Według dekretu Rady Państwowej nowa architektura ma być „odpowiednia, ekonomiczna, przyjazna środowisku i przyjemna dla oka”, choć dla czyjego oka i co to znaczy przyjemna – nie zostało konkretnie powiedziane<sup>45</sup>.

Opisany powyżej programowy zwrot ku tradycji i kulturze wyraźnie rysuje się w architekturze współczesnego Pekinu. Pekin przyjął program renowacji starego miasta („plan przedefiniowania” – *blueprint for redefining*) w obrębie historycznych murów na lata 2016–2035. Zdecydowanie odczuwalne jest, że proces ten już się rozpoczął<sup>46</sup>. Dbałość o ochronę i konserwację dziedzictwa kultury, odbudowa i przebudowa pozostałości zrujnowanej zabudowy śródmiejskiej – hutongów, odnowa i rekonstrukcja dzielnic w stylu „starych Chin” to widoczne działania obejmujące również szeroko rozumianą kulturę. Interwencje architektoniczne czy urbanistyczne to konsekwencja przemyślanego programu planistycznego integrującego wiele dziedzin życia.

Koncepcje polskich i chińskich projektów studenckich w ramach warsztatów nad rewitalizacją obszaru meczetu Nanxiopo czy odbudową Ritan Parku oscylują wokół tych zagadnień. Wpisują się w kierunek poszukiwania chińskich śladów historii i kultury, reinterpretując je na współczesny język architektury i odpowiadając na obecne potrzeby. W projektach widać poszukiwanie nowego kontekstu projektowego w stylu filozofii Wang Shu – pierwszego chińskiego laureata nagrody Pritzкера z 2012 r. Jury doceniło jego twórczość za „[...] unikalne połączenie tradycyjnego rozumienia, eksperymentalnej taktyki budowlanej i intensywnych badań stanowiących podstawę projektów architektonicznych [...]”, a także za „[...] krytyczną ocenę udziału zawodu architekta w wyburzaniu i niszczeniu dużych obszarów miejskich”; doceniono również, że „[...] zamiast szukać inspiracji w kierunku Zachodu, jak robi to wielu współczesnych Shu, jego prace są zakorzenione w kontekście chińskiej historii i kultury”<sup>47</sup>.

Studenci mogli w praktyce doświadczyć wielkomiejskiej wizji pekińskiej dzielnicy Chaoyang, analizując i projektując jej obszar na przykładzie ulicy Yabaolu. Poprzez obserwację przeobrażania dzielnicy, a tym samym dostrzeżenie jej problemów przestrzennych, potrafili oni docenić wagę i konieczność ich rozwiązania. Wielowarstwowa i wielowątkowa analiza pozwoliła im na

<sup>45</sup> T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI*, tłum. z ang. A. Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018, s. 18.

<sup>46</sup> S. Leng, *Beijing unveils grand plan to protect old town, as China's capital looks for a new landscape*, „South China Morning Post”, 31.12.2019, <https://www.scmp.com/economy/china-economy/article/3044115/beijing-unveils-grand-plan-protect-old-town-chinas-capital> [dostęp: 28.09.2022].

<sup>47</sup> The Pritzker Architecture Prize, *Biography: Wang Shu*, <https://www.pritzkerprize.com/biography-wang-shu> [dostęp: 28.09.2022]. Tłum. K.B.P.

zaprezentowanie kilku rozwiązań na podstawie różnych zagadnień. Projekty różniły się narracją i estetyką, niemniej cele zostały osiągnięte. Powstała współczesna ulica z metropolitarną architekturą, podkreślająca związek z pobliskim parkiem, z ciekawie rozwiązаныmi przestrzeniami publicznymi, uzupełniona tradycyjną zielenią i wertykalnymi ogrodami, integrująca mużułmański kwartał z otoczeniem.

Metoda międzynarodowych warsztatów, dzięki przyjętym formułom, pozwoliła na poszerzenie wiedzy studentów i kształtowanie ich wrażliwości na aktualne problemy miasta na przykładzie Pekinu. Dzięki zaangażowaniu kadry naukowej wydziałów architektury w Pekinie i Krakowie, przedstawiciele inwestorów i urzędów pekińskich, wspólne warsztaty umożliwiły poznanie realnych i aktualnych problemów architektoniczno-urbanistycznych osadzonych w szerszym, zintegrowanym kontekście społecznym i gospodarczym. Zastosowanie metody PBL pozwoliło na „symulację” pracy projektowej, z jaką mogą spotkać się przyszli architekci.

Problematyka projektu pekińskiego jest w tym ujęciu uniwersalna dla wielu współczesnych miast w stanie transformacji zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie. Najbliższe 50 lat dla wielu miast na świecie będzie przełomowe. Problemy społeczne, migracyjne, komunikacyjne, ekologiczne, technologiczne (przechowywanie danych, inżynieria genetyczna czy sztuczna inteligencja) i dostosowanie się do nowych wyzwań będą wymagały przewartościowania sposobu myślenia o mieście i potrzebach jego mieszkańców. Przykład Pekinu pokazuje skalę urbanizacji i problemy przeddefiniowania sposobu projektowania i planowania.

Ukazanie studentom zależności i różnic wynikających ze złożoności podjętych tematów oraz ich działania projektowe w celu rozwiązania konkretnych problemów były podstawowymi założeniami warsztatów. Pozostaje mieć nadzieję, że zaowocują one szerszym postrzeganiem przez przyszłych architektów procesu projektowego. Procesu będącego sztuką synergii optymalnych rozwiązań funkcjonalno-przestrzennych z uwzględnieniem najszerzej rozumianych wymagań zewnętrznych oraz potrzeb użytkowników w ramach wypracowanej koncepcji.

## Bibliografia

- Barker N., *Ten of Beijing's most significant contemporary buildings*, „Dezeen”, 15.03.2022, <https://www.dezeen.com/2022/03/15/beijing-buildings-architecture-china> [dostęp: 17.07.2022].
- Bridges A., *Problem based learning in architectural education*, s. 755–761, <https://itc.scix.net/pdfs/w78-2007-116-049-Bridges-b.pdf> [dostęp: 30.08.2022].
- Chaoyang District. Monuments and Hotspots*, last updated 2.07.2017, <http://www.drben.net/ChinaReport/Beijing/Landmarks-Hotspots/Chaoyang/>

- Beijing-Landmarks-Hotspots-ChaoyangDistrict.html/https://www.chinadaily.com.cn/travel/2012-03/08/content\_14789054.htm [dostęp: 30.08.2022].
- Craciun M., *Ideology Shenzhen*, [w:] *Great Leap Forward: Harvard Design School project on the city*, eds. Ch.J. Chung, J. Inaba, R. Koolhaas, Sze Tsung Leong, design A. Chung, commentary Qingyun Ma, Taschen, Köln 2001, s. 44–155.
- Dyckhoff T., *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, tłum. z ang. A. Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018.
- Economic Development Areas in Beijing. Summary Information*, Swiss Business Hub China, Beijing, January 2013, [https://www.sinoptic.ch/textes/eco/2013/201301\\_SBH.China\\_Beijing\\_Development.zones\\_1301.pdf](https://www.sinoptic.ch/textes/eco/2013/201301_SBH.China_Beijing_Development.zones_1301.pdf) [dostęp: 30.08.2022].
- Gao Fumao, *Stories from Yabao Lu*, „Global Times”, 9.08.2010, <https://www.globaltimes.cn/content/561213.shtml> [dostęp: 30.08.2022].
- Great Leap Forward: Harvard Design School project on the city*, eds. Ch.J. Chung, J. Inaba, R. Koolhaas, Sze Tsung Leong, design A. Chung, commentary Qingyun Ma, Taschen, Köln 2001.
- Guzei I.S., „Russiatown” in the Center of Beijing: Russian Ethnization of the Eastern Market, „Political Science and Religion Studies” 2014, vol. 10, <http://izvestiapolit.isu.ru/en/article?id=1268> [dostęp: 30.08.2022].
- Ingarden K., *Modernizm udomowiony, współczesna architektura chińska / Localized modernism, contemporary chinese architecture*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury. PAN Oddział w Krakowie” 2017, t. XLV, s. 653–659.
- Ingarden K., *Współczesna architektura chińska Drugiej Fali – Modernizm Udomowiony*, „Państwo i Społeczeństwo” 2018, nr 2, s. 95–108.
- Johnson I., *My Beijing: The Sacred City*, „New York Times”, 1.05.2017, <https://www.nytimes.com/2017/05/01/travel/beijing-china-history-sacred-city-temple-culture.html> [dostęp: 16.07.2022].
- Kosiński W., *Nauczanie projektowania – symulacja realnej praktyki zawodowej*, „Przestrzeń i Forma” 2009, nr 11, s. 7–26.
- Kosiński W., *Teoria i praktyka kreowania metropolii totalnej na przykładzie Pekinu / The Theory And Practice Of Creating A Total Metropolis The Exmple Of Beijing*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 24, z. 1, s. 7–40.
- Kruczkowska M., *Xi Jinping jak Mao. Przywódca Chin promuje nowy kodeks moralny obywateli*, „Gazeta Wyborcza”, 31.10.2019, <https://wyborcza.pl/7,75399,25366592,xi-jinping-jak-mao-przywodca-chin-promuje-nowy-kodeks-moralny-obywateli.html> [dostęp: 30.08.2022].
- Kuanghan Li, *The Contemporary Value behind Chinese Heritage*, [w:] *Values in Heritage Managment: Emerging Approaches and Research Directions*, eds. E. Avrami, S. Macdonald, R. Mason, D. Myers, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2019, s. 97–109.
- Leng S., *Beijing unveils grand plan to protect old town, as China's capital looks for a new landscape*, „South China Morning Post”, 31.12.2019, <https://www.scmp.com/economy/china-economy/article/3044115/beijing-unveils-grand-plan-protect-old-town-chinas-capital> [dostęp: 28.09.2022].
- Li Ningning, *How is Beijing rejuvenating its old city?*, „CGTN”, 22.07.2020, <https://news.cgtn.com/news/2020-07-22/How-is-Beijing-rejuvenating-its-old-city--SiPMXte8yA/index.html> [dostęp: 30.08.2022].

- Meyer M., *The Last Days of Old Beijing: Life in the Vanishing Backstreets of a City Transformed*, Bloomsbury, New York 2009.
- Modernizm udomowiony. *Współczesna architektura chińska*, [katalog wystawy], red. A. Oleśkiewicz, tłum. J. Juruś, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2017.
- Multan E., *Metoda problemowa (PBL) w procesie dydaktycznym uczelni wyższej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Administracja i Zarządzanie” 2017, nr 113, s. 169–184.
- Naquin S., *Peking. Temples and City Life, 1400–1900*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London [cop. 2000].
- Niezabitowska E.D., *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2014.
- Paszkowski Z.W., Gołębiewski J.I., *International design workshops as an intensive form of architectural education*, „World Transactions on Engineering and Technology Education” 2020, vol. 18, no. 1, s. 51–56.
- The Pritzker Architecture Prize, *Biography: Wang Shu*, <https://www.pritzkerprize.com/biography-wang-shu> [dostęp: 28.09.2022].
- Twardoch A., *Architektury nie można się nauczyć w szkole, czyli hands-on experience w edukacji architektonicznej i urbanistycznej*, „Autoportret”, 17.01.2019, <https://autoportret.pl/artykuly/architektury-nie-mozna-nauczyc-sie-w-szkole-czyli-hands-on-experience-w-edukacji-architektonicznej-i-urbanistycznej> [dostęp: 17.07.2022].
- Wenfei Wang, Shangyi Zhou, C.C. Fan, *Growth and Decline of Muslim Hui Enclaves in Beijing*, „Eurasian Geography and Economics” 2002, vol. 43, issue 2, s. 104–122, <https://doi.org/10.1080/10889388.2002.10641195>.
- Yan Huang, *Urban Spatial Patterns and Infrastructure in Beijing*, Lincoln Institute of Land Policy, October 2014, <https://www.lincolninst.edu/es/publications/articles/urban-spatial-patterns-infrastructure-beijing> [dostęp: 30.07.2022].

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-003

Data wpłynięcia: 1.09.2022

Data akceptacji: 15.09.2022

### **WSPÓLNE WARSZTATY PROJEKTOWE WYDZIAŁU ARCHITEKTURY I SZTUK PIĘKNYCH KRAKOWSKIEJ AKADEMII IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO I KATEDRY ARCHITEKTURY NA WYDZIALE INŻYNIERII I PROJEKTOWANIA UNIwersYTETU HOSEI W TOKIO. DOŚWIADCZENIA DYDAKTYCZNE I REFLEKSJE NAUKOWO-BADAWCZE**

**Piotr Wróbel**

dr. inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0002-6153-0481

#### **Streszczenie**

Celem artykułu jest analiza przebiegu i ocena rezultatów działań w ramach warsztatów projektowych przeprowadzonych wiosną 2020 r., w czasie pandemii Covid-19, ze studentami Wydziału Architektury Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego oraz Katedry Architektury na Wydziale Inżynierii i Projektowania Uniwersytetu Hosei w Tokio. Tematem warsztatów było badanie pojęcia mieszkalnictwa publicznego w XXI w. na przykładzie osiedla Nishi-Yamato Danchi zbudowanego w Tokio w latach 1960–1970.

W badaniu wykorzystano materiały zebrane przez autora – uczestnika i obserwatora warsztatów. Wyniki badań potwierdzają możliwości praktycznego wykorzystania ogólnodostępnych zasobów wirtualizacji powierzchni ziemi, uzyskanych dzięki teledetekcji lotniczej i satelitarnej, oraz efektywnego komunikowania się przez Internet w czasie działalności dydaktycznej.

Międzynarodowe warsztaty projektowe poszerzyły wiedzę uczestników na temat architektury mieszkaniowej, skłoniły do poprawy jakości kształcenia studentów, były także źródłem tematów badawczych np. dotyczących architektury transkulturowej.

**Słowa kluczowe:** *danchi*, architektura mieszkaniowa Japonii, architektura transkulturowa, warsztaty projektowe

## Joint design workshops of the Faculty of Architecture and Fine Arts of the Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University and the Department of Architecture at the Faculty of Engineering and Design of the Hosei University in Tokyo. Didactic experiences and scientific and research reflections

### Abstract

The aim of the article is to analyze the course and evaluate the results of activities as part of the design workshops of the design studio conducted in spring 2020, during the Covid-19 pandemic, with students of the Faculty of Architecture at the Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University and the Department of Architecture at the Faculty of Engineering and Design of the Hosei University in Tokyo. The topic of the workshop was to study the concept of public housing in the 21<sup>st</sup> century using the example of the Nishi-Yamato Danchi housing estate built in Tokyo in 1960-1970.

The study used materials collected by the author – participant and observer of the workshops. The results of the research confirm the possibility of practical use of generally available resources of visualization of the earth's surface obtained thanks to aerial and satellite remote sensing, as well as effective communication via the Internet during teaching activities.

International design workshops broaden the participants' knowledge of residential architecture, encourage the improvement of the quality of student education, and are also a source of research topics, for example on transcultural architecture.

**Key words:** *danchi*, Japanese residential architecture, transcultural architecture, design workshops

### Wprowadzenie

Wiosną 2020 r., w związku z wybuchem pandemii Covid-19, wiele krajów na świecie wprowadziło bezprecedensowe obostrzenia, mające ograniczyć negatywne skutki rozprzestrzeniania się zaraźliwej choroby. Między innymi zawieszono naukę stacjonarną w szkołach i na uczelniach wyższych, przechodząc na prowadzenie zajęć w trybie zdalnym, wprowadzono zakazy przemieszczania się i gromadzenia osób w miejscach publicznych oraz rygorystyczne ograniczenia w podróżowaniu, szczególnie w międzynarodowym ruchu lotniczym<sup>1</sup>. Wobec zaistniałej sytuacji władze Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej

---

<sup>1</sup> W latach 2020–2021 odnotowano powszechny spadek wskaźnika rozwoju społecznego (Human Development Index, HDI), co wyraża się spadkiem podstawowych wskaźników rozwoju: obniżeniem oczekiwanej długości życia i spadkiem poziomu dobrobytu i edukacji. *Human Development Report 2021-22. Uncertain Times, Unsettled Lives: Shaping our Future in a Transforming World*, United Nation Development Programme, New York [cop. 2022], [https://hdr.undp.org/system/files/documents/global-report-document/hdr2021-22pdf\\_1.pdf](https://hdr.undp.org/system/files/documents/global-report-document/hdr2021-22pdf_1.pdf) [dostęp: 11.09.2022].

Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego oraz Katedry Architektury na Wydziale Inżynierii i Projektowania Uniwersytetu Hosei w Tokio zdecydowały o przeprowadzeniu zaplanowanych wcześniej zajęć ze studentami w ramach wspólnych warsztatów studia projektowego<sup>2</sup> za pomocą sieci internetowej<sup>3</sup>.

Celami artykułu są: opis i analiza działań prowadzonych w ramach międzynarodowego studia projektowego, a także ewaluacja osiągniętych wyników w postaci prac studenckich i nabytych przez nich umiejętności oraz doświadczeń dydaktyczno-naukowych zdobytych przez nauczycieli.

Metoda, a raczej ogólna zasada stosowana w badaniach zaprezentowanych w artykule, to logiczna argumentacja w połączeniu z badaniami historyczno-interpretacyjnymi (w odniesieniu do zagadnień architektury mieszkaniowej). W części dotyczącej zagadnień związanych z dydaktyką posiłkowano się metodą badań jakościowych (ewaluacyjnych) z wykorzystaniem techniki obserwacji uczestniczącej (autor prowadził jedną z grup projektowych).

## Zadanie projektowe

Projekt opracowywany równolegle przez studentów polskich i japońskich dotyczył osiedla Nishi-Yamato Danchi, leżącego na terenie Wako City w prefekturze Saitama w obszarze intensywnej zabudowy Tokio, w odległości ok. 20 km

---

<sup>2</sup> Wspólne warsztaty projektowe Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie (KAAFM) i Uniwersytetu Hosei w Tokio zostały zorganizowane z inicjatywy dziekana Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM dr. hab. inż. arch. Krzysztofa Ingardena, prof. KAAFM, we współpracy ze Stowarzyszeniem dla Edukacji Architektonicznej oraz Studenckim Kołem Naukowym HAUZ 07. Prace studia odbywały się równolegle w Krakowie i Tokio, w semestrze letnim od maja do czerwca 2020 r. Uczestnicy: grupa japońska pod kierunkiem prof. Makoto Shin Watanabe, w tym Kazuro Iseki (współprowadzący), Natsumi Abe (asystent dydaktyczny) i studenci – Kohei Tanaka, Takumu Miura, Mana Ikeuchi, Mayu Suzuki, Soma Nakamura, Nanako Nishimaki, Kaito Hamano; w skład polskiej grupy projektowej pod kierunkiem dr. hab. inż. arch. Krzysztofa Ingardena, prof. KAAFM, wchodzili: mgr arch. inż. Piotr Urbanowicz, dr inż. arch. Piotr Wróbel, prof. dr hab. inż. arch. Artur Jasiński, dr inż. arch. Paweł Maryńczuk, dr inż. arch. Bartosz Haduch. Studenci: Sebastian Bogdał, Piotr Blicharz, Bartosz Bogucki, Aleksandra Csorich, Weronika Güreli, Aleksandra Janiszek, Mariia Katsan, Mieszko Kurzeja, Wiktoria Pawlik, Arina Savitskaya, Klaudia Wcisło, Justyna Zagajska. Temat warsztatów, obecnie rozwinięty i poszerzony, został podjęty w artykule: P. Wróbel, *Reprezentacje przestrzeni miejskiej w fotografii powietrznej jako narzędzia badawcze w edukacji architektonicznej*, [w:] *Architektura. Miasto. Piękno*, t. 1, red. A. Zachariasz, M. Zieliński, Kraków Oficyna Wydawnicza AFM Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2021, s. 333–344, <https://doi.org/10.48269/66007-63-5-T1-26>.

<sup>3</sup> Przed wybuchem pandemii wyjazd i pobyt polskiej grupy w Tokio został szczegółowo zaplanowany. Przewidziano bezpośrednie zapoznanie się z miejscem projektu, spotkania z wykładowcami i studentami oraz wspólne seminaria projektowe. Grupa polska z wyprzedzeniem otrzymała materiały do projektowania, w tym teksty wprowadzające w problematykę japońskiego budownictwa mieszkaniowego, materiały graficzne (plany osiedla, rzuty, przekroje, elewacje budynków), opisy i analizy.

na północny zachód w linii prostej od tokijskiego dworca kolejowego (il. 1–3). Osiedle jest dobrze skomunikowane ze stołeczną aglomeracją za pomocą sieci dróg lokalnych, szybkich dróg tranzytowych oraz linii kolejowych.

Zadanie projektowe było realizowane pod hasłem „Danchi jako wartościowy zasób” („*Danchi as Valuable Stock*”), a jego celem dydaktycznym było badanie problemu mieszkalnictwa publicznego w XXI w.<sup>4</sup> i przedstawienie własnej propozycji przekształcenia istniejącej zabudowy.

Osiedle Nishi-Yamato Danchi powstało w latach 1960–1970 w ramach szeroko zakrojonego, zarządzanego z centrum polityczno-gospodarczego kraju programu budowy mieszkań komunalnych. Miał on na celu odtworzenie zniszczonych zasobów mieszkaniowych oraz zaspokojenie szybko rosnących potrzeb ludności napływającej do miast w wyniku powojennej odbudowy i rozwoju przemysłu.

W XX i XXI w. w obrębie Nishi-Yamato Danchi dokonano kilku interwencji, wprowadzając nową zabudowę ukształtowaną zgodnie z trendami na rynku mieszkaniowym. Były to jednak działania doraźne, niezmieniające zasadniczo kryzysowego stanu osiedla, które wobec starzejącej się populacji wymaga całościowej rewitalizacji.

W bezpośrednim sąsiedztwie osiedla znajduje się sala koncertowa, szkoły podstawowa i średnia, a także uczelnie wyższe i urząd miasta. Homogeniczna zabudowa Nishi-Yamato Danchi sąsiaduje z bardziej tradycyjną tkanką miejską, znajdującą się na północny wschód od osiedla. W pobliżu mieszczą się również zespoły wielokondygnacyjnych budynków tworzących mieszkaniowe kondominia<sup>5</sup>.

## **Materiały i metody badawcze w działaniach uczestników warsztatów projektowych**

Do podstawowego zestawu materiałów będących przedmiotem niniejszych badań należą materiały wyjściowe do projektowania przekazane przez Uniwersytet Hosei w Tokio<sup>6</sup> (il. 4), studenckie projekty semestralne (il. 5–17) oraz prezentacje (z Tokio i Krakowa), a także wypowiedzi studentów i prowadzących

<sup>4</sup> M.S. Watanabe, *Studio Assignment “Danchi as Valuable Stock”, Design Studio Objective Draft*, tekst problemowy, materiał w formie pliku doc (archiwum autora).

<sup>5</sup> Nishi-Yamato Danchi wchodzi w skład aglomeracji Wielkiego Tokio, liczącej 37 393 mln mieszkańców i uznawanej za największe miasto świata. Należy ono także do najintensywniej zaludnionych i zurbanizowanych obszarów na świecie. Populacja obszaru metropolitalnego Tokio wynosi 13 999 568 osób, co stanowi ok. 10% całkowitej liczby mieszkańców Japonii. Dane odpowiednio za: *Rocznik Statystyki Międzynarodowej 2021*, część IV dział 1 ludność: tabela 1.4.5, Główny Urząd Statystyczny, 31.12.2021, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/roczniki-statystyczne/roczniki-statystyczne/rocznik-statystyki-miedzynarodowej-2021,10,9.html> [dostęp: 2.08.2022] oraz The Government of Japan, About Japan (dane na 1 czerwca 2021 r.), <https://www.japan.go.jp/japan> [dostęp: 2.08.2022].

<sup>6</sup> Materiały, o których mowa, zostały zestawione w bibliografii.

uzyskane w trakcie wspólnych sesji online. Osobną, ważną częścią materiałów badawczych są doświadczenia własne z pracy z grupą studentów oraz obserwacja metod i postępów w pracy pozostałych osób w grupach polskiej i japońskiej. Ponadto w badaniach uwzględniono studia literaturowe pozycji zalecanych dla studentów, a także literaturę przedmiotu związaną z architekturą mieszkaniową Japonii, estetyką japońską oraz estetyką i architekturą transkulturową.

W tekście wprowadzającym, określającym cele zadania projektowego (*Studio Assignment „Danchi as Valuable Stock”, Design Studio Objective Draft*)<sup>7</sup>, Makoto Watanabe wskazał na książkę Jane Jacobs *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*<sup>8</sup>, natomiast w polskiej grupie Krzysztof Ingarden uzupełnił literaturę o pozycję Jana Gehla *Życie między budynkami*<sup>9</sup>. Dostępne przez Internet materiały (opracowania historyczne i krytyczne), wraz z wizualizacjami dzisiejszego Nowego Jorku w Google Earth (*street view, view from above, 3D*), umożliwiły zapoznanie się z architekturą i urbanistyką Dolnego Manhattanu, pozwoliły też lepiej zrozumieć poglądy i okoliczności walki Jacobs z modernistycznymi koncepcjami kształtowania miast w Stanach Zjednoczonych oraz osiągnięte przez sławną aktywistkę cele. Ogólnodostępne zasoby fotografii lotniczej i satelitarnej posłużyły także do zaznajomienia się z dorobkiem Gehla. Wiedza wyniesiona z lektury książki została uzupełniona analizą materiałów wizualnych, dokumentujących przekształcenia strefy śródmieścia Kopenhagi i budowę nowych zespołów mieszkaniowych w dzielnicy Ørestad.

O ile polska grupa odnosiła się do prac Jacobs i Gehla, u tego drugiego poszukując praktycznych wytycznych projektowych, studenci z Uniwersytetu Hosei posługiwali się pracą autorstwa m.in. Christophera Alexandra<sup>10</sup>. Jego tezy sformułowane w *Języku wzorców* posłużyły za wskazówki do ustalania procedury działań naprawczych Nishi-Yamato Danchi.

W celu przybliżenia złożonej problematyki, oprócz przykładów przywołanych w tekście wprowadzającym do zadania, w polskich grupach projektowych posługiwano się projektami referencyjnymi współczesnych realizacji. We wstępnej fazie zbierania materiałów polscy studenci zwracali uwagę na przykłady zaczerpnięte z terenów byłej NRD, gdzie duże osiedla mieszkaniowe z wielkiej płyty, w okresie po zjednoczeniu Niemiec, były przedmiotem działań rewitalizacyjnych.

<sup>7</sup> M.S. Watanabe, *Studio Assignment...*, *op. cit.*

<sup>8</sup> J. Jacobs, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, tłum. Ł. Mojsak, wstęp J. Epstein, tłum. wstępu A. Wójcik, posł. K. Pobłocki, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2014.

<sup>9</sup> J. Gehl, *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, tłum. M.A. Urbańska, wyd. 2, Wydawnictwo RAM, Kraków 2013.

<sup>10</sup> C. Alexander, S. Ishikawa, M. Silverstein, M. Jacobson, I. Fiksdahl-King, S. Angel, *Język wzorców. Miasta – budynki – konstrukcja / A pattern language*, tłum. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, przekł. przejr. i popr. oraz wstępem opatrzył J.K. Lenartowicz, Gdański Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.

## Kontekst historyczny i społeczno-ekonomiczny zadania projektowego

### *Danchi* jako zjawisko i problem architektury mieszkaniowej Japonii<sup>11</sup>

W ostatnim stuleciu Tokio było dwukrotnie niszczone: w roku 1923 przez silne trzęsienie ziemi oraz w roku 1945 przez amerykańskie naloty bombowe. Po każdym kataklizmie, któremu towarzyszyły wielkie pożary, miasto podnosiło się z ruin, powiększając swój obszar i liczbę ludności, osiągając obecną postać megamiasta.

Pierwsze realizacje publicznego budownictwa mieszkaniowego w Tokio pojawiły się w latach 1926–1927 w następstwie strat w substancji miasta poniesionych na skutek trzęsienia ziemi. Po klęsce Japonii w II wojnie światowej potrzeby kraju szacowano na 420 mln mieszkań, dlatego też plany szybkiej odbudowy wymusiły przyjęcie nowej strategii. Na wielką skalę zastosowano model europejskiego wielorodzinnego bloku, najczęściej 4–5-kondygnacyjnego liniowego „klatkowca”, zaadaptowany do miejscowych warunków. Trzęsienia ziemi i pożary wymusiły z kolei odejście od lekkiego budownictwa drewnianego na rzecz wytrzymałych, niepalnych konstrukcji żelbetowych. Jak twierdzi Watanabe jak na ironię, „katastrofy spowodowały narodziny publicznego budownictwa mieszkaniowego w Japonii”<sup>12</sup>.

Firma Jutaku Kodam Housing Corporation, przekształcona w 1955 r. w dotowane przez rząd przedsiębiorstwo Japan Housing Corporation, rozpoczęła budowę na masową skalę osiedli popularnie nazywanych *danchi* (dosłownie: „collective land”, „ziemia kolektywna, wspólna”)<sup>13</sup>. Okres największej aktywności budowlanej trwał do roku 1975, zaś do końca XX w. w ramach programu wybudowano ponad 150 mln mieszkań.

Już wstępna analiza struktury budynków i osiedli *danchi* wykazuje zaskakujące podobieństwa do rozwiązań stosowanych w Europie Zachodniej, Środkowo-Wschodniej i byłym Związku Radzieckim po II wojnie światowej. Wypracowana w okresie międzywojennym modernistyczna koncepcja mieszkań pracowniczych w formie wielorodzinnych bloków została poddana radykalnym uproszczeniom i podporządkowana zasadom typizacji i standaryzacji.

---

<sup>11</sup> Więcej na ten temat zob.: L. Neitzel, *The Life We Longed For. Danchi Housing and Middle Class Dream in Postwar Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2016. Książka prezentuje opis zjawiska w szerokim kontekście społeczno-kulturowym oraz pogłębione analizy jego roli i znaczenia w procesach modernizacyjnych powojennej Japonii. Budownictwo mieszkaniowe *danchi* z wydzielonymi pomieszczeniami pokoju dziennego, sypialni, kuchni i łazienek przyczyniło się do awansu cywilizacyjnego Japończyków. Osłabiło też tradycyjną patriarchalną strukturę społeczną, sprzyjając rozwojowi nowej klasy średniej.

<sup>12</sup> M.S. Watanabe, *Tokyo Krakow International Design, Study of Public Housing 2020*, rys historyczny publicznego budownictwa mieszkaniowego w Japonii, materiał w formie pliku ppt (archiwum autora). Tłum. P.W.

<sup>13</sup> M.S. Watanabe, *Studio Assignment...*, *op. cit.*

Wobec priorytetów ekonomicznych – niskiego kosztu i krótkiego czasu realizacji – wartości architektoniczno-przestrzenne zostały zepchnięte na dalszy plan. Funkcjonalna homogeniczność, schematyczna urbanistyka i powtarzalność spowodowały, że „[...] osiedla miały cechy przypominające baraki wojskowe”<sup>14</sup>. Po kilkudziesięciu latach od powstania wymagają one interwencji z powodu małej powierzchni mieszkań, monotonii, a także braku miejskiej różnorodności.

### Ewolucja typów budynków mieszkalnych w Tokio

W połowie lat 60. XX w., w odpowiedzi na zapotrzebowanie na mieszkania o wyższym standardzie oraz na podstawie wspierającego komercyjne budownictwo mieszkaniowe prawodawstwa, pojawił się nowy, konkurencyjny w stosunku do *danchi*, typ budynku mieszkalnego – prywatna rezydencja realizowana przez deweloperów, nazwana z języka angielskiego *mansion* (jap. *manshon*), czyli budynki wielokondygnacyjne, żelbetowe, z lokalami własnościowymi. W krótkim czasie kilkupiętrowy dom wielorodzinny wyewoluował do formy *tower mansion*, wielokondygnacyjnego budynku mieszkalnego – wieżowca-kondominium lub wieżowca-apartamentowca (*high-rise condominium*, *high-rise apartment*)<sup>15</sup>. Czynniki ekonomiczne (podatek od nieruchomości współdzielony przez wiele mieszkań), bliskość centrów handlowo-usługowych i komunikacyjnych oraz atrakcyjne widoki (większość wieżowców w Tokio powstała na drogich działkach blisko stacji kolejowych, a połowa w pobliżu nabrzeża), kwestie technologiczne (rozwój efektywnych konstrukcji wysokościowych), a przede wszystkim sprzyjające prawo (ustawa High Rise Housing Induction District z 1997 r.) i społeczna akceptacja przedstawicieli młodszego pokolenia przyczyniły się do upowszechnienia tej formy budynku mieszkalnego.

W japońskim prawie nie ma definicji wieży mieszkalnej, ale przyjmuje się, że jest to budynek o wysokości ok. 60 m, liczący 20 lub więcej kondygnacji<sup>16</sup>. Od 1990 do końca 2020 r. w Tokio miało powstać blisko 500 wieżowców mieszkalnych mających od 20 do 50 kondygnacji<sup>17</sup>. Jak słusznie zauważa Watanabe: „Łącznie jednostki mieszkalne *tower mansion* zbudowane w pobliżu nabrzeża mają ponad 51 000 mieszkań, co odpowiada 51 dużym osiedlom *danchi*. Oznacza to, że każdy mieszkalny wieżowiec wymaga jakiegoś rodzaju elementów miejskich lub urbanistycznych”<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Tłum. P.W.

<sup>15</sup> M. Tanzawa, *What is Tower Mansion?*, AERWORLD, 23.04.2021, <https://www.investorvisa.jp/investjapan/5219> [dostęp: 4.09.2022].

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> M.S. Watanabe, *Studio Assignment...*, *op. cit.*

<sup>18</sup> *Ibidem*. Tłum. P.W.

## Inne typy japońskich domów mieszkalnych

Dla uzyskania pełniejszego obrazu typologię japońskich domów należy uzupełnić o inne rodzaje budynków. *Apato* (lub *apaato*, od ang. *apartment*) to najczęściej określenie 2- lub 3-kondygnacyjnego budynku mieszkalnego, zwykle wykonane w konstrukcji stalowo-drewnianej. Zazwyczaj są to budynki z mieszkaniami o niższym standardzie, często przeznaczone na wynajem.

*Minka* („dom ludu”) to tradycyjne domy japońskie, wśród których istnieje szereg typów i odmian wynikających z pozycji i zamożności właścicieli, źródła utrzymania, położenia geograficznego, czasu powstania oraz stylu, w jakim zostały wzniesione. Można wyróżnić domy wiejskie (rolników, rybaków, domy górskie) i domy miejskie zwane *machiya*, które były siedzibami kupców i rzemieślników, mieszcząc w sobie sklepy i warsztaty wraz z częścią mieszkalną. Obecnie wiele nowych obiektów swobodnie nawiązuje do *minka*, wykorzystując zasady historycznego układu funkcjonalno-przestrzennego, wyposażenia i tradycyjnego rzemiosła budowlanego.

Generalnie rzecz biorąc, w trzeciej dekadzie XXI w. obserwujemy w Japonii procesy podobne do tych zachodzących w wielu miastach świata, w tym europejskich i amerykańskich. Wynikają one ze zmian demograficznych i starzenia się społeczeństwa, zmian na rynku pracy, stylu życia i dekapitalizacji infrastruktury.

### Odniesienia do uznanych historycznych modeli przestrzennych budynków mieszkalnych

Makoto Watanabe w swoim tekście *Studio Assignment...*<sup>19</sup> przywołuje przykłady znanych dzieł z historii architektury powszechnej: Lake Shore Drive Apartments (Chicago) Ludwiga Miesa van der Rohe z 1951 r. i Unite d’Habitation (Marsylia) Le Corbusiera z 1952 r. Zwraca on uwagę, że chicagowskie wieżowce mają ambiwalentne cechy: „fantastyczny widok i ubogi korytarz”, tzn. panoramę Jeziora Michigan, a jednocześnie schematyczne przestrzenie komunikacji wewnętrznej. Jednostka marsylska, którą przez analogię można byłoby krótko scharakteryzować określeniem „fantastyczny widok i bogaty korytarz”, jest już pozbawiona tych wad: otoczona zielenią parkową ma wewnątrz uliczkę ze sklepami i biurami, a na dachu przedszkole i urządzenia sportowe. Watanabe podkreśla, że zarówno te koncepcje, w tym Unite d’Habitation, gdzie zespół mieszkań wzbogacono o miejskie udogodnienia, jak i miasto-ogród Ebenezera Howarda nie zostały zaakceptowane przez Jane Jacobs jako właściwa formuła rozwoju miast przyjaznych mieszkańcom. Tym, czego według niej brakowało wszystkim koncepcjom, była *z o r g a n i z o w a n a z ł o ż o n o ś ć* – dotyczyła ona trudnego do zdefiniowania zespołu cech i właściwości powstających w wyniku długotrwałego nawarstwiania się i dopasowywania akceptowanych przez ludzi typów

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

budynków, struktur zabudowy, relacji przestrzennych, różnorodnych funkcji itp. Bliski ideału stan zrównoważonej, zorganizowanej złożoności Jacobs zidentyfikowała natomiast w sąsiedztwie swojego domu w Greenwich Village. Powstał on w wyniku powolnych procesów samoorganizacji miasta i według niej wymagał jedynie wsparcia i ochrony. Wnikliwe analizy oraz walka aktywistki z dominacją technokratycznego planowania opartego na wzorach Corbusierowskiego miasta funkcjonalnego pozbawionego placów i ulic, reprezentowanego w Nowym Jorku w pierwszej połowie XX w. przez planistę i urzędnika miejskiego Roberta Mosesa, przeszły do historii, stając się aktualnym do dzisiaj wzorcem modelowego środowiska zamieszkania człowieka.

### **Syntetyczny opis osiągniętych wyników, próba ich wstępnej analizy i ewaluacji**

1. Wspólne warsztaty projektowe Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM oraz Katedry Architektury Uniwersytetu Hosei było ważnym doświadczeniem, które pozwoliło na poczynienie szeregu bardzo istotnych obserwacji z zakresu dydaktyki. Dotyczyły one następujących kwestii:

- a) możliwości zapoznania się z problemami architektoniczno-urbanistycznymi, które architekci w ośrodkach akademickich w innych częściach świata identyfikują jako aktualne i ważne ze względów społecznych, poszukując ich rozwiązań w ramach programów edukacyjnych przyszłych architektów (bardzo wysoka wartość),
- b) przyjrzenia się metodom dydaktycznym, w tym nauczaniu projektowania, zakresom wiedzy teoretycznej i praktycznych umiejętności przekazywanych studentom japońskim w trakcie zadań semestralnych (średnia wartość, brak bezpośredniego kontaktu i możliwości obserwacji pracy nad projektem w dłuższym czasie),
- c) zastosowania w praktyce pozytywnych aspektów cyfryzacji, takich jak:
  - używanie osiągnięć współczesnej teledetekcji satelitarnej (il. 1, 16, 17), oferującej ogólnodostępną bazę wizualizacji pokrycia ziemi wraz z innymi informacjami przydatnymi do realizacji zadań projektowo-studialnych (bardzo wysoka wartość),
  - stosowanie wydajnych globalnych łączy teleinformatycznych, pozwalających na efektywne komunikowanie się na odległość przez międzynarodowe grupy studentów i nauczycieli akademickich (wysoka wartość).

2. Polsko-japońskie warsztaty dostarczyły również inspirujących bodźców do badań nad zagadnieniami historii architektury XX i XXI w. Można do nich zaliczyć:

- a) nowe spojrzenie, w kontekście międzynarodowym, na zjawisko masowego budownictwa mieszkaniowego po II wojnie światowej, które stanowiło ważny

- czynnik przemian społeczno-gospodarczych i radykalnego przekształcenia środowiska zbudowanego w wielu krajach na różnych kontynentach, zarówno z powodu zniszczeń wojennych (jak np. w Japonii czy Polsce), jak i realizacji programów przyspieszonej modernizacji (Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Związek Radziecki, kraje byłego bloku wschodniego) (wysoka wartość),
- b) konieczność ponownego odniesienia się do powstałej wówczas zabudowy i wieloaspektowej oceny jej wartości architektoniczno-urbanistycznych oraz znaczenia w wymiarze kulturowym<sup>20</sup> (wysoka wartość),
  - c) poszukiwanie metod przekształceń i adaptacji budynków do dzisiejszych potrzeb i wymagań (lub ich wyburzenia) oraz – w związku z tym – przebudowy całych dzielnic mieszkalnych (wysoka wartość).
3. Obserwacje wyników pracy studentów i nauczycieli, wedle wstępnej oceny posiadających potencjał zaistnienia jako interesujące tematy badawcze w dziedzinie teorii architektury, skłaniają także do refleksji natury ogólnej. Można tutaj wymienić takie zagadnienia teoretyczne jak:
- a) estetyka i architektura inter- i/lub transkulturowa, ze szczególnym uwzględnieniem nieredukowalnych różnic kulturowych, a zarazem możliwości porozumiewania się na płaszczyźnie wspólnych ludzkich potrzeb, uniwersalnej historii architektury i urbanistyki oraz aktualnych problemów społecznych wykazujących, pomimo geograficznej odległości, pewne podobieństwa do zjawisk występujących w Europie,
  - b) regionalizm krytyczny i aktualność tego pojęcia w dobie postępującej globalizacji jako metody analizy i interpretacji architektury oraz metody projektowej.

Przechodząc do krótkiego omówienia wybranych spośród wymienionych zagadnień, należy zaznaczyć, że mają one charakter ustaleń roboczych sygnalizujących tematy do szerszych analiz.

Ad. 1.a. W projektach ujawniły się różne podejścia do problemu: od całkowitej likwidacji dużych fragmentów istniejącej zabudowy Nishi-Yamato Danchi (il. 16, 17), przez jej częściową wymianę lub uzupełnienia o nowe budynki, do rozbudowy i modernizacji (il. 5–15). Przeważały koncepcje mieszane z przewagą budynków opartych na zdecydowanie innej niż w budynkach *danchi* zasadzie funkcjonalno-przestrzennej. W pracach pojawiły się hasła odpowiadające współczesnym światowym trendom wpływającym na styl życia, jak np. szeroko pojęte *sustainability*, *coworking*, *work-life balance*, wyraźnie zaznaczyła się też

---

<sup>20</sup> Pomimo bardzo krytycznego podejścia do osiedli *danchi* należy zauważyć ich znaczenie w wymiarze społeczno-kulturowym. Najbardziej wartościowe realizacje uzyskały status świadectw dziedzictwa kulturowego, niektóre osiedla zburzono, a część poddawana jest modernizacji i przebudowie. Na ten temat zob. M. Zimmerman, *How Tokyo's Public Housing Defined Japan's Middle Class*, Bloomberg, 7.04.2021, <https://www.bloomberg.com/news/features/2021-04-07/the-design-history-of-tokyo-s-public-housing> [dostęp: 4.09.2022].

tendencja do powiększania przestrzeni publicznych w formie terenów zielonych jako miejsca aktywności poza mieszkaniem, a także ukierunkowanie na tworzenie lokalnych wspólnot czy społeczną inkluzywność.

Ad. 1.b. Podczas gdy studenci japońscy koncentrowali się na propozycjach nowej struktury mniejszych budynków, w polskim podejściu przyjęto zasadniczo metodę polegającą na przedstawieniu w skali urbanistycznej propozycji przekształcenia całego zespołu Nishi-Yamato Danchi i bardziej szczegółowego – w skali architektonicznej – opracowania budynku lub zespołu budynków. Urbanistyka generalnie odwoływała się do koncepcji kwartału zabudowy, odtworzenia ulic i placów z zabudową obrzeżną. Ta metoda, znana szczególnie z projektów odbudowy Berlina w ramach IBA i rewitalizacji osiedli w byłej NRD, wydawała się działaniem sprawdzonym, jednak okazała się ingerencją niezgodną z japońskim poczuciem przestrzeni<sup>21</sup>. Projekty japońskie realizowano według nieco innej zasady; osiedle podzielono na części o wielkości zespołu kilku budynków, którymi zajmowali się poszczególni studenci. Po złożeniu projektów, a zwłaszcza modeli, powstało nowe, teoretyczne założenie o bardzo zróżnicowanym charakterze.

Ad. 1.c. Z pewnością bezpośrednie kontakty studentów i nauczycieli owocowałyby pracami bardziej zaawansowanymi, dotyczy to szczególnie prac studentów polskich, którzy nie mieli okazji zapoznać się z realiami japońskiej architektury mieszkaniowej, poprzestając z konieczności na wykorzystaniu ograniczonych informacji i własnych wyobrażeniach ukształtowanych na podstawie dostępnych materiałów. Ponadto kontakty online pomiędzy grupami pozwoliły co prawda zapoznać się z pracami i wypowiedziami studentów na poszczególnych etapach, ale nie były niestety w stanie pokazać procesów trwających w czasie, tego jak przebiegało konstruowanie koncepcji, w jaki sposób prowadzono korekty, zajęcia itd.

## Możliwe do podjęcia tematy badawcze

### Interkulturowość architektury(y)

Odnosnie do punktu 3.a (estetyka i architektura inter- i/lub transkulturowa) należy stwierdzić, że – jak wykazało doświadczenie polsko-japońskiego studia – wiedza oparta na wspólnie uznawanym kanonie dzieł i kluczowych dla rozwoju architektury kręgu kultury euroatlantyckiej zjawisk pozwala architektom na porozumiewanie się ze sobą w sprawie zasadniczych problemów zachodzących

<sup>21</sup> Działania te w niektórych projektach miały charakter na tyle radykalny, że zostały żartobliwie określone przez prof. Watanabe mianem „czarnych okrętów”. Czarnymi okrętami Japończycy nazwali eskadrę parowców amerykańskiej floty wojennej, która w 1853 r. wpłynęła do Zatoki Tokijskiej i była narzędziem militarnego nacisku w celu wymuszenia na państwie rządzonej przez szogunów korzystnego dla USA traktatu handlowego.

w różnych kulturach we wszystkich częściach świata<sup>22</sup>. Tak określona podstawa jest ważna jako punkt wyjścia, ale by rozwiązywać konkretne zadania projektowe niezbędna jest wiedza bardziej szczegółowa. Z jednej strony na etapie prac studialnych i przedprojektowych ograniczenie poszukiwań inspirujących przykładów do znanych dzieł z historii architektury Japonii wraz z ich opisami w dostępnych pozycjach przeglądowych, jest niewystarczające. Z drugiej jednak strony trudno oczekiwać od studentów, aby w ramach semestralnego projektu uzyskali wiedzę na temat złożonych, a zarazem zniuansowanych zagadnień współczesnej architektury mieszkaniowej Japonii. Przenikają się w niej bowiem zarówno silne wpływy uwarunkowań historyczno-kulturowych, skutki głębokich przeobrażeń społeczno-gospodarczych po II wojnie światowej, zmiany w stylu życia manifestowane odchodzeniem od modelu tradycyjnej rodziny, czy wreszcie oddziaływanie rynku nieruchomości, który jest zwierciadłem odbijającym widoczne w masowej skali potrzeby społeczeństwa ery późnego kapitalizmu, jednego z najbardziej rozwiniętych krajów świata.

Powyższe uwagi nie są krytyką pod adresem uczestników działań w ramach studia projektowego, przeciwnie – zmuszają do refleksji i skłaniają do zadawania ważnych pytań. Co sprawia, że architekci z odległych krajów mogą się w ogóle porozumiewać? Czy istnieje jakiś uniwersalny język architektury, a jeśli tak, to jak jest on zbudowany i jaki obszar „wspólnej” architektury obejmuje<sup>23</sup>? Czy, tak jak kultury, istnieją również architektury i języki obce obcych architektur? Czy można mówić o wspólnej, powszechnie nauczanej historii architektury? Warto również zapytać, z jakiego rodzaju nieporozumieniami mamy do czynienia i co jest przyczyną ich powstawania, kiedy wbrew dobrym intencjom widzimy projekty niewpisujące się w kontekst kulturowy innego kraju.

Intuicja podpowiada, że każda obca kultura, poza bardzo ograniczonym obszarem porozumienia, jest czymś nieznanym. Jeśli nie jest ona zupełnie niedostępna, to na pewno wymaga poważnych studiów. Jak pisze Jakub Petri: „pomiędzy kulturami japońską a zachodnią uwidacznia się wyraźna różnica w usytuowaniu podmiotu względem kontekstu, która wydaje się źródłem odmiennej percepcji oraz definicji przestrzeni w obu kulturach”<sup>24</sup>. Poza innym podchodzeniem

<sup>22</sup> Należy zaznaczyć, iż wydaje się, że innymi czynnikami umożliwiającymi międzykulturowe porozumienie się jest globalny zasięg standardów współczesnej nauki i opartej na niej techniki. Również design, łączący osiągnięcia techniczno-technologiczne z estetyką formowania przedmiotów użytkowych, jest obecnie uniwersalnym, powszechnie zrozumiałym językiem międzykulturowego dialogu. Na ten temat zob. znajdujący się w niniejszym numerze tekst: P. Wróbel, *Japońska szkoła integracji sztuki i techniki w architekturze. Przykład niskobudżetowego terminalu pasażerskiego T3 na lotnisku Narita w Tokio*.

<sup>23</sup> Na ten temat zob.: K. Wilkoszewska, *O możliwości dzielenia doświadczeń. Perspektywa transkulturowa*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I: Philosophia-Sociologia” 2010, vol. XXXV, z. 1, s. 47–54.

<sup>24</sup> J. Petri, *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej*, Universitas, Kraków [cop. 2011], s. 21. Na temat japońskiego pojęcia przestrzeni i budowy miast zob. także: Ching-Yu Chang, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, tłum. z ang. D. Juruś, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary*

do problemów urbanistycznych na poziomie filozoficzno-estetycznym, jak już wcześniej zauważono, przeszkodą w formułowaniu trafnych diagnoz i propozycji dla architektury mieszkaniowej Japonii może być brak wiedzy praktyczno-technicznej, czyli wiedzy o wartościach i standardach wyznaczanych przez uznane realizacje oraz o zwyczajach i oczekiwaniach mieszkańców.

Określenie zakresu wspólnych doświadczeń, a zarazem odrębności kultur na polu architektury współczesnej, jawi się jako inspirujący temat badawczy.

### Transkulturowość i japońska wersja regionalizmu krytycznego

W nawiązaniu do punktu 3.b (aktualność pojęcia regionalizmu krytycznego w dobie globalizacji) nasuwa się refleksja, że właściwe odczytanie wszystkich zawiłości japońskiej estetyki, kodów architektury historycznej i realiów współczesnej architektury mieszkaniowej jest zadaniem niezwykle trudnym, jeśli w ogóle wykonalnym. W trakcie lektur uzupełniających, które miały pomóc w rozwikłaniu problemów interpretacyjnych, pojawiły się kolejne pojęcia i ich wielowątkowe związki. Należą do nich m.in. transkulturowość i regionalizm krytyczny<sup>25</sup>. Ta szczególna intertekstualność teorii architektury jest fascynująca, ponieważ otwiera coraz to nowe perspektywy badawcze, ale też deprymująca, gdyż zamiast upraszczać, mnoży pytania.

Badacze zajmujący się problematyką transkulturowości zwracają uwagę, że współczesnych kultur nie traktuje się już jako zamkniętych, spójnych całości. Nie należy także mówić o dialogu kultur, ale o sieciach relacji między ich hybrydalnymi częściami składowymi<sup>26</sup>. Unika się również, jako nazbyt totalizujących, takich pojęć jak kultura Dalekiego Wschodu<sup>27</sup>. (Nasuwa się pytanie, czy na zasadzie symetrii ma jeszcze uzasadnienie pojęcie kultura Zachodu czy kultura euroatlantycka?). Krystyna Wilkoszewska, referując poglądy Wolfganga Welscha, zauważa, że „[...] wszystkie kultury są wielokulturowe, to znaczy przemieszane, heterogeniczne i hybrydalne. Tak było zawsze, ale dzisiaj w czasach wzmożonego przepływu ludzi, towarów, a zwłaszcza informacji, owo przenikanie się kultur unaocznia się bardzo wyraźnie”<sup>28</sup>.

---

*przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, wyd. 4, Universitas, Kraków [cop. 2008], s. 205–215; K. Sasaki, *Natura i miasto*, tłum. z ang. M. Popczyk, [w:] *Estetyka japońska*, *op. cit.*, s. 216–233.

<sup>25</sup> Na temat rozróżnień pomiędzy pojęciami trans-, inter- i międzykulturowości, a także trudności związanych z transkulturowymi studiami estetycznymi pisze K. Wilkoszewska we wprowadzeniu (*Estetyka pośród kultur – próby badawcze*, s. 7–10) i podsumowaniu (*Transkulturowe studia w estetyce*, s. 205–211) książki *Estetyka pośród kultur*, red. eadem, Universitas, Kraków [cop. 2012].

<sup>26</sup> J. Petri, *op. cit.*, s. 207.

<sup>27</sup> K. Wilkoszewska, *Transkulturowe studia...*, *op. cit.*, s. 208.

<sup>28</sup> Eadem, *Estetyka pośród kultur – próby...*, *op. cit.*, s. 8.

Z punktu widzenia badań nad architekturą współczesną i jej udziałem w globalizacji obiecujące wydaje się zestawienie koncepcji transkulturowości z regionalizmem krytycznym Kennetha Framptona. Wyraża on słuszne przekonanie, że:

[...] dwudziestoczoletni tekst ciągle ma jakąś siłę oddziaływania, wpływa na architektów z całego świata, pozostając ideą kulturowej strategii oporu. Jednakże to, czego jesteśmy świadkami dzisiaj, to bezprecedensowa, globalna skala neoliberalnego naporu<sup>29</sup>.

Według Thorstena Botz-Bornsteina regionalizm krytyczny Framptona, syntetyzujący uniwersalną nowoczesność z elementami wywodzącymi się z lokalnych kultur, zawiera się właśnie w nadrzędnym pojęciu architektury transkulturowej<sup>30</sup>. Według badacza obie strony, zarówno zachodnia kultura architektoniczna, jak i przeciwstawiająca się jej – jako formie regionalizmu opresyjnego – architektura regionalizmu krytycznego, mogą być w istocie działaniami transkulturowymi. Regionalizm krytyczny to nie tylko odwołanie do historii i źródeł jako broni w walce o zachowanie tożsamości, ale także działalność transkulturowa<sup>31</sup>. Japonia i jej architektura po części odpowiadają na ważne w wielu krajach – w tym także w Polsce – pytanie, jak się unowocześnić, nie tracąc kulturowych korzeni.

## Podsumowanie i wnioski

Na podstawie wywiadów przeprowadzonych ze studentami i nauczycielami można stwierdzić, że działania prowadzone w ramach warsztatów projektowych przyczyniły się do wszechstronnego poszerzenia wiedzy i umiejętności u większości z nich<sup>32</sup>. Szczególnie dotyczy to świadomości głębokich odmienności kulturowych, ale i nieoczekiwanych podobieństw pozwalających na porozumiewanie się i wymianę idei. Pod tym względem wartość warsztatów jest

---

<sup>29</sup> K. Frampton, *W stronę krytycznego regionalizmu (II). Sześć punktów architektury oporu*, tłum. D. Wąsik, „Autoportret”, 14.12.2017, <https://autoportret.pl/artykuly/w-strone-krytycznego-regionalizmu-cz-ii>; *idem*, *W stronę krytycznego regionalizmu (I): sześć punktów architektury oporu*, tłum. D. Wąsik, „Autoportret”, 28.09.2017, <https://autoportret.pl/artykuly/w-strone-krytycznego-regionalizmu> [dostęp: 4.09.2022].

<sup>30</sup> T. Botz-Bornstein, *Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism*, Routledge, London 2016.

<sup>31</sup> Botz-Bornstein wprowadza do swoich analiz architektury ważne pojęcie „formy życia” (*Lebensform*), zaczerpnięte z filozofii Ludwiga Wittgensteina, oznaczające specyficzne i właściwe tylko dla danej kultury indywidualne cechy – zespół określonych reguł i wzorców budowania oraz użytkowania, których nie można sprowadzić wyłącznie do uwarunkowań wynikających z klimatu, tradycji czy estetyki.

<sup>32</sup> Stwierdzenie dotyczy głównie uczestników po stronie polskiej i jest oparte na rozmowach-wywiadach przeprowadzonych ze studentami i prowadzącymi.

nieoceniona. Pozwoliły one również na zebranie doświadczeń praktycznych, dydaktycznych i naukowych.

1. Warsztaty pozwoliły na zapoznanie się ze specyfiką współczesnej architektury mieszkaniowej Japonii, udowadniając przy tym, że nie należy porządkować na powierzchownym podejściu do innych kultur opartym na utrwalonych schematach, w tym wypadku do kultury Dalekiego Wschodu postrzeganej przez pryzmat egzotycznego Orientu. Nie należy również bezrefleksyjnie i wprost aplikować do nierozpoznanego środowiska własnych wzorców.
2. Pomimo oczywistych ułomności (brak bezpośrednich kontaktów studentów i nauczycieli) prowadzone zdalnie warsztaty udowodniły, że cyfryzacja osiągnęła poziom zaawansowania, który pozwala na praktyczne zastosowanie narzędzi informatycznych w dydaktyce. Co istotne, kontakty online nie wymagają specjalnych umiejętności czy zaawansowanych technologii (kosztownego sprzętu czy oprogramowania). Praca zdalna może być zatem z powodzeniem stosowana w sytuacjach krytycznych jako system alternatywny i narzędzie pomocnicze, uzupełniające podstawowy stacjonarny proces dydaktyczny. Wymaga ona natomiast wcześniejszego treningu we współpracujących grupach, samodyscypliny i większego zaangażowania w rozumienie przekazów formułowanych przez uczestników.
3. Nauczycielom akademickim praca ze studentami pozwoliła na:
  - uświadomienie konieczności położenia większego nacisku w nauczaniu na wiedzę i praktyczne umiejętności w zakresie projektowania urbanistycznego zespołów zabudowy, a także konieczności projektowania obiektów w ściślejszym związku z kontekstem;
  - dostrzeżenie braku ugruntowanej wiedzy i świadomości „osi czasu” – historycznej ciągłości zjawisk, ich sięgających daleko w przeszłość korzeni i widocznych współcześnie konsekwencji; dotyczy to np. genezy i procesów ewolucji typów budynków mieszkalnych, jako uniwersalnych wzorców posiadających swoje regionalne odmiany;
  - sprecyzowanie szeregu problemów naukowo-badawczych.



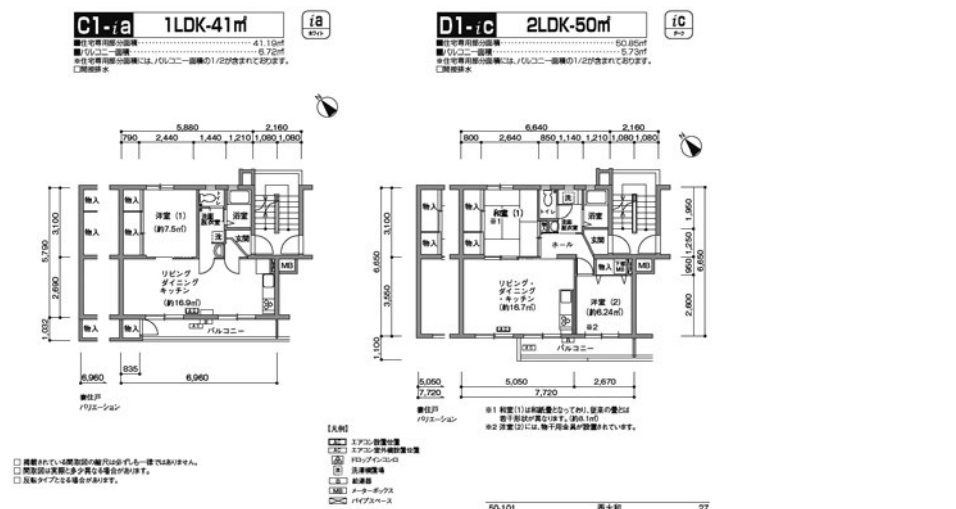
Il. 1. Widok z lotu ptaka zespołu mieszkaniowego Nishi-Yamato Danchi w Tokio. Google Earth, ©2020 ZENRIN, Gray Building © 2008 ZENRIN



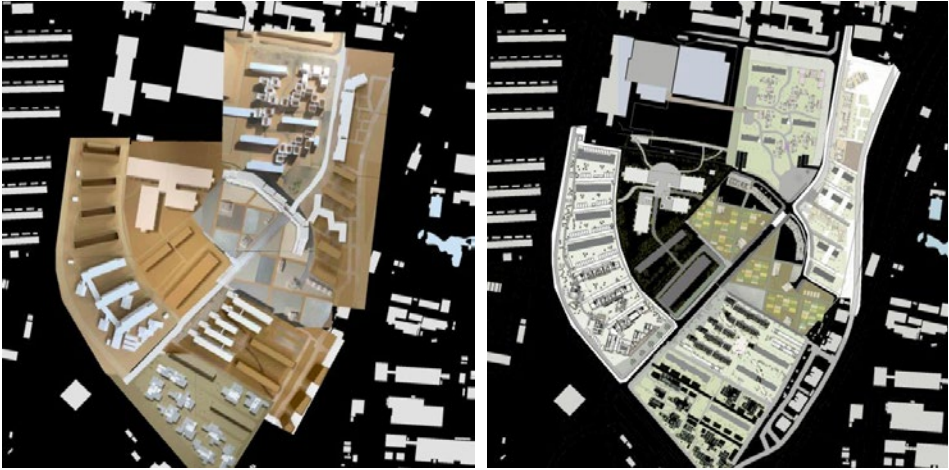
Il. 2. Główna ulica zespołu mieszkaniowego Nishi-Yamato Danchi w Tokio

Il. 3. Wnętrze międzyblokowe zespołu mieszkaniowego Nishi-Yamato Danchi w Tokio

Materiały wizualne do analizy struktury przestrzennej i morfologii zespołu mieszkaniowego danchi. Google Earth, street view © 2020 ZENRIN © 2020 Google



Il. 4. Przykładowe rzuty mieszkań w istniejących budynkach osiedla Nishi-Yamato Danchi (archiwum WAiSP KAAMF)



Il. 5. Zestawienie prac grupy japońskiej. Modele robocze zespołów budynków mieszkalnych (archiwum WAiSP KAAFM)

Il. 6. Zestawienie prac grupy japońskiej. Rzuty parterów zespołów budynków mieszkalnych (archiwum WAiSP KAAFM)



Il. 7. Praca studencka, Soma Nakamura. Model roboczy przekształconego zespołu budynków mieszkalnych (archiwum WAiSP KAAFM)

Il. 8. Praca studencka, Nanako Nishimaki. Model roboczy przekształconego zespołu budynków mieszkalnych (archiwum WAiSP KAAFM)



Il. 9. Praca studencka, Mana Ikeuchi. Model roboczy przekształconego zespołu budynków mieszkalnych (archiwum WAiSP KAAFM)

Il. 10. Praca studencka, Kohei Tanaka. Model roboczy przekształconego zespołu budynków mieszkalnych (archiwum WAiSP KAAFM)



Il. 11. Praca studencka, Kohei Tanaka. Zespół projektowanych budynków mieszkalnych, rzut przyziemia. Widoczne dążenie do płynnego przenikania się istniejącej struktury blokowej i projektowanej zabudowy drobnoskalowej (archiwum WAiSP KAAFM)



Il. 12, 13. Praca studencka, Kohei Tanaka. Wizualizacje zespołu mieszkaniowego. Widok z lotu ptaka i widok z poziomu człowieka. Widoczny wyraźny powrót do tradycyjnych wzorców domów mieszkalnych o mniejszej skali i lekkiej konstrukcji przy bardziej swobodnym układzie urbanistycznym i znacznym udziale zieleni (archiwum WAiSP KAAFM)

Nishiyamatodanchi, Wakō, Japan



The distance between buildings: 22,27 m  
 The proportion - height to width: 15:60 m  
 The width of the road: 3,8 m  
 The width of the footpath: 1,17 m

Tokio, Japan



The distance between buildings: 49-51 m  
 The proportion - height to width: 30:126 m  
 The width of the road: 5 m  
 The width of the footpath: 2,63 m

Sapporo, Japan



The distance between buildings: 22,20 m  
 The proportion - height to width: 15:48 m  
 The width of the road: 4 m  
 The width of the footpath: 2,80 m

Lower Manhattan, New York, USA



The distance between buildings: 25 m  
 The proportion - height to width: 10:123 m  
 The width of the road: 7,87 m  
 The width of the footpath: 2,19 m

Nowy Sącz, Poland



The distance between buildings: 17,48 m  
 The proportion - height to width: 12:61 m  
 The width of the road: 8,87 m  
 The width of the footpath: 2,72 m

Venice, Italy



The distance between buildings: 12 m  
 The proportion - height to width: 16:66 m  
 The width of the main footpath: 27,73 m  
 The width of the footpath: 2,47 m

Barcelona, Spain



The distance between buildings: 62 m  
 The proportion - height to width: 32:121 m  
 The width of the road: 15,31 m  
 The width of the footpath: 6,68 m

Copenhagen, Denmark

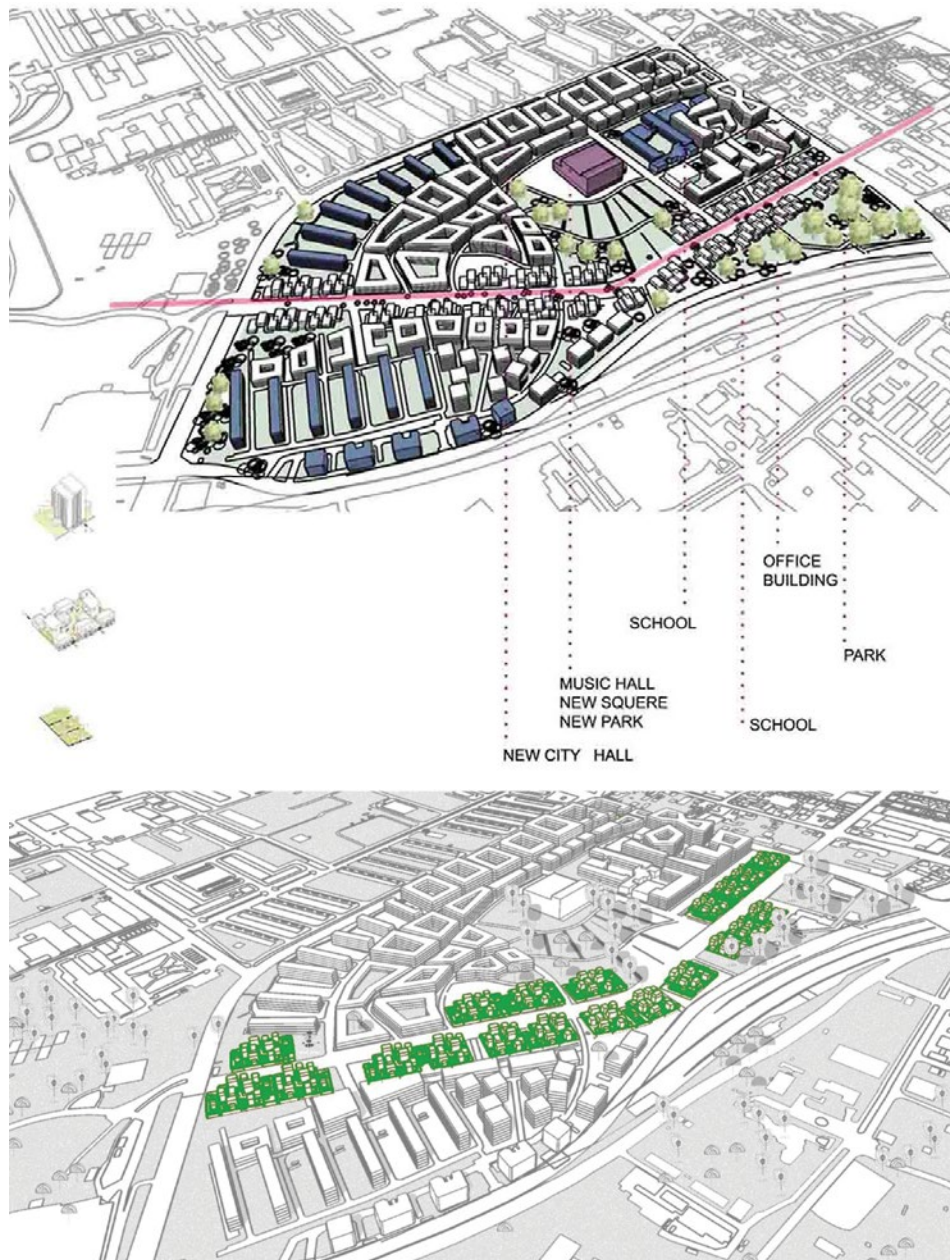


The distance between buildings: 38,46 m  
 The proportion - height to width: 15:60 m  
 The width of the road: 6,95 m  
 The width of the footpath: 3 m

Il. 14. Praca studencka, Aleksandra Csorich. Studium kwartałów zabudowy w różnych miastach świata pod kątem porównania ich parametrów do osiedla Nishi-Yamato Danchi (odległości między budynkami, proporcji wysokości do długości kwartału, szerokości ulic i wydzielonych chodników) (archiwum WAiSP KAAFM)



Il. 15. Praca studencka, Aleksandra Csorich. Studium możliwości kształtowania kwartału zabudowy na osiedlu Nishi-Yamato Danchi poprzez częściowe wyburzenia, adaptację i przebudowę oraz uzupełnienia o nowe budynki (archiwum WAiSP KAAFM)



Il. 16, 17. Praca studencka, Justyna Zagajska. Propozycja wprowadzenia różnorodności funkcjonalnej i architektonicznej, a także przestrzennej, przy zachowaniu i ograniczonej modernizacji wybranych budynków istniejącego osiedla (archiwum WaiSP KAAFM)

## Bibliografia

- Alexander Ch., Ishikawa S., Silverstein M., Jacobson M., Fiksdahl-King I., Angel S., *Język wzorców. Miasta – budynki – konstrukcja / A pattern language*, tłum. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, przekł. przejr. i popr. oraz wstępem opatrzył J.K. Lenartowicz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk – Sopot 2008.
- Botz-Bornstein T., *Transcultural Architecture: The Limits and Opportunities of Critical Regionalism*, Routledge, London 2016.
- Ching-Yu Chang, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, tłum. z ang. D. Juruś, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, wyd. 4, Universitas, Kraków [cop. 2008], s. 205–215.
- Frampton K., *W stronę krytycznego regionalizmu (I). Sześć punktów architektury oporu*, tłum. D. Wąsik, „Autoportret”, 28.09.2017, <https://autoportret.pl/artykuly/w-strone-krytycznego-regionalizmu> [dostęp: 4.09.2022].
- Frampton K., *W stronę krytycznego regionalizmu (II). Sześć punktów architektury oporu*, tłum. D. Wąsik, „Autoportret”, 14.12.2017, <https://autoportret.pl/artykuly/w-strone-krytycznego-regionalizmu-cz-ii> [dostęp: 4.09.2022].
- Gehl J., *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, tłum. M.A. Urbańska, wyd. 2, Wydawnictwo RAM, Kraków 2013.
- Human Development Report 2021-22. Uncertain Times, Unsettled Lives: Shaping our Future in a Transforming World*, United Nation Development Programme, New York [cop. 2022], [https://hdr.undp.org/system/files/documents/global-report-document/hdr2021-22pdf\\_1.pdf](https://hdr.undp.org/system/files/documents/global-report-document/hdr2021-22pdf_1.pdf) [dostęp: 11.09.2022].
- Jacobs J., *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, tłum. Ł. Mojsak, wstęp J. Epstein, tłum. wstępu A. Wójcik, posł. K. Pobłocki, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2014.
- Neitzel L., *The Life We Longed For. Danchi Housing and Middle Class Dream in Postwar Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2016.
- Petri J., *Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej*, Universitas, Kraków [cop. 2011].
- Rocznik Statystyki Międzynarodowej 2021*, część IV dział 1 ludność: tabela 1.4.5, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa, 31.12.2021, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/roczniki-statystyczne/roczniki-statystyczne/rocznik-statystyki-miedzynarodowej-2021,10,9.html> [dostęp: 2.08.2022].
- Sasaki K., *Natura i miasto*, tłum. z ang. M. Popczyk, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, wyd. 4, Universitas, Kraków [cop. 2008], s. 216–233.
- Tanzawa M., *What is Tower Mansion?*, AERWORLD, 23.04.2021, <https://www.investorvisa.jp/investjapan/5219> [dostęp: 4.09.2022].
- The Government of Japan, About Japan, <https://www.japan.go.jp/japan/> [dostęp: 2.08.2022].
- Wilkoszewska K., *Estetyka pośród kultur – próby badawcze*, [w:] *Estetyka pośród kultur*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2012], s. 7–10.

- Wilkoszewska K., *O możliwości dzielenia doświadczeń. Perspektywa transkulturowa*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I: Philosophia-Sociologia” 2010, vol. XXXV, z. 1, s. 47–54.
- Wilkoszewska K., *Transkulturowe studia w estetyce*, [w:] *Estetyka pośród kultur*, red. K. Wilkożewska, Universitas, Kraków [cop. 2012], s. 205–211.
- Wróbel P., *Reprezentacje przestrzeni miejskiej w fotografii powietrznej jako narzędzia badawcze w edukacji architektonicznej*, [w:] *Architektura. Miasto. Piękno*, t. 1, red. A. Zachariasz, M. Zieliński, Oficyna Wydawnicza AFM Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2021, s. 333–344, <https://doi.org/10.48269/66007-63-5-T1-26>.
- Zimmerman M., *How Tokyo's Public Housing Defined Japan's Middle Class*, Bloomberg, 7.04.2021, <https://www.bloomberg.com/news/features/2021-04-07/the-design-history-of-tokyo-s-public-housing> [dostęp: 4.09.2022].

### **Materiały udostępnione przez Uniwersytet Hosei w Tokio w ramach studia projektowego**

1. *Nishi-Yamato Danchi Research regarding Wako City*, historia osiedla i miasta, dane liczbowe, demografia, komunikacja Wako-City, materiał w formie pliku ppt (archiwum autora).
2. *Outline of Nishi-Yamato Danchi Japanese Text*, przegląd kompleksu mieszkaniowego Nishi-Yamato, struktura mieszkań, dane liczbowe osiedla Nishi-Yamato Danchi, materiał w formie pliku pdf (archiwum autora).
3. Watanabe M.S., *Studio Assignment "Danchi as Valuable Stock"*. *Design Studio Objective Draft*, tekst problemowy, materiał w formie pliku doc (archiwum autora).
4. Watanabe M.S., *Tokyo Krakow International Design, Study of Public Housing 2020*, rys historyczny publicznego budownictwa mieszkaniowego w Japonii, materiał w formie pliku ppt (archiwum autora).
5. Materiały (rzuty kondygnacji mieszkalnych, przekroje) dotyczące budynków mieszkalnych w obrębie Nishi-Yamato Danchi oraz znajdujących się w bezpośrednim sąsiedztwie osiedla (archiwum autora).

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-004

Data wpłynięcia: 30.03.2022

Data akceptacji: 15.05.2022

### **CHMURA: POLSKO-JAPOŃSKIE WARSZTATY ARCHITEKTONICZNE W CIENIU PANDEMII COVID-19**

**Krzysztof Ingarden**

dr hab. inż. arch., prof. KAAFM, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0001-6330-654X

**Artur Jasiński**

prof. dr hab. inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0002-5285-8143

#### **Streszczenie**

Celem artykułu jest analiza doświadczeń zgromadzonych podczas polsko-japońskich warsztatów architektonicznych zrealizowanych na studiach Master of Architecture prowadzonych na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego z udziałem biura Kengo Kuma z Tokio. Tematem warsztatów było twórcze wykorzystanie złączy ciesielskich charakterystycznych dla tradycyjnego budownictwa Podhala i Orawy. Ich rezultaty w formie instalacji przestrzennej *Chmura – The Cloud* oraz prezentacji prac studenckich zostały pokazane na wystawie „Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura” w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, która została otwarta 15 grudnia 2021 r. Wyzwania związane z ograniczeniem mobilności uczestników i koniecznością przeprowadzenia zasadniczej części warsztatów w formie zdalnej zostały przeanalizowane z dwóch perspektyw: doświadczeń osób prowadzących warsztaty i wniosków zebranych z analizy najnowszej literatury

dotyczącej nauczania projektowania architektonicznego w czasie pandemii. Rozważania te prowadzą do wniosku, że bezpośredni, osobisty kontakt jest nadal najbardziej efektywnym i satysfakcjonującym sposobem nauczania projektowania architektonicznego.

**Słowa kluczowe:** warsztaty studenckie, konstrukcje drewniane, Kengo Kuma, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych, projektowanie parametryczne

## ***The Cloud: Polish-Japanese Architectural Workshop during Covid-19 Pandemic*** **Abstract**

The aim of the article is to analyze the experiences gathered during the Polish-Japanese architectural workshop carried out at the Master of Architecture studies at the Faculty of Architecture and Fine Arts of the Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University with the participation of Kengo Kuma's office from Tokyo. The creative use of carpentry joints characteristic of the traditional construction of Podhale and Orawa was the topic of the workshop. Its result in the form of the spatial installation called *Chmura – The Cloud* and the presentation of student works were shown at the exhibition „Kengo Kuma. Experiment. Material. Architecture” at the Manggha Museum of Japanese Art and Technology, which was opened on December 15, 2021. The challenges related to limiting the mobility of the workshop participants and the need to conduct the main part of the workshop in the online form were analyzed from two perspectives: the experiences of the workshop leaders and the conclusions gathered from the analysis of the latest literature on teaching architectural design during a pandemic. These considerations lead to the conclusion that direct, personal contact is still the most effective and satisfying way of teaching architectural design.

**Key words:** student workshops, wooden structures, Kengo Kuma, Faculty of Architecture and Fine Arts, parametric design

## **Wprowadzenie**

Twórczość japońskiego architekta Kengo Kumy jest powszechnie znana, uznana, nagradzana i publikowana<sup>1</sup>. Mniej znane są efekty jego działalności dydaktycznej. W latach 2009–2020 Kuma pracował jako profesor na uniwersytecie w Tokio, gdzie na Wydziale Architektury prowadził Kengo Kuma Laboratory. Kuma, a także jego asystenci z Kuma Lab i z jego biura architektonicznego wykładali i prowadzili warsztaty architektoniczne w wielu krajach (il. 1–3). W rezultacie

---

<sup>1</sup> M.in. L. Alini, *Kengo Kuma: Works and projects*, with an essay by Kengo Kuma, Electa Architecture, Milan 2006; K. Frampton, *Kengo Kuma: complete works*, transl. from the Jap. by H. Watanabe (main text) and M. Inaba (captions), extended 2<sup>nd</sup> edition, Thames & Hudson, London 2018; K. Ingarden, *Kengo Kuma – kontynuator i spadkobierca wielkich twórców japońskiej architektury / Kengo Kuma: Continuator and Successor of the Great Japanese Architects*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials* [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyc, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 21–27; Ph. Jodido, *Kuma. Complete Works 1988–Today*, preface K. Kuma, Taschen, London 2021.

warsztatów studenckich powstały lekkie, drewniane instalacje przestrzenne, np. *Cham*, Sofia (Bułgaria 2019), *Kodama*, Arte Sella Land Art. Park, Dolina Borgo Valsugana (Włochy 2018), *Namako*, Canberra (Australia 2018).



Il. 1. Instalacja *Forest for Living*, Shanghai 2013 (z archiwum biura Kengo Kuma)

Kuma twierdzi, że projektowanie ze studentami małych eksperymentalnych form jest dla niego rodzajem odprężającego ćwiczenia, a jednocześnie przesłaniem do młodego pokolenia:

Małe konstrukcje projektuję w celu odreagowania stresu. Projektuję te konstrukcje ze studentami w celu przetestowania nowych materiałów, a także tymczasowych struktur – obiektów wystawienniczych realizowanych na zamówienie muzeów sztuki. Struktury te są zwykle demontowane natychmiast po wystawie, więc ich widownia jest ograniczona. Tworząc te niewielkie instalacje zdobywam nowe doświadczenia i wiedzę, którą wykorzystuję na wiele sposobów w mojej pracy nad większymi formami. Nie wiem, kiedy to, czego się nauczę, będzie w przyszłości przydatne. Jednak nie ma to większego znaczenia, gdyż wystarczy wyobrazić sobie, że ktoś, pewnego dnia, może zobaczyć tę małą formę i pomyśleć, że eksperyment, którego dokonaliśmy,

jest interesujący. Z tej perspektywy małe struktury są wiadomościami wysyłanymi w przyszłość lub krótkimi listami pisanymi do następnych pokoleń<sup>2</sup>.



Il. 2. Instalacja *Yure*, Paryż 2015 (z archiwum biura Kengo Kumy)

Analizując twórczość Kengo Kumy, zauważyć można, że kameralna forma przestrzenna, a szczególnie instalacje wykonywane z drewna lub bambusa, należy do jego ulubionych motywów. Instalacje takie są prezentowane bądź jako tymczasowe obiekty wystawowe, bądź towarzyszą większym założeniom architektonicznym jako elementy wystroju wnętrza lub obiekty małej architektury. Dlatego zastanawiając się nad wyborem tematu polsko-japońskich warsztatów architektonicznych, zaproponowano, aby wykorzystać tradycyjne dla ludowego budownictwa Podhala i Orawy zamki i złącza ciesielskie, sądząc, że ich

<sup>2</sup> „I design small structures in order to relieve stress. I design these structures together with students in order to try out new materials, as well as temporary structures that are only used for exhibitions at the request of art museums. These structures are usually taken down immediately after the event, so they are not seen by many people. However I learn various things during the process of making these small structures, and acquire knowledge as a result of it. The things I acquire serve me in good stead in a wide range of ways when I create large structures afterwards. I have no way of knowing when what I learn will be of use. But whether or not something that I learn is of use doesn't really matter. It is more than enough to think that someone, sometime may see this small structure and think that the small experiment we attempted is interesting. From this perspective, these small structures are messages being sent to the future, or short letters written to the children of tomorrow”, K. Kuma, *Relatos y Novelas / Short Stories and Novels*, [w:] *Kengo Kuma: 2014–2019*, ed. L. Fernández-Galiano, Arquitectura Viva SL, Madrid 2019, s. 15. Tłum. z ang. K.I.

współczesne opracowanie będzie pobudzającym wyobraźnię wyzwaniem<sup>3</sup> zarówno dla architektów japońskich, jak i dla międzynarodowej grupy studentów, uczestników studiów magisterskich prowadzonych na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w języku angielskim.

Celem artykułu jest opisanie nietypowego przebiegu międzynarodowych warsztatów architektonicznych, które zostały zakłócone przez pandemię Covid-19, oraz analiza wyniesionych z nich doświadczeń, zarówno w aspekcie różnic w stylach pracy zespołów japońskiego i polskiego, jak i efektów warsztatów, które w większej części prowadzone były w sposób zdalny.



Il. 3. Instalacja *Komorebi*, Château-La-Coste, 2017 (z archiwum biura Kengo Kuma)

## Warsztaty

Inicjatorem warsztatów był architekt Krzysztof Ingarden, który miał okazję poznać Kengo Kumę i współpracować z nim już wcześniej<sup>4</sup>. Ze strony japońskiej warsztaty prowadził architekt Marcin Sapeta, partner biura Kengo Kuma and

<sup>3</sup> J.L. Arlet, *Innovative Carpentry and Hybrid Joints in Contemporary Wooden Architecture*, „Arts” 2021, vol. 10, issue 3, article 64, <https://doi.org/10.3390/arts10030064>.

<sup>4</sup> Jako kurator zaprosił Kengo Kumę w 2004 r. do udziału w wystawie „3–2–1 Nowa architektura w Japonii i w Polsce” (Muzeum Manggha); następnie w roku 2008 wspólnie uczestniczyli w konkursie na Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie (wyróżnienie), a w 2021 r. zdobyli razem 2 nagrodę w konkursie na Europejskie Centrum Filmowe Camerimage w Toruniu.

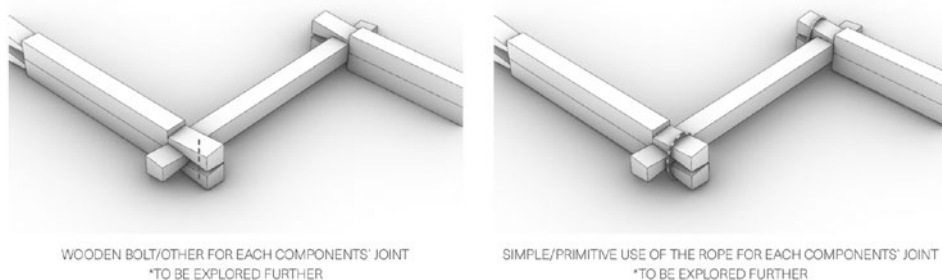
Associates (KKA), absolwent Politechniki Śląskiej i uniwersytetu w Bolonii, który współpracuje z Kumą od 2008 r. Sapeta odpowiada za prace koncepcyjne, projektowe i zarządzanie zespołami, głównie w Stanach Zjednoczonych, ale także w Azji Południowo-Wschodniej i Europie. Ze strony polskiej warsztaty studenckie prowadził Artur Jasiński, pełnomocnik dziekana ds. studiów magisterskich, a Krzysztof Ingarden koordynował całość i nadzorował wykonanie elementów drewnianych.

Zadaniem projektowym było opracowanie oryginalnego projektu złożonego z prefabrykowanych elementów drewnianych na podstawie analizy detali tradycyjnej polskiej architektury ludowej (Orawa, Podhale), głównie w zakresie technik łączenia drewna. Miała być to forma przestrzenna – mały pawilon, instalacja lub mebel miejski, temat do sprecyzowania przez każdego ze studentów indywidualnie. Zakładano, że w ramach warsztatów zrealizowane zostanie 30 godzin wykładów i ćwiczeń. Przewidziano wycieczkę autokarową na Orawę, do skansenu architektury w Zubrzyicy Górnej, a także wizytę w zakładzie firmy Drewnex w Spytkowicach koło Rabki, który produkuje prefabrykowane domy drewniane, przeznaczone do szybkiego montażu na placu budowy. Rysunki indywidualnie projektowanych obiektów powstają najpierw w specjalistycznym programie komputerowym, pozwalającym na jednoczesne tworzenie rysunków warsztatowych i wizualizacji 3D. Projekt warsztatowy jest przenoszony na produkcję do nowoczesnego centrum ciesielskiego wyposażonego w maszyny Hundegger K2i, które na podstawie technologii CNC (*Computerized Numerical Control*) wykonują wszystkie elementy obiektu. Następnie są one numerowane i gotowe do transportu na plac budowy. Zakładano, że na podstawie przygotowanego w trakcie warsztatów projektu pilotażowego, ten wyspecjalizowany warsztat stolarski wykona elementy drewniane o objętości ok. 1 m<sup>3</sup>, które posłużą do montażu instalacji. Zaplanowano także, że instalacja ta zostanie zaprezentowana na wystawie Kengo Kumy zaplanowanej w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w roku 2021.

Niestety nagły i niespodziewany wybuch pandemii Covid-19 pokrzyżował plany organizacyjne i uniemożliwił przyjazd Sapety do Polski. W rezultacie warsztaty przeprowadzone zostały w trybie zdalnym. Dla studentów w Polsce zorganizowano cykl wykładów prezentujących twórczość biura Kengo Kumy, a także wprowadzono ich w tajniki tradycyjnego ciesielstwa i nazewnictwa w języku angielskim. Było to zadanie trudne, jednak bardzo pomocny okazał się artykuł *Historyczne złącza ciesielskie / Historical carpentry joints*<sup>5</sup>. Równoległe z pracami studentów nad tematem warsztatowym pracował zespół architektów japońskich, wspierany przez biuro konstrukcyjne Structured Environments ApS z Kopenhagi. Co kilka dni zespół japoński przysyłał do Polski rezultaty swoich prac w formie szkiców i ilustrowanych raportów, prezentujących rozwój koncepcji (il. 4–7).

<sup>5</sup> J. Jasięko, T. Nowak, A. Karolak, *Historyczne złącza ciesielskie / Historical carpentry joints*, „Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation” 2014, nr 40, s. 58–82.

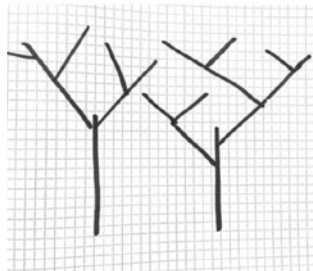
Na tej podstawie Ingarden konsultował projekty z wykonawcami, najpierw z firmą Drewnex, a potem, kiedy okazało się, że maszyny tej firmy nie są w stanie wykonać skomplikowanych zacięć, z Zakładem Stolarskim i Konserwacji Drewna Jan Pęcek z Krzczonowa w województwie małopolskim. W rezultacie do projektu japońskiego wprowadzane były kolejne korekty uwzględniające sugestie Ingardena dotyczące uproszczenia detalu i wprowadzenia dodatkowych skosów stabilizujących złącza (il. 8, 9), jak i sugestie stolarza Jana Pęcka, który opierając się na własnych doświadczeniach zaproponował ich wzmocnienie poprzez zdwojenie wypustów. W maju 2020 r. wykonano pierwsze elementy testowe, które zostały ostatecznie zaakceptowane przez Marcina Sapetę i Kengo Kumę i na tej podstawie opracowano finalną wersję kompozycji *Chmury* (il. 10).



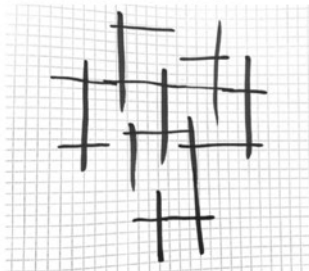
#### II. 4. Studia nad „jaskółczym ogonem” (szkic KKA) (z archiwum autorów)

##### MASSING

##### 1. BRANCHING STRUCTURE



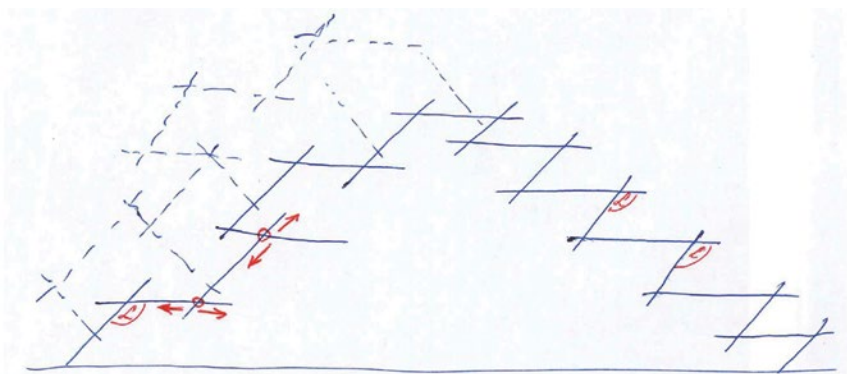
##### 2. ORTHOGONAL STRUCTURE



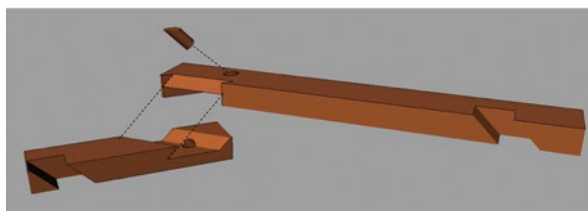
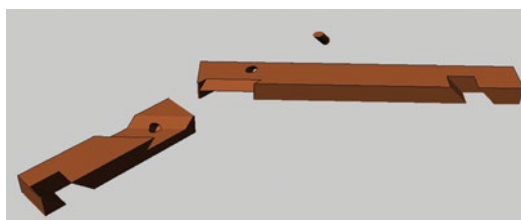
##### 3. RECIPTORAL STRUCTRE



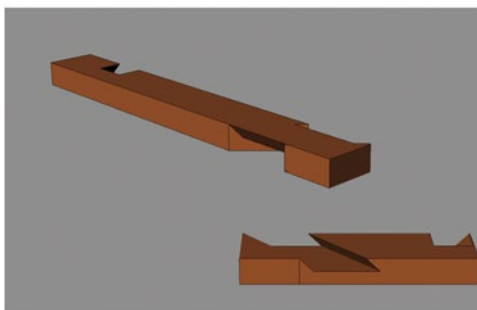
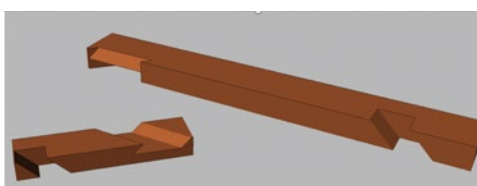
#### II. 5. Studia nad możliwościami kształtowania formy (szkice KKA) (z archiwum autorów)



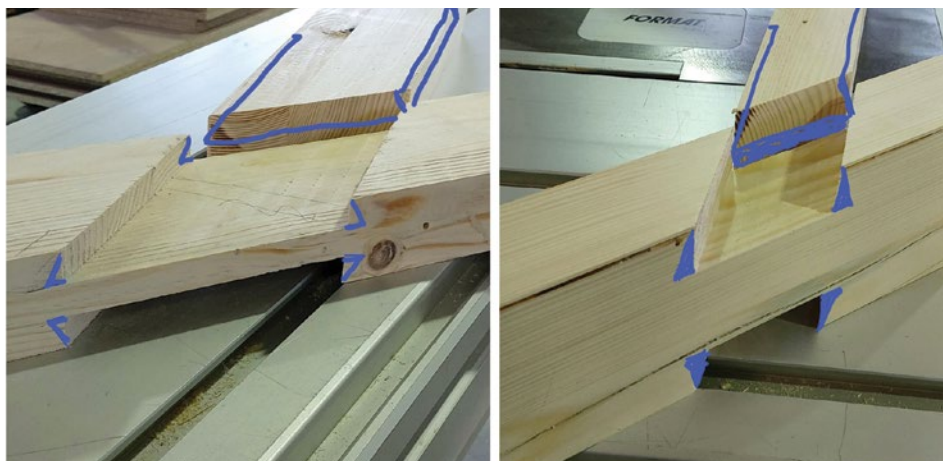
Il. 6. Pierwszy szkic koncepcyjny z biura Kengo Kumy, 21.02.2021 (z archiwum autorów)



Il. 7. Wstępna koncepcja węzła konstrukcyjnego (z archiwum autorów)



Il. 8. Kolejna wersja węzłów konstrukcyjnych (z archiwum autorów)



Il. 9. Modyfikacje węzłów konstrukcyjnych zaproponowane przez Krzysztofa Ingardena po wykonaniu elementów prototypowych, 28.05.2021 (z archiwum autorów)

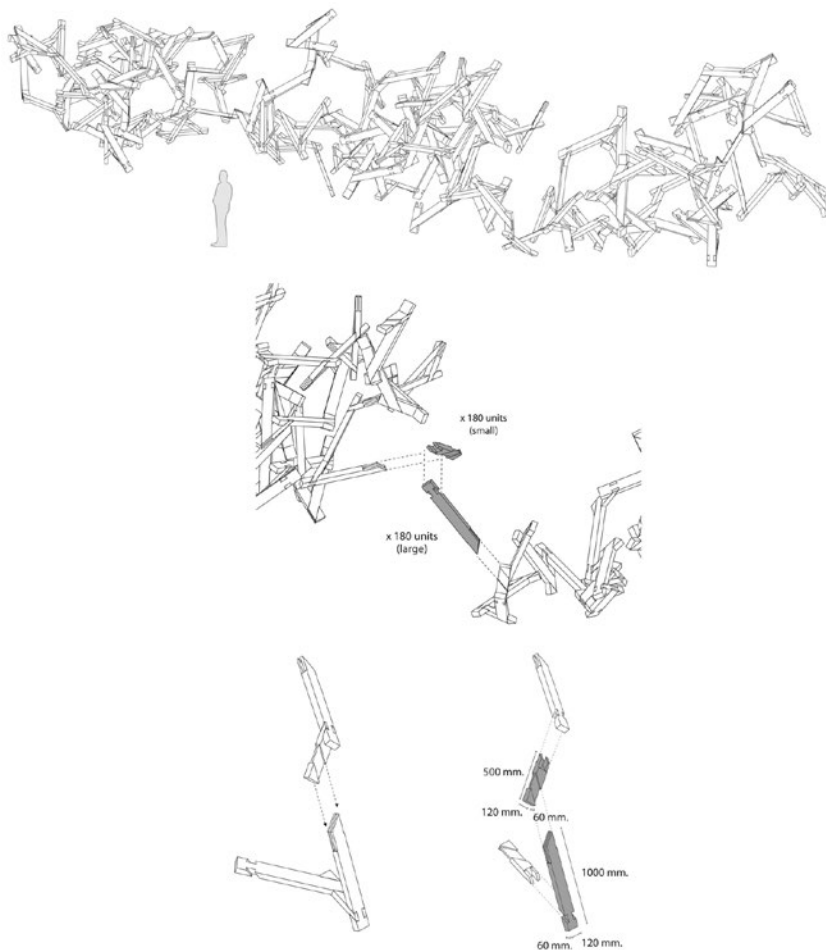
## Doświadczenia i wnioski z warsztatów

Studenci uczestniczący w warsztatach mieli za zadanie wykonanie projektu koncepcyjnego instalacji przestrzennej złożonej z elementów drewnianych i opracowanie rysunków detali połączeń. Każdy ze studentów wykonał także model cyfrowy i model fizyczny do swojego projektu (na zajęciach z modelowania). Wybrane rezultaty prac zaprezentowane są na ilustracjach 11 i 12.

W trakcie warsztatów zauważalna była różnica w szybkości i jakości procesu projektowego. Rezultaty prac międzynarodowej grupy studentów, posługujących się mieszanymi technikami: rysunkiem odręcznym, modelowaniem w drewnie lub modelowaniem komputerowym (AutoCAD, ArchiCAD, SketchUp, Revit, Rhino), powstawały wolniej niż sprawnie rozwijana koncepcja profesjonalnej ekipy japońskiej, wspieranej przez Ingardena. Różnica ta była uzasadniona i zrozumiała, a obserwacja efektu pracy architektów z japońskiego biura miała dla studentów znaczenie inspirujące i motywujące. Warsztaty miały szereg innych walorów dydaktycznych: oprócz zaznajomienia z tradycyjnymi technikami ciesielskimi, fachowym słownictwem i możliwością wglądu w nowoczesne techniki wspomagania projektowania studenci mogli uzmysłowić sobie drogę, jaką trzeba pokonać, aby móc sprawnie pracować na najwyższym poziomie kreatywności i sprawności technicznej. Pod tym względem projekt japoński był projektem wzorcowym.

Ciekawe było także porównanie metod pracy: podczas gdy studenci pracowali w myśl zasady od ogółu do szczegółu (*top-down approach*), starając się opracować nowe formy lub zastosowania tradycyjnych form dla nowych funkcji, np. elementów małej architektury, zespół japoński zaczął od szczegółowej

analizy tradycyjnych wiązań ciesielskich, po czym zaczął wprowadzać do nich nowe geometrie i nowe zasady połączeń (tzw. *bottom-up approach*). Różnicę w podejściu zauważono już rok wcześniej, podczas pracy nad projektem rewitalizacji osiedla *danchi*, w trakcie studenckich warsztatów prowadzonych z Uniwersytetem Hosei w Tokio<sup>6</sup>. Podczas gdy studenci z Polski zaczęli projekt od schematów urbanistycznych, studenci z Japonii często podczas wizji lokalnych zauważali jakiś problem i wokół niego budowali swój projekt, co prowadzący warsztaty prof. Makoto Shin Watanabe skomentował jako *piecemeal approach*<sup>7</sup>.



Il. 10. Finalny wariant instalacji *Chmura* (rys. biuro KKA) (z archiwum autorów)

<sup>6</sup> Hosei University and Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University International Danchi Workshop – prowadzone przez prof. Makoto Shin Watanabe i dr. hab. inż. arch., prof. KAAF, Krzysztofa Ingardena w 2020 r.

<sup>7</sup> *Piecemeal approach* (ang.) – podejście zaczynające od szczegółu, dzielenie problemu na drobne części.

Istotnym problemem organizacyjnym była pandemia Covid-19, która nie tylko uniemożliwiła realizację warsztatów w zaplanowanej, stacjonarnej formie, i nie pozwoliła na zbiorową pracę i wycieczki studialne, ale także wymusiła współpracę za pomocą internetowych narzędzi komunikacyjnych. W przypadku prac zespołu japońsko-duńskiego nie stanowiło to większego problemu: rysunki i projekty przekazywane były regularnie, w bardzo czytelnej i przystępnej formie, jednak praca koncepcyjna ze studentami w formule zdalnej stwarzała pewne trudności. Brak bezpośredniego, osobistego kontaktu oraz brak możliwości wspólnej pracy nad rysunkami i modelami spowalniał pracę i często utrudniał osiągnięcie spodziewanych wyników. Te doświadczenia warsztatowe zostały potwierdzone przez dwa semestry pracy zdalnej nad projektami kursowymi. W ocenie autorów efektywność zdalnego nauczania projektowania, podobnie jak wielu innych technik artystycznych, takich jak rysunek, rzeźba czy fotografika, jest zdecydowanie niższa od pracy bezpośredniej.

Ciekawe były też zderzenia wizji koncepcyjnych z realiami produkcji warsztatowej. Pierwsze projekty węzłów nadesłane z Japonii po konsultacjach z rzemieślnikami na miejscu, musiały być dostosowywane do możliwości wykonawczych i kilkakrotnie korygowane przez Krzysztofa Ingardena. Wkrótce też okazało się, że zakład Drewnex nie był w stanie wykonać wyrafinowanych, nieortogonalnych detali i zapewnić precyzji obróbki elementów drewnianych na maszynach, którymi dysponował. Zadaniu temu sprostał dopiero specjalistyczny warsztat stolarski Jana Pecka. Warsztat ten znany był z umiejętności wykonywania precyzyjnych prac stolarskich, m.in. okładzin balkonowych w dużej sali audytorijnej krakowskiego Centrum Kongresowego ICE, projektu Ingarden & Ewý Architekci<sup>8</sup>.

W rezultacie warsztatów, opierając się na analizie tradycyjnych dla Podhala i Orawy połączeń skośnych i na „jaskółczy ogon”, powstała konstrukcja instalacji *Chmura – The Cloud* składająca się z zestawu 360 elementów (180 krótkich i 180 długich) łączonych za pomocą zamków skośnych o kącie 45° dla wszystkich elementów. Instalacja została wystawiona w Galerii Europa – Daleki Wschód, przy Muzeum Manggha, w ramach dużej wystawy zatytułowanej „Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura” w 2021 r.<sup>9</sup> Jej próbny montaż miał miejsce w październiku 2021 r. w związku z otwarciem nowej siedziby Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych w budynku „D” na kampusie Krakowskiej Akademii im. Frycza Modrzewskiego. Kompozycja składająca się ze 120 drewnianych elementów została złożona z udziałem Koła Naukowego HAUZ 07 kierowanego przez arch. Piotra Urbanowicza i studentów Wydziału. Możliwość jej podwieszenia nad wejściem do budynku została uzgodniona z jego projektantem, arch.

---

<sup>8</sup> Centrum Kongresowe ICE Kraków, projekt konkursowy 2007 r., realizacja 2011–2015, autorzy: Ingarden & Ewý Architekci; współpraca: Arata Isozaki & Associates.

<sup>9</sup> Wystawa „Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura”, kuratorzy Krzysztof Ingarden i Marcin Sapeta, Muzeum Manggha, 16.12.2021 – 3.05.2022, <https://manggha.pl/wystawa/kengo-kuma> [dostęp: 13.07.2022].

Krzysztofem Kiendrą, w rezultacie czego jeszcze w trakcie powstawania budynku pod nadwieszeniem jego frontowej części zamontowane zostały cztery haki, na których miała zostać umieszczona *Chmura*.

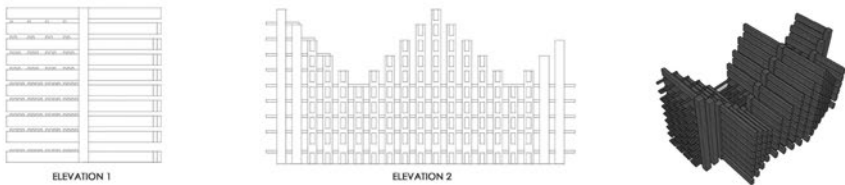
Mieszko Kurzeja



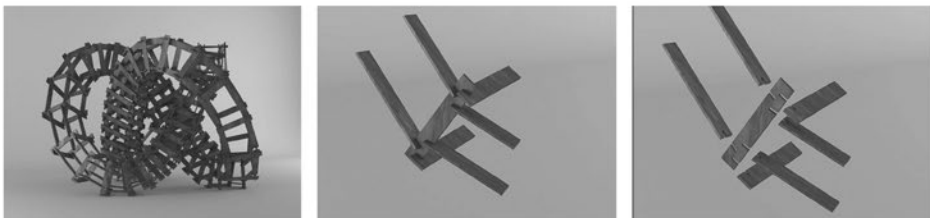
Melih Simsek



Vladyslav Torbiak

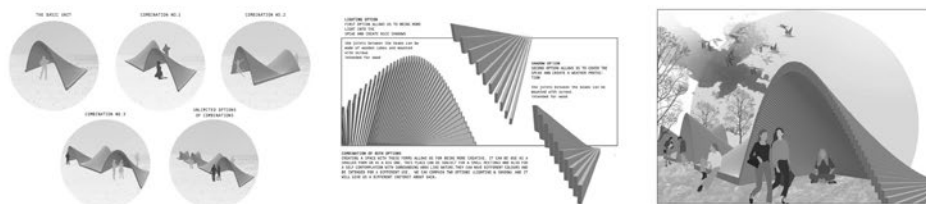


Micheal Avetisan

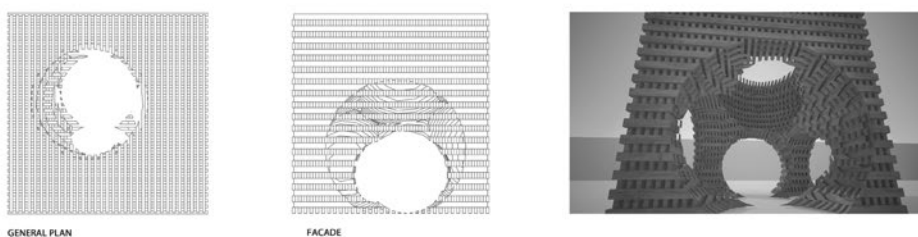


Il. 11. Wybrane prace studenckie: Mieszko Kurzeja, Melih Simsek, Vladyslav Torbiak, Michael Avetisan (z archiwum Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM)

Dagmara Musialska



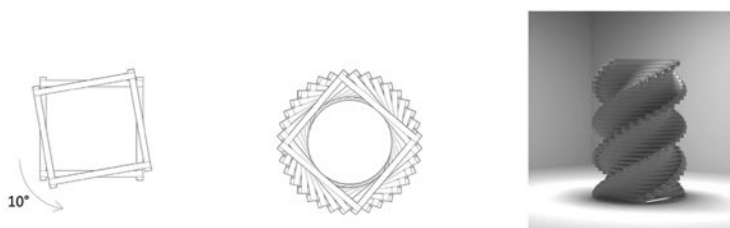
Boulbaba Jedidi



Tomasz Jałocha



Volodymyr Serednytskyi



Il. 12. Wybrane prace studenckie: Dagmara Musialska, Boulbaba Jedidi, Tomasz Jałocha, Volodymyr Serednytskyi (z archiwum Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM)

Z podwieszenia jednak zrezygnowano z obawy o bezpieczeństwo instalacji i przebywających pod nią ludzi. Zaistniały po temu dwie poważne przesłanki: po pierwsze zamki konstrukcyjne nie były ani klejone, ani zbijane, a ich stabilność zapewniały drewniane kołki, które mogły się rozeschnąć i wypaść; po drugie konstrukcja nie była przewidziana na wpływ parcia wiatru i ekspozycję w niestabilnych warunkach pod względem temperatury i wilgotności. W trakcie próbnego montażu przetestowano podnoszenie konstrukcji na linach zamocowanych pod skosem do czterech punktów podczepienia. Przy próbie podniesienia układ zaczął być rozciągany, na co konstrukcja nie była obliczona i zaobserwowano wtedy niepokojące rozciąganie niektórych połączeń. Dlatego próbny montaż zakończono, ustawiając całość na posadzce przed wejściem do Wydziału (il. 13).

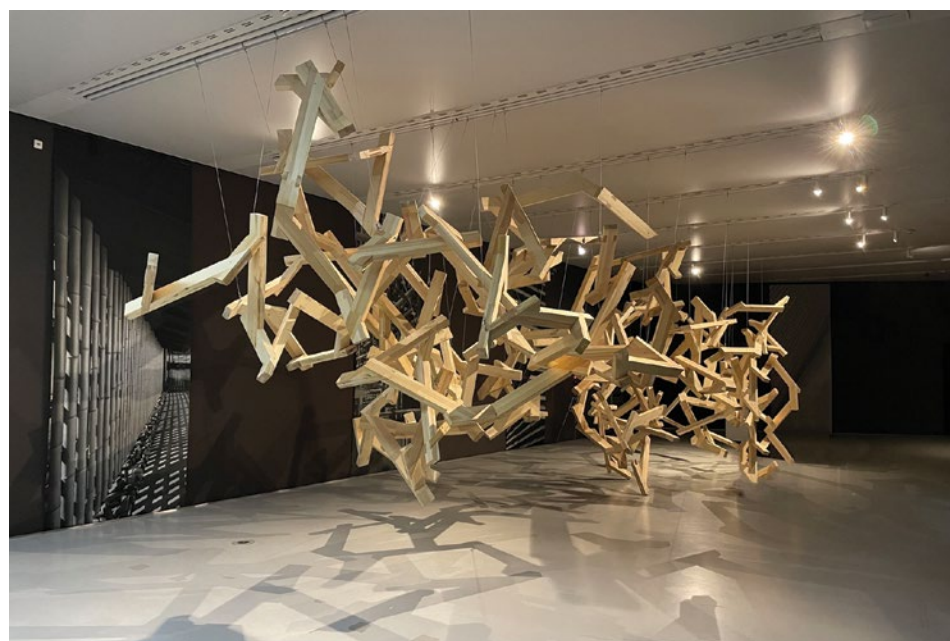


Il. 13. Próbnny montaż przed wejściem do budynku Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM (z archiwum Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM)

Wnioski wyciągnięte z próbnego montażu pozwoliły uniknąć błędów w trakcie finalnych prac nad instalacją *Chmura* w Muzeum Manggha (il. 14). Układ docelowy został tam podwieszony za pomocą kilkadziesiątu stalowych linek przymocowanych do listew montażowych osadzonych w suficie sali wystawowej, dzięki czemu ciężar konstrukcji był rozłożony równomiernie (il. 15). Planuje się, aby w przyszłości *Chmura* zawisła nad wejściem głównym do Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM. W tym celu musi zostać wykonany projekt stalowego rusztu umożliwiającego jej stabilne podwieszenie, a elementy instalacji muszą zostać ze sobą trwale zespolone.



Il. 14. Studenci Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM pod kierunkiem Marcina Sapety i Piotra Urbanowicza montują instalację w Galerii Muzeum Manggha, listopad 2021 (z archiwum Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM)



Il. 15. Instalacja *Chmura* w Muzeum Manggha w Krakowie, grudzień 2021. Fot. K. Ingarden

## Podsumowanie

Międzynarodowe warsztaty projektowe mają istotne znaczenie w procesie kształcenia studentów architektury<sup>10</sup>. Zapewniają bowiem unikalne doświadczenia dydaktyczne, pozwalające na projektowanie w innych uwarunkowaniach i kontekstach, a przez to na zerwanie z lokalnymi dogmatami i schematami. Z jednej strony są odskocznią od codziennej rutyny studiów, a z drugiej strony je wzbogacają, szczególnie jeśli mają międzynarodowy charakter<sup>11</sup>. Wymiana doświadczeń, podróże do krajów o innej kulturze, studiowanie zróżnicowanych sposobów i wzorców kształtowania przestrzeni oraz analiza dzieł architektonicznych prowadzona *in-situ*, stanowiły od czasów starożytnych ważny element ogólnego wykształcenia – nie tylko architektów<sup>12</sup>. Zagraniczna podróż studialna, będąca ukoronowaniem procesu nauczania, w XVII w. przybrała formę wręcz instytucjonalną, jako tzw. *Grand Tour*. W czasach współczesnych, w których następuje silna kompresja czasu i przestrzeni, podróże, wyjazdy studialne i międzynarodowe warsztaty projektowe nadal stanowią sprawdzoną formę doskonalenia twardych i miękkich umiejętności zawodowych adeptów architektury. Uczą one też młodych ludzi otwarcia i szacunku dla „innego”, „obcego”, „nieznanego”<sup>13</sup>. Są też okazją dla kadry, aby wzbogacić swoją wiedzę i doświadczenia, zarówno w odniesieniu do metodologii pracy naukowej, jak i organizacji procesu dydaktycznego.

Wybuch pandemii Covid-19 przyniósł nowe wyzwania dla całego systemu edukacji. Pandemia drastycznie ograniczyła międzynarodową mobilność kadry naukowej i studentów<sup>14</sup> oraz upowszechniła metody zdalnego nauczania z wykorzystaniem platform internetowych<sup>15</sup>. W przypadku polsko-japońskich warsztatów z udziałem biura Kengo Kuma pandemia uniemożliwiła przyjazd do Krakowa Marcina Sapety i spowodował konieczność odstąpienia od warsztatów

---

<sup>10</sup> *The Role of the International Student Workshops in the Process of the Education of Architects*, ed. A. Franta, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2016.

<sup>11</sup> E. Szczerek, *International students workshops as an important element in architectural education*, „Technical Transactions” 2017, vol. 7, s. 21, <https://doi.org/10.4467/2353737XCT.17.105.6646>.

<sup>12</sup> A. Jasiński, *Dziennik, szkicownik, kamera: o podróżach architektów i formach ich zapisu*, [w:] *Foto-obrazy architektury: fotografia jako medium referujące i projektujące architekturę*, red. P. Wróbel, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2016, s. 109–134.

<sup>13</sup> Z.W. Paszkowski, J.I. Gołębiowski, *International design workshops as an intensive form of architectural education*, „World Transactions on Engineering and Technology Education” 2020, vol. 18, no. 1, s. 56.

<sup>14</sup> S. Yildirim, S.H. Bostanci, D.Ç. Yildirim, F. Erdoğan, *Rethinking mobility of international university students during COVID-19 pandemic*, „Higher Education Evaluation and Development” 2021, vol. 15, no. 2, s. 98–113, <https://doi.org/10.1108/HEED-01-2021-0014>.

<sup>15</sup> S. Ceylan, P. Şahin, S. Seçmen, M.E. Somer, K.H. Süher, *An evaluation of online architectural design studios during COVID-19 outbreak*, „Archnet – IJAR” 2021, vol. 15, no. 1, s. 203–218, <https://doi.org/10.1108/ARCH-10-2020-0230>.

stacjonarnych na rzecz formuły zdalnej. Niektóre formy zajęć akademickich, takie jak wykłady czy seminaria, stosunkowo łatwo jest przenieść w świat wirtualny i realizować je za pomocą narzędzi internetowych. Jednak zajęcia o charakterze praktycznym – ćwiczenia i warsztaty projektowe – wymagają kontaktu bezpośredniego. Korekty, okresowe przeglądy prac, prezentacje projektów i towarzyszące im dyskusje trudno jest prowadzić zdalnie. Do najpoważniejszych problemów związanych ze zdalnym nauczaniem architektury zaliczyć należy: brak bezpośredniego kontaktu pomiędzy uczestnikami tego procesu, który wyzwała emocje i pobudza myślenie, a także problemy techniczne z jakością połączenia internetowego, brak odpowiedniej rozdzielczości ekranów komputerowych, która uniemożliwia zdalną analizę detali rysunkowych, oraz trudności z rysowaniem na ekranie<sup>16</sup>. Dopóki te problemy nie zostaną pomyślnie rozwiązane, dopóty w nauczaniu projektowania architektonicznego zajęcia bezpośrednie będą miały istotną przewagę nad zajęciami realizowanymi w trybie zdalnym. Choć opinie na temat wartości pracy zdalnej w kształceniu architektów są zróżnicowane<sup>17</sup>, to przeważa wśród nich pogląd, że tradycyjny kontakt twarzą w twarz jest najbardziej efektywnym i satysfakcjonującym sposobem nauczania projektowania architektonicznego<sup>18</sup>.

Szczęśliwie finał warsztatów, czyli montaż testowy instalacji na uczelni, a następnie ostateczny montaż w Galerii Europa – Daleki Wschód przy Muzeum Manggha, był przeprowadzony w formie stacjonarnej, więc studenci mogli uczestniczyć w procesie konstruowania struktury i fizycznie doświadczyć łączenia poszczególnych części ze sobą. Fizyczny kontakt z materiałem, z jego ciężarem, fakturą i właściwościami z pewnością na długo pozostanie im w pamięci. Doświadczenia haptyczne tego typu są – zdaniem autorów – jednym z koniecznych elementów edukacji architekta.

## Bibliografia

- Arlet J.L., *Innovative Carpentry and Hybrid Joints in Contemporary Wooden Architecture*, „Arts” 2021, vol. 10, issue 3, article 64, <https://doi.org/10.3390/arts10030064>.  
Brzezicki M., *Strengths and weaknesses of architectural education on-line classes conducted during COVID-19*, „World Transactions on Engineering and Technology Education” 2020, vol. 18, no. 4, s. 381–386.

---

<sup>16</sup> M. Brzezicki, *Strengths and weaknesses of architectural education on-line classes conducted during COVID-19*, „World Transactions on Engineering and Technology Education” 2020, vol. 18, no. 4, s. 386.

<sup>17</sup> A. Milovanović, M. Kostić, A. Zorić, A. Đorđević, M. Pešić, J. Bugarski, D. Todorović, N. Sokolović, A. Josifovski, *Transferring COVID-19 Challenges into Learning Potentials: Online Workshops in Architectural Education*, „Sustainability” 2020, vol. 12, issue 17, article 7024, s. 17, <https://doi.org/10.3390/su12177024>.

<sup>18</sup> J. Gyurkovich, *New challenges in teaching architecture students in the third decade of the 21<sup>st</sup> Century*, „Global Journal of Engineering Education” 2020, vol. 22, no. 3, s. 165–166.

- Ceylan S., Şahin P., Seçmen S., Somer M.E., Süher K.H., *An evaluation of online architectural design studios during COVID-19 outbreak*, „Archnet – IJAR” 2021, vol. 15, no. 1, s. 203–218, <https://doi.org/10.1108/ARCH-10-2020-0230>.
- Frampton K., *Kengo Kuma: complete works*, transl. from the Jap. by H. Watanabe (main text) and M. Inaba (captions), extended 2<sup>nd</sup> edition, Thames & Hudson, London 2018.
- Gyurkovich J., *New challenges in teaching architecture students in the third decade of the 21<sup>st</sup> Century*, „Global Journal of Engineering Education” 2020, vol. 22, no. 3, s. 162–167.
- Imperadori M., Clozza M., Vanossi A., Brunone F., *Digital Design and Wooden Architecture for Arte Sella Land Art Park*, [w:] *Digital Transformation of the Design, Construction and Management Processes of the Built Environment*, eds. B. Darniotti, M. Gianinetto, S. Della Torre, Springer, Cham 2020, s. 161–173, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-33570-0\\_15](https://doi.org/10.1007/978-3-030-33570-0_15).
- Ingarden K., *Kengo Kuma – kontynuator i spadkobierca wielkich twórców japońskiej architektury / Kengo Kuma: Continuator and Successor of the Great Japanese Architects*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials* [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 21–27.
- Jasieńko J., Nowak T., Karolak A., *Historyczne złącza ciesielskie / Historical carpentry joints*, „Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation” 2014, nr 40, s. 58–82.
- Jasiński A., *Dziennik, szkicownik, kamera: o podróżach architektów i formach ich zapisu*, [w:] *Foto-obrazy architektury: fotografia jako medium referujące i projektujące architekturę*, red. P. Wróbel, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2016, s. 109–134.
- Jodido Ph., *Kuma. Complete Works 1988–Today*, preface K. Kuma, Taschen, London 2021.
- Kuma K., *Kuma-Lab: Weaving* [katalog wystawy], LIXIL Gallery, Tokio 2018. [https://livingculture.lixil.com/en/topics/assets/leaflet\\_G2\\_16th\\_KUMALAB\\_1.pdf](https://livingculture.lixil.com/en/topics/assets/leaflet_G2_16th_KUMALAB_1.pdf) [dostęp: 23.05.2022].
- Kuma K., *Relatos y Novelas / Short Stories and Novels*, [w:] *Kengo Kuma: 2014–2019*, ed. L. Fernández-Galiano, Arquitectura Viva SL, Madrid 2019, s. 14–16.
- Milovanović A., Kostić M., Zorić A., Đorđević A., Pešić M., Bugarski J., Todorović D., Sokolović N., Josifovski A., *Transferring COVID-19 Challenges into Learning Potentials: Online Workshops in Architectural Education*, „Sustainability” 2020, vol. 12, issue 17, article 7024, <https://doi.org/10.3390/su12177024>.
- Paszkowski Z.W., Gołębiewski J.I., *International design workshops as an intensive form of architectural education*, „World Transactions on Engineering and Technology Education” 2020, vol. 18, no. 1, s. 51–56.
- Szczerek E., *International students workshops as an important element in architectural education*, „Technical Transactions” 2017, vol. 7, s. 21–30, <https://doi.org/10.4467/2353737XCT.17.105.6646>.
- The Role of the International Student Workshops in the Process of the Education of Architects*, ed. A. Franta, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2016.
- Yildirim S., Bostanci S.H., Yildirim D.Ç., Erdoğan F., *Rethinking mobility of international university students during COVID-19 pandemic*, „Higher Education Evaluation and Development” 2021, vol. 15, no. 2, s. 98–113, <https://doi.org/10.1108/HEED-01-2021-0014>.

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-005

Data wpłynięcia: 30.03.2022

Data akceptacji: 15.09.2022

### JAPOŃSKA OAZA ARCHITEKTURY W SZWAJCARII. CENTRUM NAUKI ROLEX – ROLEX LEARNING CENTER (RLC), LOZANNA, SZWAJCARIA (SANAA / KAZUYO SEJIMA + RYUE NISHIZAWA)<sup>1</sup>

**Bartosz Haduch**

dr. inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0001-7033-5058

#### Streszczenie

Artykuł przedstawia historię oraz szerszy kontekst powstania eksperymentalnego obiektu edukacyjnego – Centrum Nauki Rolex (Rolex Learning Center, RLC) w ramach Politechniki Federalnej w Lozannie (EPFL). Budynek zaprojektowany przez japońskich architektów z biura SANAA – Kazuyo Sejimą i Ryue Nishizawę, jest przykładem realizacji radykalnej wizji na pograniczu kultur Wschodu i Zachodu. Unikatowe rozwiązania urbanistyczne, funkcjonalne, formalne i konstrukcyjne mogą być cenną inspiracją oraz punktem odniesienia dla architektów oraz studentów opracowujących projekty związane z edukacją.

**Słowa kluczowe:** architektura japońska, centrum edukacyjne Rolex – RLC, nauka, topografia

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach projektu badawczego nr WaiSP/DS/1/2017 pt. „SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa”, którego kierownikiem był dr inż. arch. Bartosz Haduch.

## **Japanese oasis of architecture in Switzerland. Rolex Learning Center (RLC), Lausanne, Switzerland (SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa)**

### **Abstract**

The article presents the history and the wider context of the creation of an experimental educational facility – the Rolex Learning Center (RLC) at the EPFL polytechnic in Lausanne, Switzerland. The building designed by Japanese architects – SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa is an example of the implementation of a radical vision on the border of eastern and western cultures. Unique urban, functional, formal and structural solutions can be a valuable inspiration and point of reference for architects and students developing projects related to education.

**Key words:** Japanese architecture, Rolex Learning Center – RLC, science, topography

### **Wprowadzenie**

Celem artykułu jest przedstawienie historii powstania Centrum Nauki Rolex (Rolex Learning Center, RLC) w Lozannie w szerszym kontekście lokalizacji kampusu Politechniki Federalnej (École Polytechnique Fédérale de Lausanne, EPFL) oraz wielotorowej działalności tej instytucji. Analiza konkretnego przypadku realizacji współczesnej architektury przeprowadzona w ramach metodologii *case studies* uwzględnia również wcześniejsze prace projektantów z japońskiego biura SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. Budynek edukacyjny RLC może być traktowany jako modelowy przykład, godny przeanalizowania zarówno w procesie projektowym, jak i dydaktycznym.

### **Przestrzeń edukacji**

Doczekaliśmy czasów, w których budynki autorstwa międzynarodowych gwiazd architektury zyskują niezwykły rozgłos i uznanie na długo przed ich ukończeniem. Fotorealistyczne wizualizacje obiecują niemożliwe, które rzadko kiedy może stać się czymś rzeczywistym. W 2004 r. japońskie biuro SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa<sup>2</sup> wygrało prestiżowy konkurs na centrum nauki w Lozannie, prezentując wizję organicznej, białej, wręcz nierealnej przestrzeni bez wyraźnego początku i końca. Przestrzeń ta już ponad dekadę temu z wielkim trudem została przeniesiona ze świata wirtualnego w świat fizyczny i od tego czasu wciąż się zmienia, ewoluuje oraz inspiruje.

Lozanna to jedno z typowych, zadbanych, czystych, bogatych, dobrze zorganizowanych, i przez to chyba czasem nieco zbyt przewidywalnych, szwajcarskich miast. W jego centrum oprócz historycznych zabytków – jednej z najstarszych katedr gotyckich w Europie (Notre-Dame z XIII w.), zamku Château Saint Maire, kościoła pw. św. Franciszka oraz pałacu Château d'Ouchy – znaleźć można

---

<sup>2</sup> Zob. SANAA, <http://www.sanaa.co.jp> [dostęp: 13.09.2022].

również ciekawe przykłady współczesnej architektury, m.in. w nowej dzielnicy kulturalnej Plateforme 10, gdzie znajdują się Kantonalne Muzeum Sztuk Pięknych (arch. Barozzi Veiga) oraz Muzeum Współczesnego Designu i Sztuk Użytkowych, (arch. Aires Mateus). Miasto jest również siedzibą Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego, dla którego nowy budynek zaprojektowała duńska pracownia 3XN.

Cztery kilometry od lozańskiej starówki, nad brzegiem Jeziora Genewskiego, w pocztówkowej scenerii ośnieżonych szczytów Alp znajduje się kampus EPFL<sup>3</sup>. Jego początki sięgają lat 60. XX w., a plan urbanistyczny był wielokrotnie modyfikowany, co niestety oznaczało mało spójny kolaż powstających przez lata quasi-, neo- i postmodernistycznych budynków edukacyjnych<sup>4</sup>. EPFL to jedna z najlepszych uczelni technicznych świata, zwłaszcza w dziedzinach: medycyny (szczególnie neurobiologii) i nauk biologicznych (ekologii i zrównoważonego rozwoju, przede wszystkim w zakresie poszukiwań alternatywnych źródeł energii), oraz technologii transportowych (w tym także tych „nie z tej ziemi”, wykorzystywanych w pojazdach kosmicznych). Co roku Uczelnia realizuje wiele innowacyjnych projektów: tutaj powstała myszka komputerowa, pierwszy cyfrowy model mózgu ssaków (tzw. *Blue Brain Project*), projekty najszybszej łodzi żaglowej świata Hydroptère i samolotu solarnego Solar Impulse HB-SIA, oraz wiele ultranowoczesnych implantów w centrum neuroprotetyki czy też alternatywnych rozwiązań energetycznych w ramach The Energy Center (np. nowa generacja ogniw solarnych). Kampus jest obecnie miejscem pracy i nauki dla ponad 14 000 osób, w tym ok. 9000 studentów i 5000 naukowców, wykładowców, pracowników personelu administracyjnego oraz przedsiębiorców i właścicieli małych firm technologicznych, tzw. start-upów i spin-offów, zakładanych przy wsparciu Uczelni w tutejszym parku technologicznym.

W ciągu ostatnich dwóch dekad kampus znacząco się rozrósł, skąd wynikała potrzeba stworzenia nowych przestrzeni dla studentów i pracowników EPFL. Po 2000 r. Uczelnia wzbogaciła się m.in. o czterogwiazdkowy hotel, akademiki i tzw. Park Innowacji, w ramach którego powstały kolejne centra badawcze szwajcarskich i międzynarodowych korporacji. Spośród najnowszych budynków kampusu EPFL należy wyróżnić wielofunkcyjny pawilon ArtLab (arch. Kenjo Kuma & Associates), siedzibę Wydziału Mechanicznego (arch. Dominique Perrault Architecture) oraz centrum konferencyjne The Swiss Tech Convention Center (arch. RDR Architectes) – wymienione realizacje ukończono w 2016 r. W przyszłości władze uczelni planują budowę dwóch kolejnych obiektów edukacyjnych: siedziby Instytutu Bioinżynierii oraz Centrum Neuroprotetyki. „Zależy nam na stworzeniu nowego symbolu przyszłości nauki oraz na podkreśleniu

<sup>3</sup> Zob. EPFL, <http://www.epfl.ch> [dostęp: 13.09.2022].

<sup>4</sup> W 1970 r. w konkursie urbanistycznym definiującym w dużym stopniu obecny kształt kampusu EPFL wzięli udział m.in. Mario Botta, Luigi Snozzi i Aurelia Galfetti, a zwycięską pracę przygotowała pracownia Zweifel & Strickler.

innowacyjności i multidyscyplinarności naszej Uczelni”<sup>5</sup> – deklarował Patrick Aebischer, inicjator projektu rozwoju przestrzennego politechniki oraz jej rektor w latach 2000–2016. Już podczas przygotowywania ambitnego studium urbanistycznego zapadła decyzja, że najważniejszym elementem rozbudowy Uczelni, a zarazem nowym sercem kampusu, stanie się budynek nowego centrum nauki – Rolex Learning Center. Jego projekt został wyłoniony w prestiżowym, międzynarodowym, dwuetapowym konkursie w 2004 r.<sup>6</sup> Bardzo ciekawe pomysły takich „starchitektów” jak Herzog & de Meuron, OMA / Rem Koolhaas, Ateliers Jean Nouvel, Zaha Hadid Architects, Diller Scofidio & Renfro czy Valerio Olgiati zostały wówczas zdeklasowane przez bezkompromisową i na owe czasy niemal utopijną wizję japońskiego biura SANAA.

### Przestrzeń nieskończona

Iluzja nieskończoności – wizja ogromnej pofalowanej białej sterylnej przestrzeni nowego centrum nauki zaprezentowana przez Sejimą i Nishizawę zachwycała jury, władze Uczelni, ale też międzynarodową krytykę. Po tym budynku wielu sobie obiecywało. Publikacje i systematyczne relacje z kolejnych etapów powstawania obiektu podsycały atmosferę niecierpliwego oczekiwania. Biorąc pod uwagę złożoność i skalę projektu, sama budowa trwała nadzwyczaj krótko, zaledwie nieco ponad dwa lata, rozpoczynając się w 2007 r. W latach 2005–2006 Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa prowadzili zajęcia na Wydziale Architektury EPFL, co przy okazji pozwoliło im na dokładne rozpoznanie lokalnych warunków i przygotowanie przyszłej realizacji. Inwestycję wsparły zamożne szwajcarskie firmy, m.in. producent luksusowych zegarków Rolex, którego wkład w budowę zaowocował pojawieniem się firmy w nazwie budynku. Centrum Nauki Rolex oficjalnie otwarto 22 lutego 2010 r. w związku z rozpoczęciem nowego semestru na Uczelni (mimo że na całkowite ukończenie projektu otoczenia i krajobrazu trzeba było poczekać jeszcze kilka miesięcy, a w międzyczasie studenci do wnętrza dostawali się prowizorycznymi chodnikami z płyt OSB<sup>7</sup>), a jego zdjęcia błyskawicznie obiegły światowe media. Tuż po otwarciu, w prasie, Internecie i telewizji, zaroiło się od interpretacji i ocen budynku – od tych profesjonalnych, aż po nieco mniej wyszukane (porównujących budynek do plastra szwajcarskiego dziurawego sera). Realizacji poświęcono też ciekawe filmy dokumentalne, m.in. *If Buildings Could Talk*<sup>8</sup> oraz *ARTE Architectures – Rolex Learning*

---

<sup>5</sup> Materiały prasowe z okazji otwarcia Centrum Nauki Rolex. F. Della Casa, E. Meilz, *Rolex Learning Center*, EPFL Press, Lausanne [cop. 2010], s. 4. Tłum. B.H.

<sup>6</sup> Konkurs oraz historię powstania projektu RLC przybliży publikacja: F. Della Casa, E. Meilz, *op. cit.*

<sup>7</sup> Finalnie przestrzeń pod budynkiem wykończono płytami betonowymi.

<sup>8</sup> *If Buildings Could Talk*, reż. W. Wenders, 2010.

*Center*<sup>9</sup>. Profesjonalne sesje zdjęciowe obiektu wykonali znani fotograficy – Hisao Suzuki, Iwan Baan i Walter Niedermayr. SANAA, laureaci tzw. architektonicznego Nobla – Nagrody Pritzкера z 2010 r., byli wymieniani wśród faworytów do jej otrzymania już wiele lat wcześniej, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że członkowie kapituły czekali z przyznaniem tego wyróżnienia właśnie na ukończenie budynku centrum nauki w Lozannie. Jest to bodaj najbardziej spektakularna i eksperymentalna z dotychczasowych realizacji Japończyków, zarówno pod względem rozwiązań funkcjonalnych, jak i konstrukcyjnych.



Il. 1. Centrum Nauki Rolex. Fot. autor.

RLC można uznać za przeniesienie do trójwymiaru ulubionych przez Sejmę i Nishizawę swobodnych układów funkcjonalnych, pozwalających na setki możliwych sposobów komunikacji, użytkowania i doświadczania budynku (inspiracją takich rozwiązań mogą być rzuty historycznych świątyń, pałaców i ogrodów japońskich). Pozornie luźno porzucane funkcje w otwartych planach architektki wykorzystali już wcześniej, m.in. w: Muzeum Sztuki Współczesnej XXI Wieku w Kanazawie (1999–2004), szklanym pawilonie Muzeum Sztuki w Toledo w amerykańskim stanie Ohio (2001–2006) czy domu Moriyama w Tokio (2002–2005). W rzeczywistości finalny rozkład pomieszczeń czy bloków funkcjonalnych w każdym z wymienionych projektów jest efektem analiz setek modeli roboczych, składanych misternie dzień i noc przez pracowników SANAA w ich tokijskiej pracowni. Architekci już wcześniej próbowali wykorzystywać płynne, pofalowane geometrie posadzek, m.in. w projektach konkursowych na terminal portowy w Jokohamie w 1994 r. (III miejsce) i Muzeum Mercedesa w Stuttgarcie w 2002 r. (II miejsce), jednak w obu przypadkach kończyli rywalizację tuż za szczytem podium. Dopiero w Lozannie dostali szansę na urzeczywistnienie wizji ogólnodostępnej otwartej przestrzeni w tak dużej skali (il. 1).

<sup>9</sup> *ARTE Architectures – Rolex Learning Center*, reż. J. Garcias, R. Copans, 2012.

## Przestrzeń naturalna

Z oddali budynek Centrum Nauki Rolex wydaje się stosunkowo niski, wręcz niepozorny. Podłużne szklane elewacje i gdzieś tam wystająca „księżycowa” struktura dachu nie pozwalają odczuć ogromnej skali obiektu. Projektanci z SANAA świadomie zrezygnowali z wysokiej przestrzennej dominandy, której różne warianty w ramach konkursu prezentowali pozostali architekci. Początkowo Sejima i Nishizawa również rozważali rozplanowanie wszystkich wymaganych funkcji w formie wieży, jednak finalna wersja koncepcji zakładała kumulację prawie 40 000 m<sup>2</sup> w układzie horyzontalnym. Kolejnym ruchem było wprowadzenie płynnych podwyższeń i obniżen płaszczyzn podłogi oraz dachu, co dało zaskakujące rezultaty zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz obiektu. Płynne zagięcia bryły powstały jednak nieco przypadkowo, dopiero w ostatnim etapie projektu konkursowego. Projektantom zależało na uzyskaniu widoku na Jezioro Genewskie, w związku z czym zaczęły eksperymentować z podniesieniem kilku części budynku, co w rezultacie doprowadziło ich do koncepcji harmonijnego, łagodnego przejścia między poziomami. Powstała wyjątkowa „sztuczna topografia”, której forma może kojarzyć się z falami pobliskiego jeziora lub wzgórzami i dolinami widocznych w oddali Alp, ale też z ukształtowaniem urbanistycznym Lozanny, naznaczonym charakterystycznymi różnicami poziomów. Centrum Nauki Rolex dobrze wpisuje się w kontekst, mimo kontrastującej z otoczeniem formy, którą można uznać za rodzaj syntetycznej, nieco abstrakcyjnej architektonicznej interpretacji lokalnego krajobrazu.

## Przestrzeń demokratyczna

Dach i podłoga RLC przebiegają niczym dwie równoległe wstęgi, które gdzieś tam podnoszą się do góry, umożliwiając wejście pod budynek, a później, przez jeden z otwartych dziedzińców, do jego wnętrza. Pierwsze, co rzuca się w oczy po wejściu do lożańskiego centrum nauki, to niezwykle wręcz ciągłość i płynność przestrzeni, w ramach której tradycyjne znaczenie terminu *open space* zyskuje nowy sens. Architekci z japońskiego biura z premedytacją zrezygnowali z konwencjonalnych, zamkniętych prostokątnych pomieszczeń, stawiając na otwartość i ogólnodostępność niemal całego wnętrza. Odstępstwem od tej reguły są nieliczne strefy wymagające większej prywatności (np. miejsca spotkań i pracy, sale seminaryjne oraz konferencyjne), jednak w większości ograniczone są one cienkimi ścianami, najczęściej ze szkła lub ażurowej siatki. Dzięki wspomnianej już sztucznej topografii wnętrza architektom udało się wyodrębnić ciche i spokojne strefy pracy oraz bardziej otwarte miejsca spotkań, akustycznie odseparowane m.in. poprzez zmiany wysokości pomieszczeń (il. 2). Zamiast tradycyjnych klatek schodowych w celu pokonania różnic poziomów zastosowano



Il. 2. Wygięte formy ścian, podłóg i sufitów kształtują ciekawe relacje między wnętrzem a zewnątrz. Fot. autor.



Il. 3. W otwartym wnętrzu część funkcji wydzielono owalnymi formami ze szkła. Fot. autor.

windy, rampy w kształcie serpentyn oraz specjalnie zaprojektowane wózki windowe dla potrzeb osób z niepełnosprawnościami (wzorowane na wagonach wykorzystywanych w kolejkach górskich). W ten sposób zostały spełnione warunki prawa budowlanego, a pozostała powyginana posadzka nie musiała zostać poprzecinana co kilka metrów spocznikami i barierkami. Dzięki wspomnianym zabiegom uzyskano wrażenie przestrzeni bez barier, zarówno tych fizycznych, jak i wizualnych. W przestrzeni RLC trudno zdefiniować jakieś wewnętrzne, sprecyzowane itinerarium. Brak tu określonych kierunków, dróg czy hierarchii. Przestrzeń wznosi się, opada, otacza tylko delikatnie zasugerowane funkcje, meble i ludzi, którzy mają decydujący wpływ na jej ciągle zmieniający się charakter. Można pokusić się o definicję tej przestrzeni jako w pełni demokratycznej, dającej nieskończenie wiele opcji użytkowania, wykorzystywania, poznawania, zdobywania. Wszak wspinanie się po stromych pochylniach wewnątrz RLC może kojarzyć się ze wspinaczką wysokogórską w pobliskich Alpach. Po zdobyciu „szczytów” studenci udają się na zasłużony wypoczynek, leżąc, siedząc, bawiąc się i aranżując samodzielnie przestrzeń za pomocą przenośnych miękkich, różnokolorowych siedzisk. Ten rodzaj nieformalnych i często nieprzewidywalnych aktywności został niejako sprowokowany poprzez oryginalne ukształtowanie wnętrza i świetnie uzupełnia oficjalne funkcje budynku. „Baczenie obserwujemy zachowania, sposób poruszania się i ruchy ludzi w rozmaitych przestrzeniach, kontekstach, sytuacjach... Rzadko kiedy bywają linearne. Formy architektoniczne mogą być inspirowane ludzkimi ruchami, z kolei architektura może wpływać na ludzkie zachowania”<sup>10</sup> – tłumaczy w jednym z wywiadów Sejima.

## Przestrzeń dostępna

Wrażenie płynności przestrzeni budynku potęguje czternaście przeszklonych dziedzińców o delikatnie zaokrąglonych kształtach i zróżnicowanych wymiarach. Są one integralnymi elementami architektury, stanowiąc równocześnie część wnętrza (zapewniając widok i dostęp światła dziennego) (il. 3) i zewnątrz (tworząc ogólnodostępne patia i oświetlając punktowo zacienioną przestrzeń pod obiektem). Nieregularne obłe kształty dziedzińców to jeden z charakterystycznych elementów w najnowszych projektach SANAA. Po latach eksperymentów z podstawowymi formami geometrycznymi architekci wykorzystują obecnie bardzo często zdeformowane płynne krzywizny, które, jak sami twierdzą, „są bardziej naturalne”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> F. Márquez Cecilia, R. Levene, *Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa / A Conversation with Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa*, „El Croquis” 2007, No. 77(I) + 99 + 121/122: *SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 1983–2004*, s. 17. Tłum. B.H.

<sup>11</sup> J.A. Cortez, *Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa / A Conversation with Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa*, „El Croquis” 2008, No. 139: *SANAA (Sejima + Nishizawa) 2004–2008. Architectural Topology*, s. 13. Tłum. B.H.

Dziedzińce pełnią funkcje otwartych placów przed głównymi wejściami, ułatwiają komunikację i ewentualną ewakuację, ponadto, dzięki zróżnicowanym formom i skalom, stanowią punkty odniesienia, niejako drogowskazy ułatwiające orientację w przestrzeni. W kolejnych latach funkcjonowania obiektu patia stopniowo zapełniły się elementami małej architektury, rzeźbami i zielenią w ramach ostatniej fazy realizacji projektu (jedną z tych przestrzeni przeznaczono nawet na tradycyjny japoński ogród kamienny – *karesansui*). Studenci przez cały rok akademicki wykorzystują wnętrza tych dziedzińców do kolejnych spontanicznych i niekoniecznie przewidzianych przez architektów aktywności.

### Przestrzeń materialna<sup>12</sup>

Jednym z wyróżników Centrum Nauki Rolex jest wyjątkowa konstrukcja. Nad urzeczywistnieniem odważnej wizji SANAA pracowało kilka biur inżynierskich z Japonii (SAPS / Sasaki and Partners), Szwajcarii (Walther Mory Maier) i Niemiec (Bollinger+Grohmann). Przeprowadzono setki symulacji komputerowych i dokładne kalkulacje w celu znalezienia optymalnych kształtów bryły. Budynek testowano szczegółowo pod względem normatywnego dostępu do światła dziennego, wentylacji, ogrzewania i akustyki, co dało efekty w postaci optymalnej wydajności energetycznej ( $38,5 \text{ kWh/m}^2 = 139 \text{ MJ/m}^2$ ), zazwyczaj trudnej do uzyskania przy dużym otwartym planie rzutu.

Najbardziej spektakularna, nadziemna część budynku składa się z powyginanej betonowej podstawy, filigranowej stalowej konstrukcji słupowej, szklanych ścian osłonowych w profilach aluminiowych oraz dachu, którego strukturę wykonano ze stali i drewna klejonego, a obłożono blachą i wodoodporną membraną. W RLC te najprostsze i powszechne materiały budowlane wykorzystano jednak w oryginalny, innowacyjny sposób.

Podstawę wykonano z trójwymiarowych betonowych skorup składających się z kilkunastu stężonych pod ziemią łuków o długości od 30 m do aż 90 m. Nowatorska struktura wymagała zastosowania metod konstrukcji znanych bardziej z budowy obiektów inżynierskich (np. mostów). W pewnych miejscach podstawa z betonu o grubości od 40 cm do 80 cm wymagała użycia nawet pół tony stali na m<sup>3</sup>. Cięte laserowo, gięte płyty szalunkowe o wymiarach 2,5 × 2,5 m montowano, wykorzystując technologię GPS. Dokładne odwzorowanie geometrii betonowej skorupy budynku wymagało stworzenia 1400 różnych form szalunku. Końcowy efekt nie jest jednak przykładem doskonałej jakości i „szwajcarskiej precyzji” wykonania, co niestety widać, szczególnie po ponad dekadzie użytkowania obiektu.

---

<sup>12</sup> Opracowane na podstawie materiałów prasowych wydanych z okazji otwarcia Rolex Learning Center oraz strony internetowej politechniki EPFL. F. Della Casa, E. Meilz, *op. cit.*

Budynek oświetlany jest przede wszystkim naturalnym światłem dziennym poprzez okazałe przeszklenia ścian elewacji i dziedzińców, natomiast dostęp promieni słonecznych kontrolowany jest przez sterowane automatycznie zewnętrzne żaluzje (ten detal elewacji RLC może kojarzyć się z niektórymi realizacjami high-tech w wykonaniu Normana Fostera czy Richarda Rogersa) (il. 4). We wnętrzu oprawy oświetleniowe skierowane w stronę pofalowanego białego sufitu zapewniają jednolite rozproszone światło, co tuż po zmierzchu i w nocy potęguje wrażenie lewitującej powyginanej wstęgi.



Il. 4. Dodatkowe doświetlenie wnętrza zapewniają przeszkłone dziedzińce. Fot. autor.

## Przestrzeń eksperymentalna

Na 37 000 m<sup>2</sup> powierzchni użytkowej przewidziano wszystko, czego potrzeba studentowi XXI w., a niektóre rozwiązania wybiegają w jeszcze bliżej nieokreśloną przyszłość. Najważniejszą częścią centrum jest nowoczesna multimedialna biblioteka ze zróżnicowanymi platformami czytelnictwa. Mieści ona imponującą, liczącą ponad 500 000 woluminów, jedną z największych w Europie kolekcję literatury naukowej (ze zbiorem antyków obejmującym dzieła Newtona i Galileusza). Ponadto studenci i pracownicy mają dostęp do 10 000 dzienników online oraz 17 000 e-booków. Mogą korzystać z zaawansowanych systemów bibliograficznego wyszukiwania czy też technicznych nowinek, jak automaty do wypożyczania książek. Dzięki aplikacjom na smartfony możliwe jest także zlokalizowanie książki na półce za pomocą telefonu komórkowego.

Centrum zawiera takŃe m.in.: amfiteatr Forum Rolex na 600 miejsc (z przeznaczeniem na konferencje, wykłady, koncerty itp.), pomieszczenia administracyjne dla ponad 100 osób personelu biblioteki, a takŃe wydawnictwa politechniki PPUR (Presses polytechniques et universitaires romandes) oraz uczelnianego laboratorium nowych metod nauczania CRAFT (Center for Research and Support of Training and its Technologies). Ta ostatnia instytucja prowadzi interesujące eksperymenty i prace nad np. interaktywnymi meblami, papierowym komputerowym interfejsem, urządzeniami śledzącymi ruch oczu itp. W planach CRAFT jest instalacja interaktywnych lamp przy stołach umożliwiających wyświelanie na suficie i ścianach budynku RLC krótkich wiadomości tekstowych dotyczących m.in. temperatury czy odpowiedniego dla danej strefy poziomu hałas.

W RLC przewidziano 860 miejsc pracy dla studentów i nauczycieli, a takŃe biura karier, pomieszczenia dla organizacji studenckich (AGEPoly) i absolwentów (A<sup>3</sup>) oraz multimedialną księgarnię LA Fontaine wraz ze sklepem z pamiątkami. Centrum oferuje takŃe różnorodną ofertę gastronomiczną w postaci kawiarni Café Le Klee, stołówki Le Hodler oraz eleganckiej restauracji La Table de Valloton z pięknym widokiem na Alpy i Jezioro Genewskie. Jak przystało na Szwajcarię, nie mogło zabraknąć banku, tyle Ńe oddział Credit Suisse w RLC bardziej niŃ zwykłą placówkę przypomina laboratorium cyfrowych technologii. Wystrój wnetrz uzupełniony jest różnymi meblami projektu SANAA – od parawanów, poprzez lady i krzesła, po stołki, donice, a nawet kosze na śmieci. Gdziekolwiek można natknąć się na stojące zegary ufundowane przez firmę Rolex, pokazujące różne strefy czasowe i przy okazji mimowolnie przypominające o zjawiskach globalizacji i „kultu marki”, tak wszechobecnych we współczesnym świecie.

## Podsumowanie

MoŃna zaryzykować stwierdzenie, Ńe Centrum Nauki Rolex w Lozannie to jeden z waŃniejszych budynków nie tylko w twórczości SANAA, ale teŃ w historii współczesnej architektury. To chyba pierwszy przykłąd tak duŃej, rzeczywiŃcie funkcjonującej, ciągłej struktury będącej twórczą interpretacją krajobrazu. Pracownia SANAA wykreowała prawdziwie płynną, quasi-naturalną przestrzeń, jakiej nie udało się zrealizować wcześniej takim klasykom nurtu architektury organicznej czy *foldingu* jak Zaha Hadid, Peter Eisenman, Asymptote Architecture czy Greg Lynn<sup>13</sup>. Sejima i Nishizawa z powodzeniem stworzyli w architekturze wrażenie bycia pośród natury, a jednocześnie sugestię równoczesnego bycia na zewnątrz i wewnątrz. Wrażenia „nieskończoności” przestrzeni oraz wielości

---

<sup>13</sup> *Folding in Architecture*, ed. G. Lynn, preface H. Castle, revised edition, Wiley Academy, Chichester, West Sussex [cop. 2004].

możliwych sposobów użytkowania i doświadczania budynku są też w pewnym sensie ilustracją specyfiki naszych czasów. Centrum Nauki Rolex może więc służyć jako rozwojowy przykład modelowy (także dla innych funkcji), gdzie zaawansowane technologie pomagają w wyjątkowym spotkaniu i interakcji – ludzi, natury i architektury.

## Bibliografia

- ARTE Architectures – Rolex Learning Center*, reż. J. Garcias, R. Copans, 2012.  
 „AV Proyectos” 2016, No. 77: *Dossier SANAA*.
- Calza G.C., *Japan Style*, ed. A. Kempton, transl. I. Forster, Phaidon, London 2007.
- Cortez J.A., *Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa / A Conversation with Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa*, “El Croquis” 2008, No. 139: *SANAA (Sejima + Nishizawa) 2004–2008. Architectural Topology*, s. 6–31.
- Della Casa F., Meilz E., *Rolex Learning Center*, EPFL Press, Lausanne [cop. 2010].  
 „El Croquis” 2007, No. 77(I) + 99 + 121/122: *SANAA / Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 1983–2004*.
- “El Croquis” 2011, No. 155: *SANAA (Sejima + Nishizawa) 2008–2011. Inorganic Architecture*.
- „El Croquis” 2015, No. 179/180: *SANAA. Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa. 2011–2015*.
- „El Croquis” 2020, No. 205: *SANAA [I] 2015–2020. Built Work*.
- Folding in Architecture*, ed. G. Lynn, preface H. Castle, revised edition, Wiley Academy, Chichester, West Sussex [cop. 2004].
- Hara K., *White*, 4<sup>th</sup> edition, Lars Müller Publishers, Zürich 2021.
- If Buildings Could Talk*, reż. W. Wanders, 2010.
- Jodidio Ph., *Contemporary Japanese Architecture*, German transl. G. Runge, French transl. C. Debard, Taschen, Köln [cop. 2021].
- SANAA 1990–2007*, ed. L. Fernández-Galiano, Arquitectura Viva, Madrid 2006.
- SANAA 2007–2015*, ed. L. Fernández-Galiano, Arquitectura Viva, Madrid 2015.
- Van Gerrewey C., *Higher Knowledge: SANAA’s Rolex Learning Center at EPFL since 2010*, EPFL Press, Lausanne 2021.

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-006

Data wpłynięcia: 30.05.2022

Data akceptacji: 30.07.2022

## PÓLPRZEZROCZYŚĆ JAKO FORMA TWORZENIA PRZESTRZENI WE WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURZE JAPONII

**Maria Petri**

mgr inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0003-3010-3222

### Streszczenie

Artykuł podejmuje temat półprzezroczystości w architekturze na przykładzie współczesnych obiektów architektonicznych w kontekście kultury japońskiej. Na podstawie założenia teoretycznego Jun'ichirō Tanizakiego, takiego jak kontrast pomiędzy wschodnią a zachodnią wrażliwością i estetyką, autorka podejmuje próbę potwierdzenia teorii Tanizakiego we współczesnych realizacjach japońskich, w których zastosowano półprzezroczystość.

**Słowa kluczowe:** półprzezroczystość, przezroczystość, architektura, architektura japońska, Shigeru Ban, Kengo Kuma, SANAA, Toyo Itō, Jun'ichirō Tanizaki

### Translucency as a form of creating space in contemporary Japanese architecture

#### Abstract

The article deals with the topic of translucency in architecture on the example of contemporary architectural objects in the context of Japanese culture. Based on Jun'ichirō Tanizaki's theoretical assumptions, such as the contrast between eastern and western sensibilities and aesthetics, the author attempts to find confirmation of Tanizaki's theory in contemporary Japanese projects in which translucency was used.

**Key words:** translucency, transparency, architecture, Japanese architecture, Shigeru Ban, Kengo Kuma, SANAA, Toyo Itō, Jun'ichirō Tanizaki

## Wprowadzenie

Japońska wrażliwość architektoniczna pod wieloma względami różni się od europejskiego postrzegania formy, światła i przestrzeni. Jest to zauważalne w relacji formy z funkcją i wynikającej z niej estetyki. Potrzeby i wymagania człowieka, wywodzącego się zarówno z szeroko pojętej cywilizacji zachodnio-europejskiej, jak i wschodniej, mają swoje odzwierciedlenie w architekturze, co pozwala na dostrzeżenie różnic i zależności. Różnicę w podejściu do architektury potwierdzają japońscy teoretycy, tacy jak Okakura Kakuzō<sup>1</sup>, który w wydanej w 1906 r. *Księżde herbaty* już w pierwszych akapitach rozdziału poświęconego architekturze stwierdza różnicę pomiędzy zachodnim a wschodnim rozumieniem budownictwa, pisząc: „dla architektów europejskich wychowanych w tradycji konstrukcji z kamienia i cegły japoński sposób budowania z drewna i bambusa nie wydaje się godny miana architektury”<sup>2</sup>. Z kolei Jun’ichirō Tanizaki, japoński eseista<sup>3</sup>, w swojej książce *Pochwała cienia* z 1933 r. podkreśla różnicę pomiędzy kulturami, posuwając się do postawienia znaku nierówności pomiędzy nimi, pisząc: „kiedy ludzie Zachodu wykryją najdrobniejszy pyłek brudu, bez pardonu go usuwają, My na Wschodzie tymczasem pieczołowicie go zachowujemy, ba, idealizujemy”<sup>4</sup>.

Tanizaki podkreśla niejednokrotnie wschodnie upodobanie do ciemności, cienia, subtelnej gry światła, w przeciwieństwie do czystego i przejrzystego Zachodu<sup>5</sup>. Przy próbie odnalezienia odpowiedzi na genezę tej rozbieżności nasuwa się pytanie: czy upodobanie Japonii do półmroku i subtelnych kontrastów to umiejętność nabyta czy reakcja na czynniki od niego niezależne? Tanizaki odnosi japońską skłonność do półmroku do historii i tradycji, wysuwając własną hipotezę. Uważa on, że wyniknęła ona z historii budownictwa, stosowania niewielkich okien i wykorzystywanych materiałów – innymi słowy Japończycy przyzwyczaili się do półmroku i zaadaptowali go, kreując tym samym charakterystyczną cechę swojej estetyki. Jest to hipoteza o tyle intrygująca, że zakłada pewną istotną cechę wschodniej kultury – dostosowywanie się do istniejącej sytuacji, adaptację, twórcze współistnienie zamiast usilnej kontroli i potrzeby zmiany istniejącego stanu.

---

<sup>1</sup> Okakura Kakuzō (1863–1913) – japoński mecenas sztuki, redaktor gazety i wybitny uczonec. Poświęcił swoje życie sztuce azjatyckiej. Jako administrator sztuki dla rządu japońskiego w 1889 r. pomógł założyć i kierować pierwszą oficjalną akademią sztuki w Japonii, obecnie Tokyo University of the Arts. Od najmłodszych lat biegle władał językiem angielskim, podróżował do Europy i Stanów Zjednoczonych, aby szerzyć wiedzę o sztuce azjatyckiej poprzez wystawy, wykłady i swoje pisma.

<sup>2</sup> O. Kakuzō, *Księga herbaty*, Etiuda, Kraków 2004, s. 61.

<sup>3</sup> Jun’ichirō Tanizaki (1886–1965) – japoński pisarz uważany za jedną z najwybitniejszych postaci współczesnej literatury japońskiej. Był jednym z sześciu autorów na krótkiej liście do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1964 r.

<sup>4</sup> J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, wstęp i tłum. z jap. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016, s. 29.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Na podstawie tekstu Tanizakiego można zatem wskazać kilka cech architektury japońskiej. Pierwszą z nich jest wyższość półmroku nad pełną jasnością, z której pośrednio wynika kolejny wyróżnik – zmiękczenie światła we wnętrzu i przytłumienie przezierności przegrody. Japońskie wnętrza tworzy niejednoznaczna przejrzystość. Następną cechą, którą wymienia Tanizaki, jest subtelna gra światłocienia, abstrakcyjne obrazy na ścianach i podłodze (il. 1). Píše on:

I nic – według nas – nie dodaje bardziej urody naszym domom jak owo niebezpośrednie, tępe światło. [...] Ogromną radość sprawia nam sam widok niewyraźnych, ledwie uchwytnych smużek, kiedy, przyłgnąwszy do gliniastej barwy ścian, rozjaśniają się na krótko przed zgaśnięciem delikatną poświatą, jak ostatnim promykiem życia. Dla nas gra światła, albo może raczej gra bladych cieni na ścianach jest piękniejsza od wszelkich ornamentów i nigdy się nam nie sprzykrzy<sup>6</sup>.

Kolejną cechą według Tanizakiego jest twórcza symbioza z naturą, przejawiająca się naturalnością faktury i „niedoskonałością” materiału<sup>7</sup>. Tanizaki wielokrotnie podkreśla japońską filozofię harmonijnego bytu i tworzenia zgodnie z naturą – jej materiałami i kolorami. I wreszcie, ostatnią cechą jest reinterpretacja własnego dziedzictwa, odniesienie do kultury i tradycji. Powtarzając za Januszem Barnasiem: „Tradycja bez wątpienia tworzy tożsamość kulturową. Tradycja nie jest tylko źródłem inspiracji formalnej. Formy budynków i ich elementów wynikające z tradycji są z reguły mocno osadzone w realiach rzeczywistości i kontekstu miejsca i regionu, z którego się wywodzą”<sup>8</sup>. Te wszystkie elementy składają się na estetykę przejawiającą się zastosowaniem półprzezroczystości, reinterpretującej papierowe okna, która zapewnia właśnie zmiękczone światło, materiał o nieregularnej fakturze, często o naturalnym pochodzeniu, niejednoznaczną grę cienia, nieujawnienie wprost wnętrza oraz wielokrotne nawiązanie do tradycyjnych metod uzyskania tego efektu.

Teorię tę potwierdzają autorzy artykułu *Translucency*<sup>9</sup>, Tom Heneghan z University of Sydney i Pedro Guedes z University of Queensland. Piszą oni:

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> J. Barnaś, *Tradycja i nowoczesność w architekturze*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN Oddział w Krakowie” 2020, t. XLVIII, s. 36, <https://doi.org/10.24425/tkuia.2020.135404>.

<sup>9</sup> Angielskie słowo *translucency* można przetłumaczyć na „przezierność”, „półprzezroczystość”. Artykuł Heneghana i Guedesa o tym samym tytule, opublikowany w czasopiśmie „Architectural Theory Review” w 2006 r., podejmuje temat półprzejrzystości w szerszym kontekście, wymieniając, poza japońskimi, również architektów wywodzących się z architektury europejskiej (Peter Zumthor, Steven Holl, Pierre Chareau). Autorzy podejmują też temat półprzezroczystości w kontekście filozoficznym – jako niejednoznacznej przejrzystości, odnosząc się do wielu przykładów architektury z całego świata. Twierdzą oni, że stosowanie półprzezroczystych elementów w architekturze to odpowiedź na rosnącą niejednoznaczność społeczeństwa, która zbiegła się z technikami kontroli środowiska poprzez nakładanie warstw i z wynikającą z tego chęcią dążenia do niejasności, przezroczystości i przejrzystości, które piętnują współczesną wrażliwość podzielną na całym świecie.



Il. 1. Kitagawa Utamaro, drzeworyt *Cienie na shoji* (ok. 1790), The Metropolitan Museum of Art. Źródło: ARTSTOR, [https://www.jstor.org/stable/community.18678623?searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dshoji%26so%3Drel&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A0cd29f40a1c509b4f3ba1aeb3e72ffc](https://www.jstor.org/stable/community.18678623?searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dshoji%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A0cd29f40a1c509b4f3ba1aeb3e72ffc) [dostęp: 13.06.2022].

[...] tradycyjna japońska wrażliwość faworyzowała raczej częściowe ujawnienie niż ekspozycję – co widać w przedstawieniach artystów całych miast i krajobrazów jako przebliski widziane przez luki w chmurach i mgle [...]. Jest to ciągła wrażliwość, którą można znaleźć także w poezji „haiku”, w której słuchacz lub czytelnik musi złożyć w całość całą scenę z trzech przedstawionych skromnych zdań. Jest to kultura, w której cała scena jest ekstrapolowana z przeblysków, a wskazówki pobudzają wyobraźnię<sup>10</sup>.

Barbara Stec w swojej książce *O świetle we wnętrzu* wspomina nazwisko Henry’ego Plummera i zaproponowane przez niego, w książce *Light in Japanese Architecture* z 1995 r., dwanaście kategorii relacji architektury japońskiej ze światłem. Jedną z nich jest właśnie „zachmurzona przezroczystość”. Stec pisze:

kategorie te ujmują relację światła z architekturą w aspekcie fizycznych właściwości wnętrza, mających zdolność wzbudzania w człowieku wrażeń i emocji (czyli składających się na atmosferę wnętrza). Akcentują one mocną nastrojowość i wysoką projekcyjność architektury japońskiej, nie tylko dawnej, budowanej najczęściej z drewna, ale także nowoczesnej – z betonu, stali i szkła. Atmosfera wnętrz japońskich, ściśle łącząca się z estetyką życia ich użytkowników, jest wciąż w kulturze Japończyków jedną z najważniejszych właściwości architektury [...]<sup>11</sup>.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie wybranych przykładów architektury japońskiej, wpisujących się w ową estetykę poprzez zastosowanie półprzezroczystości. Półprzezroczystość może być traktowana zarówno dosłownie, jako „nieprzezierność”, ale też ideowo, jako uzyskanie wyżej wymienionych cech, stając się równocześnie metodą i efektem. Opisane zostaną projekty architektów: Shigeru Bana, Kengo Kuma, Kazuyo Sejima, biura SANAA oraz Toyo Itō, dobrane tak, by zilustrować ów efekt.

## Japońska półprzezroczystość w kontekście historycznym i ideowym

Szkoło półprzeziernie to najbardziej paradoksalny z materiałów budowlanych. Będąc albo nieprzezroczystym, albo przezroczystym, w zależności od bliskości obiektu i jego stopnia rozproszenia, jest to zarówno soczewka, przez którą rzeczy są oglądane, jak i płaszczyzna obrazu, na której widać ich wizerunek. Daje ono światło do wnętrza, ale w przeciwieństwie do przezroczystego szkła samo wydaje się podświetlone. Może „zawierać” światło. [...] Podczas gdy przezroczyste szkło ma ambicję nie istnieć, ale ujawnia się poprzez odbicie powierzchni, półprzezroczyste szkło ogłasza swoje istnienie i w konsekwencji wyraźnie mówi o stworzeniu granicy na jego mglistej, świecącej powierzchni. Wnętrza są emancypowane z zewnętrznego kontekstu

<sup>10</sup> T. Heneghan, P. Guedes, *Translucency*, „Architectural Theory Review” 2006, s. 6, <https://www.academia.edu/10270724/Translucency> [dostęp: 27.07.2022]. Tłum. M.P.

<sup>11</sup> B. Stec, *O świetle we wnętrzu: relacja między światłem słonecznym a architekturą w aspekcie atmosfery architektury*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2017, s. 81–82.

przez spokojną i wyciszoną separację, a zamknięta przestrzeń oddaje swoją objętość miękkości cieni<sup>12</sup>.

Historia architektury japońskiej podsuwa wiele rozwiązań technicznych nadających efekt półprzejrystości. Najistotniejszym elementem wydaje się ścianka *shōji*, czyli przesuwany ekran o regularnym rytmie listewek, tradycyjnie wykonana papierem *washi*<sup>13</sup>, będąca przypuszczalnie najbardziej rozpoznawalnym motywem kształtowania japońskiego wnętrza. *Shōji* wyewoluowało z wcześniejszej formy, tj. podnoszonych na zawiasach drzwi z kratownicą zwanych *shitomido* – elementu o gęstszym rysunku drewnianych listewek i cięższej formie<sup>14</sup>. Fenomen *shōji* polega na tym, że zmiękcza światło, kontrolując jego dopływ do wnętrza, a także paradoksalnie zwiększa i zmniejsza prywatność. *Shōji* jest zawieszony pomiędzy ścianą a oknem, nie będąc równocześnie żadnym z nich. Umożliwia dostrzeżenie osób znajdujących się we wnętrzu, lecz dla postronnego widza pozostaje teatrem cieni. *Shōji* oddziałuje także na dotyk. Wschodni teoretycy z pewną dozą satysfakcji dostrzegają wyższość papieru wschodniego nad zachodnim, podkreślając jego nieregularność, fakturę i odcień<sup>15</sup>. Te wszystkie cechy wpływają na odbiór materiału i atmosfery, którą on stwarza, oddziałując poprzez wszystkie zmysły. Papier jest zatem niezwykle istotnym elementem twórczenia – głównie ze względu na odczucie, które kreuje, lekką przejrzystość oraz subtelny, kremowy odcień przekładający się na ciepłe światło we wnętrzu. Papierowe okno jest zaprzeczeniem przezroczystej szyby.

Idea „zmaconej przezroczystości” przejawia się także w innych dziedzinach. Tanizaki przywołuje sztukę rzeźbienia japońskich kryształów *Koshu*, charakteryzujących się nieprzejrystą teksturą, często „skażoną” drobkami obcej substancji<sup>16</sup>. Ta metoda, nazywana *Koshu Suisho Kiseki Zaiku*<sup>17</sup>, wyróżnia się m.in. tym, że każdy element jest wykonany tak, aby wykorzystać charakterystyczne cechy surowca, co oznacza, że nie ma dwóch takich samych przedmiotów.

Kolejnym ważnym aspektem półprzezroczystych przegród w japońskiej architekturze i designie jest biel. O ile tradycyjne budownictwo japońskie utrzymane

<sup>12</sup> T. Heneghan, P. Guedes, *op. cit.*, s. 8. Tłum. M.P.

<sup>13</sup> S. Hughes, *Washi, the world of Japanese paper*, Kodansha International, Tokyo – New York 1978.

<sup>14</sup> A. Kerr, *Inne Kioto*, we współpracy z K.A. Sokol, tłum. z ang. A. Pikul, Karakter, Kraków 2021, s. 232.

<sup>15</sup> J. Tanizaki, *op. cit.*, s. 27.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>17</sup> Początki rzeźbienia w kryształach *Koshu* sięgają tysiąca lat wstecz, do momentu odkrycia kwarcu w pobliżu góry Kinpu. Pierwotnie używany był on do robienia ozdób – w połowie ery Edo (1600–1868) kapłani Shinto zabierali surowy kwarc do Kioto, aby pociąć go na klejnoty. Znane obecnie rzeźbienie w kryształach *Koshu* sięga ostatnich dni ery Edo, kiedy to w okolicy góry Kinpu powitano mistrzów rzemiosła, którzy rozpoczęli polerowanie kwarcu na blasze żelaznej za pomocą proszku ściernego, w sposób podobny do polerowania diamentów. Obecnie produkowane przedmioty obejmują ozdoby i biżuterię.

jest w ciemnych, naturalnych odcieniach i wykorzystuje tekstury drewna oraz laki, jak również betonu, niezwykle ciekawe jest wizualne zastosowanie w tej kulturze samej bieli. Alex Kerr w swojej książce *Inne Kioto* przywołuje japońską tradycję *sinto*, która zakładała, że biel to święty kolor, i zauważa jej widoczny prymat w Japonii, zarówno w architekturze, jak i innych elementach urbanistycznego krajobrazu<sup>18</sup>. Kenya Hara, japoński designer, wielokrotnie współpracujący z architektami takimi jak Toyo Itō, Kengo Kuma czy Shigeru Ban, w swojej książce *Designing Design* z 2003 r. poświęca cały rozdział, zatytułowany *White*, prymatowi bieli. Dla niego biel sama w sobie jest projektem, a sięganie po kolory uważa on za nienaturalne. Po raz kolejny powtarza się wschodnia tendencja do dążenia do istoty materii bez nadmiernego koloryzowania rzeczywistości, a raczej poprzez akceptację naturalnych odcieni i faktur. Hara tłumaczy, że biel nigdy nie jest biała i bezsensowne jest jej poszukiwanie. Papierowe ścianki *shōji* są różnorodne i nieregularne, kremowe, ciepłe, przyszarzone, o różnym stopniu przejrzystości. Nikt nie poszukuje idealnej bieli – biel wynika z materiału i ma służyć efektowi<sup>19</sup>. I ponownie, w przywołanym rozdziale Hara podkreśla odcienie bieli w naturze – jajka, mleko, kości. Te przemyślenia zainspirowały go do stworzenia serii okładek dla magazynu „A Book”, w której biel jest wielowymiarowa, liternictwo wyraziste, a przedmioty zlewają się z tłem i wydobywane są jedynie swoją teksturą, fakturą czy światłocieniem. Zatem japońska półprzezroczystość najczęściej jest właśnie biała – w całym szerokim spektrum tego słowa.

### Shigeru Ban: rytm i reinterpretacja tradycji

Shigeru Ban stosuje w swoich budynkach zasadę naturalności i odniesienia do lokalnych tradycji. Jego budowle są najczęściej tworzone z powtarzalnej siatki elementów o wyraźnej geometrii wykonanych z drewna – miejscowego i ekologicznego<sup>20</sup>.

Obiektem, w którym architekt zastosował półprzezroczysty materiał i reinterpretował papierowe okno, nawiązując do *shōji*, jest pawilon japoński na wystawę EXPO 2000 w Hanowerze. Jest to jedna z najbardziej znanych realizacji architektonicznych Bana, a także największa budowla wykonana z papieru. Konstrukcję tworzy papierowy szkielet, co jest imponujące, biorąc pod uwagę łączną powierzchnię budynku – 3015 m<sup>2</sup> i wysokość 16 m. Dach pawilonu podtrzymuje kratownica złożona z papierowych tub połączonych ze sobą za pomocą taśmy ze sztucznego tworzywa. Do współpracy przy projekcie konstrukcji Ban

<sup>18</sup> A. Kerr, *op. cit.*, s. 242.

<sup>19</sup> Tej teorii sprzeciwia się Kerr, argumentując, że obecnie współczesna architektura w Japonii pełna jest sztucznej, nienaturalnej bieli jako symbolu luksusu. Odnosi to jednak do architektury powszechnej, „niezaprojektowanej” i pospolitej.

<sup>20</sup> Ph. Jodidio, *Shigeru Ban. Complete Works 1985–2015*, Taschen, Köln 2015.

zaprosił niemieckiego inżyniera Freia Otto, a także brytyjskie biuro inżynierów Buro Happold. Membrana pokrywająca papierowy stelaż została opracowana w Japonii i wykonana z pięciu ognio- i wodoodpornych warstw przepuszczającego światło papieru, wzmocnionego przezroczystą membraną PVC. Ban podsumował osiągnięcie stwierdzając: „wspierany przez wiele laboratoriów «Pawilon Papierowy» jest pomyslnym wynikiem wielonarodowej współpracy, a także łączenia pomysłów i technologii”<sup>21</sup>.

Shigeru Ban wielokrotnie próbował na nowo zdefiniować granice architektury, w szczególności w serii „Case Study Houses”<sup>22</sup>. Jednym z domów w tym cyklu jest Naked House (dosłownie „nagi dom”) z 2000 r. położony w rolniczej dzielnicy ok. 20 km na północ od Tokio (il. 2). Ban stworzył prosty prostopadłocienny obiekt, przypominający szopę lub szklarnię. Zainspirowany lokalnymi materiałami i architekturą rolniczą, jako materiał elewacyjny zastosował biały polietylen (powszechnie stosowany jako materiał do pakowania owoców). Jest to zatem kolejny przetworzony materiał imitujący papier *washi*, tym razem jednak w mniejszej skali i w bardziej intymnym kontekście. Na konstrukcję składają się trzydzieści cztery łukowate wiązary tworzące zasadniczy kształt budynku. Wewnątrz rzeczywiste sypialnie wykonane są z brązowego papieru, a kuchnia i pralnia znajdują się w stałych miejscach oddzielonych od reszty domu wysokimi stelażami, na których zawieszono białe zasłony. Ban tłumaczył podjęte decyzje dotyczące aranżacji przestrzeni i zastosowania półprzezroczystych przegród wymogami klienta, który chciał, aby dom „zapewniał jak najmniej prywatności, aby członkowie rodziny nie byli oddzieleni od jednego, przy jednakowym zachowaniu swobody indywidualnej aktywności w poszczególnych «komnatach»”<sup>23</sup>.

Kolejnym projektem, w którym Ban zastosował innowacyjną półprzezroczystą powłokę jest Paper Art Museum w Mishimie w Japonii (il. 3). Ta czteropiętrowa konstrukcja o stalowej ramie, wzniesiona w latach 2000–2001 to prywatne muzeum producenta papieru. Wszystkie fasady składają się z paneli z tworzywa sztucznego, wzmocnionych włóknem szklanym. Kwadratowy plan podzielony jest na trzy rzędy, a pośrodku znajduje się trzykondygnacyjne atrium. Sposób otwierania piętrowych drzwi jest bezpośrednim nawiązaniem do charakterystycznych dla japońskiej tradycji drzwi opartych na kratownicy (*shitomido*). Poprzez zastosowanie tak dużych prześwitów Ban uzyskał ciągłość przestrzenną wnętrza i zewnątrz przy jednoczesnym zachowaniu niejednoznacznej atmosfery i niedopowiedzenia.

W dotychczas przedstawionych projektach zastosowano materiały, które w swej istocie są półprzezroczyste. Jednak opisany wcześniej „efekt półprzezroczystości” jest uzyskiwany także poprzez nagromadzenie elementów tworzących rodzaj żaluzji czy siatki. Takim obiektem jest właśnie Metal Shutter House

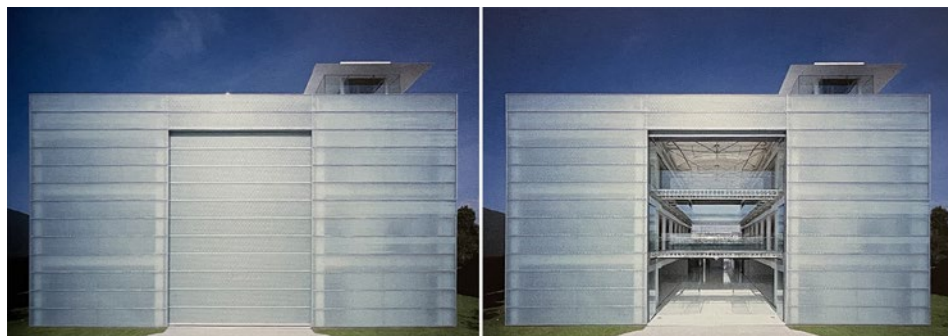
<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 231. Tłum. M.P.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 245.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 246. Tłum. M.P.



Il. 2. Wnętrze Naked House Shigeru Bana. Fot. Hiroyuki Hirai (dzięki uprzejmości Shigeru Ban Architects)



Il. 3. Paper Art Museum. Fot. Hiroyuki Hirai (dzięki uprzejmości Shigeru Ban Architects)

(dosłownie „dom z metalowych żaluzji”) z 2011 r. Jest to pierwszy budynek mieszkalny zaprojektowany przez Bana w Stanach Zjednoczonych<sup>24</sup>. Ten 11-piętrowy budynek składa się z dwupoziomowych wewnętrznych „domów”, które mają bezpośrednie otwarcie na zewnątrz. Seria wewnętrznych przesuwanych szklanych drzwi tworzy otwartą „uniwersalną podłogę” w każdym z domów – jedną ogromną i nieprzerwaną przestrzeń, która płynnie przechodzi od wewnątrz do zewnątrz lub dzieli przestrzeń na strefy prywatne. Jednak to, co czyni ten budynek wyjątkowym, to dynamiczna fasada – jego szkielet jest pokryty metalową siatką, którą można regulować w zależności od potrzeb i preferencji (il. 4). Ruchome, perforowane metalowe żaluzje fasady służą jako modulująca światło osłona prywatności znajdująca się na zewnętrznej krawędzi tarasu każdej rezydencji, sąsiadującego z salonami o podwójnej wysokości. Ta delikatna „zdejmowana skóra” nawiązuje do okiennic sąsiedniej galerii, subtelnie umiejscawiając budynek w kontekście otoczenia. Budynek może stać się jednolitą prostopadłościenną formą lub całkowicie się otworzyć.

Pozostając przy tej metodzie kreowania półprzejrzystości, kolejnym przykładem jest budynek Muzeum Sztuki w Aspen. Ten szklany obiekt o prostej prostopadłościenną formie jest pokryty drewnianą siatką. Drewniane belki krzyżują się pod kątem prostym, tworząc niewielkie kwadratowe prześwity. Siatka jest w innej skali niż metalowe żaluzje wcześniejszego budynku, tak samo jednak tworzy powłokę, która zakrywa wnętrze, wpływając dodatkowo na rysunek światłocienia. Drewniana siatka u Bana jest regularna, przywodzi na myśl przeskalowany splot tkaniny lub kratownicę w drzwiach *shitomido* (il. 5, 6). Podobnie jak w innych projektach, drewniany stelaż fasady to finezyjne połączenie techniki (działa często jako konstrukcja, nie tylko element formalny) i piękna w powtarzalnym i regularnym układzie, który staje się przegrodą pomiędzy przezroczystym budynkiem a otoczeniem, działając jako bufor, paradoksalnie odsłaniając i zasłaniając jego wnętrze. Czyż i nie tu dostrzegalny jest efekt *shōji*?

### Kengo Kuma: uniwersalność i eksperyment

Krzysztof Ingarden w eseju *Kengo Kuma – kontynuator i spadkobierca wielkich twórców japońskiej architektury*<sup>25</sup> podkreśla umiejętność Kумы do tworzenia zgodnie z kontekstem miejsca, przy równoczesnym eksperymentowaniu z tworzywem i poszukiwaniu niekonwencjonalnego użycia podstawowych

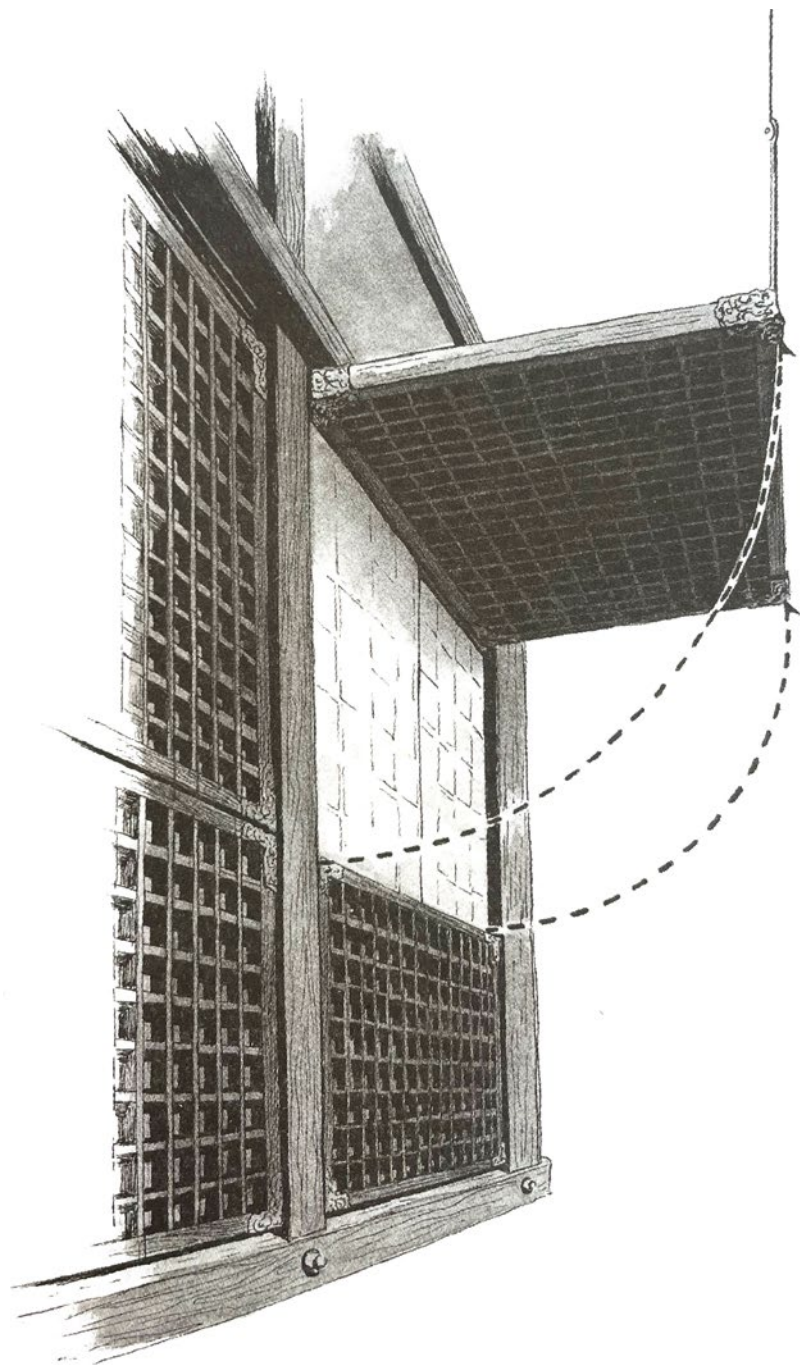
---

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 437.

<sup>25</sup> K. Ingarden, *Kengo Kuma – kontynuator i spadkobierca wielkich twórców japońskiej architektury / Kengo Kuma: Continuator and Successor of the Great Japanese Architects*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials* [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyc, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 21–27.



Il. 4. Metal Shutter House. Fot. Michael Moran Courtesy © Michael Moran/OTTO (dzięki uprzejmości Michael Moran/OTTO)



Il. 5. Schemat drzwi *shitomido* z kratownicą. Rys. Tetsuji Fujihara, Vitsanu Riewseeng. Źródło: A. Kerr, *Inne Kioto*, we współpracy z K.A. Sokol, tłum. z ang. A. Pikul, Karakter, Kraków 2021, s. 235.



Il. 6. Aspen Art Museum. Fot. Michael Moran Courtesy © Michael Moran/OTTO (dzięki uprzejmości Michael Moran/OTTO)



Il. 7. LVMH Omotesando. Fot. Daici Ano (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates)

materiałów. Określa jego architekturę jako bardzo japońską, ale też bardzo uniwersalną<sup>26</sup>. Według Ingardena filozoficzna architektura Kuma usuwa na drugi plan samą estetykę, opierając się przede wszystkim na relacji pomiędzy poszczególnymi elementami – człowiekiem, materiałem, przestrzenią czy kontekstem w celu odnalezienia „medium, które mogłoby stać się formą pośredniczącą pomiędzy ciałem człowieka a naturą i światem zewnętrznym”<sup>27</sup>.

Jednym z eksperymentalnych projektów, w których Kuma zastosował półprzezroczystość, jest budynek zaprojektowany dla spółki LVMH o funkcji komercyjnej oraz biurowej. Budynek znajduje się przy ulicy Midosuji w Osace i został wybudowany w 2004 r. Jego najbardziej charakterystyczną cechą jest półprzezroczysta fasada złożona z dwóch rodzajów paneli filtrujących światło: z onyksu pakistańskiego osadzonego między warstwami szkła oraz z papieru filmowego z nadrukiem onyksu. Według samego autora, „reprezentuje to poszukiwanie w dwuznacznej domenie między «kamieniem», realnym, i «kamiennym obrazem» – wirtualnym. Jest to jednocześnie poszukiwanie dwuznacznej domeny między dwoma przeciwstawnymi przedmiotami: «ścianą» i «oknem»”<sup>28</sup>. Dzięki temu do wnętrza dostaje się zmiękczone światło, a obraz zewnątrz jest rozmyty i odrealniony (il. 7). Powtarzając za Stec, „eksponowane jest barwne światło jako dekoracja wnętrza, nastrojowość zadziwienia, projekcyjność, polegająca na iluzjach i skojarzeniach, wywołanych wrażeniem miękkości światła, jego przygaszenia, zagęszczenia lub rozrzedzenia”<sup>29</sup>.

Kolejnym przykładem budynku, w którym Kuma uzyskał efekt półprzezroczystości, stosując innowacyjne, oryginalne materiały, jest dom Meme Meadows w Hokkaido, ukończony w 2011 r. Podobnie jak Naked House Shigeru Bana, dom w Hokkaido jest obiektem eksperymentalnym, opartym na podobnym schemacie. Również w tym przypadku architekt zastosował klasyczny kształt z dachem spadzistym, zaś tworzącą go drewnianą konstrukcję szkieletową pokrywa półprzezroczysta membrana z poliestru (il. 8). Membrana pełni funkcję zarówno estetyczną, jak i funkcjonalną i ekologiczną. Ze względu na zimny klimat regionu Hokkaido membrana otacza dom z zewnątrz, a wewnątrz znajdują się panele wzmocnione włóknem szklanym. Pomiędzy nimi zaś krąży podgrzewane powietrze. Dzięki temu niepotrzebne było już stosowanie materiału izolacyjnego, a zewnętrzna przegroda przepuszczająca światło pozwala na uzyskanie optymalnego doświetlenia wnętrza. Sama poliestrowa membrana – działająca jak „skóra” budynku – jest dwustronnie przyczepna, co pozwala na zachowanie czystości.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>28</sup> Kengo Kuma & Associates, LVMH Osaka, <https://kkaa.co.jp/en/project/lvmh-osaka> [dostęp: 28.07.2022]. Tłum. M.P.

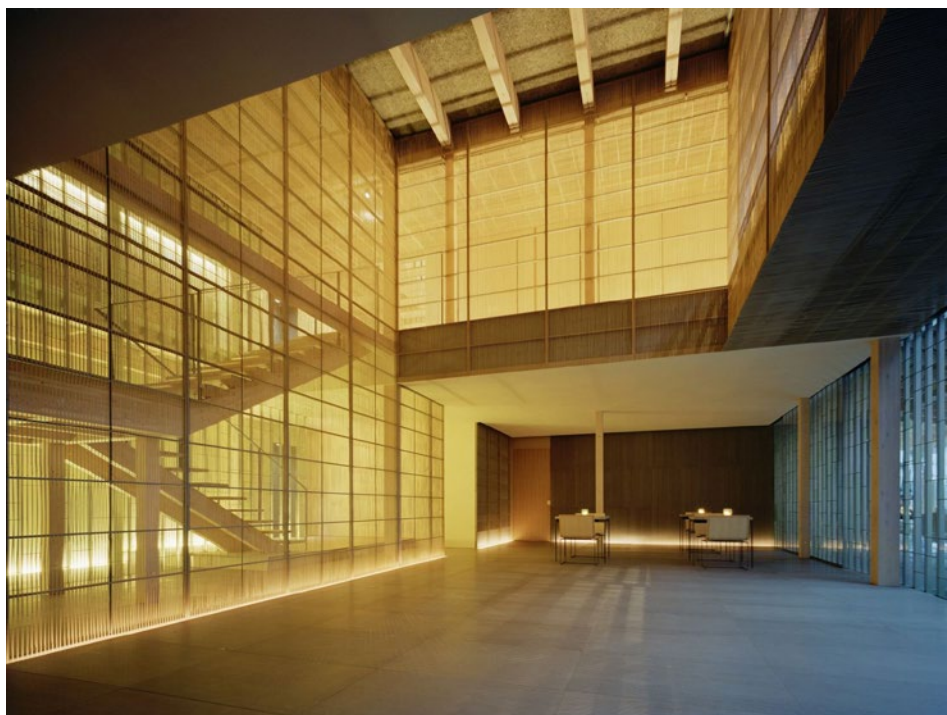
<sup>29</sup> B. Stec, *op. cit.*, s. 201.



Il. 8. Meme Meadows House. Fot. Daici Ano (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates)

Budynkiem, którego chmurna półprzezroczystość została uzyskana podobnie jak w przypadku Metal Shutter House Shigeru Bana, czyli poprzez nagromadzenie subtelnych elementów tworzących ażur, jest renowacja hotelu Ginzan Onsen Fujiya w Yamagata w Japonii z 2007 r. Hol wejściowy został zaprojektowany tak, aby działać jako łącznik między hotelem a otoczeniem – jest otoczony bambusowymi panelami, które przepuszczają światło w najjaśniejszych porach dnia, zachowując miękką, zacienioną atmosferę (il. 9). Kuma

sam tłumaczy bezpośrednio nawiązanie do japońskiej tradycji: „w projekcie tym wykorzystaliśmy detal z tradycyjnych lameli żaluzyjnych (*sumushiko*) wykonanych z pasków bambusa, aby stworzyć częściowo ażurowe przesłony. Zastosowaliśmy je w celu łagodnego podziału przestrzeni, a także jako substytut zasłon w otworach ścian zewnętrznych”<sup>30</sup>. Po raz kolejny przegroda jest symbiozą ściany i okna, nie będąc żadnym z nich. Poza bambusowym ażurem, przy projekcie szklanych drzwi wejściowych Kuma zastosował półprzezroczystość (il. 10). Drzwi z fakturą przywodzącą na myśl kryształy *Koshu* zostały opracowane w ścisłej współpracy z japońskim rzemieślnikiem, który specjalizuje się w renowacji witraży, oraz francuskim dmuchaczem szkła. Masywne, nieregularne szklane elementy rozmywają widok, dodając hotelowemu lobby tajemniczej atmosfery.



Il. 9. Hol wejściowy w hotelu Ginzan Onsen Fujiya. Widoczna ściana z bambusowych żaluzji. Fot. Daici Ano (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates)

<sup>30</sup> K. Kuma, *Projekty. Realizacje. Gorące źródła Ginzan Fujiya / Projects. Realizations. Ginzan Onsen Fujiya*, [w:] Kengo Kuma. *Eksperyment...*, op. cit., s. 86.



Il. 10. Szklane drzwi wejściowe w hotelu Ginza Onsen Fujiya. Fot. Daici Ano (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates)

### Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa (SANAA): delikatność i gra z otoczeniem

Kazuyo Sejima wraz z Ryue Nishizawą prowadzą biuro architektoniczne SANAA, założone w 1995 r. z siedzibą w Tokio. Projekty architektów przenikają się i opierają się na podobnych założeniach, takich jak m.in. uwzględnienie relacji budynku z kontekstem (zarówno historycznym, formalnym, jak i naturalnym), czy respektowanie człowieka jako głównego odbiorcy przestrzeni. Marcela Aragüez i Sophia Psarra z Bartlett School of Architecture piszą o architekturze SANAA jako o takiej, która „wydaje się pomyślana jako przestrzenie i programowo «niepewna», z konfiguracjami, które zazwyczaj są wolne od ograniczeń. Budynki, charakteryzujące się wieloma warstwami przezroczystych i półprzezroczystych materiałów, tworzą ciągłą relację między wnętrzem a zewnątrz”<sup>31</sup>, tym samym wpisując biuro w charakterystyczny obraz japońskiej wrażliwości i rozmytej efektywności.

Obiektem, który wykorzystuje efekt półprzezroczystości, jest komercyjny budynek francuskiego domu mody Dior, zaprojektowany przez biuro SANAA w 2004 r., znajdujący się przy tokijskiej alei Omotesando, alei luksusu, która

<sup>31</sup> M. Aragüez, S. Psarra, *Spatial and social patterns of an urban interior – The Architecture of SANAA*, „The Journal of Space Syntax” 2017, vol. 7, issue 2, s. 193. Tłum. M.P.

od początku XXI w. stała się wizytówką wyrazistej architektury<sup>32</sup>. Aby odpowiedzieć na sztywne przepisy budowlane Tokio, budynek nie mógł być wyższy niż 30 m, i aby zmaksymalizować przestrzeń, architekci zaprojektowali budynek z podłogami o zmiennej wysokości. Kondygnacje handlowe przeplatają się z przestrzeniami użytkowymi. Szkielet budynku owinięty jest półprzezroczystą, strukturalną „skórą” wykonaną ze szkła (il. 11). Podzielona na panele powłoka zewnętrzna z przezroczystego szkła pokrywa drugą powłokę wewnętrzną z delikatnie prześwitującego akrylu. W nocy ułożone na sobie warstwy 30-metrowej konstrukcji świecą z różną intensywnością. Na zewnętrznej fasadzie tworzy to efekt delikatnego ujawnienia wnętrza i zapewnia świetliste płótno dla komercyjnych instalacji.



Il. 11. Dior Omotesando. Fot. Christian Richters (dzięki uprzejmości SANAA)

SANAA często osiąga efekt półprzezroczystości, stosując arkusze stalowej blachy perforowanej, a materiał ten stał się poniekąd znakiem rozpoznawczym biura. Jednym z najszerzej znanych budynków obłożonych siatką z blachy perforowanej jest budynek New Museum w Nowym Jorku, ukończony w 2007 r. Zaprojektowany jako seria pudełek o różnych rozmiarach ułożonych nieregularnie jedno na drugim, budynek rozrasta się pionowo, aby dopasować się do programu muzealnego. Każdy z prostokątnych elementów pełni inną funkcję, a wszystkie są połączone pionowym trzonem komunikacyjnym wind i schodów. Przesunięcie boksów generuje tarasy i świetliki, wnosząc naturalne światło do hal

<sup>32</sup> Przy alei znajdują się również budynki zaprojektowane przez biuro Herzog & deMeuron, MVRDV czy Toyo Ito. *A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond*, eds. P. Gadanho, P. Springstubb, The Museum of Modern Art, New York 2016, s. 36.

wystawienniczych. Półprzezroczystość w tym wypadku kreuje biała aluminiowa obudowa z powłoką z perforowanych aluminiowych paneli, które są połączone subtelnymi zakładkami, tworząc ciągłą powierzchnię o mlecznym połysku.



Il. 12. Nakamachi Terrace. Źródło: Afasia Archzine blog, <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2015/08/Kazuyo-Sejima-.Nakamachi-Terrace-Library-.Kodaira-9-jyukyo.jpg> [dostęp: 11.04.2022].

Kolejnym projektem, którego fasada działa na bardzo podobnej zasadzie, jest projekt Centrum i Biblioteki Nakamachi<sup>33</sup> w Tokio (il. 12), autorstwa samej Kazuyo Sejimy, zrealizowany w latach 2010–2014<sup>34</sup>. Centrum ma na celu rozwijać lokalne działania artystyczne mieszkańców, stając się bazą dla nauki i sztuki. Forma budynku jest nieregularna – składa się on z siedmiu szklanych prostopadłościennych brył, delikatnie przechylonych względem siebie. Sama Sejima tak opisuje budynek: „centrum Nakamachi jest ukształtowane przez kilka małych budynków przytulonych do siebie, aby dopasować się do skali otaczających budynków. Na parterze każdy pokój jest ustawiony [...] tak, że ludzie mogą między nimi przechodzić”<sup>35</sup>. Dynamiczna bryła jest przykryta subtelną metalową siatką. Ujednolica to formę i nadaje ów efekt przejerności oraz poczucie patrzenia na wnętrze przez kalkę, natomiast we wnętrzu powoduje zmiękczenie światła i niewyraźny rysunek światłocienia.

Projektem, w którym po raz kolejny pojawia się blacha perforowana, jest kampus Uniwersytetu Bocconi w Mediolanie. Zajmując teren byłego zakładu przetwórstwa mleka znajdujący się obok istniejącego uniwersytetu, kampus stanowi siedzibę dla Szkoły Zarządzania wraz z centrum sportowym. Całe założenie tworzy zbiór organicznych form rozrzuconych po terenie zielonym. Architekci chcieli zreinterpretować rzut mediolańskiego *palazzo*, więc zgodnie z tradycją każdy z budynków ma własny dziedziniec i jest wkomponowany w ścieżki krajobrazowe, portyki i balkony. Półprzezroczystość jest w tym projekcie uzyskana poprzez zastosowanie falistej metalowej siatki, wpisanej w estetyczny znak rozpoznawczy biura (il. 13). Każdy z budynków jest owinięty metalowym ekranem z perforacją w kształcie rombu; daje to srebrzystobiałe wykończenie w ciągu dnia i efekt przypominający latarnię w nocy, co wizualnie jednoczy całość kampusu. Zastosowanie siatki na elewacji budynku, poza estetycznym, ma również znaczenie ekologiczne – zmniejsza ekspozycję i pozyskiwanie ciepła w budynkach o głównie szklanych ścianach. Ekran siatkowy jest nieco uniesiony nad poziom gruntu budynków, tworząc pasek odsłoniętego szkła u podstawy każdego z nich, który wizualnie łączy je na wysokości zadaszonego przejścia przez park. „Chcieliśmy uczynić budynek częścią parku”<sup>36</sup> – to słowa Kazuyo Sejimy. Sale lekcyjne z zakrzywionymi biurkami i podobnymi do chmur układami okrągłych paneli akustycznych na sufitach oraz zatopione przestrzenie spotkań podążają za geometrią budynków.

<sup>33</sup> Popularna nazwa biblioteki to Nakamachi Terrace.

<sup>34</sup> *A Japanese Constellation...*, *op. cit.*, s. 252.

<sup>35</sup> City News Kodaira: March 5, 2015 Nakamachi Terrace Opening Special Issue, Kodaira City, <http://www.city.kodaira.tokyo.jp.e.fj.hp.transer.com/shihou/043/043094.html> [dostęp: 27.02.2022]. Tłum. M.P.

<sup>36</sup> J. Astbury, *SANAA's courtyard-filled campus for Bocconi University is informed by Milanese palazzi*, „Dezeen”, 29.12.2021, <https://www.dezeen.com/2021/12/29/sanaa-bocconi-university-milan> [dostęp: 27.07.2022]. Tłum. M.P.



Il. 13. Kampus Bocconi. Fot. Filippo Fortis (dzięki uprzejmości Filippo Fortis Studio)

Przykładem, który pośrednio wpisuje się w zastosowanie półprzezroczystości, jest muzeum Louvre-Lens z 2012 r. Jest to oddział paryskiego muzeum Luwr zaprojektowany we współpracy z nowojorską agencją Imrey. Muzeum jest zbudowane na terenie górniczym, który został zamknięty w latach 60. XX w. Aby budynek wtapiał się w otoczenie, architekci zaprojektowali ciąg pięciu niskich konstrukcji, które tworzą centralną, kwadratową formę ze szklanymi ścianami i cztery prostokątne konstrukcje z polerowanymi, aluminiowymi fasadami, które dają niewyraźne odbicie otoczenia. Choć półprzezroczystość ustępuje w tym przypadku efektowi odbicia, zachowane jest rozmycie powodujące ulotne i niejednoznaczne wrażenie (il. 14).

W przeciwieństwie do Shigeru Bana czy Kengo Komy architekci z SANAA nie opierają się na drewnie i innowacyjnych materiałach, reinterpreterując japońskie tradycje w mniej wyraźny sposób, często stosując metal i szkło. To, co jednak pozwala na wpisanie ich w półprzezroczystą architekturę, to efekty, które uzyskują, takie jak niejednoznaczna przejrzystość oraz rozmycie i przydymienie, migotliwe nagromadzenie elementów, przy zachowanych odniesieniach do kontekstu otoczenia oraz lokalnych tradycji.



Il. 14. Louvre Lens. Fot. ©Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, Tim Culbert + Celia Imrey / IMREY CULBERT, Catherine Mosbach (dzięki uprzejmości SANAA)

### Toyo Itō: „technologiczny optymizm i przestrzenna innowacyjność”<sup>37</sup>

W architekturze Toyo Itō na próżno szukać regularności Shigeru Bana czy delikatności charakterystycznej dla SANAA. Obiektem, który oddaje zasadę półprzezroczystości, zachowując przy tym typowy styl Itō<sup>38</sup>, jest komercyjny budynek firmy Tod's w Tokio, przy alei Omotesando. Itō stosuje tu podobną zasadę, co wcześniejsi architekci – budynek stanowi prosta szklana forma owinięta, niczym ambalaż, siatką. Jednak siatka u Itō to ekspresyjny rysunek przecinających się nieregularnie elementów wykonanych z betonu, w zupełnie innej skali niż w przypadku New Museum czy Nakamachi Terrace. Fasada budynku została zaprojektowana jako ciągły ekran z połączonych betonowych filarów, które odwołują się do alei ozdobnych drzew w sąsiedztwie. Projekt łączy w sobie wysoce abstrakcyjną, graficzną interpretację natury z logiką jej systemu strukturalnego – rozgałęzione „gałęzie” gęstnieją do pnia zgodnie z przepływem sił działających na budynek (il. 15). Betonowe filary są surowe w swej formie, widoczne są na nich ślady szalunku. Poprzez fasadę prześwitują kolejne piętra i horyzontalne stropy, lecz betonowe skośne elementy skutecznie przystaniają wewnątrz, mimo tego doprowadzając światło do wnętrza. Również wewnątrz zyskuje dzięki tej grze – zauważalny jest ów wschodni efekt gry cieni, wyraziście zarysowany na prostej, naturalnie drewnianej podłodze.

Tower of Winds w Jokohamie, zrealizowana w 1986 r., to najstarszy z obiektów Itō, ale przewrotnie to właśnie on najwyraźniej odnosi się do przyszłości. W dużej mierze jest odbiciem podejścia Itō do architektury, a w szczególności jego przekonania o znaczeniu technologii i jej kluczowej roli w przyszłości architektury. Projekt nie tylko obejmuje technologię i angażuje ją w dialog z miastem, ale także ustanawia bezpośredni, symboliczny związek między naturą a instalacją. Za dnia wieża, pokryta perforowanymi panelami aluminiowymi, odbija miasto w odblaskowych powierzchniach pokrywających stalowy rdzeń. Projekt dosłownie odzwierciedla miasto poprzez złożoność jego materiału. W nocy Wieża Wiatrów odgrywa aktywną rolę, przekształcając dźwięk i wiatr na światło za pomocą dwóch komputerów, które wyczuwają zmieniający się poziom wiatru i hałasu i odpowiednio zasilają 1300 lamp, 12 pierścieni neonowych i 30 reflektorów zlokalizowanych u jej podstawy. Wieża nieustannie się zmienia – jej małe lampki zmieniają kolory zgodnie z otaczającymi ją dźwiękami, a neonowe pierścienie falują wraz z podmuchami wiatru. W rezultacie nie ma żadnego wzoru, ponieważ światło jest bezpośrednim przedstawieniem otoczenia, prezentowanym na cylindrycznej powierzchni o wysokości 21 m. Itō tworzy zapętloną relację

<sup>37</sup> Tak architekturę Itō opisuje Pedro Guadanho w eseju *An Influential Lightness of Being: Thoughts on a Constellation of Contemporary Japanese Architects* będącym wstępem do książki *A Japanese Constellation...*, op. cit., s. 12.

<sup>38</sup> Mowa tu o nieregularnych formach, zastosowaniu rysunku linii przecinających się pod różnymi kątami (nie tylko pod kątem prostym) i futurystycznej innowacyjności.



Il. 15. Budynek Tod's. Fot. Nacasa & Partners Inc. Źródło: P. Gadanho, P. Springstubb, *A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond*, The Museum of Modern Art, New York 2016, s. 37.

między technologią, architekturą, miastem i jego mieszkańcami, podkreślając głęboki wpływ miasta na ludzi i kluczową rolę technologii w architekturze. Człowiek, technologia, materia, natura i światło w niejednoznaczny sposób przenikają się w tej technologicznej rzeźbie.

## Podsumowanie

Cień, przygaszenie i naturalność to elementy, które powtarzają się we wszystkich wymienionych projektach. Nieostrość i dwuznaczność to efekty półprzezroczystości, która charakteryzuje przedstawione budynki, wpisujące się w teorię Tanizakiego. Barbara Stec w cytowanej wcześniej książce *O świetle we wnętrzu* przywołuje słowa Tanizakiego, który opisuje światło w japońskim wnętrzu,

pisząc o „miękkiej, kruchej urodzie wątłego światła”, które nazywa także „smętnym”, „nietrwałym”, „bladym”, kiedy, „odbite od ogrodu sączy się przez papier, którym wyklejone są ścianki *shōji* i, jakby ukradkiem, przenika do pokoju”. Światło, dochodzące z zewnątrz do świątyni określa „przytłumionym”, ponieważ „bez względu na porę roku, zarówno w niepogodę, jak i w piękny dzień, rano, w południe i wieczorem, prawie się nie zmienia, zachowując tę samą bladawą poświatę”. Tanizaki zauważa, że w świątyni wątłe światło „zamiast rozpraszać gęsty mrok panujący we wnętrzu, samo zostaje przez ten mrok odbite, ukazując świat iluzji, w którym nie sposób odróżnić jasności od ciemności”. Niekiedy światło we wnętrzu domu utraciło swą pierwotną, praktyczną funkcję, ale pozostało w tradycji budowania dlatego, że wzmacnia nastrojowość wnętrza (która stała się jego nową albo podstawową funkcją)<sup>39</sup>.

Japońscy architekci stosują różne metody uzyskania rozmytego półmroku – fizycznie reinterpreterując papier *washi* w ścianie *shōji* poprzez wykorzystanie współczesnych materiałów (takich jak polietylen czy poliwęglan) lub tworząc efekt rozmycia i subtelnego przesłonięcia poprzez nagromadzenie elementów (metalowa siatka, cienkie żaluzje). Kreują też efekt cienia i półcienia, gry światłem i zmiękczenia go jako elementu budowy nastroju wnętrza i jego odczuwania. Ze względu na to, że *shōji* jest nietypową przegrodą, inspirowane do reinterpretacji zarówno pod względem formalnym – materialnym, jak i ideowym. Teoretyk architektury Juhani Pallasmaa w książce *Oczy skóry* odnosi się wprost do eseju Tanizakiego. Pallasmaa podkreśla, jak brak jaskrawego oświetlenia kojąco wpływa na człowieka, tłumacząc to wręcz biologicznie: „ludzkie oko jest niemal doskonale nastrojone na odbiór półmroku, a nie jasnego światła”<sup>40</sup>. Kładzie on nacisk na intymną poufność owych przestrzeni, do których światło dociera nie całkowicie, lecz w pewnym stopniu, kreując zmiękczone i przydymione oświetlenie. Pallasmaa odnosi się do współczesnego pojmowania światła – jest ono

<sup>39</sup> B. Stec, *op. cit.*, s. 81.

<sup>40</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry: architektura i zmysły*, tłum. z ang. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 58.

traktowane jako policzalna materia, okno utraciło rolę pośrednika, a stało się za ledwie „nieobecnością ściany”<sup>41</sup>. Utracone zostało poczucie intymności na rzecz pełnej transparentności.

Półprzezroczysta, prześwitująca przegroda, niezależnie od zastosowanego materiału, zapewnia uzyskanie we wnętrzu światła opisywanego przez Tanizakiego. Łączy wnętrze z zewnątrz w poetycki, niedopowiedziany sposób. Czy jest to właściwie ściana czy raczej zapraszające, lecz intymne okno? Paradoksalnie trudno rozumieć półprzezroczystość jedynie jako przegrodę, lecz nie można uznać jej za prosty otwór w ścianie. Daje ona równocześnie światło i półmrok, grę cienia i subtelne uczłowieczenie przestrzeni poprzez widoczne sylwetki, tworząc barierę, ale także odkrywając wnętrze. Nic więc dziwnego, że tak często występuje w architekturze japońskiej, która nierozdzielnie związana jest ze swoją kulturą i tradycją, reinterpretując ją w niedosłowny, metaforyczny sposób. Współczesna architektura japońska, wykorzystując tradycję, silnie nawiązuje do teoretycznych założeń Tanizakiego dotyczących kultury i pojmowania estetyki przez Japończyków, takich jak półmrok, naturalność czy doświadczanie architektury wszystkimi zmysłami poprzez połączenie z tradycją i naturą.

## Bibliografia

- A Japanese Constellation: Toyo Ito, SANAA, and Beyond*, eds. P. Gadanho, P. Springstubb, The Museum of Modern Art, New York 2016.
- Aragüez M., Psarra S., *Spatial and social patterns of an urban interior – The Architecture of SANAA*, „The Journal of Space Syntax” 2017, vol. 7, issue 2, s. 193–218.
- Arbab M., Finley J.J., *Glass in Architecture*, „International Journal of Applied Glass Science” 2010, vol. 1, issue 1, s. 118–129, <https://doi.org/10.1111/j.2041-1294.2010.00004.x>.
- Astbury J., *SANAA’s courtyard-filled campus for Bocconi University is informed by Milanese palazzi*, „Dezeen”, 29.12.2021, <https://www.dezeen.com/2021/12/29/sanaa-bocconi-university-milan> [dostęp: 27.07.2022].
- Banasik-Petri K., *Architektura zmysłowa – nowe tendencje w procesie projektowania na podstawie wybranych przykładów z twórczości Kenya Hary*, „Kwartalnik Naukowy Uczelni Vistula” 2016, nr 4(50), s. 19–35.
- Barnaś J., *Tradycja i nowoczesność w architekturze*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN Oddział w Krakowie” 2020, t. XLVIII, s. 35–47, <https://doi.org/10.24425/tkuia.2020.135404>.
- Brower R.H., *Fujiwara Teika’s Hundred-Poem Sequence of the Shōji Era*, „Monumenta Nipponica” 1976, vol. 31, no. 3, s. 223–249.
- Charciarek M., *Lekcje światła i ciemności architektury / Lessons of Light and Darnkess in Architecture*, „Środowisko Mieszkaniowe” 2017, nr 18, s. 4–10, <https://doi.org/10.4467/25438700SM.17.001.7591>.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 59.

- City News Kodaira: March 5, 2015 Nakamachi Terrace Opening Special Issue, Kodaira City, <http://www.city.kodaira.tokyo.jp.e.fj.hp.transer.com/shihou/043/043094.html> [dostęp: 27.02.2022].
- Gosling A., *Asian Treasures: Gems of the Written Word*, National Library of Australia, Canberra 2011.
- Gyurkovich M., *Rola światła w architekturze na przykładzie ikonicznych obiektów kultury. Wybrane przykłady*, „Środowisko Mieszkaniowe” 2017, nr 18, s. 95–105, <https://doi.org/10.4467/25438700SM.17.011.7601>.
- Heneghan T., Guedes P., *Translucency*, „Architectural Theory Review” 2006, <https://www.academia.edu/10270724/Translucency> [dostęp: 27.07.2022].
- Hughes S., *Washi, the world of Japanese paper*, Kodansha International, Tokyo – New York 1978.
- Ingarden K. *Arata Isozaki – Sfinx, Edyp czy ciągle zmieniający się Kamo No Chōmei naszych czasów?*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN Oddział w Krakowie” 2020, t. XLVIII, s. 121–133, <https://doi.org/10.24425/tkuia.2020.135409>.
- Ingarden K., *Kengo Kuma – kontynuator i spadkobierca wielkich twórców japońskiej architektury / Kengo Kuma: Continuator and Successor of the Great Japanese Architects*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 21–27.
- Ishigami J., *Another scale of architecture*, Seigensha Art Publishing, Kyoto 2010.
- Jodidio Ph., *Shigeru Ban. Complete Works 1985–2015*, Taschen, Köln 2015.
- Kakuzō O., *Księga herbaty*, Etiuda, Kraków 2004.
- Kengo Kuma & Associates, LVMH Osaka, <https://kkaa.co.jp/en/project/lvmh-osaka> [dostęp: 28.07.2022].
- Kerr A., *Inne Kioto*, we współpracy z K.A. Sokol, tłum. z ang. A. Pikul, Karakter, Kraków 2021.
- Kuma K., *Projekty, Realizacje. Gorące źródła Ginzan Fujiya / Projects. Realizations. Ginzan Onsen Fujiya*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 78–146.
- Löffler B., *The Perpetual Other. Japanese Architecture in the Western Imagination*, „International Journal for History, Culture and Modernity” 2015, vol. 3, no. 3, s. 82–112, <https://doi.org/10.18352/hcm.492>.
- Montjoy V., *Why Use Translucent Polycarbonate on Building Facades?*, ArchDaily blog, 5.04.2022, <https://www.archdaily.com/979263/why-use-translucent-polycarbonate-on-building-facades> [dostęp: 20.05.2022].
- Ozorhon I.F., Uraz T.U., *Natural Light as a determinant of the identity of architectural space*, „Journal of Architecture and Urbanism” 2014, vol. 38(2), s. 107–119, <https://doi.org/10.3846/20297955.2014.916513>.
- Pallasmaa J., *Oczy skóry: architektura i myśły*, tłum. z ang. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Petri J., *Dom jako tymczasowe schronienie – efemeryczność w architekturze japońskiej*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 3, s. 37–47.

- Ryńska E.D., *Tradycyjne japońskie materiały budowlane stosowane w kształtowaniu współczesnych obszarów miejskich*, „Czasopismo Techniczne” 2007, z. 4-A, s. 237–242.
- Stec B., *O świetle we wnętrzu: relacja między światłem słonecznym a architekturą w aspekcie atmosfery architektury*, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2017.
- Tanizaki J., *Pochwała cienia*, wstęp i tłum. z jap. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.
- Tuan Y., *Przestrzeń i miejsce*, tłum. z ang. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-007

Data wpłynięcia: 15.05.2022

Data akceptacji: 30.07.2022

## DALEKI WSCHÓD W EUROPEJSKIEJ ARCHITEKTURZE I SZTUCE OGRODOWEJ. MIĘDZY DOMEM A OGRODEM

**Elżbieta Przesmycka**

prof. dr hab. inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0003-4190-9811

### Streszczenie

W artykule przedstawiono zarys wpływu kultury oraz sztuki chińskiej i japońskiej na kształtowanie europejskiej architektury i sztuki ogrodowej od XVII do XXI w. Na wybranych przykładach omówiono inspiracje i realizacje architektoniczno-ogrodowe oraz przedstawiono najważniejszych architektów wdrażających idee Dalekiego Wschodu w wybranych europejskich realizacjach.

**Słowa kluczowe:** Daleki Wschód, sztuka ogrodowa, architektura, ogrody chińskie i japońskie w Europie

### The Far East in European architecture and garden art. Between house and garden Abstract

The article presents an outline of the influence of Chinese and Japanese culture and art on the development of European architecture and garden art from the 17<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century. The inspirations and realizations of architecture and garden art are discussed on selected examples, the most important architects who implemented the ideas of the Far East in selected European realizations are presented.

**Key words:** Far East, garden art, architecture, Chinese and Japanese gardens in Europe

## Wprowadzenie

Architektura i sztuka ogrodowa Dalekiego Wschodu stały się elementem fascynacji Europejczyków w momencie napływu informacji, a przede wszystkim przedstawień wizualnych sprowadzanych do Europy przez podróżników i kupców. Motywy zdobnicze przedmiotów codziennego użytku, często przywożonych na Stary Kontynent razem z relacjami z podróży, stanowiły punkt odniesienia dla europejskich wyobrażeń o chińskich i japońskich krajobrazach, budynkach i ogrodach. Ceramika, meble i małe artefakty, np. zestawy do palenia tytoniu, były bogato i realistycznie zdobione. Kolejnych wrażeń wizualnych dostarczała rysownicy, którzy często towarzyszyli wyprawom handlowym i badawczym. Choć prawdziwe poznanie dalekich krain umożliwiło dopiero rozpowszechnienie fotografii w XIX w., już od wieku XVII w Europie zaczęły powstawać budowle i założenia ogrodowe inspirowane sztuką Dalekiego Wschodu.

Fascynacja architekturą i sztuką ogrodową Chin trwa od połowy XVIII w.<sup>1</sup> (w tym samym czasie można zauważyć również wpływy francuskiego baroku na sztukę i architekturę ogrodową Chin). Z kolei wpływ sztuki japońskiej na kulturę europejską widać najlepiej w XIX w. Szeroka dostępność drzeworytów – kolorowych druków wielu specjalistycznych wydawnictw powstających wówczas w Japonii i docierających do Europy – przyczyniła się do powstania szczególnej mody na sztukę Dalekiego Wschodu, której uległo wielu zachodnich artystów i projektantów. Jest to okres powstawania nowych form ogrodów botanicznych czy specjalistycznych, takich jak alpinaria, ogrody wodne, ogrody krajobrazowe, które często stanowią część otwartych ogrodów miejskich.

Podróżnicy europejscy odkrywając dalekie kraje, napotykali nowe kultury, religie, filozofię i sztukę, które inspirowały swoją specyficzną odmiennością. Wielu z nich po powrocie z podróży opisywało w szczególności inne formy architektury i jej otoczenia<sup>2</sup>. Już w XIII w. Włoch Marco Polo jako jeden z pierwszych Europejczyków dotarł do Chin. Był to okres, kiedy w Pekinie (wówczas Dadu) powstawała nowa rezydencja cesarza. Marco Polo po powrocie do Europy opisywał swoje wrażenia związane z tamtejszą architekturą i sztuką ogrodową. Szczególną uwagę zwrócił na zespół pałacu cesarskiego z ogrodem otoczonym murem, w którym znajdowało się jezioro, sztuczne pagórki, nieznanne mu krzewy i drzewa.

Celem artykułu jest przedstawienie kształtowania architektury i sztuki ogrodowej w krajach Dalekiego Wschodu, które wywarły największy wpływ na realizacje w Europie. Problem omówiono na tle historycznym oraz opierając się na wybranych realizacjach współczesnych.

<sup>1</sup> V. Alayrac-Fielding, *Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, ed. V. Alayrac-Fielding, Éditions Invenit, Tourcoing 2017.

<sup>2</sup> *Ideas of Chinese Gardens: Western Accounts, 1300–1860*, ed. B.M. Rinaldi, University of Pennsylvania Press, Philadelphia [cop. 2016].

## Ogrody chińskie - zarys

Historia ogrodu w Chinach sięga kilku wieków przed naszą erą, jednak najstarsze założenia ogrodowe są mało znane. Największy wpływ na rozwój sztuki ogrodowej w Chinach miała taoistyczna filozofia przyrody, dążąca do zespolenia człowieka z naturą. Specyficzną rolę pełniły w niej rzeki i góry, będące dominującymi elementami w kompozycji ogrodowej. Według legend tradycyjny ogród chiński symbolizuje raj na ziemi. Wierzono, że Nieśmierteli (*Hsien*) zamieszkują szczyty najwyższych gór, głębokie podziemne jaskinie i dryfujące po morzach wyspy<sup>3</sup>. Legenda ta wyjaśnia główną rolę, jaką w symbolice chińskiego ogrodu odgrywają góry, morze i wyspy. Charakterystycznymi elementami ogrodów były więc erodowane przez naturę głązy, woda ze skałami – wyspami, symbolizująca życie natury, oraz swobodnie kształtowane drogi i ścieżki<sup>4</sup>.

Od IV w. n.e. sztuka i kultura chińska wzbogacały się o nowe pierwiastki, głównie indyjskie, przenikające do Chin wraz z buddyzmem. Przykład stanowi pagoda przekształcana w różny sposób przez wiele wieków zarówno w Chinach, jak też w Japonii i Korei. Funkcje ogrodów chińskich ewoluowały i rozwijały się w czasie. Początkowo (za czasów dynastii Han 206 r. p.n.e. – 220 r. n.e.) ogród zarezerwowany był dla wypoczynku – ogród beztroski (*Mianyuan*) – i polowania. Za czasów panowania dynastii Szej i Tang (589–907) środowisko przyrodnicze zaczęło odgrywać główną rolę w projektowaniu ogrodów. Częstym motywem w założeniach ogrodowych, powstających w sąsiedztwie pałaców, były niewielkie pawilony medytacji sytuowane w otoczeniu dzikiej przyrody, wśród skał, nad brzegami rzek i strumieni. W następnym okresie, tzw. epoce Pięciu Dynastii (907–960), symbolicznego znaczenia nabrały rośliny, kwiaty, drzewa i krzewy. Ważną rolę odgrywały bambusy i sosny, a wśród kwiatów lotosy, orchidee i chryzantemy. W okresie dynastii Sung (960–1279) sztuka ogrodowa, dzięki twórczości wybitnych pejzażystów, nabrała artystycznego wymiaru. Powstały liczne traktaty, poszukiwano rozwiązań kompozycyjnych, rozwinęła się sztuka malowania poszczególnych kwiatów, drzew i owadów. Po raz pierwszy w malarstwie krajobrazowym pojawiło się zagadnienie przestrzeni. Czasy następnych dynastii, w tym mongolskiej dynastii Juan (1280–1368), a po niej dynastii Ming (1368–1644), pozostawiły przykłady licznych i okazałych założen ogrodowych<sup>5</sup>, które chętnie przedstawiano na przedmiotach codziennego użytku (il. 1).

<sup>3</sup> P. Hobhouse, *Historia ogrodów*, tłum. B. Mierzejewska, E. Romkowska, Arkady, Warszawa 2007, s. 320–322.

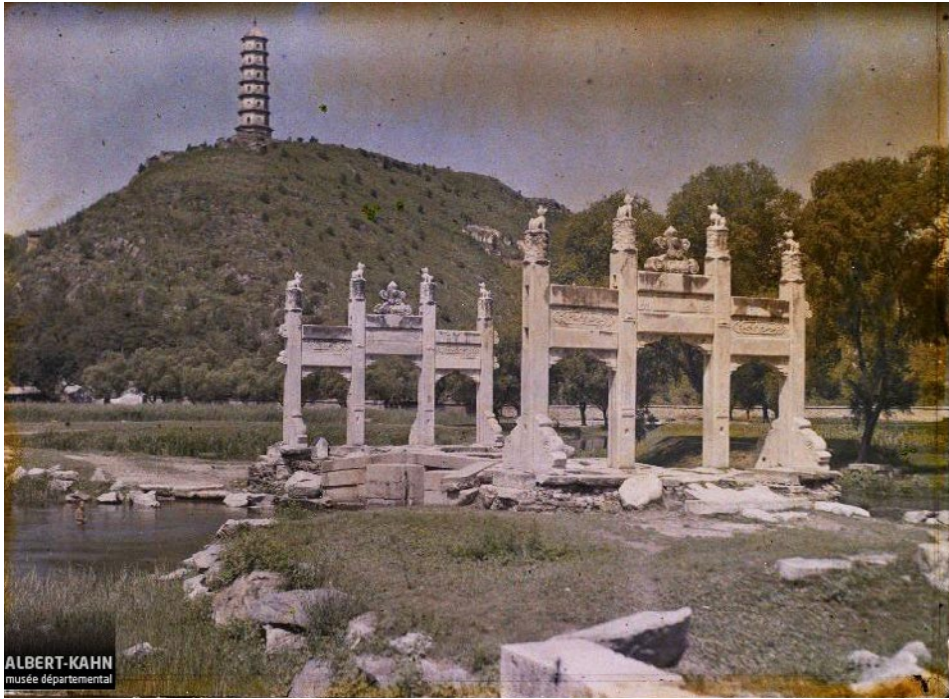
<sup>4</sup> Chung Wah Nan, *The art of Chinese Gardens*, Hong Kong University Press, Hong Kong 1982.

<sup>5</sup> L. Majdecki, *Historia ogrodów*, PWN, Warszawa 1978, s. 408–413.



Il. 1. Okrągłe pudełko stanowi klasyczny przykład wyrobu z czerwonej laki z wczesnego cesarskiego warsztatu Ming (1426–1435). Misterne ornamenty zdobią niebo, wodę i taras, a skrupulatne rzeźbienie i elegancki design to znaki rozpoznawcze najwyższej jakości rzeźbionych wyrobów z tego okresu. Na pokrywce pudełka widać scenę ogrodową z towarzyszącą jej architekturą. Na pierwszym planie ukazany został pawilon z galerią, otoczony skalistymi górami, a w nim uczony, który spogląda na staw z kwitnącym lotosem, podczas gdy jego młody asystent przygotowuje herbatę. Scena przywołuje słynnego uczonego z dynastii Song i legendarnego miłośnika lotosu Zhou Dunyi (1017–1073). Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/748352?showOnly=openAccess&ft=design+garden&offset=0&pp=40&pos=18.%20> [dostęp: 20.05.2022].

W czasie panowania dynastii Ming rozbudowywano pałace, powstawały letnie rezydencje, a w założeniach ogrodowych dominowały świątynie, skały, pawilony, altany, galerie i tarasy połączone siecią dróg i schodów. Głównym motywem była woda i wzgórza uzupełniane różnymi budowlami podkreślającymi malowniczość krajobrazu, które sprzyjały odpoczynkowi. Poszczególne pawilony łączyły liczne galerie i mosty – jedno z ważniejszych budowli, najczęściej łukowate, jedno- lub wieloprzęsłowe. Dla zaakcentowania szczególnego widoku wznoszono charakterystyczne bramy (il. 2).



Il. 2. Pekin, droga do starego pałacu letniego. Fot. Stéphane Passet, 1912. Źródło: [https://opendata.hauts-de-seine.fr/explore/embed/dataset/archives-de-la-planete/images/?disjunctive.Operateur&sort=identifiant\\_fakir&q=A-642&location=13,39.90957,116.40684&basemap=jawg.streets](https://opendata.hauts-de-seine.fr/explore/embed/dataset/archives-de-la-planete/images/?disjunctive.Operateur&sort=identifiant_fakir&q=A-642&location=13,39.90957,116.40684&basemap=jawg.streets) [dostęp: 20.05.2022].

## Ogród a duchowość w kulturze Dalekiego Wschodu

Od III w. dzięki rozwojowi klasy zamożnych kupców, a przede wszystkim wykształconych urzędników państwowych, ogród przestał być domeną cesarską. Przedstawiciele wyższych klas społecznych (*shidafu*) chcieli korzystać z dobrodziejstw natury bez opuszczania miasta. Prywatne ogrody niewiele ustępowały bogactwem ogrodom cesarskim<sup>6</sup>. Niektóre z nich otwierane były dla publiczności, aby pokazać potęgę ich właściciela, a inne wręcz przeciwnie – miały ograniczoną dostępność. Zasadniczo własność dostojników odzwierciedlała chińską kulturę humanistyczną poprzez kojarzenie zdobytej pozycji społecznej i bogactwa z sukcesem osiągniętym przez służenie państwu i cesarzowi, a także z sukcesem duchowym, który osiągnano poprzez kultywowanie życia wewnętrznego zgodnie z wartościami taoistycznymi. Ogrody nabrały nowego znaczenia – stały się miejscem schronienia i medytacji poprzez próbę stworzenia wyidealizowanego

<sup>6</sup> Cheng Liyao, *Private Gardens: Personal Gardens of Ancient China*, transl. Long Zhang, Mu San, CN Times Beijing Media Time United Publishing Company Limited, New York 2015.

świata natury. Rozwój buddyzmu i taoizmu pozwolił ogrodom dotrzeć do świata religijnego w świątyniach, które mnisi budowali z dala od miast. Ogromne znaczenie miała wówczas adoracja naturalnego krajobrazu (il. 3).



Il. 3. Qufu, Chiny, aleja w zespole grobowca Konfucjusza. Fot. Stéphane Passet, 1913. Źródło: [https://opendata.hauts-de-seine.fr/explore/embed/dataset/archives-de-la-planete/images/?disjunctive.opérateur&sort=identifiant\\_fakir&q=A%201%20250&location=13,39.90957,116.40684&basemap=jawg.streets](https://opendata.hauts-de-seine.fr/explore/embed/dataset/archives-de-la-planete/images/?disjunctive.opérateur&sort=identifiant_fakir&q=A%201%20250&location=13,39.90957,116.40684&basemap=jawg.streets) [dostęp: 20.05.2022].

Sztuka chińskich ogrodów ewoluowała w trzech różnych środowiskach (ce-sarz, burżuazja kupiecka i klasztory), doskonaląc się aż do XVIII w., kiedy to zachodnia kultura europejska (misjonarze, kolonizatorzy) narzuciła swoje wzory, czego szczególnym przykładem jest ogród francuski zaprojektowany w ogrodzie Yuanmingyuan. Ta realizacja uznawana jest za koniec tradycyjnych chińskich ogrodów. Do dziś zachowało się ich bardzo niewiele, w wyniku zniszczeń w latach 60. XX w., w czasie tzw. rewolucji kulturalnej. Również tradycyjna, zbudowana z drewna architektura związana z ogrodami uległa w dużej mierze zniszczeniu. Jednak pod dużym wpływem kultury i sztuki chińskiej rozwinęły się sztuki koreańska i japońska, w tym sztuka ogrodowa. Bezpośrednio przyczyniły się do tego liczne opracowania ilustrujące starą chińską sztukę kształtowania krajobrazu (il. 4).



Il. 4. Fragment zwoju *Widok wzdłuż rzeki podczas święta Qingming* (wersja dla dworu Qing), autorzy: Chen Mei, Sun Hu, Jin Kun, Dai Hong, Cheng Zhidao, 1763. Źródło: Panorama *Widok wzdłuż rzeki podczas święta Qingming*, XVIII-wieczna wersja dzieła, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Along\\_the\\_River\\_During\\_the\\_Qingming\\_Festival\\_%28Qing\\_Court\\_Version%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Along_the_River_During_the_Qingming_Festival_%28Qing_Court_Version%29.jpg) [dostęp: 9.09.2022].

Chińska sztuka ogrodowa rozwijała się w nieodłącznym towarzystwie swoich przedstawień w rysunku, grafice i sztuce użytkowej. Ji Cheng, autor *Yuanye*, uważał, że sukces ogrodu zależy od dwóch podstawowych zasad: przystosowania się do środowiska i zapożyczenia z innych krajobrazów<sup>7</sup>. Można uznać, że tworzenie ogrodu to stworzenie świata w miniaturze. „Świat w ziarnie” jest buddyjskim wyrażeniem, które odzwierciedla jedną z głównych trosk chińskiego pejzażysty. Niewielki rozmiar nadaje przedmiotowi wartość. Im bardziej reprodukcja obiektu przyrodniczego swoimi wymiarami odbiega od rzeczywistości, tym bardziej nabiera charakteru magicznego lub mitycznego. Jeśli wytyczenie parku, który

<sup>7</sup> *Yuanye* lub *The Craft Of Garden* to traktat o ogrodnictwie Ji Chenga powstały ok. 1631 r., po raz pierwszy opublikowany ok. roku 1634. Jest to pierwsza na świecie monografia poświęcona architekturze krajobrazu. Ji Cheng przedstawia w tym dziele obrazową wizję ogrodu, świata. W Chinach tekst został ponownie odkryty w XX w. dzięki XIII-wiecznym japońskim kopiom. Ostatnie wydanie z 1997 r., przetłumaczone z języka chińskiego na język francuski przez Che Bing Chiu, oparte jest na tekście oryginalnego wydania Ming i wypełnia lukę w wiedzy i zainteresowaniu teorią i sztuką ogrodów przez kulturę zachodnią. J. Cheng, *Yuanye: Le traite de jardine (1634)*, trad. du chinois Che Bing Chiu, VERDIER, Paris 1997.

zawiera wszystkie esencje i wszystkie istoty wszechświata, stanowi już akt magii, to sprowadzenie go do stanu miniatury jest równoznaczne z usunięciem z niego ostatniego pozoru rzeczywistości.

W 1679 r. Li Yu, chiński pisarz i poeta, opublikował podręcznik dla początkujących malarzy krajobrazów, do którego przygotowanie ilustracji zlecił wszechstronnemu malarzowi Wang Gaiowi. Pierwsza edycja została poświęcona nauce podstawowych elementów malarstwa pejzażowego, takich jak drzewa, skały i postacie ludzkie, z instrukcjami jak je rysować. Zawierała również dwa tomy pejzaży w stylach dawnych mistrzów, które pokazywały, jak przekształcić to, czego adepci malarstwa się nauczyli, w ich własne, historyczne kompozycje. Podręcznik przeniósł modę na studiowanie stylów starych mistrzów poza kręgi elitarne i stał się najczęściej używanym wprowadzeniem do malarstwa nie tylko w Chinach, ale także w Korei i Japonii. Kolejne edycje zawierały części poświęcone kwiatom i poszerzały działy dotyczące postaci ludzkich.

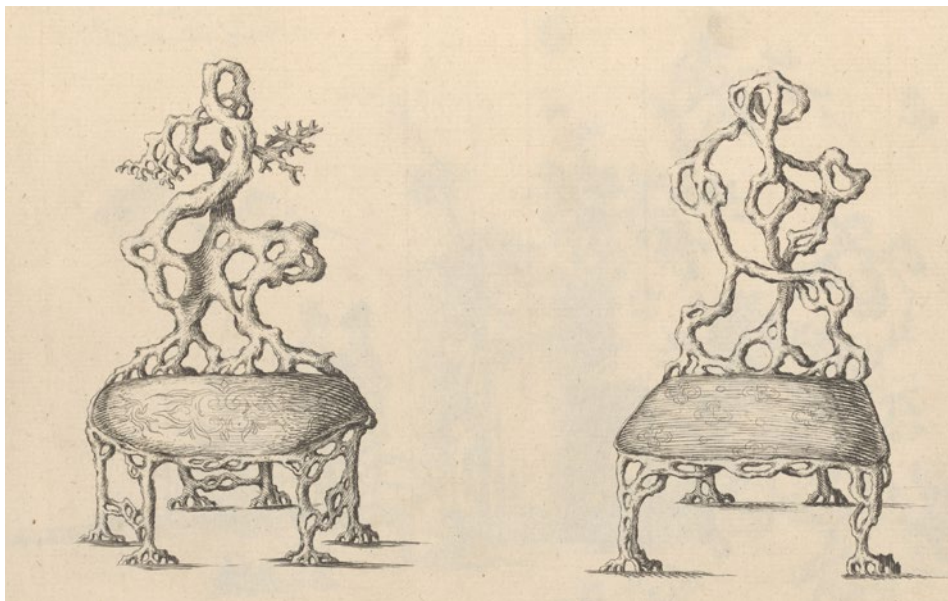
Szczególnie ciekawe i mające wpływ na sztukę europejską są przedstawienia XIX-wieczne, jak chociażby te autorstwa Nakabayashiego Chikutō, np. *Garden under a Hazy Moon*. W ogrodzie pełnym wiosennych kwiatów i głązów w kształcie gór grupa mężczyzn odpoczywa, rozmawia i przyjmuje wino oraz smakołyki od młodych chłopców. Erodowane ozdobne skały ogrodowe, takie jak te z jeziora Tai, identyfikują tę scenę jako mającą miejsce w Chinach. Zamglony księżyc wisi na niebie, a pasma mgły, odwzorowywane przez niepomalowane obszary jedwabiu, podkreślają głębię i perspektywę (il. 5).

### **Wpływ sztuki chińskiej na realizację europejskich założeń ogrodowych od XVIII w.**

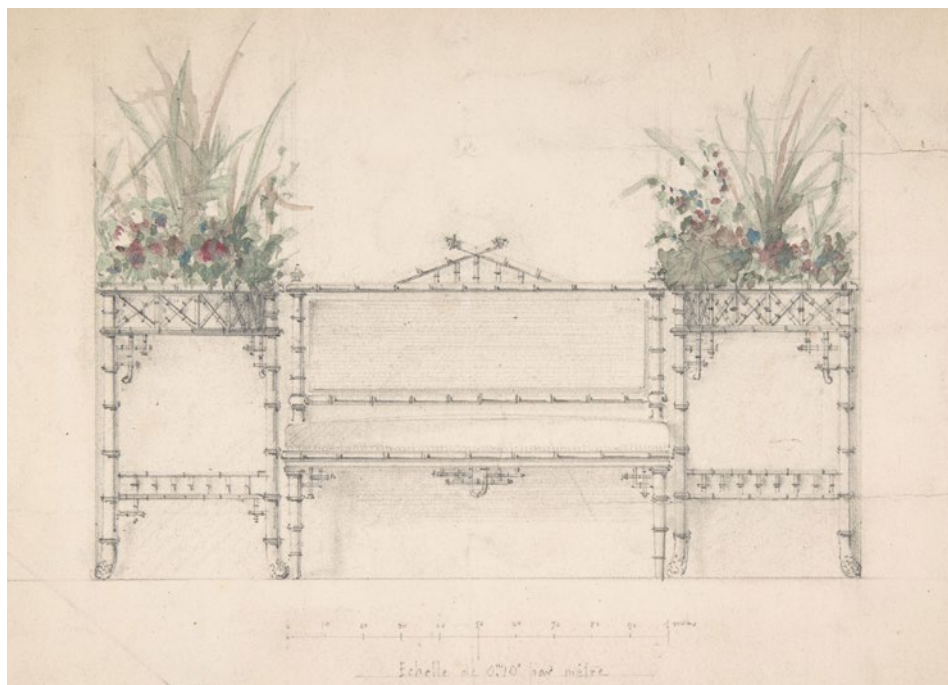
Napływające z Dalekiego Wschodu inspiracje już w XVII w. znalazły swój wyraz w licznych ilustrowanych europejskich wydawnictwach: katalogach projektowych czy albumach (il. 6–8). Moda na tzw. *chinoiserie* („chińszczyznę”) szybko stała się polem do popisu dla karykaturzystów. Na ilustracji 9 przedstawiono fikcyjną scenę rodzajową w ogrodzie, a na rysunku 10 karykatury Paryżan na tle budowli o cechach klasycystycznych, przyozdobionej podwiniętym dachem chińskim. Jest to złośliwe, lecz prawdziwe zilustrowanie ówczesnej europejskiej fascynacji orientem – powierzchownej i wybiórczej. W wielu ówczesnych projektach budowli ogrodowych widać znaczną przesadę w stosowaniu nadmiernego zdobnictwa. Przykładami mogą być: projekt pawilonu ogrodowego (autor Michel Barthelemy Hazon) wykonany na prośbę markiza de Marigny, który chciał dodać „kilka chińskich szaleństw” do swoich ogrodów w Château Menars (il. 11) czy projekty mebli ogrodowych, a także elementów zdobniczych i kostiumowych luźno inspirowanych chińską sztuką (il. 6, 7).



Il. 5. Fragment obrazu Nakabayashiego Chikutō pt. *Garden under a Hazy Moon*, 1843. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/829408?showOnly=openAccess&ft=design+garden&offset=40&rpp=40&pos=71> [dostęp: 9.09.2022].



Il. 6. George Edwards, Matthew Darly, *Plate 117. Garden Chairs*, 1754. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/760546> [dostęp: 9.09.2022].



Il. 7. Anonim, projekt „chińskiej” ławeczki z donicami, Francja XIX wiek. Źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358175?deptids=9&showOnly=openAccess&ft=garden+design&offset=80&rpp=40&pos=84> [dostęp: 15.05.2022].

Przykładem wydawnictwa mającego ogromny wpływ na europejskie realizacje jest *New Book of Chinese Design*<sup>8</sup> [Nowa księga wzorów chińskich]. Książka autorstwa brytyjskiego karykaturzysty, drukarza i grawera ozdób Matthew Darly'ego, powstała przy współpracy z Georgem Edwardsem i wydana w 1754 r., składa się ze strony tytułowej, indeksu i 120 wytrawionych tablic. Album składa się z różnorodnych projektów zdobniczych i kostiumowych inspirowanych chińską sztuką. Niektóre z nich są kopiami oryginalnych dzieł (wraz z tytułem książki). Przedstawiona na ilustracji 6 rycina pokazuje przykłady dwóch wzorów krzeseł ogrodowych, stworzonych z przeplatających się gałęzi, które tworzą oparcie i nogi. Siedziska powstały z cienkich poduszek: jednej o okrągłym kształcie, obitej tkaniną o wzorze przewijających się motywów roślinnych, i drugiej o kwadratowym kształcie, z podobnym wzorem.



Il. 8. Plan ogrodu inspirowanego kulturą chińską. W górnej części karty zawarto projekty obiektów architektonicznych: pagód, altan, wież i mostków. Gabriel Thouin, *Plans Raisonnés de Toutes les Espèces de Jardins*, 1820, fragment albumu opublikowanego w Paryżu. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/357945> [dostęp: 9.09.2022].

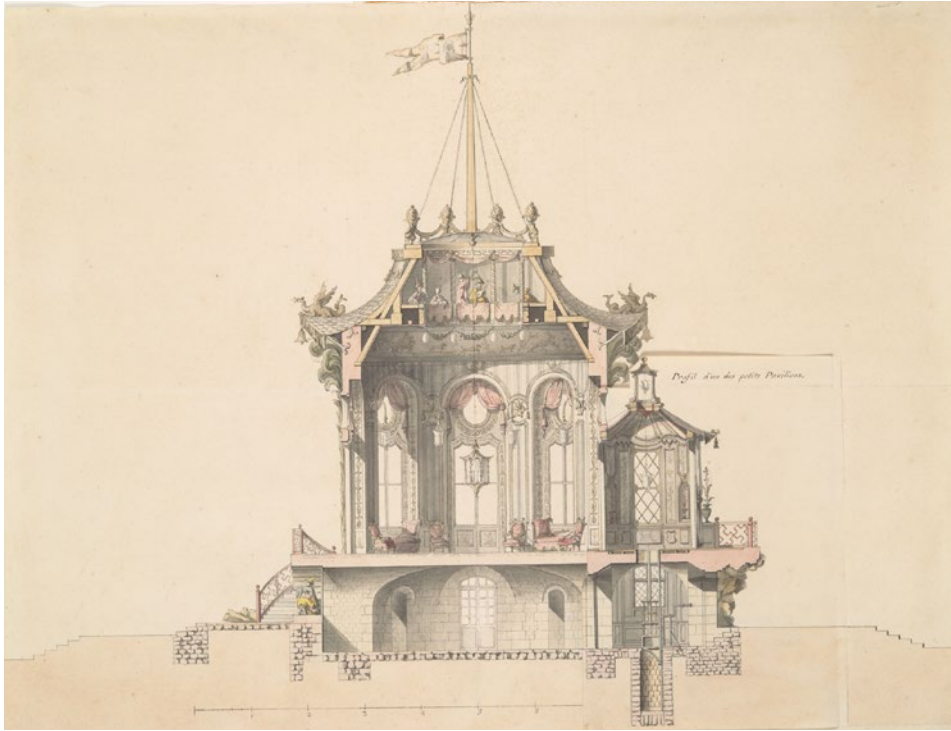
<sup>8</sup> Zob. M. Darly, G. Edwards, *New Book of Chinese Design*, London 1754; The Metropolitan Museum of Art, Title page of 'A New Book of Chinese Designs', <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/759615> [dostęp: 9.09.2022].



Il. 9. Jacques Gabriel Huquier, *Le Jardin Chinoise* (*The Chinese Garden*), 1743, ilustracja z albumu *Chinoiseries*. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/414292> [dostęp: 9.09.2022].



Il. 10. Anonim, *Le Goût du Jour ou Des Chinois du Boulevard Coblentz*, ok. 1815, z albumu *Caricatures Parisiennes*, wydawca Aaron Martinet. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392315> [dostęp: 9.09.2022].



Il. 11. Michel Barthelemy Hazon, *Project for a Chinese Pavillion*, [b.d.]. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366345> [dostęp: 9.09.2022].

Do szerszego upowszechnienia architektury i sztuki ogrodowej Dalekiego Wschodu w Europie doszło dopiero na początku XVIII w. Był to okres poszukiwania inspiracji oraz powstawania nowych idei projektowych. W wielu krajach Europy można zauważyć znaczący wpływ chińskiej sztuki ogrodowej na ówczesne realizacje ogrodowe<sup>9</sup>. Szeroką wiedzę o sztuce ogrodowej i architekturze Chin i Japonii zdobył Sir William Chambers (1723–1796) – szkocki architekt, projektant ogrodów i budowli ogrodowych. W latach 1740–1749 podróżował on po Dalekim Wschodzie odwiedzając Chiny, gdzie studiował architekturę i sztukę ogrodową. Po powrocie do Europy odbył studia architektoniczne we Włoszech, zaś w 1761 r. został mianowany architektem królewskim na brytyjskim dworze. Inspirując się poznaną podczas podróży chińską architekturą stworzył oryginalny, orientalistyczny styl.

<sup>9</sup> S. Castelluccio, *La figure du Chinois dans l'art européen*, Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/l%E2%80%99art-de-l%E2%80%99europe-%C3%A0-l%E2%80%99%C3%A9preuve-de-%C2%AB-l%E2%80%99autre-%C2%BB/la-figure-du-chinois-dans-l%E2%80%99art-europ%C3%A9en> [dostęp: 8.09.2022].

Największym dziełem Chambersa są ogrody królewskie Kew Gardens w Londynie, w których wprowadził on charakterystyczny dla chińskich rozwiązań nieregularny układ ścieżek i skupisk drzew oraz swobodne rozmieszczenie punktów widokowych. Był on także projektantem pagody w Kew Gardens<sup>10</sup>. Jej finalna wersja różni się od projektu – nie zawiera stopni z podwyższonym cokołem. Umieszczenie filarów również jest zupełnie inne, podobnie jak zwieńczenie kondygnacji powyżej. Drewniane smoki na dwuspadowych dachach, tradycyjnie i błędnie uważane za wykonane z prawdziwego złota, a następnie sprzedane przez Jerzego IV, uległy korozji biologicznej do 1784 r. i zostały usunięte podczas renowacji. W 2017 r. kopie smoków zostały dodane do pagody.

Chambers był również autorem dwóch prac dotyczących chińskiej sztuki: *Desseins des edifices, meubles, habits, machines, et ustenciles des Chinois: Graves Sur Les Originaux deffines à La Chine: Auxquels est ajoutée une description de leurs temples, de leurs maisons, de leurs jardins, &c* (1757) i *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772), które szybko rozpowszechniły w wielu krajach europejskich stworzony przez niego orientalistyczny styl architektoniczny (il. 12).

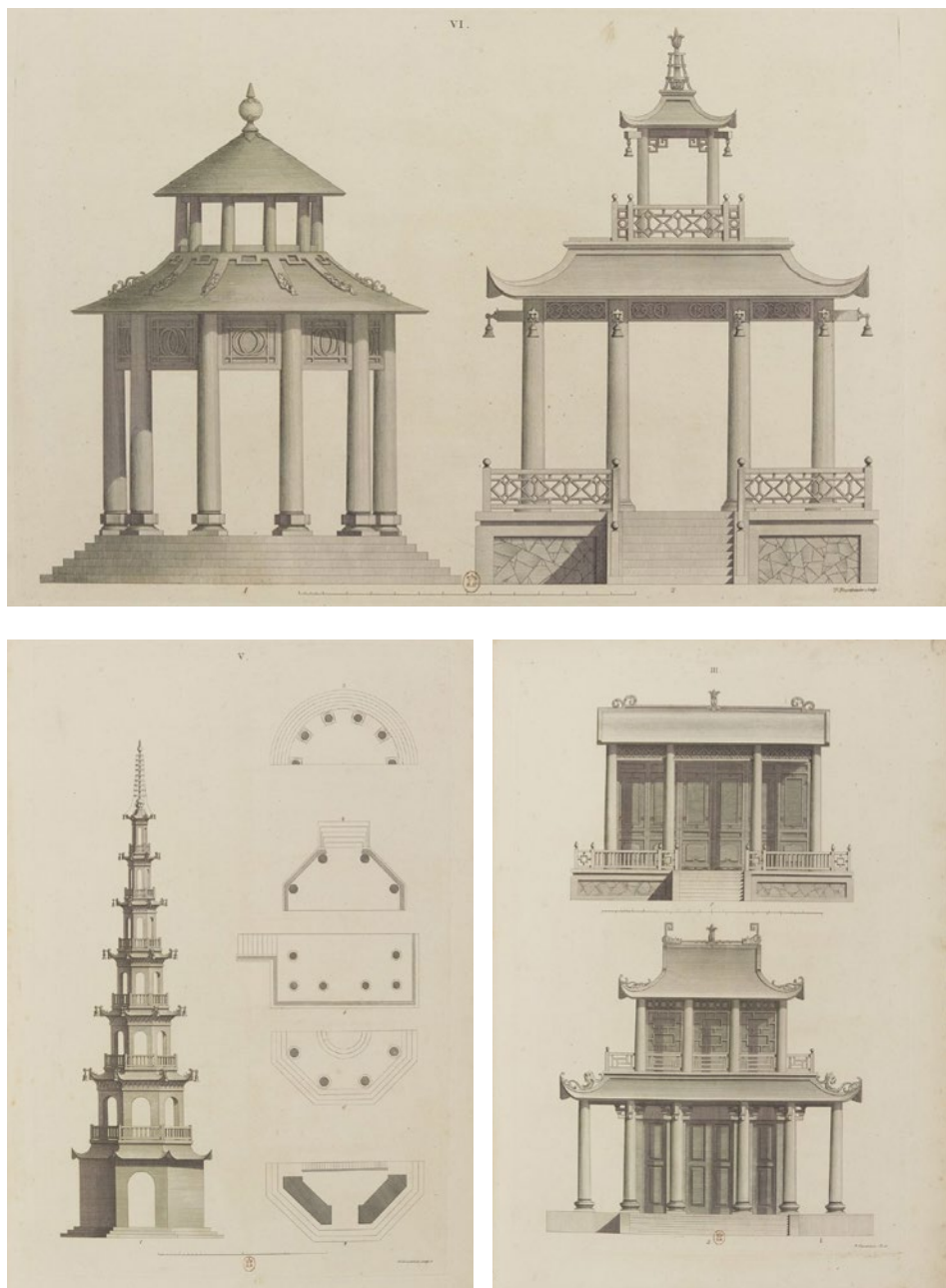
Po 1758 r. architekt współpracował z Johannem Heinrichem Müntzem, malarzem i architektem, czego efektem była wspomniana już pagoda w Kew Gardens, widocznie nawiązująca do istniejących wówczas licznych pagód w Chinach (il. 13). Pozostałe dzieła Chambersa w Kew Gardens to: dziesięcio-kondygnacyjna Wielka Pagoda (il. 14), Oranżeria, Zrujnowany Łuk, Świątynia Bellony i Świątynia Aeolus; niektóre z jego budynków już nie istnieją, np. Świątynia Słońca została zniszczona podczas burzy w 1916 r. Również Pagoda Gardens w Blackheath w południowym Londynie jest przypisywana Chambersowi. Trzypiętrowy budynek przekryty dwuspadowym dachem w stylu chińskim z charakterystycznymi odwróconymi narożnikami zbudowany został ok. 1775 r. jako pawilon dla księcia i księżnej Buccleuch.

### **Wpływ ogrodów japońskich na sztukę ogrodową Europy**

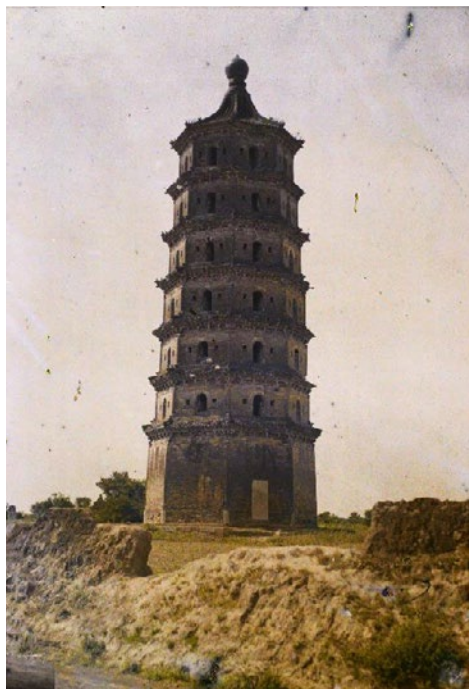
Zamiłowanie Japończyków do przyrody i urody krajobrazów inspirowane było starą kulturą chińską. Już pod koniec XVI w. w Japonii pojawiła się moda na barwne obrazy przedstawiane na złożonych tłach ekranów, zdobiące siedzi-by możliwych. Bogate malowidła przedstawiały świat roślin i owadów żyjących w starannie zakomponowanych układach ogrodowych (il. 15).

---

<sup>10</sup> P. Hobhouse, *op. cit.*, s. 342–343.



Il. 12. William Chambers, projekty inspirowane chińską architekturą: pawilon ogrodowy oraz pagoda. Źródło: Gallica, *Desseins des édifices, meubles, habits, machines et ustenciles des Chinois: [estampe] / gravés sur les originaux dessinés à la Chine par Mr. Chambers; auxquels est ajoutée une description de leurs temples, de leurs maisons, de leurs jardins, etc.*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537605w/f43.item#>; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537605w/f41.item> oraz <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537605w/f37.item> [dostęp: 21.05.2022].



Il. 13. Pagody buddyjskie w Pekinie. Fot. Stéphane Passet, 1912. Źródło: [https://opendata.hauts-de-seine.fr/explore/dataset/archives-de-la-planete/images/?disjunctive.operateur&sort=identifiant\\_fa\\_kir&q=chine&location=13,39.90957,116.40684&basemap=jawg.streets](https://opendata.hauts-de-seine.fr/explore/dataset/archives-de-la-planete/images/?disjunctive.operateur&sort=identifiant_fa_kir&q=chine&location=13,39.90957,116.40684&basemap=jawg.streets) [dostęp: 21.05.2022].



Il. 14. Pagoda projektu Chambersa: historyczny widok pagody i nieistniejącego już pawilonu Alhambra, autor Heinrich Joseph Schütz, 1813 (po lewej), źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343460?deptids=9&showOnly=openAccess&ft=garden+design&offset=80&rpp=40&pos=115> [dostęp: 15.05.2022]; widok pagody po odbudowie, 2006 (po prawej); źródło: [https://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Chambers\\_\(Architekt\)#/media/Datei:Kew\\_Gardens\\_Pagoda.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/William_Chambers_(Architekt)#/media/Datei:Kew_Gardens_Pagoda.jpg) [dostęp: 15.05.2022].



Il. 15. Kano Mitsunobu, *Flowers and Grasses of the Four Season*, koniec XVI w. W tej lirycznej odmianie wspólnego tematu kwiaty i ptaki czterech pór roku, delikatnie oddane owady, takie jak ważki, motyle i modliszki, unoszą się wśród róż, stokrotek, piwonii, chryzantem, koniczyny krzewiastej. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/72585> [dostęp: 15.05.2022].

Uszanowanie tradycyjnego krajobrazu Japonii wpłynęło na powstawanie rozmaitych form założeń ogrodowych. Charakterystyczna dla japońskiej sztuki ogrodowej była przede wszystkim skala dostosowana do miejsca zamieszkania. Ogrody były nieodłącznym elementem założeń rezydencji cesarskich i samurajskich, zaś przy zwykłych domach mieszkalnych kształtowano ogrody wypoczynkowe i użytkowe, podobnie jak to miało miejsce w Chinach. Sztuka japońska wywarła silny wpływ na europejską kulturę w XVIII i XIX w.

Od momentu odkrycia na Zachodzie w drugiej połowie XIX w. drzeworytu, Japończyk Kitagawa Utamaro był artystą tworzącym dzieła wysoko cenione w Europie (il. 16). Jego prace, sposób ukazywania rzeczywistości i obrazowania, a także piękno ujawniające się w uczuciach i przyrodzie, wpłynęły na jeden z najważniejszych wątków – styli europejskiej sztuki przełomu XIX i XX w. Stylem tym była secesja – europejska, i polska – która odcisnęła swoje piętno w wielu dziedzinach sztuki i architektury. Na przełomie XIX i XX w. zarówno architektura, rzemiosło artystyczne, malarstwo, rzeźba, ceramika, jak i grafika były secesyjne. Sztuka japońska w tym czasie stała się głównym źródłem inspiracji artystów. W secesyjnych realizacjach dominuje świat przyrody, jego charakterystyczna interpretacja i sposób przedstawiania<sup>11</sup>. Kolejnym artystą, który wywarł ogromny wpływ na europejskie wyobrażenia o sztuce Dalekiego Wschodu był Japończyk Utagawa Hiroshige<sup>12</sup> (il. 17). Artysta w swoich pracach łączył kra-

<sup>11</sup> R. Weiss, *Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa*, [w:] *Ten krakowski Japończyk... Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa / That Krakow Japonist: Japanese art inspirations in the work of Wojciech Weis*, red. A. Król, tłum. J. Juruś, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009, s. 266.

<sup>12</sup> *Utagawa Hiroshige (1797–1858)*, [w:] *Kolekcja Muzeum Manggha od A do Z*, red. A. Król, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2014, s. 34–35. Hiroshige to autor

jobraz i realistyczne sceny życia codziennego Japonii z poetycką wizją natury i zmienności klimatu miejsca, które były związane z porami roku, a tym samym ze zmianami pogody.



Il. 16. Kitagawa Utamaro, *A Party of Merrymakers in a House in the Yoshiwara on a Moonlight Night*, 1789. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37272> [dostęp: 9.09.2022].



Il. 17. Utagawa Hiroshige, *Yanagishima no Zu*. Źródło: The Metropolitan Museum of Art, [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45307?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Woodcuts&showOnly=openAccess&ft=\\*&offset=160&rpp=40&mp;pos=200](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45307?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Woodcuts&showOnly=openAccess&ft=*&offset=160&rpp=40&mp;pos=200) oraz <https://images.metmuseum.org/CRDImages/as/original/DP123244.jpg> [dostęp: 15.05.2022].

kilkunastu tysięcy drzeworytów oraz ilustracji książkowych. Początkowo tworzył prace o różnych tematach, ale sławę przyniosły mu krajobrazy oraz serie widoków słynnych miejsc, takich jak Osaka, Kioto, góra Fudzi. Najobszerniejsza seria to sto widoków słynnych miejsc w Edo (118 barwnych drzeworytów). Wywarł ogromny wpływ na sztukę Europy i Ameryki dzięki dużym nakładom swoich dzieł. Drugim mistrzem sztuki krajobrazowej był Hokusai Katsushika, który tworzył małowidła i drzeworyty, ilustracje do książek oraz książki ilustrowane.

Od 1868 r. do wielu już historycznych koncepcji japońskich ogrodów zamiast naturalnych skał i minerałów zaczyna być stosowany beton i żelbet, co stanowi przykład wzorowania się na architekturze Zachodu (il. 18). W latach 30. XX w. zachodnie technologie budowlane są już chętnie stosowane także w Japonii. Po II wojnie światowej, szczególnie w latach 50., sytuacja ekonomiczna Japonii uległa poprawie. Dzięki temu wielu architektów japońskich kreowało wówczas nowy styl i przodowało w rozwoju nowoczesnej architektury w skali światowej

Ogród w tradycyjnym japońskim stylu spotykany jest obecnie przy domach prywatnych, w parkach, przy świątyniach buddyjskich i *shintō* oraz w otoczeniu rezydencji<sup>13</sup>. Charakterystyczne elementy ogrodu japońskiego stanowią kamienie, stawy, strumienie, wyspy, kaskady, pagórki, mostki oraz rośliny, głównie zimozielone. Podstawą formowania założeń ogrodowych jest umiejętne dobranie skali założenia i jego elementów do właściwości otoczenia, jego wielkości i formy. Duże znaczenie przywiązywane jest do kolorystyki roślin, w tym drzew i krzewów, ich formy przestrzennej i krajobrazowej. Istotą takiego ogrodu jest całoroczna relacja między ogrodem a mieszkaniem.

Popularyzacja sztuki i dostępność wytworów rzemiosła japońskiego wywarły silny wpływ m.in. na angielski Arts and Crafts Movement. Sprzedawane w sklepach wyroby japońskie, w tym wysoko cenione grafiki i porcelana, przyczyniały się do zainteresowania prostą, oszczędną formą bez nadmiaru ornamentu, i stały się inspiracją dla wielu projektantów i artystów.

Za reprezentanta ruchu Arts and Crafts uważany był Charles Rennie Mackintosh (1868–1928), autor wielu realizacji architektonicznych, najbardziej znany z licznych projektów wnętrz, w tym mebli czy geometrycznych witraży o prostych rozwiązaniach, wynikających z jego założeń estetycznych. Z ruchem tym związanych było wielu architektów i projektantów. W twórczości Christophera Dressera (1834–1904), który zetknął się ze sztuką Japonii w 1862 r., widać jej wpływ na wyroby które projektował, w tym ceramikę, meble dywany i tapety. Architekt Charles F.A. Voysey (1857–1941), jeden z pionierów nowoczesnej architektury angielskiej, w swojej twórczości architektonicznej stosował mieszaninę motywów japońskich, tj. białych ścian i form dachów przypominających pagodę. Voysey przykładął dużą wagę do jakości i estetyki formy, projektując także tkaniny, meble i lampy.

Przykładem prywatnej kolekcji architektoniczno-ogrodniczej inspirowanej sztuką japońską są istniejące do dzisiaj ogrody Alberta Kahna (1860–1940) we Francji. Kahn, bankier i filantrop, od 1895 r. właściciel niewielkiej posiadłości w Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), do 1920 r. sukcesywnie nabywał

---

<sup>13</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński – elementy i zasady kompozycji*, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa [cop. 2009].

okoliczne grunty w celu stworzenia swoistego „świata w miniaturze” – ogrodu złożonego ze scen krajobrazowych przeplatających się z zielenią leśną. W skład założenia (il. 18) wchodziły: ogród japoński i japońska wioska, ogród angielski, „złoty las”, ogród francuski, ogród sadowniczo-różany, „niebieski las” i bagno, łąka i las Wogezów. Kahn był również wielkim kolekcjonerem zbiorów ikonograficznych – kolorowanych fotografii wykonanych przez fotoreporterów na jego zamówienie, zatytułowanych „Archiwa planety”. Stworzone przez niego muzeum, po jego bankructwie w czasach wielkiego kryzysu w 1929 r., przechodziło różne okresy<sup>14</sup>. Dopiero w 2010 r. departament Hauts-de-Seine zainicjował projekt restrukturyzacji i rozbudowy muzeum jego imienia, a stworzony przez Kahna ogród sceniczny został wpisany do rejestru zabytków w 2015 r. Inicjatorzy muzeum Alberta Kahna zamierzają kontynuować ideę tworzenia „Świata ogrodów” także w innych miejscach, np. w Cap Martin na Riwierze Francuskiej. Jest to również nawiązanie do fragmentarycznego sposobu nabywania gruntów przez Alberta Kahna.

W 2012 r. ogłoszono konkurs architektoniczny na nowe muzeum Alberta Kahna. Celem przebudowy była poprawa warunków konserwacji i wystawiania zbiorów, w szczególności poprzez stworzenie stałej trasy zwiedzania, oraz poprawa warunków odbioru obiektu przez odwiedzających. Zwycięzcą został projekt japońskiego architekta Kengo Kuma, który miał na celu ochronę wyjątkowego ogrodu oraz podkreślenie połączenia miasta z ogrodem poprzez zaprojektowanie budynku, który ma trzy piętra i scala wnętrze z zewnątrz. Fasada została otoczona listwami z drewna i metalu, które filtrują światło i są inspirowane tradycyjnymi japońskimi domami, a także są zorientowane i zaprojektowane tak, aby „tworzyć vibracje”. Prace realizacyjne rozpoczęły się w 2015 r. Nowy budynek zastąpił starsze obiekty i stanowi wejście do muzeum, wspomniany łącznik między miastem a ogrodem. Muzeum Alberta Kahna, znane już ze swoich ogrodów, zostało ponownie otwarte dla publiczności w 2022 r. po siedmiu latach rozbudowy i restrukturyzacji. Rozbudowa opiera się o dawną galerię wystawienniczą (il. 19, 20).

---

<sup>14</sup> D. Okuefuna, *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age*, BBC Books, London [cop. 2008].



Il. 18. Ogród Japoński Alberta Kahna w Boulogne-Billancourt oraz fragment zabudowy wioski japońskiej. Fot. Auguste Léon, 1910, Zbiory Muzeum Alberta Kahna. Źródło: [https://opendata.hauts-de-seine.fr/explore/dataset/archives-de-la-planete/images/?disjunctive\\_operateur&sort=identifiant\\_fakir&refine.lieu\\_retraite=Europe&q=Boulogne-Billancourt&location=13,39.90957,116.40684&basemap=jawg.streets](https://opendata.hauts-de-seine.fr/explore/dataset/archives-de-la-planete/images/?disjunctive_operateur&sort=identifiant_fakir&refine.lieu_retraite=Europe&q=Boulogne-Billancourt&location=13,39.90957,116.40684&basemap=jawg.streets) [dostęp: 15.05.2022].



Il. 19. Pawilon Muzeum Alberta Kahna w Boulogne-Billancourt, proj. Kengo Kuma. Fot. Michel Denance, 2022 (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates Paris).



Il. 20. Elewacja od strony ogrodu pawilonu Muzeum Alberta Kahna w Boulogne-Billancourt, proj. Kengo Kuma. Fot. Michel Denance, 2022 (dzięki uprzejmości Kengo Kuma and Associates Paris).

Nowe muzeum departamentalne Alberta Kahna znajduje się w sercu tzw. doliny kultury Hauts-de-Seine wraz z innymi obiektami, takimi jak La Seine Musicale (Muzyczna Sekwana) i Le Jardin des métiers d'Art et du Design (Ogród Rzemiosła i Designu w Sèvres, otwarcie 2022), a także przyszłe Muzeum Grand Siècle (Saint-Cloud, otwarcie 2025).

### Ogród Chiński w Warszawie

W Polsce w 2014 r. w Warszawie otwarty został nowy Ogród Chiński jako część Ogrodu Królewskiego Łazienek Królewskich<sup>15</sup>. Inspiracją do odtworzenia dawnego założenia było odnalezienie przez archeologów w 2012 r. fundamentów XVIII-wiecznego mostu chińskiego, uwidocznionego na obrazie Zygmunta Vogla (il. 21). Odkrycie potwierdziło istnienie mostu zlokalizowanego na skrzyżowaniu z Promenadą Królewską. W pobliżu tego miejsca, wzdłuż strumienia, zlokalizowany był Ogród Chiński<sup>16</sup>. Został on zaprojektowany na podstawie ówczesnych historycznych wzorców, obecnych w rezydencji Księcia Gongu w Pekinie, oraz w nawiązaniu do europejskiej mody na orientalizm<sup>17</sup>. Dachy powstałych obecnie obiektów, tj. pawilonu i ażurowej altany, pokryte są wykonaną w Chinach, ręcznie glazurowaną dachówką w kolorze ugru, zbliżonym do żółtego. Kolor ten przysługiwał tylko cesarzowi, a w Łazienkach Królewskich symbolicznie przypisany jest Stanisławowi Augustowi. Zarówno dachówki, jak i marmurowy mostek, zostały wykonane przez chińskich mistrzów kamieniarstwa, pochodzących z rodzin pracujących w tym zawodzie od 2000 lat<sup>18</sup>. Założenie ogrodu chińskiego w Łazienkach Królewskich wzorowano na ogrodach odpowiadających cechom *chinoiserie*. Pawilon i altana połączone zostały kamiennym mostkiem, a układ ścieżek poprowadzono swobodnie, nawiązując do charakteru modnych założeń ogrodowych czasów Stanisława Augusta. Nie brakuje tu również typowych dla ogrodów chińskich latarni, stawu otoczonego roślinami – zarówno rodzimymi, jak też tymi stosowanymi w ogrodach chińskich. Interesujące są rzeźby dwóch lwów ustawionych przy wejściu do ogrodu, symbolizujących dostatek i bogactwo. Jest to dar Muzeum Rezydencji Księcia Gongu dla Łazienek Królewskich. Przykład warszawski pokazuje, że nadal istnieje potrzeba odtwarzania zażytkowych założeń chińskich ogrodów dopełniających niejedyn park europejski, powstałych na przełomie XVII i XVIII w.

<sup>15</sup> Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Ogród Chiński, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/ogrody/ogrod-chinski> [dostęp: 20.05.2022].

<sup>16</sup> W XVIII w. król Stanisław August zapoczątkował w Łazienkach modę na *chinoiserie*. Z jego inicjatywy w 1780 r. zmieniono nazwę dawnej drogi wilanowskiej na Aleję Chińską. W północnej, naturalistycznej części Łazienek założony został Ogród Chiński. *Ibidem*.

<sup>17</sup> Koncepcja współczesnego Ogrodu Chińskiego opracowana została przez prof. Edwarda Bartmana i architekta Pawła Bartmana we współpracy z chińskimi architektami z Muzeum Księcia Gongu w Pekinie. *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.



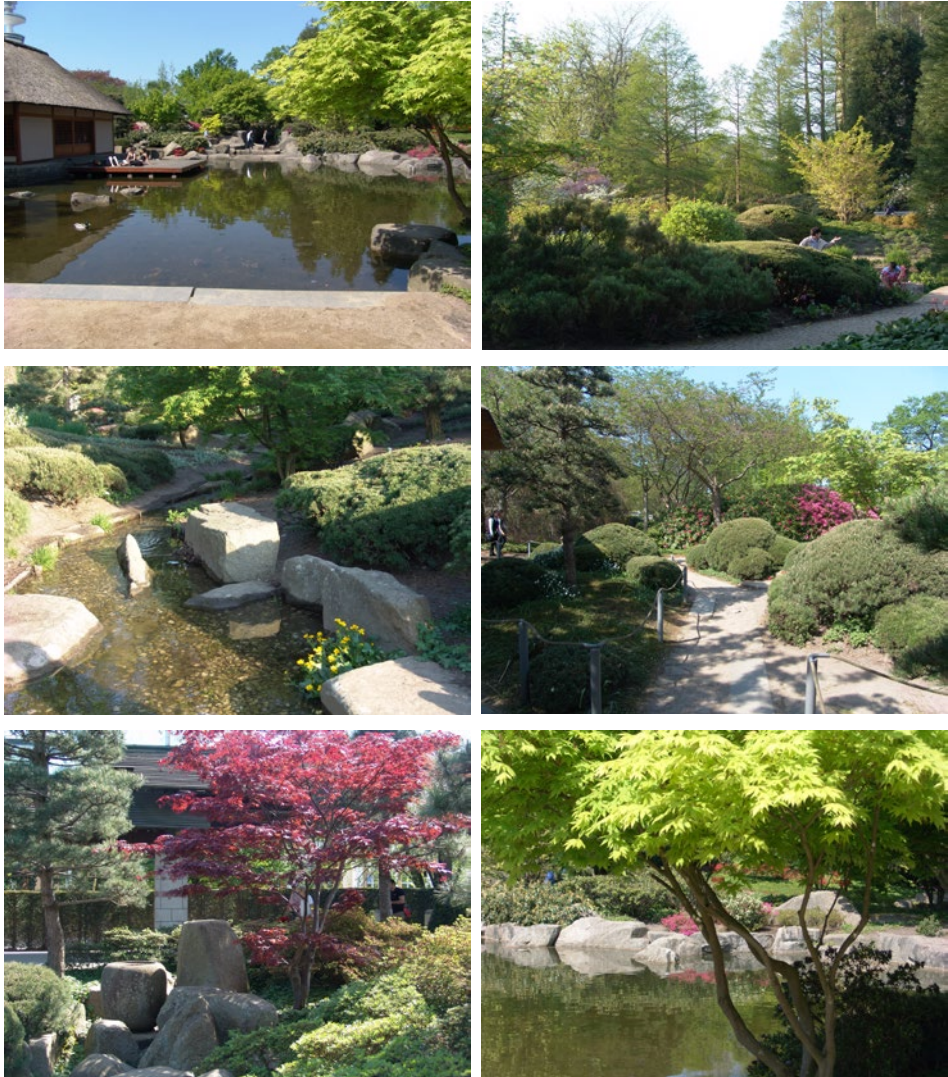
Il. 21. Chiński most w Łazienkach Królewskich, uwieczniony na obrazie autorstwa Zygmunta Vogla (fragment), 1785, Państwowe Muzeum Ermitażu w Petersburgu. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ogr%C3%B3d\\_Chi%C5%84ski\\_w\\_%C5%81azienkach\\_Kr%C3%B3lewskich#/media/Plik:Zygmunt\\_Vogel\\_-\\_Widok\\_na\\_Bram%C4%99\\_Chi%C5%84sk%C4%85\\_w\\_%C5%81azienkach.png](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ogr%C3%B3d_Chi%C5%84ski_w_%C5%81azienkach_Kr%C3%B3lewskich#/media/Plik:Zygmunt_Vogel_-_Widok_na_Bram%C4%99_Chi%C5%84sk%C4%85_w_%C5%81azienkach.png) [dostęp: 9.09.2022].

## Współczesne ogrody Dalekiego Wschodu w Europie

Na przestrzeni wieków wiele ogrodów inspirowanych Dalekim Wschodem uległo większym lub mniejszym zniszczeniom. Obecnie niektóre z nich otrzymują drugie życie poprzez rewitalizację i odnawianie istniejących założeń parkowych.

Największy w Europie Ogród Japoński znajduje się pomiędzy Centrum Kongresowym w Hamburgu (CCH) i dzielnicą Hamburg Messe. Powstał on w 1990 r. według koncepcji japońskiego architekta krajobrazu Yoshikuni Arakiego (projekt 1988). Centralnym punktem ogrodu jest małe jezioro i rustykalna japońska herbaciarnia, która otwiera się tarasem na powierzchnię wody. Do herbaciarni wchodzi się przez drewnianą bramę, która symbolicznie wyznacza intymną część ogrodu. Ceremonie parzenia herbaty odbywają się tutaj w lecie, kiedy organizowane są także inne wydarzenia kulturalne. Odwiedzający ogród mogą skupić się tutaj na elementach natury i na sobie, z dala od wielkomiejskiego zgiełku i pośpiechu. Dzięki swojej prostej formie ogród japoński dyskretnie wtapia się w krajobraz parku. Jego kontynuacją jest japoński ogród krajobrazowy, założony po drugiej stronie części wystawowej. Założenie to tworzy centralny obszar hamburskiego parku *Planten un Blomen* (il. 22)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> *Von der Festung bis Planten un Blomen – die Hamburger Wallanlagen*, Hrsg. H. Grunter, Dölling und Galitz Verlag, München 2020.



Il. 22. Ogród Japoński w parku miejskim Planten un Blomen w Hamburgu. Zgodnie z estetyką i filozofią Azji Wschodniej, rośliny, skały i woda mieszają się w wyidealizowany, pomniejszony obraz natury. Fot. E. Przesmycka, 2007.

Oprócz architektury związanej z realizacjami ogrodowymi inspirowanymi Dalekim Wschodem do inspiracji można niewątpliwie zaliczyć współczesne realizacje zespołów obiektów związanych z kulturą chińską czy też japońską powstającymi w ramach różnych projektów współpracy i partnerstwa miast europejskich z chińskimi i japońskimi. Jednym z przykładów jest zespół Yu-Garden w dzielnicy Hamburg-Rotherbaum.



Il. 23. Zespół Yu-Garden w Hamburgu-Rothenbaum, Feldbrunnenstraße. Fot. Pauli-Pirat, CC BY-SA 4.0. Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=44882607> [dostęp: 21.05.2022].

Jego powstanie opiera się na partnerstwie Szanghaju i Hamburga. W 1986 r. przyjęto deklarację o utrzymaniu tradycyjnej przyjaźni, intensyfikacji współpracy, handlu, poszanowaniu i kultywowaniu kultury obu miast oraz regularnej wymianie informacji, zwłaszcza w dziedzinie gospodarki, nauki, techniki, transportu i urbanistyki. W 2006 r. odbył się szereg oficjalnych uroczystości z okazji 20. rocznicy partnerstwa. Delegacja z Hamburga udała się do Chin, zaś hamburska dzielnica Hafencity otrzymała Aleję Szanghajską, a jako widoczny znak solidarności postanowiono powołać chińskie centrum kultury w Hamburgu (il. 23). Miasto udostępniło działkę przylegającą do istniejącego Muzeum Etnologii (obecnie Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt). Podstawą użytkowania terenu była umowa dziedziczenia prawa do zabudowy, z którą miasto przekazało chińskim partnerom bezpłatnie nieruchomości o powierzchni ok. 3400 m<sup>2</sup> na okres 30 lat<sup>20</sup>.

Ogrody japońskie cieszą się ciągle dużym zainteresowaniem. Są inspiracją dla kształtowania przestrzeni prywatnych i publicznych o różnych skalach. Zrozumienie zasad ich kompozycji jest kluczowe dla udanej realizacji. Japonia jest jednym z nielicznych krajów na świecie, który przywiązuje duże znaczenie

<sup>20</sup> H.W. Schütte, *Der Hamburger Yu-Garten*, vorwort C. Krause, mitwirkende S. Koch, Ostasi- en Verlag, Hamburg 2017.

do zmieniających się pór roku, co odnosi się do codziennego życia oraz uczuć i nastrojów, które one wywołują. Zrozumiałe jest zatem znaczenie sezonowości w ogrodzie i taki dobór roślin, by poszczególne okresy wiązały się ze zmianą ich wyglądu. W ogrodach japońskich pożądane są rośliny liściaste, które kwitną lub okrywają się liśćmi w okresie wiosennym. To czas celebracji odradzającego się życia. Ogród japoński jest subtelny, cienisty i ożywiony wodą. W okresie zimowym wegetacja w nim zatrzymuje się i przechodzi w stan odpoczynku, jednak wyważona kompozycja ciągle stwarza atrakcyjne widoki. Współczesne ogrody japońskie to nie kolekcje japońskich roślin, ale raczej aranżacje roślin i materiałów, które przywołują pejzażowe krajobrazy.

Adaptacja kompozycji japońskiego ogrodu do innych warunków geograficznych wiąże się często z koniecznością dostosowania skali założenia. Przykładowo: zastosowanie dużych drzew zarezerwowane było w Japonii dla parków i ogrodów świątynnych. W przypadku Europy duże drzewa znajdują miejsce również w ogrodach mniejszych.

Również tradycyjna koncepcja ogrodu krajobrazowego wprowadza nowości związane z użyciem współczesnych materiałów i technologii budowlanych. Większość historycznych ogrodów japońskich, uznawanych za skarby kulturowego dziedzictwa narodowego, staje się źródłem inspiracji dla współczesnych twórców. Dawniej wielu twórców ogrodów poszukiwało naturalnych kamieni odpowiadających wzorcom tradycyjnych rozwiązań materiałowych, ale już w latach 50. XX w. zauważono, że są one bardzo rzadkie, stąd potrzeba wykorzystania nowoczesnych inspiracji artystycznych i utrzymania symbolicznego znaczenia ogrodu.

Obecnie na całym świecie istnieje ponad 500 ogrodów japońskich, głównie w Europie i Ameryce Północnej<sup>21</sup>. Niektóre z nich mają ponad stuletnią historię. Wiele ogrodów jest zagrożonych zniszczeniem bądź przekształceniami spowodowanymi zmianami we współczesnym stylu życia społeczeństw. Zjawiska te dotyczą również Japonii. Wynika to z wielu przyczyn zarówno historycznych, społecznych, jak i finansowych. Badacze orientalnej sztuki ogrodowej dostrzegają powtarzające się problemy związane z potrzebą i możliwością dostosowania ogrodów do współczesnych wymagań w kontekście zasad zrównoważonego rozwoju, co nieraz bywa sprzeczne z duszą ogrodu japońskiego. Tak jak w XVIII i XIX w. uwidaczniały się luźne interpretacje i nawiązania stylistyczne w tworzeniu inspirowanych Dalekim Wschodem ogrodów, także obecnie pojawiają się założenia, które odbiegają od zasad ogrodu japońskiego w jego oryginalnym rozumieniu<sup>22</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że inspiracje japońską

---

<sup>21</sup> Y. Yoshinaga, *Jardins japonais*, [w:] *L'homme et le paysage, musees et monuments*, UNESCO, Paris 1979, s. 91–111.

<sup>22</sup> K. Kobayashi, *Study on Japanese Garden Abroad: Definition and Method of Design: Exploration beyond Defining Japanese Garden*, Independently published, 2019.

sztuką ogrodową są obecnie najsilniej widoczne w europejskich realizacjach, do tworzenia których zapraszani są projektanci z Japonii.

Jednymi z pierwszych nowoczesnych przykładów japońskich ogrodów są: ogród wykreowany przez Kenzo Tange dla prefektury Kagawa oraz ogród zaprojektowany przez rzeźbiarza Isamu Noguchiego dla siedziby UNESCO w Paryżu nazywany Ogrodem Pokoju (The Garden of Peace, 1956–1958). Noguchi był jednym z twórców nowych kierunków sztuki ogrodowej<sup>23</sup>. Rozwinął nowy, ekstrawagancki styl w dziedzinie scenografii, wzornictwa przemysłowego, projektowania ogrodów i ceramiki. Niektóre przykłady jego działań w sztuce monumentalnej pokazują wszechstronną kreatywność w odniesieniu do architektury, np.: wspomniany już ogród dla siedziby UNESCO w Paryżu (il. 24), ogród rzeźb dla Chase Manhattan Plaza w Nowym Jorku, fontanna na Expo w Osace w 1970 r., czy funkcjonujący do dnia dzisiejszego plac zabaw w Atlancie. W ogrodach tych użyto skał, drzew i tradycyjnych roślin typowych dla sztuki ogrodowej Japonii. Równocześnie widać w nich wpływy abstrakcyjnej sztuki modernistycznej, pomagającej stworzyć nową syntezę „ducha”, i wymagań współczesnego społeczeństwa. Ogród UNESCO w Paryżu może być podziwiany o każdej porze roku. Dodając do jego kompozycji „Fontannę Pokoju” (Peace Fountain) wykonaną z szarej granitowej skały, Noguchi wpisał w środek ogrodu słowo „pokój” wykorzystując do tego japońskie znaki odwrócone do góry nogami, tak że po zbliżeniu się do fontanny widać, jak odbijają się one w wodzie. Pochodzący z kultury amerykańsko-japońskiej artysta przez całe życie oscylował między awangardą a tradycyjną sztuką azjatycką, czego przykładem jest ten ogród. Od 1950 r. jego projekty były przeznaczone do przestrzeni zewnętrznych i zostały zaprojektowane zgodnie z zasadami estetycznymi ogrodów japońskich, gdzie duże abstrakcyjne rzeźby są umieszczane w przestrzeniach predysponowanych do nich w celu osiągnięcia równowagi. W tym czasie Noguchi projektował tak ambitne prace jak: Ogród Wodny (Sunken Garden, 1964–1965, Chase Manhattan Bank Plaza, Nowy Jork) czy Billy Rose Art Garden (1965, Jerozolima). Tworzył przestrzenie w sposób daleki od tych stworzonych przez ówczesnych architektów krajobrazu. Postrzegał on ogrody jako wyjątkową rzeźbę.

Twórczość japońskich architektów zyskała swoistą renomę w Europie, a ich realizacje dotyczą przede wszystkim obiektów związanych ze sztuką i kulturą, stając się dla kolejnych miast wizytówką nowoczesności, przy jednoczesnym uszanowaniu natury.

---

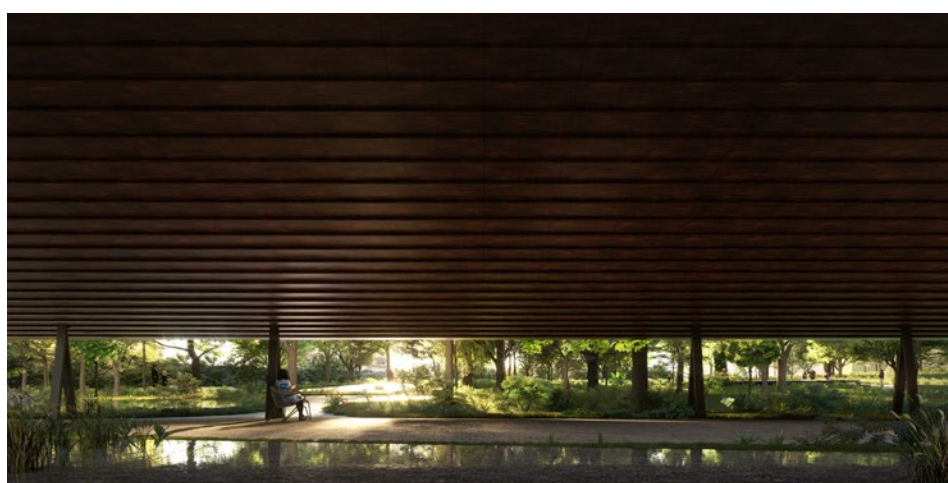
<sup>23</sup> Isamu Noguchi (1904–1988) używał wszystkich materiałów, które miał na wyciągnięcie ręki: kamienia, metalu, drewna, gliny, kości, papieru.



Il. 24. Ogród Pokoju UNESCO w Paryżu, proj. Isamu Noguchi 1958. Fot. Michel Ravassard, 2010 (po lewej), źródło: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:April\\_2010,\\_UNESCO\\_Headquarters\\_in\\_Paris\\_-\\_The\\_Garden\\_of\\_Peace\\_\(or\\_Japanese\\_Garden\)\\_in\\_Spring.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:April_2010,_UNESCO_Headquarters_in_Paris_-_The_Garden_of_Peace_(or_Japanese_Garden)_in_Spring.jpg); fot. Jean-Pierre Dalbéra, 2010 (po prawej), źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le\\_jardin\\_japonais\\_de\\_Noguchi\\_\(UNESCO,\\_Paris\)\\_5212315715.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_jardin_japonais_de_Noguchi_(UNESCO,_Paris)_5212315715.jpg) [dostęp: 20.05.2022].

Do przykładów tego typu architektury można zaliczyć trwającą w Lizbonie rozbudowę Centrum Sztuki Współczesnej (il. 25), znajdującego się w kompleksie jednej z najważniejszych instytucji kulturalnych – Fundacji Galusta Gulbenkiana (planowane oddanie do użytku w 2023 r.). Projekt przebudowy i rozbudowy tego obiektu autorstwa Kengo Kuma połączony jest z rewitalizacją parku, której autorem jest architekt krajobrazu Vladimir Djurovic.

Przebudowa zakłada wprowadzenie dynamicznej bryły zadaszania, którego drewniane wykończenie – w dość podobnej estetyce jak w przypadku muzeum Alberta Khana – kadruje widoki na ogród i scala wnętrze z zewnątrz. Istniejąca modernistyczna bryła obiektu pozostaje zachowana, podobnie jak tarasowe ogrody na jej dachu. Trwająca już dwa lata przebudowa obiektu (stan na 2022 r.) powoduje wyłączenie części parku dla użytkowników, jednak jest ona prowadzona w systemie pełnej transparentności: na parkanach wydzielających plac budowy umieszczono wizualizacje oraz najważniejsze fakty dotyczące inwestycji, tym samym budując zaciekawienie i oczekiwanie wśród zwiedzających na otwarcie tej części parku.



Il. 25. Rozbudowa pawilonu sztuki współczesnej i części ogrodu w Fundacji Gulbenkiana w Lizbonie, proj. Kengo Kuma, 2020 (dzięki uprzejmości LUXIGON / Kengo Kuma and Associates).

## Podsumowanie

Analizując współczesne i starsze realizacje ogrodów, można zadać sobie pytanie: co urzekającego jest w architekturze i sztuce ogrodowej Dalekiego Wschodu, że od kilkuset lat jest ona ciągle atrakcyjnym źródłem inspiracji dla świata Zachodu? Do upowszechnienia japońskich i chińskich ogrodów przyczyniły się przede wszystkim atrakcyjne przedstawienia graficzne i tradycyjna sztuka ilustracyjna, która, w przeciwieństwie do pisma, bezpośrednio trafiała do odbiorcy. Wydaje się, że najbardziej znacząca jest nierozzerwalność architektury i natury, domu i ogrodu, przenikanie się wewnątrz z otoczeniem zewnętrznym – założeniami ogrodowymi starannie zakomponowanymi, a jednak bardzo naturalnymi<sup>24</sup>. Również współczesna architektura w Chinach jest jednocześnie zorientowana na wartości kontynuujące lokalne tradycje architektoniczne, będąc przy tym krytyczną i nowoczesną<sup>25</sup>. Wizje i realizacje niektórych architektów daleko wybiegają w przyszłość, przyciągając uwagę niekonwencjonalnymi rozwiązaniami, które pojawiają się także w Europie. Wymienić tu można np. dzieła Ai Weiweia i Junyi Ishigamiego. Ich projekty łączą w sobie działania z zakresu architektury krajobrazu i instalacji architektonicznych. Obydwaj artyści są doceniani w Europie i biorą udział w prestiżowych wystawach i wydarzeniach kulturalnych<sup>26</sup>. Dzieła Ai Weiweia są eksponowane w wielu muzeach w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Szacunek do naturalnych materiałów budowlanych, obiektów istniejących, lokalnych roślin, dostrzeganie piękna w procesie starzenia i przemijania to postawy, które obecnie wpisują się w podejście do zrównoważonego projektowania. Współczesna architektura twórców pochodzących z krajów Dalekiego Wschodu zdaje się przenikać z otaczającą przyrodą, a jej organiczne formy są tego dopełnieniem. Najlepszym przykładem są dzieła Ishigamiego, gdzie architektura formowana jest naturalnie, wyprzedzając możliwe zmiany, które przyniesie czas. Ishigami należy do młodego pokolenia japońskich architektów, które wyłoniło się w 2000 r. po Toyo Ito i Kazuyo Sejimie.

Cytując za Kengo Kuma: „żyjemy w czasach ogrodów nie architektury”<sup>27</sup>, dlatego możemy się zastanowić, czy nie zbudowaliśmy już wystarczająco dużo, i jak długo jeszcze nasze środowisko zniesie obciążenie nowymi inwestycjami.

<sup>24</sup> W. Kosiński, *Ponadczasowa więź architektury i urbanistyki z naturą na przykładzie Chin – od Tao do współczesności*, „Państwo i Społeczeństwo” 2019, nr 3, s. 13.

<sup>25</sup> K. Ingarden, *Współczesna architektura chińska Drugiej Fali / Contemporary Chinese Architecture of the Second Wave*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury. Oddział PAN w Krakowie” 2018, t. 46, s. 161–176.

<sup>26</sup> Np. na 48. Biennale w Wenecji (1999), Triennale w Guangzhou (2002), 15. Biennale w Sydney: „Zones of Contact” (2006). Zob. *Ai Weiwei: A Relentless Activist With Passion for Architecture*, Arch20, <https://www.arch20.com/ai-weiwei-activist-passion-architecture> [dostęp: 20.08.2022].

<sup>27</sup> Napis na ogrodzeniu wydzielającym plac budowy w Muzeum Gulbekiana w Lizbonie. Podpisane: Kengo Kuma.

## Bibliografia

- Ai Weiwei: A Relentless Activist With Passion for Architecture*, Arch20, <https://www.arch20.com/ai-weiwei-activist-passion-architecture> [dostęp: 20.08.2022].
- Castelluccio S., *La figure du Chinois dans l'art européen*, Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/1%E2%80%99art-de-1%E2%80%99europe-%C3%A0-1%E2%80%99%C3%A9preuve-de-%C2%AB-1%E2%80%99autre-%C2%BB/la-figure-du-chinois-dans-1%E2%80%99art-europ%C3%A9en> [dostęp: 8.09.2022].
- Chambers W., *Desseins des edifices, meubles, habits, machines, et ustenciles des Chinois: Graves Sur Les Originaux deffines à La Chine: Auxquels est ajoutée une description de leurs temples, de leurs maisons, de leurs jardins, &c*, De l'Imprimerie de J. Haberkorn, Londres 1757.
- Chambers W., *Plans, elevations, sections, and perspective views of the gardens and buildings at Kew in Surry, the seat of Her Royal Highness the Princess Dowager of Wales*, Gregg Press, Farnborough 1966 [Facsimile reprint edition].
- Cheng Liyao, *Private Gardens: Personal Gardens of Ancient China*, transl. Long Zhang, Mu San, CN Times Beijing Media Time United Publishing Company Limited, New York 2015.
- Chung Wah Nan, *The art of Chinese Gardens*, Hong Kong University Press, Hong Kong 1982.
- Hobhouse P., *Historia ogrodów*, tłum. B. Mierzejewska, E. Romkowska, Arkady, Warszawa 2007.
- Ideas of Chinese Gardens: Western Accounts, 1300–1860*, ed. B.M. Rinaldi, University of Pennsylvania Press, Philadelphia [cop. 2016].
- Ingarden K., *Współczesna architektura chińska Drugiej Fali / Contemporary Chinese Architecture of the Second Wave*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury. Oddział PAN w Krakowie” 2018, t. 46, s. 161–176.
- Ji Cheng, *Yuanye: le traite de jardine (1634)*, trad. du chinois Che Bing Chiu, VERDIER, Paris 1997.
- Kajdański E., *Chiny – leksykon. Historia, gospodarka, kultura*, Książka i Wiedza, Warszawa [cop. 2005].
- Kobayashi K., *Study on Japanese Garden Abroad: Definition and Method of Design: Exploration beyond Defining Japanese Garden*, Independently published, 2019.
- Kosiński W., *Ponadczasowa więź architektury i urbanistyki z naturą na przykładzie Chin – od Tao do współczesności*, „Państwo i Społeczeństwo” 2019, nr 3, s. 13–52.
- Majdecki L., *Historia ogrodów*, PWN, Warszawa 1978.
- Majorowski M., *Ogród japoński – elementy i zasady kompozycji*, Multico Oficyna Wydawnicza, Warszawa [cop. 2009].
- Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, *Ogród Chiński*, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/ogrody/ogrod-chinski> [dostęp: 20.05.2022].
- Okuefuna D., *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age*, BBC Books, London [cop. 2008].
- Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, ed. V. Alayrac-Fielding, Éditions Invenit, Tourcoing 2017.

- Schütte H.-W., *Der Hamburger Yu-Garten*, vorwort C. Krause, mitwirkende S. Koch, Ostasien Verlag, Hamburg 2017.
- The Metropolitan Museum of Art, Title page of 'A New Book of Chinese Designs', <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/759615> [dostęp: 9.09.2022].
- Utagawa Hiroshige (1797–1858), [w:] *Kolekcja Muzeum Manggha od A do Z*, red. A. Król, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2014, s. 34–35.
- Von der Festung bis Pflanzen un Blumen – die Hamburger Wallanlagen*, Hrsg. H. Grunter, Dölling und Galitz Verlag, München 2020.
- Weiss R., *Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa*, [w:] *Ten krakowski Japończyk... Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa / That Krakow Japonist: Japanese art inspirations in the work of Wojciech Weiss*, red. A. Król, tłum. J. Juruś, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009.
- Yoshinaga Y., *Jardins japonais*, [w:] *L'homme et le paysage*, UNESCO, Paris 1979, s. 95–109.



# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-008

Data wpłynięcia: 4.04.2022

Data akceptacji: 15.06.2022

## FASCYNACJA ZACHODU ARCHITEKTURĄ JAPOŃSKĄ. TWÓRCZOŚĆ KENGO KUMY, SANAA I JUN'YI ISHIGAMIEGO W ASPEKTCIE POSZUKIWANIA NOWEGO PARADYGMATU ARCHITEKTURY ZACHODU

**Barbara Stec**

dr hab. inż. arch., prof. KAAFM, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0002-8366-0367

### Streszczenie

W artykule podjęto próbę analizy przejawów współczesnej fascynacji architekturą japońską na Zachodzie. Celem badawczym było wyodrębnienie cech współczesnej architektury japońskiej odpowiadających poszukiwanej dziś nowej tożsamości architektury Zachodu. Jako metodę badawczą przyjęto analizę tekstów krytycznych wraz z analizą wybranych realizacji architektonicznych powstałych od końca XX w. do dziś, sporadycznie odnosząc się do opracowań i przykładów wcześniejszych. Określono podstawowe założenia pracy oraz zarysowano historię kulturowych przepływów między Japonią a Zachodem w drugiej połowie XIX w. i w wieku XX jako tło dla współczesnych odniesień Zachodu do architektury Japonii. Określono cechy/kategorie przestrzeni wspólne dla tradycyjnej japońskiej architektury i współczesnej zachodniej myśli filozoficznej oraz wskazano je w projektach Kengo Kuma, SANAA i Jun'yi Ishigamiego. We wnioskach podano cechy architektury japońskiej, korespondujące z kształtowanym dziś nowym paradygmatem architektury Zachodu.

**Słowa kluczowe:** architektura, architektura japońska, architektura relacji, środowisko, natura

## Western fascination with Japanese architecture. The work of Kengo Kuma, SANAA and Jun'ya Ishigami in the aspect of searching for a new paradigm of Western architecture

### Abstract

The article attempts to analyze the symptoms of a contemporary fascination with Japanese architecture in the West. The research goal was to distinguish the features of contemporary Japanese architecture that correspond to the new identity of Western architecture that is currently being sought. The method of research was the analysis of critical texts with the analysis of selected architectural realizations created from the end of the 20<sup>th</sup> century until today, sporadically referring to earlier studies and examples. The basic assumptions of the work were defined, the history of cultural flows between Japan and the West in the second half of the nineteenth and twentieth centuries was outlined as a background for the contemporary Western references to Japanese architecture. The features / categories of space in traditional Japanese architecture and contemporary Western philosophical thought were specified and indicated in the projects of Kengo Kuma, Sanaa and Jun'ya Ishigami. The conclusion provide the features of Japanese architecture that correspond to the new paradigm of Western architecture that is being formed today.

**Key words:** architecture, Japanese architecture, Western architecture, architecture of relation, environment, nature

Japanese traditional architecture is unique and truly environmental, thus, the modern architects whose careers developed in such a milieu performed with natural sensibility towards the local climate and atmosphere [...]<sup>1</sup>.

### Wprowadzenie

Zainteresowanie architekturą japońską na Zachodzie<sup>2</sup>, mające już ponad stuletnią historię<sup>3</sup>, rozwijało się zawsze w kontekście konkretnej sytuacji zachodniej

<sup>1</sup> „Japońska tradycyjna architektura jest wyjątkowa i prawdziwie środowiskowa, stąd współcześni architekci, których kariery rozwijały się w jej kontekście, tworzyli z naturalną wrażliwością na lokalny klimat i atmosferę”, J.M. Cabeza Lainez, J.R. Jimenez Verdejo, *The Japanese Experience of Environmental Architecture through the Works of Bruno Taut and Antonin Raymond*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2007, vol. 6, issue 1, s. 40, <https://doi.org/10.3130/jaabe.6.33>. Tłum. B.S.

<sup>2</sup> W artykule przyjęto, że tzw. Zachód to obszar dziedzictwa basenu Morza Śródziemnego, odwołującego się do antyku, zwłaszcza antyku klasycznego. Christian Norberg-Schulz w książce *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999 (pierwsze wyd. włoskie z 1974 r.), włącza do Zachodu architekturę starożytnego Egiptu, szkołę chicagowską, architekturę Franka Lloyd Wrighta i modernizm amerykański. Podobne znaczenie ma „Zachód” w eseju Jun'ichirō Tanizakiego *Pochwała cienia*, wstęp i tłum. z jap. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016 (pierwsze wydanie japońskie z 1933 r.) oraz w innych opracowaniach wykorzystanych w bibliografii artykułu, np.: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001]; *Encounters and positions: architecture in Japan*, eds. S. Kohte, H. Adam, D. Hubert, Birkhäuser, Basel 2017.

<sup>3</sup> 150 lat wzajemnych wpływów między Japonią a Zachodem w obszarze architektury referuje książka: N. Jackson, *Japan and the West: an Architectural Dialogue*, Lund Humphries, London 2019.

kultury. W świetle współczesnych badań recepcja japońskiej architektury przez Zachód jest translacją i interpretacją jednej kultury przez inną, zatem wskazuje nie tylko na tłumaczone i przyswajane przez Zachód rzeczywiste znaczenia, zjawiska i właściwości architektury japońskiej, ale także na aktualny zachodni punkt widzenia związany z kryteriami wartościowania architektury, jej aktualnym stanem, zadaniami i kierunkami poszukiwań<sup>4</sup>.

Jednocześnie architektura japońska w czasie ostatniego stulecia ulegała gwałtownej modernizacji i przeobrażeniom związanym z wewnętrznymi uwarunkowaniami politycznymi i kulturowymi. O ile pierwsza fascynacja Zachodu Japonią mogła jeszcze dotyczyć rodzimej japońskiej tradycji (interpretowanej przez Zachód, jak i samych Japończyków), o tyle współczesna musi brać pod uwagę niejednorodny obraz architektury japońskiej wynikły z rozmaitych wpływów. Zachód poddawał tradycję interpretacji zgodnie ze swymi aktualnymi tendencjami architektonicznymi, czego wymownym przykładem jest zmienna recepcja sanktuarium Nikko<sup>5</sup> i pałacu Katsura. Obydwie budowle pochodzą z XVII w. i reprezentują japońską tradycję, lecz w jej różnych odmianach wynikających z przeciwnych orientacji politycznych i kulturowych: pałac Katsura ma status imperialny, a sanktuarium wiąże się z władzą szogunów. Pod koniec XIX w., w czasie rozkwitu secesji, i aż do lat 20. XX w. sanktuarium Nikko było najważniejszym japońskim zabytkiem podziwianym przez zachodnich turystów. Jednak w dwudziestoleciu międzywojennym pokolenie młodych japońskich architektów o modernistycznych zapatrywaniach postrzegało je „jako historyczną paralelę do bogato zdobionych budynków establishmentu ówczesnych konserwatywnych architektów”<sup>6</sup>. Wtedy też Hideto Kishida, profesor architektury na Uniwersytecie Cesarskim w Tokio, stwierdził, że „cesarska willa Katsura lepiej reprezentuje prawdziwe serce japońskiego dziedzictwa kulturowego” niż sanktuarium Nikko<sup>7</sup>. W tym czasie Zachód żył ideami modernizmu, zatem preferencje młodych japońskich architektów nałożyły się na zachodni wiodący punkt widzenia i utrwaliły pozycję architektury pałacu Katsura jako reprezentacyjnej dla japońskiej tradycji.

<sup>4</sup> Zob. K. Nute, *Changing Interpretations of Otherness in English-Language Accounts of Japanese Architecture*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2019, vol. 18, issue 5, s. 479–493, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13467581.2019.1681999> [dostęp: 6.06.2022].

<sup>5</sup> Bogato zdobione ornamentami i rzeźbami sanktuarium zbudowane zostało „w 1617 roku, rok po śmierci Ieyasu Tokugawy, pierwszego szoguna okresu Edo, przez jego syna jako świątynia dla ojca”, Ch. Tagsold, *Cultural translations: Japanese architecture between East and West*, [w:] *Encounters and positions...*, op. cit., s. 208. Tłum. B.S.

<sup>6</sup> Dostrzegli oni redukcjonistyczne cechy pałacu Katsura, które uznali za wyraz jej nowoczesności, legitymujący ich modernistyczne aspiracje architektoniczne. „W dwóch przedwojennych dekadach klimat polityczny i intelektualny nabierał coraz bardziej nacjonalistycznego charakteru”, *ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*. W związku z tym przybyłego do Japonii w 1933 r. Bruna Tauta, niemieckiego architekta i urbanistę, zaprowadzono do pałacu Katsura. Niemniej Taut zwiedził również architekturę Nikko, którą z niesmakiem przeciwstawił szlachetności pałacu Katsura.

Willa Katsura znakomicie odpowiadała modernistycznym kryteriom powściągliwości, czystości formy, idei pustki i swobodnie przepływającej przestrzeni, dlatego też pozostała wyznacznikiem japońskiego ducha architektury.

Historia zmiennej recepcji sanktuarium Nikko i pałacu Katsura świadczy o tym, że zachodnia recepcja japońskiej architektury jest dopasowywana do sylwetki Zachodu, czy nawet powstaje na podstawie jego kryteriów. „Kontrowersje wokół Nikko i Katsury wyraźnie pokazują, jak narracja architektoniczna ewoluowała w procesie, w którym istotną rolę odgrywa wzajemny przekład kulturowy. Każdy aktualny przekład był nieuchronnie interpretacją drugiego (czy to w Japonii, czy na Zachodzie), jak i każda próba zrozumienia innego była jednocześnie jego konstrukcją”<sup>8</sup>. Historia ta potwierdza fakt, że w swym zainteresowaniu Japonią Zachód odwoływał się do aspektów architektury japońskiej, które potwierdzały jego aktualne preferencje i poszukiwania: inną architekturą interesował się Zachód secesyjny, a inną Zachód modernistyczny. Na przestrzeni XX w. zachodni architekci niezmiennie odnajdywali w japońskiej architekturze cechy własnych tendencji twórczych, ich sublimację i potwierdzenie, co niewątpliwie wskazuje na jej nieprzeciętne bogactwo i potencjał. Architektura japońska, jak żadna inna spoza kręgu zachodniego, zasilala i inspirowała wiodące nurty architektury Zachodu: najpierw, na przełomie XIX i XX w., jako wyjątkowo bliska egzotycznej architekturze mitologizowanej idealnej krainy<sup>9</sup>, potem jako prekursorska wobec modernistycznych ideałów, a obecnie jako obiecująca nową wrażliwość na środowisko, klimat, atmosferę, a także nową tożsamość i odporność w czasach wyzwań cywilizacyjnych.

Na tle historycznym współczesne zainteresowanie Zachodu architekturą Japonii wyłania się jako szczególne z kilku powodów. Pierwszym jest jego skala: wzrastające zainteresowanie określane jest w publikacjach jako fascynacja<sup>10</sup>. Innym powodem jest nowy, szerszy, globalny kontekst cywilizacyjny, dzięki czemu może być ono badane w aspekcie poszukiwań nowego paradygmatu architektury Zachodu w obliczu współczesnych przewartościowań i zagrożeń. Interesująca badawczo jest zwłaszcza recepcja japońskich idei i realizacji architektonicznych, powstających od końca XX w. do dziś, w sytuacji współczesnych katastrof, klęsk żywiołowych, degradacji ekologicznej, zmian klimatycznych czy kryzysu energetycznego. W tym czasie modernistyczne tradycje Zachodu postrzega się nie tylko jako wyczerpane, ale niejako współodpowiedzialne za obecny stan degeneracji środowiska naturalnego. Wyczerpaniu uległy zwłaszcza formalne paradygmaty

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 210.

<sup>9</sup> Zwrócił na to uwagę Hermann Muthesius, pisząc: „Pod wieloma względami Japonia jest krajem najbardziej zbliżonym do marzenia o raj” *Das Japanische Haus*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1903, Year 23, Nr. 49 (20/06/1903), s. 306, cyt. za: H. Adam, D. Hubert, S. Kohte, *Architecture in Japan: Perceptions, developments and interconnections*, [w:] *Encounters and positions...*, *op. cit.*, s. 6. Tłum. B.S.

<sup>10</sup> Np. w publikacji *Encounters and positions...*, *op. cit.*, stanowiącej jedno z podstawowych odniesień bibliograficznych dla artykułu.

architektury, widoczne jeszcze w drugiej połowie XX w. (np. w energochłonnych projektach dekonstruktywistycznych i minimalistycznych). Choć sytuacje kryzysowe dotyczą także Japonii, to jednak zachodnia fascynacja jej architekturą nie wyczerpała się, a wręcz przeciwnie – zwiększyła zakres i głębię, gdyż zaczęła sięgać po japońskie kryteria i idee. Dotyczy ona zwłaszcza eksperymentalnej współczesnej architektury japońskiej, proponującej nowe ujęcie symbiozy architektury, natury i technologii, reagującej w innowacyjny sposób na współczesne kryzysy.

Rodzą się wiele pytań, wskazujących na szeroki zakres zarysowanego zagadnienia. Czy współczesne zainteresowanie Zachodu chce sięgać wprost do coraz lepiej dziś poznawanej japońskiej architektury wernakularnej, czy raczej skupia się na jej współczesnych transpozycjach, które nie zawsze manifestują się we wzorniku regionalnych motywów japońskich? Jaką wartość ma dla architektury szersze – kulturowe i filozoficzne zainteresowanie Japonią, wpływające na światopogląd współczesnego człowieka Zachodu? Czy współczesna fascynacja dotyczy japońskiej architektury jako oryginalnego, kształtowanego przez pokolenia całościowego zjawiska czy raczej kilku idei i realizacji wybitnie uzdolnionych japońskich architektów, którzy mieli okazję sprawdzić swoje idee w prestiżowych realizacjach w Europie i Stanach Zjednoczonych (m.in. Kenzo Tange, Yoshio Taniguchi, Tadao Andō, Arata Isozaki, Shigeru Ban, SANAA, Kengo Kuma, Yun'ya Ishigami)? Czy można mówić o współczesnej polskiej (czyli, w ujęciu artykułu, zachodniej) fascynacji architekturą japońską, skoro da się zauważyć fascynację kulturą japońską w sztuce, filmie, poezji<sup>11</sup>? Jaką rolę w polskim zainteresowaniu architekturą japońską może pełnić wspólne dla Japonii i Polski wykorzystanie drewna jako tradycyjnego lokalnego materiału budowlanego?

W związku z tak szeroko zakrojoną problematyką niniejszy artykuł może stanowić jedynie pierwszą część większego opracowania. Pominięto w nim rozważania nad polską fascynacją architekturą japońską, które zasługują na odrębne obszerne opracowanie, i ograniczono się do omówienia następujących kwestii:

- wskazania specyfiki współczesnej fascynacji Zachodu architekturą japońską na tle historycznych wzajemnych przepływów kulturowych;
- wskazania wybranych cech tradycyjnej japońskiej przestrzeni architektonicznej jako korespondujących ze współczesną zachodnią myślą filozoficzną (tym samym wskazania filozoficznych i kulturowych podstaw obecnej fascynacji architekturą japońską);
- omówienia twórczości współczesnych japońskich eksperymentalnych i innowacyjnych biur architektonicznych, wybranych ze względu na ich aktualną recepcję na Zachodzie (twórczość Kuma, SANAA i Ishigamiego);
- wyłonienia cech współczesnej japońskiej architektury odpowiadających poszukiwanej dziś nowej tożsamości architektury Zachodu w kontekście zmian

<sup>11</sup> Zob. H. Lipszyc, *Wstęp*, [w:] *Japonią zauroczeni / Charmed by Japan*, zdj. A. Bujak, tłum. z ang. Cz. Miłosz, il. A. Wajda, wiersz W. Szymborska, Kwadrat, Kraków [cop. 2002], s. 7.

klimatycznych, roli ekologii oraz konieczności powrotu do naturalnych środowiskowych uwarunkowań projektowych.

## Japonizm i fascynacja Japonią w architekturze organicznej Franka Lloyd Wrighta

Zachodnie zainteresowanie japońską architekturą daje się zauważyć od drugiej połowy XIX w., jako konsekwencja restauracji Meiji zapoczątkowanej przez cesarza Mutsuhito w 1868 r. Ówczesne otwarcie Japonii na świat i jej modernizacja polityczna na wzór wysoko rozwiniętych państw Zachodu<sup>12</sup> zaowocowała także odwrotnym przepływem inspiracji, które dotyczyły sztuki. Japonizm<sup>13</sup>, zapoczątkowany odkryciem japońskiej grafiki przez artystów i kolekcjonerów zachodnich, przenikał do sztuki projektowania ogrodów i architektury. Tradycyjne japońskie wzory inspirowały twórców zarówno ruchu Arts and Crafts w Anglii, jak i secesji, gdyż proponowały odmienne, niespotykane na Zachodzie ujęcie natury. Kengo Kuma zwraca uwagę, że ówczesne „Japońskie twórczenie wzorów odkryto jako «trzecią drogę», inną niż drogi wyznaczone przez kategorię matematycznej geometrii i realistycznych przedstawień natury”<sup>14</sup>.

O skali zachodniego zainteresowania japońską architekturą w tym czasie świadczy wystawa światowa w Chicago w 1893 r. Japonia zaprezentowała na niej nie tylko słynne już wtedy drzeworyty japońskie, ale też świątynię Ho-o-Den (Pałac Feniksa), zaprojektowaną na podstawie budynku Ho-o-Do (Sali Feniksa) japońskiej Świątyni Byodo-in<sup>15</sup>. Architektura Dalekiego Wschodu fascynowała Zachód oryginalnością kształtów i egzotyką form, radykalnym wykorzystaniem naturalnych materiałów (lokalnych japońskich gatunków drewna, papieru *washi*) oraz mocnym otwarciem wnętrza na otoczenie. Fascynacji japońską

<sup>12</sup> Zob. J.-S. Cluzel, *Europen influence in Japanese architecture (1860–1930)*, transl. by A. Gharibian, Encyclopédie d’histoire numérique de l’Europe, 22.06.2020, <https://ehne.fr/en/node/12387> [dostęp: 6.06.2022].

<sup>13</sup> Termin ten „pojawił się po raz pierwszy w 1872 roku równoległe u dwóch francuskich autorów: publicysty Jules’a Claretiego oraz krytyka i kolekcjonera sztuki Dalekiego Wschodu Phillipe’a Burty’ego”, A. Król, *Japonizm* [hasło], [w:] *Kolekcja. Muzeum Manggha od A do Z*, red. eadem, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2014, s. 42.

<sup>14</sup> K. Kuma, *Foreword*, [w:] *Patterns and Layering: Japanese spatial Culture Nature and Architecture*, eds. S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, Gestalten, Berlin 2012, s. 5, [https://www.academia.edu/43155803/Patterns\\_and\\_Layering\\_Japanese\\_Spatial\\_Culture\\_Nature\\_and\\_Architecture\\_A\\_journey\\_in\\_the\\_activities\\_of\\_Kengo\\_Kuma\\_Lab\\_at\\_the\\_University\\_of\\_Tokyo](https://www.academia.edu/43155803/Patterns_and_Layering_Japanese_Spatial_Culture_Nature_and_Architecture_A_journey_in_the_activities_of_Kengo_Kuma_Lab_at_the_University_of_Tokyo) [dostęp: 13.04.2022]. Tłum. B.S.

<sup>15</sup> Świątynia składała się z trzech aneksów dekorowanych w stylach trzech okresów: Heian, Muromachi i Edo, „co miało podkreślać długą historię Japonii”, *Chicago International Exposition of 1893: Ho-o-Den (Phoenix Palace)*, National Diet Library. Japan, <https://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1893-1.html> [dostęp: 1.10.2022]. Według P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, t. 1, tłum. K. Frankowska (t. 1), M. Kucwicz (noty), Taschen – TMC ART, Köln – [Warszawa] [cop. 2010], s. 93, skala świątyni Ho-o-Den wynosiła 1:1 w stosunku do pierwowzoru.

architekturą<sup>16</sup> mógł wówczas ulec Frank Lloyd Wright, znający już nieco japońską grafikę<sup>17</sup>, który w 1905 r. zdecydował się na podróż do Japonii (podczas której łączył zwiedzanie z lekturą japońskich filozofów). Jeszcze przed tą podróżą Wright zrealizował dom Williama Winslowa (1893–1894, River Forest), w którym wyraził dwie zasady korespondujące z ówczesną japońską tradycją: operowanie kompozycją horyzontalną i niewielką skalą. Wrighta „zachwylił [...] poziomy układ tradycyjnego domu japońskiego; przede wszystkim zaczynał wyczuwać, że między przyrodą a architekturą istnieje jakieś pokrewieństwo [...] i że architektura horyzontalna będzie raczej oznaczać harmonię aniżeli skłócenie z naturą”<sup>18</sup>. W 1900 r. powstał jeden z pierwszych „japońskich domów” Wrighta (dom Warrena Hickoxa, Kankakee, Illinois) z rozłożystymi dwuspadowymi dachami i kontrastującymi z czarnymi elementami białymi płaszczyznami ścian. W Japonii, którą zobaczył, Wright odnalazł niespotykaną na Zachodzie harmonię architektury z jej otoczeniem przyrodniczym, działką, krajobrazem, co znalazło wyraz zwłaszcza w jego domach priewowych, których architektura i otoczenie przyrody przenikają się i zająwiają dzięki złożonej kompozycji horyzontalnej, wykorzystującej tarasy i rozczłonkowanie układu wewnątrz zgodnie z kształtem działki, oraz płynnemu przepływowi przestrzeni między pomieszczeniami. Fascynację Japonią widać w niezwyklej dla tamtego czasu na Zachodzie idei płynnej, swobodnej przestrzeni architektonicznej. Bezpośrednim nawiązaniem do Japonii są rozłożyste dachy, podcienia (przypominające japońską *engawę*), odsłonięcie drewnianej więźby we wnętrzu, duży zakres stosowania drewna, zwłaszcza we wnętrzach, i graficzny układ czarnych drewnianych elementów konstrukcji lub ram wypełnionych jasnymi polami (kościół Unitarystów w Oak Park 1905–1908).

Jednak fascynację Wrighta Japonią najlepiej potwierdza przeniknięcie zasady symbiozy architektonicznej struktury (także nośnej) ze strukturą przyrodniczą miejsca<sup>19</sup>. Wyrazem tej głębokiej przenikliwości jest projekt Hotelu Cesarskiego

<sup>16</sup> Peter Blake odrzuca zaprzeczenia Wrighta dotyczące wpływu japońskiej architektury na jego twórczość: „Niepodobna uwierzyć, że Wrightowskie domy priewowe budowane w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, wyglądałyby tak, jak wyglądają, gdyby uczeń Sullivana nie zobaczył ekspozycji japońskiej na powszechnie potępianej wystawie z 1893 roku”, P. Blake, *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*, tłum. J. Mach, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 30.

<sup>17</sup> Wright podkreślał w swojej autobiografii wpływ grafiki japońskiej na jego projekty. Pisze o tym m.in. Kuma: „W Stanach Zjednoczonych Frank Lloyd Wright zainspirował się warstwowymi technikami japońskiej przestrzeni, ujawniając w swojej autobiografii, że jego prace nie byłyby możliwe, gdyby nie artysta drzeworytów Hiroshige Ando i *The Book of Tea* napisana przez Tenshin Okakurę”, *idem, Foreword, op. cit.*, s. 5. Tłum. B.S.

<sup>18</sup> P. Blake, *op. cit.*, s. 33.

<sup>19</sup> Przemysław Trzeciak pisze: „Od tysięcy lat Japończyk żył się z tymi siłami natury, nauczył się im ulegać. Uległości uczył go też system feudalny i kontemplacyjna religia. Japończyk kształtował więc swoje fizyczne i duchowe sprawy zgodnie z rytmem przyrody, z prawami jej rozwoju. [...] Podobne dążenia znajdujemy u Wrighta w jego teorii architektury organicznej. Organiczność to zgodność z przyrodą, z krajobrazem, z naturą materiału. Nie tylko daleko wysunięte

w Tokio (1922), który w formie jest „najmniej «japoński» ze wszystkich budynków, które Wright dotychczas zrealizował”<sup>20</sup>. Odwołanie do japońskiej tradycji przejawia się tu w zrozumieniu uwarunkowań geograficznych i podporządkowaniu im konstrukcji budynku, chroniącej go przed destrukcją podczas trzęsień ziemi. Pomysł budowy kompleksu hotelowego z wyważonych konstrukcyjnie części, luźno związanych dzięki dylatacjom i posadowionych na palach w warstwie błota i mułu, był wynalazczy i skuteczny. Twórcze rozwiązanie trudności wynikających z uwarunkowań geologicznych projektu można odczytać jako podążanie Wrighta za budowlaną tradycją Japonii, ukształtowaną w konfrontacji z potężnymi i niszczącymi żywiołami. Na tym tle nawiązania formalne wydają się drugorzędne. Zresztą w Hotelu Cesarskim Wright nie naśladuje form architektury japońskiej (raczej świątynie Majów na Jukatanie). Wprowadził tam kamień *ōya*, który w tradycji japońskiej nie był używany do wznoszenia budynków reprezentacyjnych, oraz cegłę, która jest materiałem Zachodu.

Z dzisiejszej perspektywy Kuma określa odniesienia Wrighta do Japonii „technicznymi”, ale widzi je też w kontekście kulturowym, związanym z japońskim ujęciem przestrzenności i widocznym w grafikach japońskich:

Wright, gdy dowiedział się, że Japończycy pojmują przestrzeń w obrębie nakładania się cienkich warstw, zrozumiał, że drzeworyty Hiroshige’go są wytworami tego rozumienia przestrzennego. Możemy postulować, że rozwinięcie tej techniki warstwowania definiuje architekturę Wrighta. Jego warstwowa architektura znacząco wpłynęła na europejskich architektów, takich jak Mies van der Rohe, którego przezroczysta architektura jest przykładem rozszerzonych wersji technik warstwowych Wrighta<sup>21</sup>.

Kuma wysuwa wniosek, że w czasie pierwszej fascynacji Zachodu Japonią ruchy „[...] Arts and Crafts oraz Art Nouveau interesowały się tylko tradycyjnymi japońskimi wzorami, podczas gdy Wright i Mies interesowali się wyłącznie techniką”<sup>22</sup>.

Jednak zainteresowanie Wrighta architekturą japońską pozostało w historii zjawiskiem dość indywidualnym, choć nie jednostkowym<sup>23</sup>. Słabo rozpoznane

---

dwuspadowe dachy [...] i swobodny układ planu, ale również sama istota teorii architektonicznej Wrighta jest spokrewniona z kulturą japońską”, *idem, Przegląd architektury XX wieku*, wyd. 2, Nasza Księgarnia, Warszawa 1976, s. 76.

<sup>20</sup> P. Blake, *op. cit.*, s. 81.

<sup>21</sup> K. Kuma, *Foreword, op. cit.*, s. 5. Tłum. B.S.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Kuma zwraca uwagę, że Wright i Mies, interesując się technicznymi aspektami japońskiej architektury, nie dostrzegali technicznego (strukturalnego, konstrukcyjnego) potencjału tradycyjnych wzorów japońskich, podobnie, jak przedstawiciele ruchów Arts and Crafts i Art Nouveau, dla których wzory były ornamentami.

<sup>23</sup> Joseph Cabeza-Lainez przypomina wpływ tradycji japońskiej na architekturę Antonina Raymond, czesko-amerykańskiego architekta, który w początkach swej twórczości pracował z Wrightem, oraz na architekturę Bruna Tauta. Zob: J.M. Cabeza Lainez, J.R., Jimenez Verdejo, *The Japanese Experience of Environmental Architecture through the Works of Bruno Taut and Antonin Raymond*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2007, vol. 6, issue 1, s. 33–40,

za życia Wrighta, dziś jest przypominane i zasila współczesną zachodnią fascynację Japonią<sup>24</sup>, a także zainteresowanie Japończyków zachodnią recepcją ich architektury<sup>25</sup>.

## Wpływ architektury japońskiej na europejski modernizm międzywojenny

Stosunek architektury Ruchu Nowoczesnego (Mouvement Moderne) do architektury Japonii był ambiwalentny. Z jednej strony faworyzowanie uniwersalnej architektury plastycznie opracowanych (najczęściej w betonie) brył grających w świetle odbiegało od japońskiej tradycji, z drugiej – powściągliwa, funkcjonalna architektura pałacu Katsura korespondowała z modernistycznym poszukiwaniem pustki, prostoty i elastyczności wnętrza. Modernistyczna interpretacja tradycji japońskiej, utrwalona w modelu pałacu Katsura, kształtowała fascynację japońską architekturą niemal do końca XX w. Potwierdza ją znane stwierdzenie Charlesa Jencksa o „naturalnej nowoczesności” japońskiej tradycyjnej architektury<sup>26</sup>. W istocie rozwijane przez modernizm standaryzacja, elastyczność planu, modułowość, uwypuklenie konstrukcji, asymetria i lekkie podniesienie domu na słupach, znane były w Japonii od 400 lat i chętnie stosowane w modernizmie<sup>27</sup>.

Wpływ tradycyjnej architektury japońskiej na modernizm europejski można wskazać w ogólnych ideach modernizmu, które wyłaniały się w latach 30. XX w. jako uniwersalne, oraz w indywidualnych twórczych fascynacjach. Jest on wyraźnie dostrzegalny w architekturze twórców skandynawskich: Erika Gunnara Asplunda, Alvara Aalto i Aino Aalto<sup>28</sup>.

---

<https://doi.org/10.3130/jaabe.6.33> oraz J.M. Cabeza-Lainez, *Lighting features in Japanese traditional architecture*, [w:] *Lessons from Vernacular Architecture*, eds. W. Weber, S. Yannas, Earthscan from Routledge, London – New York [cop. 2014], s. 143–154.

<sup>24</sup> Zob. *Encounters and positions...*, *op. cit.*

<sup>25</sup> Na temat architektury i idei organicznej Wrighta pisze wielokrotnie Kuma, np.: *idem, L'architecture naturelle*, transl. C. Cadou, Ch. Kawarada, Arléa, Paris 2020; *idem, Studies in Organic. Kengo Kuma & Associates*, transl. from the Jap. by H. Watanabe, TOTO, Tokyo 2009. Zob. też: *Encounters and positions...*, *op. cit.*

<sup>26</sup> „Aby Zachód stał się nowoczesny, architekci musieli dokonać przeglądu wszystkich jego konstruktywnych tradycji, podczas gdy Japonia była już nowoczesna”, Ch. Jencks, *Late Modern Architecture*, Academy Editions, London 1980, s. 98 cyt. za: S.-J.A. Liotta, *Patterns, Japanese Spatial Culture, Nature, and Generative Design* [w:] *Patterns and Layering...* *op. cit.*, s. 10. Tłum. B.S.

<sup>27</sup> Zob. Kim Hyon-Sob, *Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe*, „Architectural Research” 2009, vol. 11, no. 2, s. 9–18, <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO200917338765105.pdf> [dostęp: 6.06.2022].

<sup>28</sup> Zob. I. Rincón-Borrego, R. Rodríguez-Llera, *Nordic Memories of the East. Tetsuro Yoshida and the myth of traditional Japanese house in Erik Gunnar Asplund, Aino Aalto and Alvar Aalto*, „VLC Arquitectura” 2022, vol. 9, no. 1, s. 27–48, <https://doi.org/10.4995/vlc.2022.15603>. Autorzy tej pracy wskazują znaczenie architekta Tetsurō Yoshidy i jego książki *Das Japanische Wohnhaus* (1935) na fascynację skandynawskich i niemieckich architektów tradycyjnym domem japońskim. Oprócz państwa Aaltów i Asplunda fascynacji tej ulegali: Norwegowie Arne Korsmo i Sverre Fehn,

## Wpływ idei modernistycznych na Japonię

Od lat 20. XX w. tradycyjna architektura japońska zaczynała ulegać przemianom pod wpływem zachodnich wzorów modernistycznych. Materiały, techniki, wynalazki (np. elektryczność), zachodnie tradycje i style historyczne, zwłaszcza klasycystyczne, kojarzone były w Japonii z postępem i imperializmem, znacząco wpływając na zespolenie idei modernistycznych i nacjonalistycznych. Jednak już w latach 30. wyłonił się w Japonii nurt kontestujący bezkrytyczną modernizację i hołdowanie wzorcom zachodnim, a zachwalający powrót do rodzimej tradycji<sup>29</sup>. Nurt ten znalazł wyraz w eseju Junichirō Tanizakiego *Pochwała cienia* (1933). Ostatecznie lata międzywojenne rozpoczęły pogłębiający się dualizm w architekturze Japonii: podążanie za zmianami cywilizacyjnymi przy jednoczesnym poczuciu odrębności i wartości własnej tradycji.

Po II wojnie światowej nastąpiła gwałtowna modernizacja i rozbudowa miast kierowana przez japońskich architektów kształconych na wzorach zachodnich, zgodnie z zachodnimi kryteriami architektonicznymi. Nowoczesna architektura budowana była na podstawie uniwersalnych modernistycznych wzorów i technologii, z dominacją betonu i żelbetu, czyli materiałów obcych miejscowym tradycjom budowlanym. Zwłaszcza w dużych miastach rozpowszechniano technologie wykorzystujące żelbet, a lokalne materiały przegrywały konkurencję z tańszymi budulcami dostarczonymi z Zachodu. Skutkowało to stopniowym zanikaniem japońskiej estetyki „pochwały cienia” zachwalanej przez Tanizakiego, ściśle powiązanej nie tylko z upodobaniem Japończyków do ograniczonego, pochodnego światła we wnętrzach, ale także do światła zmiękzonego przez tradycyjne japońskie materiały (lokalne drewno, papier *washi*) oraz elementy domu (maty, werandy w typie *engawa*, ażurowe przepierzenia w typie przesuwnej ścianki *shōji*, ażurowe przesłony w typie *shitomi*) i, w pewnym sensie, przez rzemieślniczą obróbkę. Zwrócił na to uwagę Kengo Kuma, gdy zauważył, że estetyka pochwały cienia znika w Japonii, odkąd dominującą siłą jej architektury stały się betonowe budynki w stylu zachodnim<sup>30</sup>. Stwierdzenie to jest odkrywcze, gdyż wskazuje, że istotą pochwały cienia jest miękkość światła, a nie samo jego ograniczenie. Bezkrytyczne stosowanie betonowej architektury Kuma uważa za arogancję wobec japońskiego środowiska naturalnego,

---

Duńczycy Jørn Utzon, Halldor Gunnløgsson, Vilhelm Wohlert, Jørgen Bo, a także Hans Scharoun, Hugo Häring, Richard Neutra.

<sup>29</sup> W latach 1933–1936 w Japonii przebywał Bruno Taut, którego zachwyciła tradycja japońska, reprezentowana przez pałac Katsura. Dał on temu wyraz w swych tekstach, m.in.: *The Rediscovery of Japanese Beauty*, za: W.J. Tyler, *Modanizumu: Modernist Fiction from Japan, 1913–1938*, University of Hawaii Press, Honolulu 2008, s. 47. Zob. też: J.-M. Cabeza Lainez, J.R. Jimenez Verdejo, *op. cit.*, s. 33–40.

<sup>30</sup> Na podstawie odpowiedzi Kengo Kuma udzielonych na pytania autorki za pośrednictwem Marcina Sapety. Archiwum autorki.

skutkującą katastroficznymi następstwami trzęsień ziemi i tsunami (jak katastrofa 11 marca 2011 r.)<sup>31</sup>.

Zatem japońska fascynacja Zachodem, rozpoczęta od restauracji Meiji, ukierunkowana na modernizm w okresie międzywojennym, przetrwała się w konfrontację rodzimej i obcej architektury, trwającą tam do dziś. W konfrontacji tej obecnie uczestniczą awangardowe japońskie idee i realizacje, odkrywające wartość i celowość lokalnych tradycji budowlanych w połączeniu z najnowszymi technologiami, w kontekście szerszych, globalnych potrzeb, zwłaszcza potrzeby odporności na rozmaite katastrofy. Powrót do tradycji oznacza dla japońskich architektów powrót do symbiozy architektury i natury.

### Zainteresowanie architekturą japońską po II wojnie światowej

Za pewien wyznacznik zainteresowania Zachodu architekturą japońską można uznać przyznanie Nagrody Pritzкера<sup>32</sup> ośmiorgu przedstawicielom Japonii na czterdziestu czterech laureatów. Są to: Kenzō Tange (1987), Fumihiko Maki (1993), Tadao Andō (1995), Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa (2010), Toyo Itō (2013), Shigeru Ban (2014) oraz Arata Isozaki (2019). Właściwie przegląd ten potwierdza obserwację, że w XX w. Zachód docenił przede wszystkim dialog twórczy architektury japońskiej z modernizmem, owocujący radykalizmem oraz sublimacją idei i zasad modernistycznych: poetycką czystością przestrzenną wewnątrz i geometrii, radykalnym ujęciem pustki, czystością płaszczyzn, powściągliwością formy. Zainteresowaniem cieszyło się szukanie apoteozy i amplifikacji idei modernistycznej w architekturze japońskiej wolnej od tradycyjnych zachodnich ograniczeń<sup>33</sup>, ale jednocześnie wciąż mitologizowanej. Dopiero od lat 90. XX w. większe zainteresowanie Zachodu zaczyna ją budzić japońskie kryteria, czyli japoński kulturowy i filozoficzny kontekst projektowania, np. pozytywne wartościowanie tymczasowości architektury, przemijalności i kruchości stosowanych materiałów (tradycja *wabi-sabi*), ich wymienności w strukturach architektonicznych, stawianie procesu budowania ponad skończone dzieło/pomnik oraz czerpanie z lokalnych materiałów i technik budowlanych, co w Japonii ma wyraz w lekkich, ażurowych strukturach odpornych na niekorzystne działanie przyrody nie ze względu na ich szczelność, lecz raczej dzięki ich nieszczelności.

<sup>31</sup> K. Kuma, *Preface*, [w:] K. Frampton, *Kengo Kuma: Complete Works*, transl. from the Jap. by H. Watanabe (main text) and M. Inaba (captions), Thames & Hudson, London 2012, s. 6–9.

<sup>32</sup> Nagroda Pritzкера przyznawana jest od 1979 r.

<sup>33</sup> Zob. N. Fernández. Villalobos, *Japón y Occidente. Encuentros y Desencuentros Tras La Segunda Posguerra / Japan and the west. Agreements and disagreements after the second war*, „Proyecto, Progreso, Arquitectura” 2015, no. 13, s. 58–73, <https://doi.org/10.12795/ppa.2015.13.04>, gdzie przedstawiono wpływ japońskiej architektury na twórczość Alison i Petera Smithsonów, związki Archigramu i Grupy 10 z metabilistami.

Współczesna fascynacja architekturą Japonii współbrzmi z równoległymi tendencjami kulturowymi i projektowymi na Zachodzie. Wcześniej zainteresowanie to w większym stopniu opierało się na zachodnich kryteriach wartościowania architektury (zwłaszcza na potrzeby potwierdzenia, testowania zasad modernizmu w aspekcie formalnym i funkcjonalnym) niż obecnie. Współczesna fascynacja architekturą Japonii jest o tyle nowa, o ile nowa jest dziś sytuacja wyczerpania kulturowych tradycji Zachodu<sup>34</sup>, wzorów modernistycznych i postmodernistycznych. W tym specyficznym kontekście architektki i badacze architektury wskazują wzory kształtowane przez eksperymentujące biura japońskie.

### Współczesna fascynacja Japonią

Współczesna fascynacja architekturą Japonii dotyczy przede wszystkim jej nowej eksperymentalnej architektury, która, choć zakorzeniona w japońskiej kulturze i światopoglądzie, wykorzystuje najnowsze technologie w projektowaniu i realizacji architektury. Jej wyróżniającą się cechą jest twórcze podejmowanie wyzwań środowiskowych i ekologicznych. Raczej tylko chronologicznie współczesna fascynacja nową architekturą japońską może być postrzegana w ciągłości z japonizmem i innymi rozwijanymi w XX w. wpływami Japonii na Zachód. Odbiega ona od zainteresowania Zachodu twórczością Japończyków tworzących w duchu modernizmu i postmodernizmu, jak Kenzō Tange, Fumihiko Maki, Yoshio Taniguchi, Tadao Andō.

Nowe spojrzenie Zachodu na japońską architekturę rozpoczyna się w latach 90. XX w. od zainteresowania realizacjami Shigeru Bana i jego z natury japońską skłonnością do stawiania tymczasowości nad trwałość i lekkość nad ciężar, wrażliwością na palące potrzeby architektoniczne oraz z bezpretensjonalną zdolnością budowania z materiałów uważanych na Zachodzie za prowizoryczne (np. z tub papierowych)<sup>35</sup>. Rodząca się wtedy nowa fascynacja architekturą japońską opierała się na innowacyjności materiałowej i technologicznej (w odniesieniu do tradycji Zachodu), ale zarazem miała silny japoński kontekst kulturowy, światopoglądowy i filozoficzny.

W konsekwencji obecne zainteresowanie architekturą japońską ma inne przejawy niż te charakterystyczne dla japonizmu i architektury trzech pierwszych kwartałów XX w. Tym razem architektki z Europy i Ameryki kierują uwagę na

<sup>34</sup> Zob. K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska...*, *op. cit.*, s. 7.

<sup>35</sup> W humanitarnych, nietrwałych (tymczasowych), modułowych projektach Bana Julija Naskova wskazuje tradycyjne cechy japońskiej kultury (*Nihonjinron*) i zarazem cechy architektury zrównoważonego rozwoju. J. Naskova, *Shigeru Ban's humanitarian architecture sustainable design practice inspired by Japanese tradition*, A-DEWS 2015: Design Engineering in the Context of Asia – Asian Design Engineering Workshop, Proceedings, s. 140–145, <http://www.scopus.com/inward/record.url?partnerID=HzOxMe3b&scp=84976288331&origin=inward> [dostęp: 6.06.2022].

Japonię, by znaleźć tam krytyczną reinterpretację architektury Zachodu, zwłaszcza tej modernistycznej. Od japońskich architektów oczekuje się nowego, nieznanego w zachodnich praktykach sposobu odczytania potencjału miejsca, oryginalnych metod projektowania. Zachód oczekuje idei wykraczających poza jego tradycje, zwłaszcza tradycje dwudziestowieczne. Być może tymi oczekiwaniami można tłumaczyć międzynarodowe uznanie dla japońskich architektów oraz zwiększającą się liczbę ich realizacji w Europie i Ameryce, w tym tych prestiżowych, zajmujących istotne miejsce w kulturze swych regionów i wyznaczaniu nowych kierunków. Oczekiwania budzą zwłaszcza japońskie eksperymenty budowania w charakterze miejsca, innowacyjne i nieoczywiste, oparte na symbiozie z naturą miejsca, rozumianą nie tylko jako krajobraz, ale także jako jego ukryta, niewidoczna struktura<sup>36</sup>.

Tym razem w centrum zainteresowania leżą światopoglądowe, kulturowe i filozoficzne konteksty projektowania. Krystyna Wilkoszewska wskazuje, że przyczyny współczesnej fascynacji Zachodu Japonią są wspólne dla obszaru filozofii i architektury, bowiem dotyczą koncepcji przestrzeni, która jest kluczowa dla obu tych dyscyplin nauki<sup>37</sup>. Mocne filozoficzne i światopoglądowe tło odróżnia współczesną fascynację Japonią od japonizmu i równoległych do niego inspiracji, mających przede wszystkim tło estetyczne<sup>38</sup>. W aspekcie filozoficznym głównym powodem dzisiejszego zainteresowania Japonią jest rozpowszechniające się w kulturze ponowoczesnej Zachodu, a od wieków istniejące w Japonii, utożsamianie przestrzeni „z rozciągłością materii”, a ludzkiej aktywności budowania z przemieszczaniem fragmentów materii, wprowadzaniem materii gęstszej w rzadszą, a także „porcjowanie przestrzeni poprzez tworzenie rozmaitych **przepierzeń** – w postaci ciężkich i stabilnych murów lub lekkich i przenośnych ścianek czy parawanów”<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Zagadnienie to rozwija Kuma w książce *L'architecture naturelle, op. cit.*

<sup>37</sup> W nurcie interdyscyplinarnych poszukiwań Kevin Nute bada zdolność budynku do przecięzania subiektywnego doświadczenia ludzkiej egzystencji na rzecz dzielenia się nim z innymi, posługując się przykładem japońskiego tradycyjnego domu. Pokazuje on jak „tektoniczne praktyki zamykania przestrzeni, ustanowienie sztucznych płaszczyzn podłoża i ekranowanie od wewnątrz mogą skutecznie rozproszyć trzy podstawowe egzystencjalne doświadczenia zwykle [...] ograniczone do indywidualnego ciała ludzkiego: tu, to i teraz”, *idem, Buildings as a Means to Intersubjectivity: Case Studies from Traditional Japanese Architecture*, „The International Journal of the Constructed Environment” 2019, vol. 10, issue 3, s. 1, <https://doi.org/10.18848/2154-8587/CGP/v10i03/1-9>. Tłum. B.S.

<sup>38</sup> Wilkoszewska, dostrzegając na początku XXI w. fascynację Zachodu estetyką japońską, dodaje, że „Nie ma ona nic wspólnego z dawniejszą modą na Wschód; estetycy światowej sławy jeżdżą dziś do Japonii, bowiem tam znajdują wzmocnienie swych tez, powstałych w efekcie krytycznej reinterpretacji estetyki europejskiej”, *eadem, Rozważania o pojęciu przestrzeni / Some Reflections upon the Notion of Space*, [w:] *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce. Materiały seminarium / Directions. New Architecture in Japan and Poland. Proceedings of the Seminar*, red. M. Poprawska, M.-A. Urbańska, tłum. z jęz. pol. J. Juruś, tłum. z jęz. ang. M.A. Urbańska, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2005, s. 103.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

W aspekcie filozoficznym Wilkoszewska wyodrębnia trzy pojęcia związane z kategorią przestrzeni, które występują zarówno w tradycyjnej architekturze japońskiej, jak i we współczesnej myśli filozoficznej Zachodu. Są to: kontekstualność, przejścia, powierzchniowość. W tradycji japońskiej architektura nie jest wartościowana w aspekcie autonomiczności (kiedy jawi się jako pomnik na tle), lecz w aspekcie relacji ze środowiskiem.

Budowla nie jest już projektowana jako obiekt sam w sobie spełniający wymogi formy i funkcji, lecz jako część powiązana siecią relacji, gdzie najważniejsze okazują się nie granice, lecz przejścia. Jeśli przepierzenia mają kształt murów, przejścia wymagają siły forsującej przeszkodę i przywołują na myśl ingerencję czy agresję. Jeśli przepierzenia mają charakter mobilnych ścianek lub lekkich parawanów, nie są przeszkodą, lecz zachętą do przejścia, nie są agresją, lecz nawiązaniem kontaktu. [...] Mówi się, że japońscy architekci nigdy nie koncentrują się na samej budowli, lecz zawsze biorą pod uwagę czynniki takie, jak: klimat, krajobraz, prądy energii, kolory itp. Budowla wprowadzana jest w relacyjną sieć tych wszystkich sił<sup>40</sup>.

Kontekstualność architektury, oznaczającą jej ujęcie w sieci relacji środowiskowych, może być nazwana relacyjnością architektury. Jest to pojęcie łączące dziś ekologię, architekturę, filozofię i nauki o środowisku. Przywołuje ono istotne dla tych obszarów współczesne odchodzenie od antropocentryzmu w stronę pojmowania środowiska jako systemu wzajemnych relacji, bez dominującej roli człowieka, który znajduje się w sieci tych relacji. Wilkoszewska podkreśla, „że to, do czego dochodzi myśl europejska w wyniku krytyki kartezjanizmu, obecne jest od dawna w kulturze japońskiej, gdzie człowiek definiowany jest w relacji do innych, w wyjściu poza siebie”. Naturalna relacyjność japońskiej przestrzeni sprawia, że dzisiaj „architektura, by być doskonałą, musi mieć w sobie coś z «japońskiego charakteru»”<sup>41</sup>.

Z relacyjnością łączy się specyficznie „miękkie” traktowanie granic budowli, tak aby osłabiać jej wyodrębnienie w otoczeniu i kontrast z nim, a wzmacniać efekt wzajemnego przenikania i zazębiana się. W tradycyjnej japońskiej architekturze miękkość wiąże się z haptycznym doznaniem drewna, papieru, traw, oraz z efektami światła zmiękczonego przez rozmaite architektoniczne filtry. Jej przeciwieństwem jest twardość światła przechodzącego przez przezroczyste szkło<sup>42</sup>. Wilkoszewska zauważa, że kategoria miękkości ma także swe odniesienie w filozofii współczesnej, gdzie w obrębie krytyki kartezjanizmu propaguje się podmiot relacyjnie miękki, czyli podatny na otoczenie, a współczesna myśl feministyczna i duchowość kobieca, określana jako miękka (*soft*), ma swoje znaczące miejsce w tradycji japońskiej.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 103, 105.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 105.

<sup>42</sup> Zob. J. Tanizaki, *op. cit.*

Konsekwencją postrzegania architektury i urbanistyki jako relacji jest nowe znaczenie przejść (rozumianych metaforycznie w filozofii i dosłownie w architekturze). Aby relacja mogła nastąpić, musi zaistnieć komunikowanie się dwóch obszarów za pomocą przejść. Przestrzenne w tradycyjnej architekturze japońskiej przejścia nie są postrzegane jako podrzędne wobec obszarów, które komunikują, lecz nabierają autonomizacji, są przestrzeniami w znaczeniu japońskiego słowa *ma*<sup>43</sup>. Ching Yu Chang pisze o charakterystycznej dla Japończyków percepcji przestrzeni, w której następuje jej specyficzne łączenie z przedmiotami, które ona otacza, np. z kolumną lub kamieniem.

W centralnych kolumnach świątyni Ise postrzega się przestrzeń otaczającą kolumny, które tworzą ją niemalże optycznie. Wykraczanie poza fizyczny wymiar ujawnia się także w japońskim ogrodzie, w jego charakterystycznym tworzącym szereg układzie kamieni. Ten, kto patrzy, widzi kamienie, lecz ten, kto postrzega, widzi przestrzenie pomiędzy kamieniami, które nazwane są *ma* i tworzą przestrzenny wzór całego ogrodu. Obserwator łącząc ze sobą te przestrzenie poznaje przestrzenną koncepcję projektanta ogrodu, podobnie jak zwiedzający, który w religijny sposób odbiera przestrzeń świątyni czy miejsca kultu poprzez sekwencyjne wzory, w jakich się one przejawiają<sup>44</sup>.

Przejście dotyczy też przestrzeni między wnętrzem a zewnątrz. Cechą wyróżniającą tradycyjny japoński dom jest „brak wyraźnych granic między wnętrzem a zewnątrz. Stąd powstaje potrzeba stworzenia pośredniego obszaru, który ma na celu przyjęcie natury i działanie jako strefa połączenia między wnętrzem a zewnątrz. Strefa pośrednia składa się z trzech głównych elementów: reprezentacyjnego holu wejściowego, werandy, ścian przesuwnych”<sup>45</sup>. Przestrzenne przejścia relacyjnej japońskiej architektury odnoszą się do przejściowości wnętrza, przystosowywanych w mobilnym japońskim domu za pomocą ruchomych ścianek do bieżących potrzeb mieszkańców, które, same w sobie, można w tym kontekście traktować jako przejściowe. Tę naturalną dla japońskiej architektury cechę Wilkoszewska odnajduje we współczesnej myśli filozoficznej Zachodu, w której widać rozpad kategorii całości, faworyzowanie fragmentaryzacji i pluralizacji.

Także kategoria powierzchniowości jest istotna zarówno dla architektury japońskiej, jak i współczesnej myśli filozoficznej. W obu tych obszarach oznacza „procesy nieskrywania”, brak hierarchii, zanik centrum i peryferii, rozciągnięcie przestrzeni „nieskończenie w dwóch kierunkach: skąd wychodzi i dokąd

<sup>43</sup> Zob. N. Jackson, *op. cit.*, gdzie wskazano przykłady japońskiej idei przestrzeni *ma* w architekturze Zachodu.

<sup>44</sup> Ching-Yu Chang, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, tłum. z ang. D. Juruś, [w:] *Estetyka japońska...*, *op. cit.*, s. 206–207.

<sup>45</sup> E. Garda, M. Mangosio, L. Pastore, *Learning from the past: the lesson of the Japanese house*, „WIT Transactions on the Built Environment” 2017, vol. 171, s. 278, <https://doi.org/10.2495/STR170241>. Tłum. B.S.

powraca”<sup>46</sup>. Heinrich Engel zauważa, że japoński dom „to zbiór przestrzeni o tej samej wartości. Nie istnieje żadne fizyczne akcentowanie przestrzeni, które wskazywałoby jakiś kierunek lub ośiową tendencję. Nie ma także kulminacji, w której przejawiałby się początek lub koniec. Tak więc przejście z jednego pomieszczenia do drugiego to przejście pomiędzy równymi przestrzeniami [...]”<sup>47</sup>. W tej kompozycji pomieszczenia pozbawione hierarchii, ale też stykające się z werandą jako przestrzenią swoistego korytarza, obiegającego dom dookoła, są na powierzchni<sup>48</sup>. W tym ujęciu akcentowanie powierzchniowości łączy się nie tyle z powierzchnią przegród, co z pozbawionym głębi i środka układem przestrzennym wnętrza architektonicznego i urbanistycznego. Brak centrum, dominant tworzących hierarchię oraz brak ukierunkowania i głębi sprawia, że każde wnętrze jest niejako na powierzchni, czyli na krawędzi domu z zewnętrznym środowiskiem. Pozycja na powierzchni opisuje więc relację architektury wobec jej otoczenia/środowiska, a powierzchniowość układu przestrzennego stawia człowieka na granicy architektury i jej otoczenia, dając mu możliwość doświadczania architektury jako części środowiska<sup>49</sup>.

Wskazane cechy/kategorie współczesnej filozofii i architektury: relacyjność, przejścia/przejściowość i powierzchniowość, mogą być punktem wyjścia w analizie przejawów i przyczyn obecnej fascynacji Zachodu nową architekturą japońską. Przyjmując, że architektura jest świadectwem światopoglądu epoki<sup>50</sup>, fascynacja ta wychodzi poza ramy architektury, rzucając światło na współczesną kulturę Zachodu i jej poszukiwania.

### **Cechy architektury Kengo Kuma, które mogą być fascynujące dla Zachodu**

W praktyce i teorii architektonicznej Kengo Kuma dostrzec można badawczy i twórczy stosunek do kategorii relacyjności, przejść i powierzchniowości

<sup>46</sup> Ching-Yu Chang, *op. cit.*, s. 210.

<sup>47</sup> H. Engel, *The Japanese House. A tradition for contemporary architecture*, Charle E. Tuttle Co., Tokio 1964, s. 249, za: *ibidem*.

<sup>48</sup> Wilkoszewska komentuje ten opis następująco: „Wyzwolone z hierarchicznych całościowych porządków fragmenty, rozłożone «obok siebie» na płaskiej powierzchni, równoprawne i równoważne, wchodzą w zmienne sieci relacji. Powstaje swoista kultura powierzchni”, *eadem*, *Rozważania o...*, *op. cit.*, s. 107.

<sup>49</sup> Wilkoszewska dodaje, że „Może swoistego rodzaju rekompensatą utraconej głębi są dzisiaj miejsca puste, zostawione w przestrzeni jako miejsca znaczeń potencjalnych, jako posmak tajemnicy? [...] Takie rozumienie miejsc pustych od dawna istnieje w estetyce japońskiej, w której doskonala całość, dopełnienie, jest czymś wręcz wulgarnym”, *ibidem*, s. 107, 109.

<sup>50</sup> Zob. S. Giedion, *Czas, przestrzeń, architektura: narodziny nowej tradycji*, tłum. z jedenaste-go wyd. uzup. przez autora J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968.

architektury, które należą do japońskiej tradycji budowlanej<sup>51</sup>. W ujęciu Kuma w kategorii te przyjmują specyficzną postać. Relacyjność odnosi się tu do kontekstu rozumianego jako środowisko obejmujące niepoliczalne i niehierarchiczne wpływy (jest to wyraźne odniesienie do filozofii Gillesa Deleuze'a, którą Kuma przywołuje w swoich tekstach). Nie jest to więc kontekstualność w rozumieniu zachodniej praktyki projektowej, opierająca się na odniesieniach do wybranych i hierarchicznie traktowanych wpływów otoczenia (np. wysokości, materiałów budowlanych czy kąta spadku dachu sąsiednich budynków). Wyrazem wyłaniającej się nowej kontekstualności, rozumianej jako sieć relacji, w twórczości Kuma jest idea tworzenia architektury w charakterze miejsca<sup>52</sup>. Projektowanie w tym charakterze widać w japońskich projektach Kuma z pierwszej dekady XXI w., np. w: Muzeum Hiroshigeo Ando w Bato (2000) (il. 1), Muzeum Kamienia w Nasu (2000), Muzeum Historii Nasu (2000) (il. 2–4), parkingu przy dworcu kolejowym w Takasaki (2001) (il. 5), Chokkura Plaza w Takanezawa (2006) w połączeniu z JR Hoshakujji Station (2008), projekcie rozbudowy Muzeum Nezu i kawiarni Nezu Cafe w Tokio (2009)<sup>53</sup>. Jednak także późniejsze, japońskie i zachodnie, realizacje powstają w rezultacie środowiskowych relacji, uwzględniających miejscowe aktywności mieszkańców, miejskie przepływy i ruchy ludzi, lokalne, zanikające współcześnie tradycje, uwarunkowania komunikacyjne, nasłonecznienie odmienne z różnych stron budowli itp. Przykładami późniejszych relacyjnych projektów Kuma są: budynek The Exchange w Sydney (2019), Muzeum Sztuki Nowoczesnej Odunpazari w Eskişehir w Turcji (2019) czy Muzeum Sztuki Ludowej przy Chińskiej Akademii Sztuki w Hangzhou (2015)<sup>54</sup>.

Równie mocno wybrzmiewają w architekturze Kuma zjawiska przejść i powierzchniowości, które jawią się razem jako konsekwencja postrzegania architektury w sieci relacji. Ich architektonicznym wyrazem są struktury i warstwy rozrzedzone (w postrzeganiu nieuzbrojonego ludzkiego oka), ażurowe, przepuszczalne dla środowiska (powietrza, widoku, światła, odgłosów, czasem także

<sup>51</sup> Kengo Kuma wyjaśnia swoją ideę projektowania architektury w licznych publikacjach, m.in. w książkach: *idem, Anti-Object: the dissolution and disintegration of architecture*, transl. from the Jap. by H. Watanabe, Architectural Association, London 2008; *idem, Materials, Structures, Details*, Birkhäuser – Publishers for Architecture, Basel [cop. 2004].

<sup>52</sup> Zob. *idem, Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku / Architecture Making Maximum Use of the Character of the Land will be the Norm in the Twenty-first Century*, [w:] *Kierunki. Nowa architektura...*, *op. cit.*, s. 148–171.

<sup>53</sup> Zob. B. Stec, *Materialność jako relacja. Działalności architektoniczne Kengo Kuma*, „Autoportret” 2015, nr 1(48), s. 36–44 oraz *eadem, Architektura jak czarka dobrej herbaty / Architecture Like a Bowl of Good Tea*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 47–74.

<sup>54</sup> Zob. K. Kuma, *Projekty, realizacje / Projects, Realizations*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał...*, *op. cit.*, s. 77–147.



Il.1. Muzeum Hiroshige Ando w Bato (2000). Fot. autorka



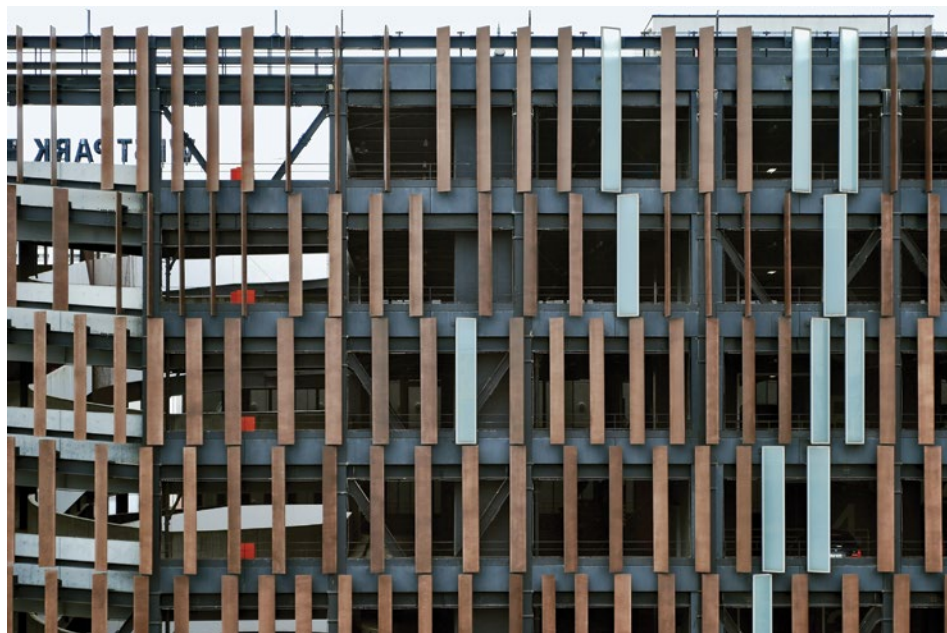
Il. 2. Muzeum Historii Nasu (2000). Fot. autorka



Il. 3. Muzeum Historii Nasu (2000). Fot. autorka



Il. 4. Muzeum Historii Nasu (2000). Fot. autorka



Il. 5. Parking przy dworcu kolejowym w Takasaki (2001). Fot. autorka

zapachów, wody, informacji, pogody, zdarzeń itd.). W tym nurcie, od końca lat 90. XX w. do dziś, Kuma konsekwentnie realizuje ideę architektury jako wymiennej, synergicznej relacji ze środowiskiem, a przez to architektury podobnej do nieautonomicznego organizmu, który żyje dzięki wymianie materii ze swoim otoczeniem. Na podobnej zasadzie nieautonomiczności, czyli wysokiej współzależności ze swym środowiskiem, opiera się nowa specyficzna idea architektury organicznej w ujęciu Kuma. Jej wyrazem formalnym i sposobem urzeczywistnienia jest architektura powstała ze współzależności między wzorami i warstwami<sup>55</sup>. Jej opracowanie Kuma postrzega jako początek rewolucji architektonicznej i projektowej nie tylko w Japonii, lecz także w skali międzynarodowej, ze względu na jej efektywność, modułowość, możliwość posługiwania się komputerowymi metodami projektowania i budowania oraz prefabrykacją, ekonomikę, możliwość realizacji idei przenikania ze środowiskiem i nieinwazyjności. Kuma, doceniając rewolucyjne znaczenie japońskiej sztuki dla zachodniego wzornictwa u schyłku XIX i w pierwszych dekadach XX w., zauważa jednak, że „[...] nie istniały wówczas pomysły na łączenie wzorów i nawarstwień”<sup>56</sup>. Obecnie zaistniały

<sup>55</sup> Wynikiem badań naukowych nad architektonicznym potencjałem wzorów, struktur i warstw, prowadzonych w laboratorium Kuma na Uniwersytecie Tokijskim jest książka Salvatora-Johna A. Liotty i Matteo Belfiorego *Patterns and Layering...*, *op. cit.*, przedstawiająca zależności między płaskim wzorem a trójwymiarową warstwą architektoniczną o potencjale układu nośnego dla całej budowli.

<sup>56</sup> K. Kuma, *Foreword*, *op. cit.*, s. 5. Tłum. B.S.

kulturowe i techniczne warunki, by rozwijać potencjał wynikający z powiązań między wzorami a warstwami w metodologię projektowania opartą na metodologiach konstrukcyjnych (według Kумы są one kluczem poszukiwanego połączenia między wzorami a warstwami architektonicznymi). „Badania konstrukcyjne XX w. usiłowały wykroczyć poza ramy słupów i belek. Dzisiejsza analiza pozwala nam wyobrazić sobie stabilne struktury nośne osiągnięte przez akumulację delikatnych elementów, które mają zdolność tworzenia różnorodnych wzorów jednocześnie spełniając funkcje konstrukcyjne”<sup>57</sup>.

W projektowaniu architektury jako układu warstw tworzonych na podstawie wzorów widać ideę jej projektowania jako wymiennej relacji, posługującej się przejściami i powierzchniowością (układami bez hierarchii i centrum, opartymi o odpowiednie manipulacje trójwymiarowej struktury tak, by stanowiła ona przegrody architektury). Co zaskakujące dla tradycji Zachodu, w japońskiej praktyce projektowej testowane wzory odnoszą się do istoty natury, jej niedostrzegalnej duchowej strony. Jak podają badacze, w Japonii wzory nie są stylistycznym ornamentem i nie wynikają z naśladowania lub stylizacji natury, nie są nawet znakiem natury, lecz oddają jej istotę. Zatem posługiwanie się wzorami jest dla Japończyków odnoszeniem się do niewidzialnego dla człowieka wprost, ale odczuwalnego porządku, zasady<sup>58</sup>. W tym kontekście metoda projektowania na podstawie warstwowania wynikającego z analizy wzorów jest propozycją łączenia natury, kultury i technologii. Przynosi to nowe argumenty, tłumaczące przyczyny współczesnej fascynacji Zachodu architekturą Japonii.

Dzięki obecnej zmianie paradygmatu – próbie syntezy natury, kultury i technologii – możliwe jest ponowne przemyślenie zarówno znaczenia, jak i roli, jaką wzory mogą odgrywać jako diagramy organizacji przestrzennej i elementy generatywne projektu. Obecnie wraca zainteresowanie opracowaniem architektury, będącej w stanie ponownie zrównoważyć siły ekonomiczne i społeczne oraz połączyć przestrzeń za pomocą różnych urządzeń przestrzennych, takich jak techniki nakładania warstw. W związku z tym nawarstwianie – jako technika artykulacji przestrzeni – sprzężone z wzorami, ujawnia duże możliwości tworzenia architektury bardziej odpowiadającej naszym czasom<sup>59</sup>.

Jeśli współczesność przynosi poczucie niepewności i zagrożenia wynikające ze zmian klimatycznych, japońska architektura, od wieków kształtowana w konfrontacji z siłami żywiołów, „[...] może odgrywać decydującą rolę w proponowaniu alternatywnych rozwiązań kryzysowych”<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Wzory istniały oczywiście także w zachodniej tradycji, jednak w ujęciu stylów i przeobrażeń stylistycznych nabrały przede wszystkim znaczenia ornamentów, podczas gdy w Japonii mają one znaczenie kulturowe i filozoficzne. Różnice między Zachodem a Japonią nie dotyczą więc formy wzorów, lecz ich znaczenia.

<sup>59</sup> S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, *Background, op. cit.*, s. 6. Tłum. B.S.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 7. Tłum. B.S.

## SANAA: architektura przenikania wnętrza z zewnątrz, regularności z nieregularnością geometrii, figury i tła

Inaczej kategorię relacyjności środowiskowych, przejść i powierzchniowości realizuje architektura Kazuyo Sejmy i Ryue Nishizawy z biura SANAA. W ich japońskich i zachodnich realizacjach nie widać współczesnych odniesień do japońskiej architektury regionalnej (np. drewnianych lekkich ścianek, przepierzeń oraz ekranów z drewna i papieru *washi*, rozłożystych dachów) ani do tradycyjnych wzorów czy warstwowania, a jednak jest to architektura przeniknięta japońskim ujęciem przestrzeni. W realizacjach tych dominują przeszklone ściany zewnętrzne, najczęściej przezroczyste, które radykalnie niwelują granicę między wnętrzem a zewnątrz architektury. W doświadczeniu wzrokowym daje to efekt częściowego zanikania ścian zewnętrznych i zarazem artykulacji kształtu stropu (pełnego) i podłogi. Kształt ten, stanowiący podstawę bryły, jest w realizacjach SANAA szczególnie estetycznie wystudiowany i przeniknięty japońskim duchem asymetrii, brakiem geometrycznej regularności i perfekcji przy jednoczesnym faworyzowaniu miękkości i zanikających granic formy. W O-Museum w Nagano (1999) bryłę stanowi delikatnie wygięta forma, kojarząca się z lekko zdeformowanym wydłużonym „prawie prostopadłością”; w pawilonie kawiarni w parku Koga w Ibaragi (1998) kształt bryły jest prostopadłościenny, ale dzięki radykalnie przeszklonym ścianom artykułowane są swobodnie stojące we wnętrzu białe słupki podpierające prostokątny dach; w Muzeum Sztuki Współczesnej XXI wieku w Kanazawa (2004) kształt bryły jest w obrysie kołem, ale dzięki radykalnie przeszklonej wygiętej ścianie bocznej podkreślone są swobodnie umieszczone wewnątrz rozmaite pomieszczenia ekspozycyjne (prostokątne, koliste, owalne, zamknięte od góry, otwarte od góry itp.)<sup>61</sup>; w centrum edukacyjnym Rolex Learning Center w Lozannie (2010) kształt bryły jest w obrysie prostokątny, lecz przestrzennie stanowi krzywoliniowo wygięte warstwy żelbetu podziurawione nieregularnymi owalami. W rezultacie tych dyspozycji przestrzennych formy balansują na granicy geometrycznej regularności i nieregularności, spistości i swobody<sup>62</sup>, przy czym regularność form jest słabsza i stanowi tło podkreślające dominującą tu swobodę i nieregularność form lub istnieje tylko w domyśle jako abstrakcyjny model (lekkie, ledwo zauważalne gołym okiem zmiękczenia kształtów odsyłają w pierwszych skojarzeniach do regularnej geometrii jako do ich doskonałych wzorów).

Przykładem subtelnej nieregularności (zmiękczenia geometrii) jest forma budynku dystrybucji towarów Vitry w Weil am Rhein (2013). W rzucie jest ona owalem powstałym z delikatnie zdeformowanego koła. Wraz z przewiązką

<sup>61</sup> Zob. Y. Hasegawa, *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, SANAA*, trad. M. Archetti, M. Biagi, Mondadori Electa, Milano 2005.

<sup>62</sup> Zob. J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, oprac. B. Lisowski, wyd. 2 uzupełn., Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973.

łączącą budynek z fabryką rzut ten może się kojarzyć z kształtem wiśni z ogonkiem. Wyrazistym przykładem gry swobody i nieregularności z porządkiem i regularnością jest kompleks architektoniczny Muzeum Luwr w Lens (2012). Układ tworzy pięć delikatnie stykających się ze sobą brył o kształtach prawie prostopadłościennych, lecz w istocie i przy uważnym spojrzeniu – nieregularnych. Kształty te budzą skojarzenie z miękko ugiętymi prostopadłościanami oraz lekko zniekształconymi walcami wewnątrz, czyli mimochodem odwołują do domniemyanych wzorów regularnej geometrii. W każdym z tych przypadków estetyka SANAA stanowi kwintesencję japońskiej estetyki decentracji i niedoskonałości geometrycznej, realizowanej na podstawie najnowszych technologii. Dzięki temu architektoniczne kształty mają pewien rys form organicznych, nie naśladując ich jednak bezpośrednio. Delikatność zmiękczeń i deformacji jest tu decydująca i koresponduje z estetyką japońskiego rękodziela (np. naczyń ceramicznych, dla których tak istotne jest delikatne zniekształcenie kolistego kształtu). W japońskiej tradycji kształty perfekcyjne uważane są za skończone, a przez to martwe, gdyż kształty żywych organizmów nie są nigdy ukończone i ulegają nieustannej zmianie. Niedoskonałość geometryczna wyraża tę naturalną zmienność. Podobnie swoboda uformowania struktur i kompozycji architektonicznych nawiązuje do struktur naturalnych (np. lasu) i dzięki temu realizuje ważny rys ich organiczności. Te cechy architektury SANAA odbiegają od dominującej na Zachodzie tradycji poszukiwania doskonałości formy za pomocą geometrycznej regularności kształtów, brył, proporcji, symetrii i osi kompozycyjnych, oraz odpowiedniej wyrazistości figury na tle.

W architekturze SANAA radykalne połączenie wnętrza z zewnątrz wskazuje na wysoki stopień relacyjności środowiskowej. Swobodna kompozycja układu przestrzenno-funkcjonalnego akcentuje zasadę fragmentacji i braku hierarchicznej kierunkowości. Na przykład układ pomieszczeń ekspozycyjnych w Muzeum Sztuki Współczesnej XXI wieku ma przypominać swobodną kompozycję malowniczego miasteczka, w którego urbanistycznym labiryncie człowiek z przyjemnością gubi orientację, zwalniając się z obowiązku zwiedzenia wszystkiego (co jest typowe w dydaktycznym podejściu do zwiedzania)<sup>63</sup>. Swobodny układ, postrzegany zawsze we fragmencie i nietworzący w umyśle człowieka całości, może przypominać serfowanie w Internecie, który sam w sobie stanowi niehierarchiczną sieć powiązań i przyzwyczajają człowieka do fragmentarycznego poznawania rzeczywistości. W układzie bez środka i bez głębi poszczególne pomieszczenia znajdują się na powierzchni, a przejścia między nimi są pomieszczeniami o równorzędnym znaczeniu lub stanowią formalnie „muśnięcia”, jak w przypadku łączników między bryłami Muzeum Luwr w Lens.

Fascynacja Zachodu twórczością SANAA może opierać się przede wszystkim na wartościach estetycznych, odbiegających od zachodnich tradycji. Jednak może mieć też głębsze podstawy w poszukiwaniu architektury wchodzącej

<sup>63</sup> Y. Hasegawa, *op. cit.*, s. 17.

w nowe harmonijne powiązania ze środowiskiem, które manifestuje się nieregularnością (przebiegłą, instynktowną, podtrzymującą życie). Możliwe też, że fascynacja asymetrią i decentracją kompozycji wynika ze współczesnej perspektywy postrzegania świata, w której Zachód przestaje stanowić centrum odniesień kulturowych i traci podstawy do wyrażania swej tożsamości w doskonałych, dominujących w otoczeniu symetrycznych, spoiстых formach geometrycznych<sup>64</sup>. Realizacje SANAA mogą też przekonywać do radykalnej subtelności i delikatności formy jako skutecznego sposobu osiągnięcia relacji ze środowiskiem.

### Architektura jako środowisko w idei i realizacjach Jun'yi Ishigamiego

Specyficzną realizację kategorii relacyjności środowiskowej, przejść i powierzchniowości przynosi architektura Jun'yi Ishigamiego, budząca wzrastające zainteresowanie Zachodu. Jego wyrazem było entuzjastyczne przyjęcie paryskiej wystawy Ishigamiego „Freeing Architecture”, pokazanej w Fondation Cartier w Paryżu w 2018 r. Wystawie towarzyszyły wykłady, w których Ishigami omawiał swe japońskie i europejskie realizacje.

Wystąpienie Ishigamiego na Biennale Architektury w Wenecji w 2008 r. nosiło tytuł „Extreme Nature. Landscape of Ambiguous Spaces?” i obejmowało ekspozycję w Pawilonie Japońskim (arch. Takamasa Yoshizaki, 1955) na terenie Giardini. Wówczas Ishigami opróżnił wnętrze pawilonu, pokazując jego architekturę i przestrzenność, a własną interwencję we wnętrzu ograniczył do delikatnych rysunków ołówkiem na ścianach. Pokazywały one rozmaite ujęcia wnętrz, elewacji, planów oraz sytuacji architektonicznych zbudowanych z tworzywa roślinnego i przyrodniczego. Zasadniczą częścią tej ekspozycji były szklarnie wybudowane w rzeczywistej skali wokół pawilonu. Posadzono w nich rośliny egzotyczne, wymagające specyficznych szklarniowych warunków. W tym samym roku Ishigami zrealizował w Japonii pawilon uniwersytecki KAIT, w którym delikatnie osłonił szkłem otwartą widokowo z wszystkich boków przestrzeń laboratoryjną. Powierzchnia 2000 m<sup>2</sup> podparta jest tu przez 305 słupków o różnych prostokątnych przekrojach. „Zaczęliśmy od studiów z modelem. W kolejnym etapie sfotografowaliśmy wybraną makietę z góry i przerysowaliśmy ją jako plan. [...] Podczas tego etapu stworzyliśmy wspólnie z programistą osobny, całkowicie nowy program na potrzeby tego projektu”<sup>65</sup>. Program ten służył nie tylko do obliczeń konstrukcyjnych, ale także do manipulacji ustawieniem i przekrojami filarów w ten sposób, by tworzyły one w przestrzeni wnętrza odpowiednie zagęszczenia i rozrzedzenia, dające efekt architektonicznie zorganizowanego lasu. Jak twierdzi sam Ishigami: „Chciałem zrobić coś, co nie jest w żaden sposób ograniczone,

<sup>64</sup> Zob. J. Żórawski, *op. cit.*

<sup>65</sup> A. Kowalczyk, *Bez ścian. Rozmowa z... Junya Ishigami autorem ekspozycji w pawilonie japońskim* „Architektura i Biznes” 2008, nr 11, s. 71.

będąc jednocześnie kontynuacją tego, co na zewnątrz, a poszczególne miejsca i ich nastrój są łatwo rozpoznawalne. [...] Każdy słup wnosi wkład w wygląd całości. Jeśli przyjrzy się uważnie, będziesz w stanie wyodrębnić różnego rodzaju przestrzenie. Jest droga, jest półotwarta «polanka» spotkań, są także małe «kieszonki» do pracy w pojedynkę. [...] Praktycznie każda z powstałych przestrzeni, dzięki różnorodności tych kierunków posiada różną głębię widoczności<sup>66</sup>. Uzyskanie wyrazistej atmosfery i przestrzennej organizacji lasu za pomocą architektonicznych elementów wskazuje na inspirację naturą nie tyle jako pojedynczym organizmem, co całym systemem lub strukturą środowiska naturalnego. W tym przypadku „japońskość” projektów opiera się na wrażliwości związanej z lokalnymi uwarunkowaniami naturalnymi i ich architektonicznym potencjałem oraz wykorzystaniem inspiracji z naturalnych zjawisk i struktur: przyrodniczych, geologicznych, powietrznych, wodnych (las, pole ryżowe, deszcz, mgła). Z tych powodów architekturę Ishigamiego można nazwać architekturą sztucznego środowiska, nierzadko zbudowanego z przyrodniczego tworzywa.

Ideę architektury wykorzystującej strukturę środowiska przyrodniczego przedstawia realizacja House with Plants we wschodniej Japonii (2010–2012). Dom ma formę sześcienną zbudowaną z osłonowej ściany o grubości 15 mm, osadzonej w cienkiej metalowej ramie. Ta zewnętrzna osłona wyposażona jest w szerokie otwarcia (okna i drzwi). W jej obrębie zachowana jest naturalna podłoga z ziemi, w której rosną rośliny (mające tu wystarczająco dużo światła). „Na parterze zaaranżowano różne przestrzenie z prostym wyposażeniem, roślinnością i architekturą, tworzącymi razem elementy wewnętrznego krajobrazu domowego. Podłoga z ziemi nawiązuje do tradycyjnego japońskiego domu *doma* – glinianej jamy przeznaczonej na gotowanie i konserwowanie jedzenia<sup>67</sup> oraz do idei wyrażonej terminem *niwa*, dotyczącej ogrodu przy domu, jako przestrzeni odwracającej binarną opozycję wnętrza i zewnątrz. Inna przestrzeń mieszkalna znajduje się na piętrze, tylko częściowo przekrywającym parter i dostępnym z drabiny. Poziom ten zawieszony jest nad roślinami.

Europejską realizacją idei architektury wykorzystującej strukturę środowiska jest Park Groot Vijversburg Visitor Center w Tytsjerk w północnej Holandii (2012–2017). Ze względu na wartość historyczną parku trudno było znaleźć odpowiednie miejsce na rozbudowę istniejącej w nim zabytkowej willi. W związku z tym Ishigami postawił sobie za cel „zachowanie elementów istniejącego środowiska, takich jak zieleń, położenie drzew, kształt oczka wodnego, itp., i po prostu odwzorował istniejącą ścieżkę spacerową, zarysowując na niej budynek<sup>68</sup>. Ściana ze szkła strukturalnego umieszczona została w linii krawędzi ścieżki, rozwidlającej się na trzy odcinki. W miejscu połączenia trzech przeszklonych korytarzy znajduje się rozległa przestrzeń przeznaczona na

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 70–71.

<sup>67</sup> K. Ota, H.U. Obrist, *Junya Ishigami*, Koenig Books, London [cop. 2019], s. 46. Tłum. B.S.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 64.

foyer (przyjmowanie gości). Trójczłonowy budynek jest częściowo zagłębiony w ziemi, dzięki czemu z wnętrza eksponowane są: widok parku po bokach, sufit z jasnego betonu, cokoły biegnące po łukach ścian i posadzka. Natomiast w widoku z zewnątrz ściana szkła dołem znika w trawie, a górą ograniczona jest wijącą się wśród drzew warstwą dachu. W tym przypadku architektura wykorzystuje strukturę naturalnych parkowych ścieżek. Wejście do jednego z przeszklonych korytarzy sąsiaduje z willą, stanowiąc jej przedłużenie. Granice budynku osadzonego na ścieżkach wizualnie zanikają w krajobrazie.

Ideę architektury wykorzystującej strukturę środowiska ilustruje też realizowany od 2014 r. w Kopenhadze projekt House of Peace. Ishigami tłumaczy, że ideą jest zbudowanie czegoś, co mogłoby zręcznie wykraczać poza intencje architekta, podobnie jak wykracza poza nie krajobraz, nad którym architekt nie ma całkowitej kontroli. Projekt stanowi konstrukcję posadowioną na palach w dnie morza przy brzegu. Miętko uformowana z białego tworzywa osłona przypomina kształtem chmurę. Wnętrze posiada warstwę wody morskiej nad płytko zanurzonym dnem. Woda z wnętrza i zewnątrz łączy się za pomocą ruchomych szklanych przegród, otwieranych lub zamykanych w zależności od pory roku, dnia i pogody. Otwarcia umieszczone są nisko, dzięki czemu światło słoneczne w ciągu roku w różnym zakresie wnika do wnętrza, odbija się od dna i od powierzchni wody oraz przenika przez warstwę wody. Te zjawiska powodują różne efekty odbić na zakrzywionych powierzchniach sufitu oraz pozwalają w pewnym zakresie zarządzać ogrzewaniem i chłodzeniem wnętrza. „Od lata do jesieni światło słoneczne powoli ogrzewa morską wodę w środku. Zimą dobrze podgrzana morska woda delikatnie ociepla wnętrze. Latem struktura jest otwierana, umożliwiając przepływ orzeźwiającej bryzy i fal. [...] Światło zmienia powierzchnię wody, przestrzeń, w zależności od pory dnia i pory roku”<sup>69</sup>.

Ekstremalna śmiałość Ishigamiego w przekraczaniu granic między tym co kulturowe i naturalne, sztuczne i naturalne, zewnętrzne i wewnętrzne prawdopodobnie ma u podstaw japońską tradycję symbiozy kultury z naturą oraz zwyczaj tworzenia sztucznego krajobrazu i sztucznego środowiska w oparciu o tworzywo roślinne i przyrodnicze. Nie bez znaczenia dla tej „uwolnionej architektury” jest także, w kontekście Zachodu, brak odniesień do klasycznych wzorów.

Tworzenie architektury jako sztucznego środowiska jest specyficzną odmianą architektury relacyjnej środowiskowo, mającej w tym przypadku za wzór struktury naturalne. Wykorzystanie ich jako modelu sprawia, że tradycyjna hierarchizacja przestrzeni architektonicznej przestaje funkcjonować, gdyż każdy fragment jej struktury jest jednakowo ważny dla całości. Powierzchniowość jest tu wynikiem budowania w obszarze granicznym między wnętrzem a zewnątrz, przyrodą a nie przyrodą, naturą a kulturą.

---

<sup>69</sup> J. Ishigami, *Freeing Architecture*, [exhibition catalogue], 4<sup>th</sup> edition, LIXIL Publishing – Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Tokyo – Paris 2020, s. 205, 207. Tłum. B.S.

## Podsumowanie

Zarówno wcześniej, jak i współcześnie zachodnia fascynacja architekturą japońską stanowi jej specyficzną interpretację i translację, które są związane z aktualnym stanem kultury Zachodu. Obecnie narastająca fala zainteresowania Japonią łączy się z pewnym wyczerpaniem w obszarze europejsko-amerykańskich tradycji kulturowych, w tym z wyczerpaniem tendencji architektonicznych opartych na zachodniej klasycznej tradycji oraz kolejnych odmianach modernizmu i postmodernizmu. Współczesne zainteresowanie architekturą Japonii nie odnosi się już do jej malowniczości i egzotyki reprezentowanej przez sanktuarium Nikko ani do prostoty i naturalnej redukcyjności przestrzennej pałacu Katsura, lecz dotyczy przede wszystkim współczesnych eksperymentalnych idei i realizacji Japończyków, wyrosłych z radykalnej, choć różnie traktowanej symbiozy architektury i natury miejsca. „Obecny światowy kryzys skłania nas wszystkich do poszukiwania alternatywnych rozwiązań. Podczas gdy architektura w XX w. skupiała się na funkcji i formie, obecna debata architektoniczna zajmuje się bardziej relacjami, granicami i energiami”<sup>70</sup>. Dla Zachodu interesujące są dziś cechy architektury japońskiej korespondujące z poszukiwanym na Zachodzie nowym paradygmatem architektury. Są to:

- zdolność łączenia w architekturze lokalnych tradycji budowlanych z najnowszymi technologiami i nowym podejściem człowieka do środowiska;
- specyficzne japońskie ujęcie przestrzeni i miejsca, akcentowanie trzech cech przestrzeni architektonicznej: relacyjności, przejściowości (przestrzennych przejść między poszczególnymi obszarami/pomieszczeniami), powierzchniowości (także w sensie braku hierarchizacji elementów w układach kompozycyjnych); cechy te korespondują ze współczesną zachodnią myślą filozoficzną;
- pozytywne wartościowanie tymczasowych, lekkich konstrukcji, miękkości granic i przenikania architektury ze środowiskiem jej miejsca;
- procesy i metody budowania architektury jako części środowiska (obejmującego nie tylko przyrodę, ale, jak ma to miejsce od dawna w japońskiej tradycji, także kulturę i technologię);
- projektowanie – na podstawie najnowszych technologii i tworzyw – kształtów inspirowanych strukturami środowiska przyrodniczego, a w konsekwencji odbiegających od form utrwalonych w tradycji klasycznej i modernistycznej, opartych na dostępnych w ich zasięgu i czasie technologiach.

Fascynacja ta daje podstawę do wprowadzania na Zachodzie nie tyle imitacji japońskich rozwiązań, co idei zakorzenienia architektury w naturę miejsca, opracowywanej przez nowe japońskie biura z nieznaną na Zachodzie radykalnością,

<sup>70</sup> S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, *Background, op. cit.*, s. 6. Tłum. B.S.

wolnością twórczą, ale i subtelnością. Interesujące są nie tyle konkretne rezultaty, co procesy i metody projektowe.

W aspekcie współczesnej zachodniej myśli filozoficznej japońska architektura jest dziś interesująca ze względu na jej „naturalną” relacyjność, wielorako rozumianą przejściowość (także w sensie tymczasowości, zdolności do adaptacji, zacierania kontrastu z otoczeniem, otwarcia, zdolności do wymiany elementów), powierzchniowość (brak hierarchicznej kompozycji, preferowanie układów asymetrycznych, nieszczelnych, otwartych na środowisko miejsca oraz ścian o strukturach ażurowych, umożliwiających wymiennność elementów budowlanych, a tym samym odporność architektury na utratę wartości użytkowych pod wpływem starzenia się i siły żywiołów, itp.).

Nasuwa się refleksja, że fascynacja Zachodu japońską architekturą, traktowana jako jej interpretacja, odznaczająca się zwykle pewną powierzchownością wobec rzeczywistego zjawiska, narasta dziś w związku z wysokim stopniem powierzchowności kultury. W tej sytuacji łatwiej jest wcielać elementy obcej kultury bez jej całkowitego wchłaniania, czyli bez zmiany własnej tożsamości. Podobną zdolność Japonia wykształciła wcześniej jako kraj peryferyjny wobec Państwa Środka, dlatego teraz może stanowić wzór w tym zakresie.

[...] Zachód oczekuje, że narody Wschodu zmienią jego orientację, odkrywając różne idee, wartości i koncepcje. [...]. Podczas gdy kultura zachodnia charakteryzuje się myśleniem binarnym i dychotomicznym, japońska jest mieszkanką różnych wpływów i myślenia inkluzywnego. Być może najbardziej wyjątkową rzeczą, jaką Japonia może zaoferować reszcie świata, jest kultura integracji: umiejętność uczenia się od różnych kultur bez poddawania im swojej własnej. [...] Japonia zawsze powraca do własnej kultury, stworzonej z symbiozy i integracji<sup>71</sup>.

Najbardziej obiecujące w poszukiwaniu nowego paradygmatu architektury Zachodu jest zainteresowanie współczesną japońską zdolnością zakorzeniania architektury w naturę miejsca, obejmującą nie tylko krajobraz, ale także szeroko rozumiane środowisko. Eksperymentujący Japończycy pomagają odkrywać lokalne uwarunkowania środowiskowe w nieoczywistych zakresach jako źródło procesów projektowania.

## Bibliografia

- Adam H., Hubert D., Kothe S., *Architecture in Japan: Perceptions, developments and interconnections*, [w:] *Encounters and positions: architecture in Japan*, eds. S. Kohte, H. Adam, D. Hubert, Birkhäuser, Basel 2017, s. 6–17.
- Blake P., *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*, tłum. J. Mach, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Bognar B., *Architectural Guide. Japan*, 3<sup>rd</sup> edition, DOM Publishers, Berlin [cop. 2013].

---

<sup>71</sup> *Ibidem*.

- Cabeza-Lainez J.M., *Lighting features in Japanese traditional architecture*, [w:] *Lessons from Vernacular Architecture*, eds. W. Weber, S. Yannas, Earthscan from Routledge, London – New York [cop. 2014], s. 143–154.
- Cabeza Lainez J.M., Jimenez Verdejo J.R., *The Japanese Experience of Environmental Architecture through the Works of Bruno Taut and Antonin Raymond*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2007, vol. 6, issue 1, s. 33–40, <https://doi.org/10.3130/jaabe.6.33>.
- Chang Ch.-Y., *Japońskie pojęcie przestrzeni*, tłum. z ang. D. Juruś, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001], s. 205–215.
- Chang Ch.-Y., *Ogólne pojęcie piękna*, tłum. z ang. B. Romanowicz, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001], s. 62–70.
- Chicago International Exposition of 1893: Ho-o-Den (Phoenix Palace)*, National Diet Library, Japan, <https://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1893-1.html> [dostęp: 1.10.2022].
- Cluzel J.-S., *European influence in Japanese architecture (1860–1930)*, transl. by A. Gharibian, Encyclopédie d’histoire numérique de l’Europe, 22.06.2020, <https://ehne.fr/en/node/12387> [dostęp: 6.06.2022].
- Encounters and positions: architecture in Japan*, eds. S. Kohte, H. Adam, D. Hubert, Birkhäuser, Basel 2017.
- Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001].
- Fernández Villalobos N., *Japón y Occidente. Encuentros y Desencuentros Tras La Segunda Posguerra / Japan and the west. Agreements and disagreements after the second war*, „Proyecto, Progreso, Arquitectura” 2015, No. 13, s. 58–73, <https://doi.org/10.12795/ppa.2015.i13.04>.
- Garda E., Mangosio M., Pastore L., *Learning from the past: the lesson of the Japanese house*, „WIT Transactions on the Built Environment” 2017, vol. 171, s. 275–284, <https://doi.org/10.2495/STR170241>.
- Giedion S., *Czas, przestrzeń, architektura: narodziny nowej tradycji*, tłum. z jedenastego wyd. uzup. przez autora J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968.
- Gössel P., Leuthäuser G., *Architektura XX wieku*, t. 1, tłum. K. Frankowska (t. 1), M. Kucwicz (noty), Taschen – TMC ART, Köln – [Warszawa] [cop. 2010].
- Hasegawa Y., *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, SANAA*, trad. M. Archetti, M. Biagi, Mondadori Electa, Milano 2005.
- Ishigami J., *Another Nature*, Harvard University, Cambridge [cop. 2015].
- Ishigami J., *Freeing Architecture*, [exhibition catalogue], 4<sup>th</sup> edition, LIXIL Publishing – Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, Tokyo – Paris 2020.
- Jackson N., *Japan and the West: an Architectural Dialogue*, Lund Humphries, London 2019.
- Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021.

- Kim Hyon-Sob, *Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe*, „Architectural Research” 2009, vol. 11, no. 2, s. 9–18, <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO200917338765105.pdf> [dostęp: 6.06.2022].
- Kowalczyk A., *Bez ścian. Rozmowa z... Junya Ishigami autorem ekspozycji w pawilonie japońskim*, „Architektura i Biznes” 2008, nr 11, s. 66–71.
- Król A., *Japonizm* [hasło], [w:] *Kolekcja. Muzeum Manggha od A do Z*, red. A. Król, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha Kraków 2014, s. 41–42.
- Kuma K., *Afterword*, [w:] Ph. Jodido, *Kuma: Complete Works 1988–Today*, Taschen, London 2021, s. 18.
- Kuma K., *Anti-Object: the dissolution and disintegration of architecture*, transl. from the Jap. by H. Watanabe, Architectural Association, London 2008.
- Kuma K., *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku / Architecture Making Maximum Use of the Character of the Land will be the Norm in the Twenty-first Century*, [w:] *Kierunki – Nowa architektura w Japonii i Polsce. Materiały seminarium / Directions – New Architecture in Japan and Poland. Proceedings of the Seminar*, red. M. Poprawska, M.A. Urbańska, tłum. z jęz. pol. J. Juruś, tłum. z jęz. ang. M.A. Urbańska, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2005, s. 148–171.
- Kuma K., *Foreword*, [w:] *Patterns and Layering: Japanese spatial Culture Nature and Architecture*, eds. S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, Gestalten, Berlin 2012, s. 4–5, [https://www.academia.edu/43155803/Patterns\\_and\\_Layering\\_Japanese\\_Spatial\\_Culture\\_Nature\\_and\\_Architecture\\_A\\_journey\\_in\\_the\\_activities\\_of\\_Kengo\\_Kuma\\_Lab\\_at\\_the\\_University\\_of\\_Tokyo](https://www.academia.edu/43155803/Patterns_and_Layering_Japanese_Spatial_Culture_Nature_and_Architecture_A_journey_in_the_activities_of_Kengo_Kuma_Lab_at_the_University_of_Tokyo) [dostęp: 13.04.2022].
- Kuma K., *L'architecture naturelle*, transl. C. Cadou, Ch. Kawarada, Arléa, Paris 2020.
- Kuma K., *Materials, Structures, Details*, Birkhäuser – Publishers for Architecture, Basel [cop. 2004].
- Kuma K., *Preface*, [w:] K. Frampton, *Kengo Kuma: complete Works*, transl. from the Jap. by H. Watanabe (main text) and M. Inaba (captions), Thames & Hudson, London 2012, s. 6–9.
- Kuma K., *Projekty, realizacje / Projects, Realizations*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Material. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 77–147.
- Kuma K., *Studies in Organic. Kengo Kuma & Associates*, transl. from the Jap. by H. Watanabe, TOTO, Tokyo 2009.
- Liotta S.-J.A., *Patterns, Japanese Spatial Culture, Nature, and Generative Design*, [w:] *Patterns and Layering: Japanese spatial Culture Nature and Architecture*, eds. S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, Gestalten, Berlin 2012, s. 8–51, [https://www.academia.edu/43155803/Patterns\\_and\\_Layering\\_Japanese\\_Spatial\\_Culture\\_Nature\\_and\\_Architecture\\_A\\_journey\\_in\\_the\\_activities\\_of\\_Kengo\\_Kuma\\_Lab\\_at\\_the\\_University\\_of\\_Tokyo](https://www.academia.edu/43155803/Patterns_and_Layering_Japanese_Spatial_Culture_Nature_and_Architecture_A_journey_in_the_activities_of_Kengo_Kuma_Lab_at_the_University_of_Tokyo) [dostęp: 13.04.2022].
- Liotta S.-J.A., Belfiore M., *Background*, [w:] *Patterns and Layering: Japanese spatial Culture Nature and Architecture*, eds. S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, Gestalten, Berlin 2012, s. 6–7, <https://www.academia.edu/43155803/>

- Patterns\_and\_Layering\_Japanese\_Spatial\_Culture\_Nature\_and\_Architecture\_A\_journey\_in\_the\_activities\_of\_Kengo\_Kuma\_Lab\_at\_the\_University\_of\_Tokyo [dostęp: 13.04.2022].
- Lipszyc H., *Wstęp*, [w:] *Japonią zauroczeni / Charmed by Japan*, zdj. A. Bujak, tłum. z ang. Cz. Miłosz, il. A. Wajda, wiersz W. Szymborska, Kwadrat, Kraków [cop. 2002], s. 7.
- Naskova J., *Shigeru Ban's humanitarian architecture sustainable design practice inspired by Japanese tradition*, A-DEWS 2015: Design Engineering in the Context of Asia, Asian Design Engineering Workshop, Proceedings, s. 140–145, <http://www.scopus.com/inward/record.url?partnerID=HzOxMe3b&scop=84976288331&origin=inward> [dostęp: 6.06.2022].
- Norberg-Schulz Ch., *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.
- Nute K., *Buildings as a Means to Intersubjectivity: Case Studies from Traditional Japanese Architecture*, „The International Journal of the Constructed Environment” 2019, vol. 10, issue 3, s. 1–9, <https://doi.org/10.18848/2154-8587/CGP/v10i03/1-9>.
- Nute K., *Changing Interpretations of Otherness in English-Language Accounts of Japanese Architecture*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2019, vol. 18, issue 5, s. 479–493, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13467581.2019.1681999> [dostęp: 6.06.2022].
- Nute K., *Space, Time, and Japanese Architecture: The Birth of a New Temporal Tradition*, „The International Journal of Architectonic, Spatial, and Environmental Design” 2019, vol. 13, issue 3, s. 51–63, <https://doi.org/10.18848/2325-1662/CGP/v13i03/51-63>.
- Ota K., Obrist H.U., *Junya Ishigami*, Koenig Books, London [cop. 2019].
- Rincón-Borrego I., Rodríguez-Llera R., *Nordic Memories of the East. Tetsuro Yoshida and the myth of traditional Japanese house in Erik Gunnar Asplund, Aino Aalto and Alvar Aalto*, „VLC Arquitectura” 2022, vol. 9, no. 1, s. 27–48, <https://doi.org/10.4995/vlc.2022.15603>.
- Stec B., *Architektura jak czarka dobrej herbaty / Architecture Like a Bowl of Good Tea* [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 47–74.
- Stec B., *Materiałność jako relacja. Działania architektoniczne Kengo Kumy*, „Autoportret” 2015, nr 1(48), s. 36–44.
- Tagsold Ch., *Cultural translation: Japanese architecture between East and West*, [w:] *Encounters and positions: architecture in Japan*, eds. S. Kohte, H. Adam, D. Hubert, Birkhäuser, Basel 2017, s. 206–213.
- Tanizaki J., *Pochwała cienia*, wstęp i tłum. z jap. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.
- Trzeciak P., *Przygody architektury XX wieku*, wyd. 2, Nasza Księgarnia, Warszawa 1976.
- Tyler W.J., *Modanizumu: Modernist Fiction from Japan, 1913–1938*, University of Hawaii Press, Honolulu 2008.
- Wilkoszewska K., *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001], s. 7–12.

Wilkoszewska K., *Rozważania o pojęciu przestrzeni / Some Reflections upon the Notion of Space*, [w:] *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce. Materiały seminarium / Directions. New Architecture in Japan and Poland. Proceedings of the Seminar*, red. M. Poprawska, M.-A Urbańska, tłum. z jęz. pol. J. Juruś, tłum. z jęz. ang. M.A. Urbańska, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2005, s. 100–109.

Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, oprac. B. Lisowski, wyd. 2 uzup., Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973.

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

## STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-009

Data wpłynięcia: 30.03.2022

Data akceptacji: 15.05.2022

## OD MANGGHI DO MEDUZY. JAPOŃSKIE INSPIRACJE W NOWEJ ARCHITEKTURZE POLSKIEJ

**Marta A. Urbańska**

dr inż. arch., prof. PK, Politechnika Krakowska, Wydział Architektury; IARP SARP  
ORCID: 0000-0003-1306-1729

### Streszczenie

Feliks „Manggha” Jasieński, wybitny kolekcjoner japońskich artefaktów, przybliżył sztukę Kraju Kwitnącej Wiśni generacji artystów Młodej Polski. Te wpływy są dobrze zbadane i znane. Zdaniem autorki artykułu podobnie inspirującą rolę, w sto lat później, odegrał japoński architekt Arata Isozaki. O ile „Manggha” gustował w sztukach wizualnych i je inspirował, o tyle Isozaki, przez swój projekt muzeum w Krakowie, oddziaływał na architekturę. Charakter nowej architektury japońskiej zdaje się nadal wpływać na najlepsze budynki powstające w Polsce. Artykuł przybliży kilka realizacji-manifestacji interesującego sposobu myślenia. Nawet, jeśli był on oryginalny (gdy architekci twierdzą, że nie sięgali wprost do przykładów z Japonii), przejawiał się po raz pierwszy jako topos, właśnie na Dalekim Wschodzie. Powstają pytania: czy kultura Japonii, z jej podziwem dla subtelnego piękna i szacunkiem dla natury, jest zatem uniwersalna? czy w Polsce jest dla niej miejsce? Autorka spróbuje odpowiedzieć na te kwestie, opierając się na analizie kontekstu i estetyki architektury.

**Słowa kluczowe:** Feliks „Manggha” Jasieński, Muzeum Manggha, Japonia, architektura, topos, Polska

## From Manggha to Medusa. Japanese inspirations in new Polish architecture

### Abstract

Feliks „Manggha” Jasiński, the pre-eminent collector of Japanese artefacts, had shown the art of the Land of the Cherry Blossom and made it accessible for the generation of the artists of Young Poland. Those influences are well known. In the opinion of the authoress of this article, the Japanese architect Arata Isozaki played a similar, inspiring role a hundred years later. „Manggha” preferred visual arts and inspired them, whereby Isozaki influenced architecture, by means of his museum design in Kraków. It seems that the character of the new Japanese architecture still influences the best buildings recently completed in Poland. The article describes a few ones which show an interesting way of thinking. Even if it was quite original (i.e. when architects hold that they were not directly inspired by the examples from Japan), it was first manifested, as a topos, in Japan. Therefore, the following questions arise: is the culture of Japan, with its admiration of subtle beauty and respect for nature, universal? Does it have its place also in Poland? The authoress shall aim at answering those questions on the basis of an analysis of context and aesthetics of architecture.

**Key words:** Feliks „Manggha” Jasiński, Manggha Museum, Japan, architecture, topos, Poland

### Wprowadzenie: Feliks Jasiński, Manggha i Arata Isozaki

Niniejszy artykuł o wpływie architektury Japonii na architekturę polską nie ma na celu szerokiej analizy zjawiska – przekracza to ramy publikacji. Skupi się on na obecnych formach tego wpływu, z uwagi na niezaprzeczalne związki tych dwóch kultur, które datuje się od czasu działalności Feliksa Jasińskiego h. Dołęga, zwanego „Manggha”. Jego wielkie dzieło kolekcjonerskie zostało doskonale zbadane<sup>1</sup> – był on największym darczyńcą Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>2</sup>. Dzięki imponującej fundacji Andrzeja Wajdy w 1994 r. w Krakowie powstało Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (wcześniej jako Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha). Zostało ono zaprojektowane i zrealizowane przez wielkiego architekta Aratę Isozakiego, przy współpracy Polaków: Krzysztofa Ingardena i Jacka Ewý. Muzeum wzorowo realizuje misję ekspozycyjną i animowania znajomości kultury Japonii w nawiązaniu do kolekcji Jasińskiego i kolejnych dzieł, które ona inspirowała, poczynając od sztuki Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. *Arcydziała sztuki japońskiej w kolekcjach polskich / Masterpieces of Japanese Art in Polish Collections*, red. A. Król, tłum. na jęz. ang. J. Juruś, tłum. na jęz. pol. A. Oleśkiewicz, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2014.

<sup>2</sup> Por. *Feliks Jasiński – największy darczyńca MNK*, Muzeum Narodowe w Krakowie, <https://mnk.pl/zbiory/feliks-jasienski-najwiekszy-darczylnca-mnk> [dostęp: 22.02.2022].

<sup>3</sup> Por. portrety Feliksa Jasińskiego autorstwa Jacka Malczewskiego, *ibidem*, i jeden z katalogów wystaw w Muzeum Manggha, *Ten krakowski Japończyk... Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa / That Krakow Japonist... Japanese art inspirations in the work of Wojciech Weiss*, red. A. Król, tłum. J. Juruś, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008.

Historię projektu Muzeum Manggha, od idei po realizację, opisano w antologii *Manggha. Historia projektu / Manggha. The History of the Design* powstałej na jego 15-lecie<sup>4</sup>. Piękny opis architektury, powodującej dalsze zainteresowanie Japonią, daje tam Krzysztof Ingarden. Jego esej pod przewrotnym tytułem *Form follows poetry*, jest aluzją do znanego każdemu adeptowi architektury twierdzenia Louisa Sullivana „Form follows function”<sup>5</sup>.

### Krótkie uwagi o estetyce Japonii

Jak pisze znakomita dyrektor Muzeum Manggha, dr Bogna Dziechciaruk-Maj:

Specyficznie japońskie kryteria piękna są zasadniczo sprzeczne z tradycją europejską, opartą na klasycznym ideale antyku [...]. [...] Jest to piękno tajemnicze, a typowe dla tej sztuki niedopowiedzenie, niejasność i wieloznaczność decydują o jej intuicyjnym odbiorze. [...] Świetnie rozumiał to i szczerze podziwiał Feliks „Manggha” Jasieński: w jego wizji każdy Japończyk jawił się jako artysta wrażliwy na najdrobniejsze przejawy piękna<sup>6</sup>.

Traktowanie architektury w Japonii i jej estetyka święcą jednak od lat triumfy w Europie. Fenomen japońskiego charakteru architektury – czy też „japońskości” w architekturze – został najwnikliwiej opisany przez samego Isozaki. Jest on autorem imponującej intelektualnie i pięknie wydanej rozprawy *Japan-ness in Architecture*<sup>7</sup>, oryginalnie analizującej to zjawisko. To dyskurs Japończyka o swej własnej kulturze, jej odbiciu w recepcji Zachodu i vice versa.

Zachodnie rozumienie architektury Japonii wyraził świetnie niemiecki filozof Wolfgang Welsch w trakcie wykładu<sup>8</sup> z cyklu „Co to jest architektura?”, realizowanego najpierw w Bunkrze Sztuki, a potem w Muzeum Manggha w Krakowie, w latach 1998–2009.

Budynek nie jest soliterem lub molekułą. Działa bądź zawodzi w szerszym kontekście, i powinniśmy myśleć o nim jako o modulacji pola, którego będzie elementem [...].

W tym miejscu nasuwa się myśl o architekturze japońskiej. Od dawna byłem zdania, że architekci japońscy są najlepsi na świecie [...]. Dlatego architektura, by być

<sup>4</sup> Por. *Manggha. Historia projektu / Manggha. The History of the Design*, red. i tłum. M.A. Urbańska, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009.

<sup>5</sup> K. Ingarden, *Muzeum Manggha – Form follows poetry / Manggha Museum – “form follows poetry”*, [w:] *ibidem*, s. 43–61.

<sup>6</sup> B. Dziechciaruk-Maj, *Wstęp*, [w:] *Arcydzieła sztuki japońskiej...*, *op. cit.*, s. 9.

<sup>7</sup> A. Isozaki, *Japan-ness in Architecture*, ed. D.B. Stewart, transl. by S. Kohso, foreword by T. Mori, MIT Press, Cambridge, MA – London 2006.

<sup>8</sup> W. Welsch, *Przestrzeń dla ludzi? / Spaces for people?*, [w:] *Co to jest architektura? Antologia tekstów / What is architecture? Anthology of texts*, t. I, red. A. Budak, tłum. M.A. Urbańska, „Bunkier Sztuki” Galeria Sztuki Współczesnej, Kraków 2002, s. 160–195.

doskonałą, musi mieć w sobie coś z „japońskiego” charakteru (który, oczywiście, jest osiągalny także przez architektów spoza Japonii)? Gdy japońscy architekci myślą o budynku, nie koncentrują się na nim samym. Biorą pod uwagę środowisko: krajobraz, przepływ energii, klimat, wiatr, procesy naturalne, kolory i żywioły. Budynek ma być przecięciem i uczestnikiem tych zewnętrznych sił [...]. Budynek jest pomysły od zewnątrz, nie z wewnątrz. Został zaprojektowany, by współdziałać z tym, co nie jest nim samym<sup>9</sup>. [...] Budynek nie jest zamkniętym kryształem, lecz elementem w szerszym kontekście. Zewnątrz jest wewnątrz, a wewnątrz na zewnątrz<sup>10</sup>.

### Kengo Kuma i Krzysztof Ingarden: norma architektury *site-specific*

Skoro, jak pisze Welsch, japoński charakter jako topos „jest osiągalny także przez architektów spoza Japonii”<sup>11</sup>, to czy Japonia „jest wszędzie”, jak mityczny Lwów u Adama Zagajewskiego<sup>12</sup>? Jest to tym bardziej ciekawe, że z perspektywy 18 lat, jakie upłynęły od organizacji wystawy „3–2–1. Nowa architektura w Japonii i w Polsce” w Muzeum Manggha i towarzyszącego jej seminarium „Kierunki – nowa architektura w Japonii i Polsce / Directions – New Architecture in Japan and Poland”<sup>13</sup>, jasno widać, że Kengo Kuma miał rację. Przewidywał on w swym wykładzie, że *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą w XXI wieku*<sup>14</sup>. Udowadniał to na przykładach swych pierwszych realizacji, m.in. pawilonu Water/Glass w Shizuoka (1995), Muzeum Hiroshige w Bato (2000) czy Muzeum Kamienia w Nasu w prefekturze Tochigi (2000).

Powszechnie wiadomo, że Ingarden, konsul honorowy Japonii w Krakowie, który opisuje swą architekturę jako kontekstualną<sup>15</sup>, inspiruje się twórczością

<sup>9</sup> Por. *ibidem*, przyp. 32, s. 193: „Muzeum żydowskie Daniela Libeskinda (ukończone w 1999) jest podobnym przypadkiem, a szczególnie wzięto tu pod uwagę kontekst kulturowy. Architekt ustalił plan miejsc, gdzie zamieszkivali ważni członkowie wspólnoty żydowskiej Berlina. Następnie połączył te miejsca liniami. Linie były instrumentem projektowym – co w rezultacie dało «niewidzialny» związek muzeum z niektórymi z tych miejsc”.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 185–186.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 185.

<sup>12</sup> Por. A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa*, [w:] *idem, Jechać do Lwowa i inne wiersze*, il. J. Czapski, Aneks, Londyn 1985 (reprint Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2009), s. 4.

<sup>13</sup> Kuratorem wystawy był Krzysztof Ingarden, który wraz z autorką artykułu przygotował seminarium w październiku 2004 r.

<sup>14</sup> K. Kuma, *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą w XXI wieku / Architecture Making Maximum Use of the Character of the Land will be the Norm in the Twenty-first Century*, [w:] *Kierunki – nowa architektura w Japonii i Polsce. Materiały seminarium / Directions – New Architecture in Japan and Poland. Proceedings of the Seminar*, red. M. Poprawska, M.A. Urbańska, tłum. z jęz. pol. J. Juruś, tłum. z jęz. ang. M.A. Urbańska, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2005, s. 149–171.

<sup>15</sup> K. Ingarden, *Contextual Architecture: between Mimesis and Abstraction – Project of Malopolska Garden of Art*, [w:] *Culture of the city*, eds. E. Przesmycka, E. Trocka-Leszczynska, transl. B. Setkowicz, T. Szalamacha, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2012, s. 319–330.

japońskich kolegów i często z nimi współpracuje. Oprócz współpracy przy Muzeum Manggha współdziałał on z Isozakim przy projekcie Centrum Kongresowego ICE w Krakowie (konkurs: 2007, realizacja: 2014 r.) oraz, w 2021 r., z Kengo Kumą przy projekcie na wielki, dwuetapowy konkurs na siedzibę Europejskiego Centrum Filmowego Camerimage w Toruniu<sup>16</sup>. Z końcem 2021 r. był zaś kuratorem (wraz z Marcinem Sapetą) fenomenalnej wystawy Kumy pod tytułem „Eksperyment. Materiał. Architektura” w Galerii Europa – Daleki Wschód w Krakowie. Instalacja *Chmura*, zaprezentowana na wystawie, została zrealizowana z udziałem studentów – dyplomantów Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, co świetnie kontynuuje propagację architektury Japonii<sup>17</sup>.

### Ewolucja i metoda

Rem Koolhaas, sławny laureat Nagrody Pritzкера (podobnie jak sam Isozaki), zauważył ostatnio, że „Architektura to zawód, który wymaga ogromnej ilości czasu. Najmniejszy wysiłek architektoniczny realizuje się przez co najmniej cztery, pięć lub sześć lat, a ta prędkość jest naprawdę zbyt mała dla dokonujących się rewolucji”<sup>18</sup>. Wydaje się, że w najnowszej architekturze polskiej dominuje podejście nie rewolucyjne, lecz ewolucyjne – ku ideom i praktykom architektury japońskiej, trafnie opisanej przez Welscha jako kontekstualna.

Dzieje się tak wśród tych architektów, których autorka uważa za twórczo najlepszych – do tego grona należy oczywiście Ingarden, lecz, jak wspomniano wyżej, inspiracje Japonią w jego twórczości są oczywiste i potwierdzone przez samego architekta. Należy tu koniecznie nadmienić, że wybór pozostałych architektów nie był jedynie intuicyjny, lecz poprzedzony wnikliwą analizą ich dzieł i drogi twórczej – poczynwszy od pierwszych sukcesów prezentowanych już na wspomnianym seminarium w 2004 r. Są to: Przemysław Łukasik (tytułowa Medusa Group), Oskar Grabczewski (OVO Grabczewscy Architekci), Marcin Brataniec (eM4. Pracownia Architektury. Brataniec). Autorka postanowiła zapytać architektów o inspiracje Japonią, aby nie propagować hipotez bez empirycznego sprawdzenia. To elementarna metoda i nawiązanie do rozmowy przeprowadzonej z samym Aratą Isozakim w 2009 r., na potrzeby książki o historii projektu

<sup>16</sup> Ingarden & Ewý Architekci i Kengo Kuma Associates zdobyli II nagrodę, por. *Konkurs realizacyjny na opracowanie koncepcji architektonicznej budynku Europejskiego Centrum Filmowego CAMERIMAGE w Toruniu*, „Architektura & Biznes”, <https://www.architekturaibiznes.pl/konkurs-wyniki/wyniki-konkursu-siedziba-europejskiego-centrum-filmowego-w-toruniu,8618.html> [dostęp: 22.02.2022].

<sup>17</sup> Por. Wystawa Kengo Kuma, Eksperyment. Materiał. Architektura, Muzeum Manggha, <https://manggha.pl/wystawa/kengo-kuma> [dostęp: 26.07.2022].

<sup>18</sup> Cyt. za: Ch. Sun, *Architecting the Metaverse*, ArchDaily blog, 24.11.2021, <https://www.archdaily.com/968905/architecting-the-metaverse> [dostęp: 7.02.2022]. Tłum. M.A.U.

Muzeum Manggha<sup>19</sup>. Wyniki krótkich rozmów<sup>20</sup> zostały skonfrontowane z syntetyczną refleksją autorki na temat dzieł architektów. Zadano pytanie: „Czy w Twojej twórczości inspirowasz się Japonią i architekturą japońską?”.

### Przemo Łukasik, Medusa Group

Pierwszym omawianym budynkiem autorstwa Medusa Group jest realizacja Origami House w Toruniu. Czerpie ona, jak sama nazwa wskazuje, wprost z tradycji Japonii. To „dom-instalacja inspirowany sztuką origami”, jak opisują go sami architekci<sup>21</sup>. Został on nominowany do tegorocznej nagrody architektonicznej im. Miesa van der Rohe. Tym niemniej, w świetle koncepcji Welscha i Kумы – czy projekt czerpie inspiracje jedynie formalnie i nominalnie? Welsch uważa, że „Budynek nie jest zamkniętym kryształem, lecz elementem w szerszym kontekście”<sup>22</sup>. Tymczasem Origami House wygląda stricte jak czarny kryształ, choć faktycznie, dzięki otworom w małej bryle, „Zewnątrz jest wewnątrz, a wewnątrz na zewnątrz”<sup>23</sup>. Tym niemniej, dom jest bardzo logicznie wpisany w kontekst ulicy (il. 1).



Il. 1 Origami House, architekci: Przemo Łukasik, Łukasz Zagala, Medusa Group, 2021. Fot. Juliusz Sokolowski, dzięki uprzejmości architektów.

<sup>19</sup> M.A. Urbańska, *Rozmowa z Aratą Isozakim / Interview with Arata Isozaki*, [w:] *Manggha. Historia projektu / Manggha. History of the Design*, red. i tłum. eadem, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009, s. 29–41.

<sup>20</sup> Zapisy rozmów z Przemo Łukasikiem, Oskarem Grąbczewskim i Marcinem Bratańcem – archiwum autorki.

<sup>21</sup> Zob. Medusa Group, Origami House, <https://www.medusagroup.pl/projekty/mieszkaniowe/origami-house-2> [dostęp: 7.02.2022].

<sup>22</sup> W. Welsch, *op. cit.*, s. 186.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Za to, jak wydaje się autorce, formalną inspiracją dla realizacji sławnych już dwóch wieżowców KTW w Katowicach (2017–2022) było New Art Museum w Nowym Jorku (2007). Jego architekci, grupa Sanaa, piszą: „Kontekst lokalizacji, Dolny Manhattan, z kwadratowymi kwartałami i budynkami, może być uznany za punkt wyjścia dla wizerunku muzeum: replikuje otaczające pudełka i układa je jedno na drugim [...]. [...] przez małe, lecz znaczące przesunięcia [...]”<sup>24</sup>. Nie wiadomo jednak, czy faktycznie zaszła tu inspiracja – polski architekt nie wypowiedział się na ten temat.

Natomiast Dom w Bieszczadach, realizacja z 2020 r., była przedmiotem rozmowy z Przemem Łukasikiem, z racji dogłębnej znajomości lokalizacji domu i historii okolicy, jaką posiada autorka artykułu<sup>25</sup>. Jak skromnie stwierdził architekt, to niezwykle miejsce, z jego długą i burzliwą tradycją, piękną ekspozycją na główne pasmo Bieszczadów (z najwyższymi szczytami Tarnicą, Haliczem i Kremenarosem), oraz wysoka kultura inwestora, doprowadziły do powstania budynku maksymalnie wtopionego w topografię. Równie ważne było wykorzystanie drewna jako miejscowego materiału budowlanego i niegdyś podstawy gospodarki tych ziem. Synteza nowej architektury z krajobrazem i duchem miejsca, osiągnięta przez Łukasika, jest idealna (il. 2). Zainspirowała ona dyplomantkę autorki Karolinę Krasny<sup>26</sup>, jak wielu adeptów zafascynowaną twórczością Medusa Group, do podobnego rozwiązania funkcji mediateki w nieodległych Ustrzykach Dolnych (il. 3).

### Oskar Grąbczewski, OVO Grąbczewscy Architekci

W dalszych dociekaniach ewentualnych powiązań polsko-japońskich bardzo ciekawy był przebieg rozmowy z architektem Oskarem Grąbczewskim. Zapytany został on o to, czy wobec istniejącego, zdaniem autorki, pokrewieństwa idei architektury inspirowane np. Kumą? Chodziło zwłaszcza o wykorzystanie rodzimych materiałów i dostosowanie do kontekstu, ale w nowatorskiej, zwartej formie. Według autorki przykładem inspiracji mogą być nagradzane Centrum

---

<sup>24</sup> New Art Museum / SANAA, ArchDaily blog, <https://www.archdaily.com/70822/new-art-museum-sanaa> [dostęp: 7.02.2022]. Tłum. M.A.U.

<sup>25</sup> Dzięki wielowiekowej działalności fundacyjnej rodziny w Bieszczadach – m.in. w Cisnej, Lutowiskach (Urbanicach) i licznych innych miejscowościach, por. np. S. Orłowski, P. Taranowski, *Na Bieszczadzkich obwodnicach. Przewodnik nie tylko dla zmotoryzowanych*, cz. 1: *Duża obwodnica*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2008; G. Ruszczyk, *Architektura drewniana w Polsce*, Sport i Turystyka – Muza, Warszawa 2009; R. Aftanazy, *Dzieje Rezydencji na dawnych Kresach Rzeczypospolitej*, [Cz. 2: *Ziemie Ruskie Korony*], t. VIII: *Województwo ruskie, Ziemia Przemyska i Sanocka*, wyd. 2 przejrane i uzupełn., Ossolineum, Wrocław 1996.

<sup>26</sup> Dyplom inżynierski obroniony został w styczniu 2022 r. w Katedrze Historii Architektury i Konserwacji Zabytków na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej.

Administracyjne Gminy Wielka Wieś (2016), w którym zastosowano typowy dla Jury Krakowsko-Częstochowskiej wapien<sup>27</sup>, i wyróżniony projekt konkursowy na Muzeum Etnograficzne w Budapeszcie w planowanej dzielnicy muzeów Liget (2014) (il. 4).

Architekt ujął rzecz następująco: „Przeanalizowałem twórczość [Kengo Kuma] i wydaje mi się, że jest ona znacząco różna od europejskiej architektury. Co do naszych projektów, są one oparte o cztery filary: tradycję architektury europejskiej, modernistyczną analizę programu funkcjonalnego, główną ideę-koncept definiujący projekt na wszystkich jego poziomach oraz – najbardziej chyba autorski – aspekt zabawy, autoironii, programowej ucieczki od nudy, schematu i powtarzalności. Czyli to, co próbujemy pokazać na naszej wystawie «Playing Architecture» w Berlinie”<sup>28</sup>.

Autorka nie ukrywa, że ta wypowiedź była dla niej zaskakująca. Była ona przekonana – jak widać błędnie – że zwłaszcza projekt Muzeum Etnograficznego w parkowej i willowej dzielnicy Liget, z drewnianą, drzewiastą strukturą, świadomie odwoływał się do wcześniejszej twórczości Kengo Kuma i Toyo Ito. Tym bardziej, że, jak pisze Kuma, „[...] materiały są nierozzerwalnie związane z miejscem. Nawet niewielki kawałek drewna kryje w sobie głęboką, wielowarstwową opowieść o klimacie, w którym drzewo wyrosło, o ludziach, którzy to drewno pozyskali, a także o ich kulturze i jego wykorzystaniu. Z każdym materiałem łączy się pewne, przyporządkowane mu miejsce. Przez dany materiał możemy się czegoś o miejscu dowiedzieć i zbliżyć się do jego specyficzności”<sup>29</sup>. Należy tu też podkreślić, że w przyjętej metodzie odpowiedź negatywna ani nie jest błędna, ani nie świadczy o złym doborze grupy respondentów. Celem badania jest prawda; metoda służy weryfikacji, a nie potwierdzeniu za wszelką cenę przyjętej *a priori* tezy. Świadczyłoby to o nieuczciwości i manipulacjach wynikiem ze strony autorki.

---

<sup>27</sup> Centrum otrzymało w 2016 r. Nagrodę Województwa Małopolskiego im. St. Witkiewicza za architekturę w tradycji miejsca, a w 2020 r. było nominowane do finału konkursu Życie w Architekturze.

<sup>28</sup> Zob. OVO Grąbczewscy Architekci, OVO Grąbczewscy „Playing Architecture” Architektury Galerie Berlin 10.03.2022 – 16.04.2022, <http://www.ovo-grabczewscy.pl/blog/ovo-gr%C4%85bczewscy-playing-architecture-architektur-galerie-berlin-10032022-16042022> [dostęp: 16.03.2022].

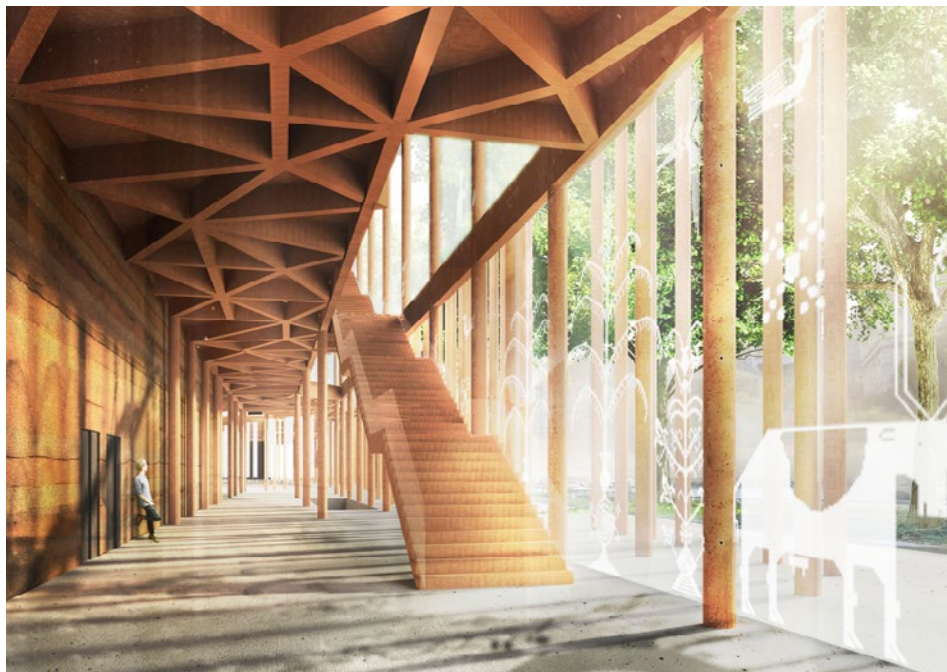
<sup>29</sup> K. Kuma, *Eksperymentowanie z materiałami / Experimenting with materials*, [w:] Kengo Kuma. *Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś Jerzy, tłum. z ang. E. Kanigowska-Geodroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 18.



Il. 2. Dom w Bieszczadach, architekci: Przemysław Łukasik, Łukasz Zagala, Medusa Group, 2020. Fot. Wojciech Radwański, dzięki uprzejmości architektów.



Il. 3. Wizualizacja Oka Bieszczadów – Mediateki w Ustrzykach Górnych, inżynierski projekt dyplomowy studentki Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej Karoliny Krasny, promotor: dr inż. arch. Marta A. Urbańska, prof. PK, Politechnika Krakowska, Kraków 2022.



Il. 4. Projekt konkursowy Muzeum Etnograficznego w Liget – dzielnicy muzeów w Budapeszcie, OVO Grąbczewscy Architekci, 2013, dzięki uprzejmości architekta.

### Marcin Brataniec, eM4. Pracownia Architektury. Brataniec

Ostatnia rozmowa przeprowadzona z architektem Marcinem Bratańcem, współwłaścicielem wielokrotnie nagradzanego biura eM4<sup>30</sup>, również przyniosła dość zaskakujące wnioski. Pracownia posiada renomę m.in. z uwagi na znakomite działania krajobrazowe – partnerka biura, Urszula Forczek-Brataniec, jest uznanym architektem krajobrazu i profesorem Politechniki Krakowskiej. Jej inteligentne, subtelne projekty tworzą nierozdzielny całość z architekturą, jak opisywał Wolfgang Welsch, lecz biorąc pod uwagę środowisko, i co więcej, ulepszając je.

Wśród realizacji biura trzeba wymienić Centrum Nauki w Podzamczu Chęcińskim (2011–2014) przy dworze starosty Jana Branickiego, u stóp sławnego Zamku w Chęcinach, wpisane w krajobraz dawnego folwarku, i sławny już pawilon edukacyjny „Kamień” nad Wisłą na warszawskim Gołędzinowie (2015–2020) (il. 5).

<sup>30</sup> Por. E.P. Porębska, M. Staniszki, T. Żylski, Pawilon Edukacyjny, „Architektura-Murator”, <https://miesiecznik.architektura.muratorplus.pl/wydanie/is-oNZ8-UEzs-r4Mo/pawilon-edukacyjny-aa-xfJ6-r54Z-ptvM.html?fbclid=IwAR2hGyKMFso5ooxxmqtrZvaSKp7zikJj457TOyJvGLItMgqV0WjIhZLswcE> [dostęp: 22.02.2022].



Il. 5. Pawilon edukacyjny „Kamień”, eM4. Pracownia Architektury. Brataniec, 2020. Fot. Marcin Czechowicz, dzięki uprzejmości architekta.

Kolejnym wybitnym dziełem jest nagrodzona w grudniu 2021 r., w konkursie Polski Cement w Architekturze, realizacja parku w Starachowicach (il. 6). Architekci, opisując ją, zamieścili utwór przywodzący na myśl haiku:

skała, woda i las splatają się  
budując przestrzeń parku  
ten splot uzupełniają wątki szczególnie  
wątek ścieżki żelaza – dziedzictwo przemysłowej historii  
i nitka rzeki kwiatów

splot wątków  
tworzy nowe wyjątkowe miejsca i opowieści<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> eM4. Pracownia Architektury. Brataniec, Park miejski, Starachowice, <http://www.em4.pl/index.php?urbanistyka/park-miejski-starachowice> [dostęp: 22.02.2022].

Jury opisało realizację pragmatycznie: „Praca została nagrodzona za twórcze i wzorcowe rozwiązania w kształtowaniu publicznej przestrzeni parku miejskiego [...] i materiałowe. Autorzy pracy w mistrzowski sposób operują formą, która pomimo abstrakcyjnego i zgeometryzowanego języka doskonale wpisuje się w zróżnicowany teren oraz krajobraz przyrodniczy [...]”<sup>32</sup>.

Co do inspiracji architekturą Japonii, Marcin Brataniec stwierdził: „Ostatnio spośród japońskich architektów fascynuje mnie Kazuo Shinohara, o którym wspominał mi kiedyś Roman Rutkowski. W jego pracach ściany są twarde i jednoznaczne, ale płynie przez nie przestrzeń. Co do Kумы mam wątpliwości, ale jest dla mnie źródłem refleksji. Cenię jego eksperymenty, lecz ostatnio cechuje go zbyt rozproszenie ducha – być może ma za dużo realizacji, za duże biuro, by bezpośrednio ingerować w każdy projekt. Zbyt wiele tu algorytmów. Chyba powinien wrócić do esencji, z której kiedyś słynął”.



Il. 6. Park miejski w Starachowicach, eM4. Pracownia Architektury. Brataniec, 2021. Fot. Marcin Czechowicz, dzięki uprzejmości architekta.

<sup>32</sup> Polski Cement, *Za wirtuozowskie operowanie białym, surowym żelbetem*, <https://www.polskicement.pl/aktualnosci/za-wirtuozowskie-operowanie-bialym-surowym-zelbetem> [dostęp: 22.02.2022].

## Podsumowanie: asymilacja, uniwersalizm i duch miejsca

Ostatnie zdanie Marcina Bratańca, będące reakcją na słowa Oskara Grąbczewskiego, brzmiało: „Zapewne architektura japońska stała się taką normą, że korzysta się z niej zawsze – nawet nieświadomie!”.

Tymczasem, w rozmowie z autorką, Arata Isozaki stwierdził: „Mogę powiedzieć, że jestem pod ogromnym wpływem Kazimierza Malewicza i jego transcendentalnego zastosowania suprematyzmu. Naprawdę bardzo mnie to pociąga. Może więc czuję ducha polskiej architektury przez Malewicza, i rzeźbiarkę panią Katarzynę Kobro, i przez Władysława Strzemińskiego, z jego minimalistycznym unizmem. Zawsze interesował mnie konstruktywizm; od wielkiej prostoty do metafizyki, do istoty rzeczy!”<sup>33</sup>.

Czyżby zatem nastąpiła zupełna globalizacja, skoro trzech z czterech wskazanych przez autorkę wybitnych polskich architektów twierdzi, że inspirują się Japonią, a japoński mistrz uwielbia polskich konstruktywistów? Isozaki wydaje się niezaprzeczalnie rozumieć świat przez japoński charakter architektury, który studiował, teoretyzował i realizował, nie ignorując architektury Zachodu. W swoim fundamentalnym dziele *Japan-nes in Architecture*, wydanym przez jedno z najbardziej prestiżowych wydawnictw naukowych świata, MIT Press, dyskutuje on o różnych aspektach japońskości, począwszy od cesarskiej willi Katsura<sup>34</sup>. Oczywiście Isozaki nie był pierwszy – jednymi ze znanych uczestników dyskusji o tradycji, rozpoczętej w Japonii wraz z powojenną modernizacją, byli Seiichi Shirai i Kiyoshi Ikebe. Ten pierwszy pisał też o wpływie Zachodu i używał pojęcia teorii ekspansywnej tradycji (*the theory of expansive tradition*)<sup>35</sup>.

Wydaje się, że obecnie polscy twórcy idą tą samą drogą, asymilując to, co najlepsze. Zatem architektura staje się uniwersalna, lecz nie globalna w sensie anonimowości, abstrakcji czy uniformizacji. Czerpie z japońskiej kultury architektonicznej wrażliwość na naturę, kontekst i materiały oraz – zdaniem autorki – wysublimowaną syntezę kompozycji. Te uniwersalne wartości zostały przechowane w kulturze Japonii, mimo odmiennej filozofii konserwacji jako takiej<sup>36</sup>, i powróciły po latach fascynacji modernizmem w jego utylitarnym, dogmatycznym wydaniu. Wróciły jako istota rzeczy, esencja sztuki, platoński ideał czy *eidos* Husserla, a nie jedynie jako powierzchowna estetyka.

<sup>33</sup> M.A. Urbańska, *op. cit.*, s. 31–33.

<sup>34</sup> A. Isozaki, *op. cit.*

<sup>35</sup> Por. H. Kosuke, *The theory of tradition in the written works of architect Seiichi Shirai*, „Japan Architectural Review” 2019, vol. 2, issue 4, s. 554–561, <https://doi.org/10.1002/2475-8876.12113>.

<sup>36</sup> A.M. Forster, D. Thomson, K. Richards, N. Pilcher, S. Vettese, *Western and Eastern Building Conservation Philosophies: Perspectives on Permanence and Impermanence*, „International Journal of Architectural Heritage” 2019, vol. 13, issue 6, s. 870–885, <https://doi.org/10.1080/1558305.8.2018.1490827>.

Zatem w pewnym znaczeniu Japonia jest wszędzie – ale i Polska, jak chciał Zagajewski. Zdaniem autorki dzieje się tak dlatego, że każde miejsce na świecie ma swego ducha, *genius loci*, jak opisywał to fenomenolog architektury Christian Norberg-Schulz<sup>37</sup>. Duch miejsca jest zarazem uniwersalny i swoisty, składa się z manifestacji żywiołów i z kontekstu kultury. Respekt dla *genius loci*, organiczny związek z nim, skutkuje świetną architekturą jako topos cywilizacji. W tym sensie najlepsi polscy architekci działają tak jak architekci japońscy choć, jak widać z pism i rozmów, nie zawsze z założeniem „japońskości” *a priori*. „Manggha” z pewnością byłby tym usatysfakcjonowany – kochał Japonię, Polskę i oryginalność, którą uosobił.

## Bibliografia

- Aftanazy R., *Dzieje Rezydencji na dawnych Kresach Rzeczypospolitej*, [Cz. 2: *Ziemie Ruskie Korony*], t. VIII: *Województwo ruskie, Ziemia Przemyska i Sanocka*, wyd. 2 przejrane i uzupełn., Ossolineum, Wrocław 1996.
- Arcydziela sztuki japońskiej w kolekcjach polskich / *Masterpieces of Japanese Art in Polish Collections*, red. A. Król, tłum. na jęz. ang. J. Juruś, tłum. na jęz. pol. A. Oleśkiewicz, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2014.
- eM4. Pracownia Architektury. Brataniec, Park miejski, Starachowice, <http://www.em4.pl/index.php/?urbanistyka/park-miejski-starachowice> [dostęp: 22.02.2022].
- Forster A.M., Thomson D., Richards K., Pilcher N., Vettese S., *Western and Eastern Building Conservation Philosophies: Perspectives on Permanence and Impermanence*, „International Journal of Architectural Heritage” 2019, vol. 13, issue 6, s. 870–885, <https://doi.org/10.1080/15583058.2018.1490827>.
- Hato K., *The meaning of practicing calligraphy in the written works of architect Seiichi Shirai: Focusing on the relation to the Theory of Tradition*, „Japan Architectural Review” 2021, vol. 4, issue 3, s. 495–503, <https://doi.org/10.1002/2475-8876.12228>.
- Hato K., *The theory of tradition in the written works of architect Seiichi Shirai*, „Japan Architectural Review” 2019, vol. 2, issue 4, s. 554–561, <https://doi.org/10.1002/2475-8876.12113>.
- Ingarden K., *Contextual Architecture: between Mimesis and Abstraction – Project of Małopolska Garden of Art*, [w:] *Culture of the city*, eds. E. Przesmycka, E. Trocka-Leszczyńska, transl. B. Setkiewicz, T. Szałamacha, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2012, s. 319–330.
- Ingarden K., *Muzeum Manggha – form follows poetry / Manggha Museum – „form follows poetry”*, [w:] *Manggha. Historia projektu / Manggha. The History of the Design*, red. i tłum. M.A. Urbańska, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009, s. 43–61.
- Isozaki A., *Japan-ness in Architecture*, ed. D.B. Stewart, transl. by S. Kohso, foreword by T. Mori, MIT Press, Cambridge, MA – London 2006.

<sup>37</sup> Ch. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli International Publications, New York 1980.

- Kuma K., *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą w XXI wieku / Architecture Making Maximum Use of the Character of the Land will be the Norm in the Twenty-first Century*, [w:] *Kierunki – nowa architektura w Japonii i Polsce. Materiały seminarium / Directions – New Architecture in Japan and Poland. Proceedings of the Seminar*, red. M. Poprawska, M.A. Urbańska, tłum. z jęz. pol. J. Juruś, tłum. z jęz. ang. M.A. Urbańska, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2005, s. 149–171.
- Kuma K., *Eksperymentowanie z materiałami / Experimenting with materials*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyc, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 17–19.
- Nagroda Województwa Małopolskiego im. Stanisława Witkiewicza. Katalog jubileuszowy 2003–2020: dziesięć edycji / Stanisław Witkiewicz Award of the Małopolska Region. Jubilee Catalogue 2003-2020: ten editions*, red. S. Gąsienica-Kleryk-Strynka, M.A. Urbańska i zespół redakcyjny, tłum. Biuro Tłumaczeń „Parola”, SARP O/Kraków – Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego, Kraków 2020.
- New Art Museum / SANAA, ArchDaily blog, <https://www.archdaily.com/70822/new-art-museum-sanaa> [dostęp: 7.02.2022].
- Norberg-Schulz Ch., *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli International Publications, New York 1980.
- Orłowski S., Taranowski P., *Na Bieszczadzkich obwodnicach. Przewodnik nie tylko dla zmotoryzowanych*, cz. 1: *Duża obwodnica*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2008.
- Polski Cement, *Za wirtuozowskie operowanie białym, surowym żelbetem*, <https://www.polskicement.pl/aktualnosci/za-wirtuozowskie-operowanie-bialym-surowym-zielbetem> [dostęp: 22.02.2022].
- Porębska E.P., Staniszkis M., Żylski T., *Pawilon Edukacyjny*, „Architektura-murator”, <https://miesiecznik.architektura.muratorplus.pl/wydanie/is-oNZ8-UEzs-r4Mo/pawilon-edukacyjny-aa-xfJ6-r54Z-ptvM.html?fbclid=IwAR2hGyKMFso5ooxzmqt rZvaSKp7zikJ457TOyJvGLItMgqV0WjIhZLswcE> [dostęp: 22.02.2022].
- Ruszczyk G., *Architektura drewniana w Polsce*, Sport i Turystyka – Muza, Warszawa 2009.
- Sasaki K., *Natura i miasto*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, wyd. 4, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2008], s. 210–235.
- Sun Ch., *Architecting the Metaverse*, ArchDaily, 24.11.2021, <https://www.archdaily.com/968905/architecting-the-metaverse> [dostęp: 7.02.2022].
- Urbańska M.A., *Rozmowa z Aratą Isozakim / Interview with Arata Isozaki*, [w:] *Manggha. Historia projektu / Manggha. The History of the Design*, red. i tłum. M.A. Urbańska, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009, s. 29–40.
- Welsch W., *Przestrzenie dla ludzi? / Spaces for people?*, [w:] *Co to jest architektura? Antologia tekstów / What is architecture? Anthology of texts*, t. I, red. A. Budak, tłum. M.A. Urbańska, „Bunkier Sztuki” Galeria Sztuki Współczesnej, Kraków 2002, s. 160–195.



# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-010

Data wpłynięcia: 30.04.2022

Data akceptacji: 30.07.2022

## JAPOŃSKA SZKOŁA INTEGRACJI SZTUKI I TECHNIKI W ARCHITEKTURZE. PRZYKŁAD NISKOBUDŻETOWEGO TERMINALU PASAŻERSKIEGO T3 NA LOTNISKU NARITA W TOKIO

**Piotr Wróbel**

dr. inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0002-6153-0481

### Streszczenie

Celem artykułu jest zbadanie warunków, które sprzyjają integracji sztuki i techniki w architekturze. Przykładem, na którym przeprowadzono badania, jest niskobudżetowy terminal pasażerski T3 na lotnisku Narita w Tokio. Choć nie należy on do dzieł ikonicznych, dobrze ilustruje zagadnienie relacji pomiędzy wymaganiami techniczno-ekonomicznymi a japońską estetyką minimalistycznego designu.

Szczególne zdolność do łączenia mocno osadzonej w tradycji sztuki współczesnej z naukowo-techniczną innowacyjnością jest cechą wyróżniającą kulturę japońską. Konserwatywne wartości, nadal określające społeczeństwo tego kraju, nie są przeszkodą w przyswajaniu i rozwijaniu nowych nurtów obecnych w zglobalizowanym świecie idei. O sile powstającej w ten sposób lokalnej, a zarazem uniwersalnej kultury japońskiej, świadczy jej duży i długotrwały wpływ na kraje kultury euroatlantyckiej.

**Słowa kluczowe:** sztuka i technika w architekturze, terminal T3 na lotnisku Narita

## Japanese school of integrating art and technology in architecture. Example of the low-cost passenger terminal T3 at Narita Airport in Tokyo Abstract

The aim of the article is to study the conditions that favor the integration of art and technology in architecture. An example on which the research was conducted is the low-cost passenger terminal T3 at Narita Airport in Tokyo. Although it is not an iconic piece, it illustrates well the issue of the relationship between technical and economic requirements and Japanese aesthetics of minimalist design.

The special ability to combine strongly rooted in the tradition of modern art with scientific and technical innovation is a feature that distinguishes Japanese culture. Conservative values, which still define the society of this country, are not an obstacle in the absorption and development of new trends present in the globalized world of ideas. The strength of the local and universal Japanese culture that emerges in this way is evidenced by its large and long-lasting influence on the countries of Euro-Atlantic culture.

**Key words:** art and technology in architecture, T3 terminal at Narita Airport

### Wprowadzenie

W 1912 r. Marcel Duchamp, wraz z malarzem Fernadem Legérem i rzeźbiarzem Constantinem Brâncușim, oglądał pokazy lotnicze pod Paryżem. Miał tam powiedzieć, że „malarstwo się wyczerpało”, a wskazując na drewniane śmigło samolotu zapytać swoich towarzyszy: „Czy ktoś zrobi coś lepszego niż to śmigło? Powiedźcie mi, potraficie to zrobić?”<sup>1</sup>. Według Arthura Danto, filozofa, estetyka i krytyka, który opisał to zdarzenie w swojej książce *Czym jest sztuka*, było to jedno z pierwszych pytań otwarcie stawiających kwestię równoważności, czy też opozycji dzieł sztuk plastycznych i inżynierskich<sup>2</sup>. Fakt, że pytanie Duchampa zostało sprowokowane formą wywiedzioną z aerodynamiki, również nie był dziełem przypadku, gdyż ta zdobywająca wówczas podstawy teoretyczne dziedzina wiedzy uchodziła na początku XX w. za najbardziej zaawansowany przejaw rozwoju naukowo-technicznego.

Sztuka i technika silnie zaznaczają swoją obecność we współczesnej architekturze, jednak wbrew postulowanej integracji od dawna należą do często przeciwstawianych sobie dziedzin i wartości. Relacje pomiędzy nimi są złożone i zmienne w czasie, dlatego też wymagają systematycznych badań aktualizujących stan wiedzy z uwzględnieniem postępu naukowo-technicznego oraz nowych nurtów w sztuce i estetyce. Ponadto, mając na uwadze trwałe procesy globalizacyjne, należy ponawiać próby wychodzenia poza zachodniocentryczny punkt widzenia, w nadziei lepszego zrozumienia kulturowych korzeni i znaczeń architektury po-zaeuropejskiej.

---

<sup>1</sup> A.C. Danto, *Czym jest sztuka*, tłum. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 44.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie badawcze: czy w architekturze terminali lotniczych, pomimo ich technokratycznego charakteru, znaczącym elementem może być sztuka? Jeśli odpowiedź jest twierdząca, to czy we współczesnej architekturze jest możliwa harmonijna integracja sztuki i techniki, i co o tym mówią analizy architektury terminali? Ponadto w artykule poruszono problem zawierający się w pytaniu: z jakich powodów, pomimo tak odmiennej historii kształtowania pojęć sztuki i estetyki, możliwe jest – przy wstępnym założeniu, że ono istnieje – wzajemne rozumienie języka form i znaczeń dzieł architektury powstających w kręgach kulturowych Dalekiego Wschodu i Zachodu<sup>3</sup>?

Podstawowym obiektem badań zaprezentowanych w artykule jest niskobudżetowy terminal pasażerski T3 na lotnisku Narita w Tokio. Ta minimalistyczna realizacja jest rozpatrywana w kontekście terminali lotniczych w Azji zaprojektowanych w ostatnich dziesięcioleciach przez architektów japońskich i europejskich.

W badaniach w odniesieniu do procesów zachodzących w projektowaniu i odbiorze architektury XX i XXI w. posłużono się metodą historyczno-interpretacyjną oraz klasyczną metodą analizy dzieła architektonicznego, wyodrębniającego z całościowej struktury jej podstawowe składowe: konstrukcję, funkcję i formę. Uwzględniono przy tym także wnętrzański design, obejmujący dobór materiałów wykończeniowych, aranżację, wyposażenie meblowe i grafikę użytkową informacji wizualnej.

Ramy artykułu nie pozwalają na szczegółowe poruszenie problematyki związanej z kluczowymi dla wywodu pojęciami, niemniej jednak należy przynajmniej zarysować znaczenia, jakie im przypisano. Tak więc spośród wielu definicji techniki, poza powszechnie używanymi definicjami encyklopedycznymi, na uwagę zasługuje szeroka definicja systemowa sformułowana przez filozofa techniki Val Duseka, wedle którego technika to „zastosowania wiedzy naukowej lub wiedzy innego rodzaju do praktycznych zadań w ramach uporządkowanych systemów obejmujących ludzi, organizacje, umiejętności produkcyjne, istoty żywe i maszyny”<sup>4</sup>. Z kolei niezwykle syntetyczną i spójną definicję sztuki podał Danto, stwierdzając, że „dzieła sztuki są *ucieleśnionymi znaczeniami*”<sup>5</sup>. Opierając się na przytoczonych definicjach, należałoby stwierdzić, że terminale spełniające warunki stawiane dziełom inżynierii i sztuki są zarówno efektywnymi stacjami przeładunkowymi systemów transportowych, jak i budowlami niosącymi symboliczne przesłania ważne dla jednostek i zbiorowości.

---

<sup>3</sup> Na ten temat zob. K. Wilkoszewska, *O możliwości dzielenia doświadczeń. Perspektywa transkulturowa*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska. Sectio I – Philosophia-Sociologia” 2010, vol. XXXV, s. 47–54.

<sup>4</sup> L. Porębski, *Technika w perspektywie społecznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 25.

<sup>5</sup> A.C. Danto, *op. cit.*, s. 60.

## Relacje sztuki i techniki w architekturze. Perspektywa euroatlantycka

W kulturze greckiej sztuka i technika stanowiły jedność połączoną zasadą racjonalnego działania według ścisłych reguł<sup>6</sup>. W antycznym Rzymie, pomimo nadal obowiązującej spójnej koncepcji dzieła architektury, witruwiańska triada: trwałość, użyteczność, piękno, na pierwszym miejscu stawiała wymiar materialny i praktyczny dzieła architektonicznego.

Odziedziczony po starożytności stan względnej równowagi panował jeszcze w okresie średniowiecza, ale już w czasach renesansu prymat techniki budowlanej został zakwestionowany i na czoło wysunęły się zagadnienia estetyczne. Dał temu wyraz Giacomo Barozzi da Vignola, który głównym tematem swojego traktatu uczynił porządku architektoniczne, pomijając sztukę ich wznoszenia<sup>7</sup>. Barok i narodziny XVIII-wiecznej koncepcji piękna stworzyły filozoficzno-teoretyczne podstawy do dominacji wartości estetycznych w architekturze.

W wieku XIX teoria wyraźnie oddzielała występujące w architekturze każdego okresu historycznego techniczną konstrukcję i plastyczną dekorację, ale obok stanowiska akcentującego stan ich pożądanej harmonii<sup>8</sup> rozwijały się bardziej wyraziste poglądy. Jedne nawoływały do wzmocnienia w architekturze pierwiastka artyzmu (artyści będący zwolennikami powrotu do tradycji, jak np. William Morris), inne dowodziły, że to materia budowlana i jej właściwości w całości określają możliwości kształtowania formy (inżynierowie budujący ogrodowe szklarnie, infrastrukturę przemysłową i komunikacyjną). Do zwolenników powstającej estetyki technicznej należał Karl Friedrich Schinkel, dla którego funkcja, tworzywo i technika budowlana w znacznym stopniu determinowały kształt budowli. Krytycznie odnosił się do tego rodzaju poglądów Gottfried Semper, zwolennik „estetyki praktycznej” i kompromisu pomiędzy techniczną konstrukcją a ideowym przesłaniem zawartym w „sztukach technicznych”.

Według Jana Sasa-Zubrzyckiego – by przytoczyć polskiego architekta wypowiadającego się na ten temat – w dawnych czasach architektura była jednością techniki i kształtu, celowości funkcjonalnej i idei zapisanej w formie<sup>9</sup>.

Konsekwencje rewolucji przemysłowej i jej kolejnych etapów rozwojowych generowały coraz bardziej radykalne postawy, w tym powstanie afirmującego technikę ruchu modernistycznego czy późniejszego, niepozostawiającego wątpliwości co do wiodącej roli techniki, nurtu określonego mianem high-tech.

<sup>6</sup> „Termin «sztuka» jest odpowiednikiem łac. ars (od którego pochodzi większość nowoż.: wł. i hiszp. arte, fr. i ang. art), ten zaś odpowiada gr. téchnē; przymiotniki «techniczny» i «artystyczny» są tego samego pochodzenia”, Sztuka [hasło], <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sztuka;3983499.html> [dostęp: 3.04.2022].

<sup>7</sup> J. Białostocki, *Sztuka – Natura – Technika*, [w:] *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987*, red. M. Bielska-Lach, PWN, Warszawa 1991, s. 13.

<sup>8</sup> W. Bałus, *W poszukiwaniu utraconej jedności*, [w:] *Sztuka a technika...*, op. cit., s. 153.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 153 i nast.

Rozwijane obecnie na jego bazie koncepcje budynków inteligentnych, wyposażonych w sterującą automatykę z zastosowaniem sztucznej inteligencji (AI) i internetu rzeczy (IoT), znajdują wspólny cel w odpowiedzi na wyzwania kryzysu klimatycznego. Oczekuje się nawet narodzin nowej estetyki, będącej wynikiem proekologicznej efektywności<sup>10</sup>.

## Specyfika japońska

Architektura, sztuka i estetyka Japonii przez wiele wieków rozwijały się we własnym rytmie, ulegając co najwyżej wpływom kultury chińskiej. W ten sposób powstały oryginalne, odrębne od europejskich koncepcje sztuki i piękna. Do ich cech charakterystycznych należy świadoma asceza, powściągliwość i prostota. Te metafizycznie pojmowane wartości zawsze były silnie powiązane z życiem codziennym, nadając zwyczajnym działaniom rangę sztuki<sup>11</sup>.

Lata 1895–1945, kiedy adaptowano europejskie i amerykańskie wzorce, stanowiły czas burzliwej transformacji Japonii w państwo uprzemysłowione<sup>12</sup>. Jednocześnie nie odrzucano rodzimej tradycji, poszukując sposobów jej kulturowania. Tak więc w Japonii zaistniały i nadal funkcjonują niejako dwa równoległe, ale coraz bardziej przenikające się nurty: architektury światowej, wraz z odpowiadającą jej zachodnią teorią i wartościowaniem, oraz architektury pielęgnującej stare tradycje budowania, zgodne z zasadami wypracowanymi w ciągu minionych wieków.

Przełomowymi momentami w tym unikalnym procesie były: powstanie grupy metabolistów i Światowa Wystawa Expo w Osace w 1970 r. Intensywna wymiana międzynarodowa i rozwój techniki zmieniły zamknięty kraj w kosmopolityczny ośrodek zaangażowany w euroatlantycki nurt przemian sztuki i estetyki.

Po pokoleniu japońskiej ery optymizmu i wiary w nieograniczone możliwości postępu naukowo-technicznego, do którego należeli Kenzo Tange, Arata Isozaki czy Kisho Kurokawa, pojawili się architekci działający z mniejszym rozmachem: Tadao Ando, Shigeru Ban, Kengo Kuma i Kazuyo Sejima. W ich projektach widoczny jest realizm i zwrot w kierunku projektów zrównoważonych,

<sup>10</sup> Determinizm techniczny nie jest obecnie znaczącą koncepcją socjologiczną, jednak poszukiwanie związków pomiędzy kolejnymi rewolucjami przemysłowymi i naukowo-technicznymi a przełomowymi wydarzeniami w historii sztuki i architektury, postrzeganymi jako ich bezpośrednie następstwa, nadal jest naukowo uzasadnioną metodą wyjaśniania ogólnych prawidłowości w przemianach cywilizacyjnych. Zob. np. J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. nauk. i posł. W. Molik, tłum. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, A. Peszke, K. Śliwińska, wyd. 2 popr., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2020.

<sup>11</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, wyd. 4, Universitas, Kraków [cop. 2008], s. 12.

<sup>12</sup> A.Y. Tseng, *Japonia: Modernizacja*, [w:] *Historia architektury*, red. D. Jones, przedm. R. Rogers, Ph. Gumuchdjan. tłum. A. Cichowicz, E. Romkowska, Wydawnictwo Arkady, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2015, s. 342–343.

wykorzystujących w wyrafinowany sposób rozwiązania tradycyjnej sztuki budowlanej Japonii.

### Artystyczne aspiracje architektury terminali lotniczych

Aby odpowiedzieć na pierwsze z postawionych we wprowadzeniu pytań, można posłużyć się dowodem potwierdzającym przynależność architektury terminali lotniczych do architektury rozumianej jako sztuka poprzez odwołanie się do opinii ekspertów – historyków sztuki, a także jej krytyków i kuratorów. Chodzi tu m.in. o terminale jako temat analiz w literaturze przedmiotu lub też artefakty – modele fizyczne, rysunki i fotografie gromadzone jako obiekty muzealne w znaczących kolekcjach sztuki.

Dziełem, które najczęściej reprezentuje terminale lotnicze w literaturze traktującej o dziejach architektury czy sztuki powszechnej, jest budynek Eero Saariena linii TWA na lotnisku im. Johna Kennedy’ego w Nowym Jorku. Jego ekspresyjna forma odlana w zbrojonym betonie i rzeźbiarsko potraktowane wnętrza do dzisiaj cieszą się uznaniem krytyków i historyków sztuki, stając się ilustracją sztuki współczesnej w wielu opracowaniach. Pomimo upływu czasu budynek ten stanowi nadal żywy punkt odniesienia dla ocen nowych realizacji.

Architektura terminali reprezentujących styl high-tech znalazła się w posłowie kolejnego wydania klasycznego dzieła Nikolausa Pevsnera *Historia architektury europejskiej*<sup>13</sup>, a wielkie terminale i porty lotnicze, jako nowe zjawisko z pogranicza architektury i urbanistyki, zostały zauważone i skomentowane przez Kennetha Framptona w *Modern Architecture. A Critical History*<sup>14</sup>. Z kolei makieety i plany terminalu w Stansted znajdujące się w kolekcji londyńskiego Muzeum Architektury, są jednocześnie ekspozowane w Science Museum. Podobnie projekty terminali na lotnisku Charlesa de Gaulle’a w Paryżu autorstwa Paula Andreu uzyskały status obiektów muzealnych, znajdując swoje miejsce w zasobach Centrum Pompidou i na międzynarodowych wystawach przez nie organizowanych<sup>15</sup>. Inny przykład i swego rodzaju dowód nobilitacji stanowi retrospektywa twórczości Curtisa W. Fentressa, autora słynnego terminalu w Denver, będąca częścią ekspozycji „Czas – przestrzeń – egzystencja” towarzyszącej Biennale Architektury w Wenecji w 2016 r. Przesłanie wystawy jednoznacznie wskazywało, że prace architekta należy umiejscowić pomiędzy dziełami sztuki. Wątpliwości co do artystycznego potencjału koncepcji terminali lotniczych nie pozostawiała

<sup>13</sup> M. Forsyth, *Posłowie*, [w:] N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, tłum. J. Wydro, wstęp i posłowie tłum. A. Cichowicz, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2013, s. 281–283.

<sup>14</sup> K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, 4<sup>th</sup> ed. rev., expanded and updated, Thames & Hudson, London 2007, s. 386–387.

<sup>15</sup> West Bund Museum, *Architectures of Greater Paris (1948–2020). City in the Works. Collection under Construction*, <https://www.wbmshanghai.com/en/category/exhibition/detail!www-wbmshanghai-Architectures-of-Greater-Paris-com> [dostęp: 3.04.2022].

również pośmiertna wystawa twórczości Zahy Hadid, zorganizowana w czasie tego samego wydarzenia w Wenecji, bowiem architektka pod koniec życia wiele uwagi poświęciła pracy nad terminalem w Daxing pod Pekinem.

Przytoczone przykłady świadczą niezbicie, że w architekturze terminali, w różnym oczywiście stopniu, nazwijmy to – komponent sztuki, może być i bywa często obecny. W dziełach najwartościowszych manifestuje się on nawet jako cecha niemal wiodąca, nieprzesłonięta przez technologię obsługi środka komunikacji powietrznej.

### Integracja sztuki i techniki w terminalach azjatyckich

Na omawiany w artykule problem integracji sztuki i techniki w terminalach lotniczych należy spojrzeć w kontekście dzieł stworzonych przez Europejczyków, a powstałych na zamówienie inwestorów z Dalekiego Wschodu. Pośród nich są terminale Normana Fostera w Hongkongu (1998) i Pekinie (2008), Curtisa W. Fentressa w Seulu (2001) czy Helmuta Jahna w Bangkoku (2006). Ten ostatni powstał w ścisłej autorskiej współpracy architekta z konstruktorem Wernerem Sobkiem. Z kolei terminal autorstwa Renzo Piano (1994) na lotnisku Kansai leżącym u brzegu największej wyspy Japonii Honsiu, nieopodal Kobe, zyskał uznanie jako czołowy przykład dzieła architektonicznego nurtu high-tech, w pełni wykorzystującego osiągnięcia inżynierii, techniki budowlanej i wzornictwa przemysłowego. Należy zauważyć, że Kansai jako duże lotnisko z płaszczyznami operacyjnymi, budynkami i infrastrukturą techniczno-drogową usytuowaną na sztucznej wyspie wraz z mostem łączącym lotnisko ze stałym lądem, mogło zaistnieć wyłącznie dzięki zaawansowanej technice materiałowo-konstrukcyjnej i jako całość uchodzi za unikalne dzieło sztuki inżynierskiej.

Nieznaną wcześniej skala omawianych przedsięwzięć pozwala mówić o podobnych zamierzeniach jako o swoistych dziełach totalnych, obejmujących wielkie obiekty kubaturowe i znaczne tereny przekształcane zgodnie z zamysłem architektów i inżynierów. Jednym z ostatnich ważnych przykładów integracji sztuki i techniki w architekturze terminali lotniczych w obszarze Azji i Pacyfiku jest wspomniany wcześniej terminal w porcie lotniczym Pekin-Daxing zaprojektowany przez Zahę Hadid (2019). Jej niekwestionowane artystyczne podejście do architektury znalazło swoje techniczne dopełnienie we współpracy z międzynarodowymi firmami specjalizującymi się w technologii lotnisk<sup>16</sup>.

Do projektów, które osiągnęły poziom wybitnych dzieł architektury należą terminal na lotnisku w Kuwejcie autorstwa Kenzo Tange (1979) i terminal

<sup>16</sup> P. Wróbel, *Kompozycja funkcjonalno-przestrzenna terminal na lotnisku Daxing w Pekinie / Functio-Spatial Composition of the Beijing Daxing International Airport Terminal*, [w:] *O dialogu architektury i sztuki. Wybór esejów / Architecture and Art. Selected Essays*, red. K. Banasik-Petri, tłum. K. Barnaś, wstęp. K. Ingarden, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2020, s. 162–205.

projektu Kisho Kurokawy w Kuala Lumpur (1996), oba reprezentujące nurt metabolizmu operującego masywnymi formami konstrukcji żelbetowych.

Shigeru Ban od lat konsekwentnie stosuje konstrukcje z drewna w obiektach o różnej skali i przeznaczeniu. Drewno przetworzone dzięki nowoczesnym technologiom było podstawowym budulcem w jego pracach konkursowych na terminal lotniczy dla Zagrzebia w Chorwacji (2008) i Long Thanh w Wietnamie (2017). Architekt próbuje stosować naturalny materiał również w mniejszych terminalach w Japonii (Mount Fuji Shizuoka, 2014; Oita Airport, 2021).

We wszystkich przykładach sztuka i technika współpracują ze sobą w bardzo ścisły sposób. Niekiedy jest to pełna integracja wynikająca z postawy twórczej architekta-technokraty, jak u Foster'a, lub temperamentu artysty rozumiejącego konieczność zawierania kompromisów i współpracy z inżynierami, jak w przypadku Hadid. Zasada wspierania i uzupełniania się w relacjach technika – sztuka mogą też być pochodną ogólnych założeń ideowo-teoretycznych, jak w przypadku metabolistów, lub dążenia do uzyskania silnego wyrazu architektonicznego przy pomocy rozwiązań materiałowo-konstrukcyjnych, jak u Bana.

### Terminal pasażerski T3 na lotnisku Narita w Tokio

Na wstępie należy zauważyć, że w ostatnich dziesięcioleciach w Japonii nie powstał żaden spektakularny terminal zaprojektowany przez japońskich architektów. Największe stołeczne porty lotnicze – Narita i Haneda – nie charakteryzują się śmiałością wizji, rozmachem czy innowacyjnością. Na tym tle pozytywnie wyróżnia się niskobudżetowy terminal pasażerski T3 na tokijskim lotnisku Narita<sup>17</sup>.

Terminal T3 został od podstaw zaplanowany jako odpowiedź na potrzeby modelu biznesowego linii niskokosztowych (*Low Cost Carriers, LCC*) obsługujących połączenia krajowe i krótkodystansowe loty międzynarodowe. Po dwóch latach budowy otwarto go w 2015 r. Dysponując powierzchnią ponad 23 tys. m<sup>2</sup> na czterech kondygnacjach, T3 obsługuje 7,5 mln pasażerów i 50 tys. operacji lotniczych rocznie. Terminal został wyposażony we wszystkie niezbędne strefy operacyjne i komercyjne, spełniające wymagania technologii obsługi pasażerów oraz bagażu zgodnie z międzynarodowymi przepisami, standardami i dobrymi praktykami w tym zakresie<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Międzynarodowy Port Lotniczy Narita, wraz z lotniskiem Haneda, obsługuje aglomerację Wielkiego Tokio i jest drugim pod względem wielkości portem lotniczym w Japonii. (W 2019 r. lotnisko Haneda obsłużyło ponad 85 mln pasażerów a Narita 44 mln, co dało im odpowiednio 5i 50 miejsce na świecie). Terminal T3 zaprojektowały zespoły architektów z biur: NIKKEN SEK-KEI, PARTY i Ryohin Keikaku.

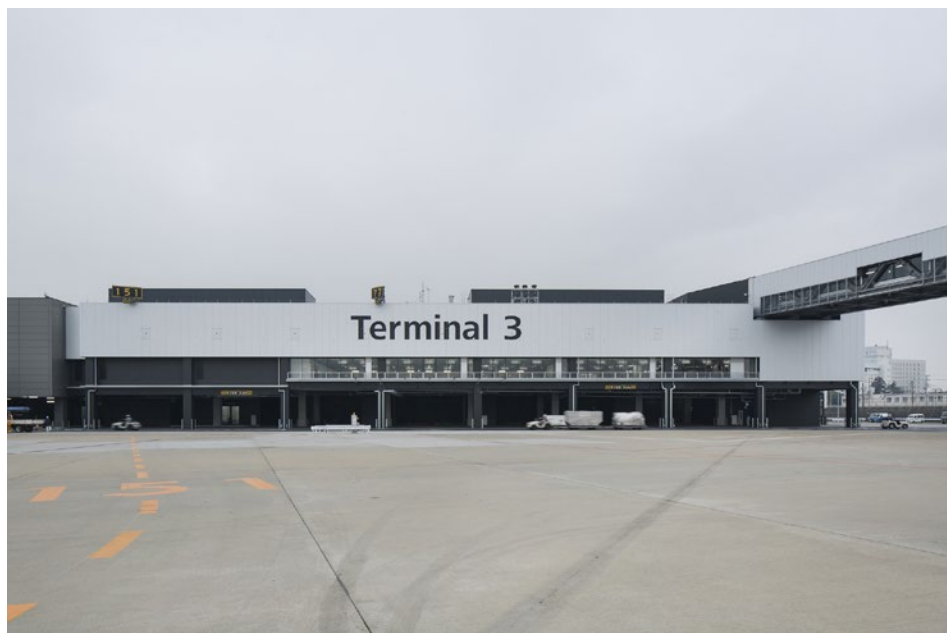
<sup>18</sup> *Terminal 3, Narita International Airport, Tokyo*, Airport-technology.com, 5.05.2015, <https://www.airport-technology.com/projects/terminal-3-narita-international-airport-tokyo> [dostęp: 3.04.2022].

Znacznie niższy budżet na powstanie terminala T3 (blisko o połowę w porównaniu do budżetu na powstanie terminala regularnych linii) wymagał specjalnego podejścia już na etapie założeń projektowych. Zrezygnowano więc z udogodnień funkcjonalnych, takich jak pomosty do samolotów na stanowiskach kontaktowych, ruchome chodniki czy rozbudowany system podświetlanej informacji wizualnej. Wnętrze budynku – ściany, stropy, konstrukcja nośna – zostało pozbawione podwieszonych sufitów, dekoracyjnych okładzin oraz ceramicznych lub kamiennych posadzek. W ich miejsce pojawiły się gładkie monochromatyczne powierzchnie surowego betonu, malowanej stali, przegrody z ażurowych metalowych paneli oraz widoczne instalacje budynkowe: kanały wentylacji i klimatyzacji, wszelkiego rodzaju kable, przewody itp. Także zewnętrzna forma i „skóra” obiektu została wykonana w standardzie hali przemysłowej (il. 1)<sup>19</sup>.

Pomimo rygorystycznie przestrzeganego reżimu budżetowego, dzięki kulturze budowlanej, starannemu wykonaniu elementów konstrukcji oraz widocznych instalacji, udało się osiągnąć efekt architektury technologicznego minimalizmu. Duży udział miał w tym design grafiki informacji wizualnej, koncepcja kolorystyki oraz indywidualny pomysł aranżacji głównych tras pasażerów, autorstwa projektantów z biura PARTY, zainspirowanych zaplanowanymi na rok 2020 Letniami Igrzyskami Olimpijskimi w Tokio. Niebieskie dla hali odlotów (kojarzące się z błękitem nieba) i ziemistoczerwone dla hali przylotów (współbrzmiające z emocjami towarzyszącymi lądowaniu i powrotom do domu) chodniki z elastycznej wykładziny, przypominające tartanowe bieżnie na stadionie lekkoatletycznym, decydują o pozytywnym odbiorze wewnątrz przez użytkowników (il. 2, 3). Ich wartość funkcjonalna jest nie do przecenienia z uwagi na fakt, że na lotniskach, gdzie pasażerowie muszą pokonywać długie dystanse w drodze do samolotu i wyjścia, decydujące znaczenie dla komfortu użytkowania i orientacji przestrzennej ma możliwość intuicyjnego odnajdywania właściwej drogi. Trasy dla pasażerów zaprojektowane na wzór bieżni sportowych, wraz z ich kolorystycznym kodem, można również odczytać jako architektoniczny żart i zaproszenie do zabawy, tak często obecne w architekturze postmodernizmu, korzystającej z kodów kultury popularnej. Zarazem jest to wyważony, stosowny sposób na zademonstrowanie pewnego dystansowania wobec złożonej technologii terminalu. Jak wspomniano, jest ona zrealizowana poprawnie, jednak bez nadmiernej celebry i natłoku informacji. Niezbędne informacje tekstowe i piktogramy umieszczono na dużych plandekach, podobnych do prowizorycznych rozwiązań stosowanych w czasie budowy. Staranność wykonania i jakość graficzna zdecydowały o ich wartości estetycznej i funkcjonalnej. Jak pokazują doświadczenia wielkich światowych hubów, drogi, którymi poruszają się ludzie (w języku technologów: „potoki przepływów pasażerów”), powinny być maksymalnie czytelne.

---

<sup>19</sup> Od strony ogólnodostępnej terminal nie utrzymuje wysokiego poziomu realizacji wewnątrz, na których projektanci skupili całą swoją uwagę i inwencję.



Il. 1. Międzynarodowy Port Lotniczy Narita w Tokio. Widok od strony płyty postojowej samolotów. Fot. Kenta Hasegawa. Źródło: *Narita International Airport Terminal 3 / Nikken Sekkei + Ryohin Keikaku + PARTY*, ArchDaily blog, 18.04.2015, [https://www.archdaily.com/620345/narita-international-airport-terminal-3-nikken-sekkei-ryohin-keikakuparty?ad\\_medium=office\\_landing&ad\\_name=article](https://www.archdaily.com/620345/narita-international-airport-terminal-3-nikken-sekkei-ryohin-keikakuparty?ad_medium=office_landing&ad_name=article) [dostęp: 3.04.2022].



Il. 2. Strefa odlotów. Fot. Kenta Hasegawa. Źródło: *ibidem*.



Il. 3. Hala odbioru bagażu. Fot. Kenta Hasegawa. Źródło: *ibidem*.



Il. 4. Poczekalnia odlotowa. Fot. Kenta Hasegawa. Źródło: *ibidem*.

W lokalach gastronomicznych znalazły się proste i funkcjonalne drewniane stoły i krzesła, natomiast poczekalnie odlotowe, zamiast w charakterystyczne typowe rzędy krzesel, które można znaleźć na wszystkich lotniskach świata, wyposażono w sofę, nieco przypominające wygodne łóżka (il. 4). Bezpretensjonalne meble, tworzące domowy klimat w pomieszczeniach do oczekiwania, wyprodukowane specjalnie dla terminala T3, dostarczył detaliczny producent Muji, znany ze swojego podejścia do masowej produkcji przedmiotów codziennego użytku w duchu japońskiego minimalizmu<sup>20</sup>.

Tokijski niskokosztowy terminal T3 jest dobrym przykładem właściwego połączenia wymagań ograniczonego budżetu i środków wyrazu dobranych stosownie do zadania. Trzeba dodać, że niezbędne jest również odpowiednie podejście inwestora i użytkownika, którzy są zdolni współpracować z projektantami, odczytać i zaakceptować architekturę w jej warstwie założeń ideowych. Sami twórcy deklarują, że ich nadrzędnym celem było dążenie do racjonalności ekonomicznej, gdzie design i architektura wewnątrz operują surowymi rozwiązaniami, w których widoczna jest japońska skłonność do prostoty. Styl terminalu T3 wpisuje się bowiem w szerszą rządową politykę „Cool Japan”, mającą na celu międzynarodową promocję japońskiej kultury jako światowej marki<sup>21</sup>.

Koncepcja terminala T3 nie była wyłącznie wynikiem oszczędności czy też efektem bezwzględnej redukcji kosztów powodowanych wysokimi standardami terminali przeznaczonych dla regularnych linii lotniczych. Powstała ona jako wynik przemyślanej strategii przyjętej na samym początku programowania inwestycji. Założenia dotyczące architektury wewnątrz były wytycznymi kierunkowymi, sformułowanymi przez projektantów i wykonawcę już na początkowym etapie przygotowywania realizacji.

Warto również zwrócić uwagę na prezentację wizualną obiektu dostępną w mediach, która opiera się na znakomitych fotografiach autorstwa Kenta Hasegawy. Pokazują one terminal w konwencji stylizowanej pustki, z wnętrzami

---

<sup>20</sup> „Firma Muji została założona w roku 1980. U podstaw jej założenia tkwiła gruntowna racjonalizacja procesu produkcji, zmierzająca do tworzenia prostych, tanich i dobrych jakościowo produktów. [...] Prostota Muji bierze się nie tylko z minimalizmu stylistycznego, lecz także z dobrowolnego zobowiązania do używania materiałów wielokrotnego użytku i efektywnych metod wytwarzania”, Muji, *Dlaczego Muji?*, <https://sklep.muji.com.pl/content/4-o-muji> [dostęp: 3.04.2022]. „MUJI został pomyślany w celu [...] przywrócenia ideału właściwej równowagi między życiem a przedmiotami, które to umożliwiają. Koncepcja zrodziła się ze skrzyżowania dwóch odrębnych postaw: brak marki (*Mujirushi*) i wartość dobrych przedmiotów (*ryohin*). [...] Koncepcja MUJI podkreślająca nieodłączny urok przedmiotu poprzez racjonalizację i skrupulatną eliminację nadmiaru, jest ściśle powiązana z tradycyjnie japońską estetyką «*su*» – oznaczającą zwykłą lub pozbawioną ozdób – ideą, że prostota jest nie tylko skromna i oszczędna, ale może być bardziej atrakcyjna niż luksus”, Muji, *About MUJI*, <https://www.muji.eu/pages/about.asp?PT=29> [dostęp: 3.04.2022]. Tłum. P.W.

<sup>21</sup> Party, *Narita International Airport, Terminal 3*, <https://prty.jp/work/terminal-3> [dostęp: 2.09.2022].

pozbawionymi pasażerów, personelu i rzeczy pojawiających się z czasem w każdym wnętrzu, a zwłaszcza w przestrzeni komercyjnej. Zdjęcia stanowią co prawda przekaz na swój sposób wyidealizowany, jednak jest on spójny z zamysłem twórców, będąc zapisem ich estetycznych intencji w pełni zrealizowanych w zbudowanym obiekcie.

## Podsumowanie

Artykuł oparto na założeniu, że ze względu na występujące techniczne determinanty, a zarazem wyraźnie widoczne potrzeby nadawania im form artystycznej ekspresji, terminale lotnicze, jako materiał studialny, są bardzo przydatne do śledzenia złożonych procesów przenikania się zaawansowanej techniki i nowoczesnej sztuki w architekturze.

Ponadto pole badawcze określał fenomen japońskiej modernizacji, wyróżniającej się tym, że kraj ten nie tylko nie utracił swojej kulturowej tożsamości, ale w wyniku integracji wpływów kultury zachodniej, silnie osadzonej w tradycji sztuki, oraz nowoczesnej techniki wszedł do grupy cywilizacyjnych centrów kształtujących współczesną kulturę w skali światowej.

Kwestie te, występujące równocześnie w terminalu T3 na lotnisku Narita w Tokio, widziane w szerszym kontekście obiektów powstałych w regionie Dalekiego Wschodu, były źródłem obserwacji i analiz pozwalających na wyciągnięcie następujących uogólnionych wniosków.

Po pierwsze, szereg terminali, które spełniają wymagania techniczno-technologiczne, a jednocześnie nie ulegają presji nadmiernej komercjalizacji wymuszającej estetyczne koncesje na rzecz kultury masowej, osiąga poziom dzieł architektury-sztuki.

Po drugie, najbardziej udane realizacje operują zintegrowanym językiem architektury, którego składnia i środki wyrazu czerpią zarówno z techniki, jak i sztuki.

Po trzecie, pomimo historycznie występujących poważnych różnic w definiowaniu dzieł sztuki i wartości estetycznych, jak ma to miejsce w przypadku Japonii i krajów Zachodu, możliwe jest – w sprzyjających okolicznościach – rozumienie i wartościowanie dzieł sztuki przez przedstawicieli innych kultur. Lotniska tworzą ogólnoswiatowe megalopolis, z natury międzynarodowe, transgraniczne i transkulturowe. Z tych powodów są one co prawda miejscami sprzyjającymi standaryzacji i uniformizacji, jednak – i to należy podkreślić jako wyróżniającą cechę pozytywną – sprzyjają generowaniu i szybkiej wymianie nowych idei.

Pośród czynników pomagających w pokonywaniu mentalnych barier i ułatwiających rozumienie architektury-sztuki powstającej w różnych tradycjach i miejscach świata, można wymienić czynniki techniczno-organizacyjne i estetyczne. Do pierwszych należy zaliczyć:

- a) techniczno-technologiczny uniwersalizm oraz kulturę korporacyjną obejmującą swoim zasięgiem wszystkie kraje znajdujące się w sieci powiązań branży lotnictwa cywilnego,
- b) działalność inżynierskich i architektonicznych firm projektowych przystosowanych do funkcjonowania w międzynarodowym środowisku specjalistycznych zamówień.

Do czynników natury estetycznej należą:

- 1) ugruntowany w okresie po II wojnie światowej kosmopolityczny język architektury terminali lotniczych, będący pochodną przystosowywania budynków do wymagań technologii obsługi współczesnych statków powietrznych, oraz wypracowany katalog form odpowiadających nowemu typowi budynku użyteczności publicznej,
- 2) występowanie tzw. estetycznych powszechników widocznych zwłaszcza w opracowaniu wnętrza, wyposażeniu i informacji wizualnej terminali, opartych na uniwersalnej filozofii designu, która leży u podstaw procesu nadawania nowym rzeczom i funkcjom konkretnych form.

## Bibliografia

- Bałus W., *W poszukiwaniu utraconej jedności*, [w:] *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987*, red. M. Bielska-Łach, PWN, Warszawa 1991, s. 153–161.
- Białostocki J., *Sztuka – Natura – Technika*, [w:] *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987*, red. M. Bielska-Łach, PWN, Warszawa 1991, s. 11–17.
- Danto A.C., *Czym jest sztuka*, tłum. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.
- Forsyth M., *Posłowie*, [w:] N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, tłum. J. Wydro, wstęp i posłowie tłum. A. Cichowicz, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2013, s. 278–287.
- Frampton K., *Modern Architecture. A Critical History*, 4<sup>th</sup> ed. rev., expanded and updated, Thames & Hudson, London 2007.
- Muji, *About MUJI*, <https://www.muji.eu/pages/about.asp?PT=29> [dostęp: 3.04.2022].
- Muji, *Dlaczego Muji?*, <https://sklep.muji.com.pl/content/4-o-muji> [dostęp: 3.04.2022].
- Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. nauk. i posł. W. Molik, tłum. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, A. Peszke, K. Śliwińska, wyd. 2 popr., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2020.
- Party, Narita International Airpoert, Terminal 3, <https://prty.jp/work/terminal-3> [dostęp: 3.04.2022].
- Porębski L., *Technika w perspektywie społecznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.
- Sztuka* [hasło], <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sztuka;3983499.html> [dostęp: 3.04.2022].
- Terminal 3, Narita International Airport, Tokyo*, Airport-technology.com, 5.05.2015, <https://www.airport-technology.com/projects/terminal-3-narita-international-airport-tokyo> [dostęp: 3.04.2022].

- Tseng A.Y., *Japonia: Modernizacja*, [w:] *Historia architektury*, red. D. Jones, przedm. R. Rogers, Ph. Gumuchdjan, tłum. A. Cichowicz, E. Romkowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2015, s. 342–343.
- West Bund Museum, *Architectures of Greater Paris (1948–2020). City in the Works, Collection under Construction*, <https://www.wbmshanghai.com/en/category/exhibition/detail!www-wbmshanghai-Architectures-of-Greater-Paris-com> [dostęp: 3.04.2022].
- Wilkoszewska K., *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, wyd. 4, Universitas, Kraków [cop. 2008], s. 7–12.
- Wilkoszewska K., *O możliwości dzielenia doświadczeń. Perspektywa transkulturowa*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I – Philosophia-Sociologia” 2010, vol. XXXV, s. 47–54.
- Wróbel P., *Kompozycja funkcjonalno-przestrzenna terminal na lotnisku Daxing w Pekinie / Functio-Spatial Composition of the Beijing Daxing International Airport Terminal*, [w:] *O dialogu architektury i sztuki. Wybór esejów / Architecture and Art. Selected Essays*, red. K. Banasik-Petri, tłum. K. Barnaś, wstęp. K. Ingarden, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2020, s. 162–205.



**VARIA**



### **WSPÓŁPRACA KENGO KUMA AND ASSOCIATES Z WYDZIAŁEM ARCHITEKTURY I SZTUK PIĘKNYCH KRAKOWSKIEJ AKADEMII IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO**

**Marcin Sapeta<sup>1</sup>**

Biuro Kengo Kuma w Tokio (KCAA) entuzjastycznie zareagowało na możliwość współpracy z Wydziałem Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego (WAI SP KAAF M). Dzięki wieloletniej przyjaźni z Krzysztofem Ingardenem, architektem i nauczycielem akademickim, profesorem KAAF M i dziekanem WAI SP, udało się nam wspólnie zrealizować kilka fascynujących projektów, m.in. stypendium Kengo Kuma Student Awards dla najlepszego studenta, wystawę Kengo Kuma „Eksperyment. Materiał. Architektura” w Muzeum Manggha (12.2021 – 05.2022) oraz drewnianą instalację *Chmura*.

---

<sup>1</sup> Architekt i partner biura Kengo Kuma and Associates. Ukończył architekturę i planowanie przestrzenne na Politechnice Śląskiej oraz architekturę na uniwersytecie w Bolonii. Po czterech latach pracy jako architekt i project manager w Studiu Guillermo Vazquez Consuegra przeniósł się do Tokio, gdzie od lutego 2008 r. współpracuje z Kengo Kumą. Jego praca skupia się na prowadzeniu projektów kulturalnych. Odpowiada za prace koncepcyjne, projektowe i zarządzanie zespołami, głównie w Stanach Zjednoczonych, ale także w Azji Południowo-Wschodniej i Europie. Obecnie nadzoruje przedsięwzięcia KCAA w Miami, Los Angeles, Portland, Detroit, Atlancie, na Bali, Phuket, Malediwach i w Parmie. Dzięki swoim kompetencjom językowym, wiedzy projektanta i architekta oraz umiejętnościom mediacji kulturowej prowadzi pracę zespołów projektowych, ściśle współpracując z Kengo Kumą, członkami zespołów, współpracownikami, konsultantami i klientami.

W roku akademickim 2019/2020 na ostatnim roku studiów magisterskich – dyplomowym, zrealizowane zostało seminarium projektowe z naszym biurem w Tokio.

Owoce współpracy pomiędzy biurem Kengo Kuma i studentami z WAiSP była zrealizowana organiczna forma przestrzenna z drewna na bazie analiz tradycyjnych połączeń ciesielskich w Polsce i Japonii. Dzięki zaawansowanemu oprogramowaniu parametrycznemu udało nam się uzyskać skomplikowaną kompozycję pawilonu, która opiera się na dwóch grupach identycznych elementów drewnianych (długich i krótkich) łączonych skośnymi zamkami na „jaskółczy ogon” o kącie 45° (dla wszystkich połączeń).

Kengo Kuma, będąc obecnie honorowym profesorem uniwersyteckim i emerytowanym profesorem na Uniwersytecie Tokijskim, po latach nauczania na uniwersytetach: Uniwersytecie Keiō i Uniwersytecie Tokijskim, bardzo ceni sobie kreatywną interakcję ze studentami. Prowadząc od 2000 r. KUMA-LAB na uniwersytecie w Tokio, Kuma bardzo aktywnie udziela się na uczelni, osobiście współpracując ze studentami.

Kreatywna wymiana pomiędzy Kumą i studentami jest źródłem inspiracji, które doceniali również jego poprzednicy: Kenzo Tange (TANGE-LAB) w latach 1950–1970 oraz Hiroshi Hara (HARA-LAB) w latach 1970–1990.

Jako Partner w biurze Kengo Kuma w Tokio mam nadzieję, że dotychczasowa owocna współpraca z Wydziałem Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego będzie kontynuowana, inspirując i stymulując z sukcesem kreatywność przyszłych adeptów architektury w Polsce.

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-012

## POCZTÓWKA Z TESHIMY

**Bartosz Haduch**

dr. inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury I Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0001-7033-5058

To krótka historia o zachwycie i przemierzeniu tysięcy kilometrów, by zobaczyć jedno miejsce. Znajduje się ono na wyspie Teshima, na szczycie wzgórza z malowniczym widokiem na morze i las. Natura otwiera się tu na wodę, zależy od niej, żywi się nią. Woda jest też głównym motywem Teshima Art Museum – „muzeum/niemuzeum”, które jest celem mej podróży.

Dwa budynki o kształtach kropeł widoczne są z daleka, kontrastując z otaczającą zielenią. Oba powstały w symbiozie z naturą – dosłownie i w przenośni. Ich organiczne formy zostały wylane z betonu na usypanych pagórkach, a miejscowe kruszywo stanowiło podstawowy składnik budulca. Po wyschnięciu zewnętrznych skorup ziemia została wydobyta z wnętrza poprzez owalne otwory – okna. W obu obiektach są tylko trzy: jedno przeszklone w kawiarni, a dwa – otwarte – w głównej przestrzeni muzeum. Przed wejściem do tego najważniejszego wnętrza, zgodnie z japońską tradycją, należy ściągnąć obuwie. Chłód posadzki to pierwsze wrażenie odczuwalne tuż po wkroczeniu do rozległej sali. Drugie to przyjemny wiatr wpadający przez otwory okienne od wschodu i zachodu. Jego obecność podkreślają długie wstążki podwieszane pod sufitem, poruszające się przy najmniejszym podmuchu.

Na pierwszy rzut oka przestrzeń wydaje się pusta. W pozornie statycznym obrazie pojawia się jednak niespodziewany ruch w postaci drobnych kropeł wody

ślizgających się po powierzchni posadzki. Są ich setki, może tysiące. W ruch wprawia je najmniejsze drganie pozornie płaskiej podłogi. W rzeczywistości jest ona pełna nierówności, a krople pojawiają się na niej za pomocą sieci ukrytych kanalików; w deszczowy dzień wpadają również przez okna, tworząc lśniące kałuże. Krople spadające z nieba mieszają się z tymi wypływającymi spod ziemi, podkreślając odwieczny cykl natury. Ten spektakl można odbierać w sposób czysto estetyczny, ale można pokusić się też o interpretacje w kontekście filozofii, ekologii, a nawet religii. Każdy może posiadać własną interpretację i każda z nich może być trafna. Miejsce pozornie puste okazuje się więc pełne uniwersalnych znaczeń.

To skromne muzeum jest przestrzenią wyjątkową i ponadczasową – sprzyja wyciszeniu, refleksji i kontemplacji; ilustruje też płynność, złożoność i niestałość świata – wczoraj, dziś i jutro. To agora spotkania otwarta na różne sposoby percepcji i reakcji. To miejsce, gdzie architekt (Ryūe Nishizawa) tworzy ramy dla sztuki, a artystka (Rei Naito) dla natury. Mówią oni jednym głosem. Z wycuciem, wrażliwością, szeptem... To miejsce zachwytu, w ramach którego powstaje zaledwie kilka zdjęć, które stają się dla mnie początkiem zupełnie innej historii.



W 2016 r. fotografia autora pt. *Teshima Window* została wybrana jako najlepsze zdjęcie nadesłane z Polski w największym konkursie fotograficznym na świecie – Sony World Photography Awards; została również zakwalifikowana do 50 finałowych zdjęć w kategorii *architecture* spośród 95 541 prac nadesłanych ze 186 krajów.

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-013

## WSPOMNIENIE WYSTAWY „NA WŁASNE OCZY KENGO KUMY ARCHITEKTURA ŚWIATŁA”

**Barbara Stec**

dr hab. inż. arch., prof. KAAFM, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,  
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych  
ORCID: 0000-0002-8366-0367

Tegoroczna wizyta w Muzeum Alberta Kahna w Paryżu (śladem nowej realizacji Kengo Kuma) i znajdująca się w nim imponująca kolekcja jego fotografii uświadomiła mi po raz kolejny, że pamiętamy przede wszystkim obrazami, czyli dzięki światłu. Światło miejsca utrwala na kliszy pamięci obrazy ludzi, środowiska, architektury. Dla Kahna fotografia musiała być fascynującym sposobem zatrzymywania doświadczeń, skoro swoje podróże dookoła świata utrwalił na 72 000 kolorowych fotografii i 183 000 m filmu (pod nazwą „Archiwum Planety” są one w znacznej części prezentowane we wspomnianym muzeum).

Na przełomie XIX i XX w., w atmosferze japonizmu, szczególnie interesujący dla Kahna (Europejczyka i Francuza) był Daleki Wschód. Jego fotografie Japonii i innych zakątków Azji z początku XX w. mają dziś bezcenną wartość historyczną i etniczną. Przyglądając się bez znużenia tym archiwaliom, kolejny raz przekonałam się, że człowiek utrwalaony na fotografii zaciekawia bardziej niż wszystko inne i skupia na sobie uwagę widza, a architektura, zwykle znacznie większa w skali, pozostaje jego tłem. Tak jest w życiu i, zapewne z tego powodu, również na fotografii. Mówimy, że architektura sfotografowana bez ludzi jest pusta, ponieważ wiemy, że do jakiejś oczywistej całości dopełnia ją dopiero człowiek. Myślę, że właśnie ta naturalna fascynacja człowieka drugim człowiekiem

sprawia, że staram się fotografować architekturę bez ludzi: ująć jej pustkę, jej czyste, bezosobowe brzmienie i własną atmosferę wynikającą ze światła, które osiada na materiałach, fakturach, kształtach, ucieka w prześwity. Tym samym szukam potwierdzenia, że atmosfera architektury istnieje obiektywnie lub, przynajmniej, quasi-obiektywnie (jak to ujął Gernot Böhme), niezależnie od historii jej użytkowników (choć zależnie od historii jej fundatorów, architektów, budowniczych). Może chcę się przekonać, czy i jak architektura zaciekawia sama w sobie, bez człowieka? W każdym razie staram się, żeby na fotografii nie należała ona do utrwalonej na niej postaci kogoś, kto zmienia ją w swoje tło. Wtedy też, w moim odczuciu, architektura jest dla każdego, kto patrzy na fotografię i kto z łatwością może sobie wyobrazić siebie w jej obrazie. Pusta architektura czeka na widza, mówiąc: „proszę, rozgość się, ale ostrożnie, najpierw zobacz, jaka jestem, czym jestem; nie zapomnij, że jestem bezbronna wobec Twojego wyglądu, emocji, charakteru, nastroju, ubrania, słów, gestów; możesz sprawić, że zniknie to, co ci się we mnie spodobało”. Tak wyobrażam sobie cichą mowę architektury publicznej w czasie masowej turystyki i skargę pięknych dzieł i miejsc zagłuszonych nieopatrnie przez ich wielbicieli (tej problematyce poświęcona była część tymczasowej wystawy „Autour du Monde. La traversée des images, d’Albert Kahn à Curiosity” trwającej w Muzeum Alberta Kahna w dniach 2.04–13.11.2022). Ale, przyznaję, są fotografie uderzające wyjątkowo mocną harmonią postaci i architektury (dopełniające lub podkreślające się nawzajem). Wtedy widz może poczuć ochotę, by utożsamić się z postacią na fotografii i – podobnie jako ona – zespolić się z architekturą. Tak patrzę na postać dziewczyny w czerwonej spódnicy na fotografii peronu JR Hōshakuji w Takanezawie. Są tam też inni ludzie, ale ona skupia na sobie uwagę. Czerwień spódnicy stanowi kontrast dla przeświecających szarości poliwęglanowych ścian osłonowych schodów. Myślę, że w tym przypadku architektura Kumy chce być delikatnym i cichym tłem dla toczącego się w jej przestrzeni życia. Myślę też, że moja modelka była szczególnie piękna w świetle tej skromnej architektury.

Do Japonii po raz pierwszy, i póki co jedyny, pojechałam w 2014 r. w ramach zadania badawczego (WaiSP/DS/1/2014) dotyczącego światła naturalnego i architektury. Będąc pod wrażeniem eseju Junichirō Tanizakiego, chciałam na własne oczy zobaczyć architekturę, która tak bardzo zachwyca na fotografiach publikowanych w najlepszych wydawnictwach. W moim wspomnieniu doświadczenie japońskich realizacji, znanych dotychczas tylko z fotografii, było zwykle bardzo zaskakujące. Niemal regułą stało się zdziwienie spowodowane kontekstem architektury, gdyż staranne graficznie opracowane kadry budowli odcinają z pełnego doświadczenia wzrokowego nie tylko widzenie peryferyjne, ale nawet szerszy plan. Tymczasem w rzeczywistym doświadczeniu architektury w jej miejscu kontekst odgrywa kluczową rolę, a z oddali, zbliżając się powoli do budowli, lepiej widać jej oddziaływanie w miejscu. Na przykład zbliżając się do Muzeum Hiroshigeo Ando w Bato (2000), wciąż szukałam tego muzeum, mając nadzieję,

że znajdę je za drewnianym parkanem odcinającym na horyzoncie miasteczko od zalesionej góry. Parkan okazał się jednak ścianą elewacji muzeum. Ale również postrzeganie realnej architektury tworzonej zgodnie z estetyką pochwały cienia (spowitej cieniem) zachęcało mnie do bliskich ujęć, rejestrujących niemal haptyczne doświadczenia.

Moją podróż do Japonii zdominowało doświadczenie architektury Kengo Kuma. Szukałam tam japońskiego ducha i atmosfery pochwały cienia, których poczucie dawały książki, filmy, dzieła sztuki. Zjawiska te znalazłam w architekturze Kuma, dlatego do wystawy relacjonującej podróż<sup>1</sup> wybrałam fotografie jego realizacji. Oprócz dobrze znanych realizacji Kuma – Muzeum Kamienia w Nasu (2000), Muzeum Hiroshigeo Ando w Bato (2000), Muzeum Historii Nasu (2000) czy Chokkura Plaza w Takanezawie (2006), wystawa dokumentowała też mniej znane projekty jak: parking przy dworcu kolejowym w Takasaki (2001), dom towarowy LVMH w Osace (2004), Nezu Cafe w Tokio (2009), Capitol Hotel Tokyu (2010) i wspomniane już JR Hoshakui Station (2008). Fotografiiom towarzyszyły opisy wyjaśniające operowanie światłem słonecznym w przedstawionej architekturze<sup>2</sup>. Spośród ponad czterdziestu fotografii tworzących wystawę chciałabym tu przypomnieć kilka.

### **LVMH, Osaka (2004)**

Dom towarowy w centrum Osaki jest wpisany w narożnik utworzony przez wielkowiejską ulicę handlową i podrzędną uliczkę. Jako prosty graniastosłup w granicach działki podkreśla tradycyjną tkankę urbanistyczną. Zawiera sklepy i biura japońskiego oddziału sieci Louis Vuitton oraz innych prestiżowych firm odzieżowych. Bryła ma wyraźnie zaznaczoną część dolną, z dwoma kondygnacjami sklepowymi, i górną, siedmiokondygnacyjną. Wyższa część posiada charakterystyczną elewację z kamienia i szkła, choć kamień nie jest od razu spostrzegany. Struktura elewacji zbudowana jest z dwóch rodzajów paneli: jeden tworzy czteromilimetrowa warstwa onyxu pakistańskiego włożona między dwie warstwy szkła, a drugi – arkusz folii z nadrukiem faktury tego onyxu, także znajdujący się między szkłem. Obydwa rodzaje paneli częściowo przepuszczają światło, jednak pierwszy z nich w mniejszym, a drugi w większym stopniu. Panele z warstwą onyxu przepuszczają światło przez swą wielobarwną i malowniczo rysującą się strukturę znacznie je zmiękczejac i modulując zabarwienie, nadając mu ciepłych odcieni i pewnej organiczności. Światło przechodzące przez

---

<sup>1</sup> Chodzi o wystawę fotografii autorki pt. „Na własne oczy Kengo Kuma architektura światła”, która odbyła się w dniach 13.01–13.05.2016 w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Kuratorem wystawy był Piotr Wróbel.

<sup>2</sup> Teksty do prezentowanych we wspomnieniu fotografii oparte są na opisach wykorzystanych na wystawie.

panele z folią jest nieco chłodniejsze i mniej „malownicze”, ale za to mocniejsze. Rozłożenie poszczególnych paneli zależy od układu wnętrza, ponieważ te z folią mocniej doświetlają pomieszczenia. Bryła sprawia wrażenie „świecącego kamiennego pudełka”, jak to określił Botond Bognar, autor przewodnika po współczesnej architekturze japońskiej<sup>3</sup>. W dzień struktura onyxu jest wyraźniejsza we wnętrzach, choć rozpoznawalna także od zewnątrz. Od zmierzchu budynek staje się atrakcyjną „miejską lampą” (il. 1).



Il. 1. Fot. autorka.

<sup>3</sup> B. Bognar, *Architectural Guide. Japan*, 3<sup>rd</sup> edition, DOM publishers, Berlin 2013, s. 321.

## Capitol Hotel Tokyu (2010)

W tym przypadku Kengo Kuma przebudował i rozbudował hotel położony w prestiżowej dzielnicy Tokio – Nagata-chō, blisko słynnej Hiei Shinto Shrine. Dodając na elewacjach kamienne listwy i ażurowe siatki, zmieniając hall wejściowy oraz dodając ogród i restaurację w odrębnej i odseparowanej od głównej kubatury bryle, Kuma odmienił atmosferę hotelu, który wcześniej był oschłym wieżowcem o architekturze typowej dla wysokich budynków japońskich z lat 80 (il. 2–4).



Il. 2. Fot. autorka.



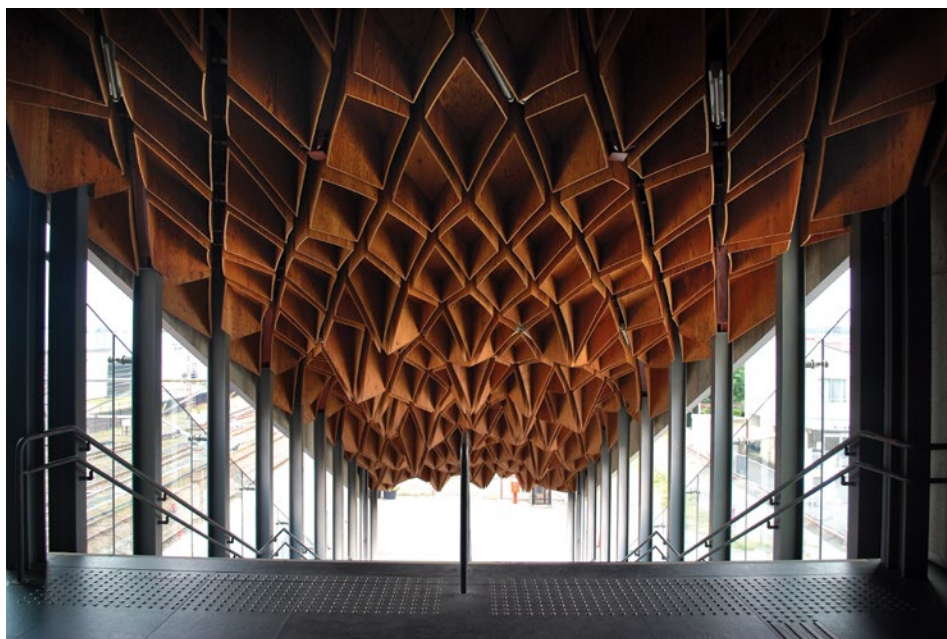
Il. 3. Fot. autorka.



Il. 4. Fot. autorka.

## Takanezawa – Chokkura Plaza przy stacji Hoshakuji (2006) oraz JR Hoshakuji Station (2008)

Chokkura Plaza znajduje się tuż przy stacji kolejowej JR Hoshakuji w Takanezawie. Najpierw powstał plac, a potem nowa struktura peronów stacji kolejowej JR. Przyjechałam tu pociągiem, więc najpierw zobaczyłam perony i przewiązkę nad nimi wyposażoną pod sufitem w drewnianą, dynamiczną strukturę romboidalnych kasetonów. Struktura ta, ożywiająca i ocieplająca atmosferę przewiązki, ciągnie się nad schody, które prowadzą na perony lub w stronę Chokkura Plazy. Jest ona tutaj po prostu ozdobą, ale też elementem spinającym architekturę z jej regionem, co uświadomiły mi widoki lasów w czasie podróży do Takanezawy oraz wiszące na stacji atlasy tych stron z trasami górskich wędrówek. Utwierdziłam się w przekonaniu, że Japończycy cenią sobie drzewa i drewno pod wieloma postaciami. Przy samej stacji nie było lasu, ale wijące się nad głowami przesłonne wzory z drewna tworzyły atmosferę podobną do tej, której doświadczamy pod koronami gęstych drzew.



Il. 5. Fot. autorka.

Ze schodów nakrytych stropem projektu Kумы widać Chokkura Plazę: przestrzeń z rzadka, lecz regularnie zadrzewionego placu, przymkniętego na obrzeżach ażurowymi ścianami budowli. W pierwszej chwili plac wydawał się rozedrganą, choć jednorodną strukturą z zygzaków światła i cienia, kamieni, stali, drzew, komunikacji, usług, informacji. W zbliżeniu można było dostrzec stare

mury z kamienia *ōya*, które płynnie przechodziły w mury nowe, rozrzedzone, zaprojektowane przez Kumę. Architekt częściowo rozebrał stare magazyny i zbudował je na nowo tak, by powiązać wątek muru z wątkami środowiska (krajobrazu, technologii i informacji, nowego programu wnętrza). „Rozrzedzenie” tradycyjnej, litej ściany z kamienia stało się sposobem rozświetlenia kamiennych murów i wnętrza. Dzięki temu kamienne ściany nabrały lekkości i trójwymiarowości zarazem. Choć dominują tu białoczarne zygzaki światła i cienia, mnóstwo jest jednak półtonów, szarości, błysków stalowej konstrukcji, cieplej tonacji drewnianej więźby, dachówek, a także lustrzanych odbić w szkłe. Gąbczasta faktura kamienia *ōya* sprawia, że atmosfera miejsca jest ostatecznie miękka i lekka. Kamień ten zachwycił już Franka Lloyd Wrighta, który wykorzystał go do budowy Hotelu Cesarskiego w Tokio w 1922 r. (il. 5, 6). Oto, jak Kuma pisze o strukturze Chokkura Plaza i kamieniu *ōya*:

Ten system kompozycyjny pozwala mieć zarówno miękką materialność kamienia, jak i przejrzystość, osiągniętą dzięki stalowej ramie. Starałem się wykorzystać zalety obu tych materiałów, poddając kamień naciskowi, a stal rozciąganiu. Podczas wizyty w Japonii Wright był pod wrażeniem „miękości” miast i budynków i użył porównania kamienia *ōya* dla podniesienia jakości swojego projektu. [...] W tym projekcie próbuję nawiązać do miękkości, która była celem Wrighta i posunąć ją o krok dalej, pozostawiając luki między kamieniami<sup>4</sup>.



Il. 6. Fot. autorka.

<sup>4</sup> K. Kuma, *Chokkura Plaza*, [w:] F. Frampton, *Kengo Kuma: Complete Works*, transl. from the Jap. by H. Watanabe (main text) and M. Inaba (captions), Thames & Hudson Ltd, London 2012, s. 235. Tłum. B.S.

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-014

## PEKIN – KULTURALNA I INNOWACYJNA STOLICA PAŃSTWA ŚRODKA. PODRÓŻ STUDIALNA STUDENTÓW ARCHITEKTURY W ROKU 2019

**Piotr Blicharz**

absolwent studiów inżynierskich I stopnia Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych  
Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

W marcu 2019 r. kadra naukowa Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego (WAiSP KAAFM) wraz ze studentami Koła Naukowego HAUZ 07, we współpracy ze Stowarzyszeniem dla Edukacji Architektonicznej, zorganizowała studialny wyjazd do Pekinu. Celem podróży było zapoznanie się z historycznym rozwojem układu urbanistycznego stolicy Chin oraz ze współczesnymi osiągnięciami chińskiej architektury, a także z lokalizacją warsztatów projektowych poświęconych rewitalizacji Ritan Parku oraz przyległych do niego ulic. W podróż do Chin wyruszyła 14-osobowa grupa, w skład której wchodziła kadra naukowa WAiSP: Krzysztof Ingarden, Wojciech Kosiński, Katarzyna Banasik-Petri i Piotr Urbanowicz, oraz studenci kierunku architektura (różnych roczników): Klaudia Wcisło, Aleksandra Janiszek, Aleksandra Csorich, Justyna Zagajska, Yevheniia Krepysheva, Piotr Blicharz, Maciej Chowan, Tomasz Jałocha, Dagmara Musialska i Wiktoria Pawlik.

Podróż rozpoczęła się 24 marca 2019 r. wylotem z krakowskiego lotniska. Jeszcze przed wylądowaniem w Pekinie z lotu ptaka mogliśmy podziwiać widok na nowo wybudowane lotnisko zaprojektowane przez pracownię Zaha Hadid Architects. Główną inspiracją tej budowli była tradycyjna chińska architektura łącząca futurystyczną formę lotniska z użytecznością obiektu.

Już pierwszego dnia wycieczka po Pekinie uświadomiła nam skalę i różnorodność tego miejsca. Jako światowa metropolia miasto pełne jest wspaniałych zabytków przeplecionych nowoczesnymi budynkami. Współcześni projektanci z takich biur jak Steven Holl Architects, SOM Architects czy Zaha Hadid Architects wkomponowali swoje projekty w istniejący pekiński krajobraz. Pod wieczór, po dniu pełnym spontanicznych spacerów, dotarliśmy do parku Jingshan zwanego Wzgórzem Węglowym, z którego szczytu rozpościerał się wspaniały widok na Zakazane Miasto oraz najważniejsze obiekty architektoniczne. Ujrzelśmy ogromną skalę urbanistyczną miasta na tle krajobrazu otaczającego Pekin. Wzgórze Węgłowe to miejsce o ciekawej historii bezpośrednio związanej z powstawaniem pałacu cesarskiego za czasów dynastii Ming i Quing. Zostało ono usypane z ziemi pochodzącej z wyrobiska powstałego podczas budowy fosy wokół Zakazanego Miasta.

Kolejny dzień rozpoczęliśmy od wizyty w Muzeum Urbanistyki (il. 1), gdzie znajduje się m.in. makieta całej aglomeracji pekińskiej oraz towarzysząca jej wystawa multimedialna prezentująca historię, teraźniejszość i przyszłość urbanistyczną miasta. Sam pomysł oraz skala makiety przerosły nasze oczekiwania. Modele budynków oraz ich otoczenie zostały wykonane z dbałością o najdrobniejsze detale. Zdumiewające jest, w jaki sposób dokonywała i dokonuje się przemiana architektoniczna i urbanistyczna Pekinu.

Udając się w kierunku Placu Tiananmen, napotkaliśmy bramę, której powstanie sięga okresu Dynastii Ming (il. 2). Brama znajduje się w północnej części placu i stanowi główne wejście na terytorium miasta cesarskiego. Co ciekawe, historycznie była ona elementem warownej drogi łączącej Zakazane Miasto (il. 3) ze światem zewnętrznym. Brama posiada tradycyjne elementy chińskiej architektury – wygięte i bogato zdobione dachy oraz dużą liczbę elementów dekoracyjnych.

Kolejnym punktem naszego wyjazdu było zwiedzanie zrewaloryzowanej dzielnicy hutongów. Szacuje się, że obecnie Zakazane Miasto otoczone jest 7 tys. hutongów – tylko niewielki odsetek z nich został poddany rewitalizacji, ale ich autentyczność przyciąga turystów. *Hutong* to zespół tradycyjnych chińskich parterowych budynków mieszkalnych (il. 4). Niezwykle ciekawym aspektem był zamysł samego powstawania tego rodzaju zabudowy. Każda ulica nie mogła być szersza niż 9 m, a aleje pomiędzy domostwami nie mogły przekraczać 3–4 m. Podczas wizyty w tej dzielnicy mogliśmy obserwować codzienne życie mieszkańców, ale również zapoznać się z usługami oferowanymi przez małych przedsiębiorców. Interesującym odkryciem były również liczne punkty gastronomiczne, które oferowały tradycyjne chińskie potrawy (il. 5).



Il. 1. Makieta przedstawiająca rozwój Pekinu. Zdjęcie wystawy w Beijing Planning Exhibition Hall. Źródło: z archiwum autora.



Il. 2. Południowa brama miejska Pekinu, tzw. Brama na Wprost Słońca, położona na południowym krańcu placu Tiananmen. Wieża strażnicza zbudowana w 1421 r. stanowiła wejście na teren miasta wewnętrznego. Źródło: z archiwum autora.



Il. 3. Zakazane Miasto – kompleks cesarski wybudowany za czasów dynastii Ming w latach 1406–1420. Obszar zajmujący 72 hektary składa się z 980 budynków. Główne budynki pałacu wykonane są w konstrukcji drewnianej z zadaszeniami wykończonymi dachówkami w złotym kolorze oraz wsparte na tarasach z białego marmuru. Pałac podzielony został na dwie części: dziedziniec zewnętrzny (frontowy) oraz wewnętrzny (Pałac Tylny). Jeden z najważniejszych zabytków chińskiej kultury. Źródło: z archiwum autora.



Il. 4. Wąska uliczka typowych hutungów. Nazwa *hutong* pochodzi z języka mandzurskiego i określa zabudowę, która pojawiła się w XII w. i szybko została upowszechniona ze względu na dobre warunki mieszkaniowe, zapewniające obronę przy oblężeniu miasta. Źródło: z archiwum autora.



Il. 5. Zrewitalizowana dzielnica hutongów. Mieszkalna funkcja obiektów została zastąpiona funkcją handlowo-gastronomiczną w celu zapewnienia dochodów jej mieszkańcom przy zachowaniu wartości historycznych. Źródło: z archiwum autora.



Il. 6. Kompleks budynków handlowo-usługowo-biurowych Galaxy SOHO projektu biura Zaha Hadid Architects zbudowany w latach 2009–2012. Źródło: z archiwum autora.

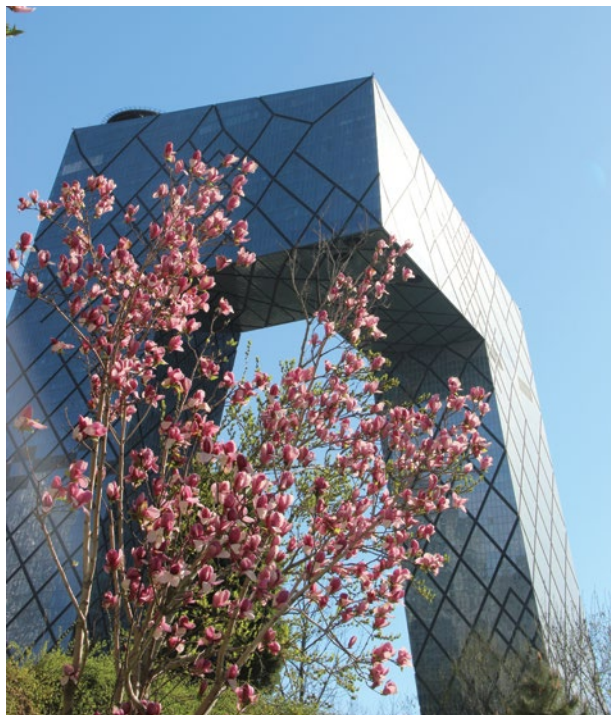
Trzeciego dnia wyjazdu udaliśmy się do Ritan Parku w dzielnicy Chaoyang. Wspólnie z chińskimi studentami rozpoczęliśmy eksplorację tego miejsca i rozpoznanie związanych z nim problemów, które stanowiły przygotowanie do procesu projektowania w ramach warsztatów. Przez dłuższy czas obserwowaliśmy wnikliwie miejsce i toczące się w nim życie. W parku w głównej mierze można spotkać starsze osoby, które poddają się różnorodnym aktywnościom, a także osoby grające na saksofonie, ćwiczące techniki sztuki walki, m.in. tai-chi, wykorzystujące maszyny siłowe lub grające w ping ponga oraz inne gry. Popularnym elementem każdego parku w Chinach są liczne założenia wodne wraz z mostami krajobrazowymi, których w Ritan Parku także nie brakuje. Bezpośrednio z parkiem sąsiaduje zaniedbana postkomunistyczna architektura ulicy Yabaolu, która zaskoczyła nas swoim charakterem, zwłaszcza w kontekście historycznego meczetu Nanxiapo. Świątynia umiejscowiona na uboczu, z daleka od głównych szlaków komunikacyjnych, sprawiała wrażenie zapomnianego i opuszczonego miejsca. Sama budowla jest połączeniem tradycyjnej chińskiej sztuki architektonicznej z elementami kultury islamskiej.

Następnie udaliśmy się do dzielnicy Nanshuiguan, gdzie znajduje się kompleks Galaxy Soho autorstwa Zahy Hadid powstały w latach 2009–2012. Jest to zespół budynków, który charakteryzuje brak kątów prostych (il. 6). Obiekt składa się z czterech owalnych wież, które bardzo płynnie zostały połączone pomostami. Otoczenie kompleksu, w tym mała architektura, również zostało zaplanowane na bazie owalnych placów. Z pewnością projekt ten już w momencie powstania stał się nową ikoną architektury, która po dziś dzień wzbudza zachwyty.

Ostatnim punktem dnia była wizyta w nowej części dzielnicy Chaoyang, będącej wizytówką współczesnej architektury Pekinu. Znajdują się tam najwyższe budynki w mieście oraz obiekt, który swoją formą przykuwał naszą największą uwagę – siedziba telewizji chińskiej CCTV projektu pracowni Rema Koolhaasa. Budynek ten składa się z dwóch pochylonych względem siebie wież, które połączone są na szczycie łącznikiem zawieszonym nad ulicą, i jest niewątpliwie ikoną architektury XXI w. (il. 7).

Kolejny dzień spędziliśmy na kampusie Uniwersytetu Tsinghua. Jest on uznawany za najlepszy uniwersytet w kraju, a w rankingu światowych uczelni zajmuje 16. miejsce. Celem naszej wizyty był Wydział Architektury, gdzie mieliśmy możliwość zapoznać się z założeniami dydaktycznymi oraz oglądnąć wystawy prac studentów. W głównym holu Wydziału przedstawione zostały prace studenckie uzupełnione modelami, m.in. modelem urbanistycznym centrum Warszawy z Pałacem Kultury (il. 8).

Ostatnim miejscem, które odwiedziliśmy, był Teatr Narodowy. Futurystyczna bryła projektu architekta Paula Andreu zachwyciła nas wszystkich. Została ona wykonana z tytanu i szkła, a podział budynku na części przeszklone i nieprzeszkłone jest odzwierciedleniem filozofii tao (il. 9).



Il. 7. Siedziba Centralnej Telewizji Chińskiej w budynku CCTV projektu Rema Koolhaasa oraz Ole Scheerena z OMA Architects. Budynek z charakterystycznym łącznikiem wiszącym nad ulicą powstał w latach 2004–2012. Źródło: z archiwum autora.



Il. 8. Model urbanistyczny centrum Warszawy wykonany przez chińskich studentów na wydziale Architektury Uniwersytetu Tsinghua. Źródło: z archiwum autora.



Il. 9. Teatr Narodowy w Pekinie znajdujący się za Wielką Halą Ludową, która oddziela obiekt od placu Tiananmen. Budowa futurystycznej bryły wykonanej z tytanu i szkła trwała w latach 2001–2007. Projektantem budynku jest francuski architekt Paul Andreu. Źródło: z archiwum autora.



Il. 10. Powstały w 2002 r. autorski projekt Kengo Kuma o nazwie Bamboo House. Jedno z wielu założeń projektowych w „Commune by the Great Wall” zrealizowanych w pobliżu fragmentu Wielkiego Muru Chińskiego. Źródło: z archiwum autora.

29 marca był dniem, który spędziliśmy poza granicami stolicy Chin. Udaliśmy się w kierunku fragmentu Wielkiego Muru Chińskiego. Obiekt ten zrobił na nas ogromne wrażenie swoją skalą oraz atmosferą tam panującą. Następnie udaliśmy się do unikatowego założenia „Commune by the Great Wall”. Jest to zespół budynków złożony z 40 willi projektu 12 azjatyckich architektów, m.in. Kengo Kuma, Shigeru Bana czy Antonio Ochoa Piccardo. Każdy projekt jest unikatowy ze względu na swoją formę. Szczególną uwagę przykuł projekt Bamboo House autorstwa Kuma, którego konstrukcja została wykonana z bambusa. Wartości jakie prezentuje mur to siła i podział; z kolei bambus ma symbolizować przepływ kulturowy między Chinami a Japonią. Listwy bambusowe rozmieszczone bliżej lub dalej od siebie pełnią rolę zasłon i ścian oddzielających kuchnię, jadalnię czy część dziedzińca. Odwiedzenie takiego miejsca było niezwykle cennym doświadczeniem ze względu na unikatową formę oraz atmosferę, jaką uzyskał architekt projektując ten obiekt (il. 10).

Ostatniego dnia naszej wyprawy udaliśmy się do pracowni Vector Architects (il. 11). Jej założyciel Dong Gong zapoznał nas z organizacją pracy, projektami i realizacjami, które są w trakcie budowy, a także z założeniami pracowni, którymi w codziennej pracy kierują się architekci. Ideą Vector Architects jest wykorzystanie trzech ważnych elementów, jakimi są: teren, światło i materiał. Zaprezentowane zostały projekty zrealizowane na terenie Chin, takie jak Scashore Library, Renovation of the Captain's House czy Yangshuo Sigahouse Hotel. Realizacje utwierdziły nas po raz kolejny w przekonaniu, że chińska architektura przekroczyła pewną niedostępną przez wiele lat barierę, a jej architekci i ich realizacje są w czołówce współczesnych światowych projektantów.

Po wizycie w biurze skierowaliśmy się do 798 Art District. Po drodze naszą uwagę zwrócił obiekt Chaoyang Park Plaza projektu MAD Architects, zlokalizowany na południowym krańcu jednego z największych parków w Pekinie – Chaoyang (il. 12). Para asymetrycznych wież o funkcjach handlowych, biurowych i mieszkaniowych przypomina futurystyczne obiekty, jednak inspiracją dla architektów były górskie klify. U podstaw wież znajdują się cztery budynki biurowe w kształcie zaokrąglonych kamieni rzecznych. Przestrzeń wokół budynków sprawia wrażenie iluzji leśnego, górskiego krajobrazu. Projekt został całkowicie oparty na koncepcji Shanshui City autorstwa MAD Architects prezentowanej na wystawie „Shanshui City” w Pekinie w 2013 r. Architekci zaczerpnęli pomysł z lat 80. XX w. od chińskich naukowców, którzy propagowali model miasta, w którym jego mieszkańcy połączeni są ponownie ze światem przyrody. Miasto Shanshui nosi nazwę od chińskich słów oznaczających góry i wodę. Idee miasta i jednego z jego elementów, jakim jest Chaoyang Park Plaza, opiera się także na tradycyjnym chińskim stylu malarstwa *Shan shui* przedstawiającym naturalne krajobrazy. Zamiarem architektów było stworzenie zrównoważonego miasta przyszłości zbudowanego z futurystycznych organicznych form.



Fot. 11. Wnętrze pracowni Vector Architects założonej w 2008 r. przez Dong Gong'a. Przykłada uwagę duża ilość modeli fizycznych powieszonych na ścianach pracowni. Źródło: z archiwum autora.



Il. 12. Kompleks budynków Chaoyang Park Plaza w biznesowej dzielnicy Pekinu. Autorem projektu jest pracownia MAD Architects, a budowa obiektu trwała w latach 2014–2017. Projekt oparty na koncepcji Shanshui City, czyli Miasto Gór i Wody. Źródło: z archiwum autora.

Docierając do Strefy Artystycznej 798, zwanej także Dashanzi, mieliśmy okazję obejrzeć dawną fabrykę wojskową. Obiekty industrialno-militarne, mające wyjątkowy styl architektoniczny, zostały przekazane na użytek społeczności artystycznej. Dzisiaj to miejsce skupia wiele galerii sztuki współczesnej i awangardowych sklepów. Popularny zwrot „Made in China” w tym miejscu nabiera zupełnie innego znaczenia. Wyroby oraz sztuka są tam na najwyższym światowym poziomie designu.

Spacerując i poznając kulturę chińską, mieliśmy również możliwość spróbowania współczesnej kuchni chińskiej – ciekawej mieszanki tradycyjności i nowoczesności. Potrawy serwowane w restauracjach były dla nas zaskoczeniem zbalansowanego połączenia pięciu smaków: słodkiego, słonego, ostrego, kwaśnego i gorzkiego. Te smakowe doznania uzupełniły wrażenia estetyczne, jakim poddaliśmy się, poznając chińską architekturę.

Podróż do Chin była dla nas wszystkich niezwykle cennym doświadczeniem, jak również niezapomnianą przygodą. Obcowanie z nieznaną kulturą, tak odmienną od kultury europejskiej, pozwoliło na poszerzenie naszych horyzontów. Reasumując wizytę, należy zaznaczyć, że chińska architektura przeżywa swój wspaniały okres. Uwidocznione jest to w obecnych realizacjach, gdzie design i pomysły nierzadko przewyższają projekty światowych pracowni architektonicznych. Być może to efekt niezwykłego wycucia estetyki przez tutejszych architektów.

### LISTA RECENZENTÓW

W roku 2022 artykuły zgłaszane do „Państwa i Społeczeństwa” opiniowali pod kątem ich naukowej przydatności do rozpowszechniania:

dr Coby Anema Jong  
dr Anna Blak-Kaleta  
dr hab. inż. arch. Marcin Charciarek, prof. PK  
prof. dr hab. Wojciech J. Cynarski  
dr hab. Agnieszka Gniadek, prof. UJ  
dr Halina Goszcz  
prof. dr hab. inż. arch. Mateusz Gyurkovich  
dr Marta Hreńczuk  
dr hab. Helena Kaducakova  
dr Agata Kolasa-Skiba  
dr hab. Piotr Kopiński, prof. KAAFM  
dr hab. Paweł Król, prof. UR  
prof. dr hab. Józef Krzysiek  
dr Magdalena Kwak  
dr Bogumiła Lubińska-Żądło  
dr hab. Agnieszka Mazur Biały, prof. UJ  
dr hab. Wioletta Mędrzycka-Dąbrowska, prof. GUM  
dr hab. Jerzy W. Mituś  
dr Mariá Nováková  
dr Ireneusz Ostrowski  
dr hab. Maciej Pastuszczak  
prof. dr hab. inż. arch. Zbigniew Paszkowski

prof. dr hab. Wojciech Piekoszewski  
dr hab. inż. arch. Kinga Racoń-Leja, prof. PK.  
dr Sylwia Sekta  
dr hab. Dorota Sobczyk  
dr inż. arch. Agnieszka Starzyk  
dr Dominika Sznajder  
dr Krzysztof W. Walczewski  
dr hab. Hubert Wolski, prof. PPUZ w Nowym Targu  
dr hab. n. med. Wojciech Wysocki, prof. KAAF  
dr Halina Romualda Zięba

# PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

## INSTRUKCJA PRZYGOTOWANIA ARTYKUŁÓW

### Formatowanie i redagowanie

Tekst artykułu powinien być złożony pismem Times New Roman o wielkości 12 punktów interlinią 1,5. Terminy i wyrażenia obcojęzyczne oraz tytuły artykułów i książek należy pisać kursywą (*italic*). Nie należy stosować wytłuszczeń (**bold**). Nie należy stosować podkreśleń. Prosimy o konsekwentne stosowanie skrótów (np., r., w. itp.) w całym artykule. Jeśli artykuł podzielony jest śródtytułami na części, to prosimy rozpocząć od „Wprowadzenia”, a na końcu umieścić „Podsumowanie”. Nie ma potrzeby numerowania śródtytułów.

### Ilustracje

Rysunki i fotografie powinny być wklejone do tekstu w miejscu powołania oraz dostarczone na nośnikach lub pocztą elektroniczną jako oddzielne pliki źródłowe (w formacie \*.jpg, \*.psd lub \*.tif) o odpowiedniej jakości (np. całostronicowa grafika powinna mieć rozdzielczość około 1500 x 2400 punktów). Wykresy należy dostarczyć w plikach programu Excel (\*.xls). Ilustracje zaczerpnięte z innych prac i podlegające ochronie prawa autorskiego powinny być opatrzone informacją bibliograficzną w postaci odsyłacza do literatury, umieszczonego w podpisie rysunku, np. Źródło: N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Kraków 1998, s. 123.

### Tabele

Tabele należy umieszczać możliwie blisko powołania i numerować kolejno. Tabele tworzy się, stosując polecenie: *Wstaw – Tabela*. Wskazane jest unikanie skrótów w rubrykach (kolumnach) tabel. Tekst w tabeli powinien być złożony pismem mniejszym niż podstawowy. Ewentualne objaśnienia należy umieścić bezpośrednio pod tabelą, a nie w samej tabeli.

## Przypisy

Obowiązują przypisy dolne lub wewnątrztekstowe (harwardzkie).

Przypisy dolne należy tworzyć, stosując polecenie: *Wstaw – Odwołanie – Przypis dolny*.

W polu, które pojawi się na dole kolumny, wpisujemy tekst przypisu (pismo wielkości 8–9 pkt). Przykłady:

– publikacje książkowe:

S. Grodziski, *Habsburgowie*, [w:] *Dynastie Europy*, red. A. Mączak, Wrocław 1997, s. 102–136.

– artykuły w czasopismach:

S. Waltoś, *Świadek koronny – obrzeża odpowiedzialności karnej*, „Państwo i Prawo” 1993, z. 2, s. 16.

W przypisach do oznaczania powtórzeń należy stosować terminologię łacińską, czyli: *op. cit.* (dzieło cytowane), *ibidem* (tamże), *idem* (tenże), *eadem* (taż).

– artykuły ze stron internetowych (nazwa witryny pismem prostym, data publikacji artykułu, pełny adres, data dostępu w nawiasie kwadratowym, daty zapisywane cyframi arabskimi w formacie dd.mm.rrrr):

M. Arnold, *China, Russia Plan \$242 Billion Beijing–Moscow Rail Link*, Bloomberg, 22.01.2015, <http://www.bloomberg.com/news/articles/2015-01-22/china-russia-plan-242-billion-rail-link-from-beijing-to-moscow> [dostęp: 10.07.2015].

Przypisy harwardzkie należy tworzyć wg schematu: (nazwisko autora, rok wydania, numer strony), np. (Hymes, 1980, s. 50), (Lin i Overbaugh, 2013, s. 101).

Wybrany sposób tworzenia przypisów należy stosować konsekwentnie, zgodnie z decyzją redaktora naukowego obowiązującą dla całego numeru.

Do artykułu z przypisami harwardzkimi należy dołączyć odpowiednio przygotowaną bibliografię:

– publikacje książkowe:

Hymes, D. (1980). *Socjolingwistyka i etnografia mówienia*. Tłum. K. Biskupski. W: *Język i społeczeństwo*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa: Czytelnik, s. 41–82.

– artykuły w czasopismach:

Lin, S., Overbaugh, R.C. (2013). *Autonomy of participation and ICT literacy in a self-directed learning environment*. „Quality & Quantity”, Vol. 47, No 1, s. 97–109.

### Do tekstu należy dołączyć:

- tytuł artykułu w języku angielskim,
- streszczenia w języku polskim i angielskim (po około 900 znaków ze spacjami),
- słowa kluczowe w języku polskim i angielskim (4–9),
- notę o autorze zawierającą imię i nazwisko, tytuł lub stopień naukowy oraz afiliację,
- adres poczty elektronicznej do korespondencji.