

Lidia Klein

## NATURA ARCHITEKTURY – O INSPIRACJACH ORGANICZNYCH WE WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURZE

*(...) Nauczyli nas najwybitniejsi starożytni, i mówiliśmy już o tym gdzie indziej, że budynek jest jakby stworzeniem żyjącym i przy nadawaniu mu ostatecznej formy należy naśladować naturę<sup>1</sup>.*

Postulowana przez Leona Battistę Albertiego (a wcześniej przez Witruwiusza<sup>2</sup>) imitacja natury i jej zasad, w proporcjach, stosunkach czy racjonalności konstrukcji, stała się jednym z głównych założeń architektury europejskiej. Za jej idealny model zostało uznane ludzkie ciało, które budynek miał naśladować i z którego miały być wyprowadzane wymiary oraz ich relacje. Takie rozumienie architektury, antropocentrycznej i naśladowującej naturę, pozostało żywe do modernizmu, czego ostatnią chyba manifestacją stanowi *Modulor* Le Corbusiera. W kontekście postmodernistycznej krytyki podobnych koncepcji (podejmowanej na przykład przez teoretyków związanych z dekonstrukcją<sup>3</sup>) myślenie o budynku jako ciele i tym samym wyprowadzanie go z natury wydaje się anachronizmem. Paradoksalnie jednak przytoczone zdanie Albertiego okazuje się zadziwiająco aktualne w odniesieniu do współczesnej architektury. Aktualność ta jest, jak pokażą opisywane projekty, bardzo przewrotna i zaskakująca.

W traktacie *O architekturze* Alberti pisze: „Stwierdziliśmy, że niewątpliwie budynek jest swego rodzaju ciałem (...)” oraz „(...) Jest rzeczą rozsądną, aby jedne części budynku tak odpowiadały drugim, jak odpowiadają sobie nawzajem części ciała”<sup>4</sup>. Ciało, o którym pisze teoretyk, jest jasno zdefiniowanym organizmem – jego granice dają się określić i opisać za pomocą intelektualnego porządku geometrii oraz matematyki. Współczesne rozumienie granic ciała jest oczywiście różne od Albertiańskiego. W 1986 roku australijski performer Stelarc zaprezentował projekt *Amplified Body*. Artysta podłączył do swojego ciała sztuczną rękę, której ruchy powodowały emisję sygnałów elektrycznych, wysyłanych następnie do reszty ciała. Zarówno w tej akcji, jak i w innych, przeprowadzanych od lat siedemdziesiątych, Stelarc poruszał problem ludzkiego organizmu, pojmowanego jako obiekt, który zostaje „przeprojektowany” w celu

---

<sup>1</sup> L.B. Alberti, „O architekturze” (w:) *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, oprac. J. Białostocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 439.

<sup>2</sup> Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przekł. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

<sup>3</sup> Można w tym miejscu przywołać choćby esej Petera Eisenmana „The End of The Classical: The End of the Beginning, the End of the End”, *Perspecta* 1984, nr 21.

<sup>4</sup> L.B. Alberti, „O architekturze”, op. cit., s. 397.

zwiększenia jego możliwości. Obecnie, korzystając z osiągnięć nauki, godzimy się na daleko idące współzycie z technologią. Staje się ona nieodłączną częścią biologicznego ciała, choćby wskutek powszechnego użycia implantów i sztucznych narządów czy przeprowadzania operacji plastycznych. Integracja ta nie musi być jedynie efektem medycznej interwencji i jest częścią codziennego doświadczenia. Choć tendencja ciała do „wcielania” w nie rzeczy, które mogą posłużyć jako przedłużenie systemu motorycznego, nie wydaje się niczym nowym, to jednak obcowanie z przedmiotami zaawansowanymi technologicznie sprawia, że granica między użytkownikiem a rzeczą zaczyna się rozmywać. Rozwój technologii zdaje się prowadzić w kierunku całkowitej integracji człowieka z maszyną – przykładem mogą być badania nad bezpośrednim przekazywaniem impulsów nerwowych z mózgu do systemu operacyjnego komputera (bez użycia klawiatury czy myszy) w taki sposób, aby stworzyć jeden, nieprzerwany żadnym pośredniczącym elementem, obieg wymiany danych. Wydaje się więc, że współcześnie, dzięki obecności technologicznych „przedłużeń”, granice ludzkiego ciała nie są ustalone raz na zawsze – przebiegają tam, gdzie kończy się zasięg impulsów dżojstika czy pilota, z którego w danym momencie korzystamy.

Zmiana w pojmowaniu ciała musi oczywiście prowadzić do zmiany charakteru jego obecności w architekturze. Przystaje być ono stałym modułem o zamkniętych granicach i staje się wzorem nie tyle miar czy proporcji, ile funkcji oraz inteligentnych reakcji. Inspiracja zachowaniami ciała bardziej niż jego wymiarami dotyczy nie tylko ciała ludzkiego, ale też zainteresowania funkcjonalnymi cechami żywego organizmu w ogóle.

Ilustracją tej tendencji może być wybudowany na zamówienie holenderskiego Ministerstwa Transportu i Gospodarki Wodnej w 1997 roku Pawilon Wody. Budynek jest złożony z dwóch części – pawilonu wody słonej (autorstwa Kasa Oosterhuisa) i słodkiej (projektu Larsa Spuybroeka z grupą NOX). Oba pawilony są wyposażone w sensory, za pomocą których budynek komunikuje się ze zwiędzającymi i reaguje na warunki panujące na zewnątrz (takie jak zmiany temperatury) – na przykład kurcząc się czy rozszerzając. Pawilon wypełnia przepływająca w środku woda – zarówno istniejąca fizycznie, jak i nierealna, wirtualna. Jej miejsce i sposób przepływu mogą być sterowane „odgórnie” (dzięki odpowiedniemu zaprogramowaniu centralnego komputera), ale także przez zwiędzających. Wewnętrzny i zewnętrzny kształt pawilonu zmienia się w zależności od dostarczanych mu bodźców-informacji. Inspiracja ciałem w przypadku tego obiektu nie polega więc na naśladowaniu miar czy proporcji, ale na przejęciu jego cech, takich jak reakcja na zmiany zachodzące w otoczeniu.

Przykładów podobnych realizacji znajdziemy więcej. W 2004 roku w Londynie został ukończony biurowiec firmy ubezpieczeniowej Swiss Re. Ten 41-piętrowy budynek autorstwa sir Normana Fostera i jego pracowni został pomyślany tak, aby zminimalizować zużycie energii. Dzięki wprowadzeniu innowacyjnych rozwiązań udało się je zredukować o około 40%. Opływowa, aerodynamiczna forma wieżowca pozwala na uniknięcie „dziur powietrznych” wokół niego oraz umożliwia niezwykle efektywną wentylację wewnątrz, co ogranicza konieczność stosowania klimatyzacji. Przeszklona fasada składa się z dwóch warstw, umożliwiających stworzenie wentylacyjnego szybu. Otwory w zewnętrznej

powierzchni pozwalają na dostęp świeżego powietrza, które – oczyszczane w co szóstej kondygnacji – cyrkuluje ku górze biurowca. W powłoce zastosowano specjalne ekrany, ograniczające potrzebę ogrzewania budynku w zimie i chłodzenia w lecie, dzięki czemu maksymalnie wykorzystuje się aktualne warunki atmosferyczne. Budynek Fostera naśladuje więc nie tylko funkcje żywego organizmu (oddychanie), ale także jego zdolności adaptacyjne.

Należy zaznaczyć, że opisywane podejście do ciała nie dotyczy jedynie pojedynczych realizacji czołowych architektów, ale jest widoczne w codziennym doświadczaniu architektury. Samoootwierające się drzwi reagujące na naszą obecność czy światło zapalające się w miejscu, w którym aktualnie przebywamy, to tylko niektóre przykłady „inteligentnych” reakcji budynków, wchodzących w interakcję z użytkownikiem.

Organiczna inspiracja architektury może oczywiście dotyczyć nie tylko imitacji ciała (czy raczej – jak w przypadku wymienionych projektów – naśladowania jego właściwości), ale także natury w ogóle. Relacja natury i architektury to główny problem rozpatrywany w twórczości argentyńskiego architekta Emilia Ambasza. W niezrealizowanym projekcie dla Laboratoriów Badawczych Schlumbergera w Austin w Teksasie z 1983 roku Ambasz wykorzystuje zastany krajobraz jako element planowanej zabudowy. Kompleks budynków będzie znajdował się pod ziemią i zostanie przykryty trawą w ten sposób, aby sprawiał wrażenie naturalnych pagórków. Trawiasta powierzchnia ziemi stworzy roślinny dach. Ambasz potraktował naturę niemal jak konstrukcyjny element budynku, element stanowiący jego integralną część. Tym samym dopiero z bliska obserwator może dostrzec, że ma do czynienia ze stworzoną przez człowieka konstrukcją, a nie z naturalnymi wzniesieniami. W opisywanym projekcie architektura imituje naturę, harmonijnie dopasowując się do otoczenia, niemal niezauważalnie z niego wyrastając.

Podobnych – także dużo wcześniejszych – projektów znajdziemy więcej. Teoria i praktyka wielu współczesnych twórców jest prowadzona jednak znacznie dalej i zdaje się przekraczać granice imitacji. Od 1974 roku, początkowo na wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, a obecnie we współpracy z Uniwersytetem Kolońskim i Instytutem Maksa Plancka, powstaje projekt Zbigniewa Oksiuty – *Spatium Gelatum*. Są to wykonane z biologicznych polimerów roślinnych (celuloza) i zwierzęcych (kolagen) architektoniczne przestrzenie, określane przez autora jako „habitat przyszłości”. Proces tworzenia tych form został nazwany Technologią Lanych Klusek i polega na wydmuchiwaniu do pożądanego rozmiaru polimerowej „bańki” (przezroczystej lub kolorowej), a następnie nadawaniu jej kształtu wskutek poddania jej działaniu strumienia wody lub powietrza. Dzięki dużej elastyczności użytego materiału, kształt i rozmiar, jaki te obiekty mogą uzyskać, jest w zasadzie dowolny. Istotną inspiracją dla Oksiuty są dziecięce bajki, legendy o krainie mleka i miodu oraz postać Marie Antoine’a Careme’a (1784–1833), francuskiego kucharza, cukiernika i autora w całości jadalnej małej architektury (głównie ogrodowych pawilonów), której podstawowym budulcem były czekolada, biszkopt i marcepan. *Spatium Gelatum* odróżnia się bowiem od dotychczasowej architektury także tym, że może mieć zapach oraz smak. W swoim projekcie Oksiuta wykorzystuje fenomen izopykniczności – połączenia dwóch materiałów o tej samej gęstości,

dającego dość dużą w stosunku do innych substancji lekkość. Dzięki temu *Spantium Gelatum* może zaistnieć właściwie w każdej przestrzeni – także w stanie nieważkości. Artysta podkreśla, że jego dzieło nie powinno być sprowadzane jedynie do nowej formy zamieszkiwania, ale ma tworzyć rosnący, biologiczny organizm i tym samym stać się środowiskiem człowieka.

Projekt Oksiuły był prezentowany w 2004 roku w Pawilonie Polskim na 9. Biennale Architektury Współczesnej w Wenecji. W ramach tego wydarzenia została także pokazana praca *Allobio* Marcosa Novaka. *Allobio* to propozycja architektury żyjącej, która – jak pisze autor – ma „być sadzona (*grown*), a nie budowana”<sup>5</sup>, przy wykorzystaniu materiałów możliwych do uzyskania dzięki rozwojowi nano- i biotechnologii. Projekty Novaka mają powstawać dzięki możliwości przekształcania się molekuł RNA w nowe materiały. Podobnie jak *Spantium Gelatum*, *Allobio* to żywy organizm, który nie tylko ma być przestrzenią do zamieszkiwania, ale też ma rozrastać się i tworzyć otoczenie człowieka. Zarówno *Allobio*, jak i praca Oksiuły wykraczają poza imitację natury, jej wyglądu czy własności, i stają się w zasadzie nową, „sztuczną naturą”, stworzoną i powoływaną do życia przez człowieka, możliwą do zaistnienia w każdych warunkach, także kosmicznych<sup>6</sup>. Opisane projekty nie tylko wymagają redefinicji pojęcia „architektura”<sup>7</sup>, ale również zmieniają rolę architekta, który przestaje być jedynie projektantem budynków. Wydaje się, że często spotykane w średniowiecznych traktatach teologicznych porównanie Boga stwarzającego świat do architekta konstruującego budowlę ulega tu odwróceniu – to architekt stwarza nową naturę. W tym sensie staje się podobnym Bogu stwórcą, którego obszar kreacji znacznie wykracza poza dotychczasową rolę architekta.

W pracy *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*<sup>8</sup> Gernot Böhme wymienia trzy modele stosunku człowieka do przyrody, które opisuje na przykładzie miasta – stosunek zewnętrzny, powierzchniowy i wewnętrzny. Pierwszy typ relacji jest charakteryzowany przez dystans; przyroda zostaje wyraźnie oddzielona od miasta (a więc tego, co powstało dzięki człowiekowi) i znajduje się (także fizycznie) na zewnątrz niego. Drugi wymieniony stosunek cechują również oddalenie i dystans – choć przyroda zostaje sprowadzona do miasta i jest w nim fizycznie obecna, to nadal pozostaje czymś innym, odrębnym i w swojej istocie zewnętrznym. W obu przypadkach przyroda jest traktowana jako niezbędna (obcowanie z nią stanowi na przykład warunek dobrego zdrowia człowieka), ale nie staje się wartością samą w sobie. W trzecim modelu, jak pisze Böhme:

<sup>5</sup> N. Baltzer, K.W. Forster (red.), *Trajectories. Metamorph. Katalog 9. Międzynarodowego Biennale Architektury Współczesnej*, przekł. L. Klein, Wenecja 2004, s. 315.

<sup>6</sup> Jako jedno ze źródeł takich projektów możemy wskazać „architekturę radykalną” lat sześćdziesiątych, zwłaszcza koncepcję *Nowego Babilonu* Constanta. Por. M. Wigley, *Constants New Babylon The Hyper Architecture Desire*, Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 1998.

<sup>7</sup> Taka potrzeba jest także wyrażana przez architektów – Marcos Novak mówi o procesie zastępowania starych, wąskich dyscyplin – nowymi, integrującymi wiele dziedzin nauki. Proces ten nazywa „transwergencją”. Por. N. Baltzer, K.W. Forster (red.), *Trajectories...*, op. cit., s. 315; i M. Novak, „Transarchitectures and Hypersurfaces. Operations of Transmodernity” (w:) G. Di Cristina (red.), *Architecture and Science*, Wiley Academy, Chichester 2001, s. 52–157.

<sup>8</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

„(...) miasto pojęte zostaje jako przyroda. Poprzez miasto – na tym polega głębsza idea ekologiczna – człowiek nie stawia się ponad przyrodą, ani też nie zdobywa możliwości wyjścia poza nią; miasto jest raczej pewnym sposobem, w jaki człowiek żyje z przyrodą i w przyrodzie. Miasto jest i pozostaje przyrodą, jakkolwiek jest to przyroda przyswojona i ukształtowana przez człowieka”<sup>9</sup>.

Böhme podkreśla, że o ile dwie pierwsze relacje są charakterystyczne dla cywilizacji europejskiej, o tyle trzecia pozostaje postulatywna. Opisywana architektura wydaje się wyrazem skrajnie instrumentalnego traktowania przyrody: nie tylko stawiamy siebie „ponad przyrodą”, ale też kiedy jesteśmy w stanie wytworzyć formy, które ją zastępują, rezygnujemy z niej. Tym samym projekty Oksiuty czy Novaka moglibyśmy potraktować jako realizacje stosunku zewnętrznego. Należy się jednak zastanowić, czy są one rzeczywiście negacją wartości przyrody jako takiej, czy może po prostu innymi formami jej istnienia. Böhme zaznacza, że przyrodę „powinno się rozumieć i badać jako ukonstytuowaną społecznie”<sup>10</sup> i chyba za taką możemy uznać projekty Oksiuty i Novaka. Tak *Allobio*, jak i *Spatium Gelatum* wychodzą od przyrody w tradycyjnym rozumieniu (na przykład użycie biologicznych materiałów w pracy Oksiuty) i poddają ją przetworzeniu. Pojęcie ukonstytuowanej przyrody otwiera więc zupełnie inne pole możliwości interpretacji tej architektury – jako harmonijnej symbiozy i integracji „sztucznego” z „naturalnym”.

Motyw żyjącej architektury jest chętnie podejmowany przez kulturę popularną. W filmie *Nawiedzony – Niektóre domy rodzą się złe* w reżyserii Jana de Bonta z 1999 roku głównym „bohaterem” jest neogotycka posiadłość, do której – w celu przeprowadzenia badań nad zaburzeniami snu – wprowadzają się cztery osoby. Dom okazuje się organizmem zdolnym do okazywania niechęci nowym mieszkańcom i reakcji na ich obecność. Ściany, sufity czy sprzęty zaczynają się samoistnie poruszać i – co więcej – zachowywać agresywnie (w jednej ze scen pinakle gotyckiego łoża wiją się, przypominając pnące rośliny, aby w końcu zaatakować odpoczywającą na nim bohaterkę). Filmów czy książek o fabule podobnej do *Nawiedzonego* znajdziemy dużo więcej (wystarczy wspomnieć tylko *Poltergeist* Stevena Spielberga czy późniejszy *Rose Red* Craiga R. Baxleya). Wpisują się one oczywiście w szersze zjawisko lęku przed „sztuczną naturą” w ogóle (możemy wskazać bardzo wiele filmów skonstruowanych na przykład wokół wątku żyjącej maszyny), jednak fakt, że szczególnie często eksponowany jest motyw ożywającej budowli, wydaje się nieprzypadkowy. Wyjaśnienia może dostarczyć klasyczna teoria architektury, której podstawowe koncepcje funkcjonują w potocznym myśleniu o architekturze, do jakiego odwołują się twórcy tych filmów.

Kluczowy jest tu paradygmat „pierwotnej chatki”, a więc początków architektury, przejęty od Witruwiusza i wielokrotnie powtarzany w późniejszych pismach teoretycznych. Jeden z jego najpopularniejszych wariantów podaje Marc-Antoine Laugier w *Eseju o architekturze*<sup>11</sup> z 1753 roku. Laugier opisuje

<sup>9</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>11</sup> M.A. Laugier, „Esej o architekturze” (w:) E. Grabska, M. Poprzęcka (red.), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870. Wybór tekstów. Część druga*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s.127–133.

„człowieka w jego stanie pierwotnym”, który jest konfrontowany z „żarem słońca”, „strasliwym deszczem”, „nieprzyjemną wilgocią”<sup>12</sup> i innymi nieprzychylnymi warunkami natury. Chcąc je przewyciężyć, ze znalezionych w lesie gałęzi i liści konstruuje pierwsze mieszkanie – chatkę, dzięki której „(...) człowiek zapełni przestrzeń między podporami i poczuje się bezpieczny”<sup>13</sup>. Pierwsza budowla jest więc schronieniem – bezpiecznym miejscem, przeciwstawionym leżącej poza kontrolą człowieka i niosącej zagrożenia przyrodzie. Tym samym wiąże się z oswojeniem przestrzeni przynależnej naturze wskutek poddania jej panowaniu człowieka. Relacja natury i architektury w klasycznej teorii kryje zatem wewnętrzną sprzeczność: architektura, jak pokazuje przytoczony na początku cytat z Albertiego, jest wywodzona z natury (*natura naturans*) i czerpie swoje prawa z jej zasad. Jednocześnie okazuje się tym, co przeciwstawia się naturze pojmowanej jako przyroda (*natura naturata*) – oswaja ją i opanowuje. Architektura (a w szczególności dom) dzięki opanowaniu przyrody powołuje przestrzeń swojską, znaną, dającą się ogarnąć, w odróżnieniu od tego, co niepoddane kontroli człowieka, a więc nieswojskie, obce, nieznanne, niedające się poznać. Wydaje się, że warto przywołać w tym miejscu analizowane przez Ernsta Jentscha i Zygmunta Freuda pojęcia *heimlich* (swojskie, znane) i *unheimlich* (obce, związane z niepewnością i brakiem orientacji, leżące poza wiedzą)<sup>14</sup>. Wydaje się, że kategorie te dobrze opisują relację architektury i natury (choć Freud i Jentsch nie czynią takiego odniesienia). Pierwszy budynek opanowuje to, co nieprzyjazne – nieujarzmioną i nieprzewidywalną naturę. Jest więc pierwszą konstrukcją swojskości. Założycielski mit architektury, podobnie jak każdy mit etiologiczny, zawiera projektowaną przyszłość – tym samym u podstaw architektury leży poczucie swojskości.

W rzymskich komediach (takich jak *Żołnierz Samochwał* Plauta) pojawia się porównanie misternie konstruowanego podstępu do budowli. Stąd wśród możliwych znaczeń łacińskiego *architectus* znajdziemy słowo „intrygant”<sup>15</sup>. W kontekście opisywanego zjawiska to zestawienie przestaje być jedynie efektownym porównaniem czy literackim zabiegiem i zyskuje bardzo konkretny wymiar; budynek – to, co ma opanowywać naturę, przeciwstawiać się jej – okazuje się działać z nią w zмовie. Ożywające domy są w pewnym sensie konstrukcją podstępu; podstępnie i nieoczekiwanie przechodzą od tego, co kojarzone z *heimlich*, do *unheimlich*. Zdradliwe przejście między swojskością a nieswojskością rozgrywa się również w warstwie semantycznej terminów – ich rozróżnienie nie jest bowiem jasne. Freud, analizując użycie słowa *heimlich* w dziewiętnastowiecznych słownikach, zauważył, że choć początkowo oznaczało ono wszystko, co swojskie, przytulne i domowe, to stopniowo zmieniło swoje znaczenie i zaczęło nazywać to, co ukryte, tajne, a wreszcie groźne

<sup>12</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 128.

<sup>14</sup> Szerszą analizę terminów *heimlich* i *unheimlich* w odniesieniu do architektury przeprowadza Anthony Vidler. Por. A. Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the modern unhomely*, MIT Press, Cambridge 1999.

<sup>15</sup> Por. K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 41.



i niebezpieczne. Tym samym wyraz *heimlich* nieoczekiwanie stopił się z tym, co pierwotnie było jego przeciwieństwem – *unheimlich*<sup>16</sup>.

Dom, w którym mamy doświadczać poczucia swojskości, miejsce, w którym prawa przyrody nie mają mocy, są ujarzmione i oswojone, zaczyna żyć jak przyroda; jak ona rządzi się własną, niedającą się przewidzieć racjonalnością i powoduje poczucie dezorientacji. Ta pułapka architektury staje się źródłem lęku – budynek, zamiast być miejscem opanowującym naturę, okazuje się działać z nią w zмовie.

Relacja architektury i natury (którą możemy odczytać zarówno z opisanych projektów, jak i z wymienionych filmów) okazuje się niezwykle przewrotna – odwraca zwyczajowy kierunek inspiracji między nimi dwiema. Jeśli porównamy projekty Oksiuty czy Novaka z klasycznym Witruwiańskim (i powitruwiańskim) schematem, to zobaczymy, że uległ on odwróceniu – to nie architektura wychodzi od natury, ale odwrotnie – architektura, to, co sztuczne, staje się nową naturą. W tym kontekście przytoczone na początku porównanie architektury do żywej istoty zyskuje nowy, wykraczający poza ramy imitacji sens. Budynek, odwracając ustalony tor inspiracji między naturą a architekturą, staje się – jak można powiedzieć, parafrazując Albertaego – wyjątkowo podstępny stworzeniem żyjącym.

## **THE NATURE OF ARCHITECTURE – ORGANIC INSPIRATIONS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE**

The aim of this paper is to outline a complex character of organic inspirations in contemporary architecture. Along with a change in comprehending nature, that has always been an important reference point for architecture, we can perceive changes occurring in the relation between both of them. Terms related to the human body which is contemporarily understood as a field of transformation and interference requiring a redefinition of its place in architecture, have become a main problem. Not only architectural projects but also other spheres of popular culture (literature, films) are analyzed.

---

<sup>16</sup> Por. A. Vidler, *The Architectural...*, op. cit., s. 24 i 25.