

Magdalena Borowska

Ku post-formalnej dynamice przestrzeni architektonicznej – dalej czy bliżej do natury?

Wpisane jeszcze w nowoczesne myślenie o architekturze i nadal „ponętne” dla niektórych środowisk architektonicznych w naszym kraju¹ przekonanie, że to architekt panuje nad formą² i całością procesu projektowania, nie daje się odnaleźć w trendach i zjawiskach obecnych w najnowszej architekturze, którym zamierzam w tym artykule poświęcić uwagę.

Źródła dezawuacji tego przekonania poszukiwać można we współczesnych architektonicznych nawiązaniach do neoawangardowych praktyk artystycznych podejmowanych pierwotnie na terenie literatury³ i malarstwa. Wydaje się jednak, że w głównym stopniu jest ona konsekwencją zmian w zakresie pojmowania roli i znaczenia nowych technologii cyfrowych w projektowaniu architektonicznym. O ile do niedawna komputery używane były przez architektów jako przede wszystkim „potężne urządzenie kreślarskie”, jedynie przyspieszające realizację tradycyjnie rozumianego procesu projektowego, obecnie coraz częściej i chętniej używa się ich jako „twórczych instrumentów projektowych”, ponieważ „przez wielokrotne powtórzenia – ślepo generować mogą prawdziwe innowacje, niespodzianki i krzyżowe zapładnianie idei”⁴. Otwiera to nowy, generatywny rozdział w pojmowaniu kreacji form architektonicznych. *Novum* polega na skali włączania w proces formowania różnorodnych zewnętrznych i wewnętrznych sił, uwzględniania działania na formę różnych (nieprzewidywalnych) ele-

¹ W wydawanych w ostatnich latach monografiach poświęconych architekturze nadal spotyka się klasyczne ujmowanie projektowania. Patrz np: M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Politechnika Krakowska, Kraków 2003.

² Formą, która zanim pojawi się w materialnie skończonej (aczkolwiek zawierającej „miejsca niedookreślenia”) postaci budynku, najpierw uobecnia się w umyśle architekta.

³ O związkach między neoawangardowymi dyskursami opartymi na kategorii problematycznego autorstwa i analogicznymi tendencjami we współczesnym projektowaniu pisze C. Waldheim w artykule „Nieokreślona emergencja. Problematyczne autorstwo we współczesnych praktykach kształtowania krajobrazu”, *Architektura – Murator* 2007, nr 7(154), s. 3–40.

⁴ „Podczas gdy umysł ludzki jest bardziej skłonny, świadomie lub nie, do kontynuacji *status quo*”. C. Fouriner „«Igrając z ogniem». Biomorficzny paradygmat”, w: *Co to jest architektura*, t. II, red. A. Budak. M.A. Urbańska. J. Stawarz, Mangha, Kraków 2008, s. 403.

mentów⁵. To włączanie wykorzystane może być do ewokowaniu zarówno sprzeczności (architektura dekonstrukcjonizmu), jak i posprzecznościowej ciągłości (technika fałdowania), która interpretowana jest także w duchu biomorfizmu (Greg Lynn⁶, Joachim Krauze⁷).

Ta zmiana w zakresie sposobów wykorzystywania najnowszych technologii cyfrowych w projektowaniu ogranicza twórczą omnipotencję architekta, a z architektury wyklucza konstytutywne dla jej tradycyjnej postaci przekonanie o wyłączości w sprawowaniu kontroli nad formą. Z drugiej jednak strony przynosi tej dziedzinie sztuki ogromne, niewyobrażalne w jej dotychczasowych postaciach możliwości. Można o nich mówić, pozostając w modernistycznym paradygmacie funkcjonalnego „służenia człowiekowi” bądź rozstawania się z tym paradygmatem⁸, można je także rozpatrywać na tle współczesnej wersji relacji mimetycznej: człowiek twórca – Natura.

Wersja ta różni się od dawnych, znamienych dla przeszłości europejskiej sztuki, przede wszystkim poziomem działalności mimetycznej. Nie chodzi w niej już tylko o inspiracje formalne wykorzystywane w konstrukcjach bądź dekoracjach obiektów architektonicznych, ale także o faktyczne upodobnianie się projektowania architektonicznego do procesów samoregulacji właściwych systemom naturalnym, czyli stosowanie w praktyce artystycznej takich sposobów kształtowania form, jakie właściwe są procesom naturalnym.

Zaczynamy się widzieć nie tyle w opozycji do Natury – pisze Colin Fournier – ale jako aktorzy odgrywający wspólnie spektakl ewolucji w ramach tego samego, złożonego systemu. Wraz z rozwojem teorii złożoności, teorii chaosu, cybernetyki i fraktali nabywamy nowego rozumienia systemów naturalnych, odkrywamy prawa, które ukazują regularność tam, gdzie widzieliśmy tylko chaos; odkładamy właśnie narzędzia geometrii euklidesowej i czyniąc to, stajemy się bardziej podatni na inne koncepcje przestrzeni, które były znane od dawna, lecz dotąd pozostały względnie niezbadane⁹.

By przyrzeć się tym innym koncepcjom przestrzeni, przeniesiemy się na grunt filozofii. Tu bowiem, uprzednio wobec współczesnej praktyki

⁵ „Forma – jak pisze J. Kipnis – nie będąc ani czystą figurą, ani czystą organizacją, łączy je obie”. J. Kipnis „Towards a New Architecture”, w: *Architectural Design. Holding in Architecture*, 1993, s. 44 (za: B. Stec, „Uwagi o fałdowaniu w architekturze współczesnej”, w: *Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań, 1999, s. 37).

⁶ G. Lynn, *Animate Form*, Princeton Architectural Press, New York 1998. Na temat zmian w zakresie pojmowania natury projektowania architektonicznego związanych z pojęciem fałdy, także w kontekście teoretycznych i praktycznych poszukiwań G. Lynna, pisze K. Kalitko w: *Architektura między materialnością, a wirtualnością*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2005, s. 108 i nast.

⁷ Por. koncepcja „architektury-skóry” J. Krauzego w: „Information Folding in Architecture”, *ARCH+* 1996, nr 131, April, s. 74 i nast. (za: B. Stec, w: „Uwagi o fałdowaniu...” op. cit., s. 39).

⁸ Por. P. Eisenman, „Post-Functionalism”, *Oppositions* 1976, t. 6 (za: C. Waldheim, op. cit., s. 33 i nast.).

⁹ C. Fournier, op. cit., s. 398.

architektonicznej, dochodzi do ujawniania nowej, organiczopodobnej dynamiki formy. Ograniczymy się do wskazania kilku „momentów” tego ujawniania, akcentując najpierw znaczenie „momentu foucaultowsko-deleuzjańskiego”, ponieważ wraz z nim – zainteresowanie „formą-fałdą” na tak wielką skalę weszło w obszar współczesnej architektonicznej *praxis*¹⁰.

Genealogia zmiany nastawienia w myśleniu o formie łączona jest nie tylko filozoficznymi eksploracjami sensu pojęcia „fałdy”. Są też tacy współcześni architekci¹¹, którzy łączą ją z pojęciem hipertekstu¹². Wraz z pojawieniem się tego pojęcia w kulturze¹³ wzmocnieniu ulega także w architekturze myśl o ważności uwzględniania połączeń i interakcji zachodzących między fragmentami budującymi wnętrza obiektów. Po hipertekstach pojawiają się hiperkształty (np. hiperpowierzchnie Stephena Perelli)¹⁴, dalej hiperciała, w których interaktywna zmienność nie rozgrywa się już tylko na powierzchniach, ale obejmuje swoim zasięgiem całą ich strukturę, przekształcając je w „programowalne i adaptowalne środowisko”. W hiperciałach otwarte na wpływy zostają zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne granice obiektu.

Na określenie interakcji zachodzących między członami dawnych binarnych opozycji typu „zewnętrzne–wewnętrzne”, „naturalne–sztuczne” rozbijających linearność dzielących je granic i tworzących nowy rodzaj przestrzeni „pomiędzy”, Stephen Perella używa terminów „zainfekowanie”, „zakażenie”. Przykładem takiej infekcji – najbardziej widocznej w naszej kulturze – jest właśnie „zakażenie” rzeczywistości przez obraz medialny; jej efektem – pojawienie się we współczesnej sztuce także architektonicznej „nowych intensywności”. „Są one – pisze Perella – witalnym doświadczeniem fenomenologicznym, które prowadzi do zmiany ludzkiej aktywności w świecie”¹⁵.

Ważność tej zmiany w kulturze ujawnia osadzenie jej w kontekście zmian wcześniejszych, związanych z wynalezieniem perspektywy wizualnej, a następnie aparatu fotograficznego.

Podczas gdy maszyna perspektywy wizualnej radykalizowała rozdział i hierarchię między podmiotem i przedmiotem widzenia, pojawienie się sztucznego oka aparatu fotograficznego nie tylko zmieniło koncepcje instrumentu, przez który możemy być widziani, ale także ogólny horyzont widzenia. Człowiek i maszyna spoglądają odtąd na siebie¹⁶.

¹⁰ B. Stec, op. cit., s. 36.

¹¹ Por. G. Pęczek „Nie chowajmy się w kuchni”, wywiad z Kasem Oosterhuisem z marca 2005 r. w: *Architektura – Murator* 2005, nr. 2.

¹² Na temat hipertekstu patrz: C. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przekł. A. Sawisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, *passim*, zwłaszcza s. 102–112, 193–195, 170–174.

¹³ Wprowadził je Ted Nelson już w 1965; *ibidem*, s. 102.

¹⁴ S. Perella, „Hypersurface Theory: Architecture Culture”, *Architectural Design* 1998, nr. 5–6.

¹⁵ A. Kępińska „Ciało post-ludzkie”, *Kultura Współczesna* 2000, nr. 1–2 (23–24), s. 146.

¹⁶ K. Kalitko, op. cit., s. 91.

W wersji bardziej współczesnej i dotyczącej architektury współzależność ta przenosi się na człowieka (jego zdolności poznawcze) oraz przestrzenie obiektów tworzone przy użyciu technologii cyfrowych¹⁷. Czy jednak nadal można tu mówić tylko o spoglądaniu?

Poznawcze sięganie w głąb (rozwijanie) przestrzenności fałd

Filozoficznym pojęciem otwierającym możliwość eksploracji takich współzależności inspirującym współczesnych architektów jest pojęcie „fałdy”. Tak jak labirynt składa się z wielu korytarzy, tak *multiplicité*¹⁸ – pisze Gilles Deleuze w 1988 roku¹⁹ – składa się z wielu fałd (zawinięć). Zależność między *multiplicité* i fałdą przywodzi na myśl ideę *complicatio* i *explicatio* Mikołaja z Kuzy²⁰. Droga Deleuze’a do własnej wersji znaczenia tego pojęcia biegnie (względnie) niezależnie od tego tropu. Rozwija się etapami (warstwowo) w toku badań nad przestrzenią gładką i pofałdowaną prowadzonych wspólnie z Guattarim podczas ich pracy nad *Mille Plateaux. Capitalisme et schisophrénie*²¹ oraz podjętego przez Deleuze’a po śmierci Michela Foucaulta wysiłku prezentacji jego dorobku filozoficznego, zwieńczonego wydaniem w 1986 roku książki zatytułowanej jego nazwiskiem²².

Pojęcia fałdu²³ i rozwinięcia (*pli et dépli*) pojawiają się w tej książce bardzo często. „Ożywiają [one] – jak pisze Deleuze – nie tylko koncepcję Foucaulta, ale także jego styl, ponieważ tworzą pewną archeologię myślenia”²⁴. W projekcie filozoficznym Foucaulta „każda forma jest kompozycją (*compo-*

¹⁷ Przestrzenie te nie tylko powstają pod wpływem np. gestu wykonywanego ręką, ale – wpływając na naszą wrażliwość percepcyjną – przyszłe gesty tej ręki kształtują.

¹⁸ Termin ten oznacza wielość, różnorodność – pojęcia używane na oznaczenie modelu specyficznego rozumianej całości. Na temat znaczenia ogólnego pojęcia różnorodności w matematyce i wpływu jego geometrycznych konkretyzacji na ukształtowanie się Deleuzjańskiego znaczenia tego konceptu, patrz: „Wstęp tłumacza”, w: G. Deleuze, *Foucault*, przekł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2004, s. 19–21.

¹⁹ W pracy *Le pli. Leibniz et e la baroque*, Minuit, Paris 1988, wyd. ang. *The Fold. Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

²⁰ Zagadnieniu istnienia rzeczy w „zwinieciu” i „rozwinieciu” wiele uwagi poświęcił na gruncie swoich rozważań o Bogu i „wszystkich rzeczach” Mikołaj z Kuzy, który pojęcie *complicatio* i *explicatio* zapożyczył od Beocjusza. Patrz: Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, przekł. I. Kania, Znak, Kraków 1997, s. 126–130 (przyp. 6, s. 126). Por. przyp. 35 w: G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., s. 21.

²¹ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateau; Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987 (też: Anthonie Press, London 1988).

²² Dzieło Foucaulta traktuje autor *Różnicy i powtórzeń* jako różnorodność (*multiplicité*) składającą się z wielu fałd domagających się interpretacyjnego rozwinięcia. Jego interpretacja przybiera charakter wytyczania map orientacyjnych (konceptualnych), czyli siatek pojęciowych, które umożliwiają nieredukcyjny przekład dyskursu Foucaulta na inny dyskurs mający na celu ujawnianie tego, co wirtualnie obecne w jego filozofii, a zarazem twórcze poruszanie się w przestrzeni jego myślenia (G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., s. 19).

²³ Termin ten użyty został przez Foucaulta w *Słowach i rzeczach* w charakterze tylko ilustracyjnym.

²⁴ G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., s. 159.

sé) stosunków czy związków sił”²⁵. W obrębie każdej formacji historycznej siły człowieka (wyobraźni, pamięci, rozumienia, woli) wchodzą w związek ze specyficznymi dla tej formacji siłami zewnątrz. W archeologii myślenia chodzi właśnie o rozpoznanie sił współtworzących formę zajmującą centralne miejsce w danej formacji historycznej i specyfiki operacji myślowych w niej dominujących. I tak dla XVII wieku (to znaczy historycznej formacji klasycyzmu) – jak za Foucaultem konstatuje Deleuze – tą formą myślenia jest forma – Bóg²⁶, a dominującą operacją (tworzącą wielką rodzinę wypowiedzi zwanych klasycystycznymi) jest „operacja rozwijania do nieskończoności, formowania kontinuu, rozpościerania obrazów”²⁷. Z kolei formą specyficzną dla historycznej formacji XIX wieku, ukształtowaną przez pochodzące z zewnątrz siły (skończoności) życia, pracy i języka, jest forma – Człowiek. W operacjach myślenia zjawia się wtedy coś, co „rozbija serie, niszczy kontinua, które nie dają się już przedłużyć na powierzchni. Pojawia się nowy wymiar – nieredukowalna głębia, która zaczyna zagrażać porządkowi nieskończonego przedstawienia”²⁸. Istoty żywe, rzeczy i słowa „fałdują się i wycofują się w tę głębię”. Dochodzi w ten sposób do głosu drugi aspekt operacyjnej myśli – fałd. „Siły człowieka (...) fałdują się i skupiają w tym nowym wymiarze zagłębionej skończoności, która staje się skończonością samego człowieka”²⁹. Na tle ciągłości klasyfikacyjnych znaczenia nabierają rysy i pęknięcia domagając się poznawczego „sięgnięcia głębi” (drażenia powłok). Ta charakterystyka odnosząca się do XIX-wiecznej formacji myślowej nie daje się zastosować do współczesności, ponieważ siły zewnątrz ulegają mutacjom, stając się „siłami krzemu, który wypiera węgiel, siłami składników genetycznych, które wypierają organizm, siłami agramatyczności, które wypierają znaczące”³⁰. By podkreślić odmienność prowokującej do pytań „formacji przyszłości”, Deleuze wprowadza pojęcie Nadfałdu. Nadfałd (*Surpli*), jak pisze,

można wyobrazić sobie opierając się na sfałdowaniach właściwych łańcuchom kodów genetycznych, na podstawie możliwości krzemu wykorzystywanego w maszynach trzeciej generacji, jak również dzięki technikom współczesnej literatury, gdzie mowa może już tylko zakrzywić się w wiecznym odtwarzaniu siebie³¹.

²⁵ Ibidem, s. 153. Na temat rozumienia prawdziwej formy wyrazu jako „funkcji, która działa w rozmaitych jednostkach” patrz ibidem, s. 81 i nast.

²⁶ „Siły człowieka wchodzą w związek z siłami podnoszącymi do nieskończoności. Są to siły zewnątrz, człowiek bowiem jest ograniczony i sam nie może wytłumaczyć owej doskonalszej potęgi, która go przenika. Kompozycja, będąca efektem spotkania, z jednej strony sił człowieka, a z drugiej sił podnoszących do nieskończoności, nie jest formą-Człowiekiem, ale formą-Bogiem (...). Dokładnie rzecz ujmując, jest kompozycją wszystkich bezpośrednio dających się podnieść do nieskończoności sił (czy to rozsądku i woli, czy to myślenia i rozciągłości)”, ibidem, s. 154.

²⁷ Ibidem, s. 156.

²⁸ Ibidem, s. 157.

²⁹ Ibidem, s. 158.

³⁰ Ibidem, s. 162.

³¹ Nadfałd (*Surpli*), jak pisze Deleuze, „można wyobrazić sobie opierając się na sfałdowaniach właściwych łańcuchom kodów genetycznych, na podstawie możliwości krzemu wykorzystywanego w maszynach trzeciej generacji, jak również dzięki technikom współczesnej lite-

Trzy obrazy umysłu: Locke, Leibniz, Deleuze

Interpretacja fałdy będąca efektem namysłu Deleuze'a nad Leibnizjańskim użyciem tego pojęcia zaprezentowana zostaje w książce „*Le pli...*” w 1988 roku, a więc dwa lata po zastosowaniu go do rekonstrukcji projektu filozoficznego Foucaulta. Ma to wpływ na wyraźne zaakcentowanie, że dynamika fałdy i „przyrost” jej przestrzenności stymulowany jest oddziaływaniami płynącymi zarówno z jej wnętrza, jak i z zewnątrz. Jest to – na co zwraca uwagę Anthony Vidler – główne *novum* Deleuzjańskiej wykładni, inspirujące współczesnych architektów.

Przyjrzyjmy się jednak, jak Deleuze „czyta” Gottfrieda W. Leibniza. Odnosi się przede wszystkim do dwóch źródeł: do „*Monadologii*” i do „*Nowych rozważań dotyczących rozumu ludzkiego*”, w których Leibniz podejmuje polemikę z koncepcją umysłu zaprezentowaną przez Johna Locke'a w „*Rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego*”, a szczególnie z użytym tam porównaniem umysłu do ciemni optycznej (*camera obscura*)³². Porównanie to wymaga według Leibniza istotnych modyfikacji, przede wszystkim dlatego, że umysł nie jest statycznym kolektorem „obrazów”, w którym pozostają one „czyste”, to znaczy w żaden sposób niezniekształcone³³. Wprowadza więc do przejętego od Locke'a obrazu umysłu jako ciemnego pokoju – pojęcie fałdy.

Aby podobieństwo uczynić większym – pisze w autor „*Nowych rozważań...*” – trzeba by przyjąć, że w tym ciemnym pokoju znajduje się zasłona zdolna do przyjmowania form, nie jednolita, lecz urozmaicona fałdami reprezentującymi wrodzone poznanie. Nadto zasłona ta czy błona, będąc napięta, posiadałaby pewną elastyczność lub siłę działania, a nawet akcję lub reakcję, dostosowaną zarówno do fałdów dawnych, jak i nowych, powstałych na skutek oddziaływania odmian. A ta akcja polegałaby na pewnych drganiach lub oscylacjach, takich, jakie się widzi na napiętej strunie, kiedy ją ktoś dotknie, tak iż powstawałoby coś w rodzaju muzycznego dźwięku. Bo nie tylko odbieramy obrazy albo ślady w mózgu, ale nadto tworzymy z nich nowe, kiedy rozpatrujemy *idee złożone*. Tak więc trzeba, aby zasłona przedstawiająca nasz mózg była czynna i elastyczna. To porównanie wyjaśniłoby w sposób znośny, co dzieje się w mózgu (...)³⁴.

ratury, gdzie mowa może już tylko zakrzywić się w wiecznym odtwarzaniu siebie” (ibidem, s. 162).

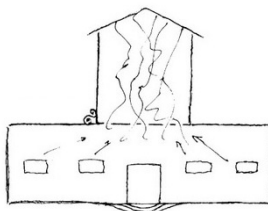
³² „Umysł bardzo podobny jest do pomieszczenia, które całkowicie niedostępne jest dla światła, wyjąwszy kilka małych otworków pozostawionych na to, by wpuszczać widzialne odbicia, czyli idee rzeczy ze świata zewnętrznego. Gdyby te obrazy, które dostrajają się do takiej ciemni mogły tam pozostawać i tak leżeć w porządku, iżby w potrzebie można je było odnaleźć, to ciemnia ta by była podobna do umysłu ludzkiego”. J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przekł. B.J. Gawęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955, s. 208.

³³ Aczkolwiek uszeregowane „w coś, co Locke określiłby jako łańcuch” (A. Vidler, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Ltd., Cambridge 2002, s. 222).

³⁴ G.W. Leibniz, *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. I, przekł. I. Dąbska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955, s. 154. Przytacza ten fragment A. Vidler, op. cit., s. 221.

W tym obrazie umysłu w miejscu „niezapisanej tablicy” Locke’a (czy płaskiej powierzchni „białej kartki”) pojawia się poruszająca się oscylacyjnym ruchem „przestrzeń fałd” zasłony (kurtyny), reagującej na naturę impulsów dochodzących z zewnątrz³⁵.

Leibnizjańska modyfikacja porównania Locke’a staje się dla Deleuze’a podłożem tworzenia nowych obrazów umysłu. Jednym z nich jest „barokowy dom”³⁶.



Składa się on z dwóch kondygnacji, „piętra materii i piętra duszy”. Pierwsza z nich, niższa,

posiada cztery okna i szerokie drzwi wejściowe, do których prowadzą trzy (wyginające się w łuki) stopnie schodów. Powyżej znajduje się druga kondygnacja składająca się z zamkniętego pokoju, z pięcioma małymi otworami w podłodze umożliwiającymi przepływ oddziaływań wypływających z piętra poniżej. Pokój ten (...) wyposażony jest w pięć zasłon (o draperii urozmaiconej fałdami) luźno zwisających i przez otwory w podłodze wnikających do niższego poziomu. Wydaje się, że, otwory te reprezentują zmysły, pięć zasłon reprezentuje ich receptory, a zamknięty „górny” pokój – jest obrazem mentalnej przestrzeni mocno opierającej się na znajdującym się poniżej ciele³⁷.

Płynna i lepka przestrzeń fałd

To „mocne oparcie [górnej kondygnacji domu] na znajdującym się poniżej ciele” stanowi *novum* interpretacji Deleuze’a. W przeciwieństwie bowiem do Leibniza, który nie twierdzi, że konieczne jest powiązanie między sfalduwaną kurtyną obrazującą umysł, a pokojem, w którym się ona znajduje³⁸ Deleuze uznaje za interesującą właśnie sferę styku między wnętrzem

³⁵ Reagującej „muzycznie”, tak jak napięte struny instrumentu reagują na szarpnięcia, wydając dźwięki. Na charakter tych brzmień mają wpływ zarówno te fałdy kurtyny, które są efektem wiedzy wrodzonej, jak i te, które zarysowały się na niej pod wpływem tego, co w jakikolwiek sposób odebrała ona percepcyjnie z zewnątrz.

³⁶ Za: A. Vidler, op. cit., s. 219.

³⁷ Za: A. Vidler, op. cit., s. 220. Za dopełnienie tego obrazu uznać można Deleuzjańską wizję architektury baroku (zainspirowaną charakterystykami zaprezentowanymi przez H. Wölfflina m.in. w *Renaissance und Barock*), w której wyeksponowane zostaje odchodzenie barokowych form od linearnych załamania, kątów, kątów prostych na rzecz dominacji zaokrągleń, form spiralnych, falistych i poskręcanych, aktywizujących możliwość płynnego wyłaniania się brył z nieskończonej przestrzeni, jak i płynnego rozptywania się w niej.

³⁸ Píše tylko, że „trzeba by przyjąć, że w tym ciemnym pokoju znajduje się zasłona do przyjmowania form” (G.W. Leibniz, op. cit., s. 153; patrz też nast.).

i zewnątrz. Dlatego najczęściej uwagi poświęca temu, co dzieje się między kondygnacjami domu. Znajduje się w niej – jak pisze – pięć kurtyn zawieszonych powyżej³⁹, luźno zwisających, sięgających poziomu zmysłowego i wprawianych w ruch fałdowania także przez bodźce dochodzące z zewnątrz. Bodźce te stają się istotnym źródłem modulacji ruchu kurtyn (fałdowania). Ten ruch tworzenia na zasłonach większych i mniejszych fałd przez „nakładanie ich w nieskończoność, fałdy na fałdę, jedna na drugą”⁴⁰ obejmujący tu już wyraźnie obydwa poziomy poznania⁴¹ (obydwa piętra barokowego domu) jest źródłem swego rodzaju „przestrzeni kurtyn”. Fałda rozwija się więc jakby w przestrzeń reagującą na bodźce tak, jak jednostkowy żywy organizm reaguje na impulsy dochodzące zarazem z jego wnętrza i z otaczającego go środowiska. Czyni to powstającą w czasie fałdowania przestrzeń podobną do elastycznej i ruchomej diafragmy, posiadającej własny potencjał energetyczny i wrażliwość reagowania na bodźce zewnętrzne. Byłaby to jednak diafragma, która nie tylko jest niezależna od zewnętrżności (tj. kurtyna rozpięta wewnątrz, w Leibnizjańskiej monadzie), ale wręcz zanurzona w otaczającej ją płynnej materii będącej w stanie nieustannego pozbywania się bezforemności (fałdowania) i wracania do niej (rozfałdowywania się). Przemawia za tym także nawiązanie Deleuze’a do Leibnizjańskiego opisu przestrzeni wypełnionej fałdującą się w materią.

Należy bowiem pojąć przestrzeń – pisze autor „Nowych rozważań.....” – jako wypełnioną jakąś materią pierwotnie płynną, podległą wszelkim podziałom, skazaną nawet aktualnie na podziały, idące w nieskończoność. Z tą jednak różnicą, że jest podzielna i podzielona nierówno w różnych miejscach, z powodu ruchów mniej lub bardziej już tam współdziałających. To sprawia, że posiada ona w sobie pewien stopień sztywności, a zarazem płynności i że nie istnieje żadne ciało doskonale twarde lub płynne, tzn., że się w niej nie znajduje nigdy atom o nieprzezwycięzalnej twardości, ani żadna masa niedostępna podziałowi⁴².

Podobny obraz materii wyłania się – jak twierdzi Deleuze – z percepcji barokowych form architektonicznych. Materia ma w nich „tendencje do przelewania się w przestrzeń pojednaną z płynnością”, przejawia się w „gąbczastych, jamistych kształtach, albo tworzy wiry ciągle wprawiane w ruch przez powtarzające się turbulencje”⁴³. Jest ona

czymś gęstym i pełnym, zawierającym i zawieranym, czymś, w czym nie daje się rozróżnić trwałych brył i pustki, i stąd też nie ma rzeczywistego rozdziału między wnętrzem i zewnątrz fałdy; ostatecznie materia, z której fałda jest utworzona ma taką samą naturę jak formy przestrzeni w fałdach, pod fałdami i między fałdami⁴⁴.

³⁹ Czyli wiszących też w górnej kondygnacji.

⁴⁰ G. Deleuze, *The Fold...*, op. cit., s. 3.

⁴¹ Ruch fałdowania odbywa się na dwóch poziomach, jakby „nieskończoność miała dwa piętra”: w nieskończoności materii i nieskończoności duszy (ibidem, s. 5). Por. B. Stec, op. cit., s. 38.

⁴² G.W. Leibniz, op. cit., s. 23.

⁴³ G. Deleuze *The Fold...*, op. cit., s. 4.

⁴⁴ A. Vidler, op. cit., s. 224.

Formy te nabierają cech przestrzeni, w której się zjawiają, stają się płynne, elastyczne i lepkie, czyli zdolne do ciągłych modyfikacji i adaptacji.

Ładowanie a współczesne wersje mimesis w relacji architektura–natura

Deleuzjańskie interpretacje fałdy i przestrzeni stanowiące zdecydowanie bardziej twórcze niż odtwórcze rozwinięcia konceptów Leibniza, współgrające z możliwościami geometrycznej topologii i projektowania w środowisku cyfrowym, stanowią grunt, na którym od lat dziewięćdziesiątych rozwija się nurt współczesnej architektury nazwany przez pierwszych teoretyków właśnie ładowaniem. Z perspektywy architektury interpretują koncepcję Deleuze'a między innymi tacy badacze, jak Jeffrey Kipnis, Sandfort Kwinter, John Reichman, Greg Lynn, Joachim Krause.

Modelowymi architektuрами – konkretnymi przykładami nowego ruchu są zaś: Petera Eisenmana *Columbus, Conventior Center, osiedla Rebstockpark, Alteka Tower*, Bahama Shirdela *Nara Conventior Hall*⁴⁵, Franka Gehry'ego Muzeum Guggenheima w Bilbao, Bernarda Tschumiego Narodowe Centrum Sztuki w Le Fresnoy, realizacje Bena van Berkela⁴⁶.

W praktykę wyzwalała architekturę od zakorzenionych w jej tradycyjnej postaci założeń kulturowych, między innymi „założeń porządku, harmonii, stabilności i jedności” i otwierania jej na to, co nieznanie⁴⁷, wpisuje się zarówno architektura dekonstruktywistyczna, jak i ruch ładowania. O ile jednak w dekonstrukcjonizmie chodzi między innymi o akcentowanie nieciągłości wszelkich strategii formalnych, o dawanie formalnego wyrazu konfliktom i utraconym możliwościom tkwiącym w formie geometrycznej⁴⁸, o wypowiedanie językiem architektonicznym tego, co zapomniane, o „wnoszenie pamięci do terażniejszości” (Daniel Liebeskind), to ładowanie ukierunkowane jest na „intensywne badanie różnic w ramach niejednorodnego, ale ciągłego sytemu”⁴⁹. Ciągłość żywo reagującego na wpływy

⁴⁵ Opis m. in. w: K. Kalitko, op. cit., s. 110.

⁴⁶ B. Stec, op. cit., s. 37. Autorka szczegółowo omawia niektóre z tych realizacji. Trzeba tu jednak podkreślić, że architektoniczne konkretyzacje najczęściej tylko w niewielkim stopniu odnoszą się do sensu, jaki wiąże z pojęciem fałdy Deleuze. Zyskuje ono bowiem w jego filozofii status ontologiczny, który nie da się unaocznic np. przez obraz pofałdowanego fragmentu tkaniny czy budynku. Materia – według Deleuze'a – jest wszędzie i wszędzie ulega sfałdowaniu, „zarówno w próżni, jak i w ciałach fizycznych”, w przestrzeni, czasie, w ideach – wszędzie podlega tym samym siłom. Por. A. Vidler, op. cit., s. 219.

⁴⁷ M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1988.

⁴⁸ Wykorzystywanej w architekturze zdominowanej tradycyjnymi zasadami celowości i funkcji. Przykładem tego typu dekonstrukcji mogą być projekty P. Eisenmana z serii „Domy”. Opisy poszczególnych realizacji (Domu 1, 2, 6 i 10) – patrz: C. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, przekł. B. Gadomska, Arkady, Warszawa 1989, *passim*.

⁴⁹ G. Lynn, „Architectural Culvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple”, w: *Architectural Design. Folding in Architecture*, 1993; J. Krauze, „Information Folding...”, op. cit., s. 74 i nast. (za: B. Stec, op. cit., s. 39).

systemu jest implikowana płynnością wypełniającej ją materii i lepkością pojawiających się w niej fałd.

Właśnie to *novum* nieustanne rozwijającej się przestrzeni (różnicującej się poprzez zwijanie się „w głąb” – inwolowanie i poprzez rozwijanie – ewoluowanie) eksponuje Deleuze w swoim odczytaniu Leibniza, starając się zarazem uzasadnić (przez odwołanie się do wyników badań Nowej Biologii), że procesy fałdowania przynależą Naturze, tłumacząc na przykład przejście między materią nieorganiczną a organiczną (to znaczy powstanie życia)⁵⁰. Tak jak fałdy anatomiczne, fałdy opisywanej przez Deleuze’a przestrzeni między piętrami barokowego domu okazują się być wielością w jedności, każda z nich jest niepowtarzalnym zapisem określonego momentu (a zarazem swoistej historii) kształtowania wybranej jedności przez siły zewnętrzno-wewnętrzne.

Takie właśnie treści wydobywane w „*Le pli...*” okazują się najbardziej inspirujące dla najnowszych sposobów projektowania architektonicznego ukierunkowanych już nie tylko – jak w dekonstrukcji – na ujawnianie konfliktów i „zapomnień”, lecz na wygładzanie przestrzeni, czyli poddawanie jej (pojawiających się w niej form) wpływom różnicującym (ujawniającym niejednorodność), lecz w sposób „ugodowy” (czy, jak określa to Greg Lynn, „potulny”), pozwalający na ukazanie współobecności sił lub kontekstów kształtujących jej aktualną (bądź przyszłą) postać. Sytuacja ta wydaje się kryć w sobie kilka zagrożeń. Dla projektowania architektonicznego wiążą się one z niewątpliwym ograniczeniem władzy architekta nad przebiegiem procesu projektowego, a wraz z tym jego dostępu do aksjologicznego kształtowania architektury⁵¹. Radykalnemu ograniczeniu ulega także „manualna” władza architekta na skutek stosowania do projektowania generatywnego programów komputerowych, które w stopniu dotychczas nieosiągalnym umożliwiają uwzględnianie w projekcie różnorodnych zewnętrznych i wewnętrznych sił (uginających „wyściową” formę). To drugie ograniczenie ludzkiej kontroli ujmowane jest jako niebezpieczne zrzeczenie się jej na rzecz potencjalnie „żywych”, niebezpiecznych mocy tkwiących

⁵⁰ W nawiązaniu do dwóch hipotez z biologii rozwoju charakteryzuje też dwa możliwe sposoby fałdowania – preformację i epigenezę. W pierwszym z nich chodzi o rozwój polegający na skomplikowaniu, rozwijaniu rosnącej złożoności wewnętrznych powiązań w ramach tej samej formy (biologicznym prototypem tego sposobu jest rozwój embrionu, który fałduje się na siebie samego, w miarę jak staje się bardziej złożony), w drugim „fałda rozwija się w całości w następną fałdę, cała z poprzedniej *plica ex plica*” (ibidem, s. 41 i nast.).

⁵¹ To znaczy zrzeczenia się (przynajmniej w części) odpowiedzialności za społeczny wymiar przyszłej architektury i – co jest nie do przyjęcia np. dla P. Eisenmana – za jej artystyczną niezależność. „Według niego (...) – pisze o Eisenmanie C. Jencks – architektura jest odpowiedzialna jedynie przed samą sobą, swoimi własnymi prawami, pięknnością i możliwościami. (...) Możemy więc patrzeć na Dom 6 Eisenmana tak, jak na jedną ze zwycięskich rozgrywek Karpowa: by zobaczyć, jakie nowe ruchy zostały wprowadzone. Autonomia architektury przypomina autonomię szachów, z tym, że w architekturze wolno, a nawet zaleca się zmieniać co jakiś czas reguły”. C. Jencks, op. cit., s. 176.

we współczesnej technologii⁵². Ponadto na skutek fałdowania, negocjacyjnego uginania formy architektonicznej w procesie dostosowywania jej do warunków otoczenia, sama architektura wydaje zmierzać do wizualnego znikania⁵³ w przestrzeni, tak jak w przyrodzie znika ośmiornica lub kameleon. Czy jednak to znikanie nie jest mimetycznie przejętą od Natury strategią przetrwania?

Mimetyczność architektury względem natury nie oznacza już obecnie odtwarzania tylko jej zewnętrznych form, ale także odtwarzanie form wewnętrznych i funkcji wpisanych w rytm życia organicznego. „Architekt sięga do dynamicznej natury ciał, rytmu oddychania, ukrytych, ale stałych procesów trzewnych”⁵⁴. By osiągnąć zadawalającą go estetycznie postać ich architektonicznej mimesy, korzysta z nowych technologii cyfrowych. Lecz powracanie do Natury manifestuje się w najnowszej architekturze także na inne sposoby, wśród których odnaleźć można przejawy restytucji mimetycznego związku z Naturą⁵⁵, angażującego na różne sposoby ludzką cielesność. Znajduje ona wyraz także w wykorzystywaniu w architekturze naturalnych materiałów, w eksponowaniu ich naturalności, w stawianiu obiektom architektonicznym wymagań nie tylko wizualnych (stymulujących głównie aktywność intelektualną), ale haptycznych, słuchowych, zapachowych, angażujących wszystkie zmysły, uaktywniających wyobraźnię, a wraz z nią asocjacyjne odniesienia do różnych form i poziomów życia Natury czy głębokie pokłady pamięci jej bliskiego odczuwania.

W którym z tych kierunków pójdzie architektura? Czy bliskość z Naturą realizowana będzie w niej poprzez generowanie form „żyjących” wyłącznie w świecie wirtualnym, coraz bardziej jedynie przypominających organizmy żywe? Czy tendencja ta doprowadzi do tworzenia architektury przede wszystkim sprzyjającej restytucji aistetyczno-mimetycznego związku z Naturą?

Poziomem funkcjonowania Natury interesującym współczesnych architektów tej miary co Marcos Novak, John Frazer i Greg Lynn jest sam ewolucyjny „mechanizm” życia, opierający się na mutacjach i naturalnej selekcji. Modele ewolucyjne, czyli „automaty komórkowe, systemy samoorganizujące, algorytmy genetyczne”, w których zachodzą różnorodne nieprzewidy-

⁵² „Wyzwalając żywe moce w maszynach, które stworzyliśmy, tracimy nad nimi kontrolę. Maszyny nabywają dzikości i elementu niespodziewanego – zawartego w tym, co dzikie. Świat tego, co wytworzone, będzie wkrótce jak świat tego, co zrodzone: autonomiczny, zdolny do adaptacji i twórczy – lecz – w konsekwencji – poza kontrolą.” K. Kelly, *Out of Control. The New Biology of Machines*, Fourth Estate Ltd, London 1994, s. 5; patrz też: P. Virilio, *L'occident originel*, Editions Galilée, Paris 2005 (za: C. Fournier, op. cit., s. 405).

⁵³ B. Stec, op. cit., s. 54.

⁵⁴ K. Kalitko, op. cit., s. 107.

⁵⁵ Na temat projektu ekologicznej estetyki przyrody i rozumienia *aisthesis* w optyce (mimetycznego) odczuwania natury, dostrajania się do niej, cielesnego komunikowania się z nią, patrz: G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przekł. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

walne i ciągłe mutacje, rozpatrywane są przez nich jako (niedościgłe) wzorce projektowania architektonicznego. Stosowanym na coraz większą skalę „narzędziem” umożliwiającym praktyczne zbliżanie się do realizacji tego wzorca jest projektowanie parametryczne⁵⁶. Realizujący je nurt współczesnej architektury

traktuje budynki i przestrzenie miejskie jako żywe organizmy, zwierzęce istoty, czujące i reagujące na zmiany otoczenia. To już nie jest tylko biometryka, algorytmy, połączenie biologii z komputerami, lecz cała warstwa znaczeń i symboli kreująca nowy paradygmat, w którym ludzie żyją już nie w „betonowej pustyni”, lecz w „magicznym lesie”. Przestrzeń jest tutaj definiowana na nowo z każdym dniem i potrafi zaskakiwać⁵⁷.

Do jakiego stopnia inspirujące okazały się dla architektów możliwości, jakie niesie ze sobą wygładzona przestrzeń, w której formy-fałdy pojawiają się zawsze „wywrotowo”, tak jak w filozofii pojęcia, a w sztuce percepty i afekty⁵⁸? Czy architektura, stając się dziedziną coraz bardziej twórczą⁵⁹ i płynną⁶⁰, coraz bardziej wyzwalać się będzie od ograniczeń związanych z wymogiem dawania ludziom poczucia bezpieczeństwa i zakorzenienia w Naturze? A może właśnie – jak chcieliby Gernot Böhme i Arnold Berleant⁶¹ – będzie stawać się środkiem aistetycznej restytucji związku człowieka z Naturą, nie tracąc nic z twórczego charakteru?

Już od czasów Albertiego dominował w architekturze pogląd, że musi ona służyć człowiekowi. W latach trzydziestych XX wieku Le Corbusier

⁵⁶ Patrz: <http://www.projektowanieparametryczne.pl>.

⁵⁷ „Należy jednak pamiętać, że to wszystko to tylko eksperymenty, a spójna wizja nowoczesnej architektury wynikającej z nowych technologii jest właśnie w trakcie tworzenia.” P. Jaworski, „Digital Hinterlands”, raport z konferencji „Digital Architecture London”, która odbyła się 21 września 2009 (ibidem).

⁵⁸ Na temat abstrakcyjnego wymiaru sztuki patrz: G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia*, przekł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

⁵⁹ Tak jak twórcze jest myślenie (filozofia). Por. ibidem.

⁶⁰ Kategorię płynności obrazuje pewne wyobrażenie, którego przedmiotem jest brzeg morza, a dokładniej – dokonanie przez projektanta Burckmeistersa Fullera radykalnej zmiany perspektywy. Zmiana ta polegać ma na potraktowaniu wybrzeża nie jako brzegu lądu, lecz jako brzegu wody. „Cóż wówczas możemy zobaczyć? Na przykład to, że świat jest w ciągłym ruchu, że jest dynamiczny i niestabilny; nie możemy go zatrzymać, ewentualnie tylko na moment, gdy go zamrozimy i uwięzimy w małej filiżance. W całości nie potrafimy go kontrolować, ponieważ wymyka się zasadom, które obowiązują na lądzie. Możemy kontrolować tylko część całego cyrkulacyjnego ruchu wody; sztucznie kierując biegiem rzek, budując tamy i zbiorniki (...), projektując sztuczne wodospady. Jednakże do dziś nie jesteśmy pewni, jakie mogą być konsekwencje naszych działań. Jesteśmy bezradni w czasie powodzi, kiedy nie możemy powstrzymać rwącej wody ani przewidzieć jej kierunku. (...) W świecie wodnym wszystko jest wewnętrznie połączone i ciągłe. Nawet czas i przestrzeń są odczuwalne tu jakby bardziej powiązane ze sobą i uzależnione wzajemnie od siebie.” A. Berleant, *The World from the Water*, niepubl. manuskrypt z 2000 r., s. 9 (cyt. za: Z. Kalnická „Fenomenologia bezpośredniego doświadczenia wody”, w: *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002, s. 80).

⁶¹ A. Berleant, *Przemysław estetykę*, przekł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków, 2007.

podkreślał, że powinna być w zgodzie z humanistycznymi hasłami i dążyć „do otwartego miasta, otwartego na naturę”, na „słońce, przestrzeń i zieleń”. Natura jednak, jeśli była w nowoczesnej architekturze wprowadzana do miasta czy architektury, to, po pierwsze. działa się tak, by zaspokojone zostały określone potrzeby człowieka, po drugie, stanowiła tylko „dodatek do miejskiej pustyni”⁶². W architekturze była ona raczej czymś zewnętrznym, obcym, wykorzystywanym, uprzedmiotawianym.

Czy współczesna postać obecności Natury w architekturze jest na tyle inna, że można nazwać ją partnerstwem? Zdarzają się na szczęście takie realizacje architektoniczne, które skłaniają do pozytywnej odpowiedzi na to pytanie. Uhonorowanie w 2009 roku najważniejszą nagrodą architektoniczną (Pritzker Architecture Prize) Petera Zumthora⁶³ potraktować można jako próbę skierowania uwagi architektów na – z pewnością – bezpieczniejszą formę realizacji architektonicznego partnerstwa z Naturą, niż ta opierająca się na pełnym zaufaniu do najnowszych technologii cyfrowych, a także akt afirmacji dla architektury otwierającej dostęp do przestrzeni, przede wszystkim tej cieleśnie dzielonej z Naturą, atmosferycznej⁶⁴, tej, w której można swobodnie oddychać⁶⁵.

Towards Post-formal Dynamics of Architectural Space: Closer or Further from Nature?

The creation of the architectural form can be interpreted according to two paradigms: purely subjective, when the act of creation is governed by the architect's intention and the generative one, when external, unpredictable forces are introduced to shape the final form. The article explores theoretical consequences of the second paradigm that suggest a change in a traditional man-Nature relation. The author describes this consequences referring to Gilles Deleuze's interpretation of baroque and Leibniz's philosophy, especially to his notion of "fold" showing that it could serve as the model of contemporary architectural thought.

⁶² W. Welsch, „Przestrzenie dla ludzi?” w: *Co to jest architektura*, red. A. Budak, Bunkier Sztuki, Kraków 2002, s. 173.

⁶³ Architekt szwajcarski, twórca m.in. Domu Sztuki w Bregencji, Muzeum Diecezjalnego w Kolonii, słynnego Pawilonu Szwajcarskiego na Expo 2000, obiektów termalnych w Vals; autor książek *Thinking Architecture* i *Atmospheres*.

⁶⁴ O kategorii „atmosfery” i o atmosferyczności – patrz G. Böhme, op. cit., *passim*.

⁶⁵ „Oddychanie, atmosfera, przestwór tworzyłyby główne kategorie projektowania urbanistycznego podług moich marzeń – pisze Welsch. W każdym razie to, że można oddychać, jest moim głównym kryterium we wszelkich sprawach – miejskich, dotyczących środowiska (...).” W. Welsch, op. cit., s. 183.