

A&BTM

www.architekturaibiznes.com.pl

cena 10,50 zł Indeks 351008
(w tym 7% VAT)

ISSN 1230-1



92005

Architektura & Biznes
MIESIĘCZNIK OGÓLNOPOLSKI

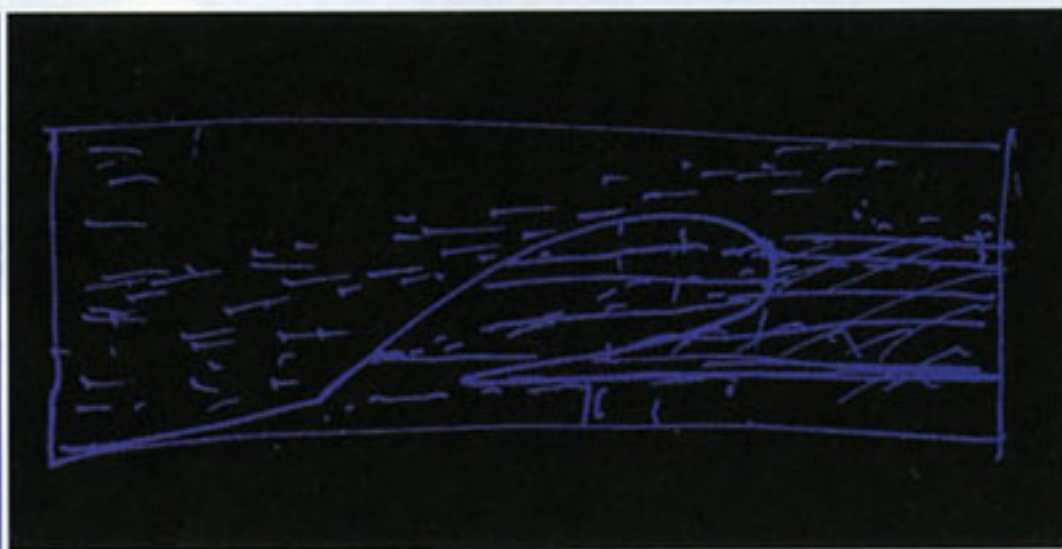
**Międzynarodowe seminarium
„Europejskie Centrum Solidarność”
Gdańsk, 3-4 sierpnia 2005**

**„Kształt ECS [...] musi językiem
architektury, bez słów i napisów,
wprowadzać w przestrzeń
Solidarności, na drogę do wolności”**

architektura pamięci [1]



Solidarność



rysunek koncepcji elewacji pawilonu Polski na EXPO 2005 w Japonii



przenikanie się wnętrza i zewnątrz

Nie tylko o EXPO

rozmowa z Krzysztofem Ingardenem

„Absolutnie nie czuję się flâneurem [...], pozostaję architektem odbierającym świat przez filtr fenomenologiczno-egzystencjalny, ale próbuję go też zmieniać w trybie bliższym artystycznej action directe”.

Przedstawiamy rozmowę z Krzysztofem Ingardenem, autorem pawilonu Polski na EXPO 2005 w Aichi.

EXPO

A&B: W jednym z wywiadów powiedział Pan, że architektura nie może uniknąć narracji, opowiedzieć o samej sobie. O czym wobec tego opowiada elewacja i wnętrze pawilonu Polski prezentowanego na tegorocznym EXPO?

Krzysztof Ingarden: Architektura wystaw światowych z natury swego przeznaczenia jest architekturą narracji. Jest twarzą i wizerunkiem kraju, który reprezentuje, opowiada jego historię. Kreuje się ją w celu najsukceszniejszego sprzedania owego wizerunku na wielkim międzynarodowym jarmarku. To ważne zadanie równorzędne samemu architektonicznemu przesłaniu. Wielu architektów uważa, że narracja

i tekst to zbędne prateksty. Nawet, jeżeli w niektórych wypadkach tekst jest zbędny, to i tak architektura zawiera formy, które nie unikną konotacji symbolicznych. Funkcjonując w przestrzeni kulturowo-symbolicznej, architektura nie ma możliwości definitywnego oddzielenia formy od treści. Przekaz kulturowy odbywa się za pomocą różnego rodzaju znaków, dlatego nie możemy pewnym formom architektonicznym odmówić roli nośnika kodu. Pewne formy kojarzą się w danej kulturze z określonymi przez tradycję znaczeniami i nie da się tych skojarzeń czy konotacji po prostu odrzucić. Jeżeli jakiś architekt mówi, że próbuje tych przekazów uniknąć, to znaczy, że robi eksperymenty semiotyczne, które i tak, nawet wbrew jego intencji, stają się w końcu także symbolicznym przekazem jego protestu.

Pawilon Polski jest obiektem, który będzie istniał tylko podczas trwania wystawy, czyli przez sześć miesięcy. Jest to więc obiekt, który ma zaplanowane krótkie życie. Tworząc go, poszukiwałem środków wyrazu spoza tradycyjnego słownika, które mogłyby sprawdzić się w takiej tymczasowej formule. Stąd to eksperymentowanie poszło bardzo daleko — aż po szukanie całkowicie nowego materiału. Forma zewnętrzna pawilonu jest nośnikiem intensywnego przekazu, musi być czytelna i wyraźna. Ma zaintrygować widza na tyle, aby wytrzymał nawet trud stania w kolejce, by zobaczyć pawilon Polski. Na modelach fizycznych i komputerowych sprawdzaliśmy oddziaływanie formy elewacyjnej z większych odległości. Forma ta miała być frapującym białym obłokiem płynącym nad Polską, który symbolizuje wciśnięty w prostokąt pawilonu geologiczny przekrój Polski od Bałtyku do Tatr. Początkowo próbowaliśmy formować ten obłok ze szkła, ale

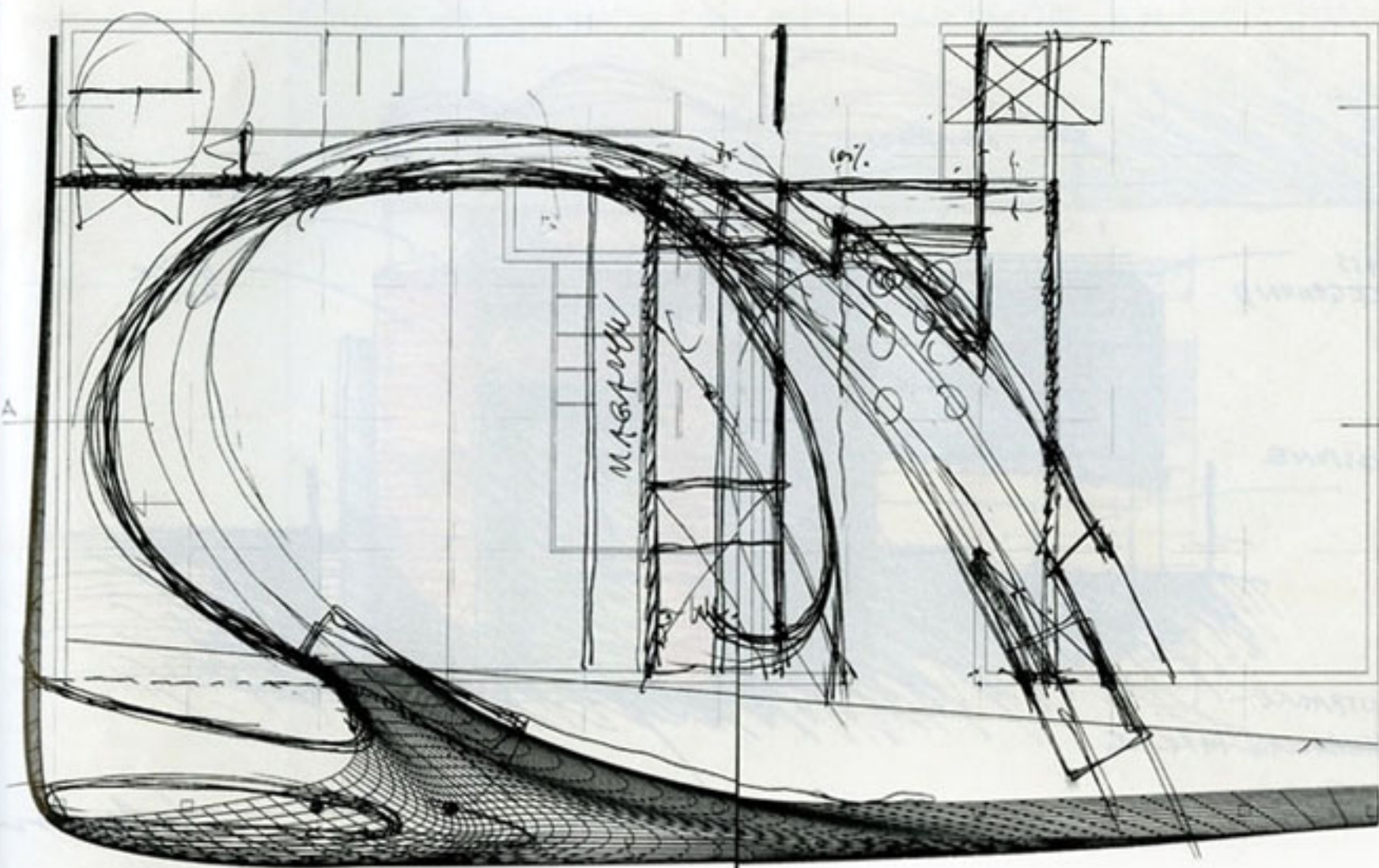
okazało się, że jest to tak wyeksploatowany materiał, że trudno za jego pomocą przekazać nowe treści. Natomiast ciekawie rozwinęły się eksperymenty z wikliną. Wiklina kojarzona jest powszechnie z muzyką, z Chopinem i krajobrazem mazowieckim. Cechuje ją lekkość i podatność na dwukierunkowe płaszczyznowe formowanie. Wybór okazał się trafny. Poza tym nikt dotąd nie zrealizował budynku wiklinowego, jest to eksperymentalny prototyp.

A&B: W 1964 roku miała miejsce wystawa Bernarda Rudofsky'ego w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej pt. „Architektura bez architektów”. Była ona swoistym i głębokim studium nad lokalnością, która wylączyła międzynarodową spekulację architektów i pokazuje prawdziwe intencje architektury — bogatszej, bardziej otwartej na ludzkie potrzeby i szukającej źródeł w najbliższym otoczeniu. Czy można podobną metodologię tworzenia architektury przypisać Panu podczas powstawania elewacji pawilonu polskiego?

KI: Nasz budynek nie mógłby się znaleźć na wystawie Rudofsky'ego, bo- wiem tworzyli go jednak architekci, których całkowicie świadomie realizowanym zadaniem było stworzenie wizerunku współczesnej Polski. Trzeba było odpowiedzieć sobie na pytanie: jaka jest współczesna Polska i jaką Polskę chcielibyśmy pokazać? Poruszał się w sferze całkowicie metaforycznej oraz intencjonalnej. Z jednej strony chciałem pokazać Polskę jako kraj, który się szybko modernizuje, który wdraża najnowsze technologie — do architektury również. Natomiast z drugiej strony ważne

było podkreślenie naszej głębokiej romantycznej tradycji. Tematem narzuconym przez organizatora była muzyka Chopina i Kopalnia Soli w Wieliczce. Asocjacja z Chopinem pozwoliła na znalezienie odpowiedniego języka. Ukłon w stronę tradycji i sztuki rozumiałem jako ukłon w stronę muzyki. Ale jak wyrazić muzykę w architekturze? Tutaj proces skojarzeniowy biegł w kierunku pomnika w Łazienkach, na którym Chopin ukazany jest na tle wierzby. Wierzbą jest w naszym kraju powszechnie kojarzona z muzyką Chopina i z nieco sentymentalnym obrazem krajobrazu mazowieckiego. Wierzbą (wikliną) jest więc bardzo bliska muzyce. Tak zaprojektowałem pawilon, aby w jego sercu znalazł się fortepian. Od miejsca, w którym się on znajdował miała brać początek wielka forma wiklinowa, która wychodziłaby na zewnątrz budynku i stworzyłaby wspomniany obłok oraz tubę rezonacyjną. Cała elewacja jest wypłciona ręcznie przez rękodzielników z rejonu Rudnika nad Sanem, tradycyjnego centrum wikliniarskiego. Natomiast forma tej elewacji jest dynamiczną, geometryczną transformacją płaszczyzny poddanej dwukierunkowemu wygięciu i nie byłaby możliwa do zrealizowania bez zastosowania nowoczesnej technologii komputerowej.

A&B: Po erze nowoczesności, fascynacji wysokimi technologiami, ogólnie pojmowanym postępem nastąpiła era ponowoczesna, która, zdaniem Roberta Venturiego, ogłosiła „czas kulturowej swawoli”, czyli tzw. pluralizmu. Według Rema Koolhaasa jest to krok wstecz polegający na zaniku oryginału, robieniu kopii z kopii, imitacji interpretacji odwołującej nas do przeszłości.



Tym sposobem postmodernizm odarł nas z przeżywania teraźniejszości i zamazał przyszłość. Jak w tym kontekście ocenia Pan architekturę prezentowaną na EXPO?

KI: Wystawa EXPO zajmuje się generalnie inną tematyką, skupia się na ekologii, koncepcjach zrównoważonego rozwoju (*sustainable development*) i architekturze próbującej odbudowywać utracone więzi człowieka ery postępu technologicznego z naturą. Postmodernizm architektoniczny jest już prawie zapomnianą przeszłością, choć nie zgadzam się z tezą, że odarł nas z przeżywania teraźniejszości. Był przez krótki czas teraźniejszością, rozbudził świadomość semiotyki i historii. Opinię Koolhaasa odczytuję jako głos artysty szukającego i wspierającego potwierdzającego stale swą twórczą oryginalność próbującą wyzwolić się z mechanizmów reinterpretacji. Jest to apel o czystą sztukę, w którą wierzy każdy twórca, ale która istnieje tylko jako idea.

Wracając do EXPO — według mnie, najpełniej idee wystawy wyrażone zostały w projekcie pawilonu japońskiego. Jest on wręcz modelowym przedstawieniem energooszczędnych i proekologicznych technologii budowlanych, zrealizowanym z dydaktycznym zacięciem. Jest w nim nawet odrębna wystawa wyjaśniająca wszystkie technologie wykorzystane w obiekcie. Jednak to nie referowanie technologii stanowi dla mnie najciekawszą stronę japońskiego projektu. Jest nią forma zewnętrzna pawilonu i przekaz, który niesie. Japończykom się ona jednak nie podoba. Może dlatego, że kojarzy się na pierwszy rzut oka z bezkształtnym ziemniakiem, z kretowiskiem, kurhanem, z czymś, co wydaje się być cały czas w trakcie konstrukcji i jest nieskończone. Składa się z siatek bambusowych

o nieregularnych wymiarach i nie widać w niej żadnej dbałości o detal, która jest tradycyjnie przypisywana japońskim twórcom. Co to znaczy? Czy komunikat przekazywany w taki sposób mówi, że społeczeństwo japońskie ma już dość precyzji, dość organizacji doprowadzającej do zmechanizowania codziennego życia w zatłoczonych miejskich megastukturach? Może bezład i chaos tej formy sugerują nadzieję na przeniesienie się choćby na moment do innego świata — tymczasowości, przypadkowości i braku formy. Paradoksalnie, jest to bardzo japońskie przesłanie. *Mono-no-aware* to termin kierujący naszą uwagę na dostrzeganie piękna w rzeczach nietrwałych, ulotnych. Jest to zastanawianie się nad sensem krótkotrwałego piękna, które podczas swojego trwania tworzy wokół siebie sobie przypisaną podmiotową przestrzeń. Gdy niknie — pozostaje smutek związany z przemijaniem. Ta koncepcja jest bardzo głęboko zakorzeniona w tradycji japońskiej. Można ją też odczytać jako zapowiedź nowej estetyki tymczasowych i niezobowiązujących form. Form, które tak naprawdę nie są istotne same w sobie, bo istotne jest to, jaki przekaz niosą.

A&B: Czy Pana zdaniem architektura zaprezentowana na EXPO odpowiada na pytania stawiane przez nowy wiek: o piękno i mądrość natury?

KI: Dwa lata trwały dyskusje w sprawie wyboru lokalizacji terenów wystawowych wokół Nagoi. Zdecydowano się w końcu na przystosowanie do tego celu podmiejskich terenów parkowych, co było bardzo kontrowersyjnym pomysłem. Hasła działań proekologicznych testuje się bowiem na zielonych terenach, które są już zagospodarowane i ważne dla miasta. Buduje się kosztowną infrastrukturę w miejscu, które

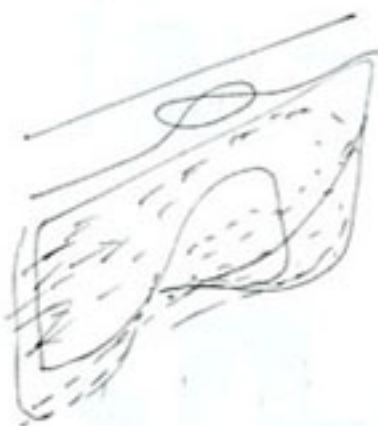
ma zostać przywrócone po wystawie do pierwotnego stanu. I choć dyskutuje się o tym, czy np. ciąg pieszy, który jest poprowadzony ponad terenem wystawowym (w taki sposób, że właściwie nie ingeruje w sam teren) nie powinien pozostać jako wielka aleja spacerowa w środku parku, to jednak z pewnością idee zrównoważonego rozwoju dużo pełniej i z korzyścią dla lokalnych społeczności przetestować można było na zdewastowanych obecnie terenach post-industrialnych wokół portu. Czy hasła ekologiczne uda się zrealizować — okaże się po zakończeniu wystawy, gdy zobaczymy czy park pozostał parkiem.

Natomiast realizacja idei przewodniej w architekturze miała miejsce w pawilonach: japońskim, chorwackim, czeskim, austriackim, meksykańskim, marokańskim oraz oczywiście polskim. Wiele krajów nie kierowało się tematem pozostając przy projektach bardzo konwencjonalnych, w kilku przypadkach sprowadzających się do umieszczenia na elewacji wielkich banerów przedstawiających widoki krajobrazów (np. Francja, Niemcy) czy atrakcje turystyczne i osiągnięcia naukowe (np. Rosja).

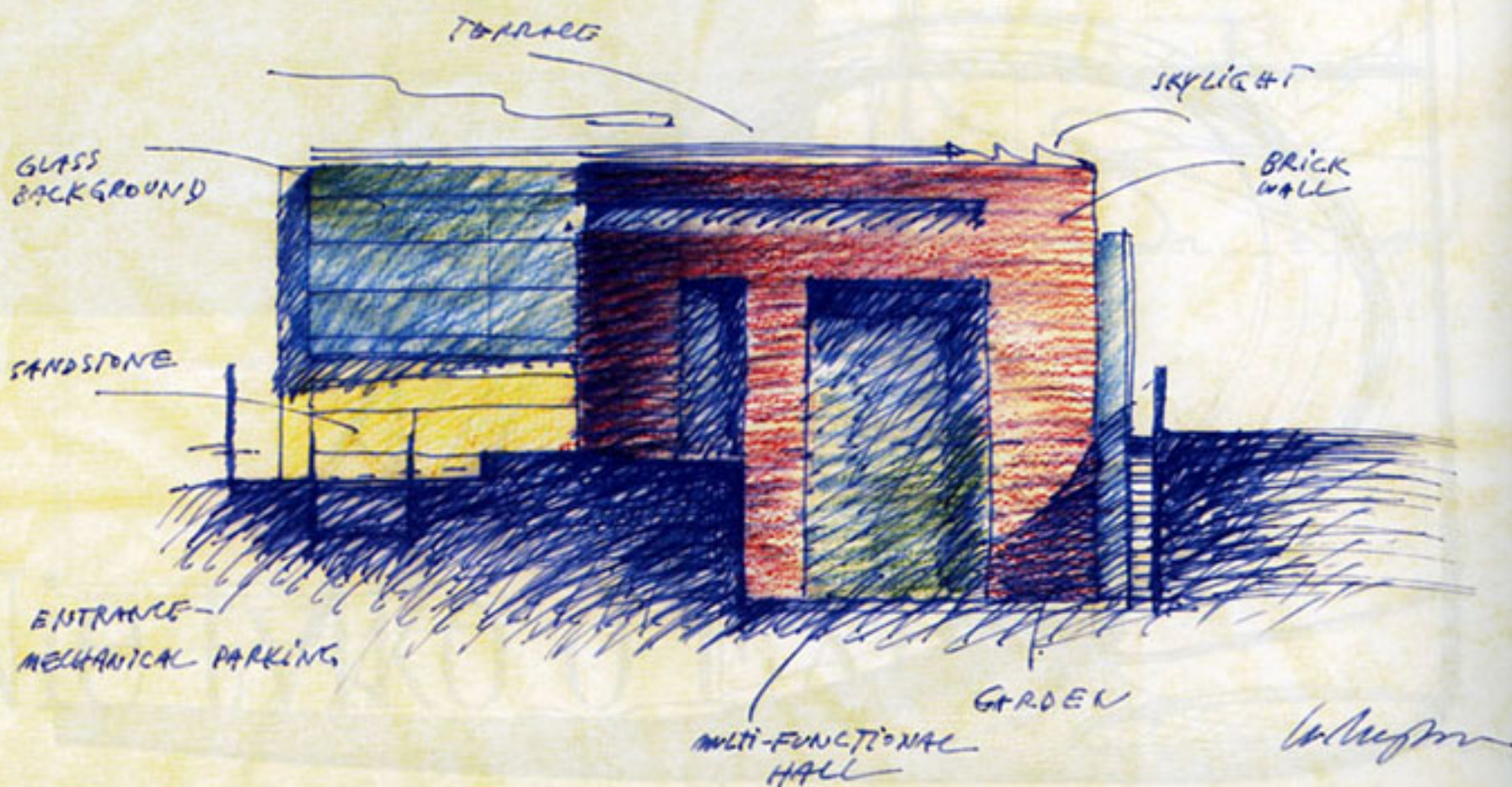
A&B: Jak układała się współpraca pomiędzy Panem jako architektem a Aleksandrem Janickim — artystą, twórcą projekcji multimedialnych, które łączyły obrazy i etiudy filmowe?

KI: W projektowaniu nie chcę się ograniczać do działania w świecie własnej wyobraźni architektonicznej. Interesuje mnie współpraca z artystami, interesuje mnie ich szybka reakcja na rzeczywistość, którą są w stanie przetworzyć w swych pracach w równie błyskawiczny sposób. Aleksandra Janickiego poznałem w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, kiedy miał tam

kształt elewacji ma symbolizować obłok unoszący się nad Polską



TRANSFORMACJA
PRZEBÓW POLSKI



powyżej, poniżej i na stronie obok:
szkice budynku Ambasady RP w Tokio

wystawę z okazji przyjazdu cesarza japońskiego do Polski. Nawiązywała ona w dowcipny sposób do tradycji drzeworytu japońskiego. Zdołała poruszyć wyobraźnię pary cesarskiej, zatrzymać ich na moment, oderwać od napiętego terminarza protokołu. To z pewnością nie każdemu artyście się udaje. Pomyślałem, że jest to najlepsza rekomendacja i pawilon wystawowy w Japonii powinniśmy zrobić razem.

Praca nad projektem okazała się modelową współpracą artysty i architekta. Aleksander Janicki wniósł do projektu wiele pomysłów i najbardziej sobie cenię klimat naszej wspólnej twórczej pracy. Obaj żałujemy jedynie, że niektóre z tych pomysłów z powodów ograniczeń finansowych nie zostały zrealizowane (jak choćby projekt multimedialnej prezentacji na temat polskiej sztuki i kultury współczesnej na płytach CD, które mogły być przygotowane do rozdawania gościom japońskim poszukującym szerszej i głębszej wiedzy o współczesnej Polsce).

A&B: Teren EXPO, poszczególne pawilony są sceną dla miejskiego spaceru. To niby-miasto. Co chciałby Pan, aby uczestnik tego spektaklu zapamiętał z przesłania polskiego pawilonu „Dostrzeż piękno” oraz z Pana przesłania jako autora, architekta, artysty?

KI: Jak już wspominałem — ten projekt był pracą nad metaforą współczesnej Polski. Ale w tle pojawiło się także przesłanie czysto architektoniczne. Myślę, że udało nam się stworzyć udany mariaż eksperymentu materiałowego i zastosowania technologii wyplatania elewacji z wikliny z formą stworzoną za pomocą komputerowego oprogramowania, umożliwiającego dowolne przekształcenia płaszczyzn. Sama

praca nad transformacjami płaszczyzn nie jest nowatorska, narzędzie to jest teraz dość powszechnie wykorzystywane przez architektów. Jednak w połączeniu z ręcznymi wyplotami zyskuje nowy wymiar, stwarza artystyczne napięcie — istotne dla wyrazu pracy. Kieruje uwagę w stronę sztuki jednostkowego przedmiotu artystycznego tworzonego przez człowieka, co ma humanizujące znaczenie dla architektury. Chciałbym, aby widz dostrzegł celowość tego działania i jego niekonwencjonalność. Mam wrażenie, że pod tym względem osiągnęliśmy cel, bowiem japońscy architekci entuzjastycznie reagują na naszą pracę. Zebraliśmy gratulacje między innymi od Toyo Ito, Shizuo Harady i Kiyonori Kikutake.

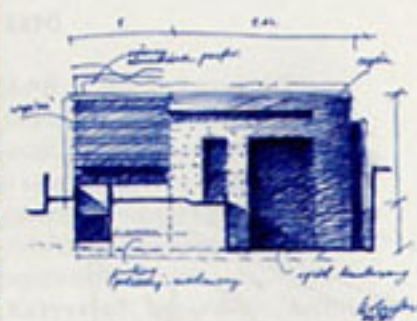
miasto

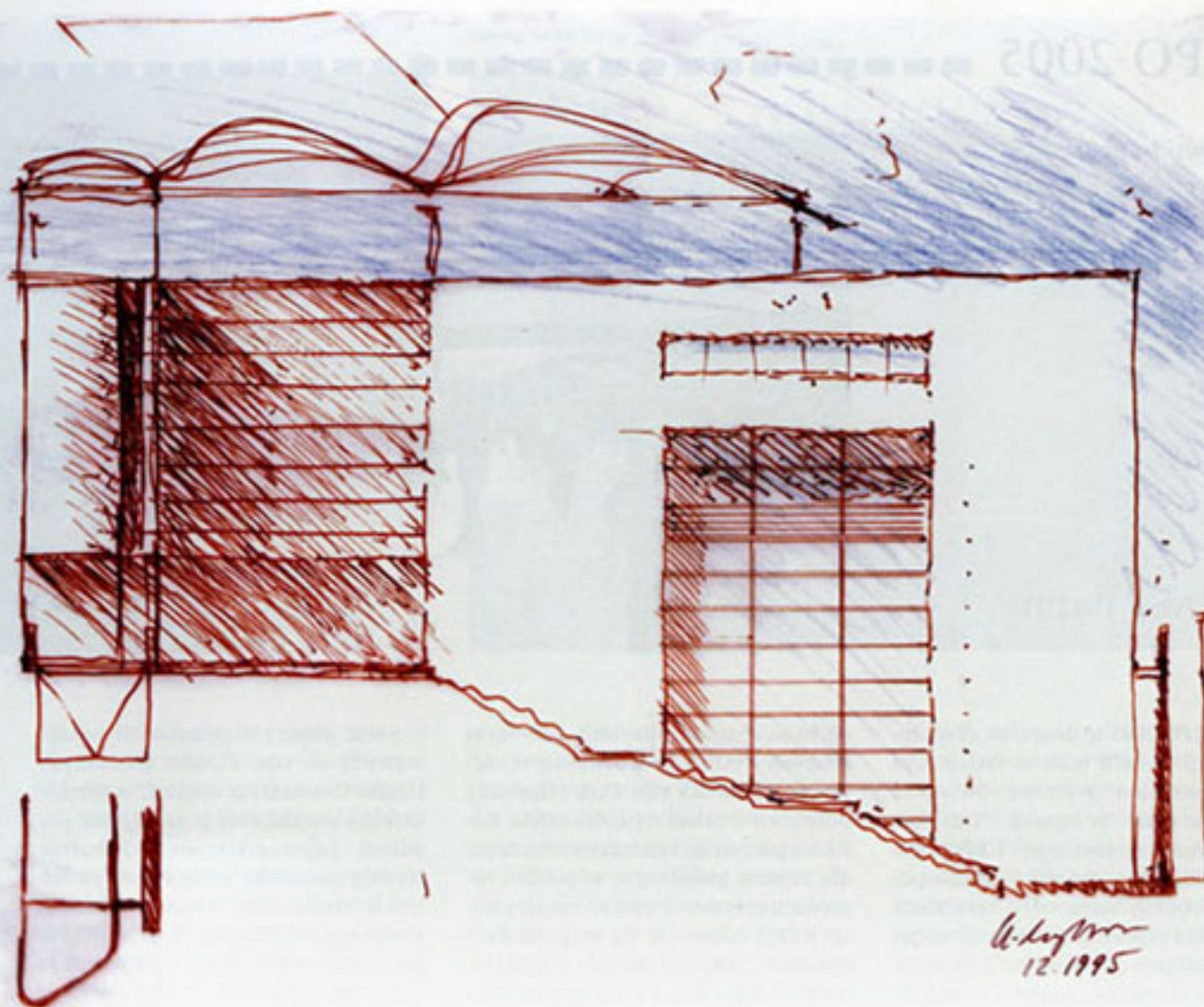
A&B: Jaka jest Pana refleksja na temat wielkiego miasta?

KI: Wielkie miasto odniosę w tym wypadku do Tokio czy Osaki. Te miasta z jednej strony mogą być szokujące dla Europejczyków przyzwyczajonych do bardziej kameralnej skali miast. Z drugiej jednak strony przebywanie w nich jest bardzo wciągające. Szokują, ponieważ składają się z elementów dla nas obcych kulturowo. Formy tam występujące są znakami, do których my nie mamy właściwych odniesień. Informacje zapisane są w kanji, bardzo niewiele jest wyjaśnień czy kierunkowskazów pisanych po angielsku. Inne są też doznania zmysłowe. Dotykamy pudełka z cedru, które jest opakowaniem kimono albo czekoladek. Inny jest zapach pieczonych ziemniaków sprzedawanych na ulicy, inne są też zapachy w sklepie, restauracji, parku czy lesie. Są to zupełnie nowe doznania sensoryczne. I takich doznań jest mnóstwo.

Używa się innego rodzaju drewna, tynku, podłóg czy dachów. Wszystko jest rzeczą nową, którą trzeba poznać. Człowiek, który porusza się w obrębie takiego miasta musi stworzyć sobie nową mapę, a tworzenie jej jest dla architekta zajęciem niesłychanie wciągającym. Jest to próba przekroczenia granic własnej kultury i tworzenia nowego obrazu świata — przestrzennego, sensorycznego i znaczeniowego. Mam wrażenie, że tworzenie transkulturowej mapy odbywa się na wielu poziomach. Gdy tylko zaznajomimy się z jednym, wtedy pojawiają się następne. Może nawet niemożliwe jest pełne odwzorowanie mapy... Może w pracy takiej musielibyśmy docierać zbyt głęboko, do własnych korzeni, kodów, skojarzeń, nawyków, odruchów, dzięki którym nauczyliśmy się rozpoznawać i reagować na świat w dzieciństwie. Jeżeli tak daleko nie uda się dotrzeć, skazani będziemy na poruszanie się tylko po powierzchni problemów.

Ponadto w Japonii miesza się dwie tradycje urbanistyczne. Jedna, która została zapoczątkowana kontaktami z kulturą chińską (ok. V-VII wieku naszej ery) oraz tradycja lokalna. Wzory chińskie opierały się na ortogonalnym planowaniu miast, nieco podobnie do znanych nam w tradycji europejskiej układów, które rozwinęły się na bazie rzymskich obozów wojskowych — z układem dwóch ulic głównych: *cardo* i *decumanum*. Podobne założenia widzimy we wzorach chińskich. Układy mają orientację wyznaczoną kierunkami świata. Główne ulice wschód-zachód i północ-południe przecinają się w środku miasta. Brama południowa jest głównym wjazdem do miasta i ulica w kierunku północnym jest traktem reprezentacyjnym prowadzącym do pałacu władcy. Trakt wschód-zachód jest





z reguły handlowy. I to był bardzo czytelny układ. Najpierw powstał w Nara, potem w Kioto — to bardzo blisko siebie leżące miasta. Podobny układ został też skopiowany mniej więcej sto lat temu w Sapporo. Natomiast Tokio do tej tradycji nie należy. To miasto, które jak wiele innych japońskich miast rozrastało się poprzez dodawanie kolejnych nieregularnych działek i całych kwartałów, a przebieg ulic między nimi wydaje się tworzyć układ przestrzeni drugorzędnych. Orientacja w takich miastach dotyczy miejsca znajdującego się wewnątrz danego kwartału, a nie jest wyznaczona przez lokalizację przy jakiejś konkretnej ulicy. Dla nas poruszanie się po Tokio czy Osace jest przez to niesłychanie trudne. Nie ma tam adresów w naszym rozumieniu. Posesja nie ma z reguły swojego numeru wzdłuż ulicy, tylko numer w obrębie bloku czy kwartału zabudowy. Dlatego restauracje czy galerie przeważnie na swoich wizytówkach podają mapkę, żeby ułatwić dotarcie do określonego miejsca. Z naszego punktu widzenia jest to rodzaj utrudniającego życie w mieście chaosu. Jest to jednak inaczej pojęta organizacja przestrzeni, nie uporządkowana zgodnie z systemem współrzędnych X, Y, Z. Przestrzeń w tradycji japońskiej nie jest odnoszona do współrzędnych geometrycznych, tylko do pewnych miejsc, ognisk, pomiędzy którymi człowiek się porusza. Miasto rozrasta się w sposób nieregularny. Ciekawe jest jednak to, że Kioto — dawna stolica Japonii opiera się na chińskim modelu ortogonalnym i właśnie to miasto stało się symbolem architektury japońskiej.

A&B: Niektórzy uważają, że żyjąc w wielkich metropoliach (m.in. James Donalds), żyjemy w świecie

iluzji. Inni podkreślają, że miasto to nie fikcja, tylko konkret, coś namacalnego, gdzie obca jest pustka, a w nadmiarze jest natłok, dynamizm. Jakimi, Pana zdaniem, ideami emanuje współczesna metropolia, co nam sugeruje, jakie odczucia w nas wzbudza. Czy pasażer, ulice, którymi podążamy, dają nam rzeczywistą satysfakcję?

KI: Trudno mi w kilku zdaniach powiedzieć, jakimi ideami emanuje Tokio. To ogromny organizm miejski, w którym człowiek zmuszony jest poruszać się przez 18 godzin na dobę, bo tyle trwa dzień japoński. Cały układ krwionośny tego miasta wyznacza sieć metra i kolejek nadziemnych. Im ktoś mieszka bliżej centrum, tym ma gorsze warunki do mieszkania, ale mniej czasu zajmuje mu dojazd do pracy. Jeżeli ktoś przeznacza dwie godziny na dojazd do pracy, to nie zmienia lokalizacji. Życie w takiej przestrzeni jest absolutnie realnym, ciężkim życiem. Człowiek musi wstać o godzinie piątej rano, żeby być w pracy na ósmą, a potem wraca o północy. Nie sądzę, żeby miał on czas zastanowić się nad sensem tego wszystkiego. Czy to jest iluzja? To jak najbardziej namacalny konkret. To są warunki pracy i życia, które wymuszają przystosowanie się do takiego modelu organizacji społeczeństwa. Dla mnie miasto nie jest iluzją, mimo że takie ujęcie jest kuszące, jest bowiem bardzo poetyckie i abstrakcyjne. Za iluzję mógłbym uznać próbę głębokiego zrozumienia istoty przestrzeni miasta w obcej kulturze. Dlatego z taką rezerwą patrzę na badania transkulturowe. Patrzę na miasto jak na przestrzeń, która jest ośrodkiem egzystencji ludzkiej. Niezależnie, w jaką stronę pójdzie percepcja abstrakcyjnych „iluzji” miasta, to patrzenie z egzystencjalnego

punktu widzenia wydaje mi się słuszne. Dla każdego człowieka przestrzeń miejska musi być w miarę wygodna, aby jego podstawowe funkcje biologiczne i potrzeby kulturalne zostały zaspokojone. Wielkie aglomeracje miejskie utrudniają to naturalne dążenie. Człowiek miejski jest specjalnym typem człowieka. Jest on stale w ruchu. Człowiek z Tokio to człowiek, który przemieszcza się od jednej stacji metra do drugiej, biegnie po schodach do góry, biegnie na dół. Styl życia w wielkich metropoliach wymaga od niego wysiłku fizycznego i dobrej kondycji. Nie wymaga tego, paradoksalnie, życie na wsi, gdzie praca została w dużej mierze zautomatyzowana i zmechanizowana, łącznie z sadzeniem i zbiorami plonów. Obserwujemy pewnego rodzaju odwrócenie sytuacji. Bardzo często to ludzie mieszkający w mieście są zdrowsi, bo po pierwsze dbają o to, a po drugie sposób życia w mieście wymusza na nich pewien styl i standard życia.

A&B: Czy projektując np. Ambasadę RP w Japonii dał Pan wyraz nowoczesnemu kontekstualizmowi, który uzupełnia przestrzeń i programowe deficyty oraz wzmacnia istniejące wartości w mieście. Czy ten obiekt jest zintegrowaną częścią tkanki miejskiej, czy niezależnym jej tworem, na który przelał Pan swoje idee?

KI: Jest to jeden z głównych wątków projektu. Budowaliśmy ambasadę na terenie rezydencjonalnym. Pojawienie się tam obiektu takiego jak ambasada jest czymś obcym funkcjonalnie, poza tym droga dojazdu do niej jest bardzo wąska, typowa dla dzielnic mieszkalnych, ale nieodpowiednia dla funkcji publicznych. Z tego względu nie jest to

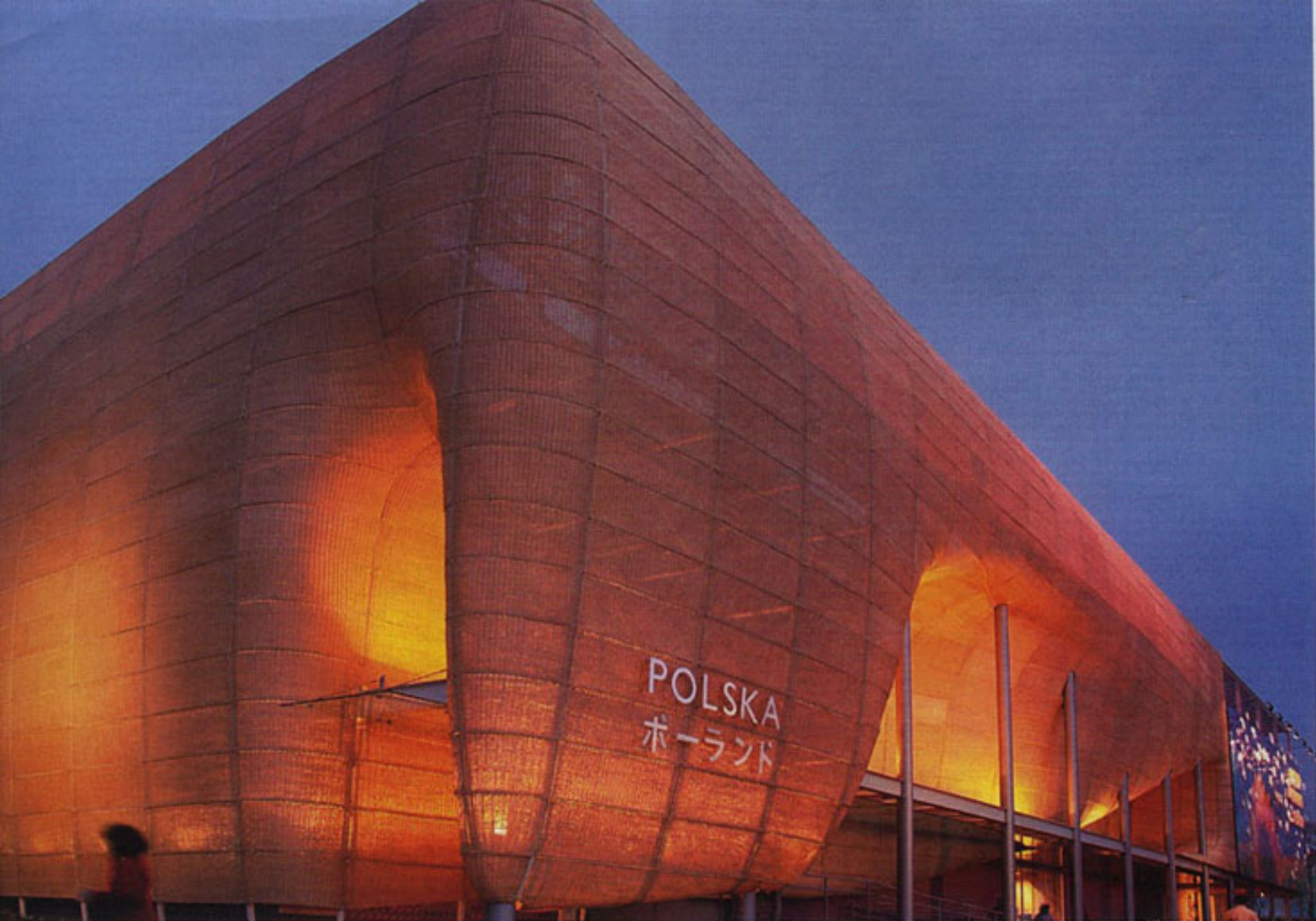
optymalna lokalizacja. Ale z innej strony jest to jednak centrum miasta, tradycyjnie tam właśnie polska ambasada istniała. Sam kontekst był niezwykle trudny, dlatego że ta mała skala obiektów wokół wyznaczała nam skalę naszego budynku. Co więcej, musieliśmy dodać piętro mieszkalne, ażeby spełnić pewne warunki lokalnej urbanistycznej regulacji prawnej. W takim właśnie kontekście musieliśmy zaproponować obiekt reprezentacyjny dla naszego państwa. Zarówno skalą, jak i materiałami chcieliśmy się przyjaźnie wpisać w sąsiedzkie relacje. Wobec tego wprowadziliśmy zieleni przed budynkiem, który cofnęliśmy w głąb działki, aby stworzyć przed nim przestrzeń publiczną. Wydaje mi się, że udało się stworzyć budynek, który swoją skalą i decyzjami planistycznymi jest architekturą kontekstualną.

A&B: Czy czuje się Pan współczesnym flâneurem, przechadzającym się po mieście, obserwującym to miasto z zamiarem zapisu tych obserwacji w formie obrazu architektonicznego?

KI: Absolutnie nie czuję się flâneurem. Oczywiście, wędruję po mieście i w każdym, które odwiedzam, wybieram się na samotną wycieczkę, żeby go doświadczyć, stworzyć sobie jego własny obraz. Jestem nastawiony na odbiór doznań w starciu z miastem, a nie na zachwyt nad własnym zachwytem. Pozostaję architektem odbierającym świat przez filtr fenomenologiczno-egzystencjalny, ale próbuję go też zmieniać w trybie bliższym artystycznego *action directe*.

A&B: Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: Małgorzata TOMCZAK



poniżej:
detal wiklinowej elewacji — modułowe, wyplatane wikliną stalowe ramki (60 x 180 cm)

Wiklinowa skóra



W Polsce na przestrzeni ostatnich 15 lat, kiedy to powoli otwierał się rynek na współczesne materiały budowlane i nowoczesne technologie, rosło zainteresowanie architekturą *high-tech* i równolegle pojawiały się próby realizacji budowli w tej stylistyce. Współczesna architektura zawężała się więc często do coraz to bardziej technologicznie zaawansowanych materiałów, nierzadko kosztem jakości projektów i z wynikiem końcowym daleko odbiegającym od światowych standardów *high-tech*. Sytuacja ta od kilku lat zmienia się jednak, a zachwyt nad technologicznymi „nowinkami” i próbami ich przeszczepu na polski grunt powoli mija.

To ważny aspekt nowego kierunku, który zmierza ku pogłębianiu myśli architektonicznej i, w jej efekcie, do tworzenia budynków nie ograniczających się jedynie do używania „modnego” materiału. Cieszy fakt, iż wynikiem tych zmian i nowego spojrzenia na polską architekturę jest projekt pawilonu Polski, przygotowany na EXPO 2005 w Japonii przez biuro architektoniczne Ingarden & Ewý Architekci. Wydaje się, że tezę tę potwierdza główny projektant obiektu, Krzysztof Ingarden, mówiąc: „Ten projekt to kolejne

wyzwanie i okazja do realizacji architektonicznych wizji w Japonii, w kraju, gdzie kształtowała się moja architektoniczna wyobraźnia. Ponadto projekt pawilonu wystawowego jest niepowtarzalną okazją do sprawdzania pomysłów eksperymentalnych czy też całkowicie nowatorskich, takich jak np. idea fasady wiklinowej”.

projekt-realizacja

Projekt pawilonu Polski wyłoniony został na początku 2004 roku w wyniku konkursu zorganizowanego przez Krajową Izbę Gospodarczą w Warszawie. Podstawowym elementem tworzącym pawilon jest eksperymentalna wiklinowa elewacja, która stanowi odpowiedź na główną ideę EXPO zwracającą się ku ekologii. Wnętrze pawilonu to natomiast realizacja nieco dziwnego pomysłu Krajowej Izby Gospodarczej, próbującej pokazać na wystawie równocześnie postać Chopina i Kopalnię Soli w Wieliczce.

wnętrze

Krzysztof Ingarden tak opisuje narodzinny idei wnętrza polskiego pawilonu: „Do współpracy przy projekcie zaprosiłem znakomitego artystę Aleksandra Janickiego. Uznaliśmy, że w naszym pawilonie należy stworzyć dwie odrębne



powyżej i poniżej:
detale strefy wejściowej do pawilonu w nocy i w dzień

przestrzeń — «nadziemną» i «podziemną». Ta pierwsza przedstawia świat kultury, oparty o obraz i dźwięk, zaś druga — świat natury: komnatę solną z Wieliczki. W przestrzeń, jaką mamy do dyspozycji wstawiony został pomniejszony do skali pawilonu «przekrój przez Polskę». Zwiedzający przechodzą przez Polskę pokonując trasę od morza do Tatr. W różnych miejscach na tej trasie prezentowane są multimedialnie wybrane miasta. Gdzieś pomiędzy Krakowem a Tatrami widzowie schodzą pod ziemię, windą zjeżdżają w dół i znajdują się w Wieliczce. Jej ściany są wykonane z prawdziwych bloków solnych».

Zgodnie z tą ideą, program funkcjonalny polskiej ekspozycji zaplanowano w formie układu tarasowego. W strefie wejścia ulokowano hol z punktem informacyjnym i sklepem oraz zapleczem sanitarnym. Dalej w strefie zero usytuowano przestrzeń sceny, która służy przede wszystkim do prezentacji multimedialnych. W tym też miejscu ustawiono klasyczny fortepian i jego interpretację artystyczną — rzeźbę Tomasza Urbanowicza pt. „Dusza fortepianu”. Jeszcze dalej umieszczono wznoszącą się rampę, która prowadzi widza z poziomu wejścia do umownie potraktowanej „przestrzeni gór”. W ten sposób

powstała tarasowa forma, która zgodnie z ideą projektantów stanowi „przekrój przez Polskę”. Tworzy ona amfiteatr, który przeznaczony jest do organizacji prelekcji i spotkań, a także małych form koncertowych. Główną jednak formą codziennej promocji w polskim pawilonie są prezentacje multimedialne realizowane na kilku ekranach równocześnie. Widz, wchodząc do wnętrza obiektu, otoczony jest z każdej strony projekcjami opowiadającymi o współczesnej Polsce. W najwyższym punkcie amfiteatru znajduje się zejście do „Kopalni Soli w Wieliczce”. Dzięki wideoprezentacjom i blokom solnym przywiezionym z Polski powstała iluzoryczna wizja wnętrza kopalni.

fasada

Wydaje się jednak, że tak naprawdę największym wyzwaniem dla architektów była fasada i trzeba przyznać, że rzeczywiście jest ona niezwykle realizacją. Krzysztof Ingarden jeszcze w koncepcji projektu pisał, że „fasada zostanie zrealizowana za pomocą całkowicie nowatorskiej technologii. Jest to płaszczyzna uformowana z wypłotu wiklinowego na modularnym systemie lekkich ram stalowych wygiętych dwukierunkowo. Jest to połączenie *high-tech* z *low-tech*. Za pomocą nowoczesnego oprogramowania





poniżej:
detal paneli elewacyjnych z nadrukiem obrazującym przekrój przez Polskę



powyżej:
wnętrze exit lobby

komputerowego modelowana jest forma fasady. Na podstawie tych rysunków przygotowane zostaną formy stalowe, które następnie oplecione zostaną białą wikliną przez rękodzielników z kilku tradycyjnych ośrodków wikliniarskich w Polsce.

Jednym z podstawowych założeń architektów polskiego pawilonu było więc zastosowanie niekonwencjonalnego materiału, który nie degraduje środowiska naturalnego, a równocześnie jest wynikiem lokalnej tradycji i ciągłości kulturowej. Takim właśnie materiałem jest wiklina wyplatana ręcznie w Rudniku nad Sanem. Nadaje ona budowlę lekkości i sprawia wrażenie, iż budynek lekko unosi się nad powierzchnią ziemi. Wieczorne oświetlenie fasady tylko potwierdza jego „nie-materialność”. Jej dolną część tworzą punktowo mocowane tafle tworzywa sztucznego z nadrukiem opartym na kolorowej kompozycji punktów „pikseli”, a wzdłuż dłuższej elewacji nad wchodzącymi do pawilonu widzami rozciąga się transparentne, szklane zadaszenie.

sukces

Czy polski pawilon odniósł sukces na EXPO w Japonii? Wydaje się, iż mimo niewielkich niedociągnięć w jego

wewnętrznej ekspozycji (np. kiczowata rzeźba szklanego fortepianu), niezależnych jednak od projektantów, można tak powiedzieć. Trzeba przyznać, że cieszy też fakt, iż „nie zabiła” go narodowa ekspozycja, jak to miało miejsce w przypadku naszego narodowego pawilonu na ostatnim EXPO w Hanowerze... Obecny pawilon odwołuje się również do kilku projektów z poprzednich wystaw: do zwróconego ku naturze i tradycji swojego kraju pawilonu Japonii stworzonego w 1992 roku na EXPO w Sewilli przez Tadao Ando czy do pawilonu Szwajcarii autorstwa Petera Zumthora z hanowerskiego EXPO, łączącego modernistyczne idee z nowymi poszukiwaniami na polu architektury.

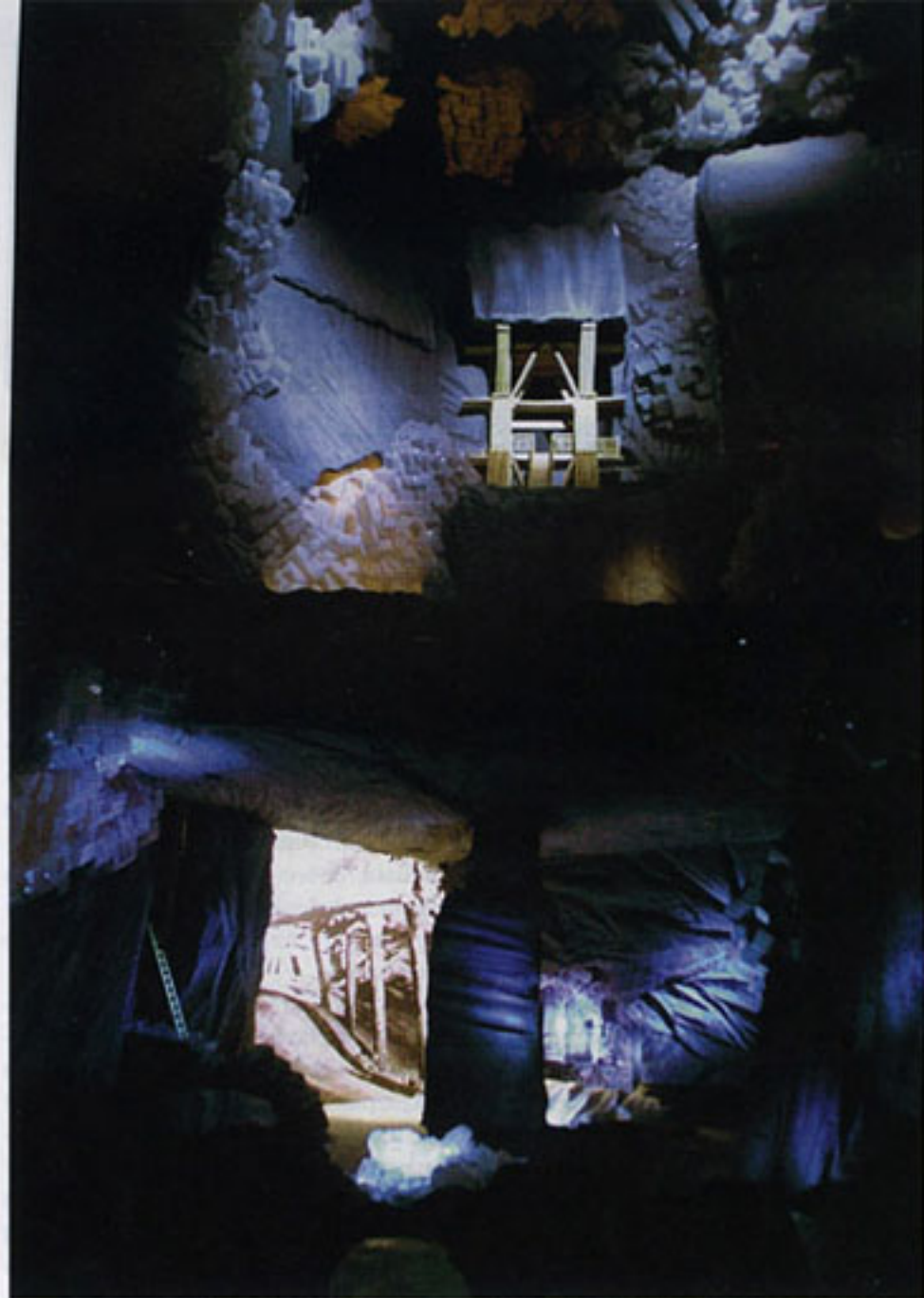
idą zmiany

Czy jesteśmy świadkami powolnego przełomu w polskiej architekturze? Czy możemy liczyć na to, że wciąż jeszcze obowiązujące i dominujące w Polsce stylistyki: postmodernistyczna, modernistyczna czy neomodernistyczna przybliżą nas trochę do światowych trendów?

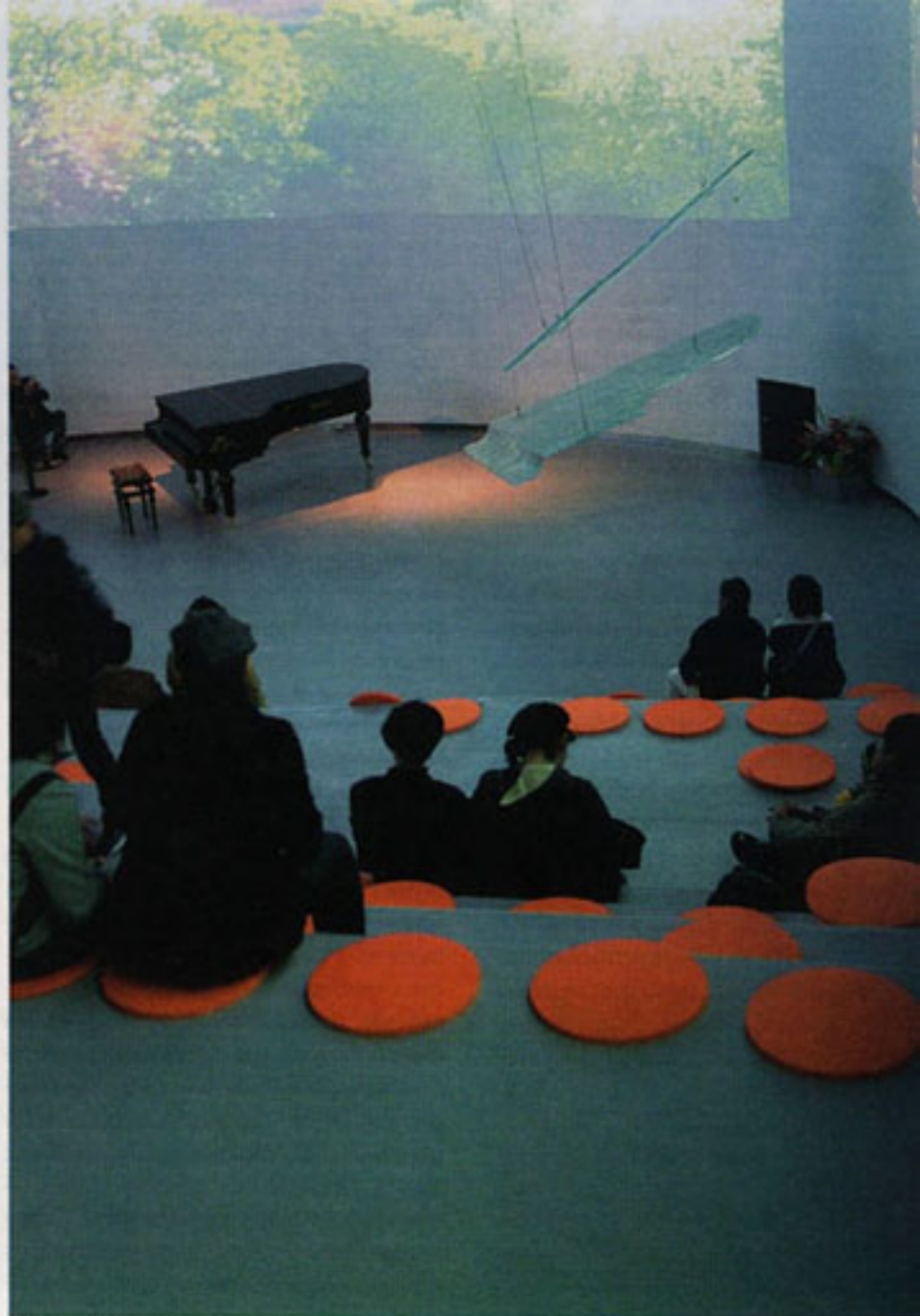
Wydaje się, że — niezbyt szybko — ale zmierzamy w dobrym kierunku...

Stanisław LIGAS

Fot.: Krzysztof Ingarden



powyżej:
„Wieliczka”



powyżej i poniżej:
przestrzeń projekcji multimedialnych i koncertów ze szklaną rzeźbą fortepianu w tle

PAWILON POLSKI NA WYSTAWIE ŚWIATOWEJ EXPO 2005

Nagoja, prefektura Aichi, Japonia

INWESTOR: Krajowa Izba Gospodarcza, Warszawa

PROJEKT: Ingarden & Ewý Architekci

AUTORZY: Krzysztof Ingarden, Aleksander Janicki

WSPÓŁPRACA AUTORSKA: Jacek Ewý

ZESPÓŁ AUTORSKI: Piotr Urbanowicz (architekt prowadzący); Piotr Hojda, Bartosz Haduch, Sebastian Machaj, Dominik Starzycki, Grzegorz Smogulecki, Piotr Chuchacz, Benedykt Bury, Rafał Chowaniec

WSPÓŁPRACA: ADH Architects, Tokio, Makoto S. Watanabe, Yoko Kinoshita, Nao Kameyama

ARCHITEKTURA WNETRZ: Krzysztof Ingarden, Piotr Urbanowicz, Bartosz Haduch, Sebastian Machaj; Paweł Grunert, Sławomir Pankiewicz (konsultacje)

KONSTRUKCJA: Umezawa Structural Engineers, Tokio; Ove Arup & Partners Poland

GENERALNI WYKONAWCY: Holtmann Messe + Event, GmbH, Niemcy; ZBiD, Polska; Shinto Tsushin, Japonia

POWIERZCHNIA

- terenu: 758 m²
- zabudowy: 650 m²
- całkowita: 998 m²
- użytkowa: 793 m²

KUBATURA: 3 891 m³

KALENDARIUM

- projekt: luty (konkurs)—wrzesień 2004
- realizacja: grudzień 2004—marzec 2005

