



Lech Wojtas
Daniel Płocica

TOM I
PODSTAWY KOMPOZYCJI

WSTĘP
DO PROJEKTOWANIA
ARCHITEKTONICZNEGO

Wydawnictwo Wydział Architektury
Politechniki Śląskiej
Gliwice 2023

Opiniodawcy
dr hab. inż. arch. Jacek Wiszniowski, prof. PWR
dr hab. Natalia Kliśko-Walczak, prof. UAP

Redaktor Działu
dr hab. inż. arch. Beata KOMAR, prof. PŚ

Grafika na okładce – praca studencka – autorka: Justyna Motyka

ISBN 978–83–947871–8–9

© Copyright by
Wydawnictwo Wydział Architektury Politechniki Śląskiej
Gliwice 2023

Spis treści

WSTĘP	5
CZĘŚĆ I: WPROWADZENIE.....	7
1. Propedeutyka: co to jest architektura i czym zajmuje się architekt?	7
2. Co to jest więc „architektura”?	8
3. Pojęcie kompozycji (kompozycja w ogóle, kompozycja architektoniczna)	13
4. Nasz mistrz	15
CZĘŚĆ II.....	17
1. Element i tło (tło jako ograniczenie)	17
2. Kompozycja z elementem powtarzalnym.....	19
3. Uporządkowanie elementów – kompozycja swobodna i spójna.....	30
4. Asymetria – symetria	42
5. Rytm – zaburzenie rytmu.....	46
6. Ześrodkowanie – kompozycja centralna	57
7. Strzelistość (horyzontalizm – wertykalizm).....	60
8. Kulminacja (ciągłość, monotonia)	63
9. Pełnia	66
10. Ażurowość	67
11. Miętkość linii – kanciastość.....	72
12. Gładkość – chropowatość.....	75
13. Wklęsłość	78
14. Oś i naprowadzenie.....	80
15. Równowaga	98
16. Labirynt, iluzja – prostota, oczywistość.....	100
17. Struktura przestrzenna.....	102
18. Statyka – dynamika	104
19. Dominanta (przez kontrast, przez naprowadzenie, przez użycie elementu obcego).....	108
20. Percepcja (ograniczenie przestrzeni, odbieranie kompozycji architektonicznej).....	139
BIBLIOGRAFIA.....	162

WSTĘP

Cel publikacji

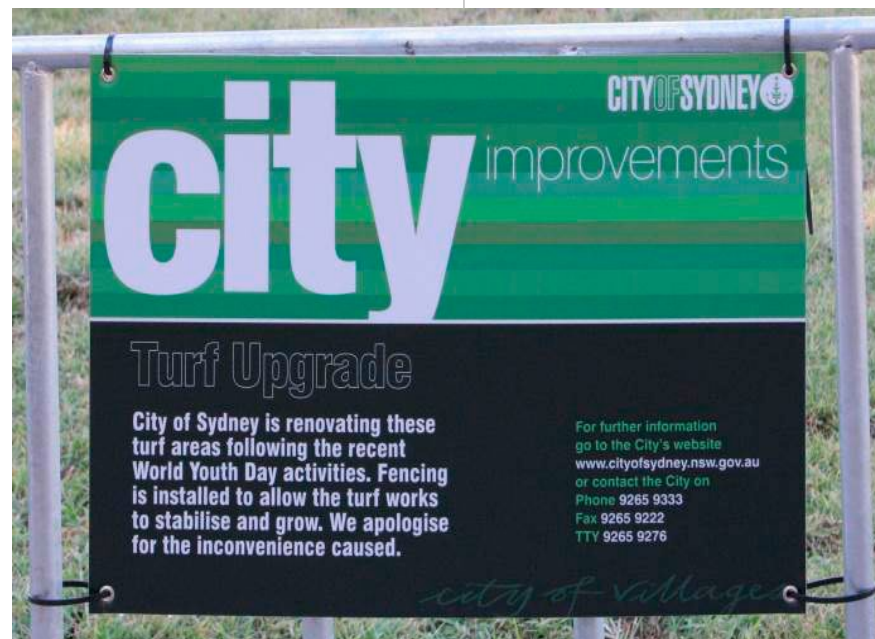
Głównym celem pracy jest ujęcie w formie skryptu tematyki wykładów przedmiotu „Wstęp do projektowania architektonicznego” dla studentów pierwszego semestru studiów na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach. Teoretyczny cel pracy koncentruje się na analizach i badaniach związanych ze zdefiniowaniem i porządkowaniem pojęć dotyczących kompozycji architektonicznej. Cel praktyczny stanowi zaś analiza zrealizowanych projektów studenckich oraz poddanie ich ocenie pod kątem zgodności z zasadami kompozycji. Istotne jest to, by nie ograniczać i nie eliminować inwencji twórczej, gdyż takie działanie pozbawia projekty waloru oryginalności – jednej z kategorii piękna.

Metoda badawcza

Praca jest podzielona na dwie zasadnicze części: analityczno-badawczą oraz projektową, w ramach której przeprowadzono krytyczną analizę prac studentów. Badania poprzedziło usystematyzowanie pojęć i definicji poruszanego tematu. Określono zakres tematyczny pracy oraz ramy czasowe i obszarowe. Następnie przeprowadzono uproszczony przegląd historyczny oraz formalno-przestrzenny, zwracając uwagę na standardowe działania związane z procesem projektowania.

CZĘŚĆ I: WPROWADZENIE

il. 1



il. 2



1. Propedeutyka: co to jest architektura i czym zajmuje się architekt?

Zaczynamy studiowanie, czyli co? Odpowiedzią będzie wytłumaczenie, że poszukujemy, którądy, jak i z jakim bagażem dotrzeć do dobrej architektury, słowem – poszukujemy dróg. A podpowiedzi, jakich dróg poszukujemy, dostarczają dwa ogłoszenia z antypodów:

- przeprosiny ze strony miasta (!) użytkowników parku za to, że dostęp do trawnika jest odgradzony, ponieważ miasto Sydney odtwarza trawę po zgromadzeniach Dnia Młodzieży (il. 1),
- zaproszenie wizytujących ogród botaniczny słowami *please walk on the grass...* (il. 2).

Zdziwieni? Ależ czemu? Nie powinniśmy podążać w naszym studiowaniu dawno wyznaczonymi, zwyczajowo utartymi ścieżkami, ponieważ będzie to tylko naśladownictwo, składanie i stosowanie historyzujących form. Musimy też być w naszej wędrówce ku „architekturze dobrej” niezwykle konsekwentni, stawianie bowiem zakazów w dostępie do zachęcająco ukształtowanych trawiastych pagórków może być śmieszne i może

drażnić. Popatrzmy, jak dziwnie wygląda ta tabliczka na trawniku przy budynku uczelni wyższej (il. 4).

Porównanie naszego nastawienia do użytkowania trawnika pokazuje też ogólne zmiany w świecie – z minionego autorytarnego zakazu „nie deptać trawników” na pomysłowe zasianie trawy na całym terenie osiedla mieszkaniowego po to, by wykonać chodniki tam, gdzie mieszkańcy wydepczą zieleń.

By łatwiej było nam porozumieć się w przekazaniu treści, należałoby ustalić kilka podstawowych pojęć, takich jak „architektura” czy „kompozycja architektoniczna”. Ogólne definicje możecie oczywiście znaleźć w słownikach, natomiast dla naszych potrzeb proponujemy w niniejszym opracowaniu zawężenie znaczeniowe tych określeń.

2. Co to jest więc „architektura”?

W książce Becky Quintal *121 definitions of architecture* (2019) można znaleźć parę innych od powszechnie znanych wyjaśnień:

- Mario Botta powiedział, że *architecture is an artificial fact*,
- Ludwig Mies van der Rohe sięgnął do skojarzeń wojennych, uważając, że *architecture is the real battleground of the spirit*,
- Albert Khan z kolei uwidoczniał zupełnie inny aspekt tego pojęcia, twierdząc, że *architecture – 90 per cent business and 10 per cent art*.

Spotyka się też definicje, iż architektura to „sztuka projektowania i kształtowania budowli” lub „dziedzina techniki, a jednocześnie sztuki, która zajmuje się projektowaniem budynków i budowli”.

il. 3



il. 4



Prawda, że różnie można spojrzeć na architekturę? Nas przekonuje określenie, że to „reżyseria przestrzeni”. Pojawia się w tej ARCHITEKTURZE i reżyser – projektant, i scenariusz w postaci programu powierzchniowo-funkcjonalnego, i opisane są didaskalia, które inwestor wiąże z inwestycją, i mamy scenę – krajobraz wokół powstającego budynku, i suflera w postaci miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, podpowiadającego, co można, a czego nie wypada robić... Reżyser współpracuje ponadto ze scenografem, stolarzami, technikami sceny itd.

Owo projektowanie architektoniczne – jak reżyserowanie – wymaga korzystania z wiedzy i osiągnięć wielu dyscyplin: budownictwa, statyki, geodezji, geotechniki, urbanistyki i ruralistyki, socjologii, psychologii, ekonomii, energetyki, ochrony środowiska i wielu innych. Jak widać z powyższego, projektowanie architektoniczne nie jest takie proste. Może dlatego uformowało się wiele specjalizacji, takich jak:

- architektura krajobrazu,
- architektura militarna,
- architektura sakralna,
- architektura przemysłowa,
- architektura ogrodowa,
- architektura mieszkaniowa,
- architektura obiektów służby zdrowia,
- architektura wnętrz itd.

A teraz wyobraźmy sobie to, co robi projektant-architekt, bo skoro jest owym „reżyserem”, to pewnie musi myśleć o wszystkim i znać się na wszystkim. W postępie społeczno-gospodarczym od lat powojennych zmieniła się rola architekta z twórcy dumnie chodzącego z muchą, fajką i z głową w chmurach na organizatora pracy. Uogólniając nieco: jego praca przekształciła go z architekta działającego samodzielnie na lidera

dużej pracowni. Chcąc ująć wszystko, czym się zajmuje, wymieńmy poniższe czynności:

- zdobywa zlecenia, uczestniczy w przetargach i konkursach, przygotowuje oferty,
- projektuje,
- organizuje proces inwestycyjny: analizuje zapisy miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, uzyskuje warunki zabudowy i zagospodarowania terenu, ustala zasady określenia warunków geotechnicznych dla posadowienia, koryguje programy funkcjonalno-powierzchniowe i technologie, ustala zapotrzebowanie i warunki przyłączeń mediów, sprawdza po geodetach rzetelność materiałów mapowych, przygotowuje materiały na zespoły uzgadniania dokumentacji, koordynuje branże, uzgadnia stosowane technologie i cechy materiałów z dostawcami, tłumaczy inwestorowi, konstruktorowi i branżystom, co i dlaczego zaprojektował, wyjaśnia i uwzględnia uwagi osób uzgadniających projekt (konserwator zabytków, rzeczoznawca ppoż., bhp, sanitarno-epidemiologiczny, radiolog itp.), przygotowuje i kompletuje wnioski o zatwierdzenie projektów i uzyskanie zgody na budowę, w trakcie realizacji wyjaśnia wątpliwości inwestora i wykonawcy, wprowadza rozwiązania zamienne, nadzoruje realizację...

A jeżeli dodamy do tego, że praktykujący projektant-architekt z uprawnieniami odpowiada za:

- przyszłe zagospodarowanie działki (terenu),
- układ przestrzenny budynku, ukształtowanie powierzchni otoczenia – terenu,
- zasadę doboru rozwiązań od konstrukcji po detal,
- wymiary, dobrane warstwy przegród, jak ściany czy stropy, ustalone poziomy powierzchni po wykończeniu wnętrza,

- spełnienie wymagań prawa budowlanego, warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać budynki i ich usytuowanie,
- spełnienie wymagań norm,
- zagadnienia ciepłno-wilgotnościowe,
- respektowanie wymagań ppoż., bhp, sanitarnych,
- a w trakcie realizacji: wykonywanie nadzorów autorskich z uzgadnianiem zmian, akceptowanie stosowanych materiałów, korygowanie przyjętych rozwiązań zwłaszcza podczas przebudów,
- i czasem także kierowanie budową,

to można mieć złe sny! I tu pojawia się wyższa uczelnia ze studiami architektonicznymi, praktyka w biurze projektowym i praktyka na budowie po to, by mieć czas na opanowanie wiedzy i umiejętności oraz wykształcenie w sobie odporności na przeciwności zawodowego losu.

Zacznijmy więc naukę.

W poniższym tekście przedstawiamy kursowe prace studenckie pochodzące z archiwum, które gromadzimy jako pracownicy dawnego Zespołu Podstaw Kompozycji, a obecnie Katedry Sztuk Pięknych i Projektowych Wydziału Architektury Politechniki Śląskiej. Prace były wykonywane przez studentów pierwszego semestru. Katedry, w ramach których uczono podstaw kompozycji architektonicznych, zmieniały się, pracownicy przychodzili i odchodzili, ale historyczne materiały pozostały, służąc kolejnym pokoleniom młodych architektów.

3. Pojęcie kompozycji (kompozycja w ogóle, kompozycja architektoniczna)

By uzmysłwić sobie, czym będziemy się zajmować, powinniśmy zdefiniować pojęcie kompozycji. Przyjmijmy, że to sposób wzajemnego powiązania formalnych elementów dzieła (linii, powierzchni, brył, akcentów, elementów podziału itd.) tworzącego całość zgodną z zamierzeniem projektanta. A trochę upraszczając, można powiedzieć, że to świadomie tworzony układ elementów. Skoro świadomie tworzony, to musi pojawić się kreator tego układu, czyli twórca. W przypadku tworzenia kompozycji architektonicznej będzie to architekt.

Budowanie formy architektonicznej polega na żonglowaniu cechami i wartościami, które stanowią przeciwstawieństwa, antynomie jednocześnie wzajemnie się dopełniające. To taka „jedność przeciwstawieństw”.

Powszechnie rozróżnianymi przeciwstawnymi środkami wyrazu (kategoriami estetycznymi ujmującymi różnorodne treści dzieła architektonicznego, a zarazem sposoby uczynienia tych dzieł odczytywalnymi, wyrazistymi) są:

- symetria – asymetria,
- rytm, powtarzalność – zaburzenie rytmu,
- ześrodkowanie – decentralizacja,
- makro – mikro,
- strzelistość, pionowość – horyzontalizm,
- ogół – szczegół,
- kulminacja – ciągłość, monotonia,
- układy jasne, zrozumiałe, dobitne, wyraziste, łatwe do ujęcia – labirynty, pułapki, zaskoczenia, iluzje,

- pełnia – pustka,
- ażurowość, przeźroczystość – zablokowanie,
- kontrast w stosunku do tła – wtopienie, wpisanie,
- kanciastość, równoległość – miękkość linii,
- gładkość – chropowatość,
- wklęsłość – wypukłość,
- uporządkowanie, regularność – nieład, deformacja,
- figury geometryczne – atrofia,
- oddzielenie – połączenie,
- zwartość, nasycenie – rozproszenie,
- ekspansja – zduszenie,
- głębia – płytkość,
- podział – całość, zwartość, jednorodność,
- penetracja – powierzchowność,
- otwarcie – zamknięcie,
- front – tył,
- góra – dół,
- prawa – lewa strona,
- jasność – ciemność.

4. Nasz mistrz

Za pracę, która była „wydarzeniem w skali światowej” (jak we wstępie do jej drugiego wydania napisał Bohdan Lisowski) i nadal jest podstawą wielu opracowań, uważamy książkę Juliusza Żórawskiego *O budowie formy architektonicznej* (1962). To Juliusz Żórawski od lat pozwala nam rozumieć prawa rządzące kompozycją architektoniczną i oddziaływanie formy architektonicznej na jej odbiorcę, użytkownika.

Przeczytanie i zrozumienie tej książki powinno być podstawą naszych rozważań o budowie formy na etapie opanowywania podstaw projektowania głównie ze względu na wprowadzone przez autora jednoznaczne nazewnictwo w zakresie kompozycji.

W latach 70. ubiegłego wieku Politechnika Wrocławska wydała skrypt autorstwa Kazimierza Ciechanowskiego *Podstawy kompozycji architektonicznej* (1972). Warto zerknąć do tego podręcznika po to, by zobaczyć, jakie było ukierunkowanie wstępnego nauczania na wydziałach architektury i jaki był pogląd ówczesnych profesorów na naukę zasad kompozycji.

Lata 90. dały szerszy ogląd zasad zaklętych w dziele architektonicznym, które Francis D.K. Ching przeuroczo opisał i obrysował w *Architecture: Form, Space and Order* (1996).

CZĘŚĆ II

1. Element i tło (tło jako ograniczenie)

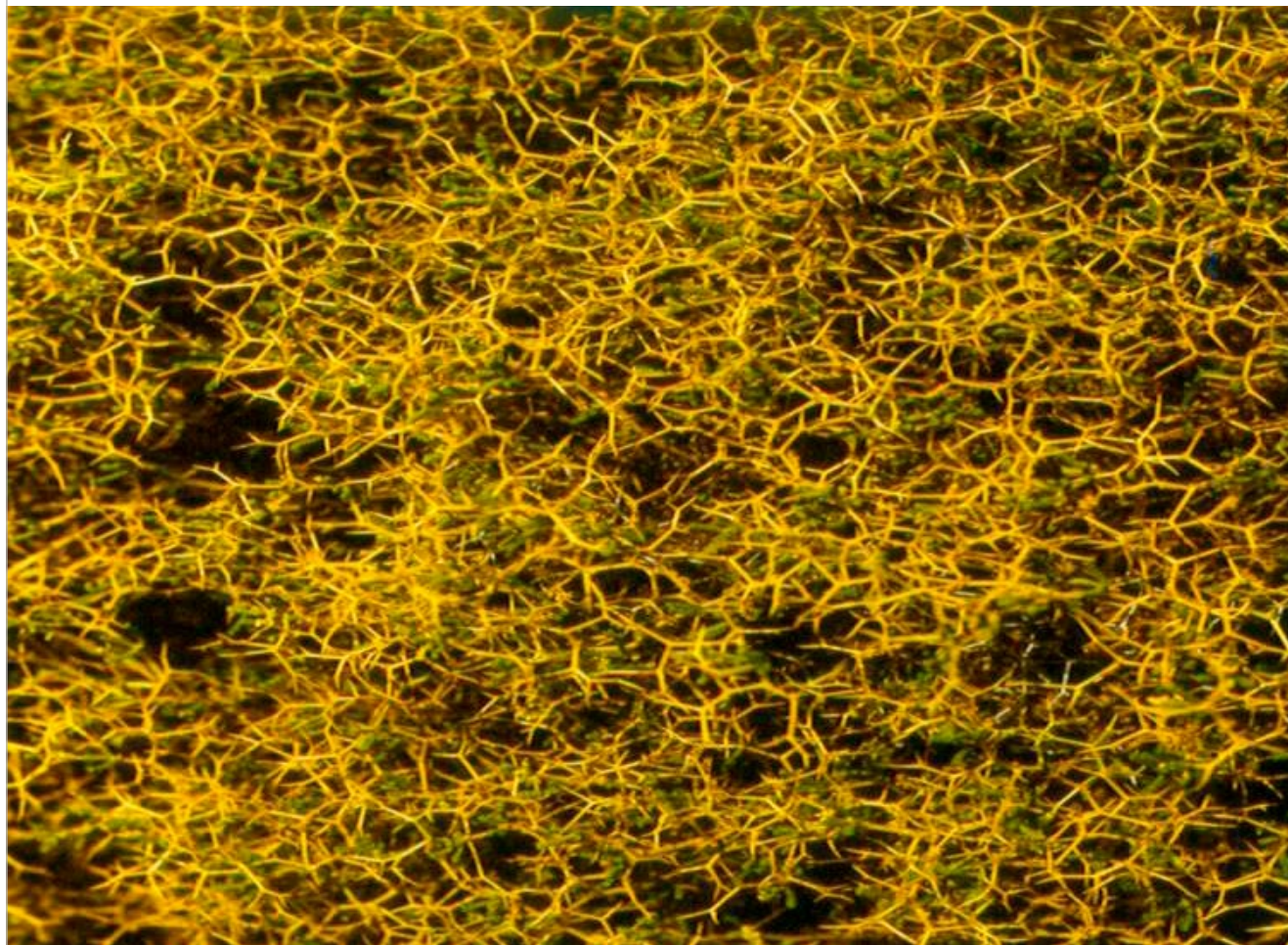
Nasze rozważania można zacząć od zdefiniowania tego, jak „pracuje” nasz wzrok, czyli co widzimy. A widzimy coś na tle. Profesor Juliusz Żórawski na stronie 64 wspomnianej dysertacji napisał: „Każda forma dzieje się na tle”. Jeżeli zapytamy kogokolwiek, co widzi, to nigdy nie padną odpowiedzi takie, jak np.: „widzę trawę obok grzybów”, „podłogę między dywanami”, „ścianę wśród obrazów” lub „czysty biały papier między kreskami rysunku”. Odpowiedzi będą brzmieć: „widzę grzyby wśród trawy”, „dywany na podłodze”, „obrazy na ścianie” i „rysunek na papierze”. Forma nie jest od tła niezależna, a zależności te są różne. Dla nas forma i tło tworzą realnie istniejące całości. Od jakości i rodzaju uformowania tła zależy forma w ten sam sposób, w jaki części formy zależne są od siebie nawzajem i jak zależne są od całości. Tło zachowuje się tak, jakby było częścią formy, która na nim leży. Do tła jako do części formy odnoszą się wszelkie sądy charakteryzujące wzajemne zależności między formą-częścią a formą główną (formą-matką).

2. Kompozycja z elementem powtarzalnym

Definiowanie alternatywne: złożoność – czyli traktowanie obiektu jako zbioru złożonego z pewnej ilości elementów składowych; stopień złożoności jest równy liczbie tych elementów (...).

A. Niezabitowski

il. 5



Powtarzalność elementu to jedno z powszechnych zdarzeń w kompozycji. Powszechne, bo... prostsze w komponowaniu od zastosowania różnorodności, a do tego odnoszące się do powtarzalności w przyrodzie, w otaczającym nas świecie. Ważne jest też nasze odczucie, ponieważ wspomniana powtarzalność nie zawsze jest idealna, matematyczna, regularna, jednoznaczna. Patrząc na poniższe zdjęcie krzaczka (il. 5), od razu zauważamy formy geometryczne, sześcioboki porządkujące ten wzór. Ale on wcale nie jest geometrycznie jednoznaczny. W tym „opisywaniu zasad kompozycji” ujawniła się pewna cecha naszego umysłu składająca nas do porządkowania i wyszukiwania form silnych.

Popatrzmy na elewacje budynków. Z zastosowaniem powtarzalności ukształtowano zarówno te wiekowe (il. 6–9), jak i te nowsze (il. 10–15).

il. 6



il. 7



il. 10



il. 11



il. 12



il. 13



il. 8

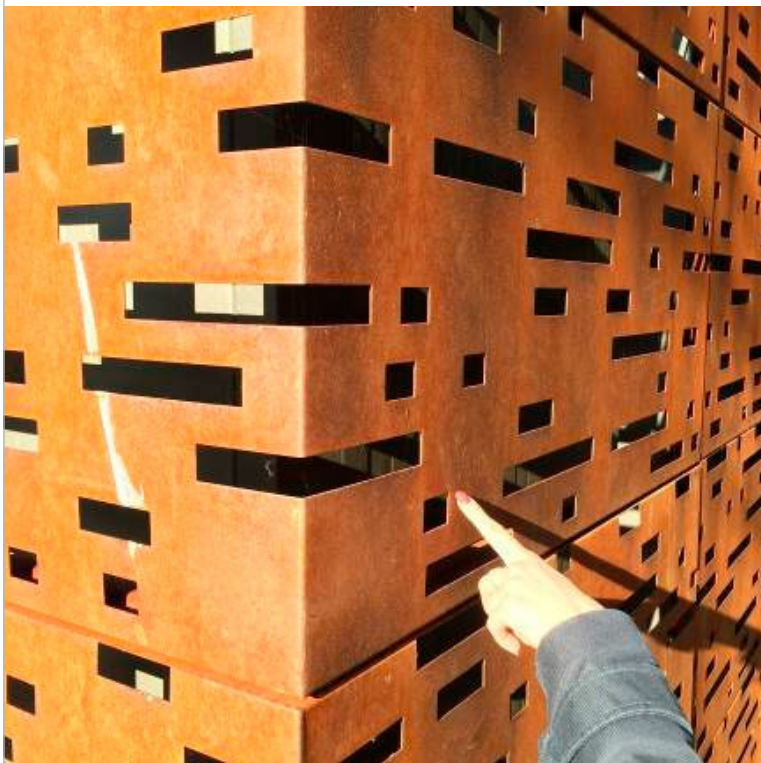


il. 9

il. 14



il. 15



Powtarzalność pojawia się niezwykle często – zarówno w detalu (posadzka, zakończenia kominów – il. 16, 17), zdobnictwie architektonicznym (rzeźbiona mozaika, święci na sklepieniu – il. 19, 53), jak i na... postojach i przystankach (bryczki, samochody – il. 20, 21).

il. 16

il. 17



il. 18

il. 19



il. 20

il. 21



Postój. Postój taksówek... I przy tej kolejce londyńskich taksówek pojawić powinno się pytanie: co jest tu elementem powtarzalnym? A odpowiedź może brzmieć: „taksówka”, mimo że każda jest inna. W naszych rozważaniach nad powtarzalnością możemy posłużyć się jeszcze kwiatami. Widok kaktusów z góry daje nam możliwość analizowania: czy da się wyróżnić tu powtarzane elementy i jak je pogrupować (il. 22, 23)?

il. 22



il. 23



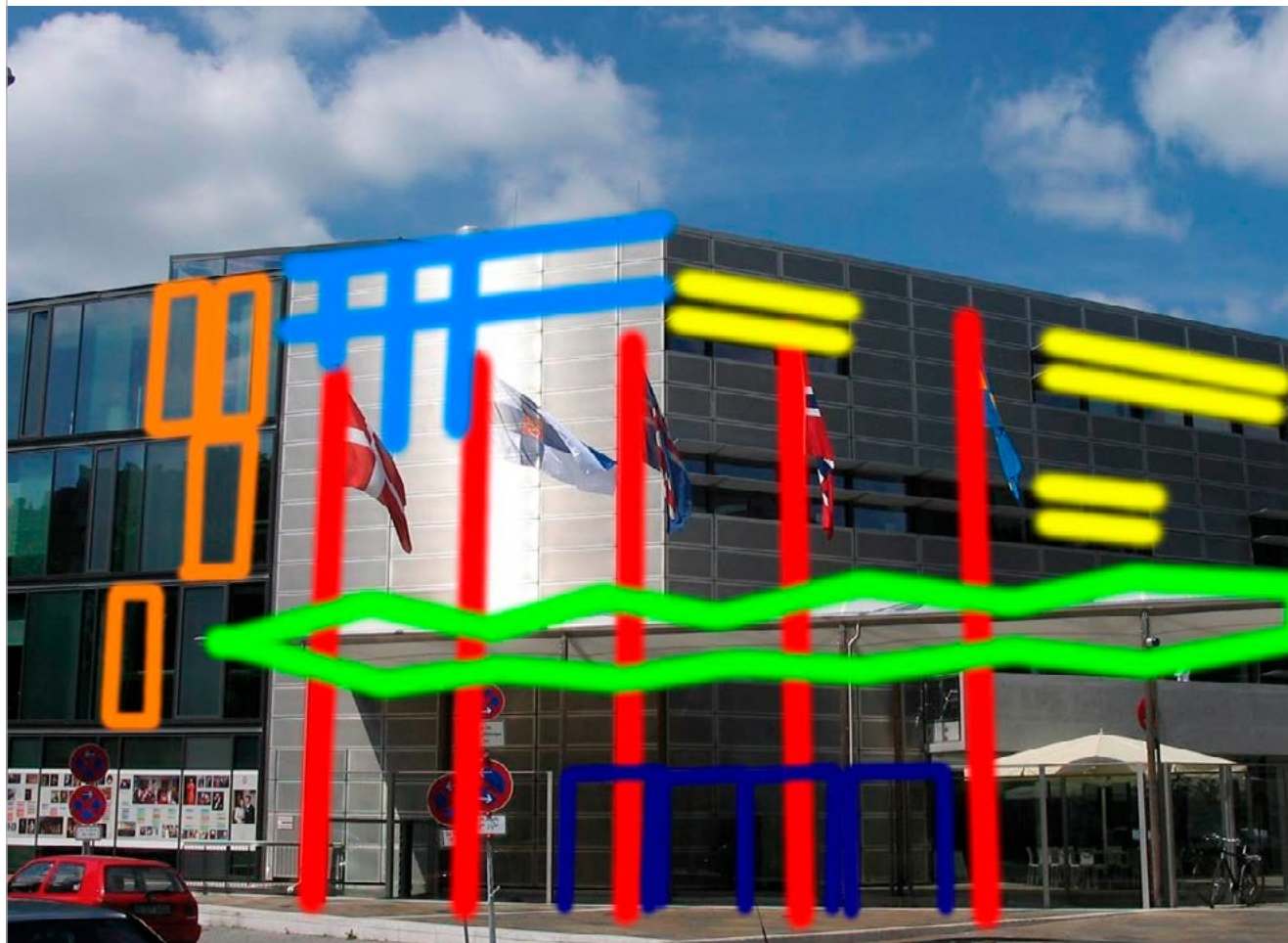
il. 24



Rozważając nadal pojęcie powtarzalności w architekturze, chcielibyśmy ponadto zachęcić do wyróżnienia elementów powtarzalnych na poniższym zdjęciu wejścia do zespołu budynków (il. 24).

Zobaczmy, ile elementów powtarzalnych można tu zaobserwować, nie uwzględniając znaków zakazu (il. 25).

il. 25



Kończąc rozważania nad powtarzalnością, przedstawiamy widok skalnej ściany ze wzmocnieniami (il. 26), które są/nie są (?) pokazowym zastosowaniem elementu powtarzalnego. Jednocześnie zacznijmy zastanawiać się nad stopniem powtarzalności, czyli nad spójnością kompozycji.

il. 26



Jak bardzo można zafascynować się powtarzalnością form w tworzeniu architektury, pokazał uhonorowany nagrodą Stirlinga w roku 2005 budynek Parlamentu Szkockiego zaprojektowany przez EMBT/RMJM Ltd. (il. 27–31).

il. 28

il. 29

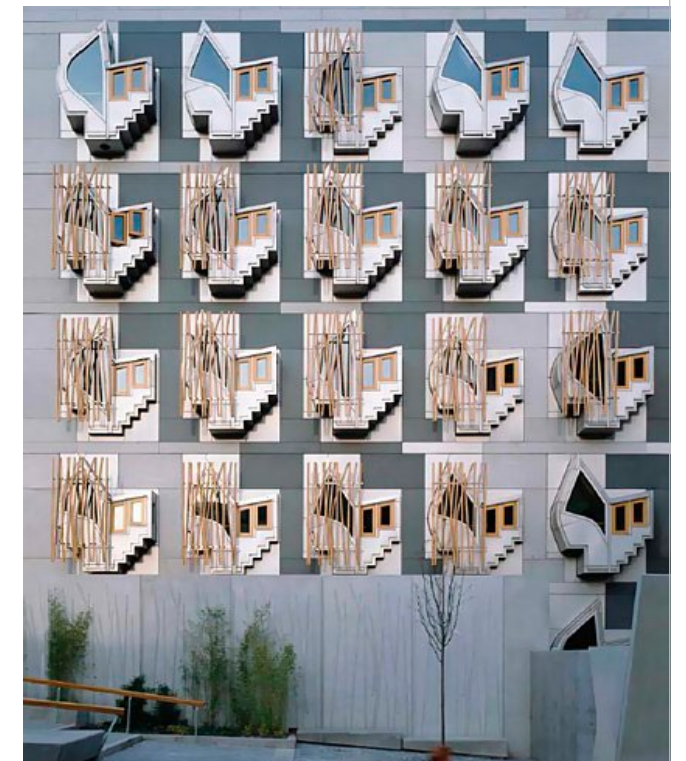


il. 27



il. 30

il. 31



3. Uporządkowanie elementów – kompozycja swobodna i spójna

Definiowanie alternatywnie: uporządkowanie – czyli zestawienie całości z elementów składowych nie w sposób przypadkowy, lecz zgodnie z określoną zasadą, głównie przez grupowanie pod względem następujących kryteriów (zasad porządkujących): kształtu, rozmiarów, odległości, kierunków, kątów nachylenia, kolejności; stopień uporządkowania zależy od liczby zasad porządkujących dany układ (...).

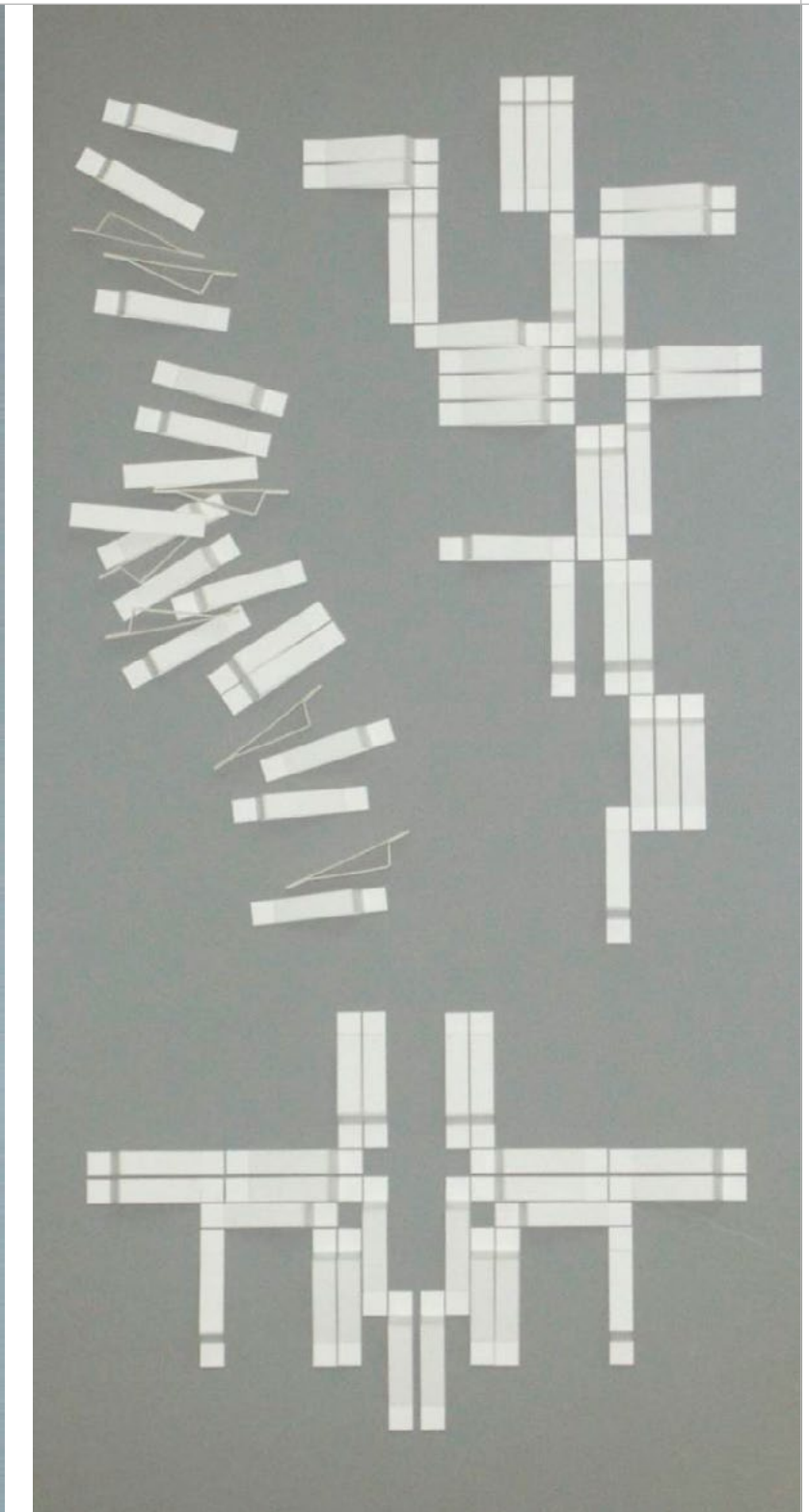
A. Niezabitowski

Zacznijmy od prostych ćwiczeń zrobienia „porządku w szufladzie”. Poniższe prace studenckie z początku XXI wieku pokazują trzy kompozycje o różnym stopniu uporządkowania elementów (il. 32, 33). Elementy są powtarzalne – przystające lub tylko lekko przekształcone.

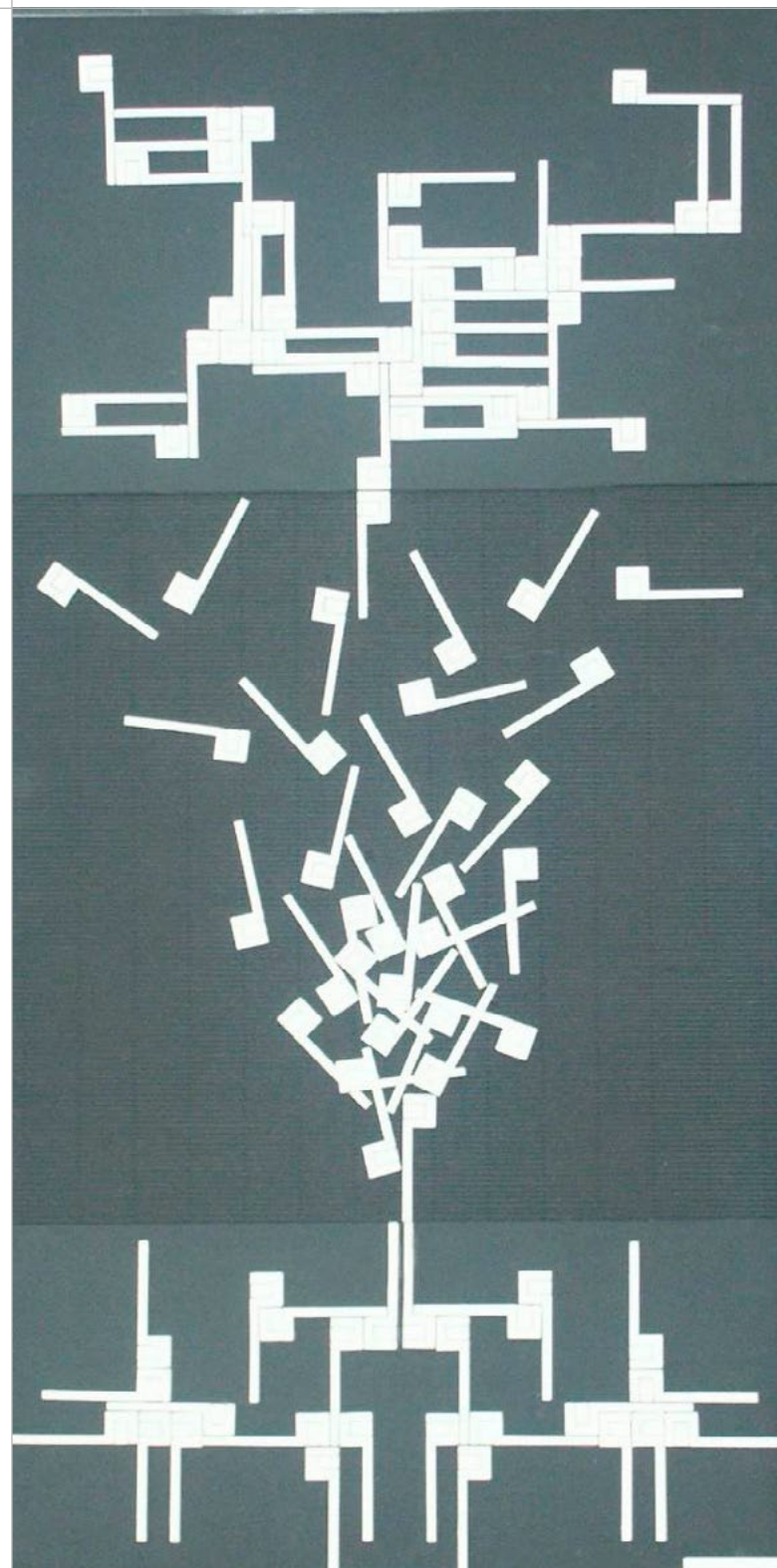
il. 32



il. 33



il. 34



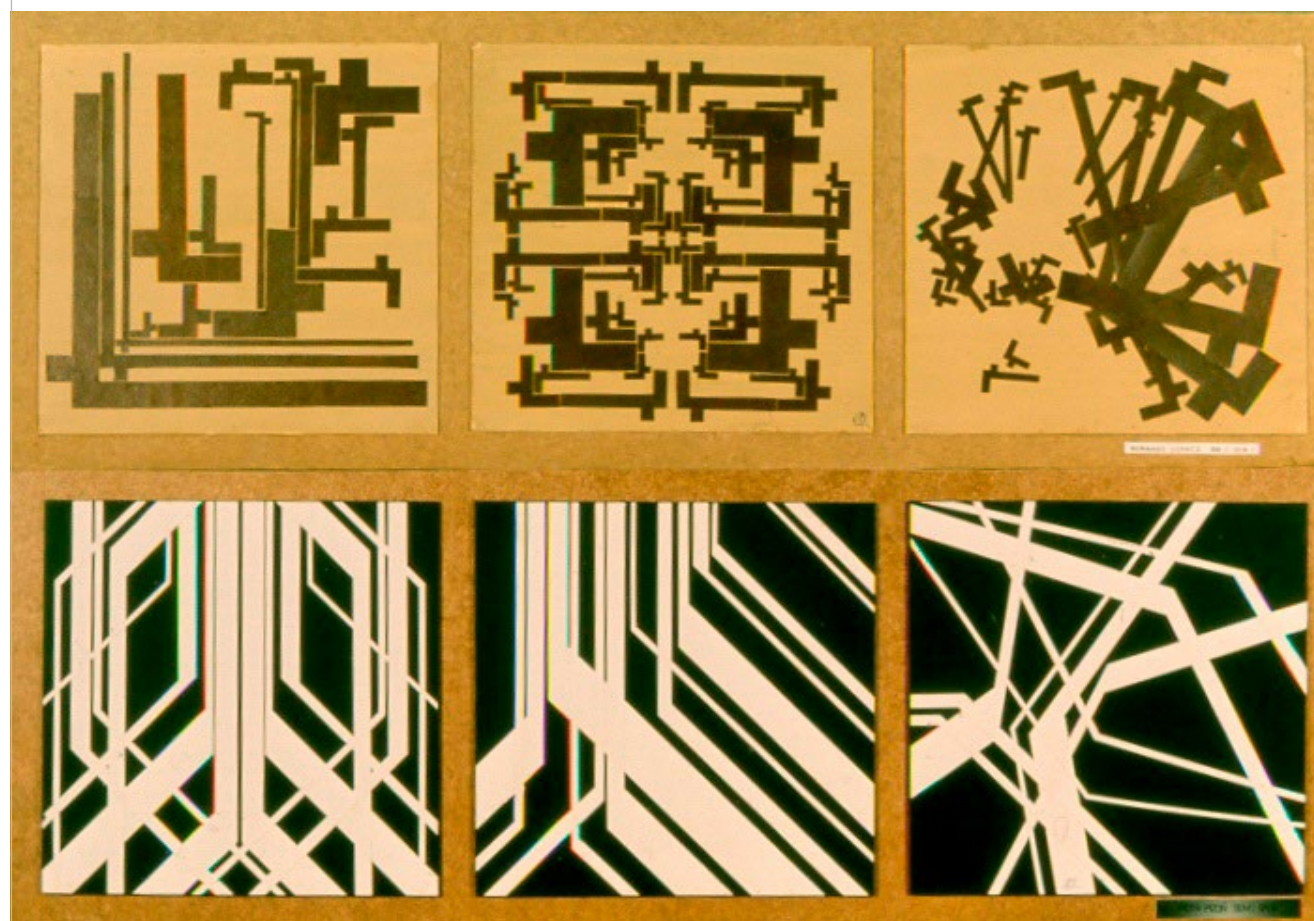
Te trzy poziomy uporządkowania to układ swobodny, układ uporządkowany i układ uporządkowany z wprowadzeniem symetrii. Tworzyliśmy te układy w swym sąsiedztwie i na jednym tle. Czy da się wyróżnić różne ww. sposoby porządkowania na powyższych planszach?

Jeśli przypatrzymy się uważnie powyższej pracy, zauważymy, że to już nie są elementy powtarzalne. Przez pominięcie odstępów między elementami powstały inne formy, powtarzalność złała się w bliżej nieokreślone wzory (il. 34).

Wcześniej, w latach 90. XX wieku, rozpatrywaliśmy różne sposoby powiązania elementów i tła na osobnych kwadratach (il. 35).

Przeanalizujmy powyższe sposoby łączenia elementów. W przypadku dolnych kompozycji czarno-białych na pierwszy rzut oka widać, że kompozycja z prawej strony to układ swobodny: elementy są lekko przekształcone, ułożone pod zmiennym kątem w stosunku do siebie i w stosunku do tła (czyli kwadratu czarnego, na tle którego występuje ta kompozycja), nakładają się w sposób zmienny. Kompozycja w środku to wprowadzenie porządkowania się przez zastosowanie pionu w każdym ułożeniu elementu i równoległości odgiętych „nózek”. Kompozycja z lewej strony to jeszcze mocniejsze uporządkowanie wynikające z wprowadzenia symetrii.

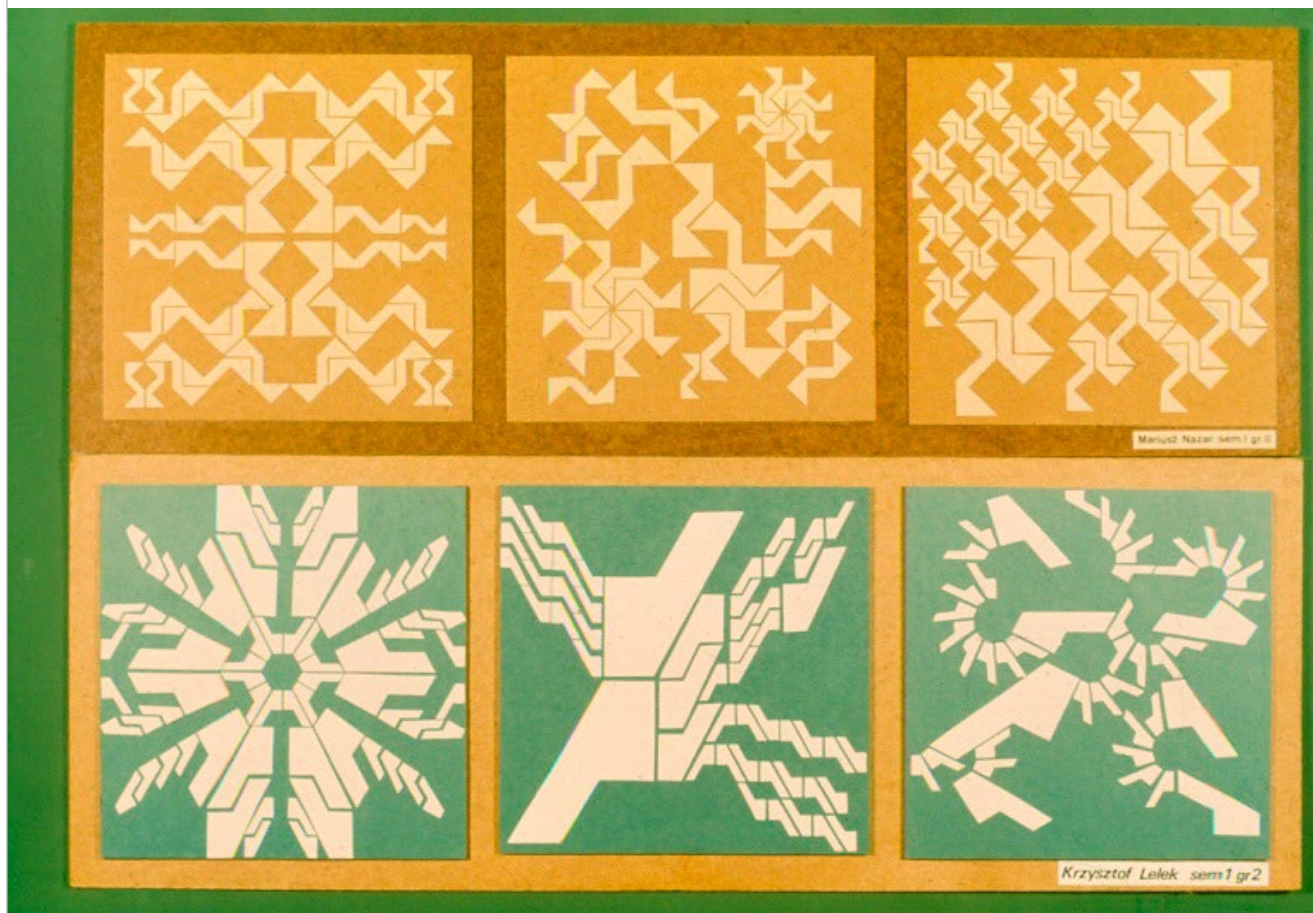
il. 35



Podobnie możemy prześledzić narastanie tego porządkowania w triadzie kompozycji górnej pracy, przy czym symetria wprowadzona jest tutaj w kwadracie środkowym. Wszystko jest czytelne? Czyli istnieją reguły porządkowania elementów w stosunku do siebie i w stosunku do tła? Istnieją! Ale czy są zupełnie jednoznaczne? Poniżej mamy następne dwa zestawy kompozycji o tym samym założeniu wzrastającego uporządkowania (il. 36).

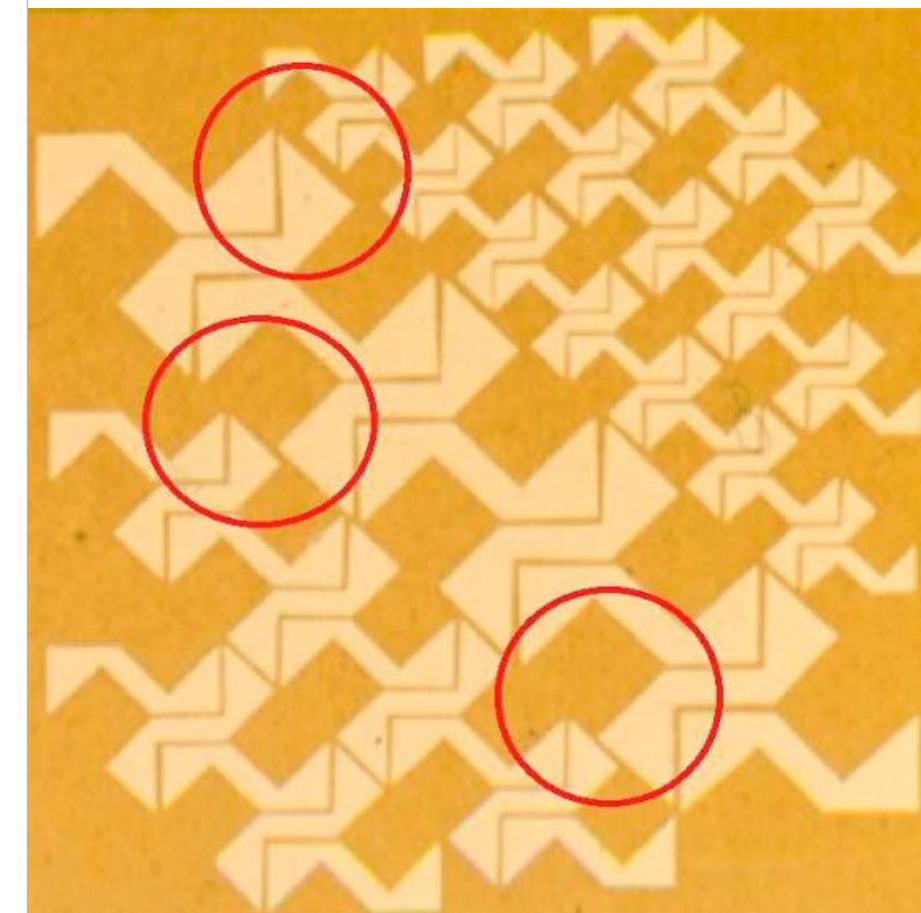
Poszukajmy największej swobody w tych kompozycjach. Nie jest łatwo, bo oba kwadraty, które powinny przedstawiać tę swobodę w ułożeniu elementów, mają już wprowadzone zasady sąsiedztwa. Czy jest jakaś reguła odszyfrowania swobody w kompozycji? Jest! Jeśli składowy drobny

il. 36



element kompozycji możemy usunąć, dodać lub przesunąć bez zmiany charakteru tej kompozycji, to mamy do czynienia z kompozycją swobodną. Najprościej jest zwizualizować sobie kompozycję bez jednego czy drugiego elementu i ocenić, czy zmieniliśmy istotę zasad jej tworzenia. I tu powróćmy do kompozycji powyższych. Środkowy kwadrat beżowo-brązowy wydaje się być kompozycją swobodną, ale dwa „słoneczka” nie-samowicie go usztywniają: nie można usunąć czy przesunąć ani jednego z elementów je tworzących, bo zmienimy charakter tej kompozycji. Ten sam efekt osiągniemy, usuwając element w prawym kwadracie z beżowo-brązowym tłem. Wobec tego pojawia się pytanie: czy sąsiedztwo elementów kompozycji w kwadracie prawym nie niesie większej swobody? Dla łatwiejszego odczytania obróćmy jeszcze tę kompozycję (il. 37).

il. 37



Uporządkujmy sobie nasze przemyślenia. Przykład powinien być prosty, więc poniżej mamy tło w postaci dużego kwadratu o dwóch krawędziach w pionie i pięć małych elementów-kwadracików do ułożenia wewnątrz, na tle. Zastanówmy się, jak maksymalnie uporządkować te elementy, czyli jak stworzyć kompozycję maksymalnie spójną? Czy będzie tylko jedna taka możliwość? Możemy ułożyć te elementy swobodnie, np. tak jak poniżej (il. 38).

A teraz spróbujmy ułożyć elementy tej kompozycji jak najbardziej spójnie (czasami używa się określenia „spoiście”). Mamy tu możliwość ograniczenia swobody ułożenia.

il. 38

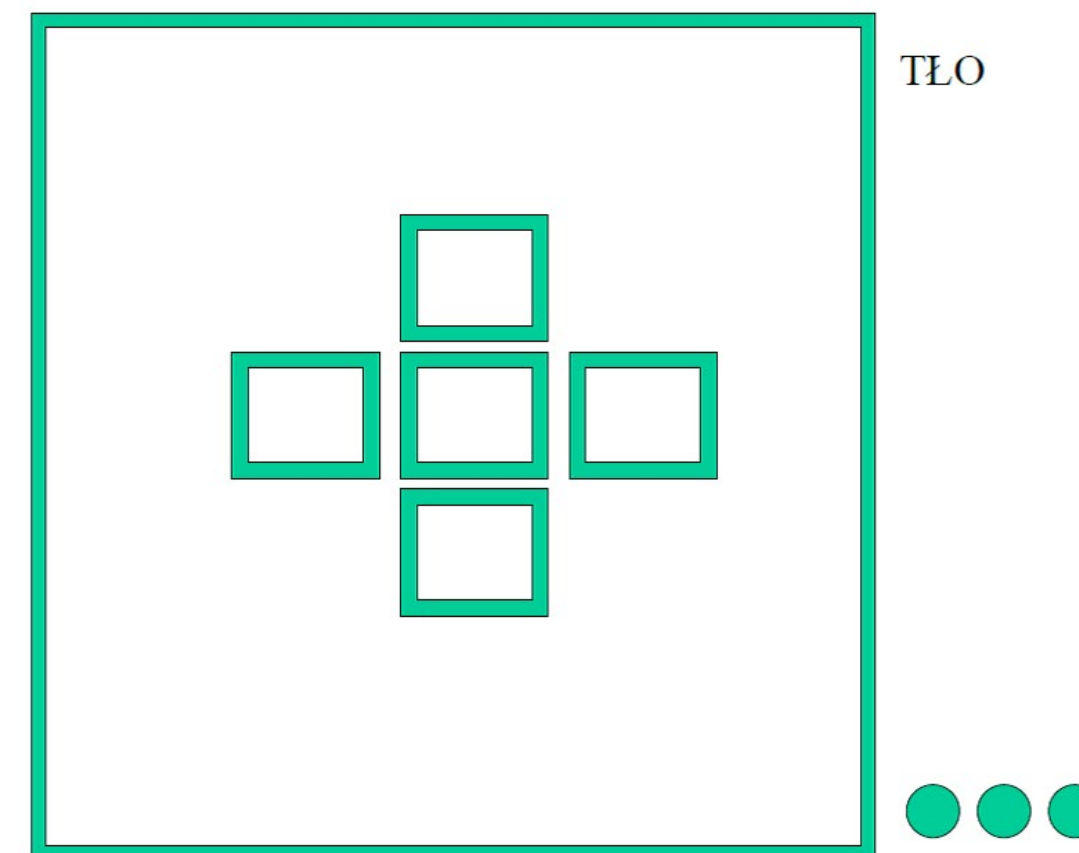


Określmy zasady tworzenia w tej kolejności:

- najpierw wielkość elementów – powinny być przystawalne (jednakowej wielkości), czyli ograniczamy możliwości zmienności samego kwadracika,
- następnie ich ułożenie – nie dopuszczamy do nakładania się i przesuwania, więc zakładamy jednakowe odległości między krawędziami,
- na koniec ułożenie krawędzi, by wyeliminować obracanie, czyli równoległe do krawędzi tła – naszego dużego kwadratu.

Takie porządkowanie daje jeszcze dużo możliwości ułożenia, dlatego ograniczmy je do umocowania tej kompozycji na osiach symetrii tła w pionie (są jeszcze osie symetrii po przekątnych) i zrobmy ją symetryczną. Mogłaby ona wyglądać tak jak poniżej (il. 39).

il. 39



Oczywiście możemy jeszcze tak dopasować wielkość elementów, by nie było możliwości przesunięcia całej kompozycji na tle. Trzy kropki sugerują, że to niejedyne rozwiązanie.

Skoro przepracowaliśmy sobie teorię, weźmy się za praktykę. Ławki przed sceną. Poniżej mamy kompozycję uporządkowaną (il. 40).

il. 40



Ale, ale... jakie nieuporządkowane to uporządkowanie (il. 41, 42)! Opinia zmienia się wraz ze zmianą punktu widzenia. Miejsce, z którego przedmiot czy wnętrze obserwujemy, jest niesamowicie ważne i potrafi ono zmienić nasz pogląd na daną rzecz, ale może też być wykorzystywane do tworzenia pożądanych wrażeń.

il. 41



il. 42



Obecnie opracowania studenckie kształtujące pogląd na uporządkowanie elementów poszerzone zostały o konieczność zapoznania się autora ze zrealizowanymi obiektami w krajobrazie, w których komponowaniu zauważono zastosowanie rytmu. Forma tego obiektu winna być inspiracją do stworzenia autorskiej kreacji zobrazowania przejścia od układu swobodnego do silnego uporządkowania (il. 43–46).

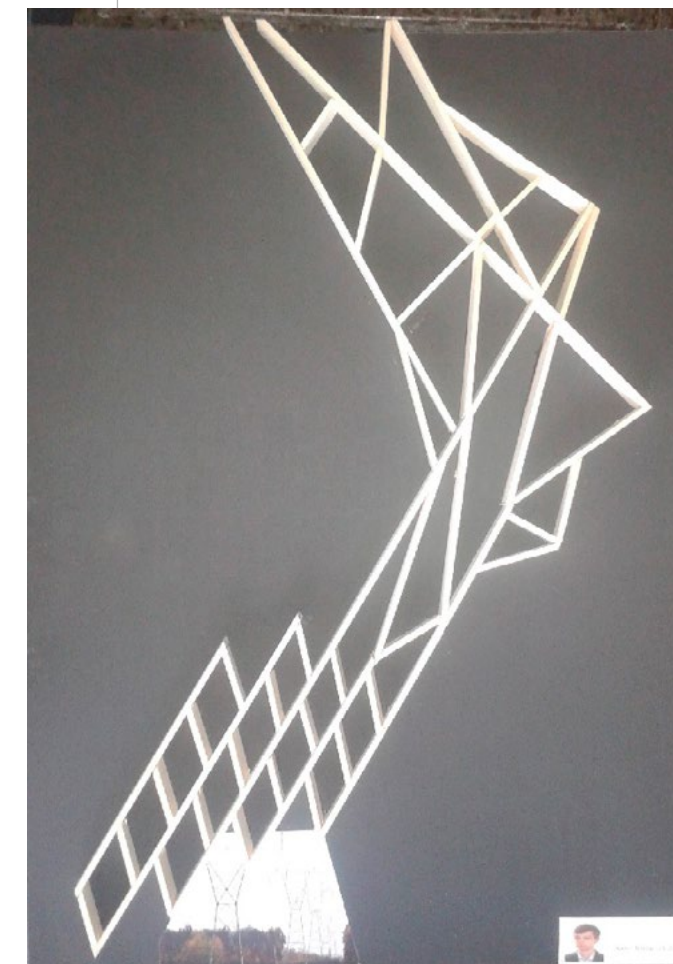
il. 43



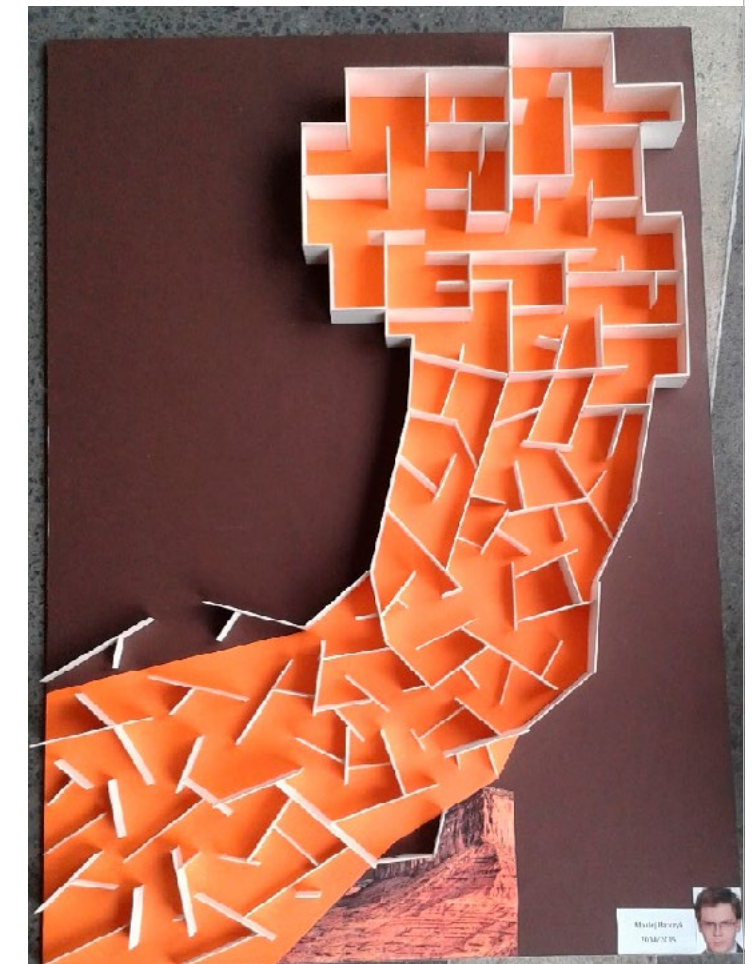
il. 44



il. 45



il. 46



4. Asymetria – symetria

Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich między innymi symetria (...).

A. Niezabitowski

Przypomnijcie sobie układy zacnych budynków ze starożytnego Egiptu, Grecji czy Rzymu (rzuty świątyń czy ich frontony). I co myślicie o głównych wytycznych formalnych ich budowy?

W 1972 roku Kazimierz Ciechanowski we wspomnianym skrypcie Politechniki Wrocławskiej *Podstawy kompozycji architektonicznej* napisał, że „nie wdając się w szersze rozważania zagadnienia ekspresji formy, warto wspomnieć, że symetria stanowi szczególny przypadek braku ruchu – czyli układu statycznego, to znaczy jest wyrazem równowagi, umiaru i intelektualnej kontroli, asymetria zaś fantazji, swobody układu dynamicznego w architekturze i plastyce”.

Czy coś się od tego czasu zmieniło w naszym postrzeganiu?

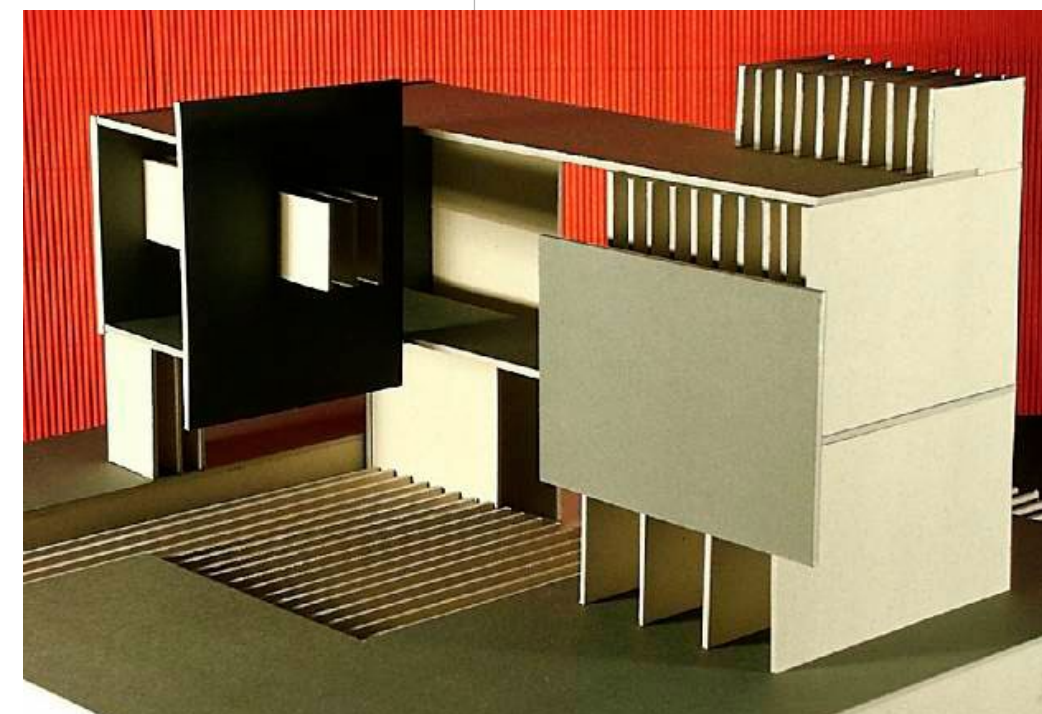
Generalnie nie – symetria jest obecna w tworzeniu dzieł architektonicznych i nadal stanowi jeden z lubianych przypadków budowy formy (zwłaszcza małych obiektów naśladujących wcześniej stosowane rozwiązania estetyczne), niemniej zwyciężyła asymetria.

Pokazane poniżej kompozycje prezentują powszechnie obowiązujący we współczesnej architekturze kanon formowania obiektów (il. 47, 48). Zespół wydzielonych przestrzeni, powierzchni pionowych i poziomych złożony jest tak, by odczytywana była asymetria.

Przykłady zamieszczone w tej części są pracami studenckimi na temat architektonu. Architekton to termin stworzony przez Kazimierza Malewicza określający modele architektoniczno-rzeźbiarskie korzystające z zasad kształtowania modernistycznych form architektonicznych, lecz zupełnie bez funkcji i bez skali. Termin ten pojawiał się w latach dwudziestolecia międzywojennego.

Podkreśleniem zasady asymetrii jest także wyróżniona w posadzce linia naprowadzająca wzrok obserwatora na dzieło. Formowanie asymetrii we wzajemnym ułożeniu składowych elementów kompozycji na il. 48 polega

il. 47



il. 48



na świadomym dyslokowaniu i przeciwstawianiu podstawowych składników struktury. Wyróżnione trzy bryły są przesunięte względem siebie, mają inną wysokość i zupełnie różny charakter zamknięcia wnętrza. Asymetrię ułożenia składowych elementów względem siebie jasno uwidacznia powyższa kompozycja po prawej stronie.

Omawiana tutaj wytyczna formalna (asymetria jako podstawa tworzenia układu posługującego się tworzywem – elementami parakonstrukcyjnymi: tarczą i płytą) uzmysławia obserwatorowi, z jaką determinacją i wytrwałością tworzono uporządkowanie prawie powtarzalnych elementów prac zamieszczonych poniżej (il. 49, 50), by uzyskać spójność formy i nie dopuścić do nawet lokalnych zastosowań zasad symetrii.

il. 49



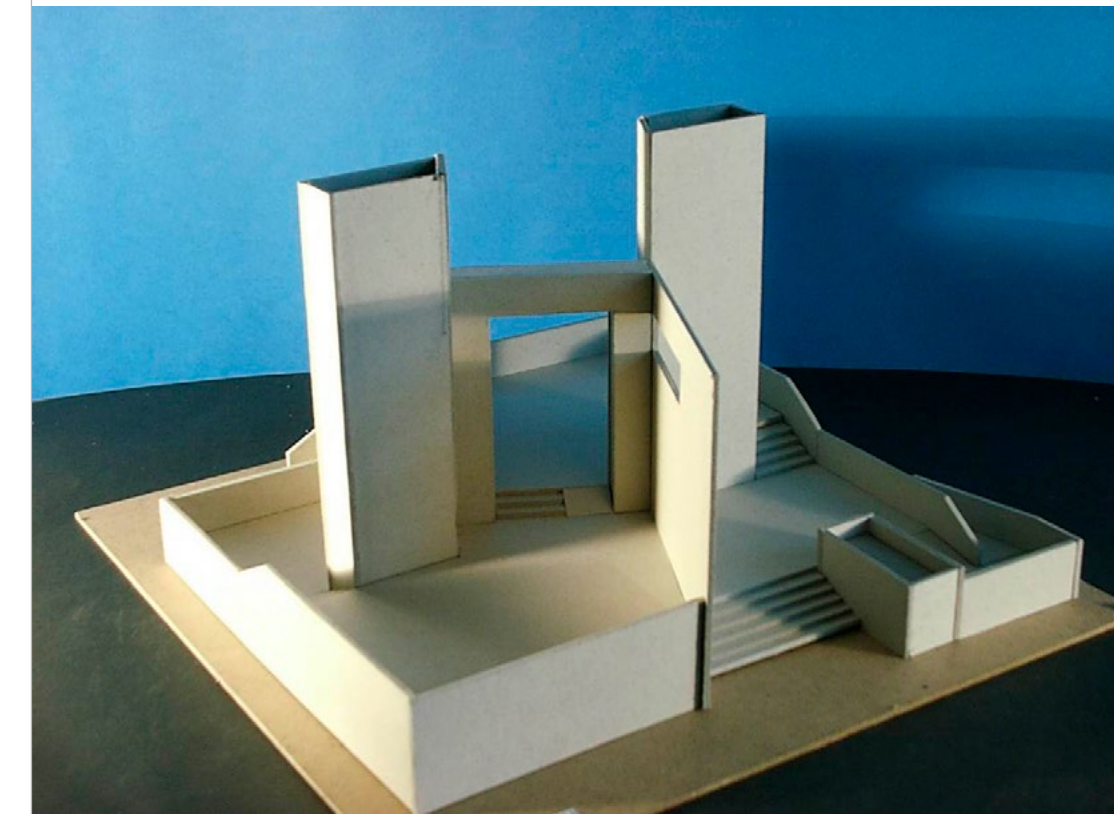
il. 50



Kompozycje pokazane powyżej mają pewną wspólną cechę budowy. W kształtowaniu ich dopuszczono do zaistnienia miejscowych rozwiązań symetrycznych. Analizując je, zauważamy wprowadzenie symetrycznego ryzalitu z wystającym „telewizorkiem” w jednej oraz symetrii w podziałach głównego trzonu w drugiej kompozycji. Wydaje się, że wprowadzenie tych symetrycznych części kompozycji pozwala odczuć uporządkowanie całości, większą spójność dzieła.

Podobnego odczucia nie doznamy przy analizie następnej kompozycji (il. 51). Mamy tu do czynienia z wyraźnie odczytywalną symetrią dwóch elementów dominujących w kompozycji oraz z przeciwstawiającym się tej zasadzie kompozycyjnej formowaniem niższych elementów. Stworzono tu układ, który zawiera niezgodność formy podstawowej z domniemaną wytyczną.

il. 51



5. Rytm – zaburzenie rytmu

Definiowanie alternatywnie: rytmika (powtarzanie elementów jednakowych lub podobnych) i arytmia (...).

A. Niezabitowski

Wprowadzenie rytmu jest bardzo częstym zabiegiem kreatywnym. Stosowany bywa w formowaniu zasadniczych lub lokalnych (podrzędnych) części kompozycji.

Rytm pokazał się nam już, niejako niechcący, gdy omawialiśmy element powtarzalny. Pamiętajcie postoje taksówek konnych i londyńskich? Pewne formy (taksówki czy przęśła zadaszenia) powtarzały się w regularnych odstępach w przestrzeni. Zwykle rytm kojarzymy z muzyką, często bowiem następuje w niej powtarzanie się w czasie pewnych sekwencji. By jednoznacznie określić cechy rytmu w kompozycji plastycznej, muszą wystąpić w niej co najmniej trzy elementy w tych samych odległościach. Zerknijmy poniżej na rytmiczny układ leżaków (il. 52). Rytmiczny podwójnie: zarówno szeregi są kompozycją rytmiczną, jak i zestawy leżaków zostały rytmicznie rozmieszczone.

Mamy też inne rozwiązania rytmiczne w architekturze (il. 53, 54).

il. 52



il. 53

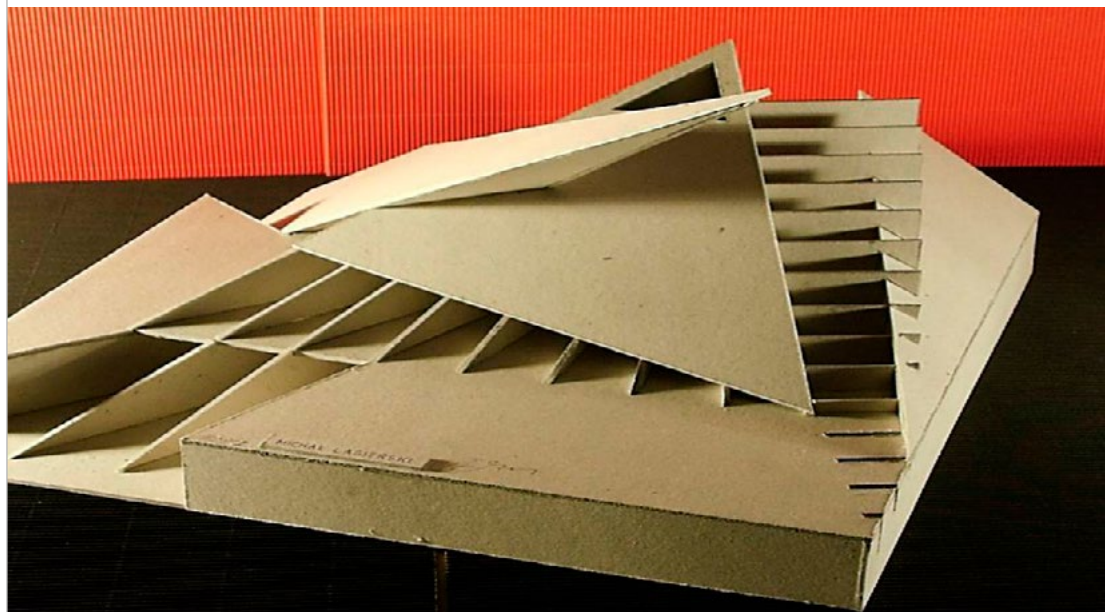


il. 54

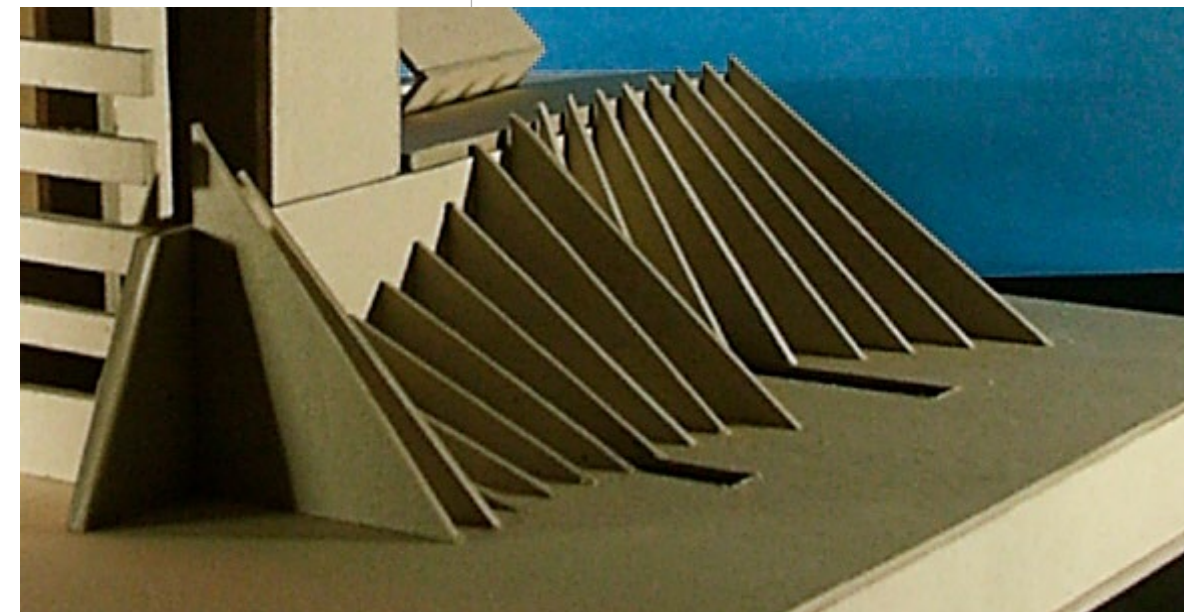


Przedstawione z kolei poniżej układy kompozycyjne (il. 55–57) cechuje wprowadzenie rytmu tylko w pewnych częściach. Są to jednak miejsca ważne z punktu widzenia budowy formy architektonicznej. Z powodu takiego właśnie uformowania prezentowanych kompozycji miejsca wprowadzenia rytmu wybijają się spośród innych miejsc na plan pierwszy. Miejsca takie zwane są formalnie podkreślonymi (formalnie ważnymi). I tak w przypadku kompozycji na il. 55 rytmiczne ustawienie pionowych tarcz wypełnia szczeliny powstałe przez dyslokację poziomych płyt podstawowych, a w kompozycji dolnej (która służyła nam też do pokazania asymetrii) zaobserwować możemy zarówno rytm pionowych trójkątów podstawy, jak i rytm perforacji bryły.

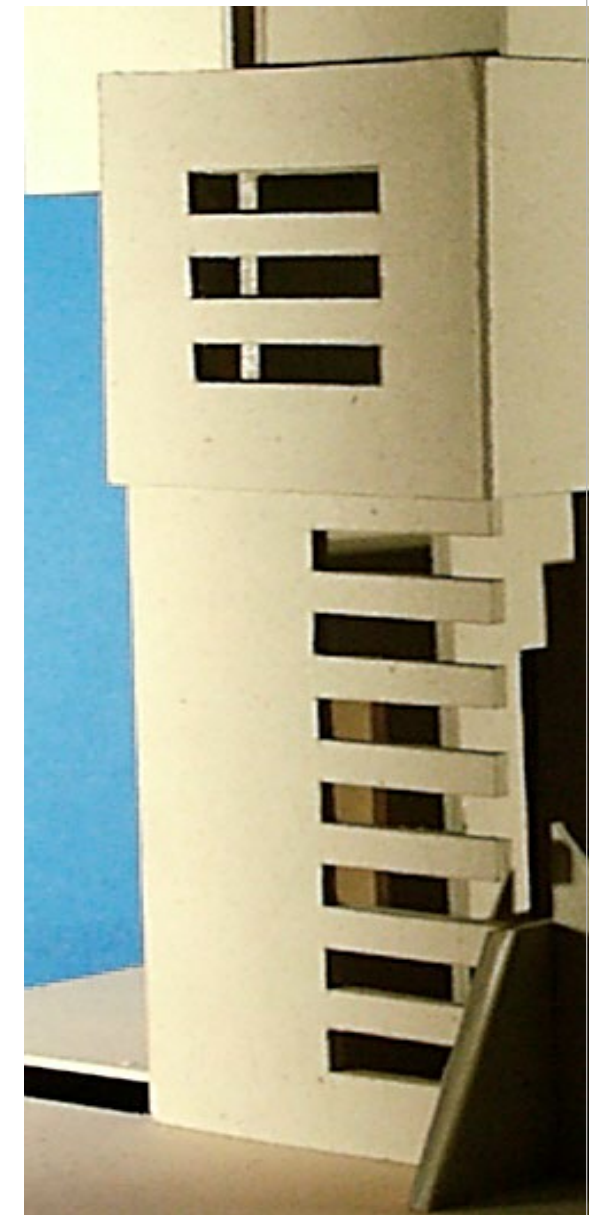
il. 55



il. 56



il. 57



Zastosowanie powtarzalności elementów składowych formy uwidocznione jest doskonale w budowie przedstawionych niżej powtórzonych prostopadłościanów i w wykonanych w nich wycięciach (il. 58, 59). Przy czym przy rozważaniu tego problemu pominąć można zmianę wielkości zarówno brył, jak i owych wycięć. Powtarzalność jako podstawowa zasada formowania utworu przestrzennego zauważalna jest w kompozycjach opartych na zestawieniach sześciątów. Ustawienie ich na dodatkowej konstrukcji wsporczej zbudowanej ze słupów jest tutaj wyrazem możliwości posłużenia się w wydzieleniu przestrzeni dwoma różnymi elementami.

il. 58

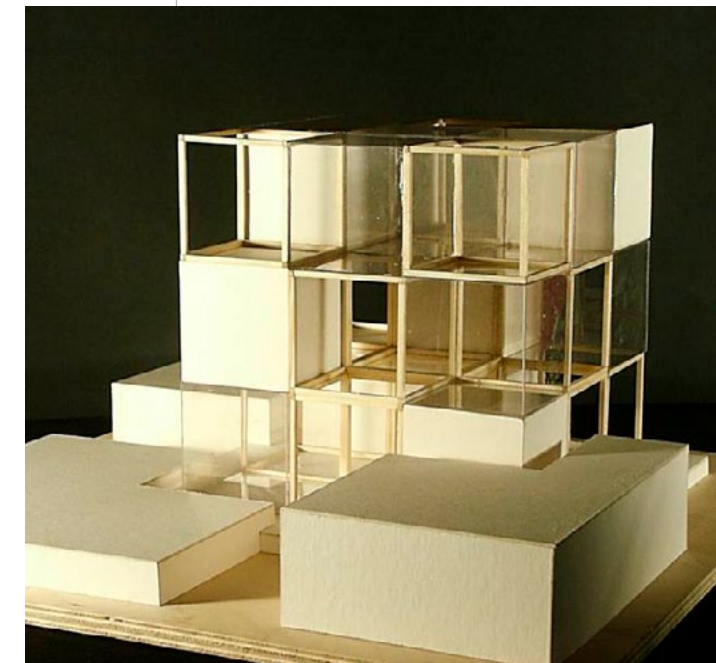


il. 59

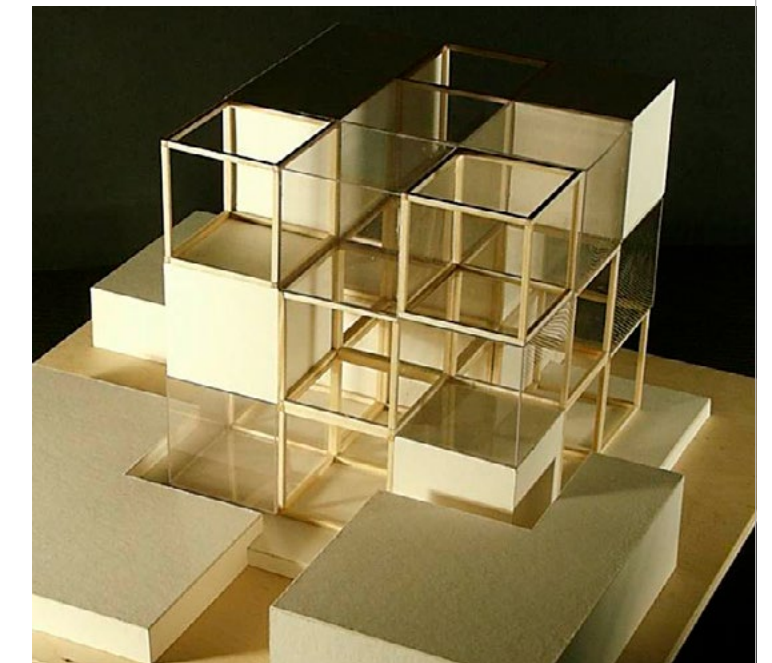


Wykorzystanie widocznej niżej różnej formy wydzielenia sześciątów (od pełnych przegród poprzez półprzezroczystość po pełny ażur) nie utrudnia odczytania zastosowania zasady powtarzalności części składowych (il. 60, 61).

il. 60



il. 61

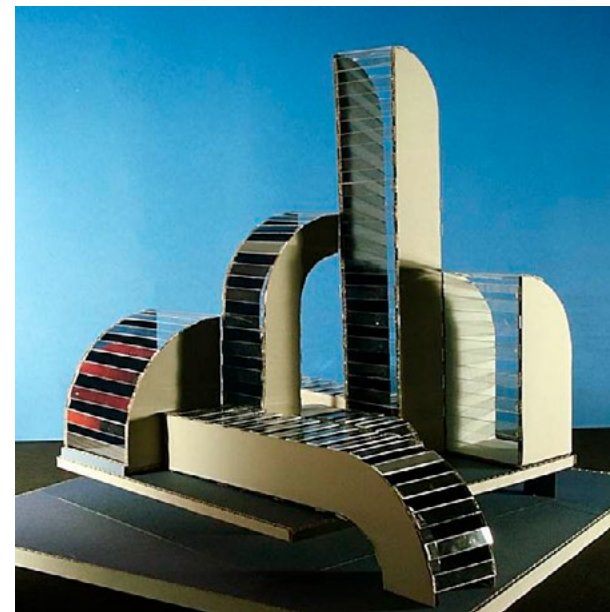


Dwa następne przykłady kompozycji (il. 62, 63) pokazują natomiast zastosowanie powtarzalnego elementu w bardzo spójnej i czytelnie uformowanej kompozycji, w której mamy do czynienia z pionowymi i poziomymi zwielokrotnionymi elementami podstawowymi, oraz w prymitywnym zestawie zwieńczonych fragmentem łuku form składowych. W tej drugiej kompozycji zwrócić można uwagę na wprowadzenie dodatkowego rytmu podziału form podstawowych.

il. 62

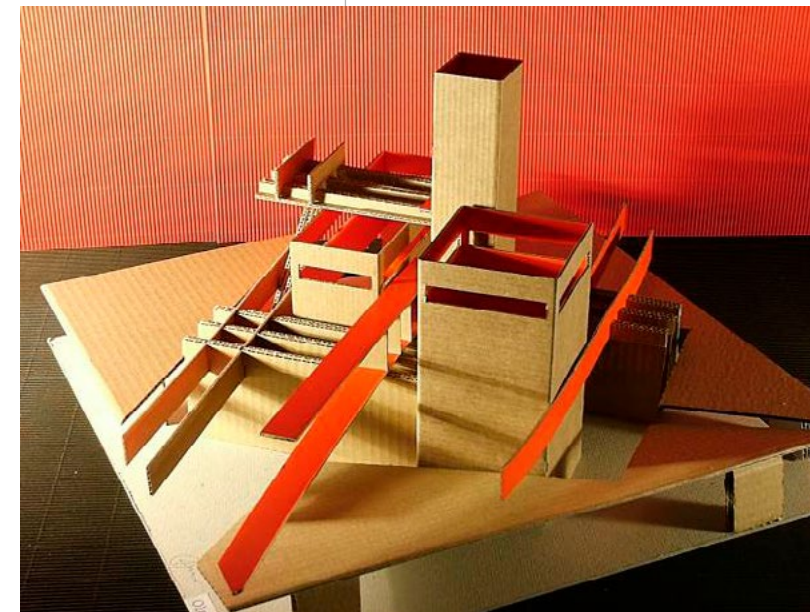


il. 63

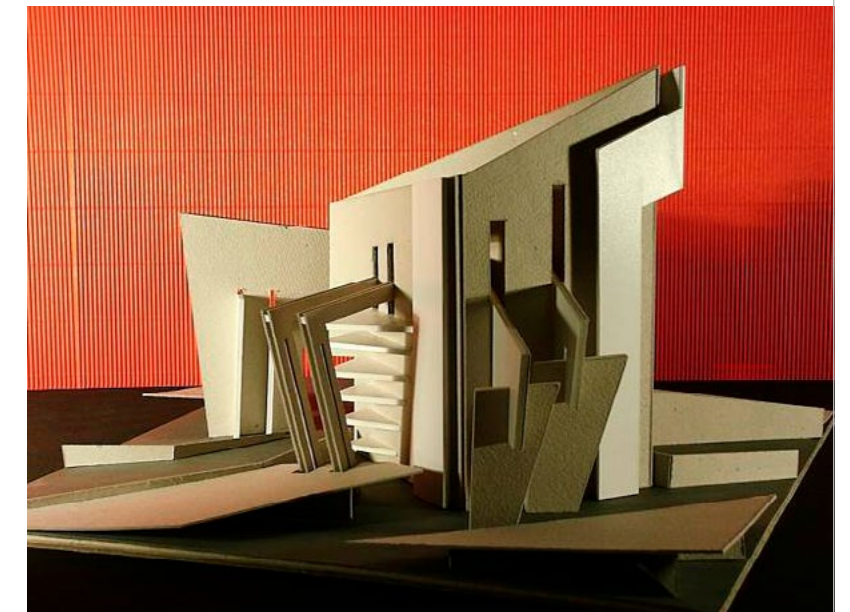


Rytm w ustawieniu i powtarzalność zastosowanych składowych części są wytycznymi budowy także poniższych form (il. 64, 65). Stopień złożoności i jednoznaczność możliwości odczytania omawianej cechy są tu jednak różne. Łatwo odczytać powtórzenie trzech graniastostupów o podstawie kwadratu, poziomych „beleczek” czy poziomych otworów w kompozycji lewej. Znacznie trudniej doszukać się równie czytelnej zasady ogólnej w kompozycji obok. Najbardziej zauważalny jest rytm poziomych żeberk w centrum pracy.

il. 64

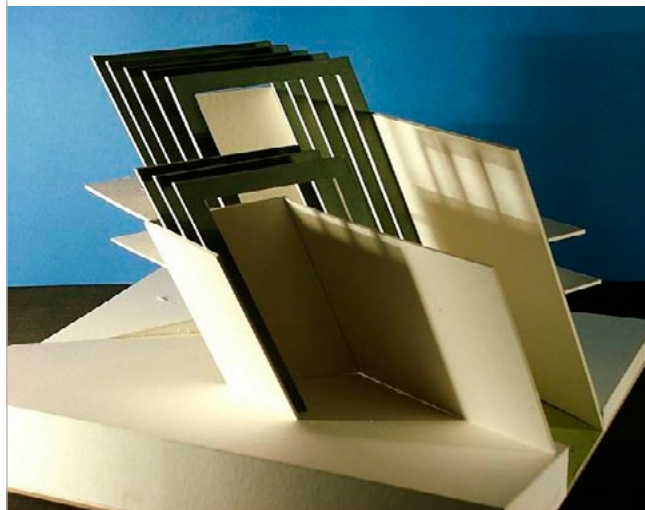


il. 65

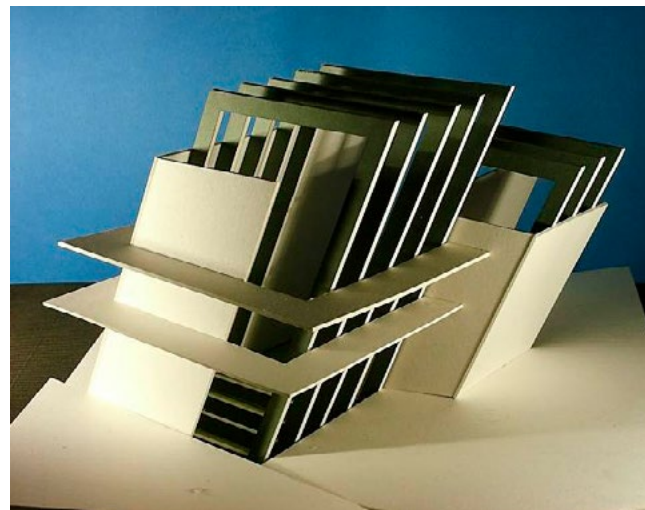


Odczytywanie rytmu jest możliwe przede wszystkim ze względu na odczytywalną liczbę elementów składowych. W dwuczłonowej kompozycji pokazanej poniżej (il. 66, 67) łatwo doszukać się rytmu obu części i łatwo uznać kompozycję za skończoną. Z taką oceną mogą natomiast być trudności w kwalifikowaniu następnego przestrzennego utworu (il. 68). Mimo mniejszej liczby elementów składowych zauważyć można w zasadzie jej budowy pewne zachwianie rytmu. Odczucie takie ogarnia obserwatora, gdy definiuje podstawę – bazę układu. Wzajemne przesunięcia ramek pozwalają na określenie występującej tu zasady budowy jako zaburzenie rytmu. Zmiana tej części formy spowodowała zmianę całości, której jest częścią. Odniesić można też wrażenie, że brak kontynuacji zastosowanych rytmów i pochylenie części stało się okaleczeniem i niezgodnością budowy spójni wewnętrznej.

il. 66



il. 67

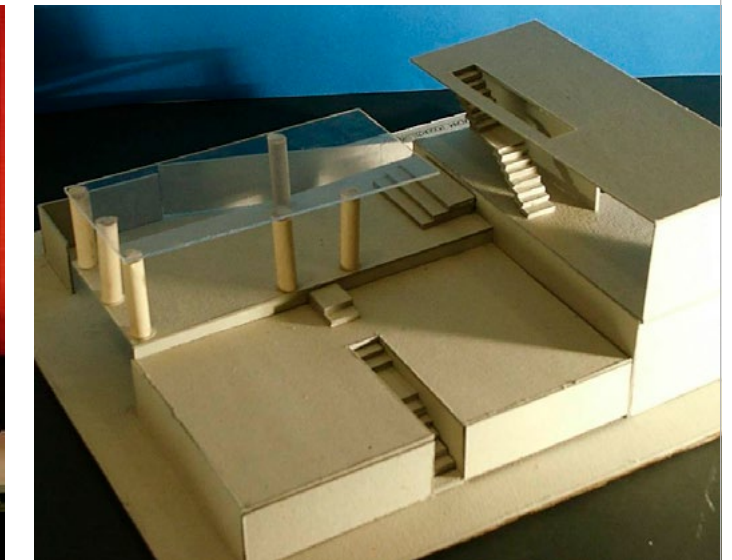


To brak elementu podporowego (kolumny) w kompozycji z przeziernym daszkiem przedstawionej wyżej (il. 69) jest takim samym dysonansem jak pochylenie i podniesienie trzeciego składnika formy niższej kompozycji (il. 70). Odczytuje się te deformacje jako niezgodne z wytyczną rytmicznej całości.

il. 68



il. 69



il. 70



il. 71



Odstępstwa w formowaniu rytmu możemy też zauważyć w ustawieniu powierzchni poziomych kompozycji umieszczonej poniżej (il. 72). Nie są one jednak ewidentne i tworzą tylko akcenty na tle formy podstawowej. Równie trudno określić, jakiego rodzaju powiązania i siły spójni wewnętrznej zastosowano w tworzeniu tej kompozycji. Analiza kształtów

pionowych i poziomych elementów, ich wzajemnych odległości i dodatkowych łączników nie daje klarownego opisu zasad budowy i jednocześnie nie pozwala na zaakceptowanie „okaleczeń” formy zasadniczej. O ile łatwiej przychodzi obserwatorowi odczytanie i usystematyzowanie rytmu ostatniej z przedstawionych powyżej kompozycji (il. 71), dając tym samym świadectwo dążeń kreacyjnych powszechnie akceptowanych.

il. 72



6. Ześrodkowanie – kompozycja centralna

Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich akcentacja (...).

A. Niezabitowski

Dziecko, które otrzymało aparat fotograficzny, wybiera sobie interesujący obiekt, ustawia go w środku kadru i wykonuje zdjęcie. To pierwsza, naturalna reakcja. Wynika z tego, że ześrodkowanie jest pierwszym pomysłem na kompozycję kadru fotograficznego, jaki przychodzi do głowy.

A jaka jest reakcja na kompozycję centralną? Intuicyjnie szukamy środka układu kompozycyjnego. Każdy obserwator, wchodząc w nowe otoczenie, stykając się z nowym (dla niego) obiektem, najpierw patrzy na całość, potem wybiera umowny środek tego układu i od niego rozpoczyna szczegółową obserwację elementów tworzących całość.

Środek układu nie musi się pokrywać z jego środkiem geometrycznym, częściej jest on związany ze „środkiem ciężkości” kompozycji. Kompozycja centralna z głównym motywem umieszczonym w geometrycznym środku kadru staje się statyczna, a nierzadko po prostu nudna.

Ześrodkowaniu często, lecz nie zawsze towarzyszy dodatkowa akcentacja owego środka. Czasem można też dostrzec w kompozycji umowną

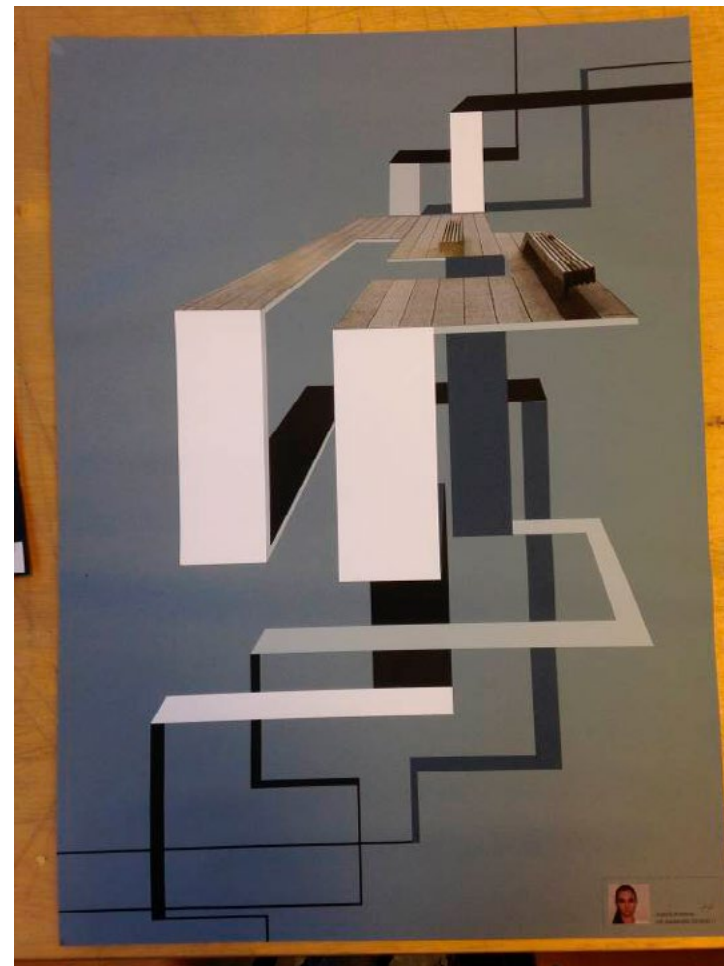
drogę prowadzącą do środka układu. Jest to widoczne na przedstawionych przykładach (il. 73–76).

Bez względu, czy kompozycja centralna jest kompozycją płaską czy przestrzenną, odbieramy ją podobnie i zawsze dominuje tu wrażenie przyciągania obserwatora do jej środka. Ważne staje się również odpowiednie dobranie proporcji między centrum kompozycji a tłem.

il. 73



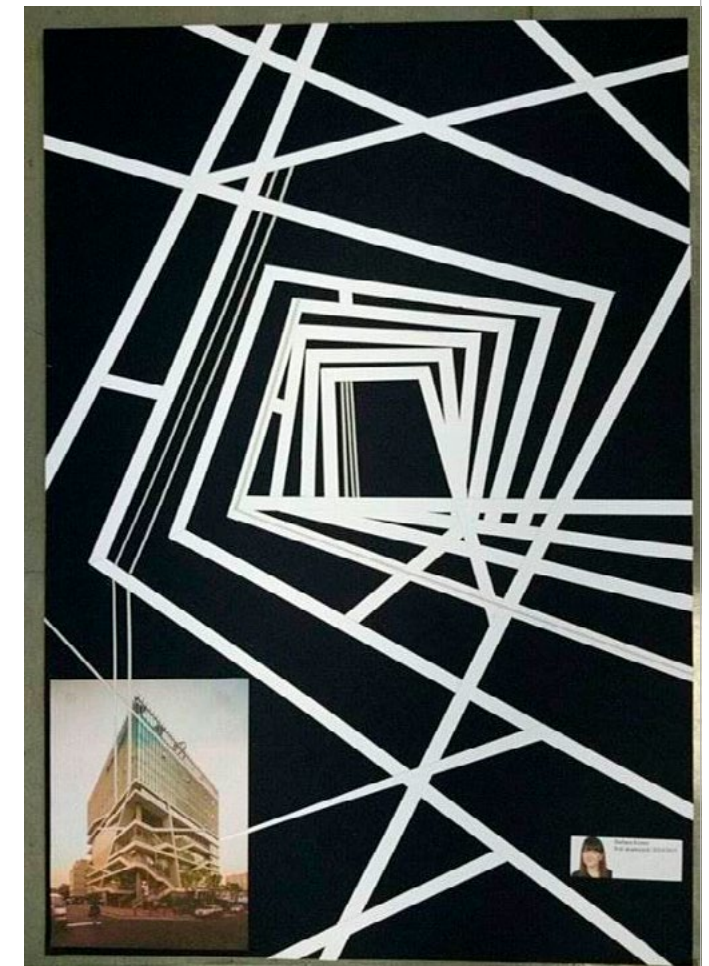
il. 74



il. 75



il. 76



7. Strzelistość (horyzontalizm – wertykalizm)

Definiowanie alternatywne: kierunkowość – czyli decydujący kierunek rozmieszczania głównych elementów składowych, określających kształt całości (pionowy, poziomy, pochyły, pionowo-poziomy) (...).

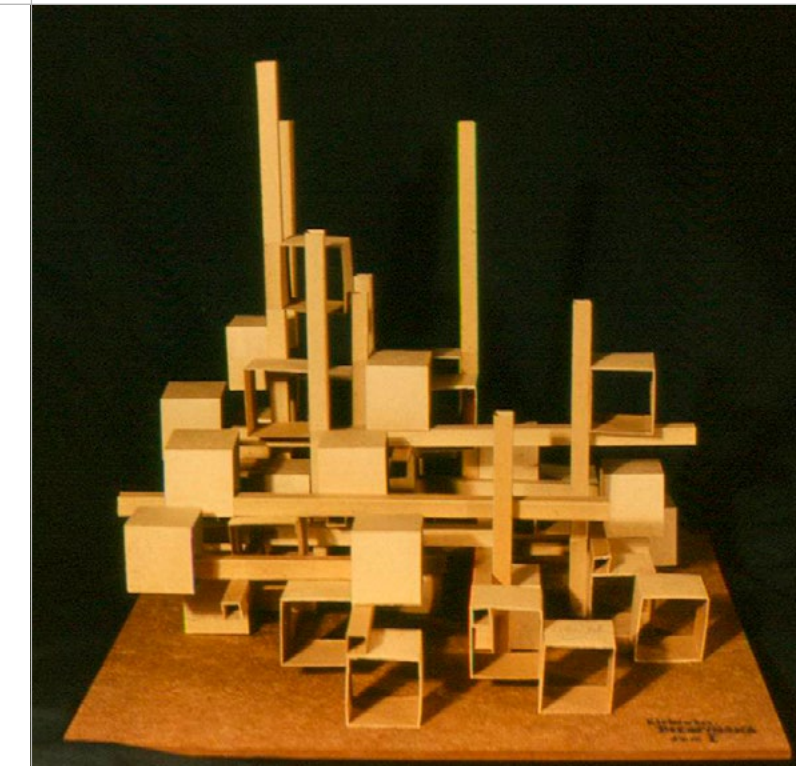
A. Niezabitowski

Kierunki pionowy i poziomy są niezmiernie istotne dla uformowań kompozycyjnych. Wśród wielu przyczyn tego zjawiska dużą rolę odgrywa przyciąganie ziemskie, czyli zwykłe odczuwanie pionu. Widać to zwłaszcza w aspekcie kompozycji architektonicznych, w których przeniesienie obciążeń jest uwarunkowane ciężarem materiału budującego obiekty. Pion i poziom są immanentną cechą większości dzieł architektonicznych.

Jako „dygresję” można tutaj zamieścić widok kompozycji powtarzalnej, dwuelementowej, o wytycznej pion – poziom (il. 77).

Określenie cechy kompozycji, jaką stanowi strzelistość, jest stosunkowo proste. Należy odkryć proporcję pomiędzy wysokością zagospodarowania tła a elementami dominującymi (il. 77, 78).

il. 77



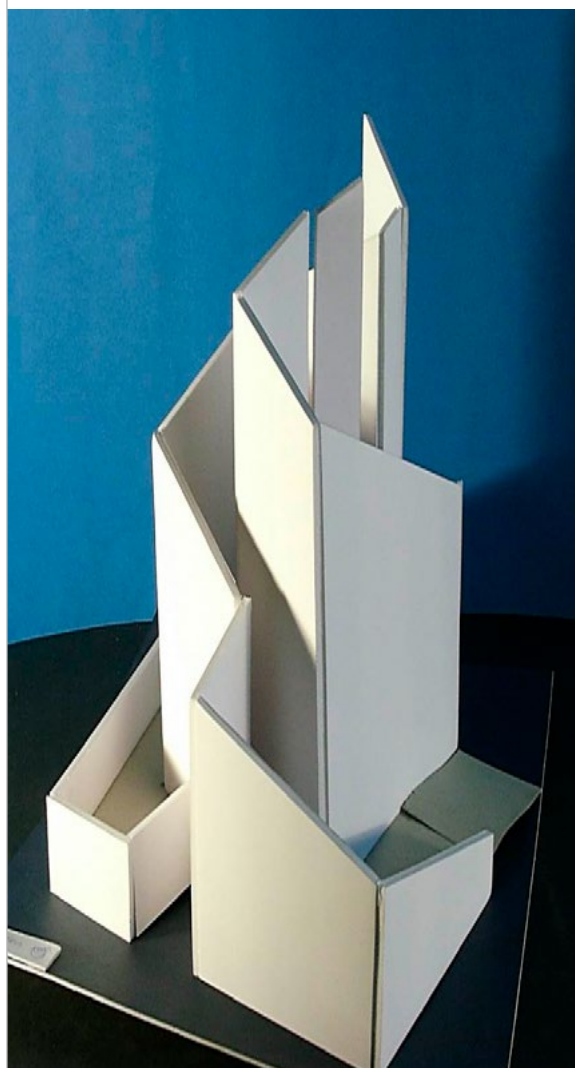
il. 78



W przedstawionym powyżej po prawej stronie przykładzie mamy – poza charakterystycznymi wertykalnymi kształtami niższych elementów – wyraźnie strzeliste proporcje wyższych elementów. Zaostrzone powierzchnie wieńczące tarcz są dopełnieniem utrwalającym ogólne wrażenie. Wspomniane wcześniej odczytywanie proporcji to część działań wciągających reguły geometrii w proces określania podstawowych cech kompozycji elementarnych.

Prezentowane poniżej kompozycje (il. 79, 80) – mimo zastosowanych różnych kształtów obudowy – ukazują kompozycje o wyraźnie wertykalnym charakterze. Wysokość całości jest dwukrotnie większa niż najszersza strona podstawy. Odległości pomiędzy ścianami wygradzającymi wieże z otoczenia są znacznie mniejsze niż ich wysokości, a narastanie wysokości tych ścian potęguje wrażenie strzelistości.

il. 79



il. 80



8. Kulminacja (ciągłość, monotonia)

Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich gradacja (stopniowanie, kulminacja, dominanta) (...).

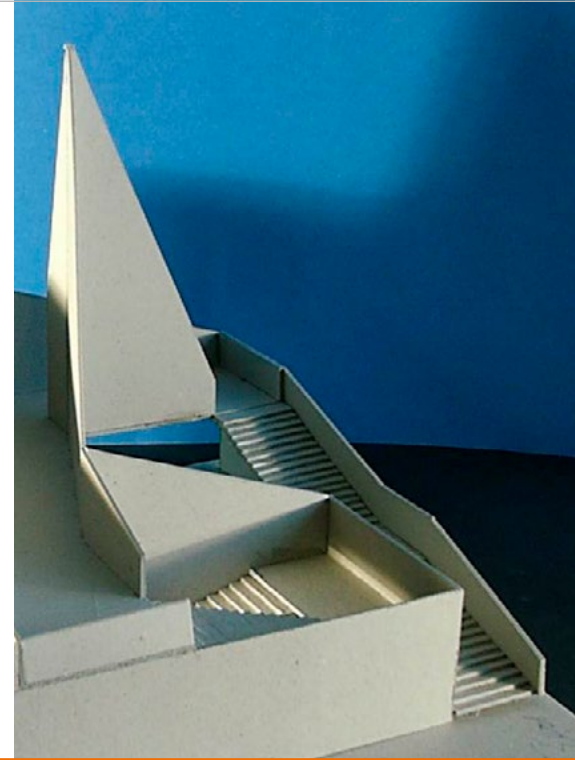
A. Niezabitowski

Pojęcie to odzwierciedla bardzo istotną cechę budowy form architektonicznych, która jest jedną z częściej zauważanych wytycznych formalnych wielu budowli. Posłużymy się tutaj makietami z wprowadzoną skalą określaną przez elementy ją definiujące, jak schody, oporęczowanie, szerokość traktu itp. Prace te, jak wszystkie tu zamieszczane, wykonywane były podczas pierwszego semestru studiów w ostatniej dekadzie XX wieku. By nastąpiła nasza przedmiotowa kulminacja w uformowaniu dzieła, musi być zbudowane odpowiednie „podejście”, stopniowanie, tj. takie budowanie napięcia jak w podkładzie muzycznym filmu *Szczęki*. Popatrzmy na poniższe trzy przykłady (il. 81–83). Możemy odczytać tę cechę w dwóch polach poznawczych: jako odczucia obserwatora wizytującego oraz jako zasadę układania elementów architektonicznych. Pierwsze z nich pokażmy na kompozycji z prawej strony. Dochodząc do wejścia, widzimy nad ścianą z lewej zwieńczenie piramidy, potem skupiamy się na pokonywaniu biegu schodów pomiędzy dwoma prowadzącymi ścianami i, wchodząc na trójkątny plac, doznajemy odczucia wypiętrzenia zwieńczonego wierzchołkiem szczupłej piramidy.

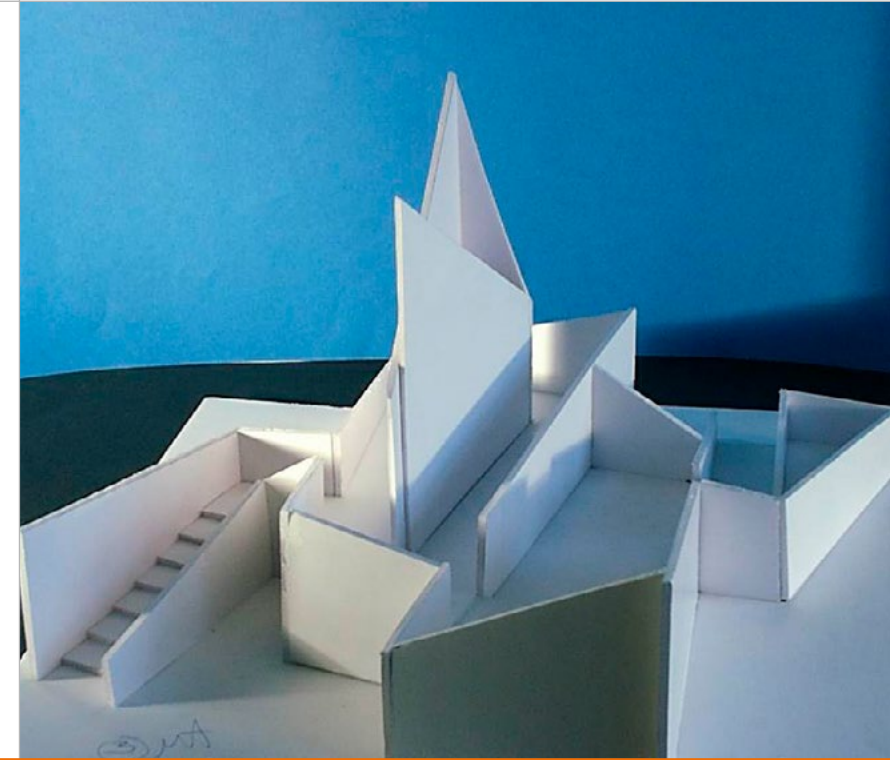
il. 81



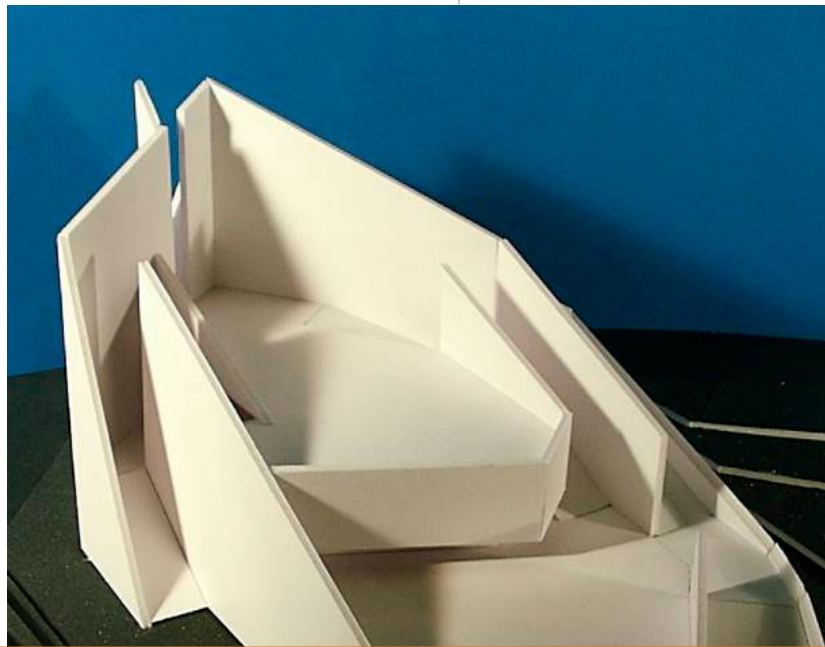
il. 82



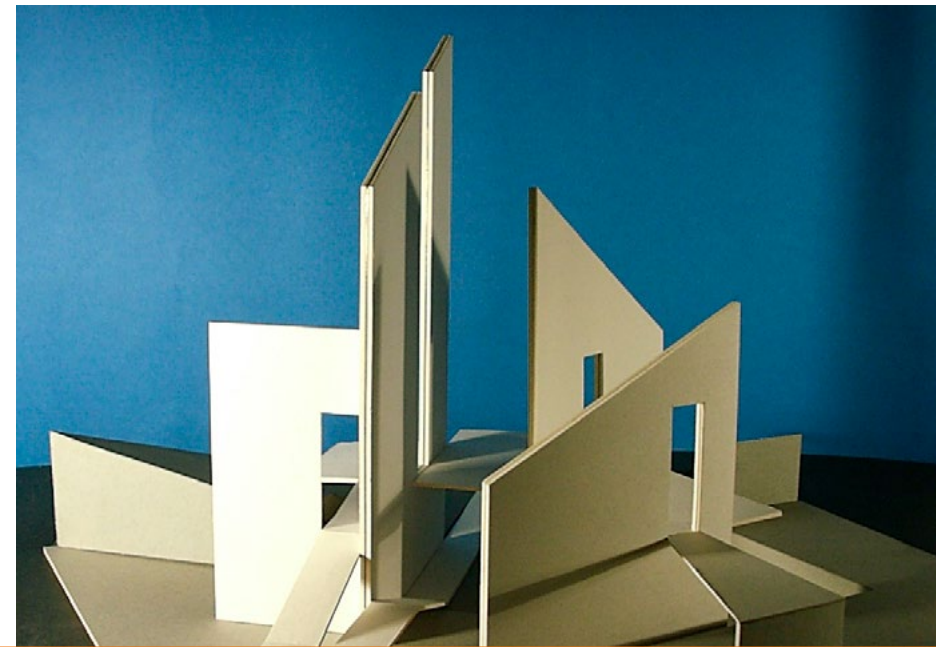
il. 85



il. 83



il. 84



il. 86



Układanie elementów można z kolei najprościej wytłumaczyć na podstawie lewej kompozycji, gdzie zygzakowate prowadzenie linii od dołu trafia na podnoszący się zygzak z maksymalnym przewyższeniem reszty ścian.

9. Pełnia

Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich zamkniętość (otwartość) (...).

A. Niezabitowski

Pełnia niczym pełnia księżyca nie pozostawia pola do wyobrażenia sobie, że kompozycja może się dalej rozwijać i być kontynuowana poza kadrem (kompozycja otwarta) – tak jak nie musimy sobie wyobrażać kształtu księżyca, co jest niemożliwe, kiedy widzimy go w pierwszej kwadrze.

Pełnia to kompozycja, w której wszystkie elementy tworzą jasny, przejrzysty, skończony i logiczny układ i która nie pozostawia wiele tła lub sama sobie to tło tworzy (il. 87).

il. 87



10. Ażurowość

Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich zamkniętość (otwartość) (...).

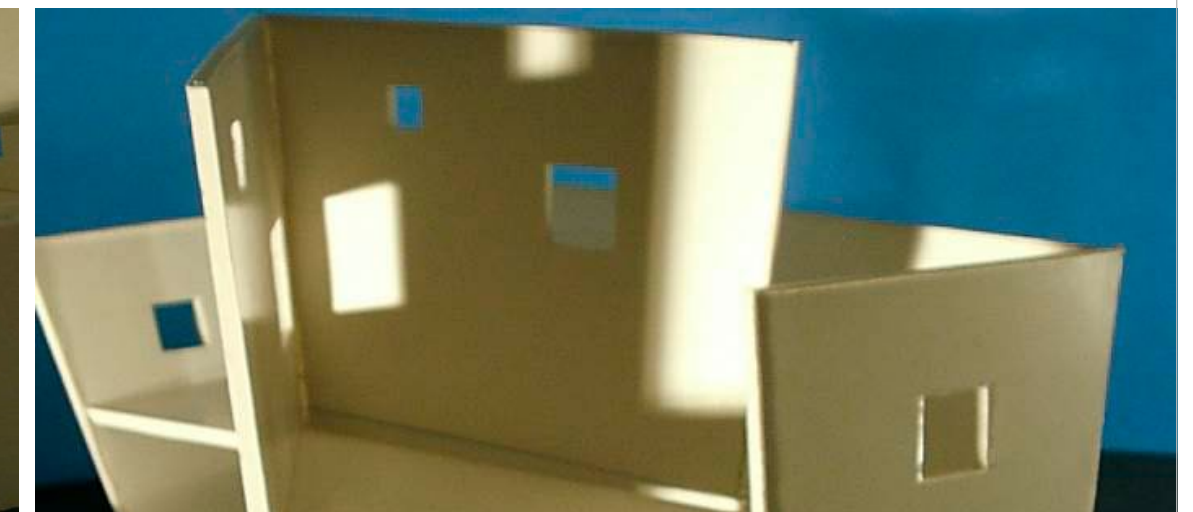
A. Niezabitowski

Kolejnym powszechnie uznawanym cząstkowym elementem kompozycji jest ażurowość. Antynomię tej wartości (w jedności przeciwstawień cech kompozycji architektonicznej) stanowi zablokowanie. Ściana przedstawiona poniżej jest – niezależnie od tła i kontrastu oświetlenia – wyraźnym odcięciem widokowym, zablokowaniem. Pojawia się w niej jednak „promyczek nadziei” (okienko) na zerknięcie, co dzieje się wewnątrz (il. 88).

il. 88



il. 89

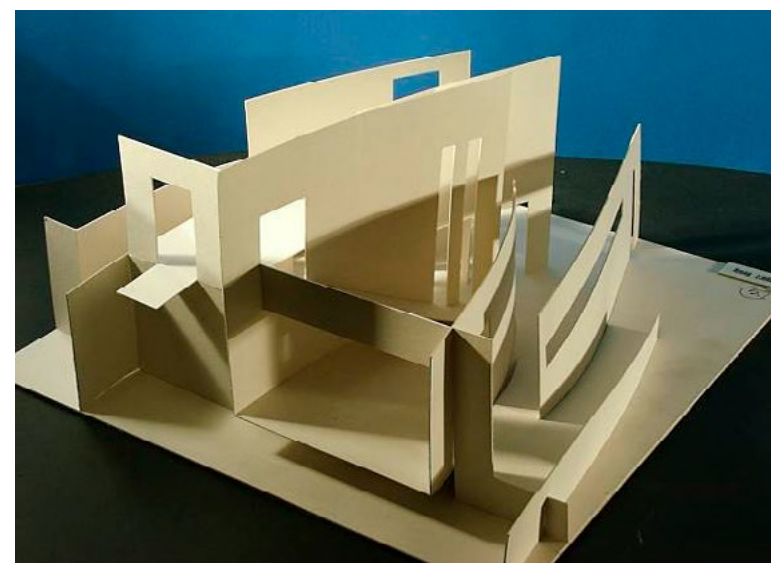
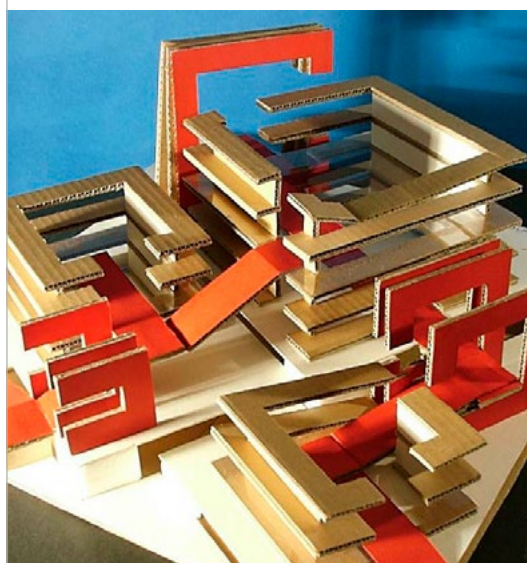


Ten niewielki, lecz zwielokrotniony otwór, powtórzony parokrotnie, zaczyna przeistaczać pełną ścianę w nieistniejącą przegrodę (il. 89). Oczywiście daleko jeszcze do pełnej przeźroczystości. Ale, jak pokazano to na następujących przykładach kompozycji, osiągnięcie odczucia

ażurowości jest częstym celem działań twórców. Zaobserwować można nawet w obecnie panujących trendach estetycznych pewien przesyt stosowania tej kategorii działań (il. 90–95).

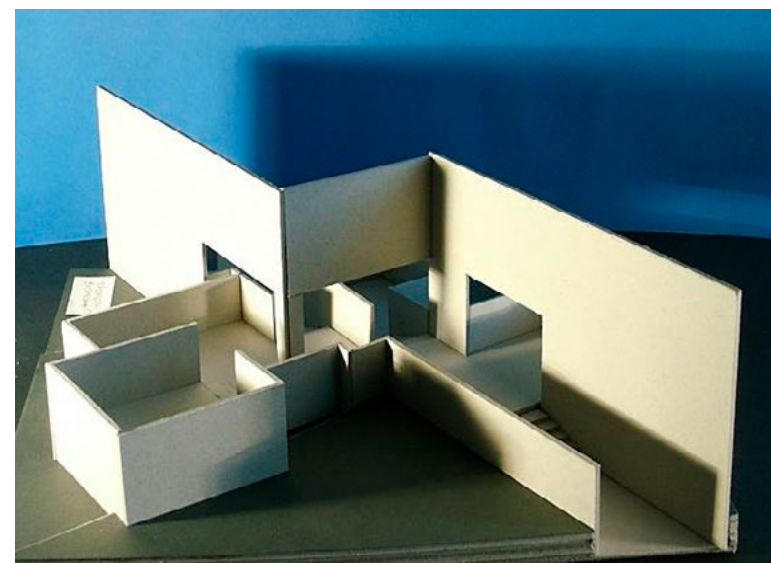
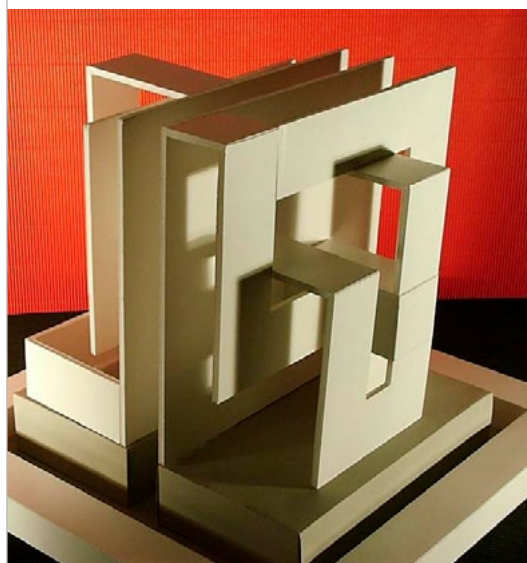
il. 90

il. 91

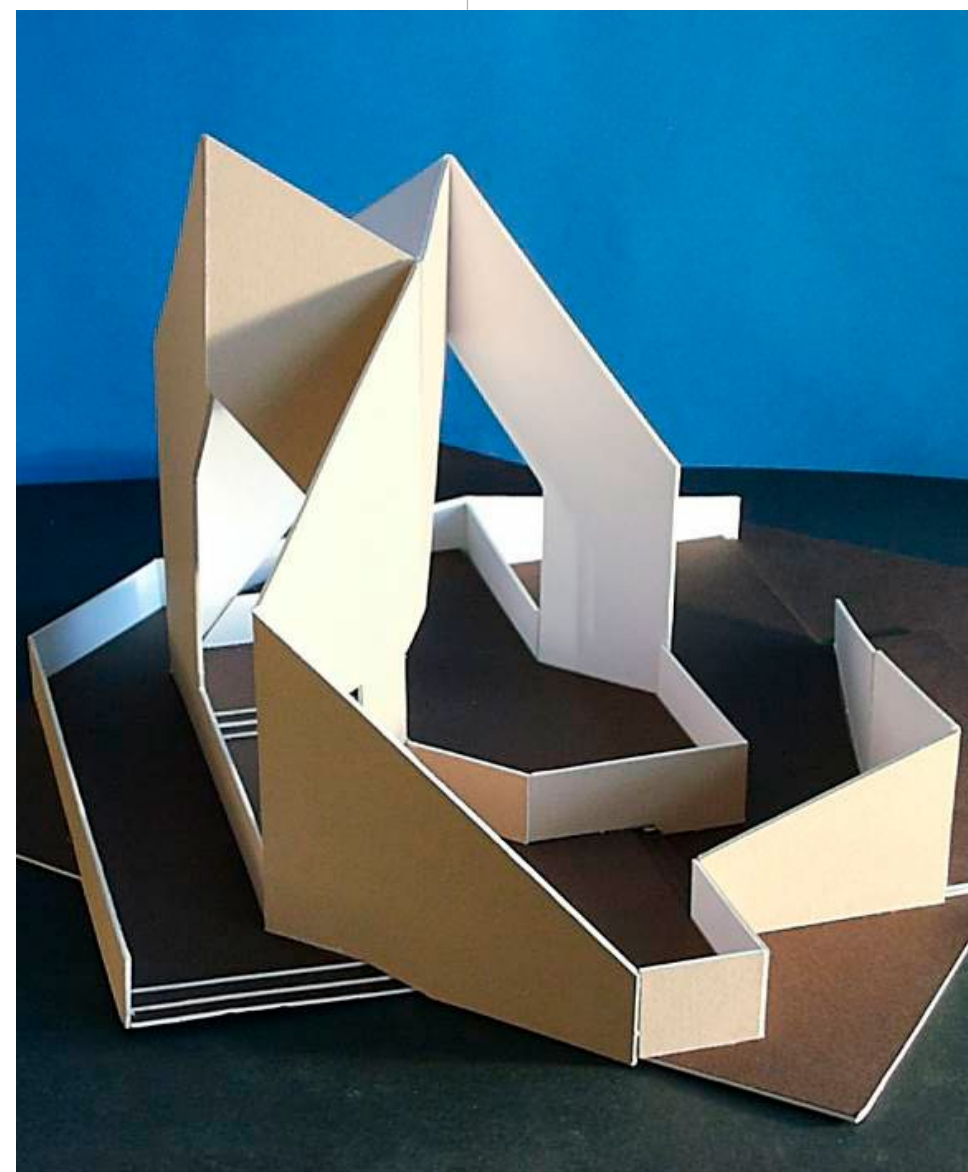


il. 92

il. 93



il. 94

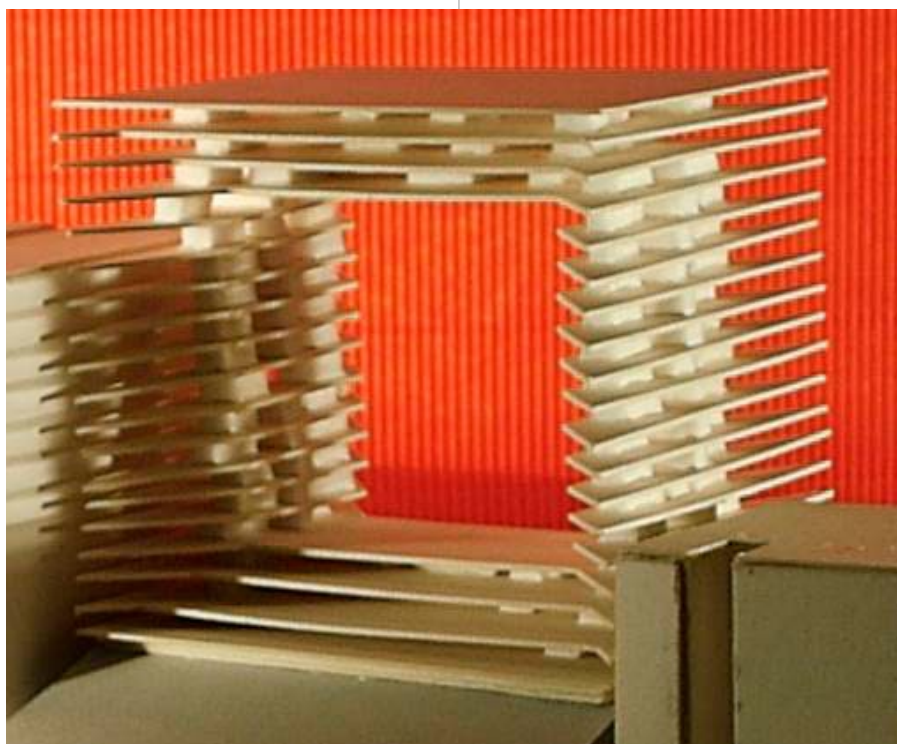


il. 95



Poniższe fragmenty większych całości przedstawiają ażurowe formowanie materii (il. 96, 97). Przezroczystość została tu osiągnięta poprzez uniesienie i perforowanie wydzielanych brył, podzielenie ich i takie ustawienie przegród, by w niecodzienny sposób określić granice wnętrza (przykład z lewej), oraz poprzez dobór takiej liczby części składowych przegrody, by uzyskać ażurowość.

il. 96



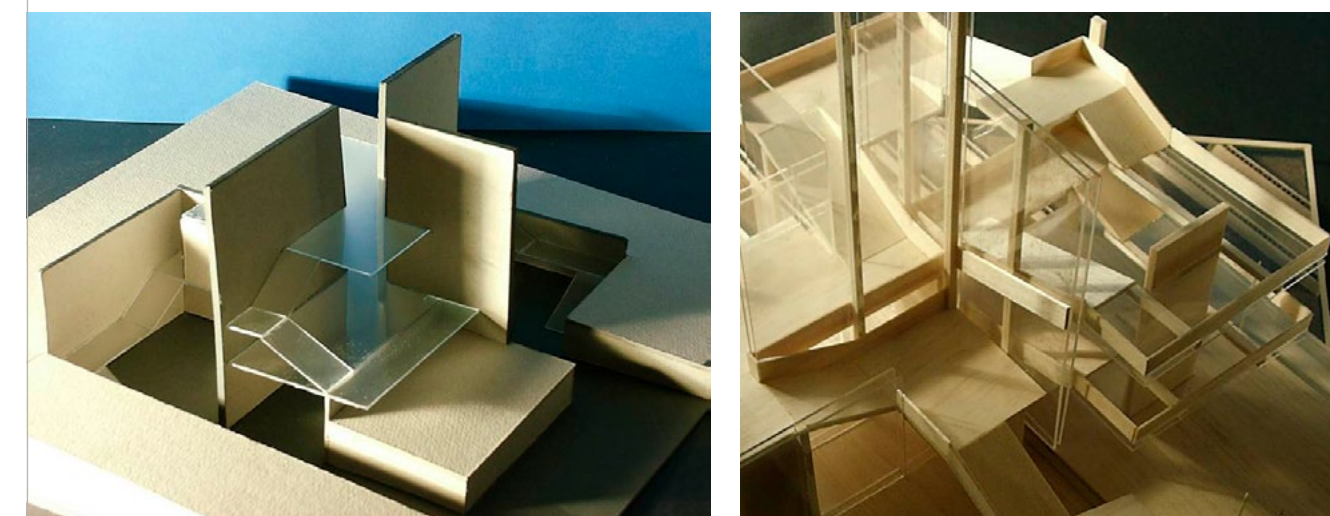
il. 97



Podobny efekt uzyskać można także poprzez zastosowanie materiału osłon wydzielających wnętrza (il. 98–101).

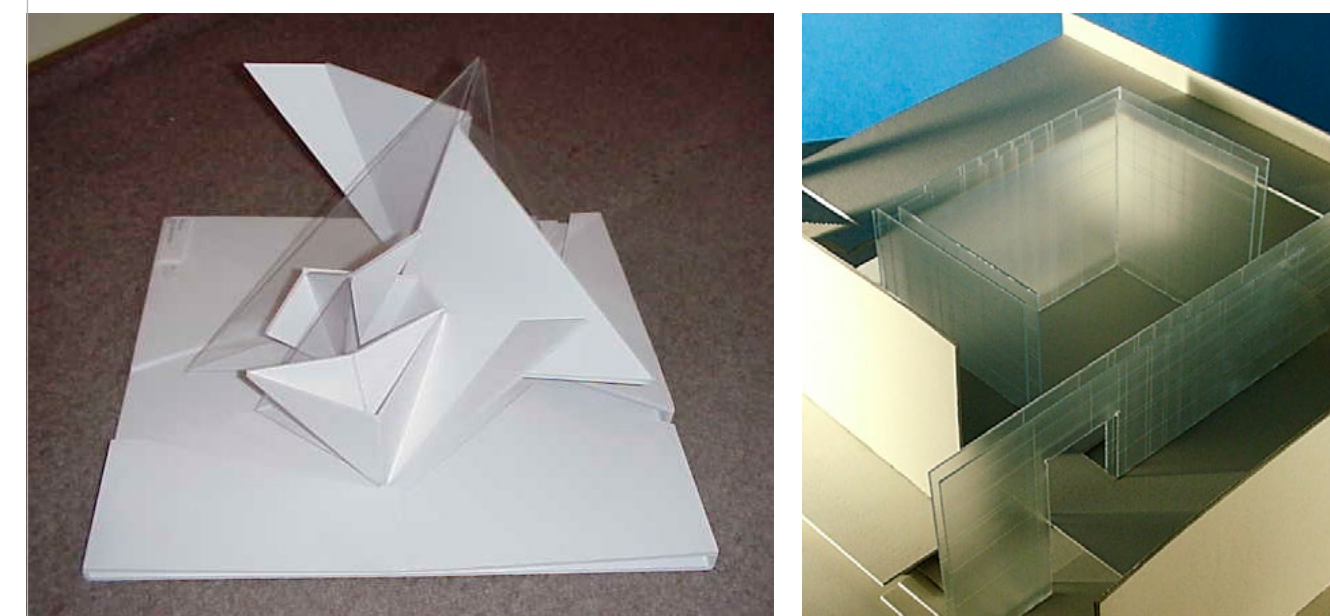
il. 98

il. 99



il. 100

il. 101



11. Miętkość linii – kanciastość

Definiowanie alternatywne: (...) Kolejnym stopniem szczegółowości opisu układu przestrzennego są tzw. cechy morfologiczne. Są to między innymi: załamanie – obłość, krzywiznowość – bezkrzywiznowość (...).

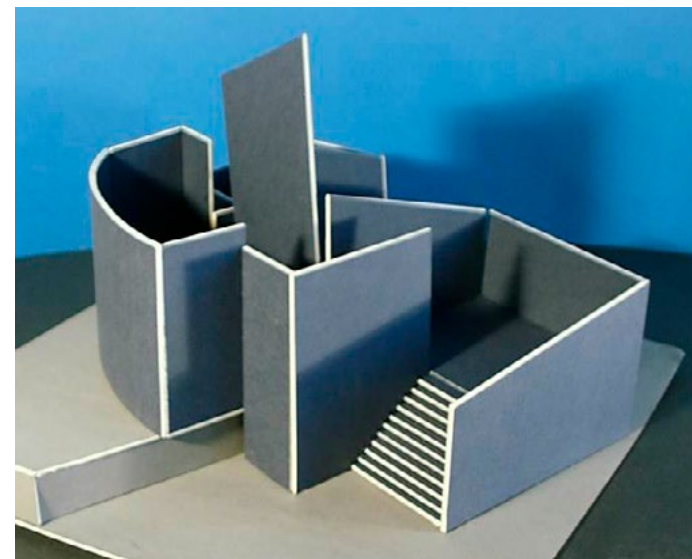
A. Niezabitowski

Kolejny zestaw makiet doskonale ilustruje istniejące we współczesnych prądach architektonicznych współistnienie kanciastości i płynności linii (il. 102, 103). Proporcje tych działań są różne. W zasadzie pochodzące z pierwotnych konstrukcji i budowli podstawowe uformowania to miętkość linii wywodząca się z przełożenia uformowań naturalnych.

il. 102

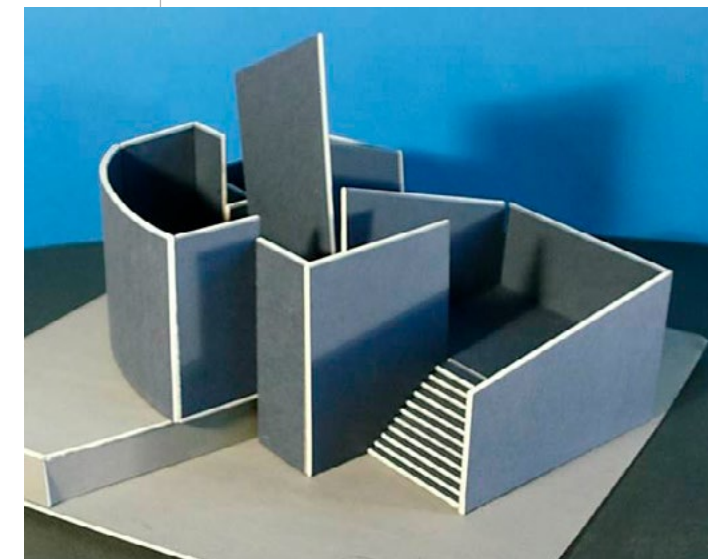


il. 103

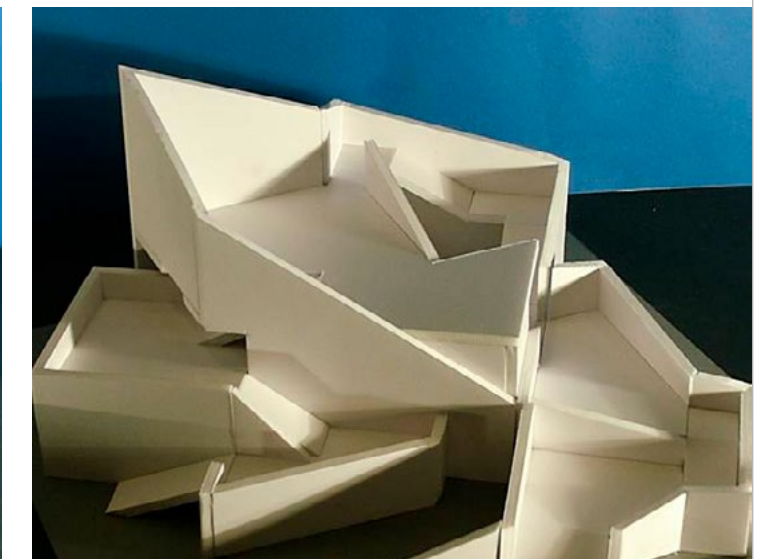


Pokazane na przykładzie powyższych modeli formowanie cechuje fragmentaryczna kanciastość i fragmentaryczna miętkość kształtów. Uformowanie u góry z lewej strony przypomina trochę przedstawianie przedmiotów przez kubistów. Jakby wyrwane z realnego arsenału, podzielone na części, poukładane w różne strony fragmenty uformowań architektonicznych są wyraźną reminiscencją przedstawień obiektów malarskich w kompozycjach opartych na estetyce, a nie na reprezentacji. Poszukiwanie sąsiedztwa fragmentów płaskich, brył, linii prostych i łamanych doprowadziło tu do przedstawienia pomieszczeń podobnego do rzeczywistego, a jednak będącego innym tworem estetycznym. Pozostałe modele to rozwiązania kanciaste i wprowadzające równoległość (il. 104, 105).

il. 104



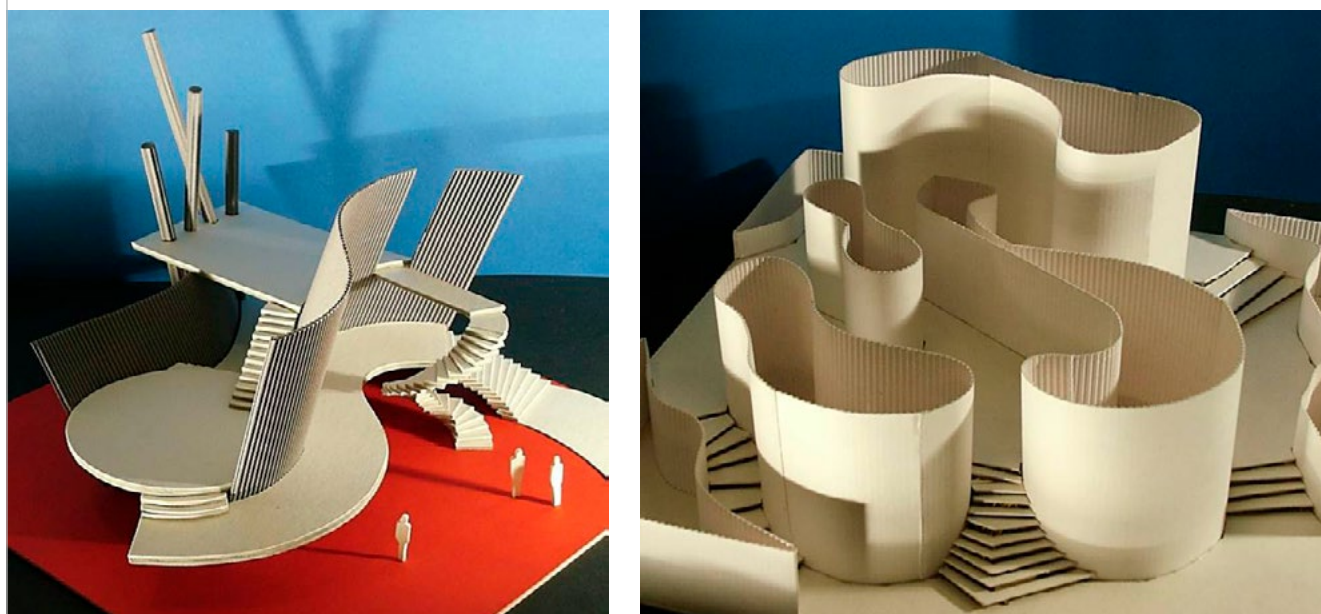
il. 105



Miękkość linii ukazują z kolei poniższe modele (il. 106–109). Miękkość ta występuje zarówno w rzucie poziomym, jak i w budowie kurtyn pionowych.

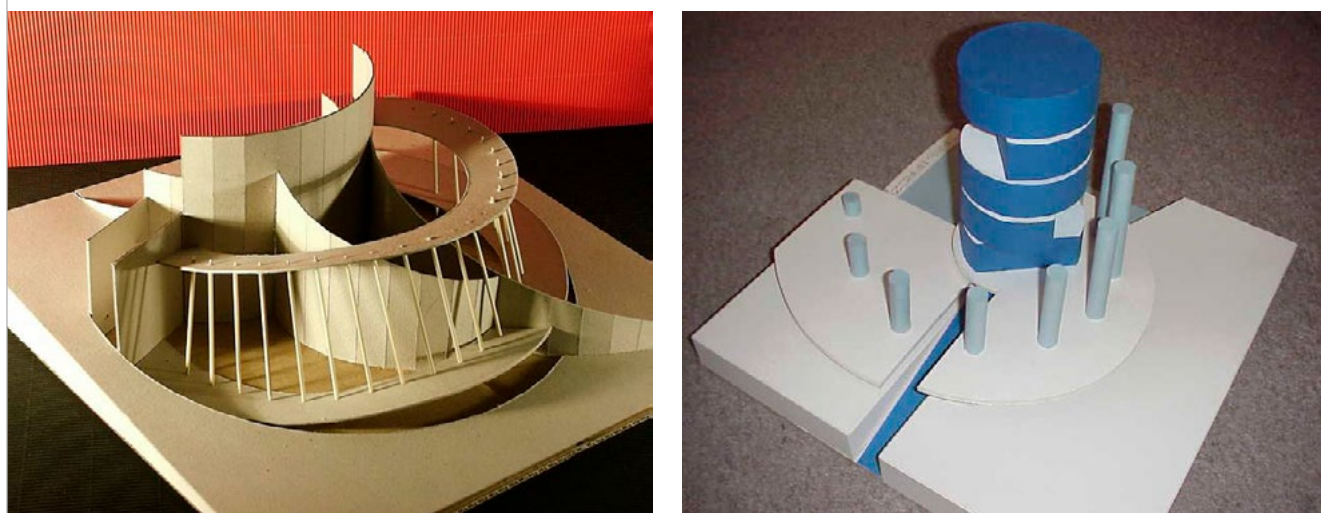
il. 106

il. 107



il. 108

il. 109



12. Gładkość – chropowatość

Definiowanie alternatywne: (...) Trzeci, najwyższy stopień szczegółowości opisu kształtu środowiska stanowią jednostki morfologiczne: fałdy, (...) bruzdy, pręgi.

A. Niezabitowski

Kompozycję architektoniczną możemy zbudować na kontrastach i wzajemnych „napięciach” pomiędzy zastosowanymi materiałami. Efekt w takiej kompozycji osiągamy dzięki właściwemu zestawieniu materiałów – gładkich, polerowanych, dobrze odbijających światło, wykonanych np. z blachy aluminiowej, materiałów kompozytowych itp. oraz szorstkich, ryflowanych, chropowatych, pochłaniających światło, takich jak: żwir, gruboziarnisty tynk, płótno, ceglana elewacja.

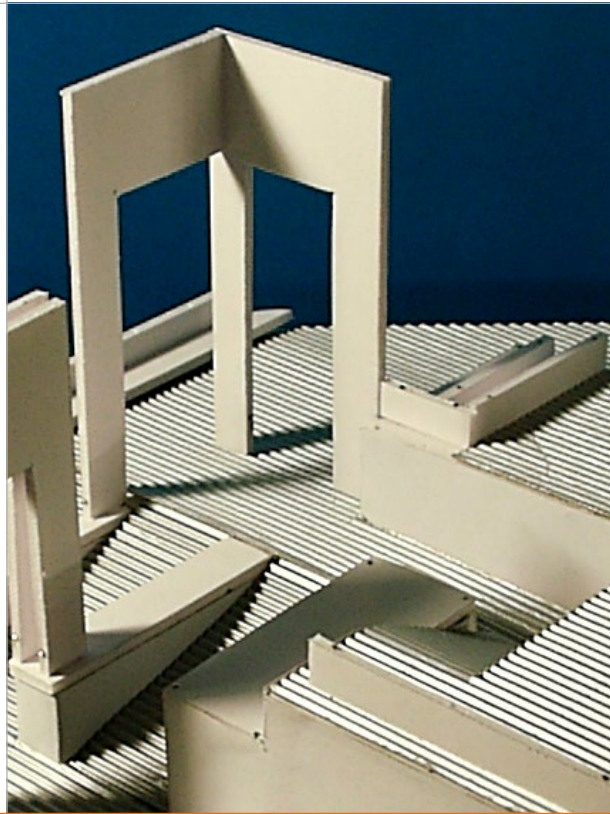
il. 110



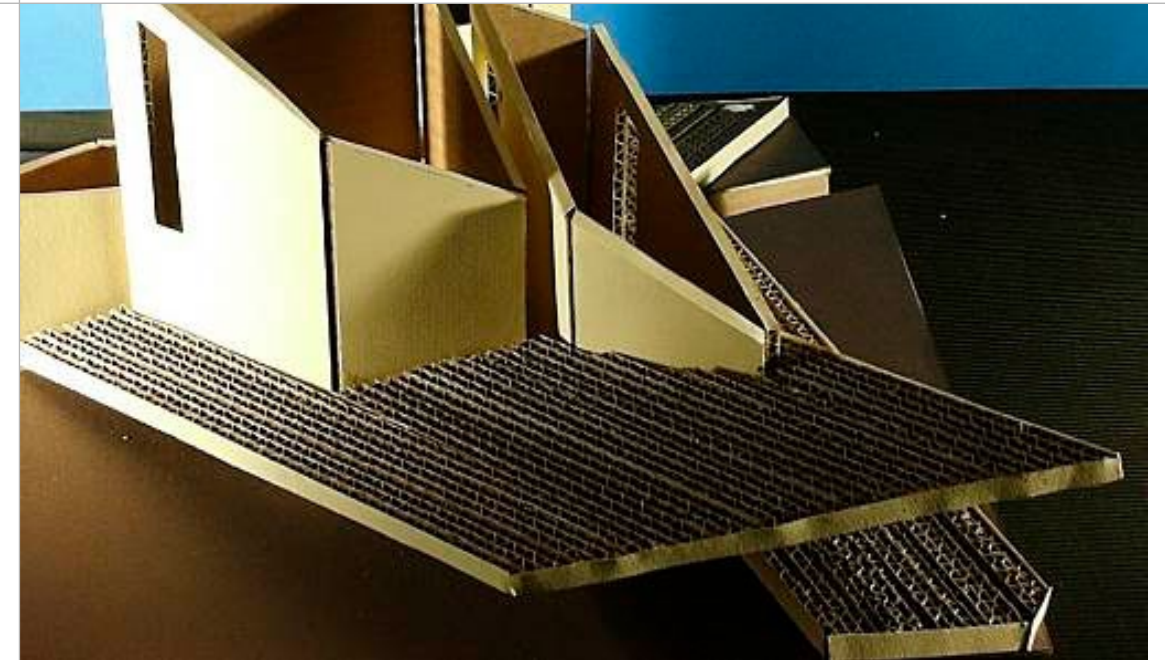
Zestawienie takich powierzchni w pracach studenckich widoczne jest na poniższych przykładach (il. 110–116).

il. 111

il. 112

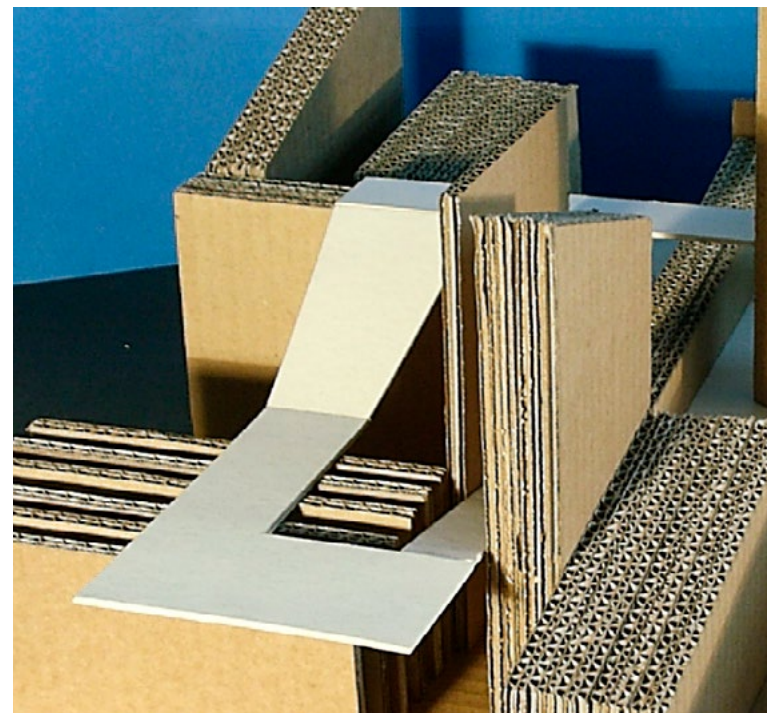
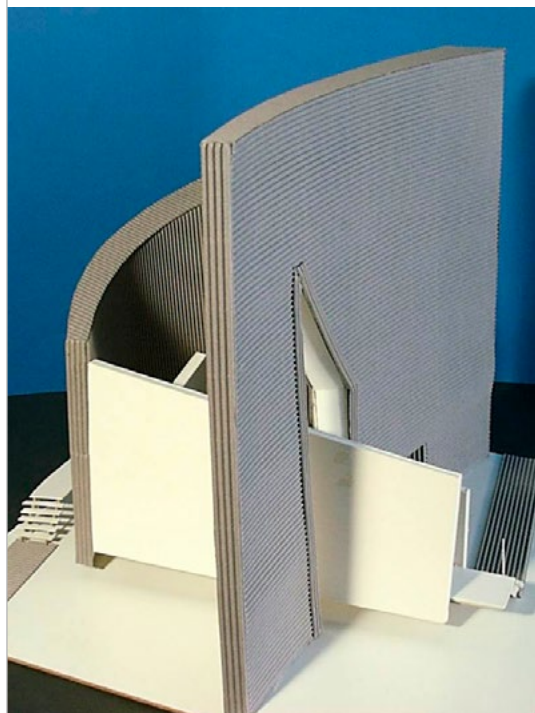


il. 115

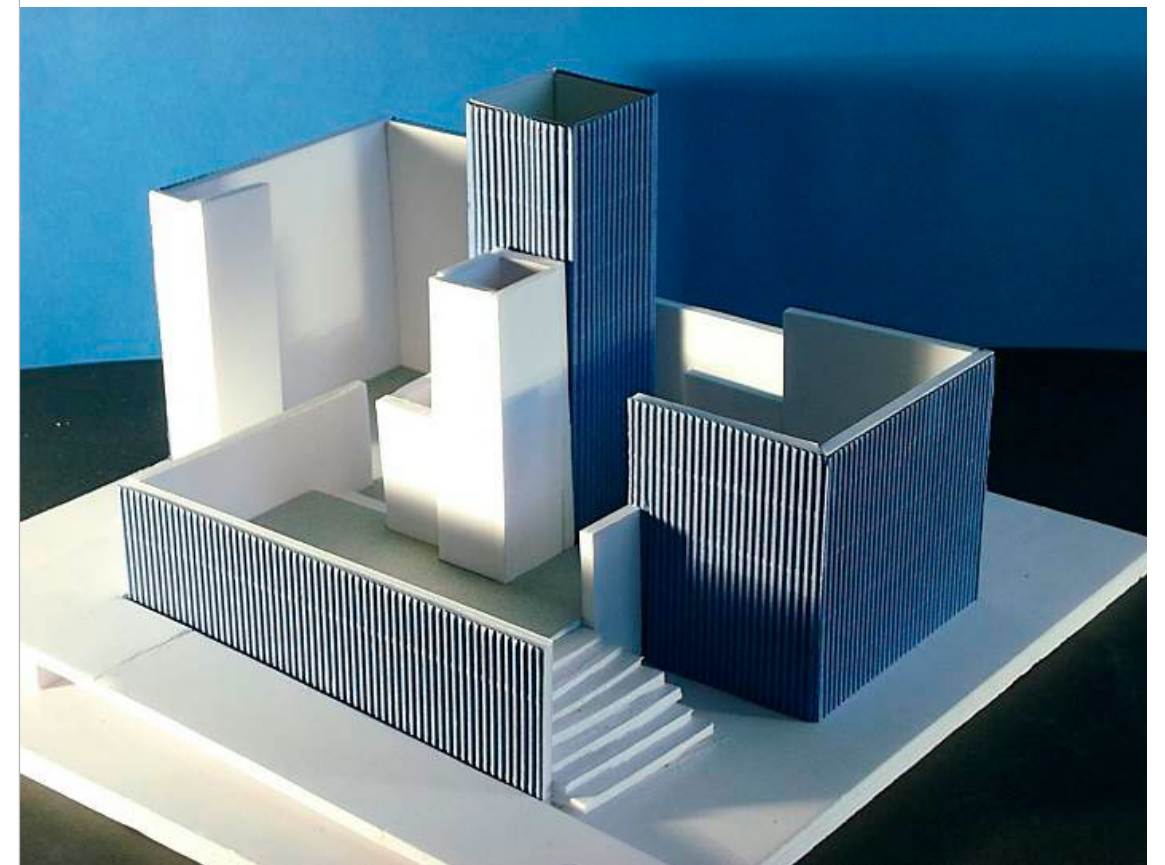


il. 113

il. 114



il. 116



13. Wklęsłość

Definiowanie alternatywne: (...) Kolejnym stopniem szczegółowości opisu układu przestrzennego są tzw. cechy morfologiczne. Są to między innymi: wklęsłość – wypukłość (...).

A. Niezabitowski

Powierzchnia wklęsła lub wypukła w architekturze i w kompozycji (il. 117, 118) daje określone efekty wizualne, których nie można uzyskać w inny sposób. Powierzchnie wklęsłe zapraszają, a wypukłe intrygują, utrudniając penetrację wzrokową przestrzeni znajdującej się „za zakrętem”. Jednocześnie mamy świadomość istnienia tej przestrzeni i możliwość jej zobaczenia. Powierzchnia wklęsła tworzy miejsce „zaciszne”, w którym chcemy przebywać, właściwe do ustawienia siedziska (ławeczki). Powierzchnie wypukła i wklęsła w sposób charakterystyczny przyjmują światło, bez ostrych krawędzi i cieni rzuconych. Powierzchnie wypukłe, szczególnie we wnętrzu, stają się agresywne wobec użytkownika.

il. 117



il. 118



14. Oś i naprowadzenie

Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich osiowość (...).

Również: szkieletowość – czyli sposób rozmieszczenia tworzywa w stosunku do osi wizualnej układu.

A. Niezabitowski

Patrząc na rozdwaną się polną drogę z paroma drzewami i kapliczką na tymże rozwidleniu (il. 119), zastanówmy się, co jest w tym widoku elementem ważnym. Co szczególnie zwraca naszą uwagę?

il. 119



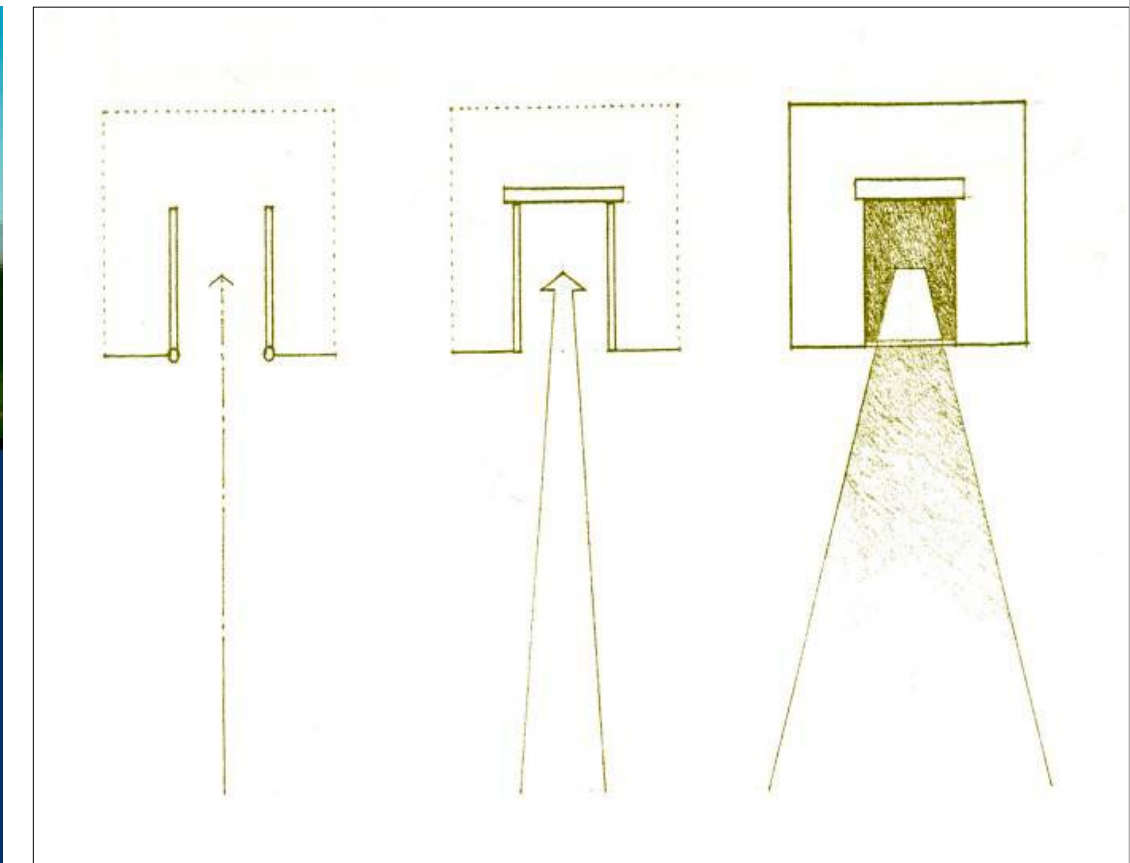
il. 120



Wysoka brzoza, bo zajmuje sporo przestrzeni? Układ dwóch rozchodzących się dróg? Kapliczka?

W konkursie na najważniejszy element wygrywa kapliczka. Po pierwsze, ponieważ jest elementem obcym, a po drugie, ponieważ jest na osi rozwidlenia (il. 120).

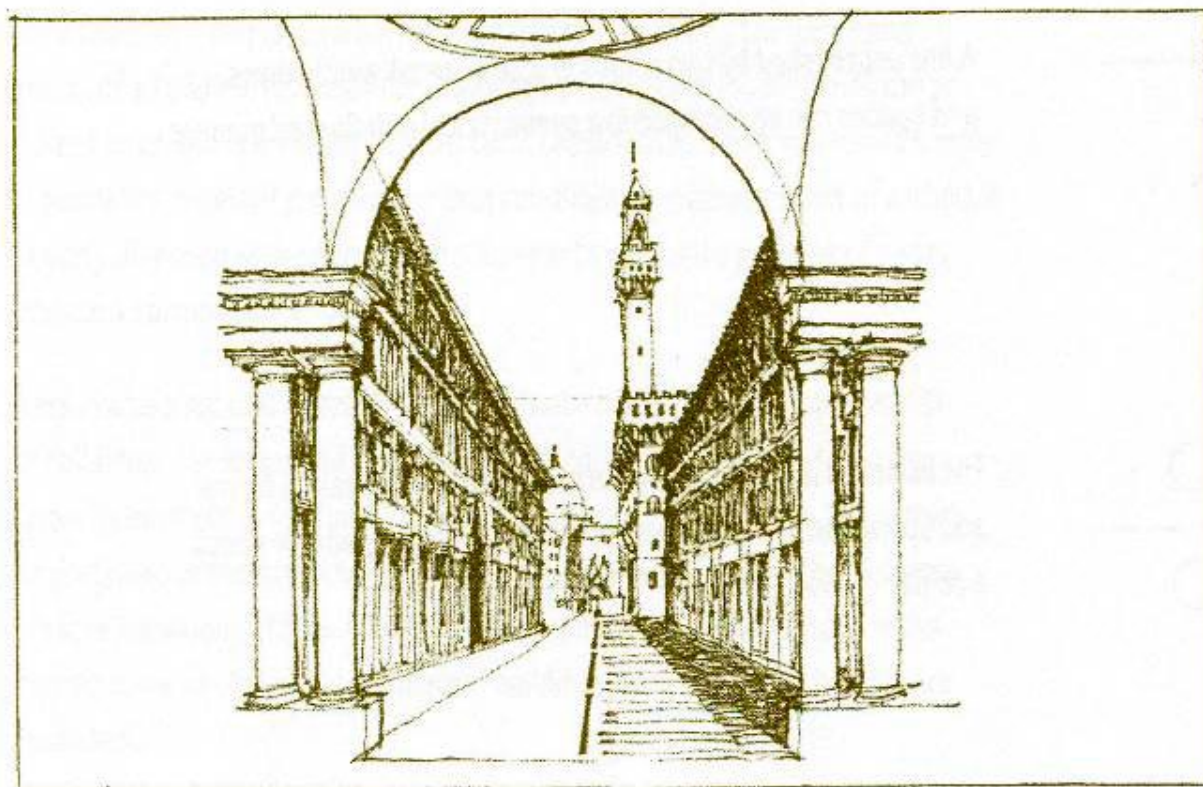
il. 121



Oś to najbardziej podstawowa wytyczna organizacji wnętrza w architekturze i w zagospodarowaniu terenu. W układach historycznych jest wręcz obowiązkowa (il. 121).

Gdy ta oś stanowi oś tylko w naszej głowie, to pełni funkcję ulotnej linii i wyznaczenia kierunku. Gdy ma być „zdefiniowana”, musi być wyznaczona na końcach przez znaczące formy. Dobrze jej służy wzmocnienie równoległymi do niej granicami (pierzaje uliczne, szpalery drzew, sfinksy). Może być też ustanawiana przez symetrycznie ułożone formy i wnętrza (il. 122–129).

il. 122



il. 123



il. 124



il. 125



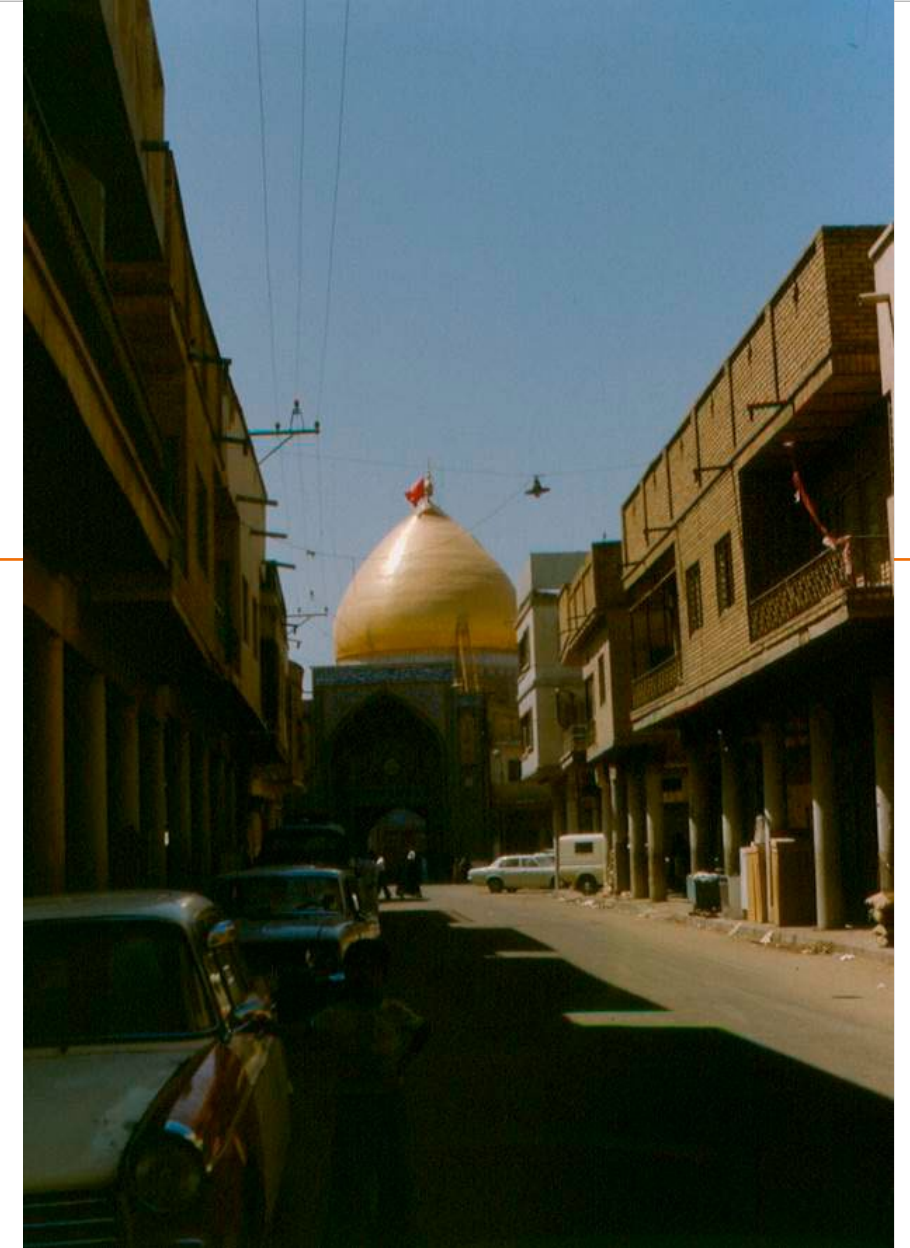
il. 126



il. 127



il. 128



il. 129



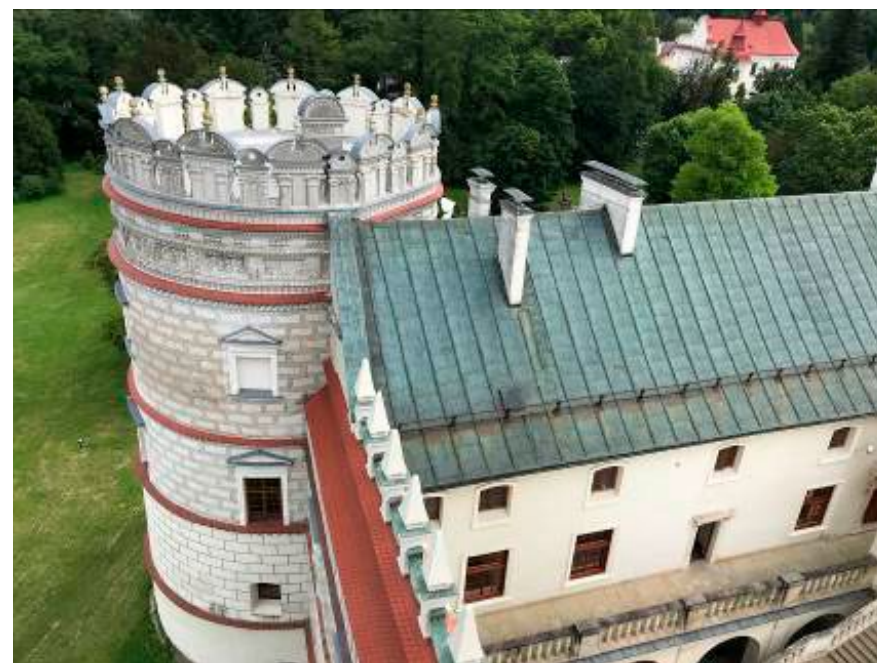
Zatrzymajmy się przez chwilę przy powyższych zdjęciach, oderwijmy się od samego naprowadzenia i pomyślmy nad historią. Aleja sfinksów powstała trzy tysiące lat temu, a minaret meczetu – dobrych parę setek lat później. Chęć postawienia w uprzywilejowanym miejscu ważnej budowli przetrwała i trwa nadal.

Zamek w Krasicy (il. 130, 131) zachwyca nie tylko oprawą plastyczną, mamy tu także oś i symetrię. Oś odczytujemy i przez most naprowadzający, i przez wieżę bramną. Ściana jest tylko kurtynowa, ale jest. Taki układ wydaje się prosty i czytelny. Tymczasem w Szydłowie (il. 132, 133) kolumna mieści się na osi wejścia i... na osi ołtarza! Nie zawsze więc wytyczne związane z funkcją pokrywały się z zasadami konstrukcji.

il. 130



il. 131



il. 132



il. 133



Skoro widoczne na powyższej ilustracji z lewej strony dwie pary drzwi i oś nawy mają w środku kolumnę podporową, to ona jest w szczególnej, uprzywilejowanej sytuacji – wskazane elementy na nią naprowadzają. A drzwi nawet dosłownie.

Naprowadzenie to metoda zbliżania się do celu. W literaturze wyróżnia się trzy metody tego zbliżania, a ściślej – pojęcia „najścia”: naprowadzenie frontalne – prostopadłe, skośne – boczne, i spiralne – pokrętne. Zilustrujmy je sobie.

il. 134



il. 135



il. 136



il. 137

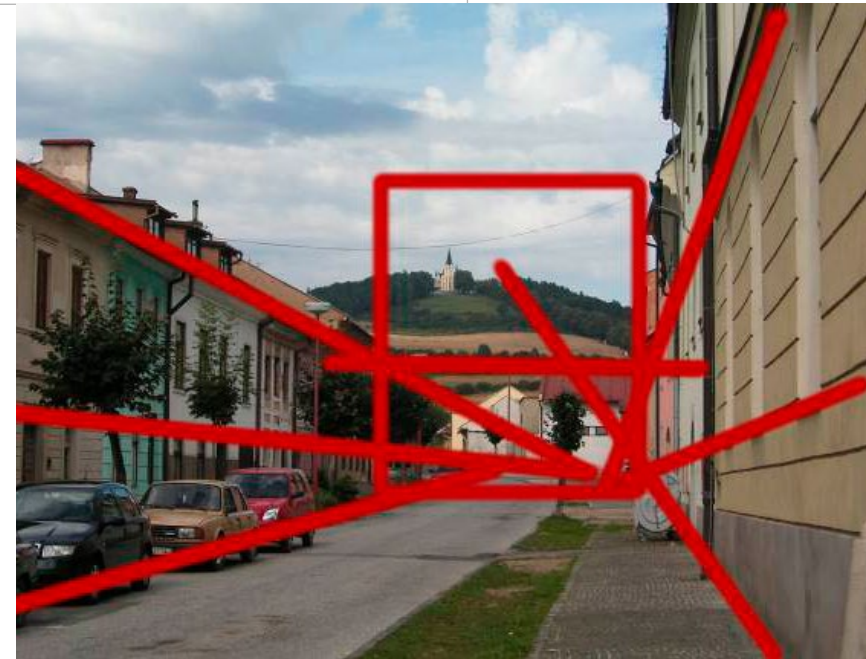


W powyższych przykładach naprowadzenia frontального (il. 134–137) wszystko jest proste i jasne.

Oczywiście, jak każde pojęcie tutaj przedstawiane, można je odczytywać i z mniej oczywistych przykładów. Uliczka z ruinami na zakończeniu nawierzchni także „pracuje” jako cudowne naprowadzenie na kościół na wzgórzu. Kościół mieści się co prawda daleko i ciut z boku, ale wszystkie poziomy (a dla opadającej uliczki to najważniejsze linie) – równoległość zabudowy przyulicznej i szerokość uliczki – są jak luneta, czyli skoncentrowane na ostatnim planie (il. 138–141).

Podobnie działa jedna ściana w przestrzeni placu. Patrząc na zdjęcie kamiennej elewacji z lewej strony, chciałoby się wstawić na zakończeniu ciągu znak zapytania.

il. 140



il. 141



A odpowiedzią byłoby prawe zdjęcie. Widać tu bowiem, jak działa naprowadzenie (il. 142, 143).

il. 138



il. 139



il. 142

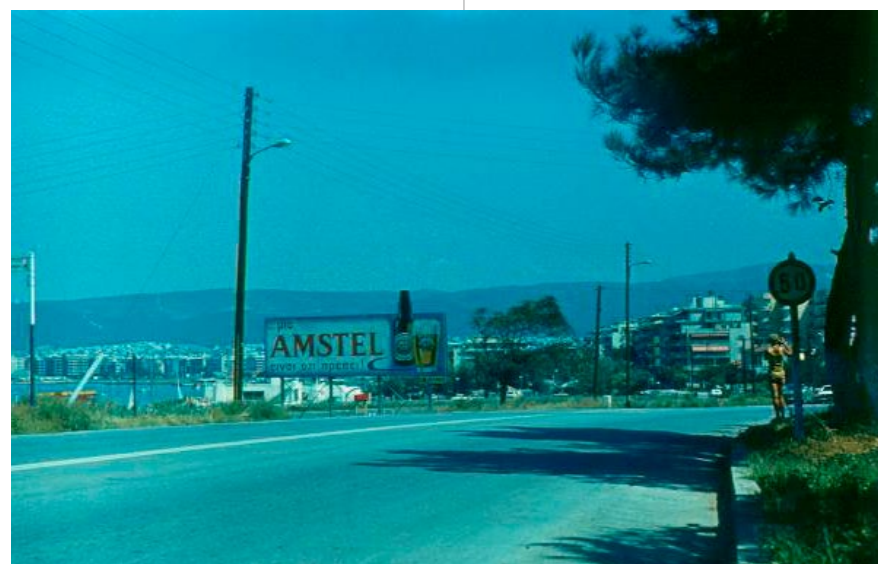


il. 143

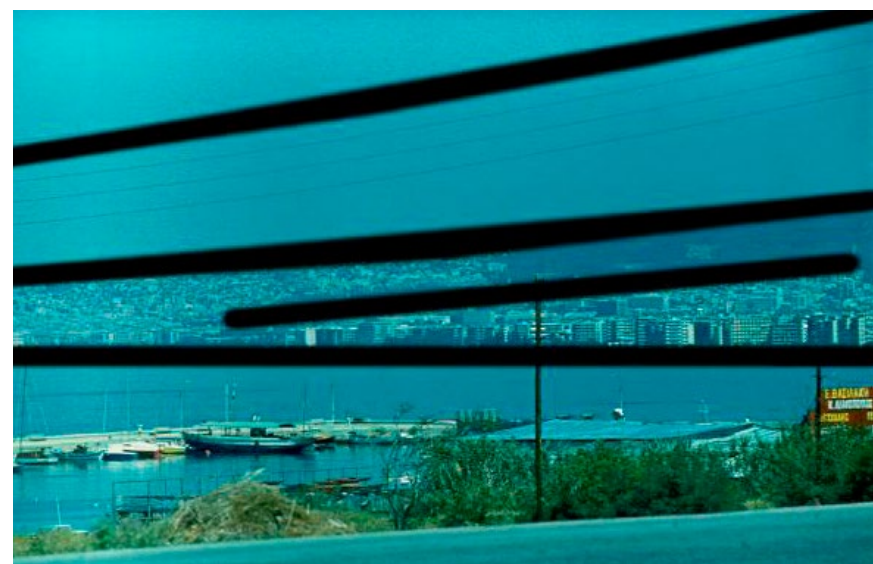


Opisane powyżej cechy naprowadzenia frontalnego można wykorzystać. Popatrzmy na poniższy zakręt drogi na wybrzeżu. Wszystkie linie w oddali tego wnętrza krajobrazowego (czyli linia brzegu, zabudowy, zwieńczenia wzgórze i przewodów napowietrznych) tworzą układ linii poziomych, a cały widok jest w podobnej tonacji kolorystycznej, lekko przymglony. A jednak zauważamy głównie napis „AMSTEL”. Dlaczego? Bo jest na osi drogi, a linie krawężnika i linia naszego wzroku „zatrzymane” są przez ten baner (il. 144–146).

il. 144



il. 145

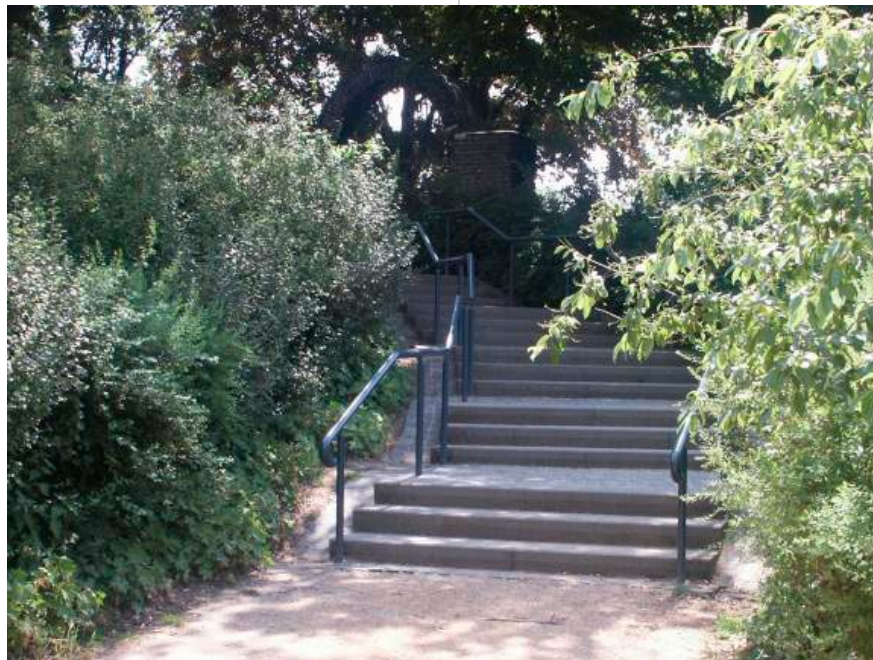


il. 146



Zerknijmy teraz na drugi sposób naprowadzenia – na naprowadzenie skośne, boczne (il. 147, 148). Park. Różnica poziomów. Alejka. Są schody i brama – nie mamy wątpliwości! Tak, to tu jest wejście. Dorysowane czerwone linie oporęczowania i zawijanie się biegów schodowych je wskazują. Czasami nawet nie musimy dorysowywać pomocniczych linii (il. 149, 150).

il. 147



il. 148



il. 149



il. 150



Trzeci sposób „najścia” to naprowadzenie spiralne (il. 151–156). Kojarzy się z niejasnością, więc nazywane jest też pokrętnym. Kiedy popatrzymy na podejście do zwieńczenia Świętej Góry Grabarka, zobaczymy to, co poniżej obok lasu krzyży. Nie ma jasności, do czego prowadzą biegi schodowe i oporęczowanie, ale ułożenie budynku, oświetlony plac (którego fragment widać) i okap budynku wskazują, że to tam. Najpierw więc czerwone ukierunkowanie, a potem pomarańczowa linia.

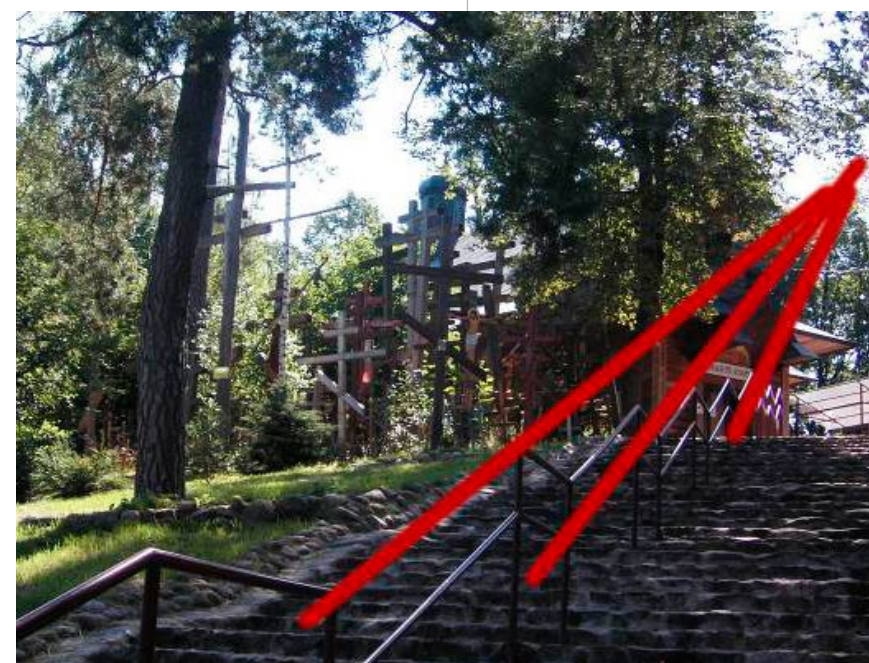
il. 151



il. 152



il. 153



il. 154



il. 155



il. 156



15. Równowaga

Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich harmonia (dysharmonia) (...).

A. Niezabitowski

Równowaga w kompozycji płaskiej (malarskiej) wynika z harmonijnego rozłożenia akcentów na płaszczyźnie. Równowaga w kompozycji architektonicznej wiąże się nierozdzielnie z siłą ciężkości. Ważne staje się odczucie, że rozłożenie akcentów nie powinno powodować odchylenia układu od pionu (il. 157, 158).

W kompozycji zarówno płaskiej, jak i przestrzennej możemy sobie wyobrazić, że każdy jej element ma swój ciężar. Właściwe ich rozmieszczenie daje efekt równowagi lub świadomego jej zaburzenia.

il. 157



il. 158

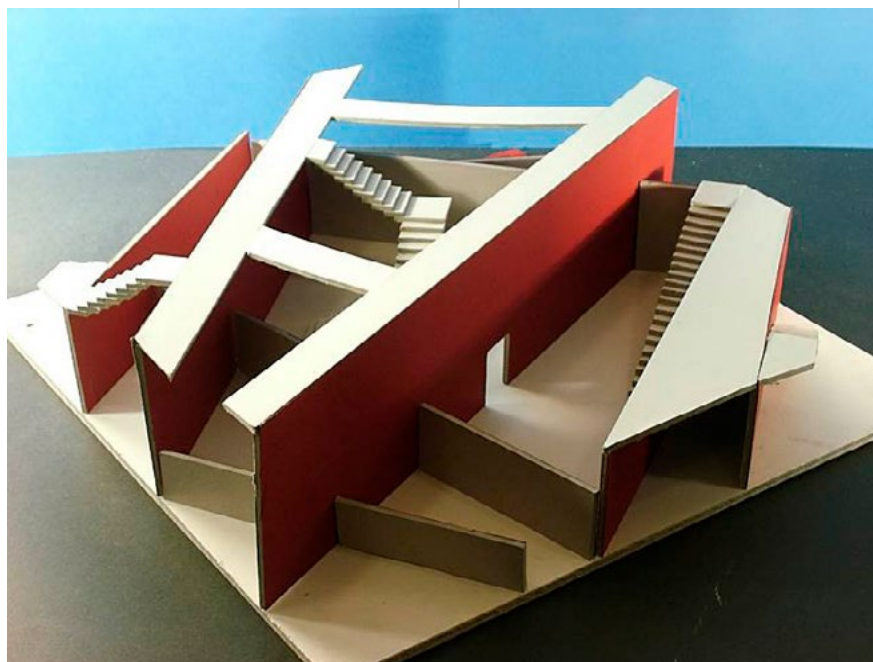


16. Labirynt, iluzja – prostota, oczywistość

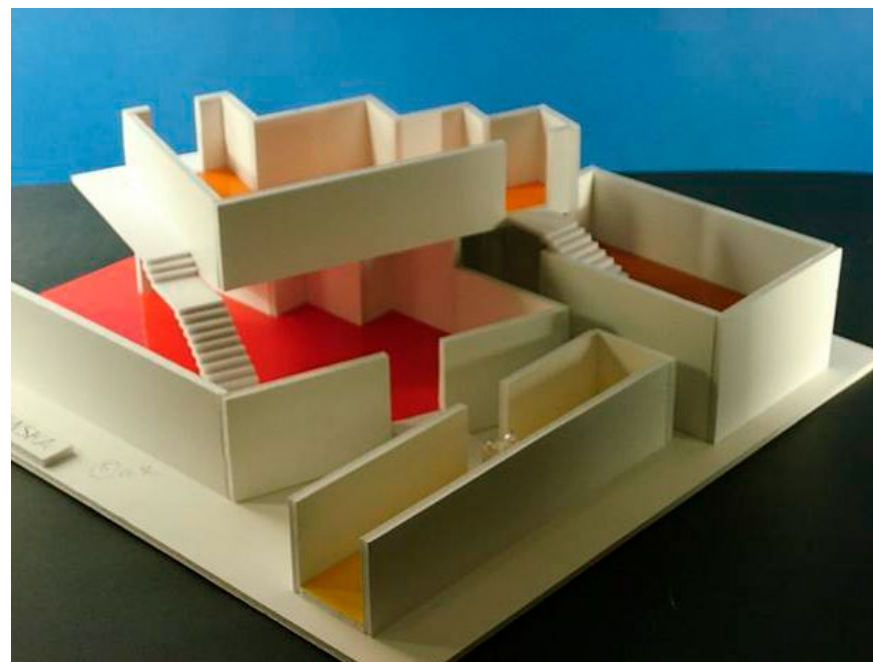
Labirynt przez mnogość i zawłość swych korytarzy i następujących naprzemiennie pomieszczeń zabezpieczał niegdyś pomieszczenie chronione znajdujące się w środku układu. Później pojawiły się rozwiązania ogrodowe tego typu zapewniające rozrywkę na świeżym powietrzu.

W kompozycji architektonicznej rozwiązania nieoczywiste, tworzące skomplikowane układy przestrzenne, operujące wieloma poziomami itp. są zjawiskiem, które można wyodrębnić i ustawić w opozycji do częściej obecnie spotykanych rozwiązań prostych i oczywistych.

il. 159

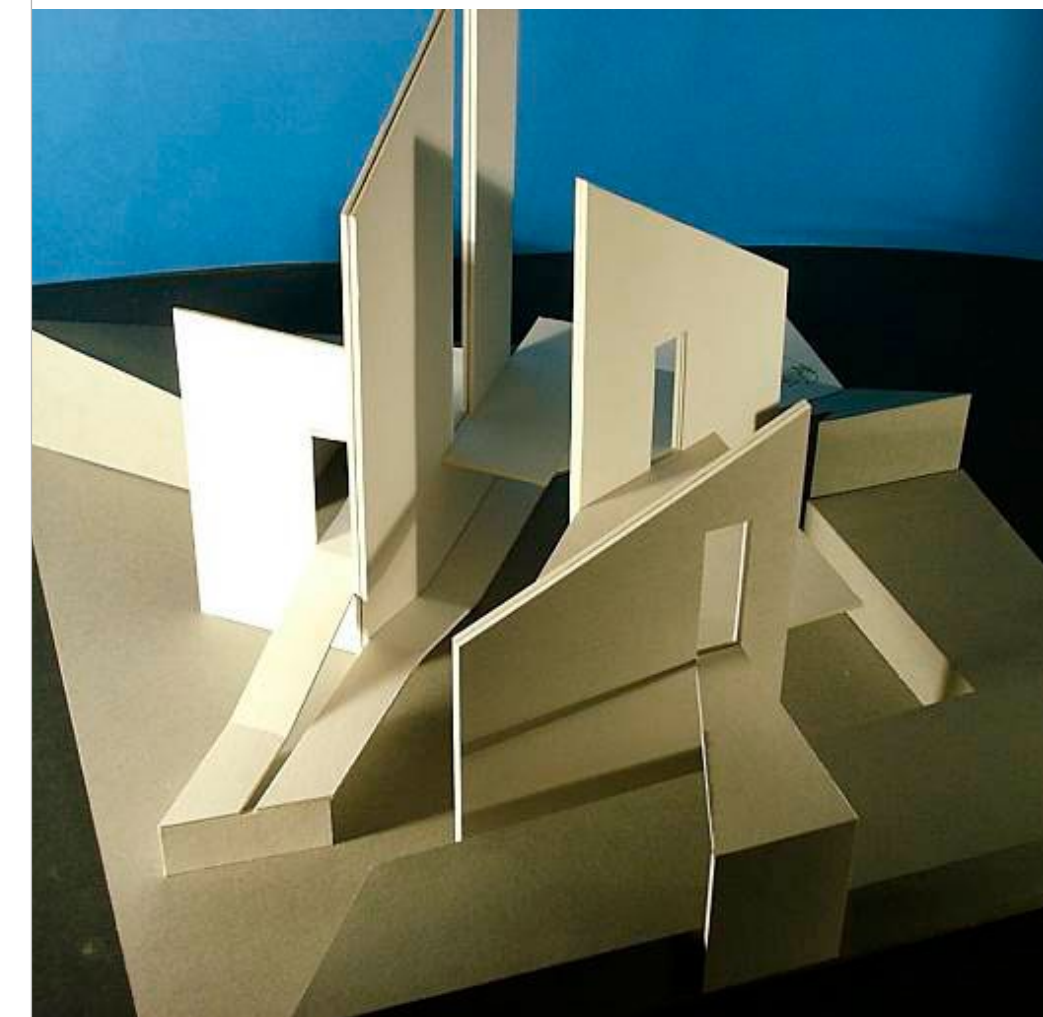


il. 160



Poniższe przykłady obrazują rozwiązania nieoczywiste zarówno w sferze kompozycji, jak i w układzie funkcjonalnym (skomplikowane przejścia na różnych poziomach) (il. 159, 161). Nieoczywistość w kompozycji wynika często z zastosowania wielu kierunków, różnej wielkości elementów i usytuowania na podkładzie. Np. we wnętrzach, na skutek stosowania nierównoległych do siebie ścian, powstaje iluzja przestrzeni „skracająca” lub „wydłużająca” wnętrze (zniekształcająca perspektywę).

il. 161



17. Struktura przestrzenna

Definiowanie alternatywne: szkieletowość – czyli sposób rozmieszczenia tworzywa w stosunku do osi wizualnej układu. Wyróżniono następujące typy układów: bezszkieletowe i szkieletowe (...).

A. Niezabitowski

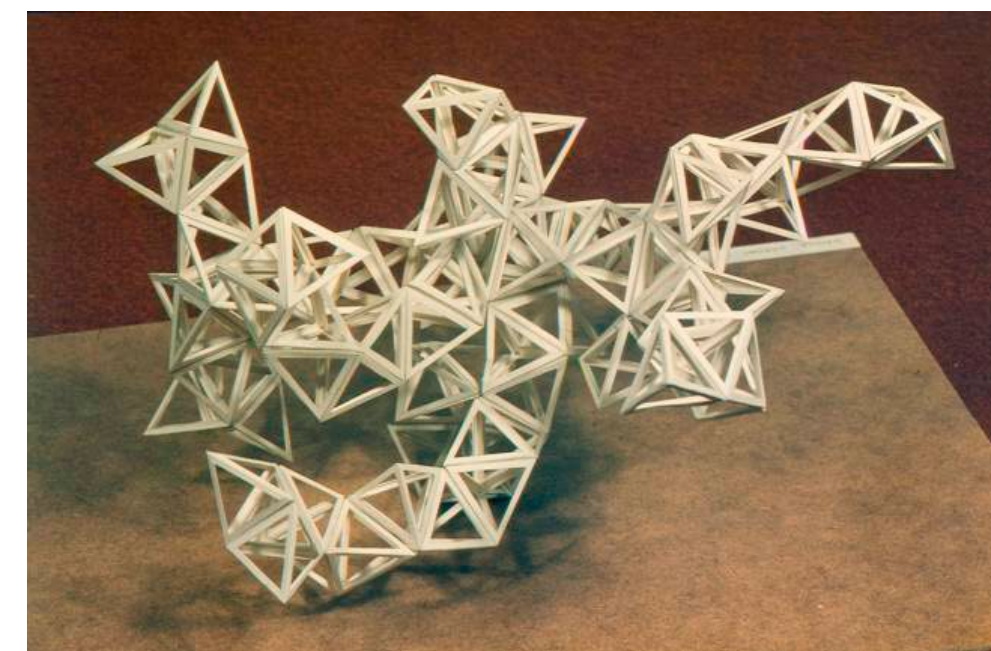
Struktura przestrzenna występuje w przyrodzie i z niej została zapożyczona do kompozycji architektonicznej. Strukturą przestrzenną jest nasz genom, budowa kryształu widoczna pod mikroskopem, budowa gąbki itp.

Jeżeli powtarzający się element (lub grupa elementów) jest przestrzenny (trójwymiarowy), to buduje strukturę, która może się rozrastać w wielu kierunkach (il. 162, 163). Struktura przestrzenna w kompozycji różni się od tworów przyrody tym, że nadano jej pewne ograniczenia pozwalające zapanować nad kompozycją i uzyskać zamierzony kształt i wrażenie. Struktura przestrzenna operująca kierunkami pion – poziom jest najbliższa kompozycji architektonicznej i opiera się na niej wiele obiektów architektonicznych.

il. 162



il. 163



18. Statyka – dynamika

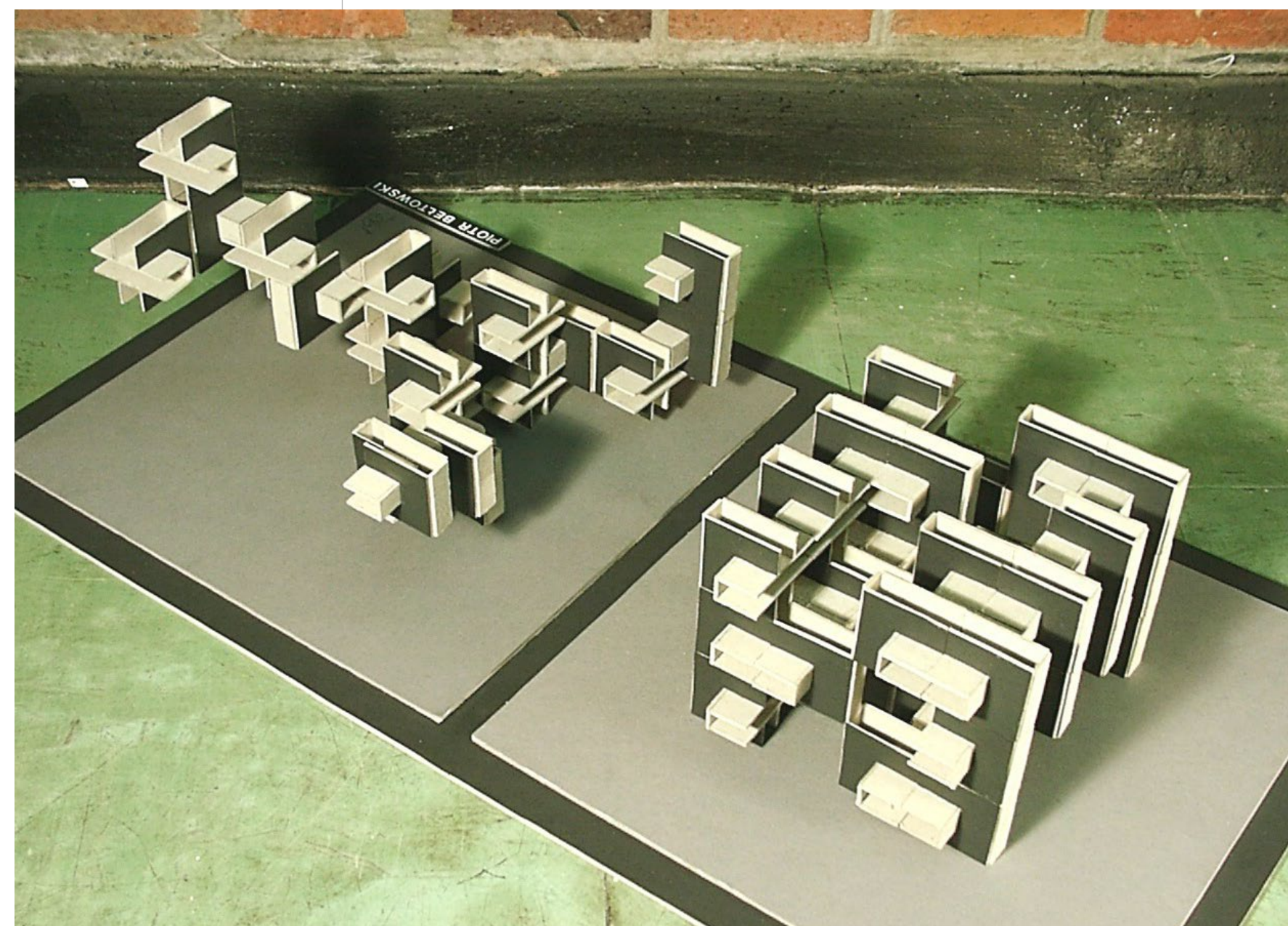
Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich równowaga (statyzm, kinetyzm) (...).

A. Niezabitowski

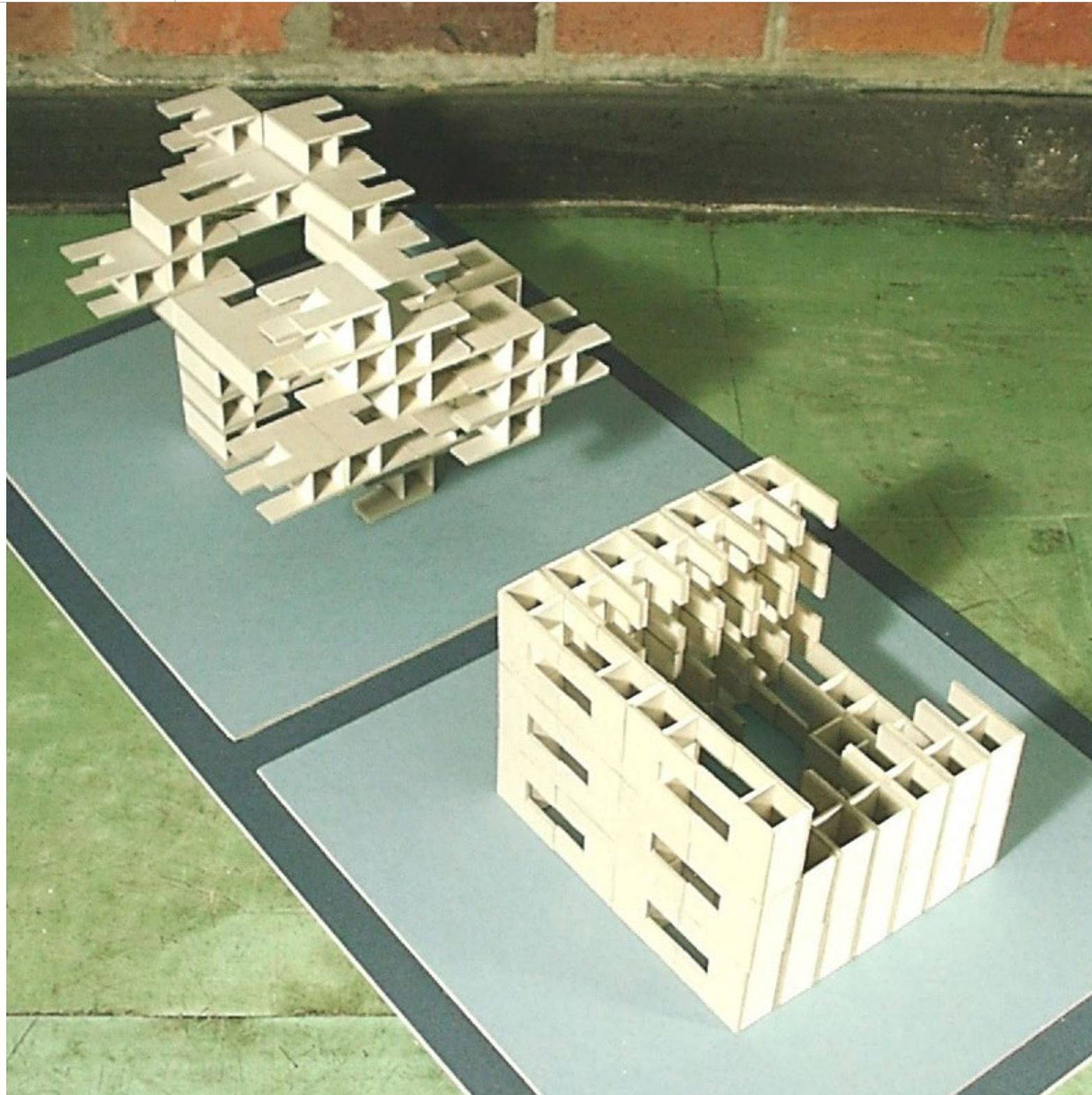
Gdy patrzymy na historyczne rozwiązania architektoniczne, bardzo łatwo jest nam rozróżnić okres romański od gotyckiego lub architekturę starożytnego Egiptu i modernizm. Te style budowania różni wszystko, a jedną z różnic, która nie jest zazwyczaj eksponowana, stanowi widoczna statyka w jednych budowlach i dynamika w drugich. Modernizm jest dynamiczny dlatego, że architekci dzięki postępowi technicznemu mogli sobie pozwolić na śmiałe rozwiązania konstrukcyjne. To samo dotyczy epoki gotyku. Natomiast statyczne budowle egipskie czy romańskie wynikają z obawy o całość wznoszonej konstrukcji.

Statyczna i dynamiczna kompozycja architektoniczna mogą być wykonane z tych samych elementów, tylko różnie użytych (zestawionych), co widać na załączonych przykładach (il. 164, 165). W kompozycji dynamicznej wyczuwalny jest ruch (il. 166), niepokój, brak stabilnego podparcia (zdjęcie konia w galopie). Kompozycja statyczna cechuje się stabilnością i dużo większym spokojem, a także zrównoważeniem pionów i poziomów (ten sam koń stojący na pastwisku).

il. 164



il. 165



il. 166



19. Dominanta (przez kontrast, przez naprowadzenie, przez użycie elementu obcego)

Definiowanie alternatywne: środki kompozycji architektonicznej składają się z kolei na reguły składania owych elementów w większe całości (syntaktyka). Należy do nich gradacja (stopniowanie, kulminacja, dominanta).

A. Niezabitowski

Dominanta to (wychodząc od słownikowej definicji) „zasadnicza, dominująca cecha lub element czegoś”. Oczywiście w kwalifikowaniu tego pojęcia musimy poznać zakres naszego wpływu, wielkość tła i ramy, w których odczytujemy tę cechę kompozycji.

Juliusz Żórawski we wspomnianej już wcześniej dysertacji wskazuje na „(...) istnienie w nas takiego sposobu pojmowania, który nie dopuszcza innego spostrzegania jak tylko drogą »form na tle«. Zmiana tła może [powodować] – i prawie zawsze powoduje – zmianę formy”. Skupmy się więc w polu naszego widzenia na purchawce na trawniku czy roślince na pustyni (il. 167, 168).

il. 167



il. 168



Mamy tutaj zestawienie elementu i tła, na którym ten element występuje. Zarówno kolor tych części składowych kompozycji, jak i ich struktura powierzchni są różne. Ze względu na występujące wielkości i różnice w cechach tła (trawnika, piaskownicy) oraz elementu na nim (grzyb i roślinka) możemy powiedzieć, że grzyb i roślinka to dominanty. Jeśli wyobrazimy sobie dalszą część parku czy pustyni (duże i dość jednorodne powierzchnie), to nasze dominujące elementy są czymś niespodziewanym i przez to zaskakującym. Jest to bardzo charakterystyczna cecha dominanta i jednocześnie jedna z dwóch podstawowych: dominanta przez zaskoczenie i dominanta przez naprowadzenie.

Chęć wyróżnienia się, czyli bycia dominantą na tle, występuje nadzwyczaj często w naszym otoczeniu (il. 169, 170).

il. 169



il. 170



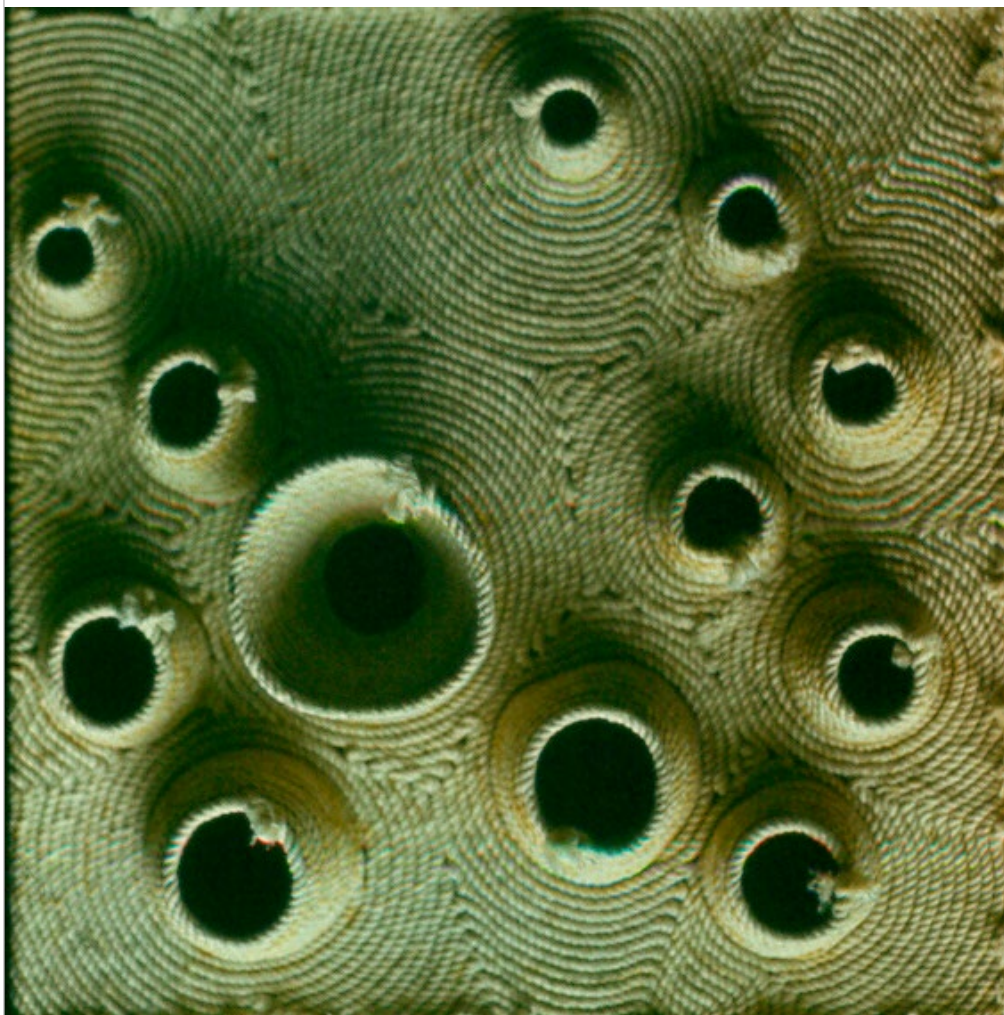
Prawda, że to działa? Dodajmy jeszcze widok elementu placu zabaw w blokowisku z lat 80. To pirackie bocianie gniazdo z zatrzymaną w ruchu banderą także skupia naszą uwagę (il. 171).

il. 171



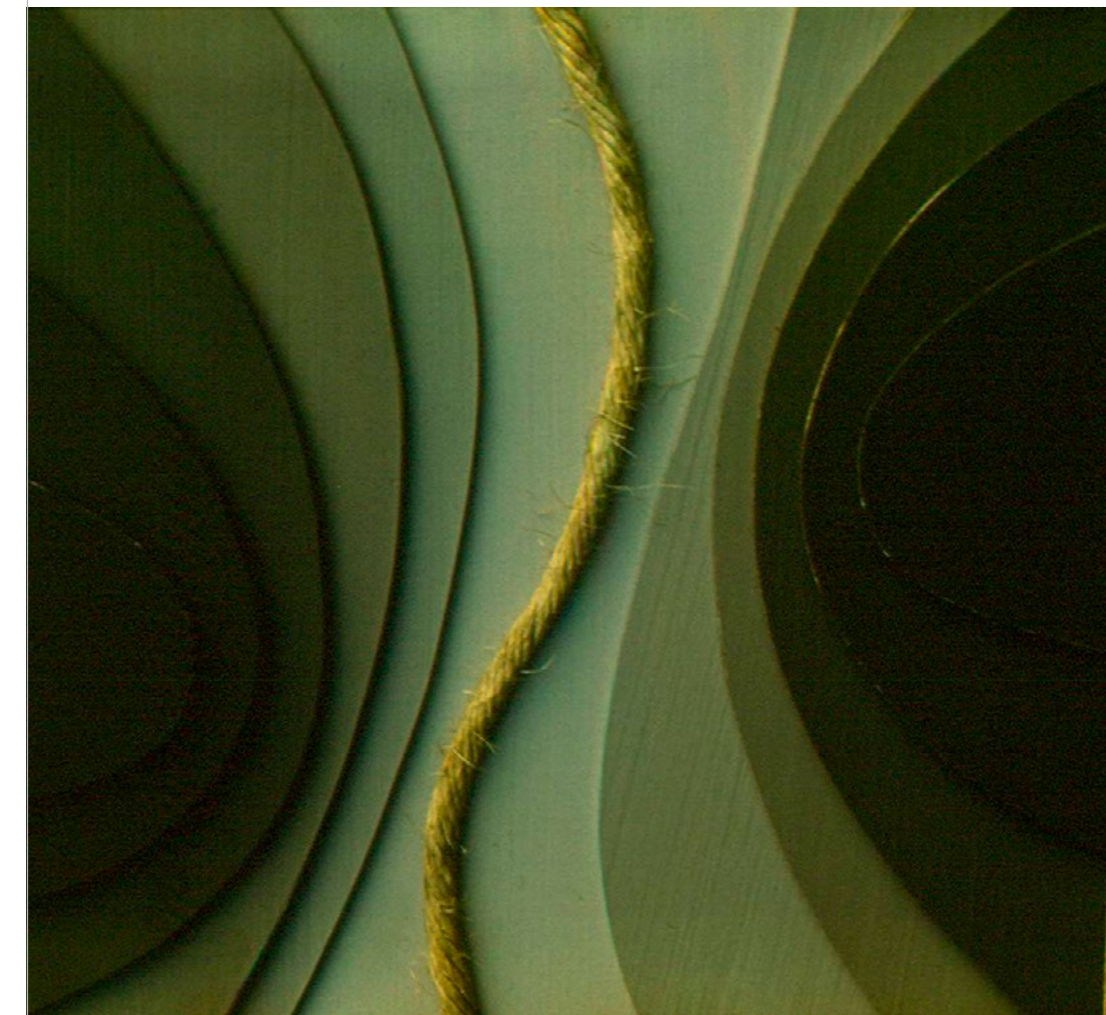
Omawiając pojęcie dominanty, zatrzymajmy się teraz na przedstawionym powyżej po prawej stronie tworze (il. 172), czyli studenckiej kompozycji ilustrującej pojęcie dominanty, a wykonanej ze sznurka. Jest to praca studenta pierwszego semestru WA z lat 80. ubiegłego wieku. Proste podejście do ilustracji pojęcia dominanty. Przez lata zmieniał się jednak stopień komplikacji tematów ćwiczeń, co ilustrować będą następne fotografie.

il. 172



Na sznurkowym tworze widzimy sporo niskich „stożków wulkanicznych” z otaczającymi kręgami oraz jeden odwrócony i większy od pozostałych. Ten ostatni – większy i inny – przykuwa uwagę, więc z punktu widzenia kompozycji jest dominantą. Ponieważ układ mniejszych elementów tła jest układem swobodnym, możemy zdefiniować stosunek dominandy do otoczenia jako zaskoczenie (mimo użycia tego samego tworzywa do zbudowania). Takie definiowanie dominant nie zawsze jest proste, czego przykładem może być poniższa kompozycja (il. 173).

il. 173

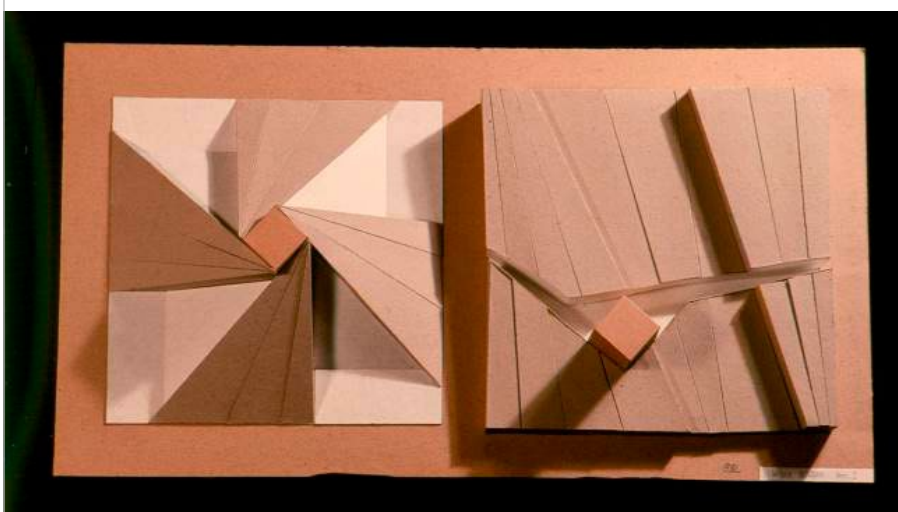


Uformowanie podobne jest do fragmentu dolinki (warstwice) z rzeką, a wzmocnione rozbieleniem w kierunku rzeki-sznurka. I co tutaj możemy opisać i wyróżnić? Mamy dwie najwyższe i najciemniejsze powierzchnie po bokach i białą najniższą powierzchnię, a do tego obcy dla tej tekturnej doliny esowaty sznurek. Zbocza przechodzą od ciemnych górnych powierzchni do jasnego dna. Co więc jest wyróżniającym się na tle elementem? Wszystkie trzy wymienione składniki: ciemne zwieńczenia wzniesień, jasne dno i inny element sznurkowy. Ten ostatni, obcy dla

gładkości tektury, wydaje się najważniejszy i podkreśla białe dno. Często się zdarza w kreacjach architektonicznych, że taki „obcy element” używany jest dla podkreślenia dominanty uformowanej ze składników tła.

Zaprezentowane dwa przykłady opracowań studenckich to reprezentanci nauki kompozycji w XX wieku, następne zaś przykłady pokażą prace z pierwszej dekady XXI wieku (il. 174–179).

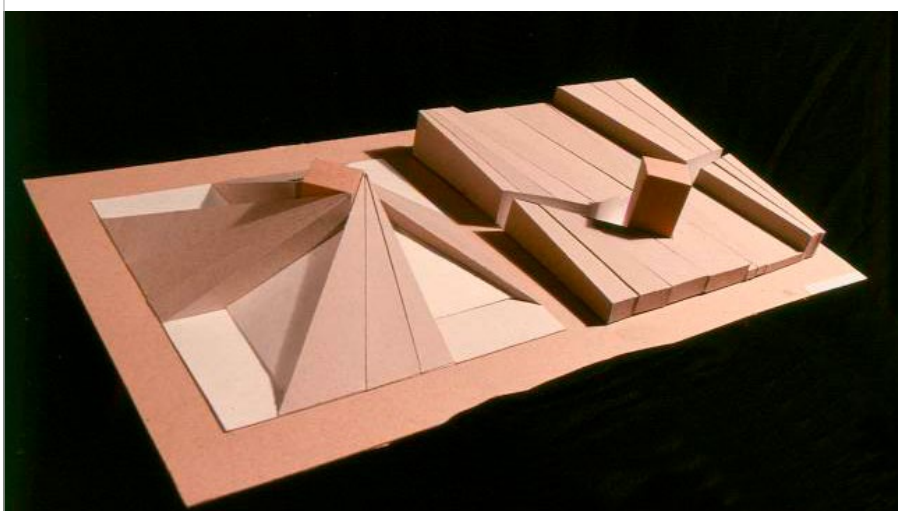
il. 174



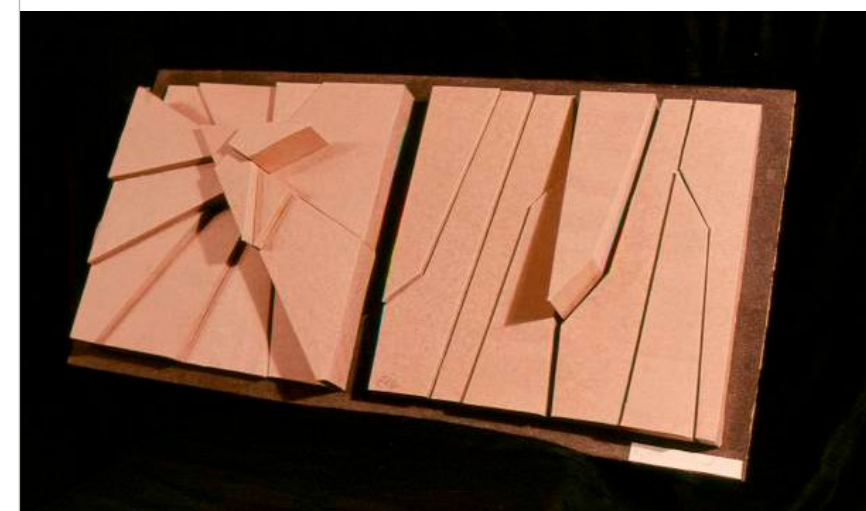
il. 176



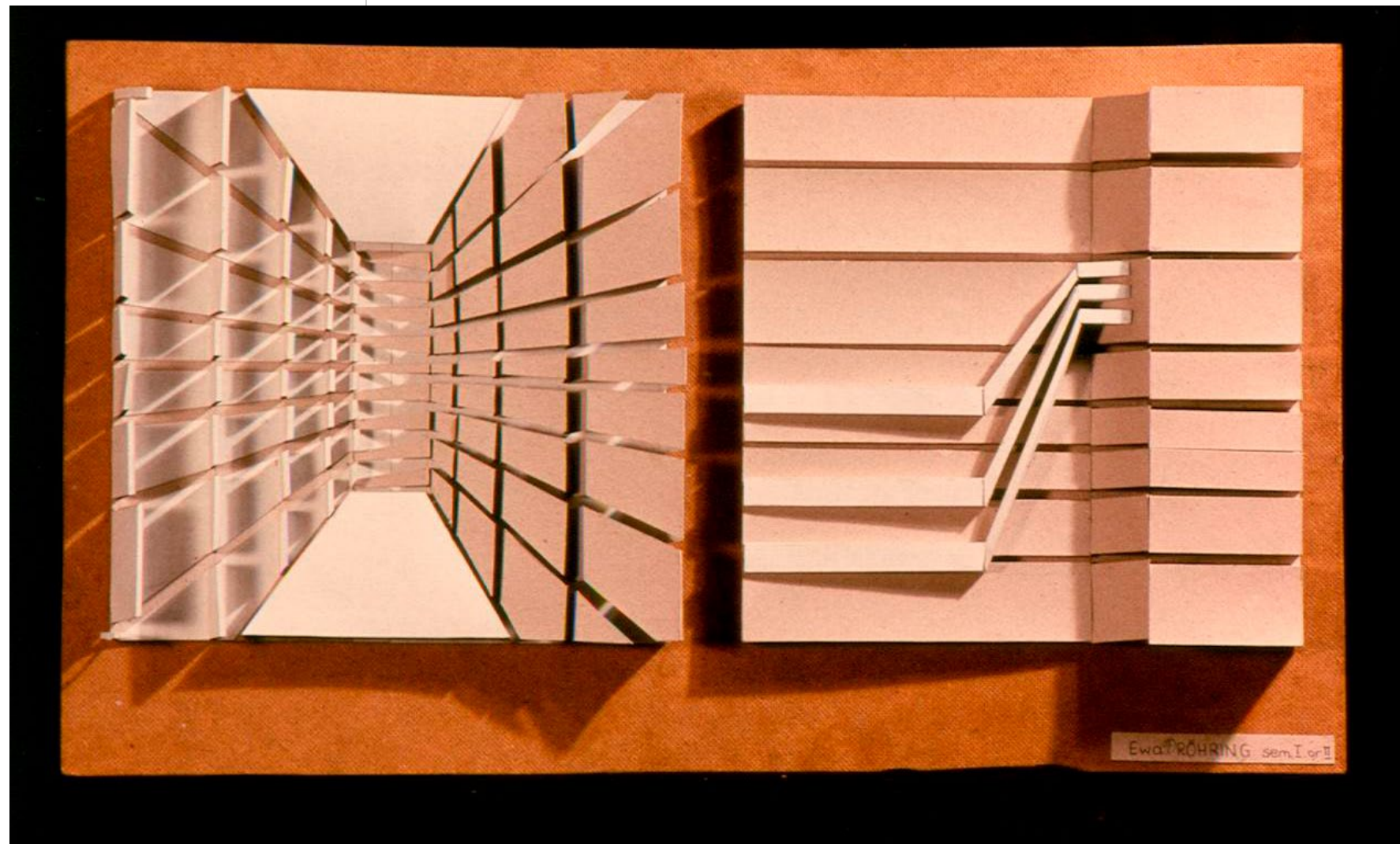
il. 175



il. 177



il. 178



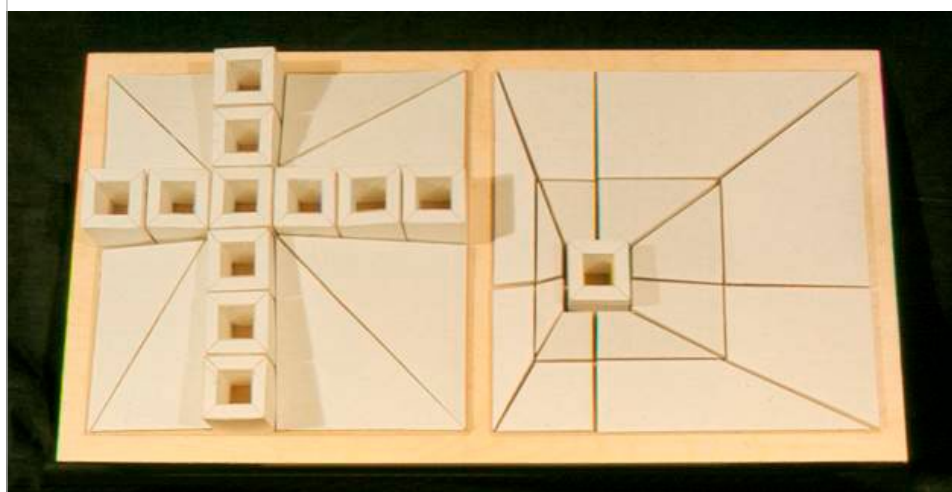
il. 179



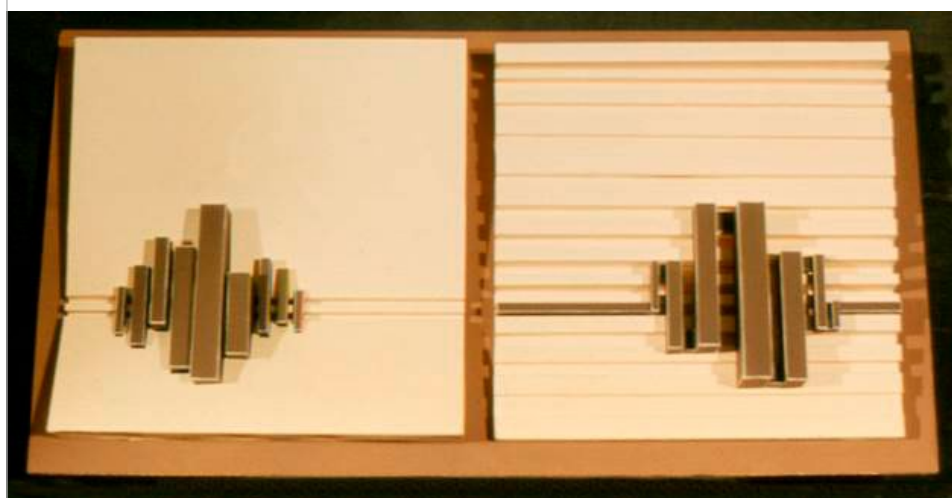
Przedstawione ilustracje zawierają plansze, w których zastosowano podobne chwyt formalne, pokazujące obok siebie dwa rodzaje stosunku tła i elementu dominującego: naprowadzenie i kontrast. Każdą z tych kompozycji można jednoznacznie przyporządkować do tych rodzajów. Zauważamy zatem, że są reguły, zgodnie z którymi możemy opisywać i rozróżniać kompozycje z dominantą.

Natomiast poniższe przykłady wprawią nas zapewne w zakłopotanie (il. 180–182).

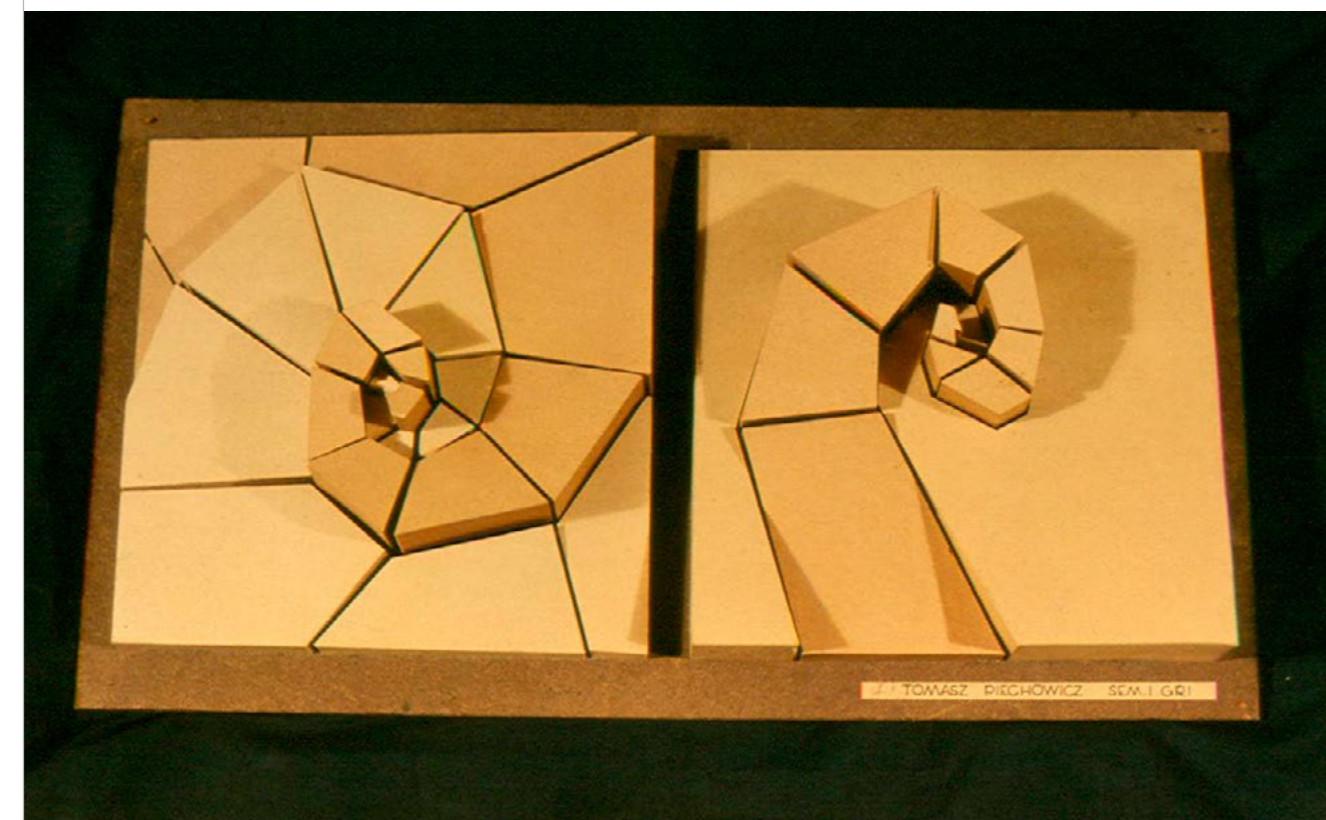
il. 180



il. 181



il. 182



Wspomnimy tutaj tylko o roli proporcji tła i elementu na tym tle i pozostawimy to do przemyślenia. Rola elementu na tle może być dominantą lub akcentem, a o tym decyduje wysokość i moc kontrastu.

Od wieków kreatorzy architektury i decydenci wybierali dla swych dzieł miejsca eksponowane, czyli tworzyli obiekty w miejscach podkreślających ich ważność, uprzywilejowanych, naprowadzających (il. 183–185).

W tym miejscu wypada wspomnieć o dwóch typach związanych z budową dominanty: dominancie kubaturowej i wysokościowej. Patrząc na wzgórze z rozbudowanym na nim miastem Asyż, od razu wyróżnimy te dominanty (il. 186). Mamy tutaj bowiem wielką bryłę klasztoru kontrastującą z drobniejszymi elementami przyrody i miasta oraz wysokościowe dominanty wieżowe kościołów.

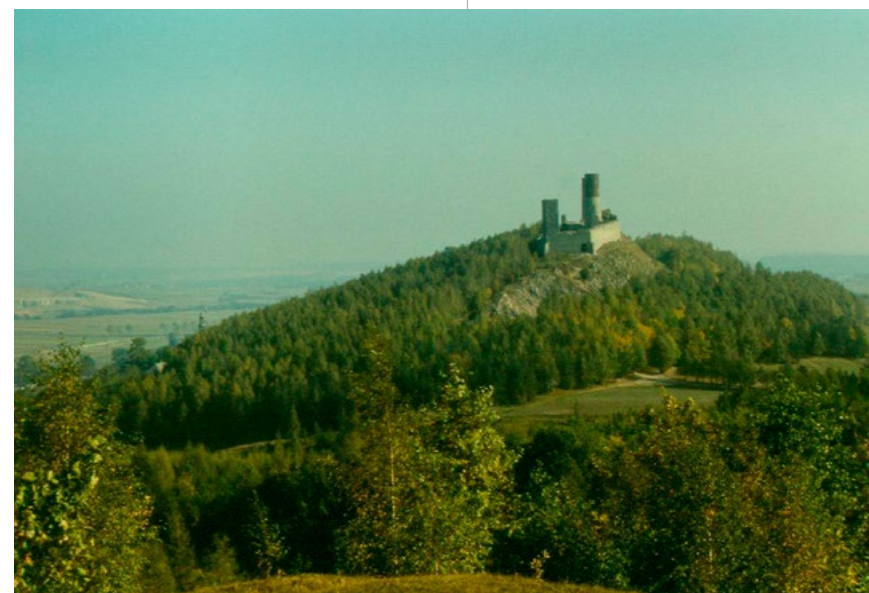
il. 183



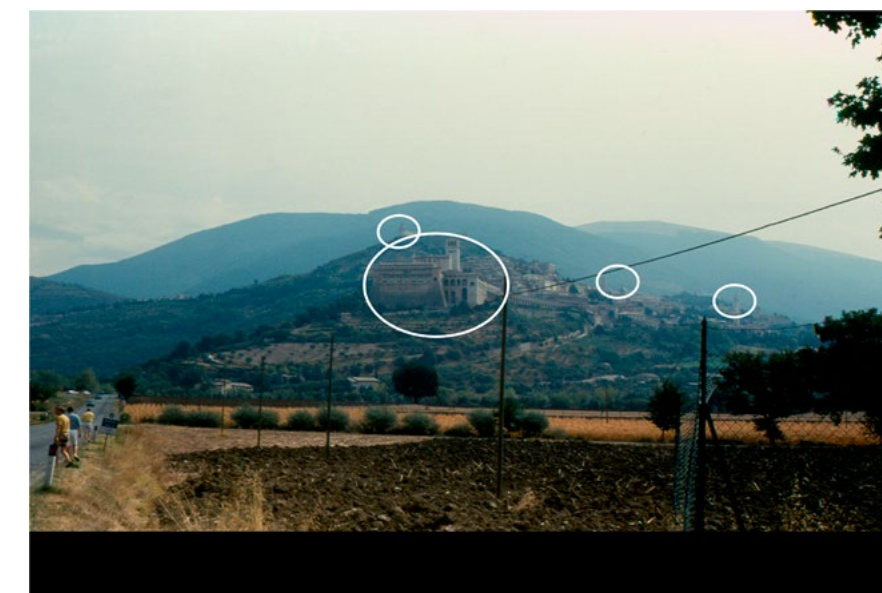
il. 184



il. 185



il. 186



Dominanta i jej cechy są jedną z głównych składowych kształtowania wnętrza krajobrazowych w zagospodarowaniu fragmentów wsi czy miast. Wiele cech wnętrza krajobrazowych nie jest stałych. Podlegają przekształceniom, zanikowi czy tworzeniu nowych reguł. Zrozumienie i odczytanie tych zmian to ważna podstawa ich opisanie, a zwłaszcza oceniania.

Opowiemy tutaj króciutką bajkę o przemijaniu: Było sobie małe miasteczko podkieleckie z górującym nad nim zamkiem (il. 187). Zabudowa skromna, parterowa, góra piętrowa, z dominantami brył zespołów klasztornych. W latach 80. ubiegłego wieku na środku łagodnego zbocza zbudowano szkołę z internatem – czterokondygnacyjny blok (il. 188, 189). W tym małomiasteczkowym wnętrzu akcentowanym ruinami na zamkowym wzgórzu stworzono więc nową dominantę bryłową.

il. 187



il. 188



il. 189



Mijają lata. Budynek szkoły obrastają drzewa. Pola przestają być użytkowane rolniczo. Wokoło rozbudowuje się dzielnica zabudowy jednorodzinnej. Ginę cechy definiujące tę obcą we wnętrzu Chęcin dominantę – czterokondygnacyjną szkołę (il. 190).

il. 190



Czas mija, życie biegnie dalej i w miejski krajobraz zostaje wprowadzona nowa dominanta (il. 191).

il. 191



Musimy uzmysłwić sobie, że konieczne jest świadome panowanie nad kształtowaniem krajobrazu, wewnątrz krajobrazowych i zauważanie roli wprowadzanych elementów. Czasami tworzone są dominanty niszczące dobre cechy wnętrza, czasami są to czyny złośliwe. Mówimy tu o widoku z greckiej Nikozji na turecką część wyspy i olbrzymią flagę na zboczach (il. 192, 193).

il. 192



il. 193



Dominanta to niesamowicie ważna cecha tworzenia kompozycji – istotne pojęcie, możliwe do odczytania w różnej skali dzieł architektonicznych i kształtowania przestrzeni w ogóle. Przy zastosowaniu dominanty pojawia się kontekst roli władzy świeckiej i duchowej, korzystających z tego pojęcia. Odczytajmy plastykę olbrzymich złotych zwieńczeń meczetów na tle płasko dachowych domów arabskich (il. 194, 195), strzelistość weneckiej kampanili, która miała być zauważalna dla żeglarzy (il. 196, 197), rolę wieży w krajobrazie XX-wiecznego uprzemysłowionego Paryża (il. 198), poząbkowanego frontonu kościoła na zamknięciu islandzkiej ulicy (il. 199) oraz pomnika upamiętniającego poległych na płaskich polach pod Verdun (il. 200), a także przezierną i łagodną bryłę budynku londyńskiego ratusza (il. 201) czy zajmującą cały plac bryłę sofijskiego kościoła (il. 202).

il. 194



il. 195



il. 196



il. 197



il. 198



il. 199



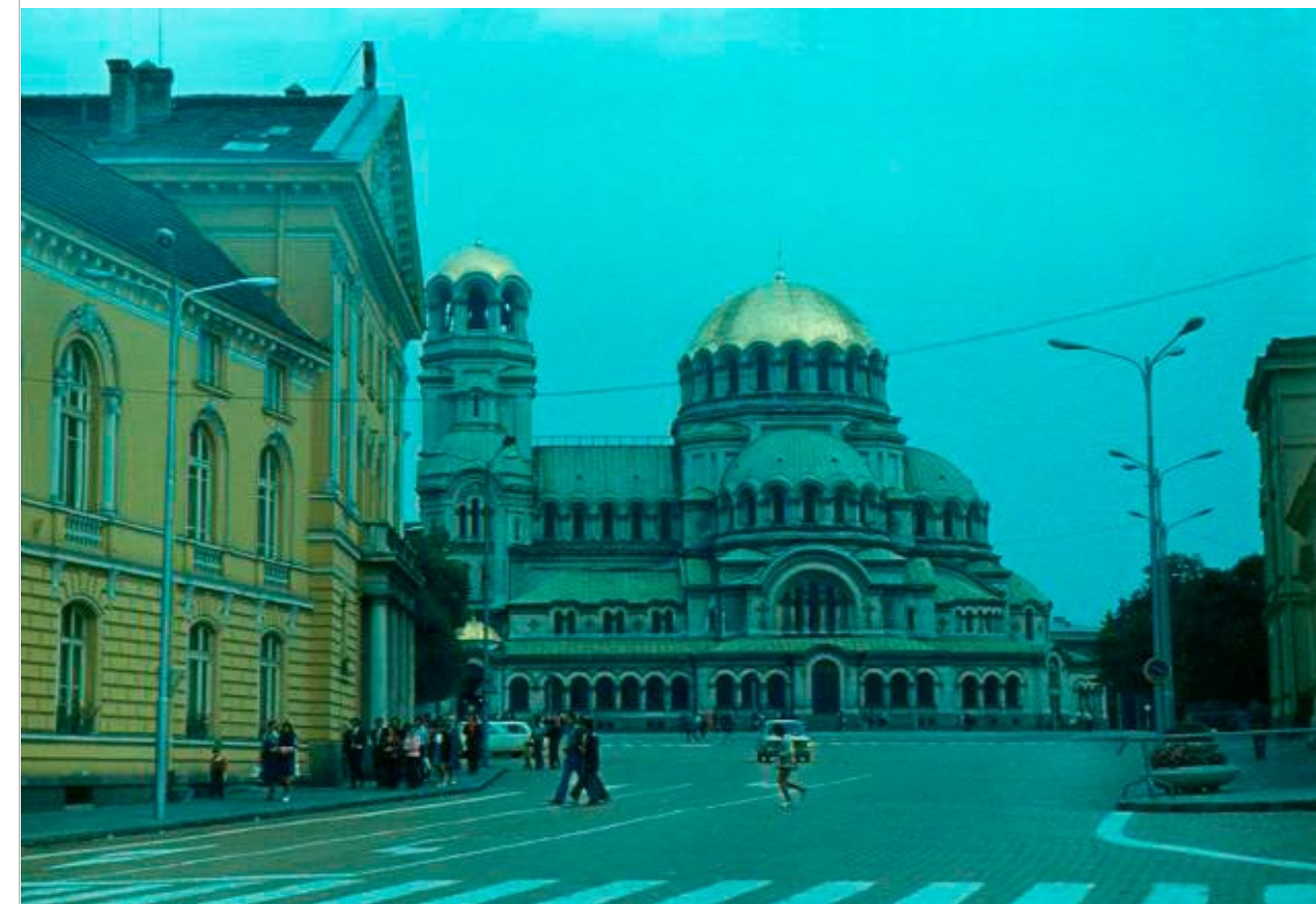
il. 200



il. 201



il. 202



Wyróżniamy jeszcze jedną cechę stosunku tła i elementu na nim dominującego. To stopień kontrastu i skala obu składowych. Jeśli na dużym wzgórzu posadzimy mały krzak, nie zauważymy go, jeśli zaś pod pnem rozłożystego dębu podsypimy mały kopczyk, będzie on wyglądał śmiesznie. Działania te zostaną niedocenione, mimo że być może krzak jest ostatnim krzakiem, a kopczyk usypał najważniejszy człowiek świata! O czym mówię? Zerknijmy poniżej i zastanówmy się, co stanie się z tym tysiącletnim kościołem w Salonikach, wykopaliskami w Asyżu czy najstarszym domem w Reykiawiku. One już straciły kontekst, swoje miejsce, należny szacunek (il. 203–206). Zabudowaliśmy bowiem cały świat.

il. 203



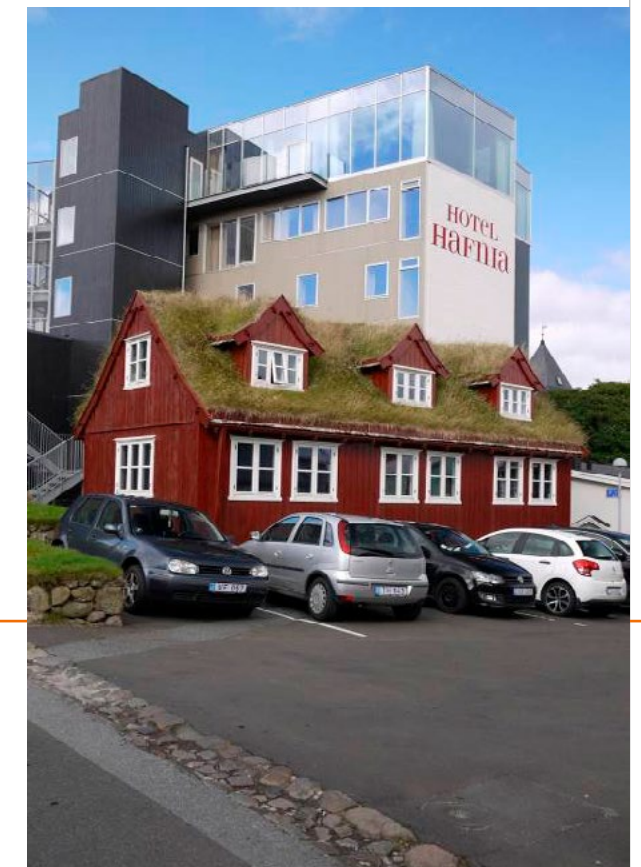
il. 204



il. 205

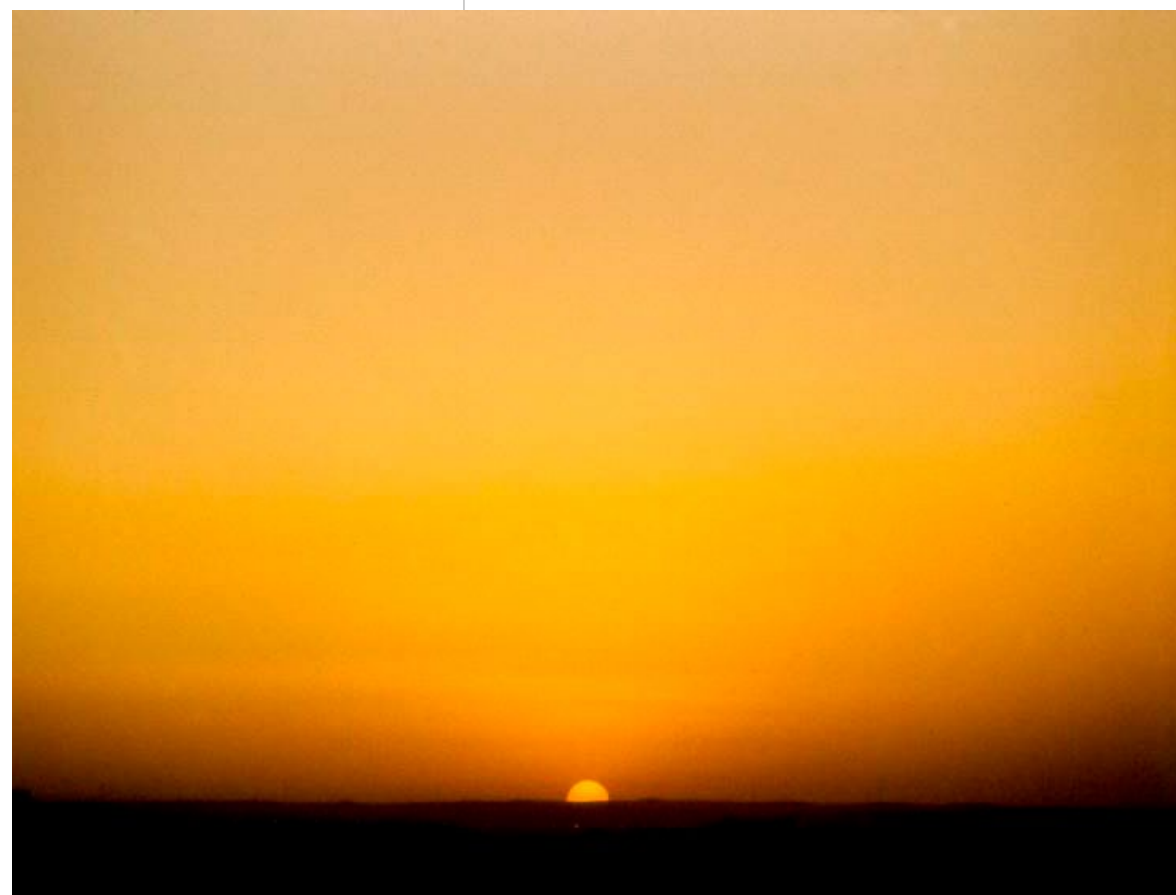


il. 206



Uogólniając i zmierzając do podsumowania, powtórzmy, że zasada tworzenia dominanty jest podstawowym i często stosowanym rozwiązaniem w kształtowaniu charakteru miejsca, a jeżeli pomyślimy jeszcze o świetle, otworzy nam się nowe pole do zastosowania tego pojęcia. Wschód czy zachód słońca to cudowne zjawiska. Słońce otoczone zapadającym zmrokiem skupia na sobie nasz wzrok. Wyróżnia się barwą (il. 207). A jeżeli we wnętrzu obszernego, nieznacznie oświetlonego kościoła umieszczoną tam kapliczkę oświetlimy mocniej i światłem o cieplejszej barwie? Mamy dominantę przez kontrast jak znalazł. I jakie owa kapliczka Franciszka w Asyżu wzbudza zainteresowanie (il. 208)!

il. 207

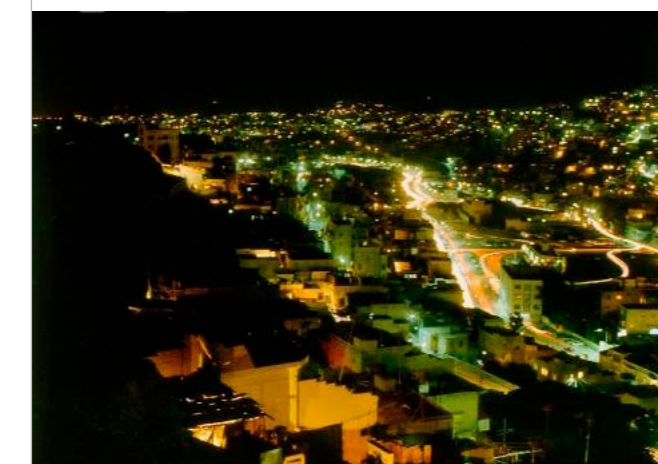


il. 208

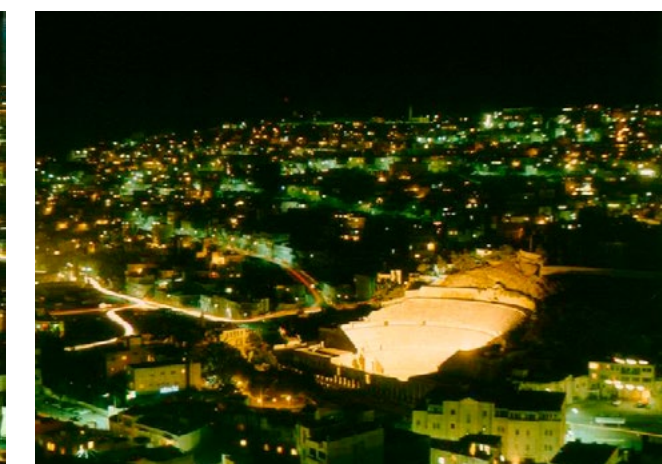


To przykład w skali wnętrza budynku. Podobne efekty można uzyskać w skali miasta. Po zmroku zapalają się światła w oknach domów w Ammanie, w witrynach sklepów, oświetlone są ciągi ulic i... za pomocą światła eksponujemy historyczny rzymski amfiteatr (il. 209, 210). Prawda, że to ciekawie wygląda? A można oświetlić i całe wzgórze. Tu przykład Aten. Akropol nie dość, że może być cudowną wizytówką nocnego miasta, może jeszcze służyć jako scena spektakli typu „światło i dźwięk” (il. 211, 212).

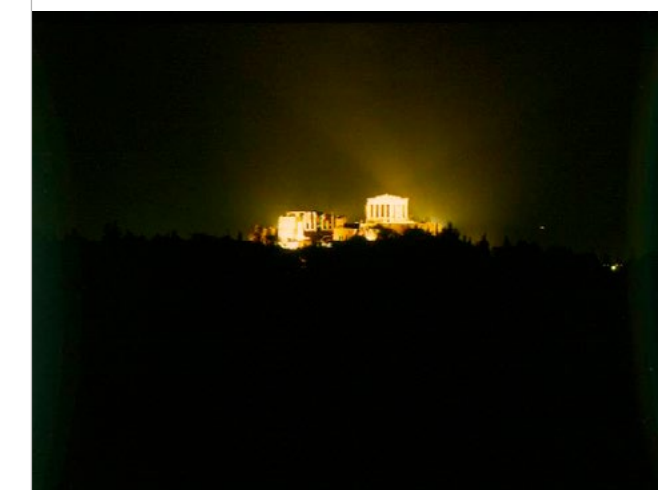
il. 209



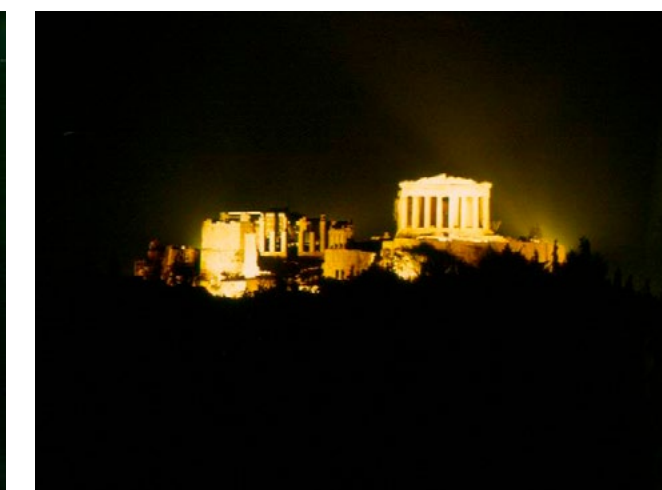
il. 210



il. 211



il. 212



Poniżej z kolei mieści się wizja oświetlenia pylonów mostu wantowego. To rysunek z opracowania konkursowego na ósmy most w Warszawie rozstrzyganego w latach 80. XX wieku – opracowania realizowanego przez pracowników naszych Wydziałów Budownictwa oraz Architektury. Wyobraźmy sobie wrażenie, jakie wywoływałyby widok podświetlonego od dołu stumetrowego pylonu ze smugą światła biegnącą do nieba (il. 213).

il. 213



20. Percepcja (ograniczenie przestrzeni, odbieranie kompozycji architektonicznej)

Ruiny, pozostałości budynków, resztki budowli... Możemy się zastanowić, jakie mają dla nas znaczenie. Najczęściej odczuwamy żal, że zostały zniszczone, że nie przetrwały, że znikają z naszego świata, że były wyjątkowo duże, że trudno było je wykonać przy użyciu prostych narzędzi. Spójrzmy poniżej na przykład wiekowego kanelowanego plastra kolumny z widocznym w dali „normalnym współczesnym życiem” (il. 214).

il. 214



Zastanówmy się, gdzie zaczyna się nasze odczytywanie elementów w przestrzeni? Dlaczego coś jest wyraźne, a coś nam umyka, mniej nas interesuje? Dlaczego coś przykuwa nasz wzrok? Dlaczego coś jest w tle?

Porównajmy dwa poniższe zdjęcia (il. 215, 216). Część bazy i trzonu kolumny może być ostre i wyraźne, a rozmyte tło umyka naszej uwadze. Ta „drugoplanowa” kolumna, to dotychczasowe tło, może jednak również być spostrzegane wyraźnie i ostro. To umiejętność naszego oka, które potrafi się skupić na niewielkiej powierzchni w centrum pola

il. 215



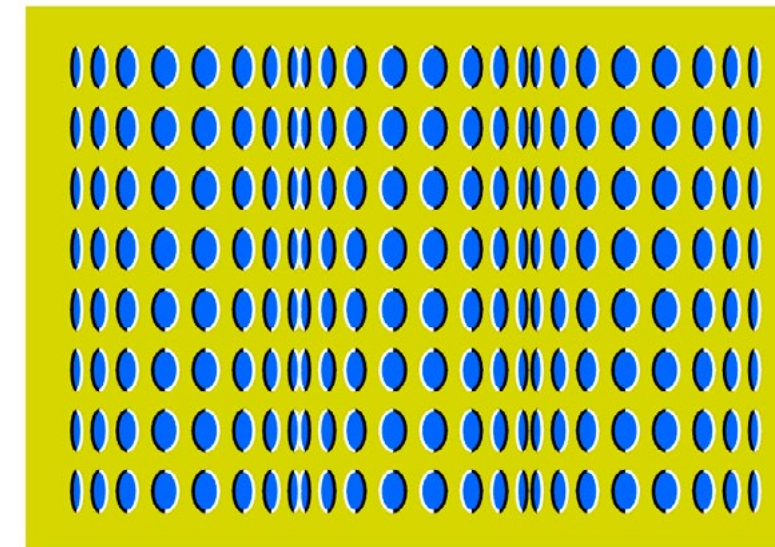
il. 216



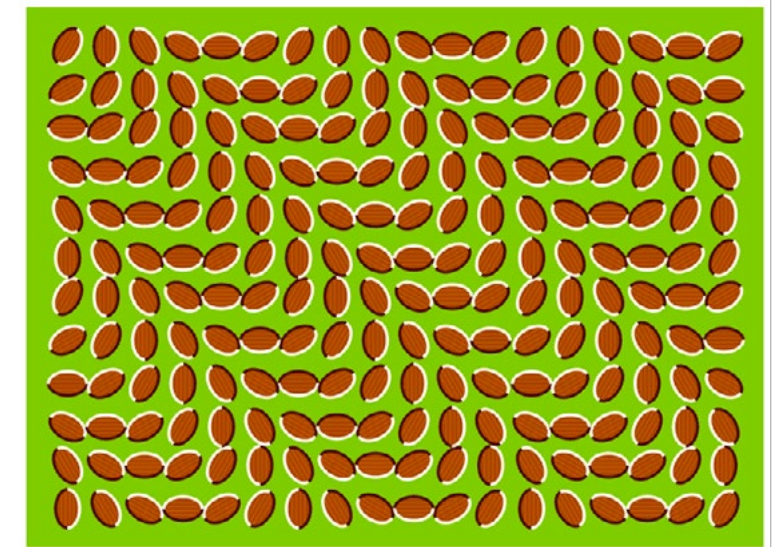
widzenia. To wzrok przekazuje nam do „rozpatrzenia”, do odczucia otaczający nas świat. By zrozumieć, jak ważne jest to narzędzie każdego człowieka, a szczególnie architekta czy projektanta, popatrzmy na poniższe plansze (il. 217–219).

Dodajmy dla pewności, że są one wydrukowane i same nie ruszają się na kartce.

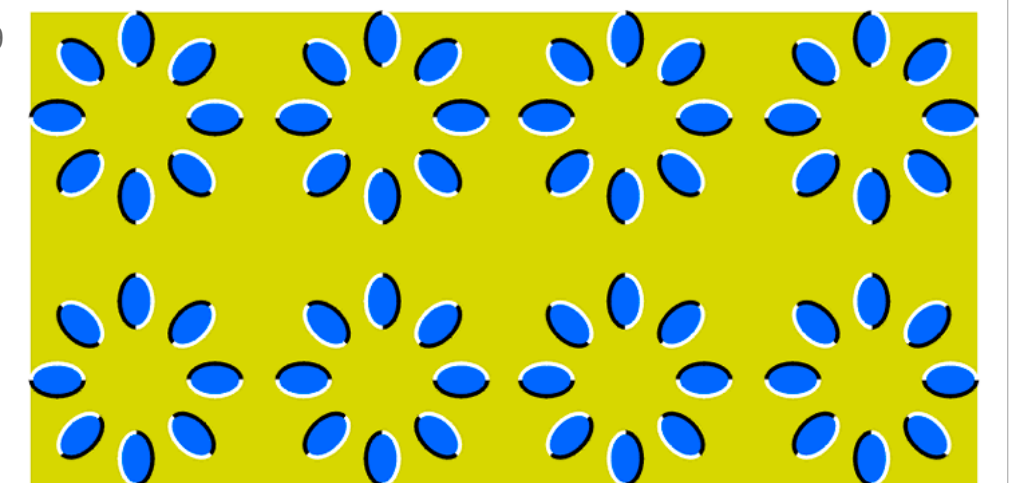
il. 217



il. 218



il. 219



Skoro można nas okłamywać w taki prosty sposób, da się pewnie nad tym panować. Zacznijmy od pola widzenia i kontekstu. Spoglądając na portrecik uroczej dziewczynki na jasnym tle, do głowy przychodzi nam plaża, wakacje, odpoczynek, a okazuje się, że to obowiązek podlewania kwiatów w przydomowym ogródku. Zauważamy więc, dla rzetelności odczytania kompozycji, konieczność odbierania danego elementu w szerszym kontekście (il. 220–222).

il. 220



il. 221

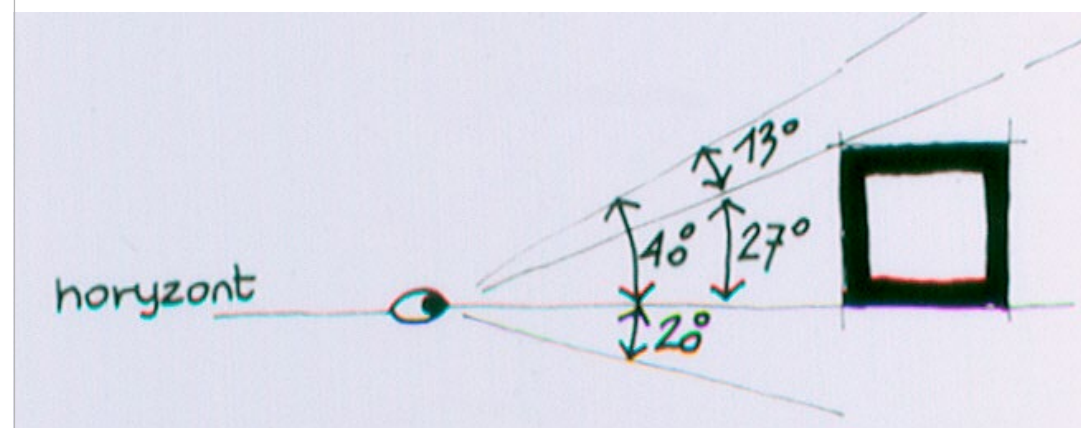


il. 222



Jeżeli uśmiech zagościł teraz na naszej twarzy, to znaczy, że także w naszym polu widzenia wprowadziliśmy powiązanie cech obserwowanych elementów. To bowiem nasz wzrok ustala reguły odbioru. Zapewne od kiedy przybraliśmy postawę wyprostowaną, mamy przed sobą pole widzenia wielkości ok. 60° (prawie jak stożek). Dwa razy większa część tego pola mieści się ponad linią horyzontu. Jest to do odczytania nawet w tworzonych przez rysowników dziełach z natury: linia horyzontu dzieli arkusz papieru w stosunku 1: 2 na część pod horyzontem i dwie części nad nim. Poniższy szkic pokazuje jeszcze jedną cechę kompozycji: jeżeli chcemy odczytać dany obiekt w otoczeniu, czyli ze zrozumieniem kontekstu lokalizacji, to poza danym obiektem w naszym polu widzenia musi zostać przy najmniej 13° , czyli minimum połowa wysokości obiektu (il. 223).

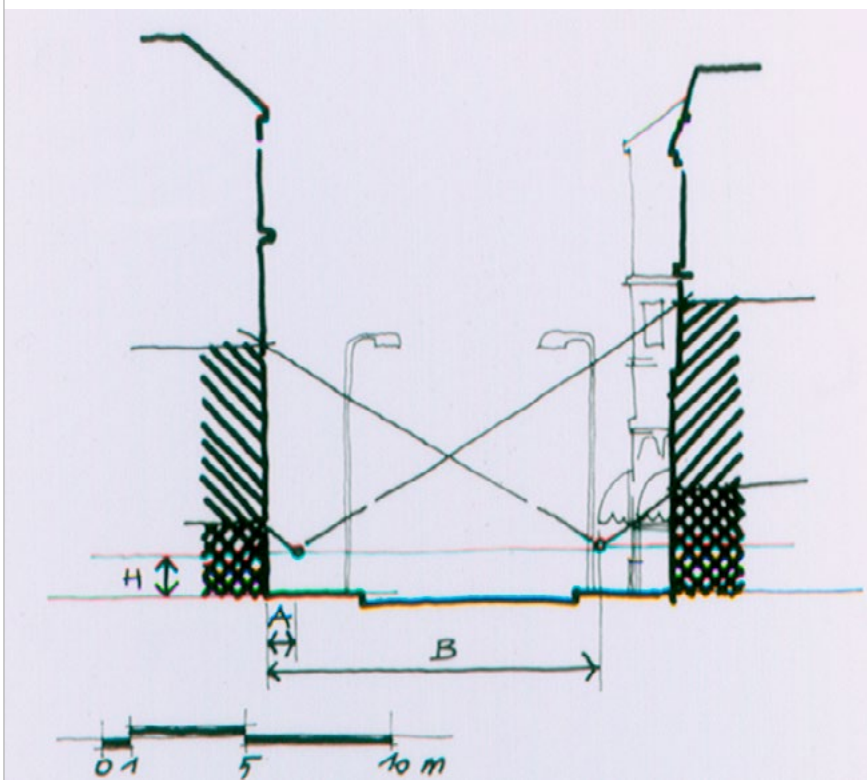
il. 223



Bardzo prostym wytłumaczeniem tej właściwości naszego wzroku jest obserwacja pierzei ulicznych. Ulica o typowej szerokości dla śródmieści tworzonych na przełomie XIX i XX wieku (czyli większości miast Śląska) pozwala na uwidocznienie „ograniczonego” spostrzegania otoczenia. Po przejściu taką ulicą możemy powiedzieć, jakie sklepy minęliśmy, jakie były witryny, ewentualnie jakie ogłoszenia mieściły się na piętrze kamienicy po przeciwległej stronie. Kto jest jednak w stanie opisać, jak wyglądają gzymsy i okapy dachów? Kto wie, jakie są zwieńczenia dachów i czy

jakaś postać obserwowała nas z trzeciego piętra? Zazwyczaj nikt. Szkic przekroju takiej ulicy pokazuje nasze pole widzenia podczas przejścia (il. 224). By zobaczyć dachy, musimy specjalnie, z rozmysłem podnieść głowę.

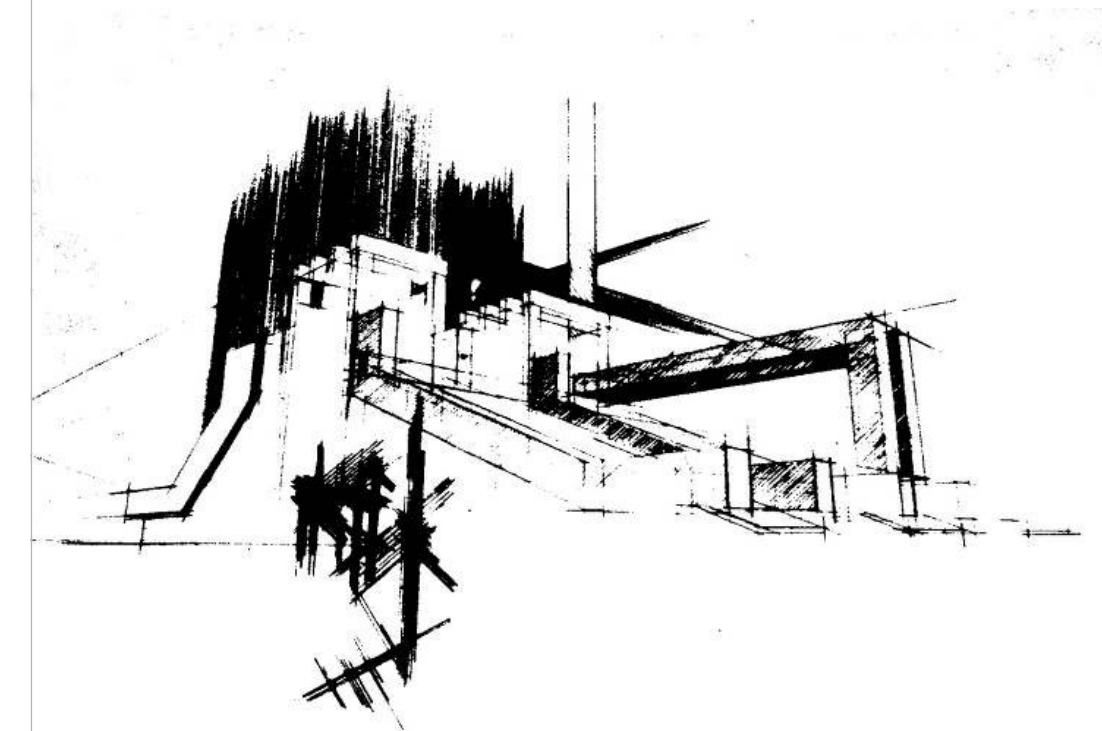
il. 224



Skoro istnieją wyraźne uwarunkowania tego, co widzimy i jak widzimy, ważna staje się świadomość tego, jak będzie widziane nasze przyszłe dzieło architektoniczne. Ale jak będzie widziane, skoro nadal nad nim myślimy? Po to właśnie uczymy się rysunku, analizujemy zadania z uzdolnień architektonicznych, rysujemy z natury w ujęciach perspektywicznych, by wykorzystać tę wiedzę i opanowane umiejętności. Możemy wyobrazić sobie nasze dzieło i wykonać szkic. Te szkice to najprostsza forma uświadomienia sobie czy pokazania komuś, jak dana bryła będzie widziana w swym otoczeniu. Nawet najprostsze zobrazowanie pozwala

na odczucie formy architektonicznej, jej skali i ocenę swojej wizji. Wystarczy kilka kresek, by wyobrazić sobie kształt, przyjrzeć się koncepcji, ocenić i skorygować. Poniżej przykład wstępnych wizji nieobudowanych bloków elektrowni dużej mocy wykonywanych w naszej Katedrze Architektury Przemysłowej w latach 80. ubiegłego wieku (il. 225).

il. 225



Mamy więc szkice i rysunki odręczne – w środowisku inwestorów, decydentów i nieprofesjonalistów największą popularnością cieszą się jednak wizualizacje. Możliwie fotorealistyczne i możliwie kolorowe zobrazowania koncepcji dzieł architektonicznych zawładnęły sercami i głowami ich odbiorców. Wielu inwestorów wybiera czy akceptuje pomysły architektów tylko na podstawie wizualizacji (il. 226–229).

il. 226



il. 227



il. 228



il. 229



il. 230

il. 231

Formą dającą znacznie więcej możliwości odbioru dzieła, bardziej obrazującą i pozwalającą na spojrzenie na wiele widoków są makiety (il. 230–233). Makiety to coraz częściej wymagany i niezbędny w procesie oceny samej formy zewnętrznej sposób prezentacji, używany do prób sprawdzenia wpisania owej formy w kontekst otoczenia. Wykonuje się je na mnóstwo sposobów: w konwencji monochromatycznej formy, w formie zbliżonej do realnych materiałów i kolorów, z podświetleniem, wycinane i klejone, drukowane w 3D...



il. 232

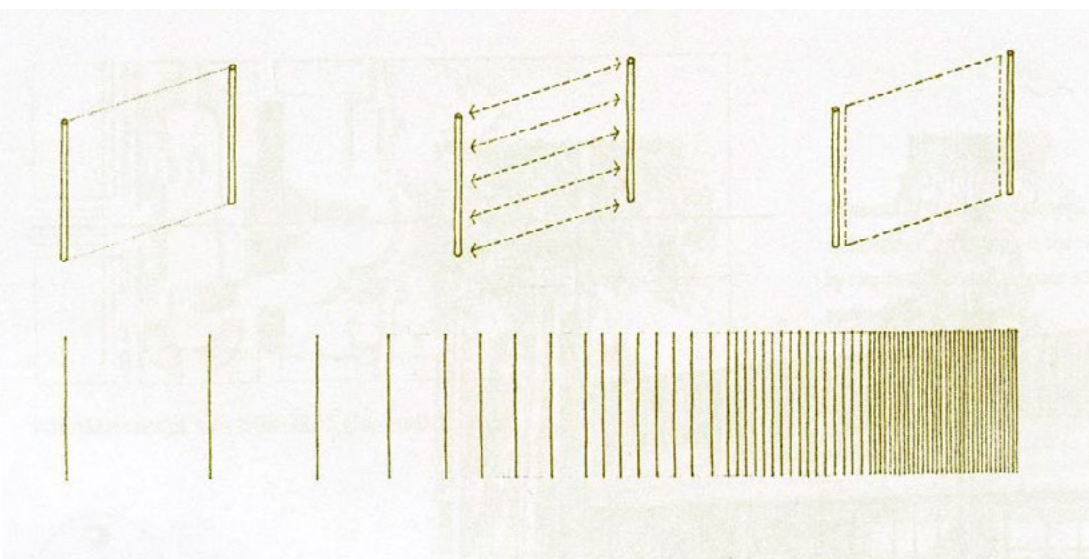
il. 233



Możemy więc nie tylko ulotnie imaginować sobie naszą kompozycję, dzieło architektoniczne, ale i uświadamiać sobie i przekazywać konkretne efekty kształtowania dzieła, jego wpisania w krajobraz oraz zmiany cech otoczenia.

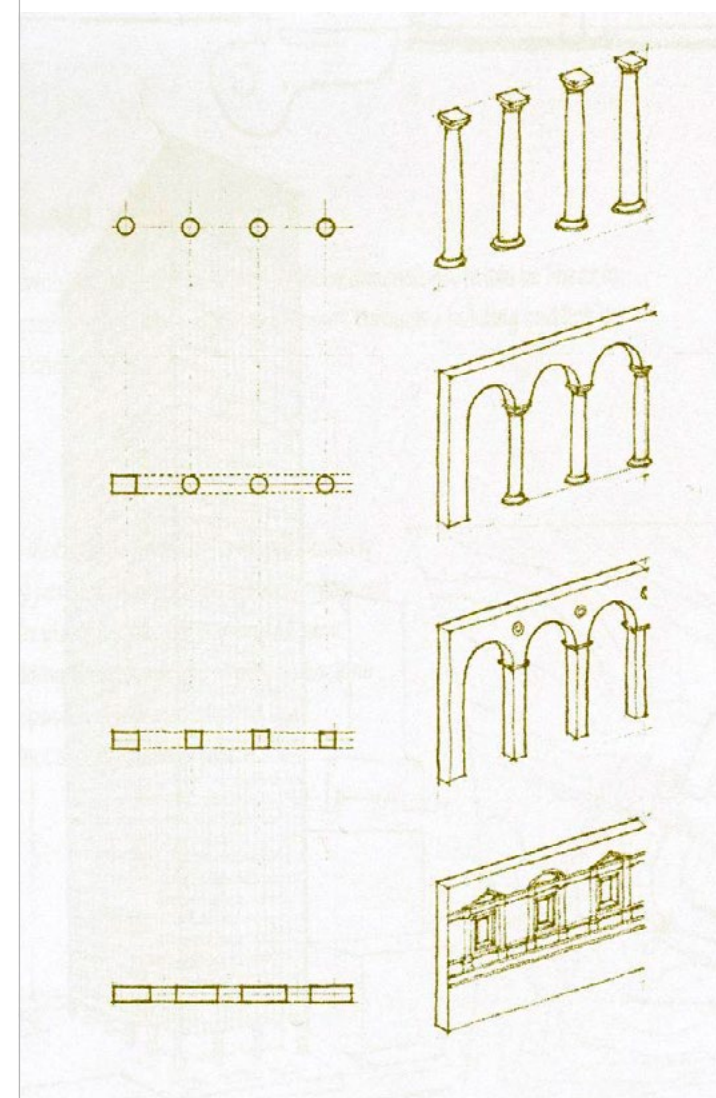
Skoro doszliśmy do tego, że mówimy o dziele architektonicznym czy kształtowaniu przestrzeni w ogóle, musimy sobie wyraźnie powiedzieć, co wyznacza nam granice tego dzieła, co określa obszar wpływu na otoczenie, jak takie dzieło formujemy. Zacznijmy od zabawy w „ograniczenie nieskończonej przestrzeni”. Pusta jednorodna powierzchnia to baza naszego ograniczenia, a wbicie słupka czy palika stanowi znaczny krok w definiowaniu tego ograniczenia przestrzeni. Prawda, że taki palik definiuje już sporo? Możemy bowiem mówić, że „od tego miejsca...”, że wysokość odkształceń powierzchni jest większa lub mniejsza od palika, że stąd jeszcze widzimy palik, że oddalamy się od palika itd. Oczywiście wspomniany palik jest tylko początkiem naszego ograniczania przestrzeni, formowania dzieła. Poniżej mieści się ilustracja rozbudowania pojęcia palika o drugi palik, o powierzchnie pomiędzy palikami, zagęszczenie palików...

il. 234



A to nadal jedynie palik. Przedstawione niżej rysunki (il. 234–237) stanowią autoilustrację przemysła Francisa D.K. Chinga, który od lat 80. ubiegłego wieku zajmuje się taką problematyką, warto więc zapoznać się choć z dwiema jego książkami: *Architecture – Forum, Space and Order* (1996) i *Architectural Graphics* (2003).

il. 235



By przybliżyć nasze rozważania do problemów kompozycyjnych, architektonicznych, zerknijmy na fragmenty ograniczenia przestrzeni w postaci kurtyny-kolumnady i kurtyny-ściany (il. 235).

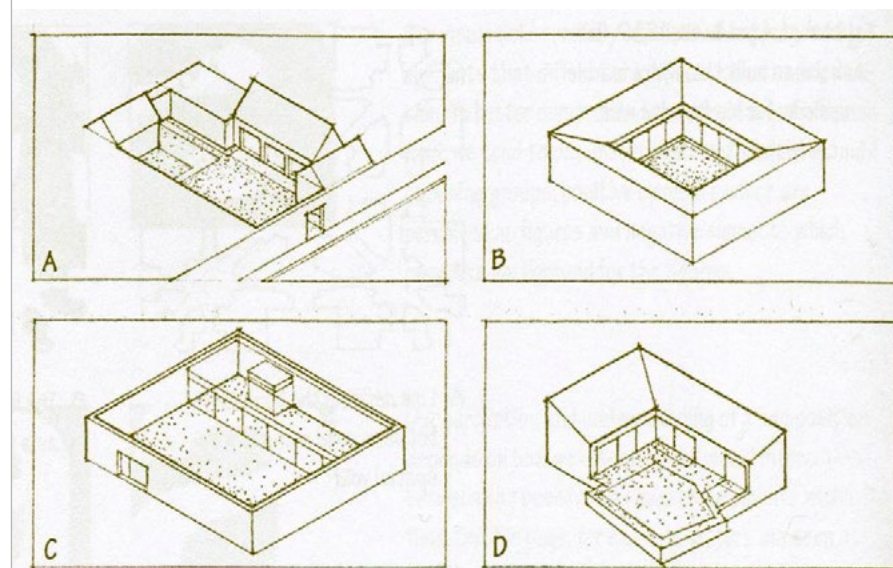
Mamy więc widoki aksonometryczne oddzielenia – naszego „ograniczenia przestrzeni” – od kolumnady po ścianę z otworami okiennymi. Wzrasta tu powierzchnia zamurowana, a zmniejsza się przezierność oddzielenia. Znamienne jest, jak wiele przed nami możliwości ograniczania przestrzeni, a powyżej przedstawione zostały jedynie cztery przykłady!

W dodatku z lewej strony rysunku mieszczą się zapisy graficzne rzutu poziomego tych kurtyn. Ważne jest bowiem, jak zapisuje się na płaskim rysunku te przypadki i jak powinniśmy posługiwać się zapisami zdefiniowanymi w normie oznaczeń graficznych na rysunkach architektoniczno-budowlanych czy rysunkach zagospodarowania terenu. Opanowanie stosownych oznaczeń jest niezbędne i wcale nie takie trudne – są różne i uszczegółwiające rozwiązania fazy projektowania. Mamy więc koncepcję (gdzie tych oznaczeń jest niewiele), projekt zagospodarowania terenu, projekt architektoniczno-budowlany, projekt techniczny i projekt wykonawczy z detalami i szczegółami. Warto zapoznać się z poniższymi normami:

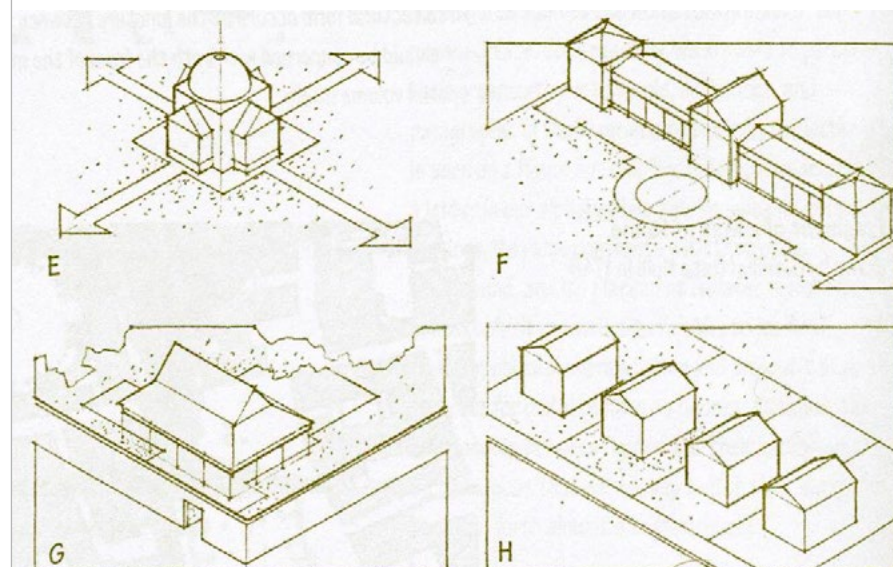
- PN/B-01025:2004 Rysunek budowlany. Oznaczenia graficzne na rysunkach architektoniczno-budowlanych,
- PN/B-01027:2002 Rysunek budowlany. Oznaczenia graficzne stosowane w projektach zagospodarowania działki lub terenu,
- PN/B-01030:2000 Rysunek budowlany. Oznaczenia graficzne materiałów budowlanych,
- PN-EN ISO 11091:2001 Rysunek budowlany. Projekty zagospodarowania terenu.

Ale wróćmy do naszych rozważań o ograniczaniu przestrzeni i przezierności. Poniżej mieszczą się przykłady ograniczenia wzrokowego, zamknięć widokowych i ograniczenia wpływu otoczenia pokazane na wybranych typach zabudowy mieszkalnej. Przeanalizujemy możliwy wpływ zaproponowanych uformowań na odczucia mieszkańca-użytkownika, na odbiór każdej budowli w krajobrazie i powiązanie z otoczeniem.

il. 236



il. 237



Te historyczne przykłady prezentują kilka rozważań teoretycznych. Stosunek wnętrza budynku do przestrzeni otaczającej, stopień powiązania z otoczeniem i przezierność przegród to ważne zagadnienia w tworzeniu kompozycji architektonicznych. Znamienitym przykładem są tutaj budynki zabudowy mieszkaniowej Beneluksu, gdzie znaleźć można nieskończone przykłady różnicowania wygradzenia i percepcji wnętrza (il. 238–241).

il. 238



il. 239



il. 240



il. 241



Przestrzenie publiczne, półpubliczne i prywatne pokazują nam się tutaj z pełną gamą możliwości. Wiele rozwiązań koresponduje z uwarunkowaniami kulturowymi. Gdzie w naszym kraju mogłyby zaistnieć garaże z przezierną kratą? Gdzie w przyulicznej ścianie inwestor chciałby zastosować szklane lamele? Pozostawmy jednak uwarunkowania ulubionych rozwiązań inwestorów na boku i przyjrzyjmy się jeszcze możliwościom kształtowania przegród i odbioru kompozycji architektonicznej w otoczeniu. Dobrym przykładem współczesnych kreacji są te przedstawione na poniższych fotografiach ambasady krajów nordyckich w Berlinie zrealizowane w latach 2006–2007 (fot. arch. M. Gomoluch) (il. 242–245).

il. 242



il. 243



il. 244



il. 245



Zastosowanie w wygradzeniu funkcji przezierności, szkło i odbicia (nawet parokrotne) w taflach szklanych zupełnie zmieniają percepcję tych budynków. Przypomnijmy sobie wcześniej wspomniane historyczne relacje wnętrza domu mieszkalnego i jego ustawienia na działce (il. 236, 237) i porównajmy z tymi współczesnymi nowoczesnymi rozwiązaniami. Możliwości techniczne i stosowane materiały zmieniły podejście twórców i użytkowników wewnętrznych przestrzeni do omawianego pojęcia „ograniczenia przestrzeni”. Podziwiane dziś dzieła architektoniczne wprowadziły inne od dawnych zwykłych i powszechnie akceptowanych efekty wizualne. Bryła siedziby banku ING w Amsterdamie potrafi zlać się z błękitem nieba, ale i wyróżnić się niecodziennym kształtem wobec otoczenia (il. 246, 247).

Wykorzystanie szkła w tworzeniu elewacji, ścian, podłóg, wprowadzanie przezierności, odbić to cenione obecnie sposoby wydzielenia przestrzeni. Patrząc nocą na oświetlone wnętrza powierzchni biurowych, nie mamy pojęcia, że takie przestrzenie obserwowane za dnia pokażą zupełnie inny swój wyraz. Szklane „skóry” budynków zmieniają też percepcję tych funkcji: biura stają się bezpieczniejsze i niemal zupełnie odkryte dla obserwatora (il. 248–250).

il. 246



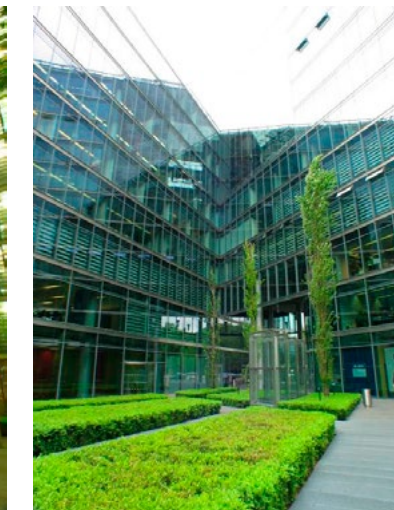
il. 247



il. 248



il. 249



il. 250



Sufit ostatniej kondygnacji apartamentowca (budynek Q1 w Gold Coast) daje nam pełne odczuwanie pory dnia, pogody, doświetlenia i poczucie „odlotu” (il. 251, 252).

il. 251



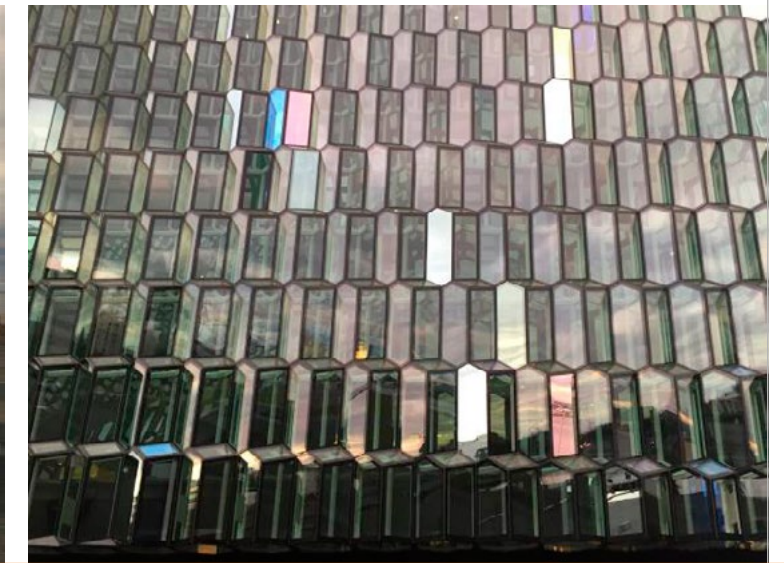
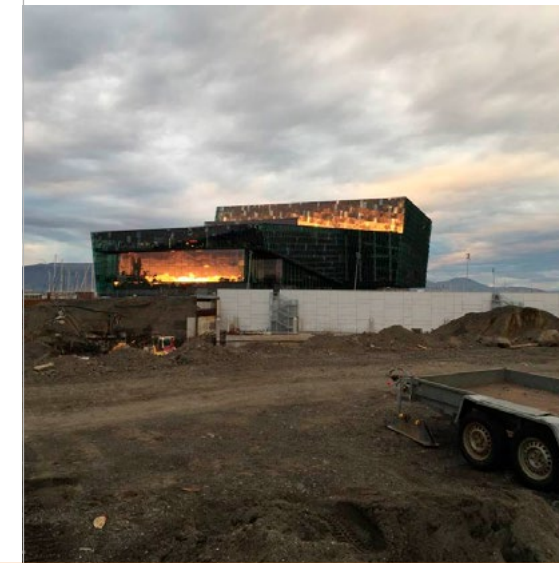
il. 252



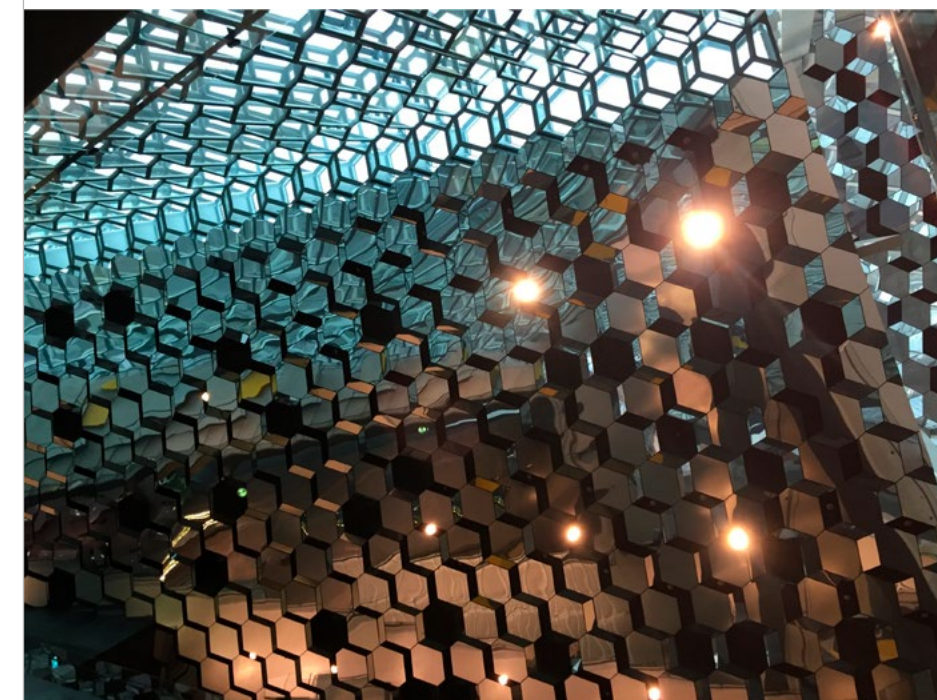
il. 253

il. 254

Z kolei sala koncertowa i centrum konferencyjne „Harfa” (zbudowane w 2015 roku w Reykjavíku) potrafi odbić złoto zachodu słońca i zaburzyć nasze odczuwanie góry i dołu, pionu i poziomu, rzeczywistości i ułudy (il. 253–255). Trzecie zdjęcie to fragment wnętrza budynku.



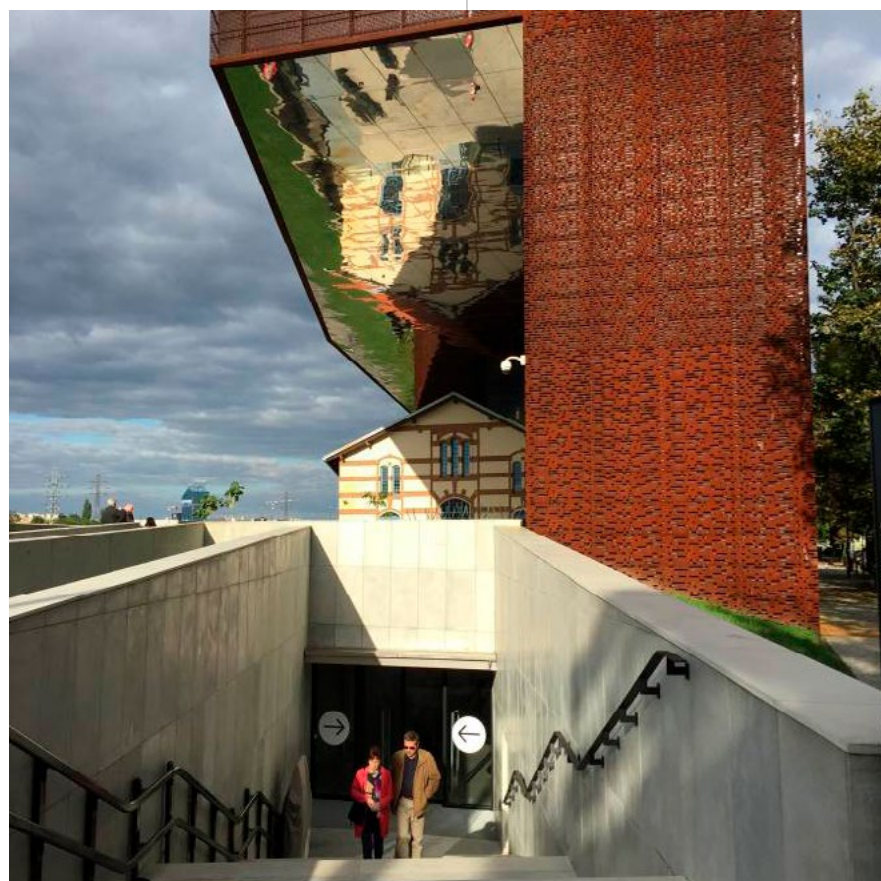
il. 255



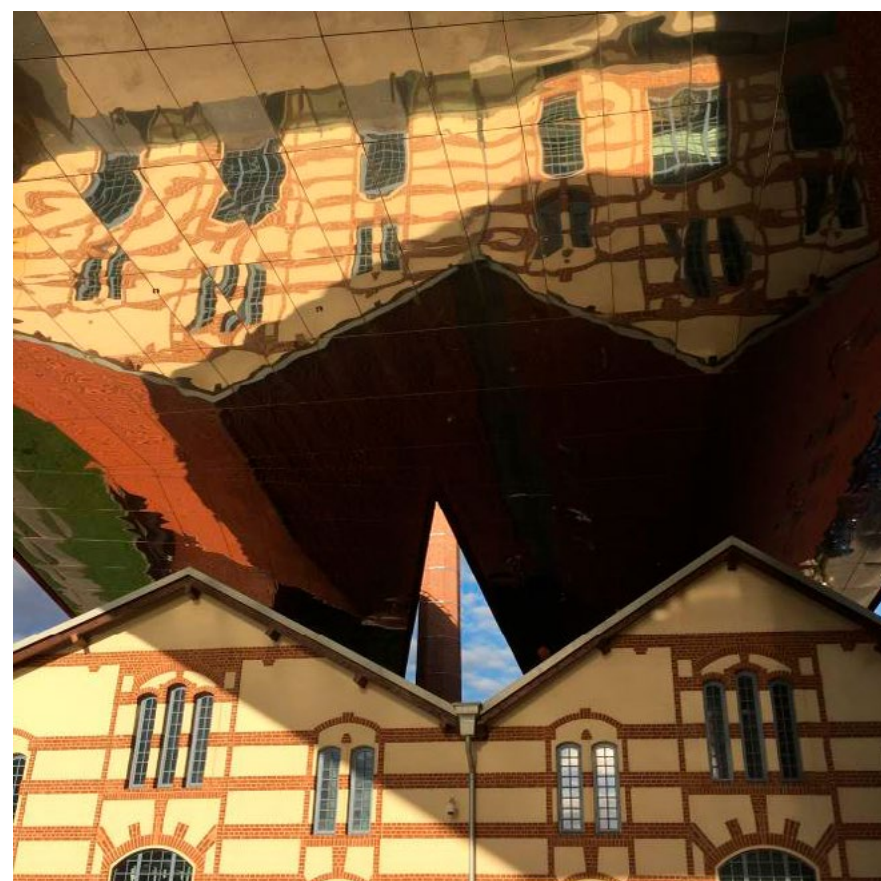
Zobaczmy jeszcze, jak możemy odebrać i odczuć przestrzeń na działce Muzeum Tadeusza Kantora, stworzonym tuż przy rzece w Krakowie (il. 256–259).

Zauważone odbicie własnej sylwetki na suficie to niecodzienne odczucie. I takich, tak niecodziennych, inaczej formowanych, odmiennych kreacji architektonicznych, kompozycji wydzielających przestrzeń wewnętrzną i zewnątrz chcemy jako ludzie nowocześni. Wiek XXI sprawia, że przezierność likwiduje bariery „ścian”, zieleń wchodzi na elewacje, dachy i do wnętrza, stajemy się coraz bardziej uczestnikami tego spektaklu postrzegania. Postrzegania wnętrza i zewnątrz, postrzegania bezpieczeństwa i komfortu, przezierności i transparentności.

il. 256



il. 257



il. 258



il. 259



BIBLIOGRAFIA

Böhm A.: *Architektura krajobrazu. Jej początki i rozwój*. Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Kraków 1994.

Böhm A.: *Wnętrze w kompozycji krajobrazu. Wybrane elementy genezy analizy porównawczej i zastosowań pojęcia*. Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Kraków 2004.

Ching, Francis D.K.: *Architecture – Forum. Space and Order*. Jon Wiley & sons inc., New York 1996.

Ching Francis D.K.: *Architectural Graphics*. Jon Wiley & sons inc., New York 2003

Ciechanowski K.: *Podstawy kompozycji architektonicznej*. Politechnika Wrocławska, Wrocław 1974.

Dąbrowski L.T.: *Projektowanie krajobrazu. Wybrane zagadnienia kompozycji i programu*. Politechnika Szczecińska, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego, Szczecin 1997.

Łuczyńska-Bruzda M.: *Elementy naturalne środowiska*. Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Kraków 1999.

Niezabitowski A.: *O budowie przestrzennej działła architektury*. „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej”, s. „Budownictwo”, nr 628, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 1979.

Patoczka P.: *Ściany i bramy w krajobrazie*. Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Kraków 2000.

Quintal B.: *121 definitions of architecture*. Arch Daily, 2019.

Żórawski J.: *O budowie formy architektonicznej*. Arkady, Warszawa 1962.



Wydawnictwo Wydział Architektury
Politechniki Śląskiej
Gliwice 2023