

Angelika Lasiewicz-Sych: Kreacja miejsc a forma otwarta: problem aktywnej percepcji w architekturze

Abstract: Placemaking vs an open form: active perception in architecture

Paper refers to relation between placemaking and the “open form” idea in architecture.

Placemaking is a dynamic, generative process which coordinates physical attributes (*locale*) of geographically determined location with people's activities and concepts to produce a sense of place. Similarly, producing the “open form” requires an enthusiasm and energy of individuals cooperating to produce an environmentally bound work of art which is synthesis of objective social elements and individual variety. The objective elements are here to create an active background for individual activities. Both concepts deal with producing spaces for humans, but the process itself (best if participant and transparent) is here more important than striving for a final product of design. Creating places (as well as open forms) requires time and freedom. Time is important to engage other people in activities but also to modify nowadays concepts to match project with environmental changes. Need for freedom is contrary to the idea of comprehensive design which is oppressive for our being-in-the-world. The “openness” of desired form is functional, structural and behavioral and it deals with adaptability, freedom of choice and authenticity.

1. Spojrzenie humanistyczne: Sytuacjonistyczny charakter architektury miejsc

Architektura jest szczególnym rodzajem tworzenia, które łączy sztukę z doświadczeniem życia codziennego. Dobry projekt integruje czystą pomysłowość i cierpliwą obserwację życia, a następnie tworzy wzory umiejętnie przekształcające tę rzeczywistość i zapisane w abstrakcyjnym języku form architektury. Podobnie, przedmiot architektonicznego doświadczenia zależy w znacznym stopniu od sytuacji¹, w jakiej znajduje się odbiorca, który – w warunkach rzeczywistych (*in situ*) – staje się jednocześnie jej użytkownikiem. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy stojąc przed budynkiem, podziwia jego elewację; nieświadomie podlega wówczas wielorakiemu oddziaływaniu środowiska, współtworzonego przez obserwowany budynek. Proces percepcji jest wówczas aktywowany wieloma bodźcami, część z nich ma charakter peryferyjny, nie

¹ D. Canter, *Psychology of the place*, Oxford Press, Londyn, 1977. Canter pisze o “sytuacjach”, czyli środowiskowej odpowiedniości miejsca i zachowania (m.in. na podstawie: Price&Bouffard, 1974).

związany bezpośrednio z obserwowanym budynkiem, ale z jego szeroko rozumianym otoczeniem; innymi budynkami, przestrzeniami między nimi, obecnością innych ludzi i samego obserwatora. Architektoniczna przestrzeń ożywa, a właściwie staje się miejscem w relacji do akcji i celu przywoływanych przez środowisko².

Spojrzenie na architekturę poprzez pryzmat miejsca, a nie obiektu jednoczy przedmiot i podmiot estetycznego doświadczenia. Myśląc o miejscu odrzucamy abstrakcję przestrzennego „kontenera”, który pozostaje niezmienny wobec zewnętrznych wydarzeń rozgrywających się w czasie; to nasze działania i myśli, sprawiają – jak pisze John McDermott – że „przestrzeń i czas stają się ludzkimi odruchami”, przedmiotem dramatu naszego wewnętrznego życia³; tracąc przy tym charakter niezmiennej rzeczy. Hugo Haring, jeden z pionierów modernizmu i funkcjonalizmu; twierdził, że architektura („dom”) wyrasta bezpośrednio z „formy wykonywania czynności”; a praca architekta nad formą zaczyna się wraz z „życiem”. „Życie – pisze Haring – nie jest dodane do dzieła poprzez kształtowanie obiektu, budynku, zgodnie z zewnętrznym punktem widzenia, ale poprzez budzenie, wspieranie i kultywowanie podstawowej formy w nim zawartej”⁴.

Z drugiej strony, ten sam budynek, to samo wnętrze, czy miejski plac może stanowić fizyczne ramy dla różnych indywidualnych zachowań czy społecznych interakcji, dla budowania nowych narracji czy koncepcji miejsca; doświadczenie podmiotu kreuje każdorazowo przedmiot percepcji. Miejsce zatem nie tyle jest, ile dzieje się w wyniku określonych interakcji. Edward Relph pisał, że „indywidualne działania, doświadczenia, intencje i znaczenia rysują się w formę przestrzenną”⁵. Tę formę powinniśmy rozumieć przede wszystkim jako pewną strukturę o charakterze generatywnym, którą za Davidem Canterem możemy nazywać „koncepcją miejsca”⁶ a nie jako określony stały układ o charakterze

² W. H. Ittelson w *Cognition and environment* (1973, za: D. Canter, *Psychology of the place...*) pisał o rozróżnieniu pomiędzy postrzeganiem miejsca a postrzeganiem obiektu fizycznego. Percepcja miejsca różni się wg Ittelsona m.in.: (1) niemożnością precyzyjnego wyizolowania przedmiotu percepcji; (2) wielorakim oddziaływaniem środowiskowym; (3) współistnieniem informacji peryferyjnej i centralnej; (4) dostarczaniem większej ilości informacji niż może być przetworzone; (5) rolą akcji i celu przywoływanych przez środowisko; (6) obecnością znaczenia i przesłanek motywacyjnych; (7) występowaniem wartości (jakości) estetycznych, społecznych i systemowych.

³ J. J. McDermott, *The Aesthetic Drama of the Ordinary* [w:] *Streams of Experience. Reflections on the History and Philosophy of American Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1986, s. 139.

⁴ H. Haring, *The house as an organic structure* (oryg. [w:] „Innendekoration”, Stuttgart, 1932) [w:] *Programs and Manifestoes on 20th-century architecture*, red. U. Conrads, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1971, s.126-7.

⁵ E. Relph, *Place and placelessness*, Pion Ltd, Londyn, 1976.

⁶ D. Canter, *Psychology of the place...*. Autor wymienia 3 komponenty miejsca: (1) atrybuty fizyczne; (2) zachowania; (3) koncepcje.

fizycznym. Z kolei, David Seamon postrzega „generowanie miejsca” jako proces, którego elementami są zarówno „interakcje” jak i „tożsamość”, podkreśla przy tym ważną dla procesu tworzenia miejsc kategorię „uwalniania miejsca” (*place release*). Seamon tłumaczy tę kategorię jako „środowiskową zdolność do przypadkowych odkryć, nieoczekiwanych spotkań i wydarzeń”⁷. To właśnie ta cecha miejsca – umożliwiająca nowe doświadczenia, sytuacje, spotkania z innymi ludźmi i niespodzianki związane z samym miejscem – najlepiej pozwala zrozumieć jego dynamikę. Miejsce, które traci moc ‘uwalniania’, sprawia, że ludzie tracą entuzjazm dla codziennych spraw.

Myślenie miejscem w projektowaniu architektonicznym – ważne z uwagi na podmiotowe traktowanie ludzi, ich doświadczeń i potrzeb w zakresie użytkowania przestrzeni – z jednej strony ułatwia komunikację niezbędną dla definicji projektowych celów, a z drugiej strony komplikuje strategię długofalowego i precyzyjnego planowania; jak pisze Cresswell „miejsce jest jednocześnie proste (i na tym między innymi polega jego urok) i skomplikowane”⁸. Trudność polega na konieczności pogodzenia determinizmu formy z otwarciem na indywidualne interakcje, budowanie tożsamości i dynamiczne procesy zmian, niezbędne w tworzeniu miejsc. Ten swoisty dualizm opisany jest zresztą w definicji miejsca, która łączy elementy stałe – fizyczne i elementy zmienne, których podmiotem są ludzie. 3-komponentowy model miejsca opisany przez Tima Cresswella tworzą: (1) zdeterminowana geograficznie „lokalizacja” (*location*), (2) fizyczne uformowanie miejsca (*locale*) i (3) „znaczenie” (*sense of place*), jakie miejscu nadają użytkownicy⁹.

2. Twórczy „zaczyn”: Tworzenie miejsc a forma otwarta

Rozróżnienie pomiędzy projektowaniem obiektów czy przestrzeni funkcjonalnych a tworzeniem miejsc wymaga przede wszystkim zrozumienia istoty rzeczy – tj. różnicy pomiędzy obiektem a miejscem. Ta jakościowa w istocie różnica dotyczy, najogólniej rzecz ujmując, otwartości na rozwój i zmiany, na wymianę pomiędzy zbudowanym środowiskiem a człowiekiem. Uzasadniony wydaje się tu pogląd, że projektowanie architektury rozumianej jako obiektu kończy się wraz z realizacją, jeśli zaś chodzi o tworzenie miejsca, to „realizacja”¹⁰ – rozumiana jak u Seamona – jako jego materialna, dotykalna substancja, dopiero otwiera czy umożliwia zaistnienie miejsca. Inaczej mówiąc, realizacja dzieła staje

⁷ D. Seamon, *Place Attachment and Phenomenology: The Synergistic Dynamism of Place*[w:] L. Manzo, P. Devine-Wright (red.), *Place Attachment*, Routledge: London, New York 2014. Seamon wyróżnia 6 generatywnych aspektów miejsca: (1) interakcje; (2) tożsamość miejsca (*identity*); (3) uwolnienie miejsca (*place release*); (4) realizacja miejsca; (5) tworzenie miejsca; (6) intensyfikacja miejsca.

⁸ T. Cresswell, *Place. A short introduction*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 1.

⁹ Tamże, s. 7. 3-komponentowy model miejsca za: J. Agnew, 1987.

¹⁰ D. Seamon, *Place Attachment and Phenomenology...*, s. 17.

się zaproszeniem do tworzenia miejsca. W tym sensie dualizm obiektu i miejsca – na poziomie teoretycznym – staje się niemal tożsamy z opozycją formy „zamkniętej” i „otwartej”, zwłaszcza w ujęciu teorii architektury Oskara Hansena.

Definicja Formy Otwartej, a zwłaszcza próba jej realizacji stała się życiowym dziełem tego twórcy. Hansen, być może dzieląc egzystencjalny pogląd Jean-Paul Sartre’a na temat znaczenia przestrzeni życia, wiązał pojęcie wolności człowieka i samostanowienia z „dostępnością” i „otwartością” czasoprzestrzennego pola, w którym jest on usytuowany¹¹. Jakość Formy Otwartej opierać się miała na „zidentyfikowaniu indywidualności w kolektywie” i traktowaniu energii jednostek jako „początkowego i fundamentalnego” elementu projektu¹². To ona – parafrazując tytuł książki Filipa Springera o Zofii i Oskarze Hansenach¹³ – miała stanowić faktyczny „zaczyn” architektonicznych wydarzeń. Swoje dzieła projektowe określał Hansen jako „sztukę środowiskową”, która polega na stałej wymianie pomiędzy formą a „chłonnym tłem”, będącym synonimem zaprojektowanej w odpowiedni sposób przestrzeni¹⁴. „Chłonne” lub „aktywne” tło określane jeszcze inaczej jako „*passe-partout*”¹⁵ tworzyło przestrzenne sytuacje, które miały być zachętą dla innych ludzi, użytkowników przestrzeni, do uzupełnienia dzieła własną aktywnością. Sytuacje tego typu tworzyć mogły przestawialne lub zmienialne elementy instalacji wprawiane w ruch przez przechodniów lub w inny sposób aktywowane przez ludzi znajdujących się w polu ich oddziaływania. Bez ludzi taka instalacja traciłaby sens¹⁶. Dobitnie pokazują to niektóre współczesne realizacje formy otwartej, potwierdzając, że jest to w najwyższym stopniu sztuka „środowiskowa”, zwłaszcza poprzez jej związek z miejscem (w tym szczególnie poprzez opisaną przez Seamona kategorię „uwalniania” miejsca) a także działaniami twórcy w relacji do działań odbiorców, a właściwie współtwórców formy.

Dobrym przykładem tego typu dzieła jest instalacja Pawła Althamera *Bródno 2000*. Realizując projekt swojego pomysłu, Althamer zachęcił sąsiadów (mieszkańców bloku nr 13 przy ulicy Krasnobrodzkiej w Warszawie), by

¹¹ J. Ockman, Oskar Hansen’s Radical Humanism [w:] Oskar Hansen Opening Modernism: An open Form Architecture, Art and Didactics, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Museum of Modern Art in Warsaw, Warszawa, 2014, s. 31.

¹² O. Hansen, Z. Hansen, The Open Form in Architecture – the Art of the Great Number (referat wygłoszony na sesji CIAM w 1959 roku) [w:] *Oskar Hansen Opening Modernism: An open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Museum of Modern Art in Warsaw, Warszawa, 2014, s. 7.

¹³ F. Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Wydawnictwo Karakter/ Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa, 2013.

¹⁴ Tamże, s. 34.

¹⁵ K. Sienkiewicz, You live and you learn: Open Form Put to the Test [w:] Oskar Hansen Opening Modernism..., s. 291.

¹⁶ Tamże, s.293. Przykładem takiej instalacji jest opisywane tu dzieło Grzegorza Kowalskiego (*Kompozycja okolicznościowa*, Puławy, 1965).

o jednej porze (w lutym 2000) włączyli lub wygasili w zaplanowany sposób w swoich mieszkaniach światło, tak by rozświetlone okna całego bloku utworzyły napis „2000”. Przykład instalacji Althamera, wyraźnie pokazuje analogię w tworzeniu miejsca i formy otwartej; dotyczy ona metody działania (artysta określa ją jako „reżyserowanie rzeczywistości”)¹⁷, która wymaga zaakceptowania specyficznej ukierunkowanej na proces strategii i odpowiedniej postawy twórczej. Praca Althamera stała się swoistym eksperymentem na temat relacji twórcy do wspólnoty, możliwości wspólnej pracy nad projektem, a przede wszystkim zaangażowania uczestników projektu. Trwająca pół godziny akcja wymagała zaangażowania około 200 rodzin i pomocy harcerzy; w akcję zaangażowały się też lokalne władze, animatorzy oraz ksiądz. „Uwolnienie” miejsca spowodowało dalszy ciąg spontanicznych działań, wśród nich między innymi festyn z muzyką i tańcami. Zaangażowanie samego Althamera w życie osiedla wynika z jego wiary w determinujące znaczenie najbliższego otoczenia oraz aktywizującą rolę artysty, „który za pomocą prostego gestu jest w stanie wytrącić nas z utartych schematów myślenia”¹⁸. W przeciwieństwie, bowiem, do budowania przestrzeni funkcjonalnych, tworzenie miejsc – podobnie jak formy otwartej – wymaga nie tylko umiejętności, wiedzy i technicznych możliwości, ale przede wszystkim emocjonalnego zaangażowania innych ludzi (odbiorców – użytkowników), to zaś – czasu i swobody działania.

Różnica, o której mowa, polega zatem na wypracowaniu metody projektowej, która z jednej strony umożliwia działanie czasu (proces), a z drugiej strony oferuje użytkownikom sposobność do kreowania własnego miejsca w ramach zbudowanego środowiska (*locale*). Nie byłoby to możliwe bez egalitarnego traktowania różnych podmiotów zaangażowanych w proces; a także bez nadawania estetycznej rangi wartościom indywidualnego codziennego życia i traktowania go jako „generatora formy”¹⁹. Ważne jest tu zatem rozszerzenie ‘pola estetyczności’ poprzez koncepcję „sztuki życia” jako harmonijnego wzrostu (*growth*) w ramach środowiska rozumianego w kategoriach społecznych. Richard Shusterman pisze, że „dobre społeczeństwo musi gwarantować możliwość życia przynoszącego estetyczną satysfakcję składającym się na nie jednostkom, a nawet faktycznie kształtować je w taki sposób”²⁰. W estetycznej filozofii Shustermana ważne jest więc nie tylko powiązanie sztuki z życiem codziennym, uznanie w szczególności sposobu jej kontekstualności (np. w lokalnym kolorycie sztuki rapowania), ale także aktywistyczny charakter tej filozofii, pozostającej w ścisłym intelektualnym związku z konkretnymi działaniami.

¹⁷ <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/althamer-pawel-brodno-2000>.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ K. Lenartowicz, *Do polskiego czytelnika* [w:] Ch. Alexander e al., *Język wzorców: miasta, budynki, konstrukcja*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2008, s. XVIII.

²⁰ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 1998, s. 317.

3. Spojrzenie analityczne: Zintegrowane kryteria formy otwartej

1. Otwartość – (kryterium funkcjonalne)

U podstaw idei formy otwartej leży głęboko humanistyczne założenie, że dzieła tego świata mają służyć ludziom, że przestrzeń, która nas otacza powinna nam oferować wolność wyboru i możliwość odkrywania nowych rzeczy, z czego wynika, że otaczający nas świat (środowisko), które nam towarzyszy w ciągu całego życia powinien się w jakiś sposób zmieniać, dojrzewać wraz z nami. Takich możliwości – jak pisze John Dewey – nie może nam zaoferować świat, który byłby całkowicie zmienny, w którym wszystko byłoby „płynne”, a „zmiany nie mogłyby się kumulować i nie zmierzałyby do jakiegoś rozstrzygnięcia”. W takim świecie nie byłoby – tak nam potrzebnej – „trwałości i spoczynku”. Z drugiej strony „świat całkowicie skończony, dokonany, pozbawiony byłby cech niepewności i kryzysu i nie przedstawiałby żadnych możliwości rozstrzygnięć. Bo nie ma spełnienia tam, gdzie wszystko jest gotowe”²¹. To, czego oczekujemy, jak wynika z lektury Deweya, to w pewnym sensie „niegotowa” forma świata, która pozostaje „otwarta” na doświadczenie estetyczne²²; stanowiąc zachętę dla naszej aktywnej percepcji. Ta myśl zdaje się współgrać z niektórymi ideami twórczymi w architekturze. W swoim architektonicznym credo Gieselmann i Ungers piszą, że „rolą architektury jest zapewnić wolność dla rozwijania ducha kreatywności [...], polega [ona] wyłącznie na indywidualnym zmaganiu się z rzeczywistością i rozpoznaniu osobistej wewnętrznej odpowiedzialności wobec miejsca, czasu i [innego] człowieka”²³.

Postulowana – od zarania modernizmu – przez twórców środowiska zbudowanego „otwartość” na zmiany i rozwój, powinna być, w tym kontekście, rozpatrywana nie tylko jako wyrażenie ducha czasu przemian (modernizm), czy dostosowanie do wymogów ekonomicznych współczesnego rynku budowlanego, ale przede wszystkim jako jeden z fundamentów naszego satysfakcjonującego istnienia w świecie. Postulaty zmienności, rozumianej jednak przede wszystkim jako wymóg funkcjonalno-ekonomiczny, realizowane były pod hasłami architektury „elastycznej”, „zmiennej”, „metabolistycznej” czy „mobilnej”. Wszystkie one rozwiązują dylemat determinizmu formy i otwarcia na zmiany poprzez zaproponowanie pewnej skończonej formy, która jednak może zmieniać się w czasie. Zmiany mogą się dokonywać w ramach cyklu dobowego (np. poprzez zastosowanie ruchomych elementów aranżacji), kilkuletniego (np. poprzez wymianę pewnych elementów struktury) lub w dłuższej perspektywie cyklu całego życia (w architekturze japońskich metabolistów). Nieco inny model architektury

²¹ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, 1975 [za:] S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Universitas, Kraków, 2012 s. 17.

²² Tamże, s. 17.

²³ Gieselmann i Ungers, (oryg. *Towards a new architecture*, 1960) [w:] *Programs and Manifestoes on 20th-century architecture*, red. U. Conrads, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1971, s. 165.

„elastycznej” zaproponował Herman Hertzberger. Jest on autorem pomysłu formy „poliwalentnej”, która bez zmieniania się może sprostać różnym potrzebom. Tak pomyślana forma, zakłada pewną strukturalną „otwartość” nie tylko na potrzeby funkcjonalno-techniczne, ale także na potrzeby behawioralne użytkowników (np. pozostawiając pewne przestrzenie jakby nie-całkiem określone funkcjonalnie, oferujące jednocześnie jakość przestrzeni publicznej w ramach zamkniętej i zdefiniowanej architektonicznie struktury budynku)²⁴.

W przeciwieństwie do wspomnianych koncepcji, pomysł Hansena na Formę Otwartą jako odpowiedź na tego rodzaju postulaty polega przede wszystkim na myśleniu o metodzie projektowania. Neguje ona manifestację skończonego projektu na rzecz „stopniowego rozwoju”, w odpowiedzi na powstające w trakcie jego realizacji pytania. Taki projekt powinien być zależny od potrzeb użytkowników i być otwarty na polemikę; jako „forma sumy zdarzeń, sumy indywidualności w danej grupie”²⁵. Zasadnicza różnica polega więc na niemożności przewidywania ostatecznego kształtu zrealizowanego projektu, który bardziej niż opisem rzeczy jest raczej pomysłem na wytyczenie pewnego kierunku rozwoju. Taki kształt przybierają niektóre realizacje Formy Otwartej autorstwa zespołu Hansena, między innymi projekt oświęcimskiego pomnika (*Droga*²⁶) i urbanistyczna super-struktura LSC (Linearny System Ciągły)²⁷. Przykładowo, w niezrealizowanym projekcie na oświęcimski pomnik, wytyczenie asfaltowej diagonalnej *Drogi*, miało zabezpieczyć tylko część materialnych śladów obozu, resztę pozostawiając działaniu czasu, natury i ludzi.

Metoda „stopniowego rozwoju” opisywana przez Hansena, jakkolwiek modernistyczna w genezie, jest bliska w swoich teoretycznych założeniach postmodernistycznej wizji Christophera Alexandra rozwoju „organicznego”. I tu i tam, odrzucana jest perspektywa „produktu końcowego”, a podkreślana rola procesu, ważną rolę w działaniach projektowych stanowią inni ludzie (odbiorcy-użytkownicy). Nie oznacza to jednak braku różnic. Wizja Hansena bliższa jest modernistycznej koncepcji kształtowania formy poprzez dawstwo ogólnej idei; np. wytyczenie przebiegu *Drogi* w pomniku oświęcimskim czy wytyczenie linii osi rozwojowych LSC lub bardziej szczegółowo – projekt struktury i jednostek podstawowych osiedla Przyczółek Grochowski (pozostawiający jednak mieszkańcom, przynajmniej w założeniach, możliwość dość swobodnej aranżacji). Alexander, w swoich postulatach zasadniczo odrzuca strategię planu ogólnego, zastępując ją strategią ewolucyjnych zmian w ramach istniejącego środowiska

²⁴ H. Hertzberger, projekt *De Drie Hoven* (Dom dla starszych ludzi), 1974 (por.: H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 1991, s. 40).

²⁵ O. Hansen, Z. Hansen, *The Open Form in Architecture – the Art of Great Number* [w:] s. 9.

²⁶ O. Hansen, Z. Hansen, J. Jarnuszkiewicz, J. Pałka, E. Kupiecki, L. Rosiński, projekt konkursowy na Pomnik w Auswitz-Birkenau, *Droga*, 1958.

²⁷ O. Hansen, Z. Hansen, *Linearny System Ciągły* (LSC), 1960-70.

(*piecemeal growth*) i współdziałaniem innych ludzi w podejmowaniu początkowych decyzji projektowych, a w szczególności wspólne określanie celów projektu²⁸. W tym względzie koncepcja Hansena dość daleko odbiega od wizji Alexandra. Ludzie i ich działania mają raczej dopowiadać formę, której struktura została przez architekta wcześniej określona; nawet jeśli ich działania mogą spowodować całkowitą zmianę obrazu miejsca, to jednak leżąca u jego podstaw idea formy pozostaje w jakimś sensie niezmienna.

Z tego względu koncepcja Hansena bardziej niż partycypacyjny model projektowania spopularyzowany przez koncepcje Alexandra, wydaje się realizować filozoficzną ideę „projektowania nie-zupełnego” opisaną przez Wolfganga Welscha, zwłaszcza w zakresie pozostawienia marginesu swobody ludziom-użytkownikom i otwartości na działanie czasu. Hansen prawdopodobnie zgodziłby się ze słowami Welscha, mówiącymi, że „przestrzenie, które zostały na wskroś zaprojektowane są dławiącą opresją. Usiłują zdefiniować nas od zewnątrz – i to zupełnie. Wszelkie stymulacje, wszelkie formy ruchu i akcji, wszystkie opcje są z góry zdeterminowane, zostają nam narzucone, zamiast brać swój początek z naszej strony”²⁹. Welsch w swojej wizji architektury dla ludzi, postuluje więc „wolność”, jako pewien rodzaj otwarcia możliwości, otwarcia na nieoczekiwane (podobnie jak Seamon w kategorii *place release*), będący czymś więcej niż tylko zredukowaną do wyboru gotowych opcji „racjonalistyczną i celową” alternatywą. W przestrzeni miasta – pisze dalej Welsch – „powinniśmy się czuć ożywieni w szerokim zakresie naszego istnienia, pełnego niespodzianek, niepewności i irytacji”³⁰.

2. Architektura jako aktywne tło – (kryterium strukturalne/przestrzenne)

Za Umberto Eco, moglibyśmy przyjąć, że dzieło sztuki jest tworem z definicji „otwartym”, tzn. wieloznacznym, przy czym ta „wieloznaczność” jest osiągnięta w wyniku „aktywnej współpracy odbiorcy”, który dokonuje różnorodnych interpretacji dzieła. Nie wszystkie dzieła są jednak „otwarte”, a stopień „otwartości” jest zależny od określonych „właściwości strukturalnych” dzieła³¹. Dzieło „otwarte” zmierza do „inspirowania u interpretatora <aktów świadomej swobody>”³². To właśnie interpretator nadaje dziełu „otwartemu” ostateczny kształt „nie będąc skrupowanym przez k o n i e c z n o ś ć wynikającą z określonych zasad organizacji

²⁸ Ch. Alexander, *The Oregon Experiment*, Oxford Press, 1975.

²⁹ W. Welsch, *Przestrzenie dla ludzi?/ Spaces for Humans? [w:] Co to jest architektura?/What is Architecture?*, red. Budak A., Bunkier Sztuki, Kraków, 2002, s. 186-7.

³⁰ Tamże, s. 183.

³¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa, 1994, s. 6.

³² Tamże, s. 27 (Eco cytuje: H. Pousser, *La nuova sensibilità*, „Incontri Musicali”, 1958, nr 2, s. 25).

dzieła³³. W przypadku dzieła muzycznego może to oznaczać swobodę interpretacji „kombinatorycznej” struktury utworu w postaci fragmentarycznego zapisu nutowego pozwalającego interpretatorowi (wykonawcy utworu) samodzielnie „montować” następstwo muzycznych fraz. Przykładowo, o swojej kompozycji *Scambi*, Henri Pousser pisze, że „to nie tyle utwór, co pole możliwości³⁴. Ten typ kompozycji możemy też zobaczyć w sposobie aranżacji przestrzeni; przykładem „pola możliwości” może być kompozycja *Studium przestrzeni* Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika z 1958 roku. Autorzy stworzyli przestrzeny układ złożony z obrazów, które stwarzały tło, fizyczne ramy przestrzeni dla znajdujących się w zasięgu jej oddziaływania ludzi. Ważne było nie to „co zachodzi w indywidualnym obrazie, lecz co zachodzi pomiędzy obrazami. Obrazy stają się [- jak pisał Fangor -] anonimowymi elementami zespołu, który rozpoczyna nowe życie i spełnia się w przestrzeni rzeczywistej. Odbiorca przez wybór drogi i czasu staje się automatycznie współtwórcą dzieła³⁵.

Opis kompozycji wyjaśnia w ogólnym zarysie strukturalną cechę otwartości, z jaką mamy do czynienia w dziele architektonicznym; zapis nutowy jest tu zastępowany poprzez zapis występujących w planie barier i połączeń³⁶. To one w zasadniczy sposób definiują strukturę obiektu architektonicznego, tworzą jego przestrzeny „genotyp”, charakterystyczny układ następujących po sobie przestrzeni (*space-syntax*)³⁷. Składnia przestrzeni stanowi strukturalny klucz do możliwych sposobów jej interpretacji poprzez wybór drogi dojścia z hipotetycznego punktu A do punktu B. Ilość alternatywnych połączeń, ich charakter – mniej lub bardziej bezpośredni – stanowi o swoistym genotypie architektury. Tu również możemy zatem rozważać układy „zamknięte”, oferujące jeden jedyny sposób interpretacji struktury przestrzennej jako połączenia między dwoma punktami w układzie (np. egipska świątynia Amona w Luksorze) i układy mniej lub bardziej „otwarte”, oferujące dużą ilość połączeń i tym samym możliwość wyboru drogi (np. struktura urbanistyczna średniowiecznej Wenecji). Struktura przestrzeni architektonicznej o charakterze „aktywnego tła” cechuje się asymetrią układu, oferując nie-hierarchiczną przestrzeń stanowiącą zachętę do indywidualnego doświadczenia i społecznych interakcji. Asymetria staje się ważnym elementem „otwartej” kompozycji przestrzennej; nie tylko dlatego, że umożliwia alternatywy w eksplorowaniu przestrzeni, ale też dlatego, że oferuje coś

³³ Tamże, s. 28.

³⁴ Tamże, s. 23.

³⁵ W. Fangor, *Studium przestrzeni*, katalog wystawy w Salonie „Nowej Kultury”, Warszawa 1958, za: F. Springer, *Zaczyn...*, s. 34.

³⁶ Por.: A. Lasiewicz-Sych, *Logika planu, przestrzeń w zapisie barier i połączeń* [w:] Definiowanie przestrzeni architektonicznej: Zapis przestrzeni architektonicznej, red. M. Misiągiewicz, D. Kozłowski, Wydawnictwo PK, Kraków, 2013, ss. 278-282.

³⁷ B. Hillier, J. Hanson, *The social logic of space*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1993.

nieoczekiwanego. Jak piszą w swoim manifestie cytowani wcześniej Gieselmann i Ungers: "sztywność jest zastępowana przez ruch, symetria przez asymetrię, statyka przez dynamikę., oczywista monotonia przez zaskoczenie"³⁸. Asymetria uformowań przestrzennych wpływa także na percepcję monumentalności układu; bardziej asymetryczne, nie-hierarchiczne struktury są postrzegane jako mniej monumentalne, a tym samym bardziej "otwarte" zachęcając do bardziej nieformalnych zachowań.

Wyrazisty przykładem struktury architektonicznej o charakterze "otwartym" stanowi aranżacja *Placu Bohaterów Getta* w Krakowie (arch. Lewicki & Łatak, 2005) jako swoistego "miejsca pamięci"³⁹. Tworzy ją układ w miarę regularnie ustawionych na placu pomników-krzesel, przy czym regularny rytm krzesel jest nieznacznie zakłócony/ urozmaicony zmiennością ich orientacji (niektóre krzesła ustawione są w innym kierunku niż pozostała większość spoglądająca w kierunku południowym – w stronę *Apteki pod Orłem*). W tej kompozycji nie ma centrum (chyba, że za takie uznamy punkt, w którym umieszczono – mniej więcej w okolicy środka placu – pompę studni), ani zasadniczej osi, brak jest tu symetrii (chyba, że za taką uznamy osie modułarne tej kompozycji). Nie ma też wyraźnych granic tej przestrzennej kompozycji, chociaż jednorodny obszar placu z krzesłami, stanowiący strefę pieszą, wyraźnie oddziela się od reszty placu. Elementy aranżujące wewnątrz placu – krzesła, pojawiają się także w innych miejscach placu, na przystankach tramwajowych, dodatkowo rozbijając zamknięty charakter kompozycji. Analiza występujących w planie barier i połączeń (typu *space-syntax*) – za takie uznano wszelkie elementy aranżujące wewnątrz placu i jego krawędzie⁴⁰ – potwierdziła asymetryczny charakter tej struktury przestrzennej, pozbawionej integrującego centrum. Obszary najbardziej 'zintegrowane' w układzie znalazły się na obrzeżach formy, a miejsca najbardziej 'prywatne', najtrudniej dostępne – znalazły się mniej więcej na środku placu. Systematyczna obserwacja zachowań ludzi na placu przyniosła interesujące wyniki. Poruszający się po placu ludzie pojawiają się w miejscach najbardziej zintegrowanych (głównie na ulicach okalających plac), ale ludzie, którzy na placu przebywają/pozostają (np. siedzą – na krzesłach, na powierzchni placu – samotnie i w grupach, spacerują, zatrzymują się i fotografują lub robią inne rzeczy) zwykle zatrzymują się w miejscach oddalonych od najbardziej zintegrowanych przestrzeni ruchu (Rys. 1, 2). Ponadto porównanie wyników obserwacji Placu Bohaterów Getta w Krakowie i placu (o podobnej funkcji) przed Muzeum POLIN w Warszawie wykazało, że liczba osób "przebywających" na placu była w Krakowie znacznie

³⁸ Gieselmann i Ungers, (oryg. 1960) [w:] *Programs...*, s. 166.

³⁹ Por.: P. Nora, *Between memory and history: Les lieux de mémoire*. "Representations", 1989, 26, ss. 7-24.

⁴⁰ Badania własne przy użyciu zinterpretowanej przez Autorkę hillierowskiej metody *space-syntax* oraz systematycznych obserwacji (6×15 minut) w środowisku naturalnym przeprowadzone w roku 2014 (od kwietnia do czerwca).

wyższa, zwłaszcza jeśli porównamy tylko te liczby dotyczące przebywania na placu. Bardziej asymetryczna, niemonumentalna forma aranżacji placu w Krakowie (w porównaniu z placem w Warszawie), zdaje się też zachęcać bardziej indywidualne reakcje i zachowania (zabawa pompą, siedzenie w miejscach do tego 'nieprzeznaczonych', slalom rowerowy między krzesłami, etc.) stanowiące w jakiejś mierze interpretację tego architektonicznego uformowania o charakterze "otwartym". Pomimo zdefiniowanego, skończonego charakteru tej formy architektonicznej zdaje się ona stwarzać sposobność do "kreowania własnego miejsca" w ramach zbudowanego środowiska i wraz z pojawiającymi się tu ludźmi przynosi nowe interpretacje.



Rys. 1, 2. Plac Bohaterów Getta w Krakowie. Zbiorcza mapa wszystkich osób na placu zanotowanych w trakcie 6 systematycznych obserwacji (1) oraz mapa osób pozostających na placu (2). Źródło: badania własne, IV-VI. 2014.

3. Autentyczność – (kryterium behawioralne)

Obok funkcjonalnej zmienności i struktury przestrzennej o charakterze "otwartym", ważnym kryterium powodzenia formy otwartej i tworzenia miejsca, jest autentyczność. Ta kategoria odnosi niejako do początku niniejszego wywodu, do jedności podmiotu i przedmiotu – do miejsca. W teorii miejsca, autentyczność jest rozumiana przede wszystkim jako przeciwieństwo "sztuczności", "wtórności" i "powtarzalności"⁴¹. Autentyczne miejsca są

⁴¹ M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, 2012.

niepowtarzalne, zachowują ciągłość w sensie historycznym, ale też funkcjonalnym i estetycznym. Są przeciwieństwem wizji sztucznie uporządkowanego świata w rodzaju parków Disneya (*disneyfied places*), ale też tzw. parków historycznych (*museumized places*), miejsc turystycznych, i innych tego typu środowisk, do których możemy, z pewnością, zaliczyć także 'zwyczajne' miejsca wokół nas w rodzaju specjalnych stref komercyjnych czy osiedli grodzonych. Tego typu miejsca Relph nazywa *instant environment machines*⁴². W przeciwieństwie do tych nie-miejsc, autentyczne miejsce żyje wraz z ludźmi i dlatego staje się dla nich sensownym punktem odniesienia. Jednocześnie miejsca są takie jakie są, dlatego, że tworzymy je w zgodzie z nadawanymi im przez nas znaczeniami i dlatego, że my tacy jesteśmy. Kategoria autentyczności odnosi się zatem przede wszystkim do nas samych.

W filozofii Heideggera znajdujemy opis postawy autentyczności w odniesieniu do "otoczenia" poprzez jej zaprzeczenie realizowane w postawie "Się". "Się – pisze Heidegger – nie jest żadnym określonym [się] [...] przepisuje sposób bycia powszedniości [...], troska się o *przeciętność*. Ta przeciętność wyznaczająca wszystko, na co można i wypada się odważyć, pilnie zważa na wszelkie wybijające się wyjątki [...] Troska przeciętności odsłania pewną istotową tendencję jestestwa, którą nazwiemy *niwelacją* (..) wszelkich możliwości bycia"⁴³. Przeciwnie autentyczna postawa i charakteryzująca bycie jestestwa "otwartość" opiera się na "położeniu i rozumieniu"⁴⁴. Autentyczna postawa polega więc na dostrzeżeniu własnego położenia i "innych" razem z nami obecnych jako "określonych". Sprzyjają temu gesty "wytrącające z rutyny myślenia" (Althamer) i jednoczący proces wspólnego tworzenia otaczającej nas rzeczywistości.

Hansen mierząc się z problemami swoich czasów – powojennej odbudowy Polski i rewolucji nowoczesności – wierzył w możliwość pogodzenia "wielkiej liczby" (ludzi, domów) i związaną z tym z koniecznością powtarzalności z darowaniem człowiekowi jego wolności, jego pola działania, we współpracy z innymi. Był optymistą; wierzył, że proste architektoniczne gesty – jak widok z okna, wspólna przestrzeń, czy własny kąt do pracy – wypełnią się znaczeniem i staną się "określone". Wierzył w Formę Otwartą, że stworzy ona "poczucie potrzeby istnienia każdego z nas, pomoże nam określić się i odnaleźć w przestrzeni i czasie, w których żyjemy. Będzie przestrzenią zgodną z naszą skomplikowaną i jeszcze nie znaną psychiką"⁴⁵. Hansen wierzył, że wspólnota sprzyja rozwojowi jednostki. Dążył do wzajemnego przenikania i syntezy tego, co obiektywne i wspólne z tym, co subiektywne i indywidualne.

⁴² E. Relph, *Modernity and the reclamation of place*, 1993 za: M. Lewicka, *Psychologia miejsca...*, s. 76.

⁴³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1994, s. 181.

⁴⁴ Tamże, s. 261.

⁴⁵ O. Hansen, *Forma Otwarta*, "Przegląd Kulturalny" 1959 nr 5, za: F. Springer, *Zaczyn...*, s. 32.

W roku 1958 Hansenowie zrealizowali jeden ze swoich bardziej udanych projektów – miniaturowe osiedle I kolonii na Rakowcu w Warszawie. Hansenowie chcieli tu stworzyć przyjazne, słoneczne miejsce do życia dla ludzi, którzy mieli być współprojektantami tego osiedla; mieli by tu “uwić własne gniazdo”⁴⁶. Pierwszy pomysł zakładał oddanie przyszłym mieszkańcom “placu na kondygnacji”, czyli przeznaczonej dla nich powierzchni mieszkaniowej, do całkowitej indywidualnej aranżacji (włącznie z lokalizacją ścian i pomieszczeń). Pomysł – niezwykle trudny i kosztowny w realizacji, nie przyjął się. Drugi pomysł, również niezrealizowany, polegał na wybudowaniu małych szeregówek – każdej z indywidualnym dostępem do ogródka. Ostatecznie zrealizowano dwa niewielkie bloki wielorodzinne. Pasja i zaangażowanie autorów, sprawiły, że przed przystąpieniem do projektowania przeprowadzili szereg wywiadów i na ich podstawie stworzyli zespół zawierający różne moduły mieszkalne (dla osób starszych, rodzin z dziećmi, czy bezdzietnych par). Każde mieszkanie starają się potraktować indywidualnie, dostosowując położenie i wielkość okien do projektowanej aranżacji i widoku za oknem. Budynki też nie stanowią prostych pudełek; ściany zewnętrzne są podzielone na odcinki przesunięte względem siebie. Z pewnej odległości wydaje się, że są po prostu krzywe. Dodatkowo ściany wykończone szorstkim tynkiem są malowane w białe kwadraty i prostokąty, odpowiadające poszczególnym mieszkaniom; patrząc na elewację można ‘zobaczyć’ własne miejsce. Daje to zaskakujący efekt różnorodności, o który chodziło autorom; “różnorodna indywidualność – jak pisał Hansen – wraz ze swoją przypadkowością, aktywnością stanie się bogactwem tej przestrzeni – jej współuczestnikiem”⁴⁷.

Z drugiej strony jest też element obiektywny – wspólna przestrzeń; jej centrum stanowi ogrodowe wnętrze pomiędzy dwoma blokami ustawionymi równoległe do siebie. Proporcja tego wnętrza jest optymalna. Stosunkowo niskie bloki i niewielkie odległości. Przejścia pod zadaszonymi wejściami na klatki schodowe, niewiele wyższe od wysokiego człowieka, dają wrażenie oparcia i tworzą jakby arkadowe ramy dla przechodzących pod nimi ludzi. Odległości zachowują dystans społeczny⁴⁸; powstaje sympatyczna przestrzeń kontaktów. Nie ma tu płotów, ani innych ogrodzeń, boiska, place zabaw (w przestrzeni otaczającej bloki od zewnątrz) i miejsca odpoczynku są ogólnodostępne, pozostają jednak we wzajemnej łączności i jakby przez to sprawiają wrażenie nieco wydzielonej enklawy. Domy Hansenów, stojące obecnie pośrodku nowszego kompleksu bloków, podobnie jak inne budynki w tym osiedlu dostały nowe elewacje, zniknęły intrygujące białe asymetryczne plamy i trochę nieoswojona szorstkość tynku, które widać na archiwalnych zdjęciach; pojawiły się też nowe

⁴⁶ B. Rostropowicz, *“Mój i twój dom” wuesemowskich projektantów*, “Stolica”, 1958, nr 23 (544) za: F. Springer, *Zaczyn...*, s. 97.

⁴⁷ O. Hansen, *Forma Otwarta...*, za: F. Springer, *Zaczyn...*, s. 32.

⁴⁸ Por.: E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, (tytuł oryginału *Hidden Dimension*, tłum. Teresa Hołówka), Muza, Warszawa 1997.

Angelika Lasiewicz-Sych: Kreacja miejsc a forma otwarta: problem aktywnej percepcji w architekturze

detale (inne balustrady balkonowe), które powtarzają się na całym osiedlu. Jest tu jednak inaczej; w tym mini osiedlu czuje się swobodną obecność ludzi; chłopak z książką i rowerem siedzi pomiędzy blokami, a inny rozmawia cicho przez telefon, ukryty przed wzrokiem sąsiadów w gęstych zielonych zaroślach międzyblokowego ogrodu. Jest sobotnie, majowe popołudnie. Spokój i cisza, w której słychać rozmowy ludzi przez otwarte okna; czuć zapach gotujących się potraw. Zieloność bujnie porasta; jest trochę dzika, a jednocześnie zadbana; wygląda naturalnie. Autentycznie.



Fot. 1, 2. Bloki przy ulicy Sanockiej na osiedlu Rakowiec w Warszawie, proj. Z. Hansen, O. Hansen, 1958. Stan obecny. (1) Skrajne wejście na klatkę schodową do jednego z bloków (widać fragment elewacji z charakterystycznym zachowanym układem okien, w innych miejscach niektóre okna zostały wyraźnie 'uporzędkowane'); (2) wspólna przestrzeń między blokami (Fot.: A. Lasiewicz-Sych, 2015)

Bibliografia:

- Alexander Ch., *The Oregon Experiment*, Oxford Press, 1975.
- Alexander Ch. et al, *Język wzorców: miasta, budynki, konstrukcja* (tytuł oryginału: *A Pattern Language. Towns – Buildings – Constructions*, 1977, tłum. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, K. Lenartowicz [korekta przekładu + wstęp]), Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2008.
- Canter D., *Psychology of the Place*, Oxford Press, London, 1977.
- Conrads, U. (red.), *Programs and Manifestoes on 20th-century architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.
- Cresswell T., *Place. A short introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.
- Eco U., *Forma otwarta. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa, 1994.
- Hall E. T., *Ukryty wymiar*, (tytuł oryginału *Hidden Dimension*, tłum. Teresa Hołówka), Muza, Warszawa, 1997.
- Hansen O., *Zobaczyć świat*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2005.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1994.
- Hertzberger H., *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 1991.
- Hillier B., Hanson J., *The social logic of space*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1993.
- Kędziorek A., Ronduda Ł., *Oskar Hansen Opening Modernism: An open Form Architecture*, Art and Didactics, red., Museum of Modern Art in Warsaw, Warszawa, 2014.
- Lasiewicz-Sych A., *Logika planu, przestrzeń w zapisie barier i połączeń [w:] Definiowanie przestrzeni architektonicznej: Zapis przestrzeni architektonicznej*, red. M. Misiągiewicz, D. Kozłowski, Wydawnictwo PK, Kraków, 2013, ss. 278-282.
- Lewicka M., *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, 2012.
- McDermott J.J., *Streams of Experience. Reflections on the History and Philosophy of American Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1986.
- Nora P., *Between memory and history: Les lieux de mémoire. "Representations"*, 1989, 26, ss. 7-24.
- Relph E., *Place and placelessness*, Pion Ltd, London, 1976.
- Seamon D., *Place Attachment and Phenomenology: The Synergistic Dynamism of Place*[w:] Manzo L., Devine-Wright P. (red.), *Place Attachment*, Routledge: London, New York 2014.

Angelika Lasiewicz-Sych: Kreacja miejsc a forma otwarta: problem aktywnej percepcji w architekturze

Shusterman R., Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką (oryg. Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art, 1992, tłum. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski) Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 1998.

Springer F., Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach, Wydawnictwo Karakter/ Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa, 2013.

Stankiewicz, S., Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty, Universitas, Kraków, 2012.

Welsch W., Przestrzenie dla ludzi?/ Spaces for Humans? [w:] Co to jest architektura?/What is Architecture?, red. Budak A., Bunkier Sztuki, Kraków, 2002, ss. 160-195

<http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/althamer-pawel-brodno-2000>.