

Z archiwum „Architektury-murator”


EU Mies Award

EU Mies van der Rohe Award. Polska

Polskie realizacje w konkursie o europejską nagrodę architektoniczną

Pierwsza edycja EU Mies van der Rohe odbyła się w 1988 roku i musiało minąć aż dziesięć lat, by na tak zwanej krótkiej liście znalazł się jeden polski obiekt. Brama do Miasta Zmarłych autorstwa Romualda Loeglera z zespołem to obiekt ikoniczny, przykuwający uwagę lapidarnością formy, ujętej w dwóch długich, wygiętych łukowo ścianach, między którymi odbywa się misterium ostatniego pożegnania. Do dziś uznany za jeden z najważniejszych obiektów symboliki sacrum we współczesnej rodzimej architekturze. Warto zwrócić przy tym uwagę, że obok polskiej realizacji, z krajów tak zwanego dawnego bloku wschodniego, do liczącej 31 obiektów listy z 1998 roku zakwalifikowano tylko jeden: szkołę dla pielęgniarek w Słowenii. Minęło wiele czasu, a różnica jakości architektury w zjednoczonej już Europie zaczęła się dopiero lekko zacierać. Pierwsza główna nagroda przypadła realizacji w Polsce dopiero w 2015 roku (Filharmonia w Szczecinie), trudno nie zauważyć jednak, że jej autorami są architekci zachodni (Barozzi / Veiga), choć oczywiście przy znaczącej współpracy polskiego biura (Studio A4, Jacek Lenart, *nota bene* laureat tegorocznej Honorowej Nagrody SARP 2019). Warto dyskutować, dlaczego, póki co, tak się dzieje. Mam nadzieję, że zorganizowana przez Fundację Miesa van der Rohe z okazji 25-lecia „Architektury-murator” wystawa *Polska w konkursie Unii Europejskiej w dziedzinie Architektury Współczesnej im. Miesa van der Rohe* (24 września – 13 października 2019 na bulwarach w Warszawie) oraz przypomnienie w ramach tej właśnie publikacji wszystkich polskich obiektów, które znalazły się na krótkiej liście, w finale i wśród nagrodzonych, prezentowanych na łamach „Architektury-murator”, wraz z rozmową z jurorem na temat zasad i celów pracy tego sądu konkursowego, będą do takiej dyskusji doskonałym podłożem.

Ewa P. Porębska



04/1999



06/2011



03/2012



10/2012



06/2013



08/2013



03/2014



07/2014



01/2016



03/2018

Abstrakcyjna symbolika domu
pogrzebowego dotyka spraw
ostatecznych

**Dom pogrzebowy
„Brama do Miasta
Zmarłych”**

Kraków, cmentarz
Batowicki, ul. Powstańców

Autor: architekt
Romuald Loegler

Współpraca: architekci
Józef Białasik, Piotr Madej,
Ewa Fitzke (urbanistyka,
mała architektura)

Konstrukcja:
Stanisław Karczmarczyk,
Zdzisław Lubieniecki

Inwestor: Zarząd Cmentarzy
Komunalnych w Krakowie

Powierzchnia terenu:
34 500 m²

Powierzchnia użytkowa:
1929 m²

Kubatura: 16 493 m³

Projekt: 1993

Realizacja: 1993-1998

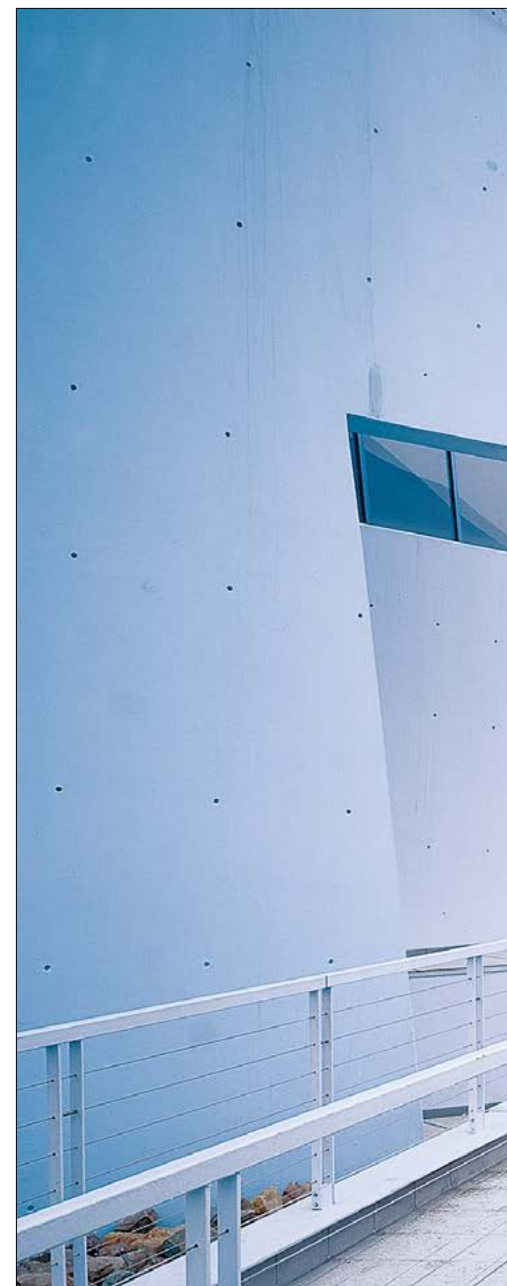
**Nie podano
kosztów inwestycji**

Cmentarz Batowicki w Krakowie zajmuje obszerny teren na łagodnym stoku pomiędzy Prądnikiem a Nową Hutą. Leży w bezpośrednim sąsiedztwie pól, ale już w odległości kilkuset metrów wyrastają domy otaczających Kraków osiedli mieszkaniowych. Cmentarz stale się rozrasta. Do tej pory jego zaplecze było bardzo skromne. Jeden z elementów mających teraz poprawić jakość oferowanych usług stanowi nowy dom pogrzebowy. Jego autorem jest Romuald Loegler – architekt o wielkiej aktywności, twórca indywidualista. Dzięki temu projektowi wygrał on konkurs krakowskiego oddziału SARP, przeprowadzony w 1993 roku. Oprócz ekumenicznych kaplic, kostnicy i części administracyjnej znajdują się tu też miało krematorium. W trakcie długiej i przerywanej realizacji zrezygnowano jednak z pieców kremacyjnych, po uporczywych protestach okolicznych mieszkańców. Budynek stoi na skraju cmentarza,

cała poetycka siła oddziaływania „treści” budynku, sprzyjająca – dzięki swej abstrakcyjnej formie – najróżniejszym interpretacjom.

Wnętrze domu pogrzebowego składa się z szeregu, niejako następujących po sobie, przestrzeni. Zapraszający, wypełniony szklaną ścianą portal prowadzi do recepcji, które poprzez przegrodę masywnej empory przechodzą w przestrzenie ekumenicznych kaplic – miejsc ceremonii. Za nimi usytuowano kostnice i pomieszczenie przygotowania zwłok z nastrojowym tarasem ostatnich pożegnań, dostępnym poprzez zewnętrzną rampę. Z boku, od strony drogi, do głównego korpusu dostawiono szklany pawilon administracyjny. Transport zwłok odbywa się za pomieszczeniami biurowymi, po osłoniętej rampie prowadzącej do piwnic. Stąd trumny jadą windą na górny poziom, do kostnicy. Następnie – poprzez pomieszczenie przygotowania – trafiają do kaplic. Po ceremonii wyprowadzane są na cmentarz portalem głównego wejścia.

Program obiektu zinterpretowany został przez autora jako brama do Miasta Zmarłych. Główne wejście stało się więc szeroko otwartym, metafizycznym przejściem, prowadzącym donikąd, do krawędzi, której żywi przekroczyć nie mogą. Lecz są w stanie odczuć jej bliskość, dzięki specyficznemu nastrojowi błękitno-szarych wewnątrz przepelnionych światłem. Kolor nabiera tu wyrazu transcendentnego. Zdaje się wypełniać wnętrza pogodną nieskończonością, stępując ostrością skośnie ustawionych brył i ścian. Jego przedłużeniem poza budynkiem staje się kolor nieba, ku któremu kaplice otwierają się za pomocą wydatnych świetlików, rozpruwających przestrzeń dachu. Można uwierzyć, że stąd wyprowadza się tylko zwłoki. Duch unosi się w błękitcie, przenośzając w niedostępne rozumowo obszary. Całe to semantyczne bogactwo zamknięto w lapidarnej z pozoru formie, pomiędzy dwoma długimi, wygiętymi



w lekki łuk betonowymi ścianami. Z dalszej perspektywy bryła wydaje się niesłychanie abstrakcyjna i sprzeczna z tradycyjnym wyobrażeniem budynku. Kiedy podejmiemy bliżej, rozpada się na bogaty szereg mniejszych, autonomicznych elementów, a we wnętrzach poszczególne formy rozmieszczone są swobodnie, niczym wolno stojące obiekty wypełniające ogólnie dostępną przestrzeń. Przy odrobinie docieklivości można wśród nich rozpoznać motywy

Budynek nominowany przez międzynarodowe jury do Nagrody im. Miesa van der Rohe dla Architektury Europejskiej 1998

w najwyższym jego punkcie, przy zakręcie przebiegającej obok drogi. Ukształtowanie terenu sprawia, że obserwator – w zależności od tego, gdzie się znajduje – zupełnie inaczej postrzega obiekt. Od strony szklanych ścian głównego wejścia i pawilonu biurowego wygląda on dość enigmatycznie i nie musi kojarzyć się z przeznaczoną mu funkcją. Natomiast od strony cmentarza, gdzie powstał łagodny łuk zapadającej się, czy wychodzącej z ziemi ściany, ujawnia się

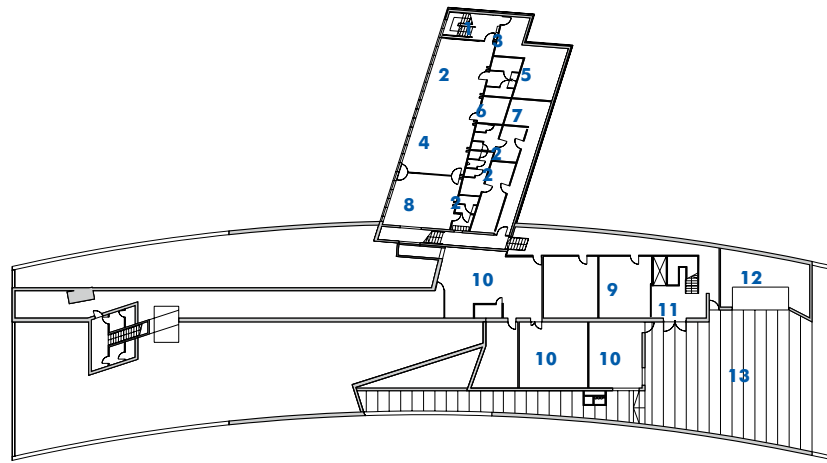


inspirowane dekonstruktywistyczną klasyką, nieodparcie zaprzatającą umysły czujących na światowe trendy twórców w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Odnaleść można też interpretacje chętnie powtarzanych przez autora pomysłów, takich jak – zdeformowany tu – sześcienny moduł, wyznaczający proporcje bryły, miękko prowadzone łukowate ściany czy charakterystyczny kolor ślusarki. Wszystkie elementy spaja jednak widoczna wiara twórcy w siłę

poetyckiej, artystowskiej wizji przestrzeni. W sceptycznie nastawionej kulturze dnia dzisiejszego wiedzie ona ku architekturze nastrojów i formie oddającej przede wszystkim wyraz programu – nawet jeśli podważać ma to racjonalność i logikę konstrukcji budynku.

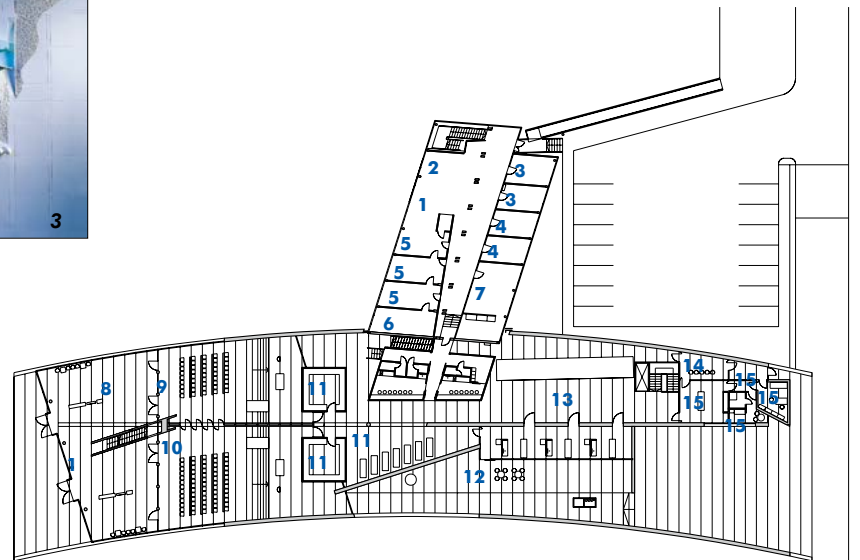
Dekonstruktywistycznej formuły użyto z powodzeniem dla osiągnięcia mistycznego wyrazu obiektu. Takiej jak tu doży metafizyki nie udało się zrealizować pierwszoplanowym postaciom

architektonicznej dekonstrukcji, pomimo powtarzanych deklaracji podważających znaczenie kultury opartej na racjonalizmie i doświadczeniu. Także poprzedni projekt Romualda Loeglera pasujący się z pojęciem absolutu – kościół Źwiętej Jadwigi w Krakowie – może przez swoją neomodernistyczną stylistykę, a może właśnie przez brak antyracjonalnej inspiracji, nie ma takiego wymiaru poetyckiego skrót, symbolu dostępnego na poziomie zmysłowym, jak



1:600

4



1:600

5

3. Sytuacja, model:

Edwin Drewniak,
fot. Piotr Dżumala

4. Rzut kondygnacji
podziemnej:

Oznaczenia:

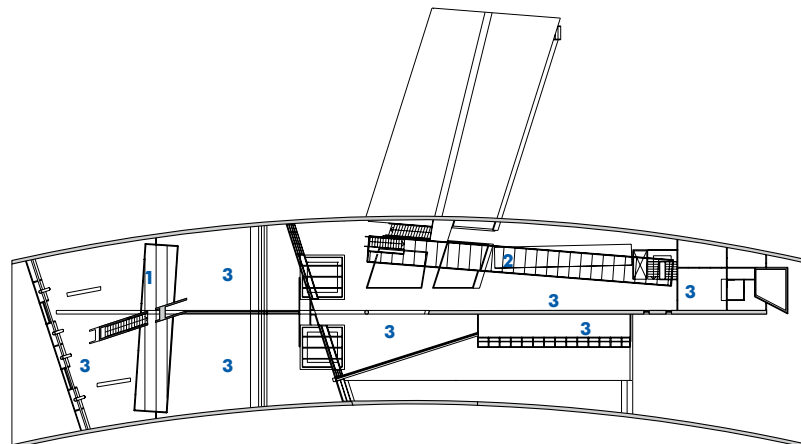
- 1 – klatka schodowa;
2 – szatnie dla
pracowników; 3 – sekre-
tariat archiwum; 4 – hol
repcyjny; 5 – archi-
wum; 6 – magazyn;
7 – jadalnia; 8 – kuchnia;
9 – skład trumien;
10 – pomieszczenia
techniczne; 11 – pomiesz-
czenie rejestracji zwłok;
12 – garaż; 13 – plac
manewrowy

3. Site plan; model: Edwin

Drewniak. Photo Piotr
Dżumala

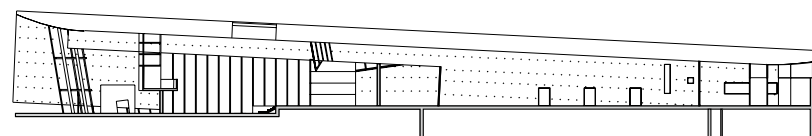
4. plan. Key:

- 1 – staircase;
2 – employees' cloak-
room; 3 – archive office;
4 – reception hall;
5 – archives; 6 – store-
room; 7 – dining room;
8 – kitchen; 9 – storage
of coffins; 10 – technical
room; 11 – registration
of the dead;
12 – garage;
13 – maneuver yard



1:600

6



1:600

7

ma to miejsce w domu pogrzebowym w Batowicach.

Tu racjonalizm wystawiony jest na ciężką próbę. Betonowe ściany dziesięciometrowej wysokości unoszą się z poziomu ziemi, a dach niczym kartka papieru nadwiesza się wielkim, poderwanym w górę wspornikiem. Świetlik głęboko rozcina budynek, a szklane ściany odchylają się od pionu. Abstrakcyjna symbolika w zrozumiałym sposób dotyka spraw ostatecznych. Na taras ostatnich pożegnań dochodzi się rampą zawieszoną nad usypanym przy budynku gołoborzem, gdzie wiatr gra na harfie stalowych prętów, rozciągniętych pomiędzy płytami posadzki i stropu.

W ciągu pięciu lat, dzielących projekt domu pogrzebowego od jego realizacji, dekonstruktywistyczne trendy architektoniczne początku lat dziewięćdziesiątych znacznie osłabły. Nie ma to jednak wielkiego wpływu na wymowę krakowskiego obiektu. Jego forma jest bowiem przy całej swej abstrakcyjności na tyle otwarta na różnorodne interpretacje i skojarzenia, i na tyle zespółona z programem oraz nastrojem miejsca, że dla odczucia jej oddziaływania nie potrzeba zagłębiać się w intelektualne rebusy humanistyki, ani w ich sprzężenie z architekturą.

Grzegorz Stiasny

Zdjęcia: **Wojciech Kryński**

Założenia autorskie:

Motto: *Ponad wszystkim jest światło.*

Luigi Snozzi

Idea:

Mysłą przewodnią projektu było stworzenie budowli-znaku, o ponadczasowym, ponadstylowym charakterze. Budowli, która stojąc na końcu drogi jak BRAMA symbolizować będzie granicę pomiędzy światem żywych a nieskończonością. Przyjęcie tej symboliki jako idei wydaje się być naturalną konsekwencją postawionego zadania – realizacji obiektu, który wciąga nas w świat



8



9

5. Rzut parteru. Oznaczenia:

- 1 – hol recepcyjny;
- 2 – portiernia;
- 3 – pomieszczenia firmy kamieniarskiej;
- 4 – pomieszczenia firmy pogrzebowej;
- 5 – biura;
- 6 – gabinet dyrektora;
- 7 – kwaciarnia;
- 8 – poczekalnia;
- 9 – mała kaplica;
- 10 – duża kaplica;
- 11 – magazyn;
- 12 – taras ostatnich pożegnań;
- 13 – kostnica;
- 14 – sala pożegnań;
- 15 – pomieszczenia przygotowania zwłok

6. Rzut pierwszego piętra. Oznaczenia:

- 1 – empora;
- 2 – antresola;
- 3 – pustka

7. Przekrój

8. Fragment holu

9. Fragment holu

z wejściem na empore

5. Ground floor plan. Key:

- 1 – hall and reception;
- 2 – janitor's room;
- 3 – stonemasons' rooms;
- 4 – funeral company's rooms;
- 5 – offices;
- 6 – manager's office;
- 7 – flower shop;
- 8 – waiting room;
- 9 – small chapel;
- 10 – large chapel;
- 11 – storeroom;
- 12 – last farewell terrace;
- 13 – morgue;
- 14 – farewell hall;
- 15 – burial preparation rooms

6. First floor plan. Key:

- 1 – gallery;
- 2 – mezzanine;
- 3 – void

7. Cross-section

8. Hall fragment

9. Hall fragment with an entrance to the gallery



10

transcendentnych przeżyć, wykraczających poza granice świadomości i poznania, przenoszących nas w świat mistycznej fantazji.

Dla realizacji tej idei sformułowany został temat projektu. Jest nim problem przejścia od światła do cienia, kontrastu pomiędzy jasnością a ciemnością, problem relatywności naszych przeżyć osobistych, wywołanych symboliką form. Znalezienie rozwiązania tych kwestii wyrazić się ma w architektonicznej wypowiedzi, której język służyć będzie artykulacji nastroju, miejsca i przestrzeni.

Romuald Loegler

The Batowicki Cemetery in Cracow is located on a soft slope between Prądnik and Nowa Huta. A new funeral home was built there, designed by Romuald Loegler, a very active architect and creative individualist. In 1993 he won a competition for the funeral home organized by the Cracow Chapter of SARP.

The interior is made up of a sequence of spaces. A portal in a glass wall leads to a reception from which, through a barrier constituted by a massive gallery, one enters ecumenical chapels, places of funeral services. Behind them, morgues and rooms for preparing the dead for burial are located, with an intimate terrace of last farewells, reached by an external ramp. On the road side a glazed administrative pavilion was added. Bodies are transported along a sheltered ramp going down to cellars, behind office rooms. From there they are taken by an elevator to the upper level morgue, pass through the preparation room and are directed to chapels. After the services, they are transported to the cemetery through the main portal.

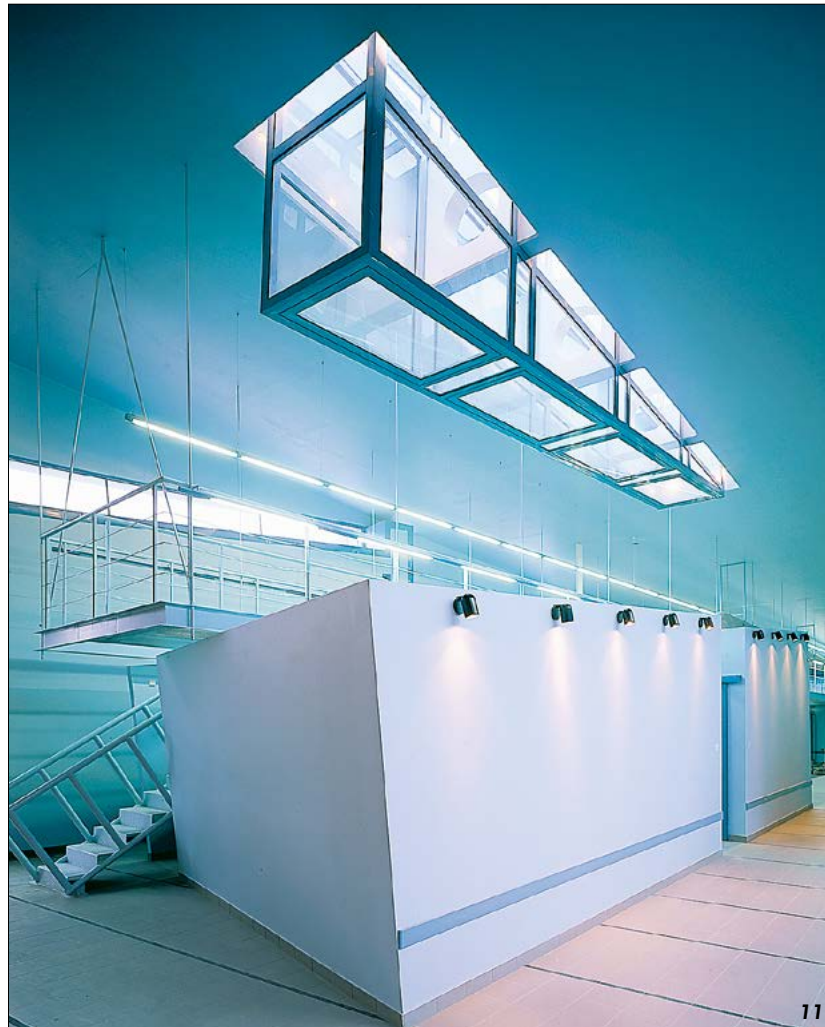
The structure, in the designer's interpretation, became a gate to the city of the dead. The main entrance thus became a widely open, metaphysical passage, a road leading nowhere, to an edge which the living cannot cross. With but a slight effort they can feel its presence; they are

encouraged by a specific atmosphere in blue-gray interiors filled with light. The color becomes transcendent, it seems to fill the interiors with serene infinity, mollifying the sharpness of diagonally situated masses and walls. Outside the building, it is continued in the color of the sky, to which the chapels open through large skylights piercing the roof planes.

From a long perspective, the form is very abstract and seems to negate the traditional idea of a building. Seen from close up, it is split into a rich multitude of smaller, autonomous elements. In the interiors, individual forms are freely dispersed as if they were freestanding objects filling up the generally accessible space. With some inquisitiveness, one can recognize types inspired by Deconstructivist classicism, which absorbed the minds of trend-sensitive architects in the first half of the 1990s. One can also find interpretations of some ideas frequently repeated by Loegler, such as a deformed cubic module determining the proportions, curved walls, and characteristic color of metal fittings. All these elements are combined by a manifest faith of the architect in the might of a poetic and arty vision of space.

The Deconstructivist formula was successfully employed to create a mystic expression of the building. Such amount of metaphysics as here has not been achieved even by the leading figures of the architectural deconstruction in spite of repeated declarations questioning the import of a culture based on rationalism and experience.

Rationalism is severely tried here. Ten meters high concrete walls rise from the ground level, and the roof like a sheet of paper juts out over a large upturned corbel. The skylight cuts deeply into the building, and glass walls are not vertical. An abstract symbolics touches upon the eternal in an understandable way. The last farewell terrace is reached along a ramp suspended over a stone field.



11



12

“Gate to the City of the Dead” Funeral Home

Cracow, the Batowicki Cemetery, ul. Powstańców

Architect:

Romuald Loegler

Associate architects:

Józef Białasik, Piotr Madej, Ewa Fitzke (urban planning, architectural furniture)

Structural engineers:

Stanisław Karczmarczyk, Zdzisław Lubieniecki

Client: City Cemetery

Board in Cracow

Site area:

34,500 sq.m

Usable floor area:

1,929 sq.m

Volume: 16,493 cu.m

Design: 1993

Construction: 1993-1998

Cost of investment

not revealed

The project nominated for Mies van der Rohe Award for European Architecture 1998

Skromność, prostota, szczerść, minimalizacja środków i kosztów to cechy dotychczas prawie niespotykane w polskiej architekturze sakralnej. Najmłodsze pokolenie projektantów redefiniuje stylistykę miejsca kultu, odwołując się do uniwersalnych, pozareligijnych symboli, ale wykorzystując lokalną tradycję, budulec i zaangażowanie użytkowników \ *Modesty, simplicity, sincerity, and minimalization of means and costs are features hardly ever encountered in contemporary Polish ecclesiastical architecture. The youngest generation of architects redefines the stylistics of a cult site, referring to universal extrareligious symbols, but using the local tradition, building materials and involvement of users*

Drewniana kaplica w Tarnowie

Wooden chapel in Tarnów

wieś Tarnów nad Wisłą

Autorzy\Architects: Beton,
architekci Marta Rowińska,
Lech Rowiński

Wykonawcy

Builders:
mieszkańcy wsi Tarnów

Inwestor\Client: prywatny

Powierzchnia terenu

Site area: 400 m²

Powierzchnia zabudowy

Footprint: 68 m²

Powierzchnia użytkowa

Usable floor area: 65 m²

Powierzchnia całkowita

Total area: 68 m²

Kubatura\Volume: 390 m³

Świątynia Votum Aleksa we wsi Tarnów nad Wisłą, usytuowana na samym brzegu skarpy w zakolu rzeki, ujmuje skromnością. W przeciwieństwie do większości obiektów sakralnych powstających w Polsce współcześnie, o architekturze często krzykliwej i eklektycznej, ten oszałamia prostotą. Jedynie krzyż na kalenicy podpowiada funkcję budynku. Smukła, drewniana konstrukcja posadowiona jest na płycie żelbetowej. Dwuspadową, bezokienną bryłę pokrywają nieregularne, poziome linie kolejnych warstw wióra osikowego, tak że przejście dachu w ściany jest niemal niezauważalne. Szczytowa ściana, gdzie umieszczono wejście, obłożona została deskowaniem. Dwuskrzydłowe drzwi, ozdobione jedy-

wałem, uformowanym z korzeni wykarczowanych drzew. Wydziela on plac wokół niej, ale jednocześnie całkowicie przynależy do otaczającej dzikiej przyrody.

Kościół ufundowany został przez prywatnego darczyńcę, choć tradycja takich donacji dziś już praktycznie zanikła. Inwestor chciał nawiązać do istniejącej kiedyś we wsi świątyni z XVII wieku. Zależało mu również na udziale w tej realizacji lokalnej społeczności. Zaangażował więc miejscowych wykonawców, którzy dysponowali bardzo ograniczonymi narzędziami i umiejętnościami. Stąd proste rozwiązania konstrukcyjne i mało skomplikowany detal. Mimo to projektanci nadzorujący powstawanie budowli mieli spore trudności w osiągnięciu zadawalającego poziomu wykonania. W końcowym efekcie niedociągnięcia te podkreślają lokalny charakter przedsięwzięcia. Od początku też jednym z założeń projektowych było użycie drewna jako podstawowego budulca. Pochodzi ono z pobliskiego tartaku.

Oprócz pobudek historyczno-religijnych, jednym z powodów, które skłoniły donatora do budowy w tym miejscu kaplicy, była ochrona części skarpy wiślanej, zaśmiecanej i dewastowanej dotąd przez rybaków i biwakowiczów.

Stylistyka kościoła przypomina projekty japońskich architektów (Tadao Ando, Shigeru Bana), czego dowodem jest uznanie, jakim cieszy się on w tamtej części świata. Zdjęcia świątyni publikowane były wielokrotnie w azjatyckich magazynach o architekturze, a projektanci pracują właśnie nad zleceniem dla prywatnego inwestora z Japonii.

Realizacja pracowni Beton jest dowodem na to, że prawdziwą i szczerą architekturę można tworzyć przy pomocy bardzo skromnych środków, z udziałem lokalnej społeczności. Wpisuje się w nurt zrównoważonego rozwoju, korzystając z miejscowej tradycji i budulca, przez co użytkownik bardziej się z nią utożsamia. Prawdopodobnie to właśnie sprawiło, że obiekt był jedną z 45 realizacji, wybranych z 343 nominowanych z całej Europy, które walczyły w tym roku o najbardziej prestiżową architektoniczną nagrodę im. Miesa van der Rohe. Żaden polski budynek zgłaszany do konkursu nie znalazł się w tym gronie od początku przyznawania wyróżnienia.

Agnieszka Kuczyńska

Zdjęcia: **Jakub Certowicz**\jakubcertowicz.pl



Projekt\Design: 2007

Realizacja\Construction:
2007–2011

Koszt inwestycji\Cost of
investment: 80 000 PLN

Biogram i zdjęcie autorów

prezentujemy na str. 119

nym detalem: kutymi, podłużnymi zawiasami, licują się z fasadą. Wchodzi się przez nie do ciemnego przedsionka, a dopiero z niego, przez kolejne, niższe drzwi, do jasnej nawy. Światło wpada do środka przez całkowicie transparentną tylną ścianę, a widok na zieleń i wiślaną krajobraz stanowi naturalne tło dla odprawianych tu nabożeństw. O charakterze wnętrza, sprzyjającego skupieniu i wyciszeniu, stanowi sosnowa konstrukcja oraz proste ławy i stół-oltarz. W powietrzu unosi się zapach żywicy, wzmagając jeszcze poczucie kontaktu z naturą. *Sacrum* wyraża się tu nie przez znaki i symbole, lecz poprzez światło, szczerść materiału, pejzaż za ołtarzem. Kaplica otoczona została organicznym płotem-

1. Widok ogólny od strony północno-zachodniej
2. Brama przed kaplicą

1. North-west view
2. Gate leading to the chapel

Z a ł o ż e n i a a u t o r s k i e :

Kościół został ufundowany przez prywatnego inwestora z myślą o przywróceniu niewielkiej wsi Tarnów miejsca kultu i kontemplacji, które zniknęło stąd w XIX wieku, kiedy Wisła zmieniła bieg. Jest to także prywatne wotum fundatora.

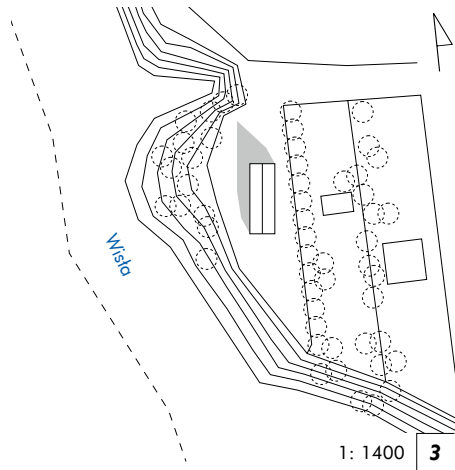
Założenia projektowe były bardzo proste, wręcz organiczne. Chodziło o stworzenie bezpretensjonalnego budynku sakralnego, przyjaznego mieszkańcom, ale także Wiśle, która płynie tuż obok, lasom sosnowym, ptakom, lisom i wiejskim psom. Kościół został wzniesiony głównie siłami lokalnymi, bo włączenie mieszkańców w budowę było jednym z wielu pomysłów fundatora. I stało się jednym z założeń projektowych. Stąd wynikła bardzo prosta technologia, uproszczona konstrukcja, brak skomplikowanych rozwiązań i systemów architektonicznych. Całe przedsięwzięcie przeobraziło się w swoisty eksperyment: jak bardzo można uprościć formę i technologię, zachowując jak najwyższą jakość przestrzeni...

Kształt bryły stworzył się właściwie sam. Z jednej strony woda i wiatr. Z drugiej marzenia – być może niespełnione – o redukcji i szczerości, o jasnej i klarownej wypowiedzi. Z trzeciej strony cała historia Kościoła w naszym polskim kontekście. Choć akurat o tej trzeciej stronie staraliśmy się nie myśleć prawie wcale. Żeby nie wpaść w pułapkę barokowo-doktrynalną. Wszystko to zanurzyło się w jakichś intuicjach, w gęstwinie obrazów i śladów pamięci. Z tego powstał drewniany budynek na planie wydłużonego prostokąta, ze strzelistym, dwuspadowym dachem. Zaciszny, kameralny, skierowany ku dalekiemu, południowemu horyzontowi. Krzyż na kalenicy oznajmia – jakkolwiek dyskretnie – że jest to kościół. Ale równie dobrze mógłby to być meczet albo synagoga. Przynajmniej z naszego punktu widzenia. Zależało nam wyłącznie na tym, żeby stworzyć miejsce sprzyjające skupieniu i wyciszeniu. Schronienie dla zmysłów.

Marta i Lech Rowińscy

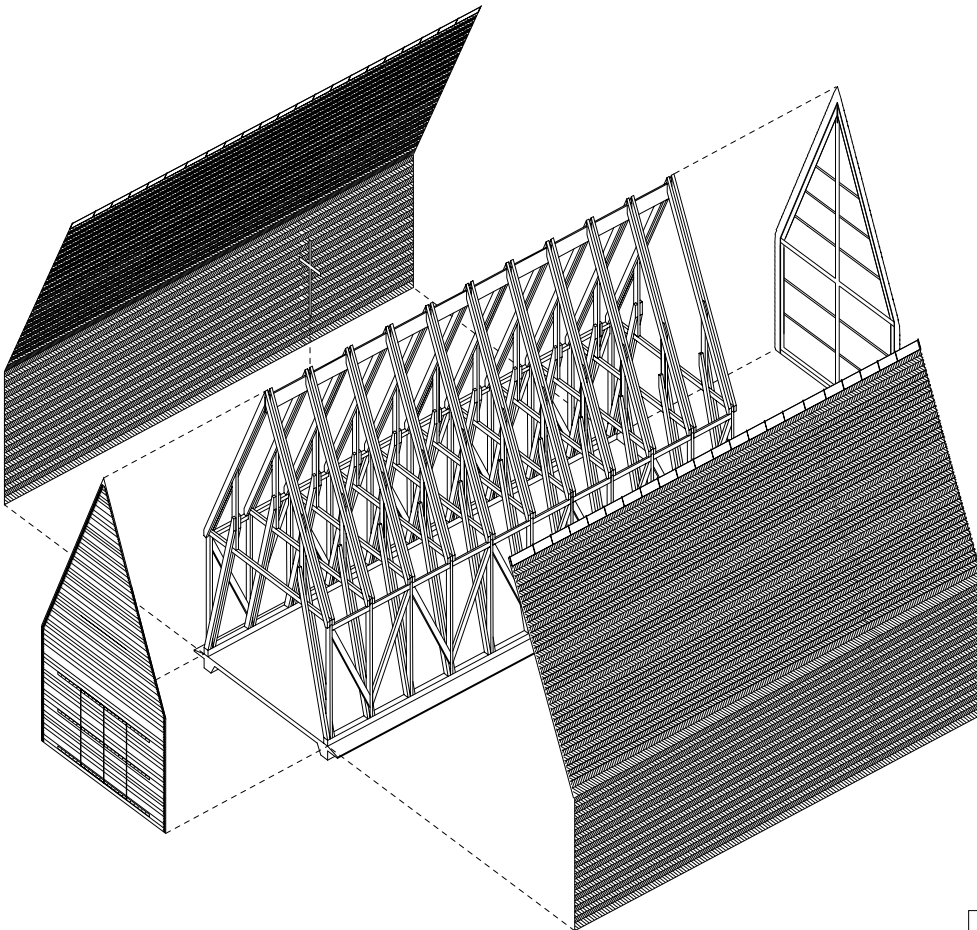
Alex's Votum chapel in the village of Tarnów on the River Vistula, located right on a high riverbank above a bend, is charming in its modesty, so different from most ecclesiastical buildings, garish and eclectic, which are now being constructed in Poland. Only a cross on the ridge beam suggests its function.





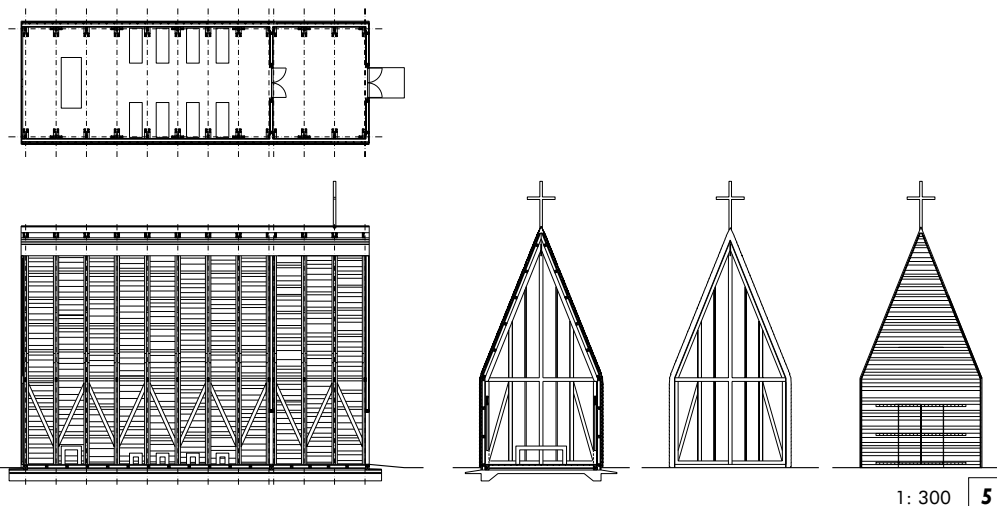
3. Sytuacja
4. Aksonometria
5. Rzut, przekrój podłużny, przekrój poprzeczny, rysunek elewacji południowej, rysunek elewacji północnej
6. Widok od strony północnej na wejście

3. Site plan
4. Axonometric view
5. Plan, longitudinal section, cross section, drawing of the south facade, drawing of the north facade
6. Entrance seen from the north



Sacrum is expressed here not through signs and symbols, but through light, sincerity of materials, and landscape behind the altar. The building was surrounded by a fence/mound, made of roots of felled trees. The church was founded by a private donor, who wished to refer to a church which had stood here from the 17th to the 19th cent. He also wanted the local community to participate in the construction, so he employed local workers, who had very limited tools and skills. Hence simple structural solutions and uncomplicated details, but even so, it was with considerable difficulty that the designers who supervised the construction achieved a satisfactory standard of finishing. In the final effect, these imperfections only emphasize the local character of the undertaking.

The church was one of 45 structures shortlisted this year for the Mies van der Rohe award from among 343 buildings from all over Europe. No Polish building submitted in this competition since its inception ever got this far. This is why we asked several architects, representing various generations and design schools, for their opinion. Roman Rutkowski from Wrocław, who nominated this building, explained his choice as follows: *It was generally known that the winner of the competition would be a Famous, Good and Expensive Building of a Famous, Good and Expensive Architect, and most nominated designs would be large and constructed for big money, so—apart from other buildings I nominated, which also were large, good and expensive—I wished to propose something of equal architectural class, but modest and low-cost.* Konrad Kucza-Kuczyński, head of the Ecclesiastical and Monumental Architecture Chair at the University of Technology in Warsaw and architect of numerous churches, says that *architects from Beton practice have achieved a minimalist sacrum formula, which makes use only of the Vistula landscape (...) similarly to the way Heikki and Kaija Siren did it in their Otaniemi chapel in 1957.* In his opinion, this is a model perhaps not for architecture itself, but for proceeding—for others, both architects and church donors. And in the opinion of Ewa Kuryłowicz, director of the UIA Cult Places working group since 2000, *the chapel is a search for ecclesiastical beauty, so difficult nowadays (...) It would be worthwhile to propagate this building, not necessarily by an argument that it was published in foreign press...*







7. Elewacja zachodnia
8. Widok na elewację zachodnią
i szczytową ścianę północną

7. West facade
8. West facade and the north gable
wall





9. Widok przez drzwi w kierunku ołtarza

10. Widok ogólny od strony południowej, po lewej stronie fragment ogrodzenia z korzeni wykarczowanych drzew

11. Ołtarz przy południowej ścianie kaplicy

12. Fragment wnętrza

13. Widok z przedsionka na wnętrze kaplicy



- 9. View through the door toward the altar
- 10. South view; on the left, fragment of an enclosure made of roots of felled trees
- 11. Altar by the south chapel wall
- 12. Interior
- 13. Chapel interior seen from the porch



OPINIE

Kaplicę w Tarnowie nominowałem do nagrody Miesa van der Rohe z kilku powodów:

– bo skoro i tak wiadomo było, że cały konkurs wygra Sławny, Dobry i Drogą Budynek Sławnego, Dobrego i Drogiego Architekta i że większość nominowanych projektów będzie duża i zbudowana za duże pieniądze, to – oprócz innych nominowanych przeze mnie budynków, które też były duże, dobre i drogie – chciałem zaproponować coś równego architektoniczną klasą, ale jednocześnie skromnego i niedrogiego

– bo pozbawiona wymogów termoizolacyjności, skomplikowanych instalacji i podwieszanych sufitów kaplica jest budynkiem w swej istocie bardzo archaicznym, w którym konstrukcja jest od razu architekturą i który w tym sensie jest bardzo podobny do zawsze mi imponujących budynków z bardzo dawnych czasów

– bo, jak twierdzą autorzy, było to przedsięwzięcie w dość dużej mierze bezinteresowne, na które złożyła się darmowa praca projektantów, konstruktora i lokalnych wykonawców, za którego ideę i finansowanie odpowiada osoba prywatna, co już samo w sobie, w tak zwanych naszych czasach, zasługuje na nominację

– bo mi się zwyczajnie podoba – architektura obiektu po prostu wywołuje we mnie rodzaj wzruszenia, który w zdecydowanej większości odwiedzanych przeze mnie współczesnych budynków jest całkowicie nieobecny

– bo, choć jest przykładem coraz bardziej irytującej mody na projektowanie budynków pozbawionych okapów i pokrytych w całości tym samym materiałem, to dzięki swoim poniekąd wyrafinowanym proporcjom jednak od tej mody skutecznie ucieka

– bo, choć całkowite przeszklenie (a właściwie w przypadku Tarnowa przepleksienie) tylnej elewacji to rozwiązanie już wcześniej stosowane, to jednak wciąż niebanalne i dobrze się sprawdzające, wywołujące nastrój kontemplacji nie dzięki religijnym symbolom, ale dzięki umiejętnemu połączeniu przestrzeni wewnętrznej z naturą.

Roman Rutkowski

wykładowca WA Politechniki Wrocławskiej

Przestrzeń świątyni zawierająca w sobie *sacrum* musi, jak pisałam jakiś czas temu, wywoływać u ludzi drżenie. A drżenie to nie tylko lęk czy strach (choć element *tremendum* ma w odbiorze dzieła sakralnego swoją rolę do odegrania), ale też uwznioślenie; poczucie, że obcuje się z czymś, co jest doskonałe. Bo po to jest religia, by człowiek zbliżał się do Boga, by zasłużyć na nieśmiertelność, doskonalić się. Wewnątrz tak zaprojektowanej przestrzeni drżenie powinien wywołać impuls przypomnienia, że człowiek ma sumienie. Kaplica zaprojektowana przez Martę i Lecha Rowińskich z grupy Beton jest w mojej opinii poszukiwaniem tego trudnego współcześnie, sakralnego piękna, nieomal według Norwidowskiego *Promethidion*: (...) *każdy w sobie cień p i ę k n e g o nosi*

I każdy – każdy z nas – tym piękną pyłem.

Gdyby go czysto uchował w sumieniu¹ (...).

Budulec kaplicy to drewno, ale tak użyte, że potrafi uświadomić, iż nosimy w sobie ten potencjał doskonałości. Przypomina nam o tym czyste, proste i jednocześnie wyrafinowane zastosowanie tworzywa, które przechowuje w sobie życie rośliny, z której powstało. Drewna, które pokazuje sęki desek, jest pokryciem dachu; poprzez prościutką, ale szlachetną konstrukcję więźby pracuje bez wysilenia. Sam układ przestrzeni i odwołanie się do transcendencji pejzażu za przezroczystą ścianą ołtarzową ma oczywiście swoją historię we współczesnej architekturze świątyni – od historycznej już kaplicy w Otaniemi pod Helsinkami do kościoła Saint François de Molitor w Paryżu sprzed zaledwie kilku lat. Przykłady te pokazują, jak różnie może to być interpretowane i jak bardzo współczesna ludzka duchowość potrzebuje łączności z wielkim światem przyrody, gdzie ołtarzowy wizerunek Boga ukazuje się każdemu indywidualnie. Sądzę, że właśnie w Polsce, jak w niewielu innych krajach, taka architektura sakralna jest bardzo potrzebna. Krystalicznie czysta, nieomal muzycznie brzmiąca, wzbogacona zapachem materiału, dotykaniem ciepłym i przyjaznym. Kaplica jest prywatna, jej popularność – pewnie dość śródowniskowa. Warto byłoby uczynić tę realizację bardziej znaną, niekoniecznie używając jako argumentu, iż jest publikowana w zagranicznej prasie. Najlepszą dla niej rekomendacją są jej zdjęcia, dzięki którym uruchamia się wyobraźnia.

Ewa Kuryłowicz

profesor WA Politechniki Warszawskiej,

dyrektor programu roboczego UIA Miejsca Kultu¹ *Norwid, C.K., Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem, 1850*, w: Cyprian Norwid Pisma Wybrane, red. J.W. Gomułki, t. 2 Poematy, PIW, Warszawa 1968

Podczas wykładu o nowej architekturze sakralnej (20 marca 2011 roku), towarzyszącego już zwyczajowo mszy z okazji święta patronalnego architektów w kościele środowisk twórczych na placu Teatralnym, kończyłem go prezentacją kaplicy w Tarnowie. Trochę złośliwą intencją było wykazanie, iż realizacja bez formalnej „opieki” kościelnej stała się zauważoną rewelacją. Jednym z dowodów jest umieszczenie jej w najnowszej książkowej prezentacji światowej architektury sakralnej i to na pierwszych stronach (*Closer to God: Religious Architecture and Sacred Spaces*, Robert Klanten, Lukas Feireiss, Die Gestalten Verlag, Berlin 2010). Nie spotkało to innych polskich realizacji. Na stwierdzenie o kłopotach z formalną opieką kościelną nad tą kaplicą ks. Wiesław Niewęglowski zareagował radosnym sprostowaniem, iż to właśnie duszpasterstwo objęło opieką tę kaplicę. Może idzie więc nowe! Marta i Lech Rowińscy, konsekwentnie poszukując inwestorów, z którymi nie znajdują się w trudnych relacjach, jak sami powiedzieli w wywiadzie dla „A&B” z 2009 roku, znajdując

takiego w podwarszawskim Tarnowie, stworzyli prawdziwie „ubogą” architekturę sakralną. Uzyskali minimalistyczną formułę *sacrum*, korzystającego jedynie z bogactwa nadwiślańskiego krajobrazu: daru Pana Boga; podobnie jak zrobili to genialnie w 1957 roku w kaplicy w Otaniemi Heikki i Kaija Sirenowie. Ta drewniano-gontowa kaplica jest jednak otwarta na polski pejzaż. To wielki sukces Betonu – i może wzorzec nie samej architektury, ale postępowania dla innych, tak architektów, jak i kościelnych donatorów. Pięknym wydarzeniem jest też decyzja prywatnego inwestora o takim darze dla lokalnej społeczności, ale też i jej współudział w budowaniu. To wszystko razem napawa prawdziwie chrześcijańskim, solidarnościowym optymizmem, tak dalekim od płaskiej, medialnej, politycznej codzienności. Oczywiście ta kaplica wpisuje się w specjalną grupę *sacrum* fundowanego prywatnie, jak w dawnych wiekach, ale powstającego coraz częściej w świecie. W Polsce może to pierwszy przykład. W tej grupie jest słynna kaplica Carlo Skarpy San Vito d’Altivole na prywatnym cmentarzu, jeszcze z 1978 roku, kaplica na alpejskim polu autorstwa Kristiana Kereza w Oberrealta z 1993 roku, dzieło Alvaro Sizy – kaplica w Douro czy w prawie pustynnym krajobrazie centralnej Hiszpanii betonowa kaplica w Valleaceron autorstwa zespołu Studio Sancho-Madrideos; obie z 2001 roku.

Wreszcie refleksja o samym podejściu autorów do tworzenia otwartego na integrację różnych dziedzin: grafiki, dizajnu i architektury; realizowanym konsekwentnie. Taka filozofia nieczęsto towarzyszy tak naszemu nauczaniu, jak i realizowaniu architektury, chociaż autorzy zauważyli przynajmniej częściowe starania o takie otwarte widzenie jej tworzenia w macierzystej szkole.

Gratuluję szczerze Betonowi – bez względu na prowokacyjną nazwę zespołu; a może o to chodziło?

Konrad Kucza-Kuczyński

profesor WA Politechniki Warszawskiej,
kierownik Pracowni Architektury Sakralnej
i Monumentalnej, projektant kościołów,
autor książek o architekturze sakralnej

To, co jest najbardziej interesujące w kaplicy, to redukcja formy do archetypu. Autorzy mówią: (...) *krzyż na kalenicy oznajmia – jakkolwiek dyskretnie – że jest to kościół. Równie dobrze mógłby być to być meczet lub synagoga (...) budynek sakralny przyjazny (...) ptakom, lisom i wiejskim psom*. Na Podlasiu meczety Tatarów wyglądają jak cerkwie, ponieważ polscy rzemieślnicy w XIV wieku nie znali innej architektury niż lokalna. Tak jak kaplica Betonu mógłby wyglądać również karmnik dla ptaków lub domek na drzewie. Kaplica jest więc w każdym detalu piękną, pierwotną architekturą.

Aleksandra Wasilkowska

projektantka tworząca na granicy sztuki
i architektury, współautorka instalacji *Emergency
Exit* w polskim pawilonie na XII biennale
architektury w Wenecji

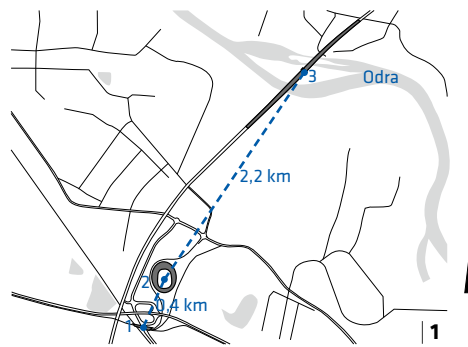


Węzeł przesiadkowy we Wrocławiu

Węzeł przesiadkowy, **most** Rędziński i **stadion** piłkarski **tworzą** wspólnie jedną z najbardziej **znaczących** współczesnych **kompozycji przestrzennych** w Polsce

Opinie:
Krzysztof Mycielski i Ewa P. Porębska
Zdjęcia:
Jakub Certowicz





1 | Schemat urbanistyczny. Oznaczenia:
1 – węzeł przesiadkowy, 2 – stadion;
3 – most Rędziński

2 | Kompleks sportowy usytuowany jest w zachodniej części miasta. Autostrada i szybki tramwaj zapewniają komunikację z centrum oraz lotniskiem. Na pierwszym planie węzeł przesiadkowy łączący linię kolejową, tramwajową i autostradę, w środku Stadion Miejski (prezentacja na str. 52-63). W głębi most Rędziński (prezentacja na str. 50-51 i 108-112)

FOT. WŁADYSŁAW KLUCZEWSKI

3 | Widok od strony południowej. Władzom Wrocławia zależało, żeby węzeł przesiadkowy miał zapadającą w pamięć formę i dorównywał rangą Stadionowi Miejskiemu



Zintegrowany Węzeł Przesiadkowy przy stacji Wrocław Stadion

Wrocław, al. Śląska

Autorzy: Maćków Pracownia Projektowa, architekci Jacek Brzezowski, Marta Firganek, Marek Kotowski, Piotr Krynicki, Zbigniew Maćków, Piotr Wilk

Współpraca autorska, wytyczne technologiczne: architekt miasta Piotr Fokczyński

Dokumentacja budowlana

i wykonawca: Konsorcjum projektowe: Arcadis, Studio Architektoniczne OZONE, ZNTiW Inmost-Projekt; współpraca: Maćków Pracownia Projektowa, architekt miasta Piotr Fokczyński

Generalny wykonawca:

Przedsiębiorstwo Budowlane FILAR

Kierownik budowy: Janusz Kania

Inwestor: Gmina Wrocław, Wrocławskie Inwestycje

Powierzchnia terenu: 23 968 m²

Powierzchnia zabudowy: 5195 m²

Projekt: 2008

Realizacja: 2010-2011

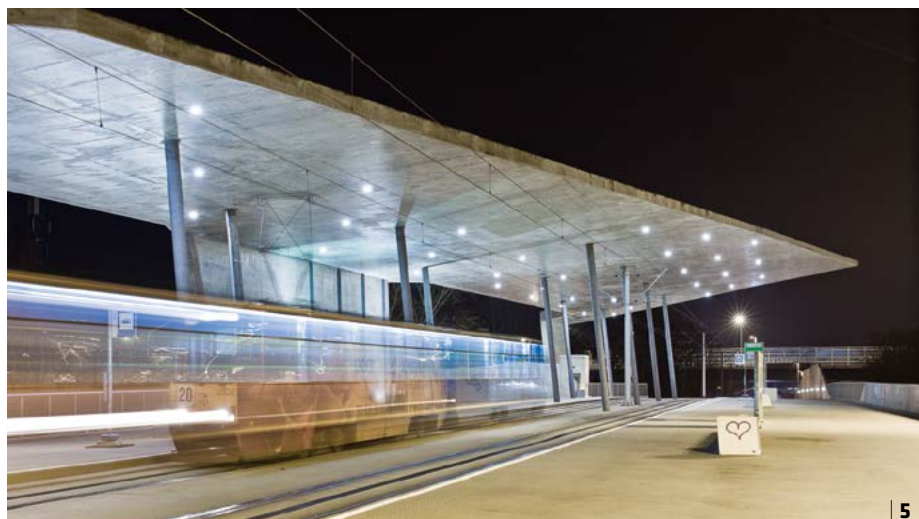
Koszt inwestycji:

ok. 51 500 000 PLN; w tym: wiadukt z zadaszeniem 38 287 503 PLN, rampa zejściowa 3 357 475 PLN; infrastruktura komunikacyjna 9 855 022 PLN



Wrocławska infrastruktura na Euro 2012

W związku z przygotowaniami do Euro 2012, we Wrocławiu najbardziej zmieniła się zachodnia część miasta. Decyzja o lokalizacji nowego stadionu w pobliżu parku Pilczyckiego, w odległości zaledwie 5 km od lotniska, przyspieszyła realizację planowanej od 2003 roku autostrady A8, która przebiega w bezpośrednim sąsiedztwie sportowego obiektu, i wymusiła szereg inwestycji poprawiających





Piotr Fokczyński
fot. archiwum własne

Węzeł jako znak miejsca **Piotr Fokczyński**

architekt miasta Wrocławia, dyrektor Wydziału Architektury i Budownictwa

Od początku nie miałem wątpliwości, że tak ważne z punktu widzenia komunikacji miejsce musi być charakterystyczne. Najpierw zastanawialiśmy się, czy nie powinien powstać mały dworzec, z uwagi na linię i przystanek PKP, a jeśli nie dworzec, to z pewnością obiekt architektoniczny.

We władzach miasta toczyła się dyskusja, czy miejska infrastruktura – wiadukt, wiata, zejścia, rampy – musi być czymś spektakularnym, a co za tym idzie – droгим. Jako architekt miasta opracowałem koncepcję tego miejsca. Obiekt ze ścianami i dachem, będący architekturą, a nie tylko infrastrukturą. Punktem zwrotnym było opracowanie koncepcji architektonicznej przez pracownię Zbigniewa Maćkowskiego, opartej na przyjętych wytycznych. W kwestii kosztów okazało się, że stalowa, standardowa konstrukcja z lekkim dachem nie różni się zasadniczo ceną od konstrukcji z betonu, którą zaproponował Maćkowsky.

Prezydent miasta szybko podjął decyzję o kontynuacji prac, ponieważ zależało mu na tym, żeby obiekty w okolicach stadionu podnosiły jakość na nowo kreowanej przestrzeni. Na makiecie tego obszaru węzeł przesiadkowy był małej jak broszka, ale kiedy powstał, okazało się, że decyzja o nadaniu mu ambitnej formy architektonicznej była trafna, bo podnosi on rangę terenu wokół stadionu i jest kolejnym charakterystycznym, zapamiętywalnym punktem.

4 | Widok od strony północnej. Ekspresyjna bryła węzła przesiadkowego składa się z dwóch poziomów. Dolny zajmuje stacja PKP oraz krzyżujące się drogi, górny – przystanek szybkiego tramwaju
5 | Poziomy górny, przystanek szybkiego tramwaju

4

komunikację ze śródmieściem i samym portem lotniczym. W 2007 roku władze miasta powołały spółkę Wrocławskie Inwestycje, która miała nadzorować projekty infrastruktury drogowej, i przystąpiły do sporządzania nowych i modyfikacji istniejących planów (postanowiono wówczas na przykład doprowadzić do stadionu linię szybkiego tramwaju). Wszystkie wytyczne

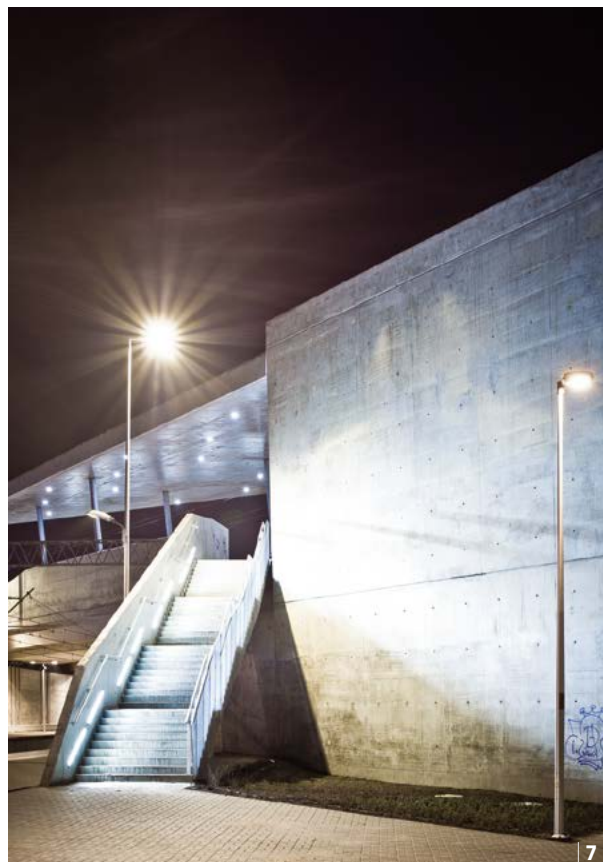
zawarto w warunkach konkursu urbanistyczno-architektonicznego na projekt areny i jej najbliższego otoczenia. W styczniu 2008 roku przyjęto masterplan według zwycięskiej koncepcji pracowni JSK Architekci, w którym przewidziano m.in. przebudowę najważniejszych w miejscu krzyżowania się nowej linii tramwajowej z kolejową oraz zagospodarowanie terenów

na wschód od stadionu, a w maju tego roku uchwalono Wieloletni Plan Inwestycyjny na lata 2008-2012, w którym zapewniono środki na ich realizację. Poszczególne zadania podzielono na etapy i ogłaszano przetargi na ich prowadzenie. W sumie wartość publicznych inwestycji związanych z organizacją Euro 2012 we Wrocławiu wyniosła ok. 7 miliardów złotych. (tż)



Zbigniew Maćków
fot. archiwum pracowni

W poszukiwaniu
 właściwej formy
Zbigniew Maćków
 projektant węzła przesiadkowego



Zbigniew Maćków: Ten projekt, jak żaden inny, nauczył nas, że w uprawianiu architektury najważniejsze są: wiara, cierpliwość i determinacja. Koncepcja powstała wiosną roku 2008 i mimo początkowego entuzjazmu, realia budżetowe w kolejnych miesiącach topiły szanse na jej realizację w pełnym zakresie, a wizja „niestrawnych” uproszczeń stawała się coraz bardziej realna. Na domiar złego przegraliśmy przetarg na sporządzenie dokumentacji technicznej do wykonanej już przez nas koncepcji i w zasadzie sprawa wydawała się beznadziejna. Pomogła, jak zwykle, determinacja i trochę szczęścia – projekt zdobył Złoty Medal Międzynarodowego Biennale Młodych Architektów w Mińsku i, tam zauważony, zaczął żyć własnym życiem. Nie bez znaczenia była też ścisła współpraca autorska z architektem miasta i postawa władz, egzekwujących odpowiednią jakość architektoniczną także dla obiektów infrastrukturalnych. Projektowanie we Wrocławiu polega zazwyczaj na wypełnieniu jakiegoś przestrzennego ubytku w przebogatej tkance miasta. Jest kontekst, jest o co się zaczepić. Tym razem kontekstem okazały się: niepozorne skrzyżowanie o nietypowej geometrii i... chaszczę po pachy. Koszmar senny każdego wrocławskiego architekta. Rzeczywisty kontekst (nowy Stadion Miejski z esplanadą oraz wielopoziomowy węzeł drogowy przy Autostradowej



6

6 | Widok od strony południowej. Dynamiczna, pozioma płaszczyzna dachu przystanku tramwajowego łączy się z pionową barierą schodów prowadzących w dół, na poziom drogi dojazdowej

7 | Schody na przystanek tramwajowy
8 | Przestrzeń pomiędzy filarami na dolnym poziomie służyć może jako otwarta poczekalnia

Obwodnicy Wrocławia) miał dopiero powstać, równoległe z naszym obiektem. Program funkcjonalny był bardzo klarowny i niechęć prowokował nas do odważniejszych poszukiwań formalnych. Gdzieś z tyłu głowy mieliśmy dobre tradycje ekspresyjnych stacji warszawskiej kolejki średnicowej i niedosyt po przegranym konkursie na stadion. W początkowym okresie prawie wyłącznie pracowaliśmy

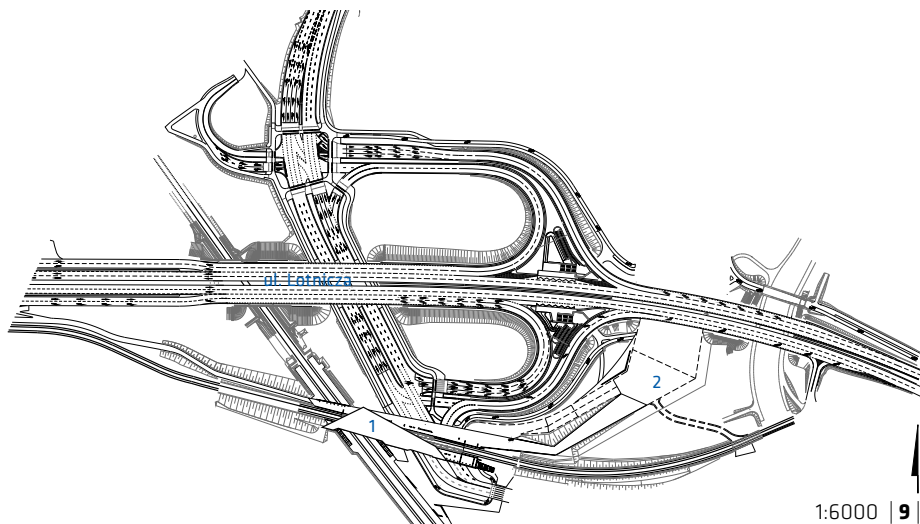
na kartonowych i plastelinowych modelach, szukając właściwego wyrazu, aby dookreślić powstającą od zera przestrzeń. W ostatecznym wyborze pomogły nam: decyzja o asymetrii dachu podporządkowana logice potoków ludzkich i potrzeba płynnego, intuicyjnego przekierowania ludzi na esplanadę stadionu. Nierównoległe, przecinające się linie, z których zbudowano bryłę, miały swoją genezę w zmultiplikowanych kierunkach dróg, szlaków kolejowych, tramwajowych, ale także pieszych i rowerowych. Miejsce, w którym się zbiegają, obudowaliśmy strukturą złożoną z płaszczyzn, pozornie nieuporządkowanych, układających się jednak w dynamiczną i skończoną kompozycję. Tak uformowana bryła obiektu była przeciwwagą do łagodnych krzywizn stadionu i jego przedpola.

Całość ubraliśmy w surowy, nieco brutalistyczny w wyrazie beton, uzupełniony elementami z ocynkowanej stali, dopisując się do estetyki powstałego w międzyczasie kontekstu stadionu z płataniną dróg.

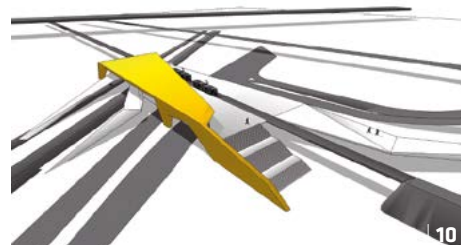
Wielki, kroczący jaszczur, betonowe origami czy latawiec – nazwy funkcjonujące w pracowni zdradzają, że tym razem złamaliśmy wszelkie nasze zasady i myśleliśmy przede wszystkim formą. Ale każdy gdzieś w głębi chyba ma lub miał taką atawistyczną potrzebę puszczenia latawca. Nasz jest tym razem betonowy.



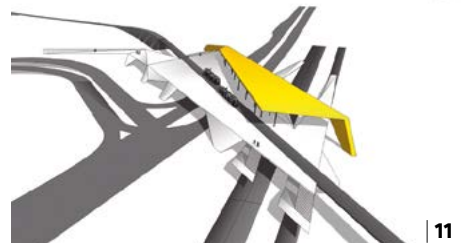
8



1:6000 | 9 |



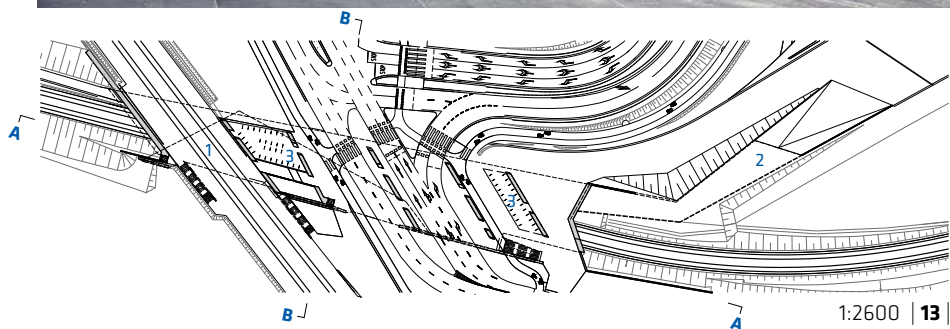
10



11



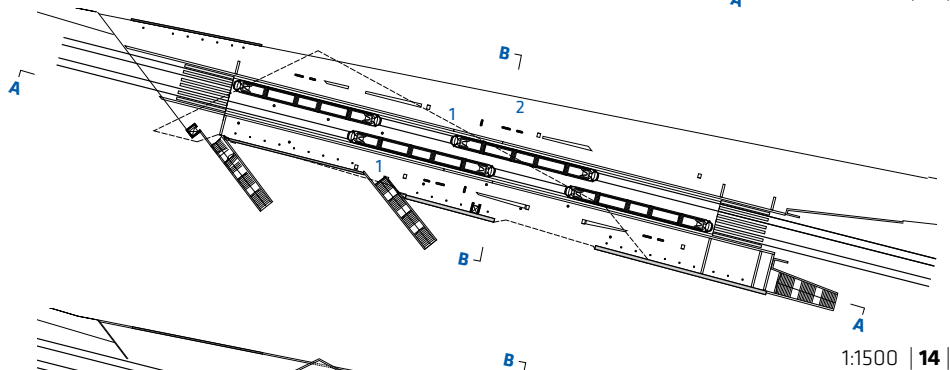
12



1:2600 | 13 |



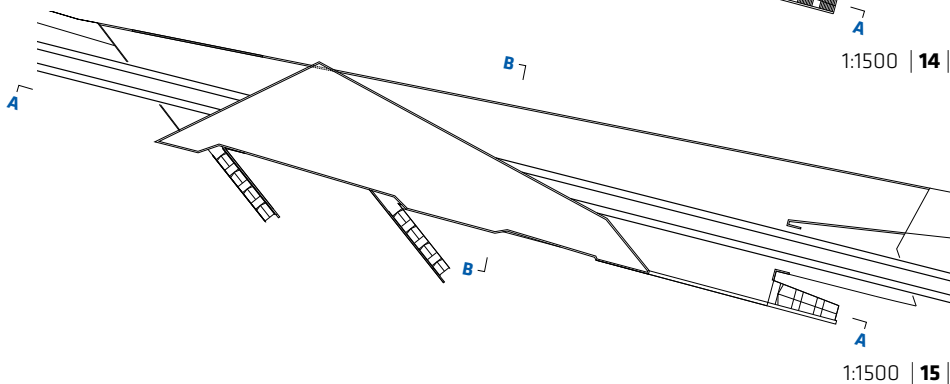
16



1:1500 | 14 |



17



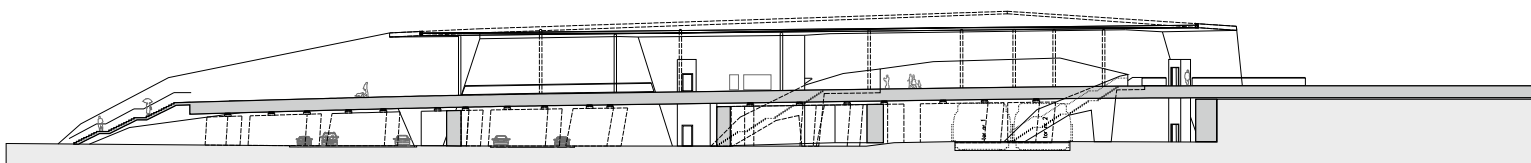
1:1500 | 15 |

9 | Sytuacja. Oznaczenia: 1 – węzeł przesiadkowy; 2 – rampa prowadząca do stadionu
 10-11, 16-17 | Wizualizacje węzła z etapu koncepcyjnego. Platforma przystanku tramwajowego spoczywa na żelbetonowych przyczółkach na dwóch końcach obiektu. Formę przyczółków mają również podpory pośrednie. W projekcie wykonawczym zrezygnowano z nich, a w miejscu nasypu w części centralnej przewidziano węzeł sanitarny i parking dla rowerów
 12 | Widok od północnego-zachodu.

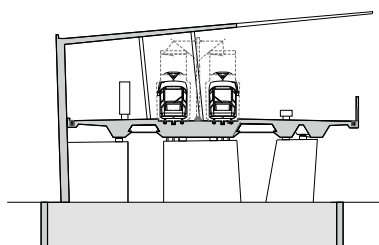
Rampa prowadząca z platformy przystanku tramwajowego bezpośrednio na stadion. Węzeł oraz teren wokół niego zakomponowane zostały na siatce przecinających się pod ostrym kątem linii prostych
 13 | Rzut poziomy 0. Oznaczenia: 1 – peron kolejowy; 2 – rampa prowadząca do stadionu; 3 – parking rowerowy
 14 | Rzut poziomy +1. Oznaczenia: 1 – przystanek tramwajowy; 2 – ciąg pieszo-rowerowy
 15 | Rzut zadaszenia



18



1:900 | 19 |



1:600 | 20 |

18 | Wiata tramwajowa. Wspornikowa płyta zadaszona o wysięgu 15 m wykonana ze sprężonego betonu jest wycynem konstruktorskim
19 | Przekrój A-A
20 | Przekrój B-B

21 | Widok od strony południowo-wschodniej. Schody prowadzące na przystanek tramwajowy. Na poziomie 0 znajduje się parking rowerowy

WIELKI, KROCZĄCY
JASZCZUR,
BETONOWE
ORIGAMI CZY
LATAWIEC
- NAZWY, KTÓRE
FUNKCJONOWAŁY
W PRACOWNI
ŚWIADCZĄ O TYM,
ŻE **ZŁAMALIŚMY**
WSZELKIE NASZE **ZASADY,**
„MYŚLELIŚMY” FORMĄ
- ZBIGNIEW MAĆKÓW



21

O brutalizmie,
ekspresji i estetyce
**Krzysztof
Mycielski**
i **Ewa P. Porębska**



Ewa P. Porębska
fot. Konrad Kalbarczyk

Ewa P. Porębska: Biorąc pod uwagę jego skalę i koszt, nowy węzeł przesiadkowy mógłby się wydawać realizacją mało znaczącą wśród dużo większych wrocławskich inwestycji związanych z Euro 2012. A jednak to właśnie rzeźbiarsko ukształtowane zadanie węzła stanowi o jakości krajobrazowej kompozycji, na którą składają się: nowy stadion, obwodnica autostradowa i najdłuższa betonowa podwieszona przeprawa w Polsce – most Rędziński.

Przyjęty kształt zadania węzła jego główny projektant Zbigniew Maćków wytłumaczył mi obrazowo za pomocą kilku narysowanych na śniegu kresek. Wąski prostokąt z odciętym po ukosie fragmentem posadowiono nad torami tak, by jego szersza część chroniła przed deszczem czekających na tramwaj powrotny do centrum Wrocławia. Nad głowami wysiadających z tego kierunku rozpościera się natomiast dynamiczny, skośny, betonowy nawis uformowany w taki sposób, aby nie przesłaniał widoku na stadion.

I rzeczywiście, od strony torów widzimy precyzyjnie zaplanowany kadr ze stadionem jako dominantą, podcięty od dołu betonowym ogrodzeniem ukrywającym przed naszym wzrokiem płataninę dróg dojazdowych. Dzięki takiemu rozwiązaniu nic nie rozprasza skupionej na jednym obiekcie uwagi kibica.



22 | Przystanek tramwajowy. Ławki mają formę surowych betonowych bloków
23 | Przystanek tramwajowy ukształtowano tak, by pełnił funkcję platformy widokowej na stadion



Krzysztof Mycielski
fot. Marcin Czechowicz

Krzysztof Mycielski: Jest na co popatrzeć. Nad wyraz plastyczny obiekt o dekonstruktywistycznej formie zaprojektowanej bez użycia komputera, a wyłącznie za pomocą rzemieślniczych studiów na modelach z plasteliny, to wydarzenie u nas bezprecedensowe. Rzeźbiarskie jest tu niemal wszystko – ekspresyjny lewitujący dach, masywne, dynamiczne filary podtrzymujące wiadukt, tektoniczne balustrady schodów, nawet pozbawione drewnianych siedzisk monolityczne betonowe ławki. Węzeł przesiad-



kowy autorstwa zespołu Zbigniewa Maćkowskiego nie stanowi przy tym aroganckiej ikony domagającej się pierwszeństwa w otoczeniu, w którym stoi. Jest budowlą świetnie osadzoną w przestrzeni w ścisłej relacji do sąsiadującego z nim obiektu sportowego. Oprócz swojej podstawowej funkcji komunikacyjnej dodatkowo ma spełniać rolę tarasu z widokiem na rozświetlany nocą stadion i tak jest w istocie. Paradoks jednak polega na tym, że staje się dla niego wyjątkowo atrakcyjnym kontrapunktem,



23

autonomicznym dziełem zaprojektowanym w kontrastującej ostrokątnej geometrii i architektonicznie od stadionu ciekawszym. Decyzje projektowe są logiczne i konsekwentne. Asymetryczne zadaszenie przystanku tramwajowego to nie odautorska przekora, ale wynik przeprowadzonej analizy. Dzięki temu rozwiązaniu obiekt jest nie tylko ukierunkowany kompozycyjnie na stadion – asymetryczne zadaszenie przekrywa tę część przystanku, na której kibice rzeczywiście czekają na tramwaj,

a nie tę, na której jedynie wysiadają i udają się na mecz. Obiekt bezkompromisowo odlany w całości z betonu architektonicznego (w tym wypadku zawibrowanego nawet na kilkunastometrowej wysokości, co samo w sobie stanowi wyczyn technologiczny) w pełni prezentuje rzeźbiarskie właściwości materiału. Jedynym kolorystycznym dopełnieniem wandaloodpornego betonu są elementy ze stali ocynkowanej, równie brutalistyczne w swym charakterze i adekwatne do poetyki projektowanego miejsca.



24

24 | Konstrukcję zadaszenia podpierają filigranowe słupy. Zabieg ten wzmacnia jeszcze dynamiczny wyraz architektury węzła

25 | Poziom 0, przestrzeń między filarami. Można się tu schronić przed deszczem albo słońcem. W głębi parking rowerowy. Surowa, pozbawiona detalu architektura nie ma nawet informacji wizualnej, ponieważ projektanci założyli, że klarowna forma węzła jej nie wymaga

26 | Asymetria zadaszenia górnego poziomu wynika nie tylko z chęci uzyskania dynamicznej formy, ale przede wszystkim z uwarunkowań funkcjonalnych – rozszerza się nad tą częścią przystanku, gdzie kibice czekają na tramwaj, a zwyża tam, gdzie z niego wysiadają, zmierzając w stronę stadionu

Ewa P. Porębska: Nawet bez informacji wizualnej jest oczywiste, dokąd trzeba się kierować. Długa pochylonia, podkreślona o zmroku liniowym oświetleniem, jednoznacznie prowadzi do stadionu.

Mimo że projekty węzła przesiadkowego i areny sportowej powstawały w niezależnych pracowniach, architekci uzgadniali zasady kształtowania terenu, dzięki czemu strefa dojścia między obiektami zmienia się harmonijnie, od kanciastych, formowanych na ciętych dynamicznie liniach prostych fragmentów posadzek i zieleni wokół węzła, po łagodniejsze, oparte na miękkich łukach przestrzenie wokół stadionu. Oba poziomy węzła – tramwajowy i kolejowy (z przylegającym parkingiem rowerowym i ukrytą między podporami przestrzenią, mogącą służyć w deszczowe dni jako otwarta dworcowa poczekalnia) – łączą niewielkie windy i masywne, ciężkie schody. Projektanci świadomie pozbawili obiekt jakichkolwiek zbędnych detali, nie ocieplali jego chłodnego wyrazu. Brutalna, żelbetowa forma wydaje się nieść jasny komunikat – musi być niezniszczalna, trwała i odporna wobec rozpoczynających się tutaj lub przeniesionych ze stadionu sportowych emocji.

Zapewne każdy zwiedzający ten obiekt architekt doceni jego unikalny wyraz, dużą rozpiętość zadaszenia, kompozycję delikatnych podpór na górnym przystanku skontrastowaną z ciężkością dolnej części węzła oraz jednorodność użytych materiałów. Pozostaje żywić nadzieję, że oprócz spełnienia programowych funkcji, budowla stanie się dla jej użytkowników także praktyczną lekcją ukrytego w surowej formie piękna współczesnej architektury.

Krzysztof Mycielski: Prawdziwym wyczynem konstrukcyjnym jest wspornikowa płyta zadaszenia o wysięgu piętnastu metrów, wykonana ze sprężonego betonu. Warto zwrócić uwagę, że nad płytą, poza niewysoką usztywniającą attyką, nie ma nawet fragmentu wystającej konstrukcji – autorom zależało, aby ekspresyjny dach, który będzie można oglądać ze szczytu stadionu, stanowił w przestrzeni czystą i niezakłóconą linię poziomą.

W dorobku zespołu Maćkowa obiekt ten może zaskakiwać. Wśród poważnych i bez wyjątku neomodernistycznych realizacji tej pracowni pojawił się projekt posługujący się kompletnie innym językiem architektonicznym. Autorzy powołują się na inspiracje ekspresyjnymi zadaszeniami warszawskich stacji linii średnicowej z lat 60. autorstwa Arseniusza Romanowicza. Dla mnie oczywistym odniesieniem będzie jednak twórczość Zahi Hadid – projektanci stosują tu analogiczne motywy jak w jej zadaszeniu pętli tramwajowej w Strasburgu sprzed dziesięciu laty, przez co ich realizacja może być postrzegana jako dzieło nie do końca oryginalne.

Nie sposób uciec od pytania, skąd u jednego z najlepszych czterdziestoletnich rzemieślników architektury w naszym kraju pojawiły się nagle dekonstruktywistyczne fascynacje. Odpowiedź znana jest przede wszystkim jego rówieśnikom – generacja projektantów, z której wywodzi się Zbigniew Maćków, wychowywała się w czasach nerwowo zmieniających się architektonicznych konwencji. Projekty Zahi, Gehry'ego i Libeskinda przypadły na jego czasy studenckie i stanowiły efektowną odskocznnię wobec wypalającej się w Polsce przaśnej postmoderny. Ekspresyjna estetyka dekonstrukcji nigdy jednak potem w Polsce nie zagościła – w latach siemiennej transformacji po prostu byłaby nie na miejscu. Ale pierwsza miłość, nawet jeśli niegdyś kłóciła się z życiem, najwidoczniej nie rdzewieje i powraca po latach – chociaż w postaci dojrzałej, to jednak wciąż pełna młodzieńczych emocji.



25

Traffic hub and stadium environs in Wrocław

Preparations for Euro 2012 in Wrocław have greatly changed the western part of the city, where a new soccer stadium was built. Among various investments, it was necessary to improve the communication of this district with the center and the airport. A traffic hub was built where the extended municipal rapid tram line intersects with a railroad line close to the stadium. Designed by a local practice of Zbigniew Maćków, it is perfectly sited in space and closely related to the nearby arena. It is also to serve as a terrace—vantage point from which you can admire the stadium, especially when it is lit at night. Ironically, it has become the stadium's attractive, more interesting counterpoint.





Biblioteka w Katowicach

Opinie: Krzysztof Mycielski i Ryszard Nakonieczny
Zdjęcia: Jakub Certowicz

1 | Widok w kierunku
wschodnim. Biblioteka stoi
wśród skromnych, moderni-
stycznych budynków kampusu
Uniwersytetu Śląskiego,
porządkując jego układ
urbanistyczny; ZDJĘCIE WYKONANE
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI QUBUS HOTEL
PRESTIGE KATOWICE

2 | Widok od strony po-
łudniowo-wschodniej. W tle
centrum miasta z dźwigami
budowy dworca PKP, po prawej
w głębi, z reklamą Pepsi,
dom handlowy Skarbek
(proj. Jurand Jarecki, 1975)

Gmach Centrum Informacji Naukowej i Biblioteki Akademickiej

to inteligentna
architektoniczna gra
z kontekstem, materia,
przestrzenią i historią



Biblioteka XXI wieku 10 zasad Faulknera-Browna



3 | Elewacja północna z wejściem głównym. Od lat 80. w ramach Ligi Europejskich Bibliotek Naukowych działa grupa architektów i bibliotekarzy, która co dwa lata organizuje seminaria na temat nowych trendów w budownictwie obiektów o takiej funkcji. Ostatnie spotkanie odbyło się w kwietniu tego roku w Pradze. Wśród kilkunastu najciekawszych bibliotek z całej Europy zaprezentowano CINiBA

4 | Widok południowo-zachodni od strony rzeki Rawy. W tle teren budowy Nowego Muzeum Śląskiego

5 | Południowo-wschodni narożnik elewacji z łupanego piaskowca indyjskiego z mijankowym wzorem okien-fug. W tle szczyb Warszawa dawnej kopalni Katowice – dziś teren Muzeum Śląskiego (proj. Riegler Riewe Architekten); FOT. TOMASZ ZAKRZEWSKI/ARCHIFOLIO.PL

Przełom w podejściu do projektowania bibliotek nastąpił w latach 90., wraz z rozwojem komputeryzacji, najpierw w Stanach Zjednoczonych, a zaraz potem w Wielkiej Brytanii. W 1994 roku na Wyspach uruchomiono rządowy

program Electronic Library, który wykorzystywał nowe technologie do digitalizacji i udostępniania zbiorów. W ten sposób biblioteki przestały być wypożyczalniami książek, a stały się multimedialnymi centrami edukacyjnymi. Chodziło

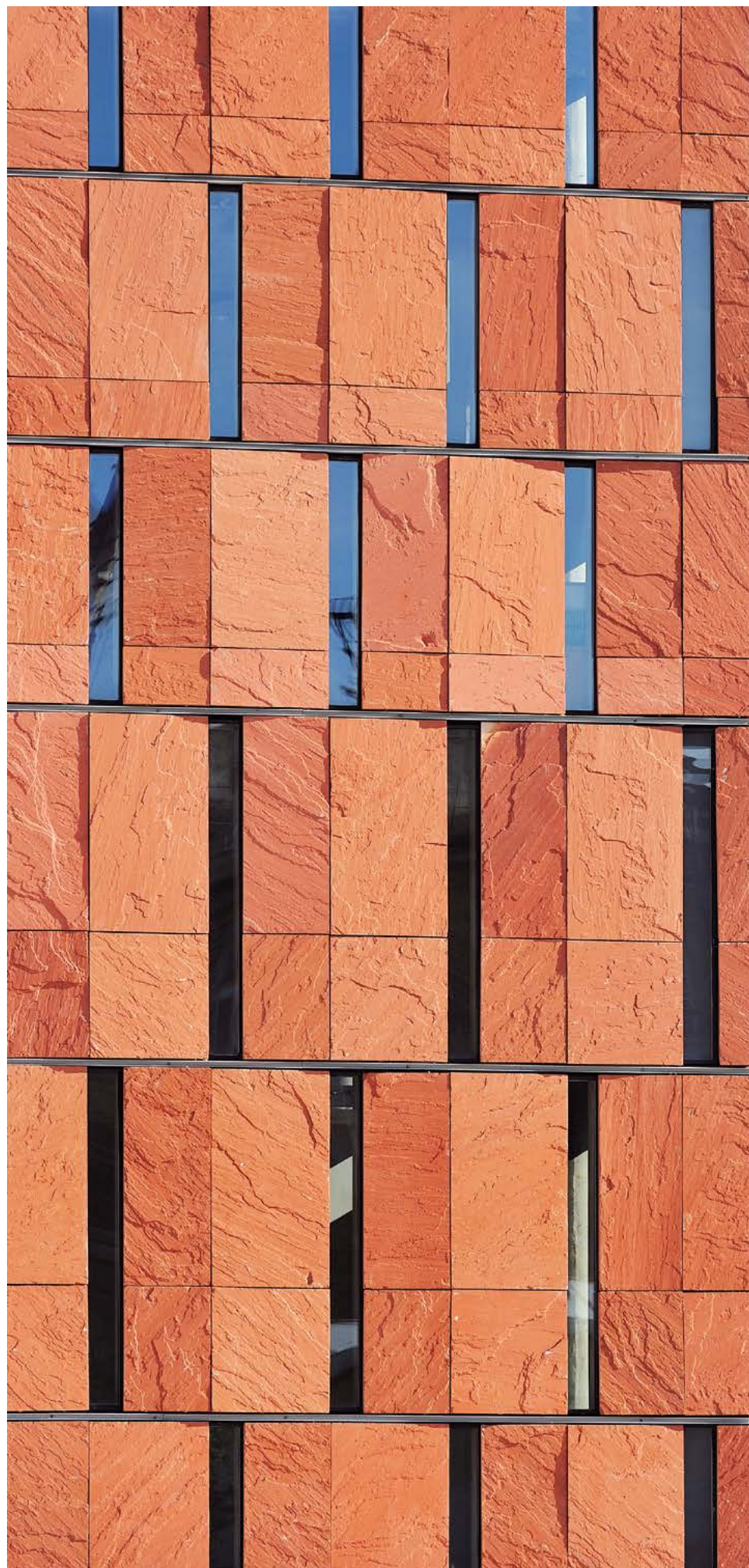
też o to, aby każdy użytkownik odnalazł w nich miejsce do nauki zgodnie z własnymi preferencjami. Zaczęto więc wyodrębniać strefy pracy grupowej i stanowiska indywidualne, a ponadto przestrzenie sprzyjające relaksowi.

Zasady, według których należy projektować tak rozumiane nowoczesne centra sformułował jako pierwszy angielski architekt Harry Faulkner-Brown (1994), współautor i konsultant kilkunastu obiektów tego typu w Wielkiej

Brytanii i na świecie. Według tych założeń, nazywanych Dekalogiem Faulknera-Browna, idealna biblioteka powinna być: elastyczna, czyli mająca podatny na zmiany układ; zwarta, pozwalająca na łatwe przemieszczanie się



użytkowników; dostępna, o jasno określonej strefie wejściowej i czytelnym planie; różnicowana, odpowiadająca na różne potrzeby czytelników; zorganizowana, czyli tak urządzona, by można było szybko odnaleźć poszukiwany dział; wygodna, zapewniająca jak najlepsze warunki do pracy; bezpieczna, chroniąca zbiory przed kradzieżą lub zniszczeniem, oraz ekonomiczna w eksploatacji. Ponadto musi mieć konstrukcję umożliwiającą rozbudowę, a wewnątrz optymalny dla księgozbioru mikroklimat. Kolejni projektanci i teoretycy dodawali do listy własne pomysły, ale najważniejszym założeniem pozostaje zapewnienie bezpośredniego kontaktu czytelnika z książką, a więc umieszczenie jak największej części księgozbioru w strefie wolnego dostępu. Do najbardziej znanych obiektów zrealizowanych zgodnie z tymi zasadami należą: Biblioteka Królewska w Kopenhadze (proj. schmidt hammer lassen, 1999), biblioteka Wydziału Prawa Uniwersytetu Zuryskiego (proj. Santiago Calatrava, 2004), politechniki w Cottbus (proj. Herzog & de Meuron, 2005), Berlin Brain przy Wolnym Uniwersytecie w Berlinie (proj. Foster + Partners, 2005), Centrum Jakuba i Wilhelma Grimmów przy Uniwersytecie Humboldta (proj. Max Dudler, 2009), Centrum edukacyjne Rolex przy politechnice w Lozannie (proj. SANAA, 2010) czy Biblioteka Miejska w Stuttgarcie (proj. Yi Architects, 2011). (17)

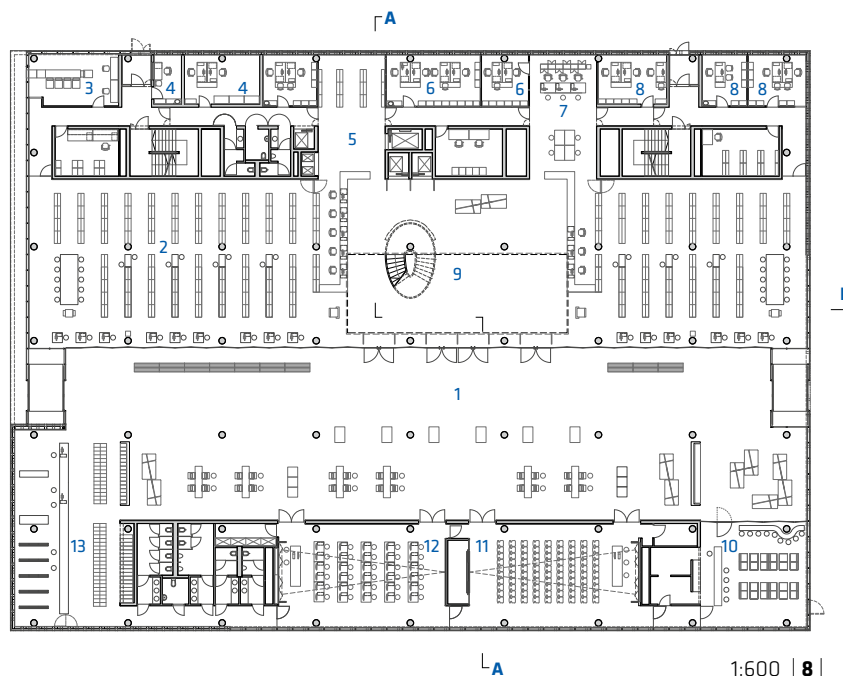


6 | Makieta – możliwości rozbudowy kampusu Uniwersytetu Śląskiego oraz budynku biblioteki – widok w kierunku północno-wschodnim; *FOT. Z ARCHIWUM PRACOWNI*

7 | Sytuacja z etapu projektu konkursowego. Oznaczenia: 1 – CINiBA; 2 – planowana rozbudowa; 3 – teren powstającego Nowego Muzeum Śląskiego



8 | Rzut parteru. Oznaczenia: 1 – hol główny; 2 – księgozbiór otwarty; 3 – pomieszczenie całodobowej wrotki książek; 4 – pomieszczenie obsługi; 5 – wypożyczalnia; 6 – pomieszczenie bibliotekarzy; 7 – wypożyczalnia międzywydziałowa; 8 – biuro; 9 – hol; 10 – kawiarnia; 11 – sala konferencyjna; 12 – sala dydaktyczna; 13 – szatnia



Centrum Informacji Naukowej i Biblioteka Akademicka

ul. Bankowa 11a, Katowice

Autorzy: HS99, architekci Dariusz Herman, Wojciech Subalski, Piotr Śmierzewski

Współpraca autorska: architekci Rafał Sobieraj, Adam Kulesza, Jacek Moczala, Wojciech Słupczyński

Architektura wnętrz: HS99

Konstrukcja: Jan Filipkowski, Joanna Jacoszek, Jerzy Rawski, Mariusz Staszewski

Generalny wykonawca: Mostostal Warszawa

Investor: Konsorcjum Uniwersytetu Ekonomicznego i Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

Investor zastępczy: Inwest-Complex

Powierzchnia terenu: 12 204 m²

Powierzchnia zabudowy: 2910 m²

Powierzchnia użytkowa: 12 273 m²

Powierzchnia całkowita: 13 260 m²

Kubatura: 62 560 m³

Maksymalna liczba woluminów: 2 000 000

Liczba zgromadzonych woluminów:

340 000 (księgozbiór otwarty); 460 000 (księgozbiór zamknięty)

Liczba stanowisk w czytelnich:

64 (czytelnia); 35 (czytelnia komputerowa); 230 (stanowiska indywidualne)

Projekt: 2002 (konkurs SARP), 2004 (budowlany)

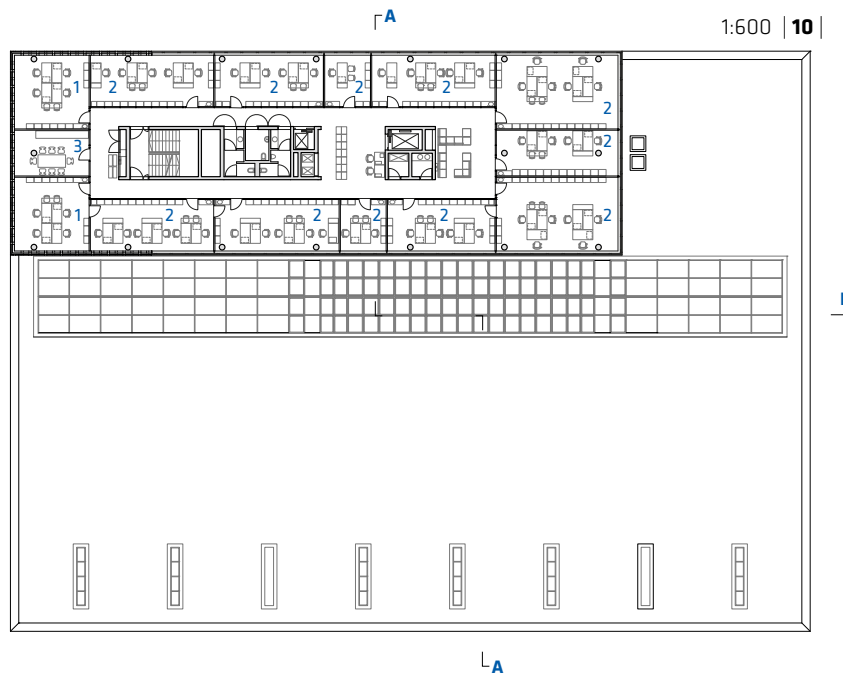
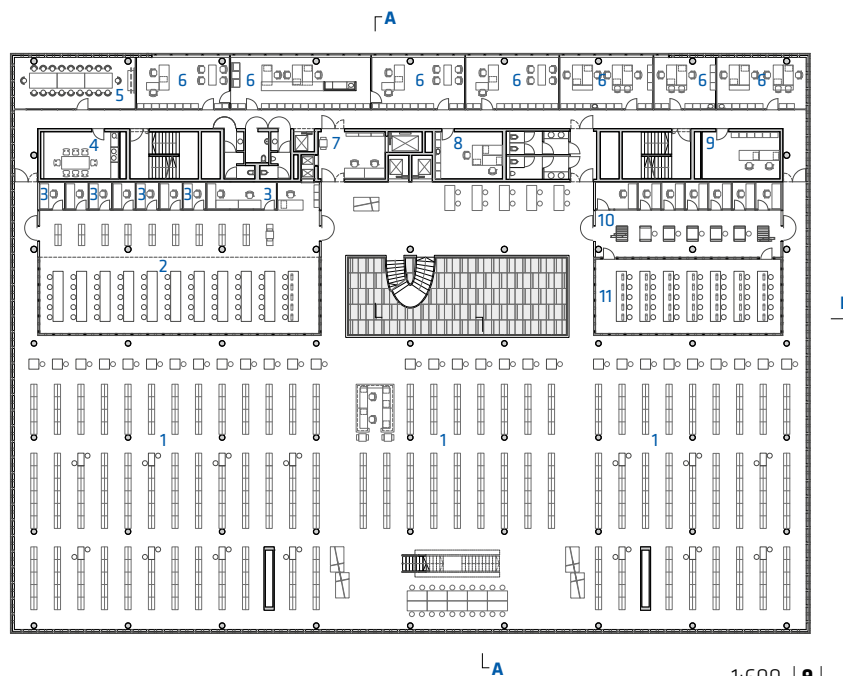
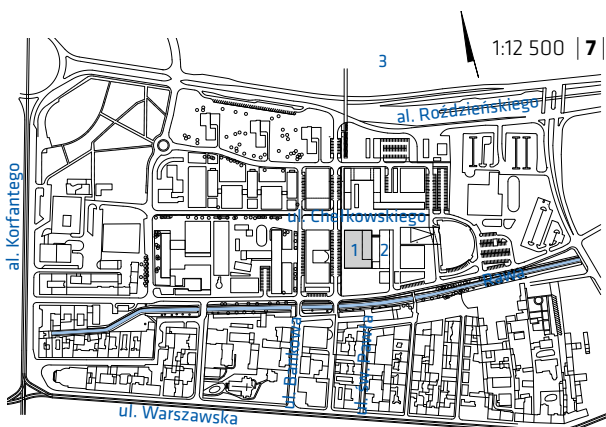
Realizacja: 2009-2011

Koszt inwestycji: 57 490 786 PLN

(budynek i wnętrza bez mebli i wyposażenia); całkowita wartość projektu:

79 453 600 PLN; środki z EFRR: 52 828 699 PLN

Budynek zdobył Grand Prix w konkursie o Nagrodę Architektoniczną „Polityki” za 2011 rok



9 | Rzut pierwszego piętra.

Oznaczenia: 1 – księgozbiór otwarty;
2 – czytelnia; 3 – pomieszczenie pracy
indywidualnej; 4 – pomieszczenie
socjalne; 5 – sala posiedzeń;
6 – biuro; 7 – rozdzielnia książek;
8 – pomieszczenia pracowników
czytelni; 9 – pracownia reprograficzna;
10 – mediateka;
11 – czytelnia komputerowa

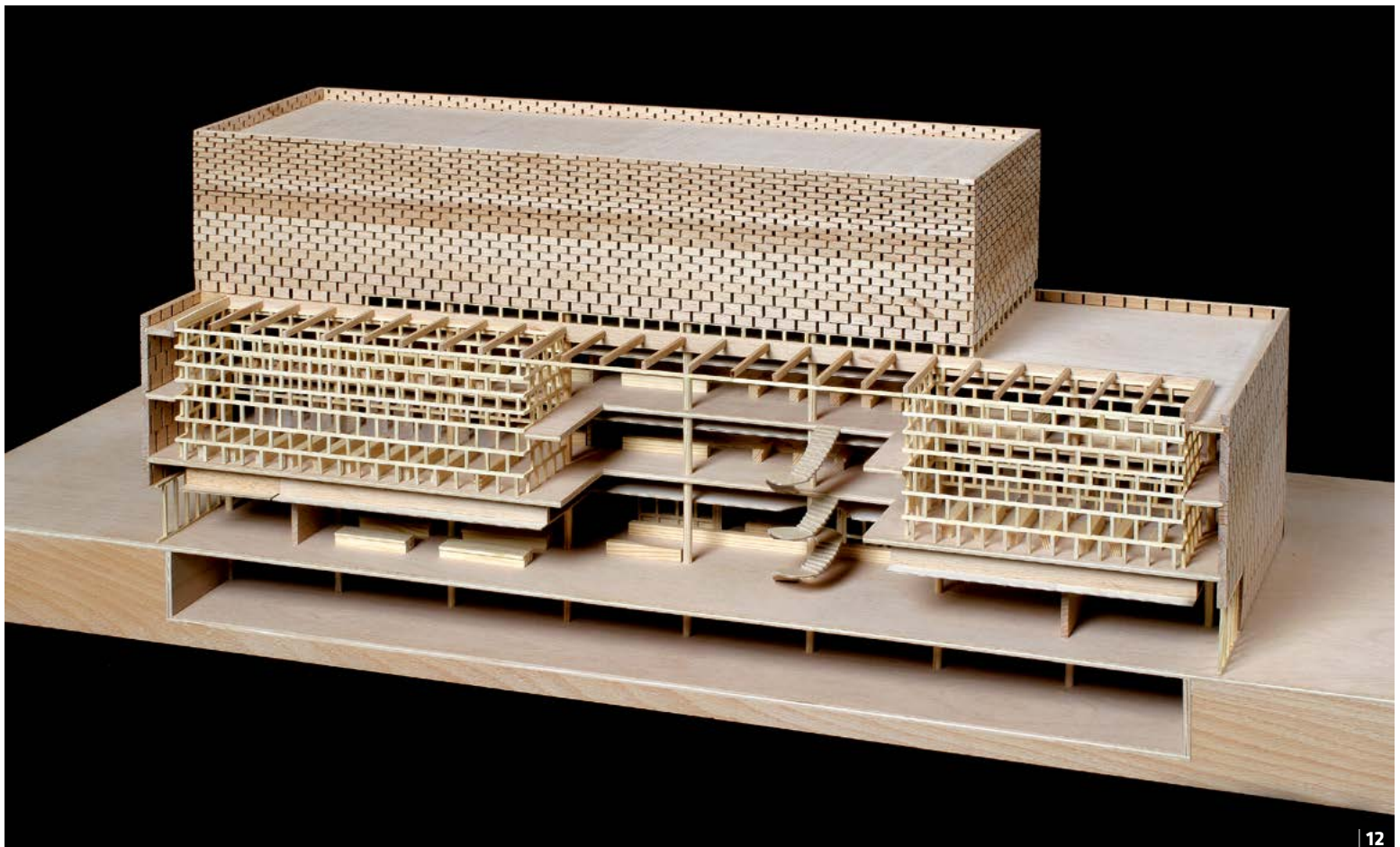
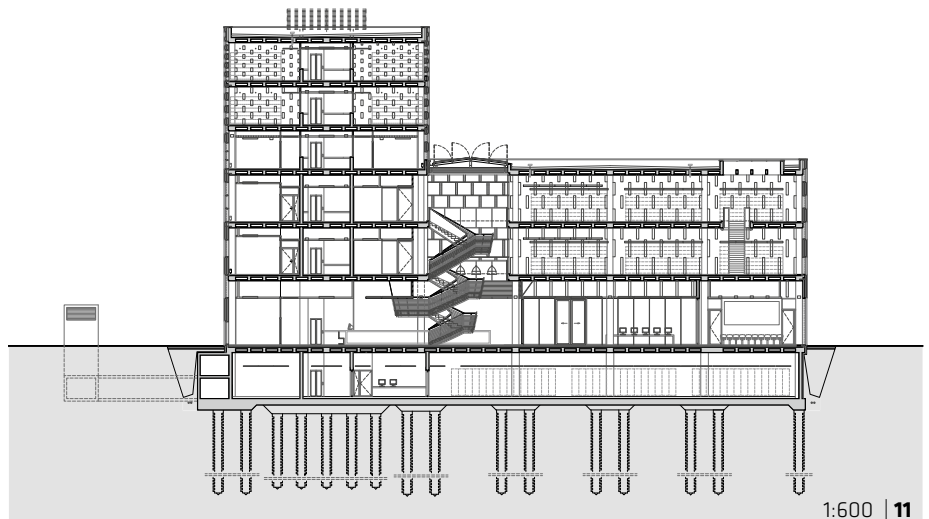
10 | Rzut trzeciego piętra. Oznaczenia:
1 – departament udostępniania zbiorów
i informacji naukowej; 2 – departament
gromadzenia, uzupełniania i
opracowania zbiorów CINIbA;
3 – pomieszczenie socjalne

11 | Przekrój A-A

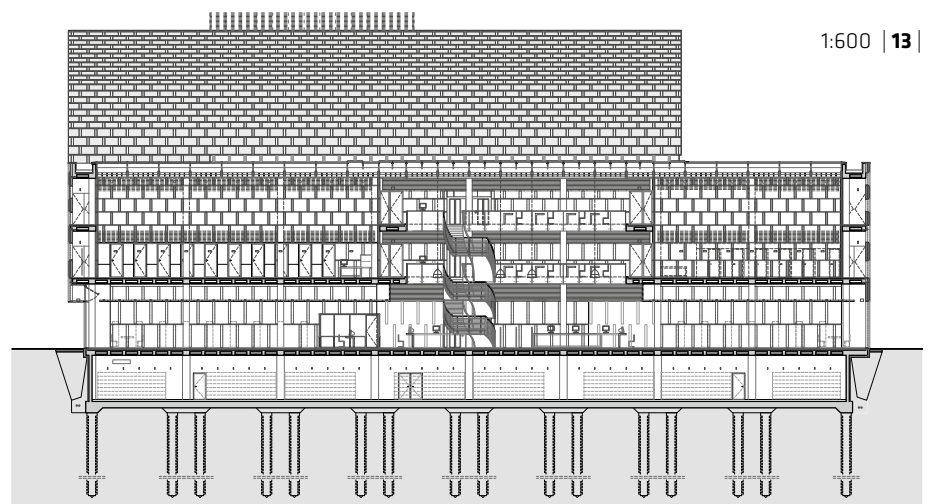
12 | Model – przekrój podłużny;

FOT. Z ARCHIWUM PRACOWNI

13 | Przekrój B-B



**WIĘKSZĄ CZĘŚĆ
PRZESTRZENI BUDYNKU
ZAJMUJE OTWARTY
KSIĘGOZBIÓR,
Z KTÓREGO
KORZYSTAĆ MOŻNA
BEZ POŚREDNICTWA
BIBLIOTEKARZA**



Reurbanizacja miasta postindustrialnego **Ryszard Nakonieczny**



Ryszard Nakonieczny, architekt,
historyk architektury
fot. archiwum autora

Nowa biblioteka wyrosła wśród skromnych modernistycznych budynków kampusu uniwersyteckiego, których fasady pokrywają jasne tynki, cegła klinkierowa, pasy fałdowanego betonu i drobno-wymiarowe płytki ceramiczne skonstrastowane z mozaiki, oraz obiektów dodanych w późniejszym czasie o elewacjach głównie metalowo-granitowych. W sąsiedztwie są także szyby kopalni, wysokościowce, familoki, wieże dwóch kościołów i betonowe koryta rzeki Rawy. Gmach jednak harmonijnie wpisuje się w to środowisko. Powściągliwie, bez epatowania nadmiernie wybujałymi formami, bez spektakularnych efektów, podejmuje dialog z otoczeniem. To kontrolowana różnorodność. Architektura jest tu pomostem łączącym przeszłość z przyszłością, dosłownie i w przenośni.

metropolii wiedzy, nauki i kultury. Biblioteka ma być środkiem w realizacji tego celu. Perłą kultury, jedną z wielu, które połączy sznur-szlak, meandrujący w trudnej, zaniedbanej, ale i ciekawej przestrzeni miasta. W zasięgu jest Rondo Sztuki (proj. Architektoniczne biuro CoLoR inwestprojekt, arch. T. Czerwiński), Spodek (proj. M. Gintowt, M. Krasieński, W. Zalewski), park po rozebranych Zamku Wincklerów, w budowie jest Nowe Muzeum Śląskie (proj. Riegler Riewe Architekten), Międzynarodowe Centrum Kongresowe (proj. JEMS Architekci) oraz siedziba NOSPR-u (proj. Konior Studio). Na realizację czeka Wydział Radia i TV UŚ (proj. Jordi Badia i Grupa 5 Architekci) w bliskim sąsiedztwie. Niedaleko też do Akademii Muzycznej (proj. stadtbaurat Weiss; T. Konior,

stać się platformą integracji mieszkańców ze sobą i ze środowiskiem uniwersyteckim, dzięki pełnej dostępności zbiorów oraz szerokiej ofercie komplementarnych usług (wystawy, gastronomia, wykłady, edukacja). Umożliwiają to transparentne witryny parteru i eliminacja wszelkich barier architektonicznych. Zapraszający użytkowników do wnętrza budynek stał się w ten sposób jasnym komunikatem. Obiekt reurbanizuje pustkę po spalonym Sztuczny Lodowisku Torkat z okresu międzywojennego, nie informując wprost o tym fakcie. Architekci świadomie zrezygnowali z tej idei, podejmując się redukcyjno-krytycznego dialogu z przeszłością. Ich strategią stała się ucieczka od nadmiernej narracji i ekstawagancji formy, co stanowi istotę natury górnośląskiej. Pragmatyczna

a przez to wzbudzający ciekawość. Niczym perforowana szkatuła nie odsłania swej tajemnicy od razu. Jej czerwony kolor pojawia się jako ekwiwalent śląskiej cegły, a naprzemienny rytm szczerelinowej perforacji 4004 okien przypomina fugi między nimi. Tradycyjne lico ściany regionalnego familoka poddane zostało modulacji, z której wyłonił się zapewne pomysł na charakter fasady. Rygor w kompozycji i rozstawie otworów to także ukłon w kierunku miejscowej tradycji. Architekci inteligentnie rozpięli pomost między pruską ceramiczną estetyką i modernistyczną polską strukturą mijankowych wzorów elewacji. Zbieżności ideowe wychwycić można w katowickich obiektach z lat 60., np. w domu handlowym Zenit przy Rynku (proj. J. Jarecki, M. Król). Jednak jest to zawsze bardzo indywidualny sposób interpretacji, bez dosłownych cytatów i naśladownictwa. Działanie poprzez kontrapunkt, z pozorną antytezą. Realizacja HS99 to inteligentna architektoniczno-urbanistyczna gra z kontekstem, materia, przestrzenią i przeszłością, niczym instrumentalna muzyka rozpisana na beton, drewno, szkło i czerwony piaskowiec. Najwyższy poziom twórczego odniesienia wobec *genius loci*, bez kopiowania form i nastrojów, ale w drodze własnych poszukiwań, wpisujących się w nurt krytycznego regionalizmu Kennetha Framptona. Koszalińscy projektanci odnaleźli wrażliwość i wycucie śląskiej aury. Historia zatoczyła więc koło: w miejscu, w którym dominowała niegdyś kultura fizyczna, potem brak kultury, odrodziła się kultura dialogu intelektualnego.



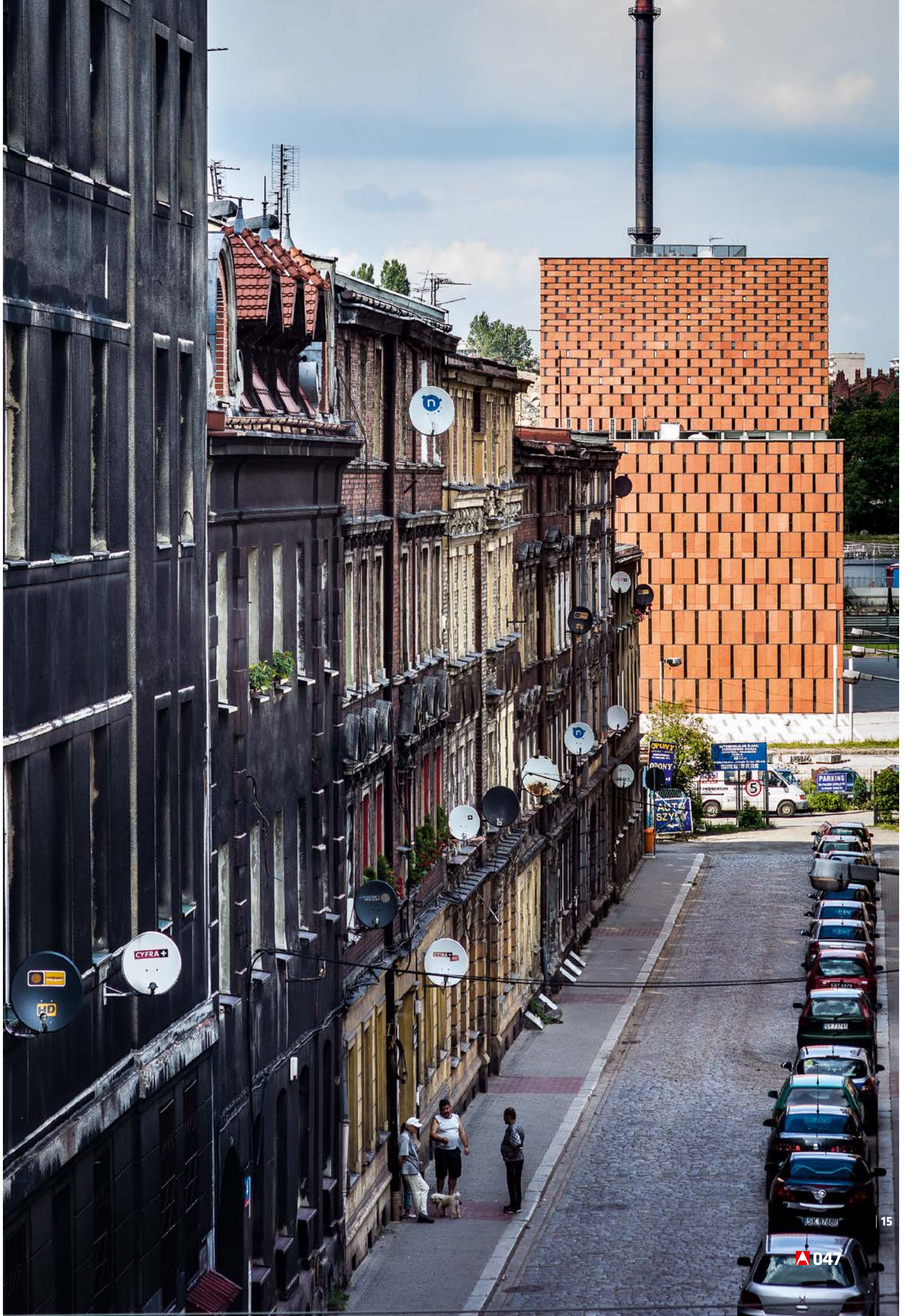
14

14 | Elewacja wschodnia. Horyzontalny podział zagęszcza się ku górze. Za trzema pasami okien mieszczą się biura i administracja. Akcenty wertykalne stanowią niezliczone otwory okienne; fot. TOMASZ ZAKRZEWSKI/ARCHIFOLIO.PL
15 | Pierzeja wschodnia ulicy św. Pawła. Na zamknięciu osi – CINIbA, w tle zabudowania dawnej kopalni Ferdinand, potem Katowice – dziś teren budowy Muzeum Śląskiego

To symboliczny obraz dziejów: pruskiego Kattowitz, stolicy województwa w II RP, Stalinogrodu, ośrodka socmodernistycznego progresu czasów PRL-u z najnowszą tendencją dążeń miasta ku idei

K. Barysz), Biblioteki Śląskiej (proj. J. Jarecki, S. Kwaśniewicz, M. Gierlotka) czy Katowickiego Forum Sacrum z archikatedrą (proj. Z. Gawlik, F. Mączyński) na czele. W tym sznurze kluczową rolę odgrywa CINIbA. Ma

powściągliwość struktury nie uległa pokusom mody, przez co katowicki gmach jest prosty i wytworny zarazem. Bardzo współczesny, ale jednocześnie zakorzeniony w tradycji. Z pozoru hermetyczny, zamknięty w sobie,



16 | Dwie wieże: kościoła Mariackiego (proj. Alexis Langer, 1879) i CINiBA – widok od północy
 17 | Aksonometria trzeciej, ostatecznej wersji projektu; IL Z ARCHIWUM PRACOWNI
 18, 19 | Wypiętrzenie bryły budynku z pomieszczeniami dla bibliotekarzy, gdzie opracowywany jest księgozbiór. Elewacja zmienia się w zależności od pory dnia i dystansu z jakiego się na nią patrzy
 20 | Modułarny podział elewacji. Ściany zewnętrzne wykonane są z widocznych od wnętrza biblioteki prefabrykatów betonowych, które z zewnątrz pokryto ociepleniem i wykładziną kamienną z indyjskiego piaskowca
 21 | Fragment elewacji północnej nocą. Widoczne wejście do ogólnodostępnego holu, który na przestrzał przenika parter budynku



CINiBA nawiązuje do lokalnej architektury
Piotr Śmierzewski

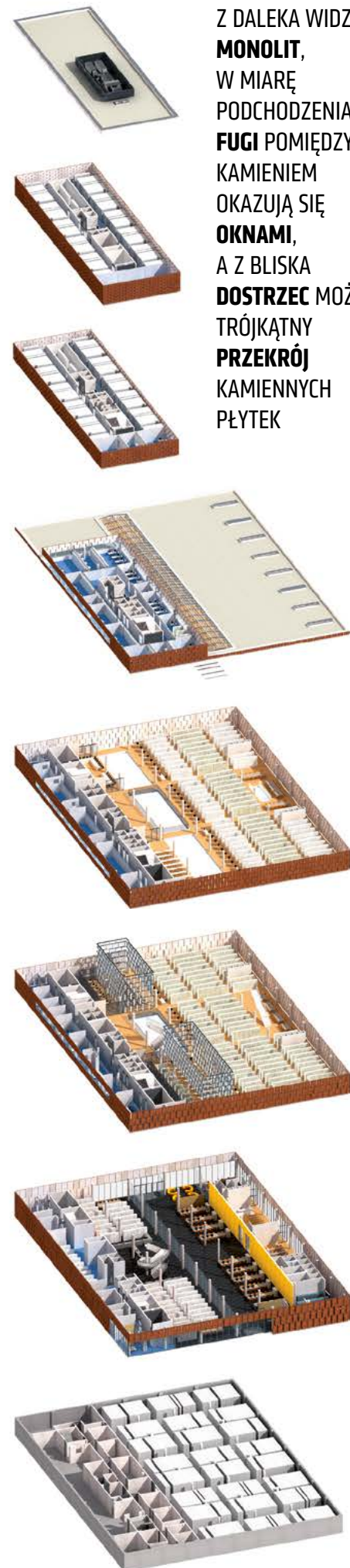


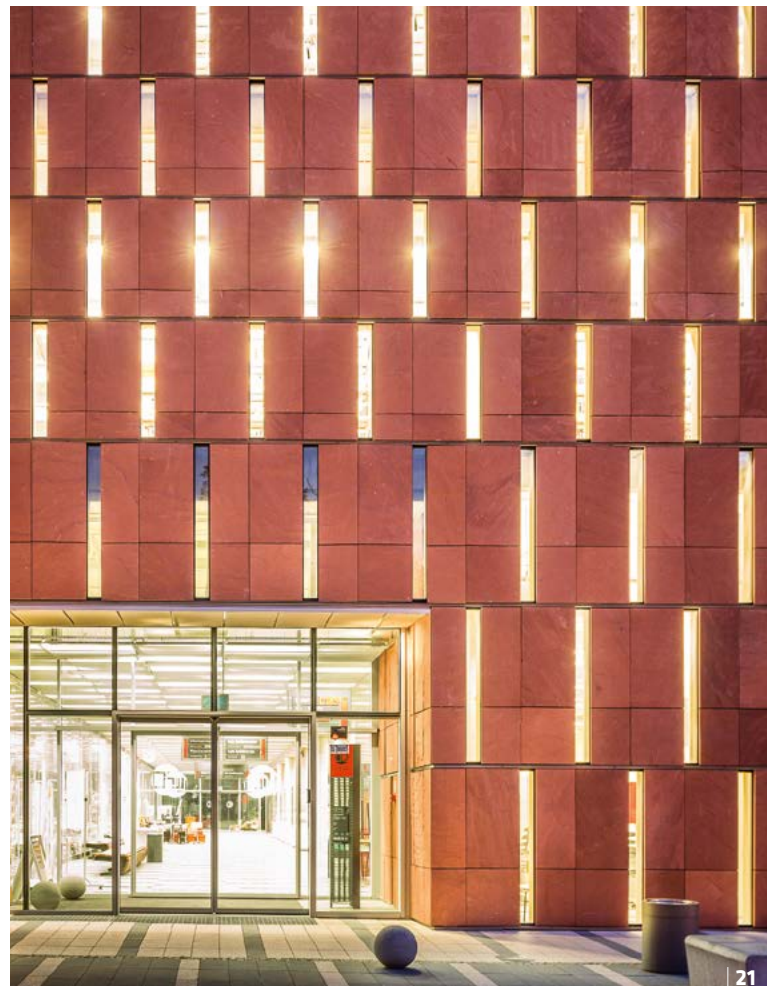
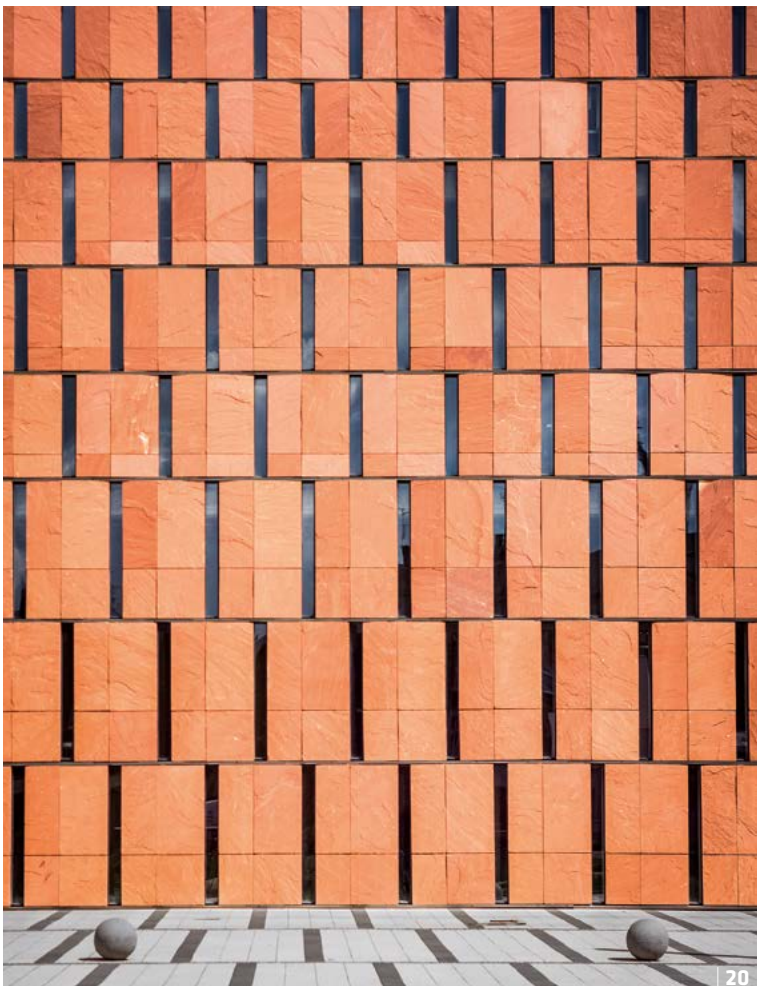
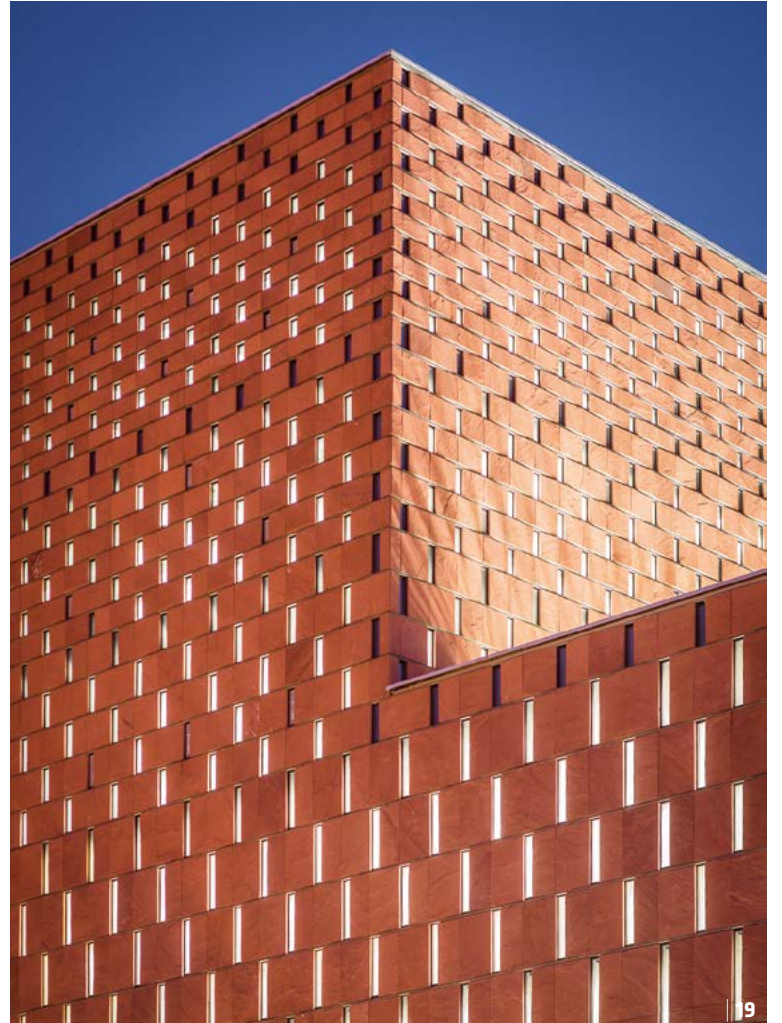
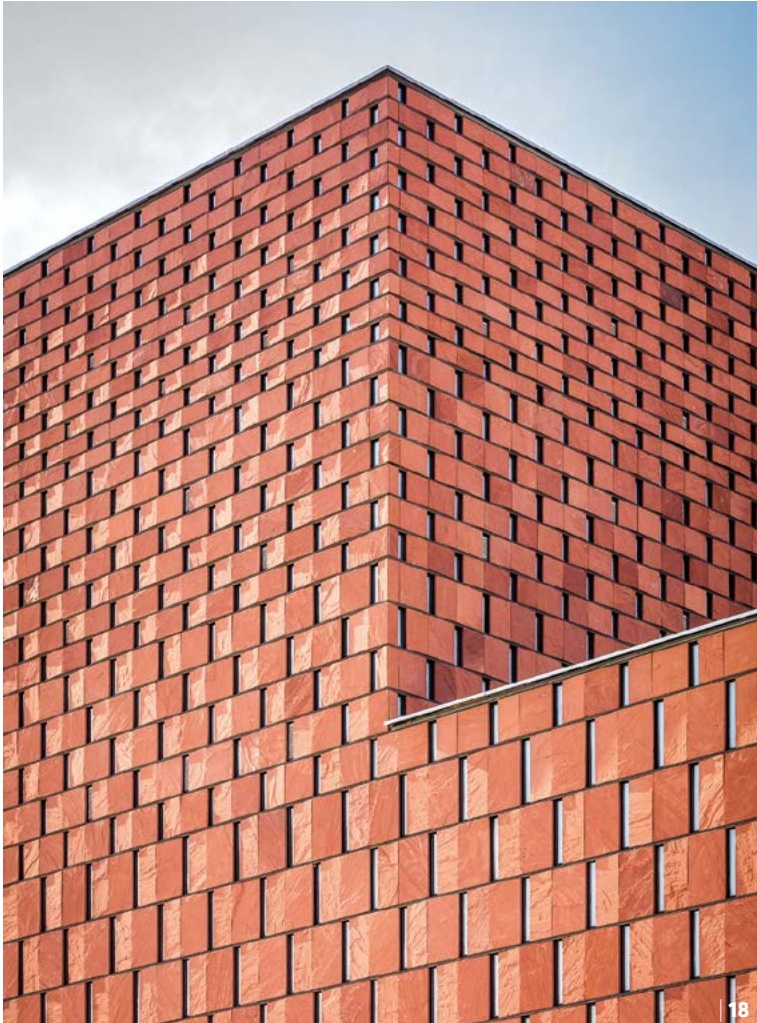
Piotr Śmierzewski, architekt, współautor CINiBA
 fot. z archiwum pracowni HS99

Zrealizowany obiekt to, wliczając pracę konkursową, trzecia wersja zaprojektowanej przez nas biblioteki. Pierwsza korekta uwzględniała zalecenia sądu konkursowego i polegała m.in. na innym zlokalizowaniu czytelni. Najpoważniejsze zmiany nastąpiły jednak po decyzji o połączeniu bibliotek Uniwersytetu Śląskiego i Uniwersytetu Ekonomicznego (zwiększenie liczby stanowisk pracy, rezygnacja z garażu podziemnego na rzecz kolejnego magazynu zwartego). Dzięki elastycznej konstrukcji udało się przeorganizować obiekt bez ingerencji w zewnętrzną formę. Biblioteka wpisuje się w nurt racjonalny architektury śląskiej, najwyraźniej widoczny w pozbawionym dekoracji, prostym, XIX-wiecznym budownictwie przemysłowym i mieszkaniowym regionu. Świadomie zrezygnowaliśmy z cegły jako materiału elewacyjnego, ze względu na jej drobny podział. Zamiast niej użyliśmy indyjskiego piaskowca kahan red o rdzawym odcieniu. Jego barwa odnosi się do kontekstu

miejsca i harmonizuje z czerwienią cegły użytej w sąsiednich budynkach. W zależności od odległości zmienia się percepcja elewacji. Z daleka widzimy monolit, w miarę zbliżania się fugi pomiędzy kamieniem okazują się oknami, jeszcze bliżej uwidacznia się trójkątny przekrój kamiennych płytek, co czytelne jest przy bocznym oświetleniu, a stojąc bardzo blisko odkrywamy łupaną strukturę kamienia, która, podobnie jak w przypadku cegły ręcznie formowanej, nie jest powtarzalna. Uporządkowana elewacja zapowiada porządek we wnętrzu. Naszym zdaniem podstawowym zadaniem współczesnych bibliotek powinno być porządkowanie wiedzy, gdyż od dawna przestały być jej głównym źródłem. Zdecydowanie introwertyczna kompozycja przestrzeni bibliotecznych wprowadza spokój i harmonię, sprawia, że uwaga skupiona jest na książkach. Częściowa izolacja od świata zewnętrznego ma wpłynąć nie tylko na atmosferę, ale i na poczucie, że w bibliotece czas płynie inaczej.

Z DALEKA WIDZIMY **MONOLIT**, W MIARĘ PODCHODZENIA **FUGI** POMIĘDZY KAMIENIEM OKAZUJĄ SIĘ **OKNAMI**, A Z BLISKA **DOSTRZEC** MOŻNA **TRÓJKĄTNY PRZEKRÓJ** KAMIENNYCH PŁYTEK





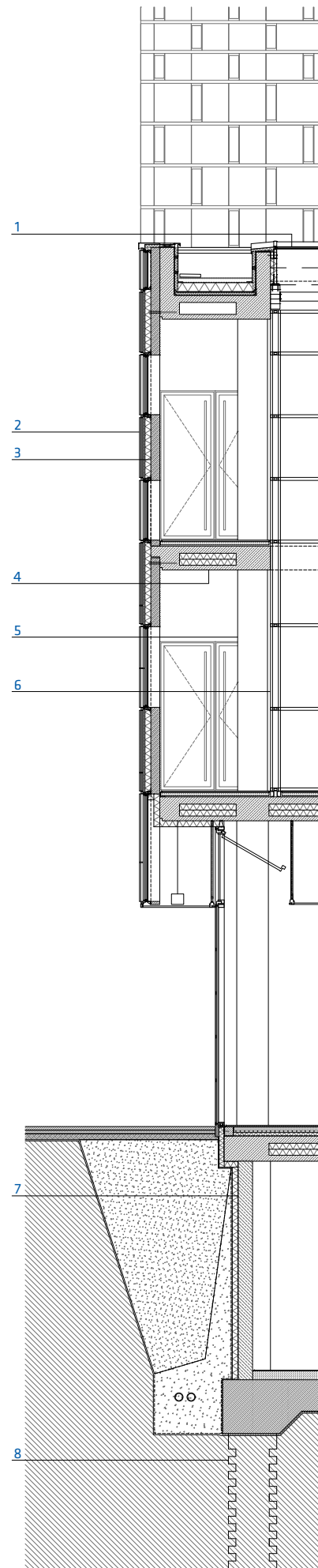
22 | Prefabrykowane ściany zewnętrzne; FOT. Z ARCHIWUM PRACOWNI
23 | Przekrój przez fasadę.
 Oznaczenia: 1 – świetlik dachowy; 2 – płyty elewacyjne z indyjskiego piaskowca kahan red; 3 – ściana zewnętrzna z prefabrykowanych płyt żelbetowych; 4 – monolityczny strop typu kasetonowego z dolną płytą; 5 – prefabrykowany słup; 6 – fasada wewnętrzna czytelnicy; 7 – monolityczna ściana żelbetowa; 8 – palowanie

24 | Wnętrze w trakcie realizacji.
 Widoczne betonowe prefabrykaty ścian zewnętrznych, o powtarzalnej szerokości 125 cm, zostały podwieszone do stropów. Dzięki przygotowaniu tych elementów poza placem budowy uzyskano perfekcyjną fakturę betonu architektonicznego; FOT. Z ARCHIWUM PRACOWNI

25 | Niewielkie, ale gęsto rozmieszczone okna dają rozproszone światło sprzyjające czytaniu



22



Mieszana konstrukcja biblioteki

Jan Filipkowski



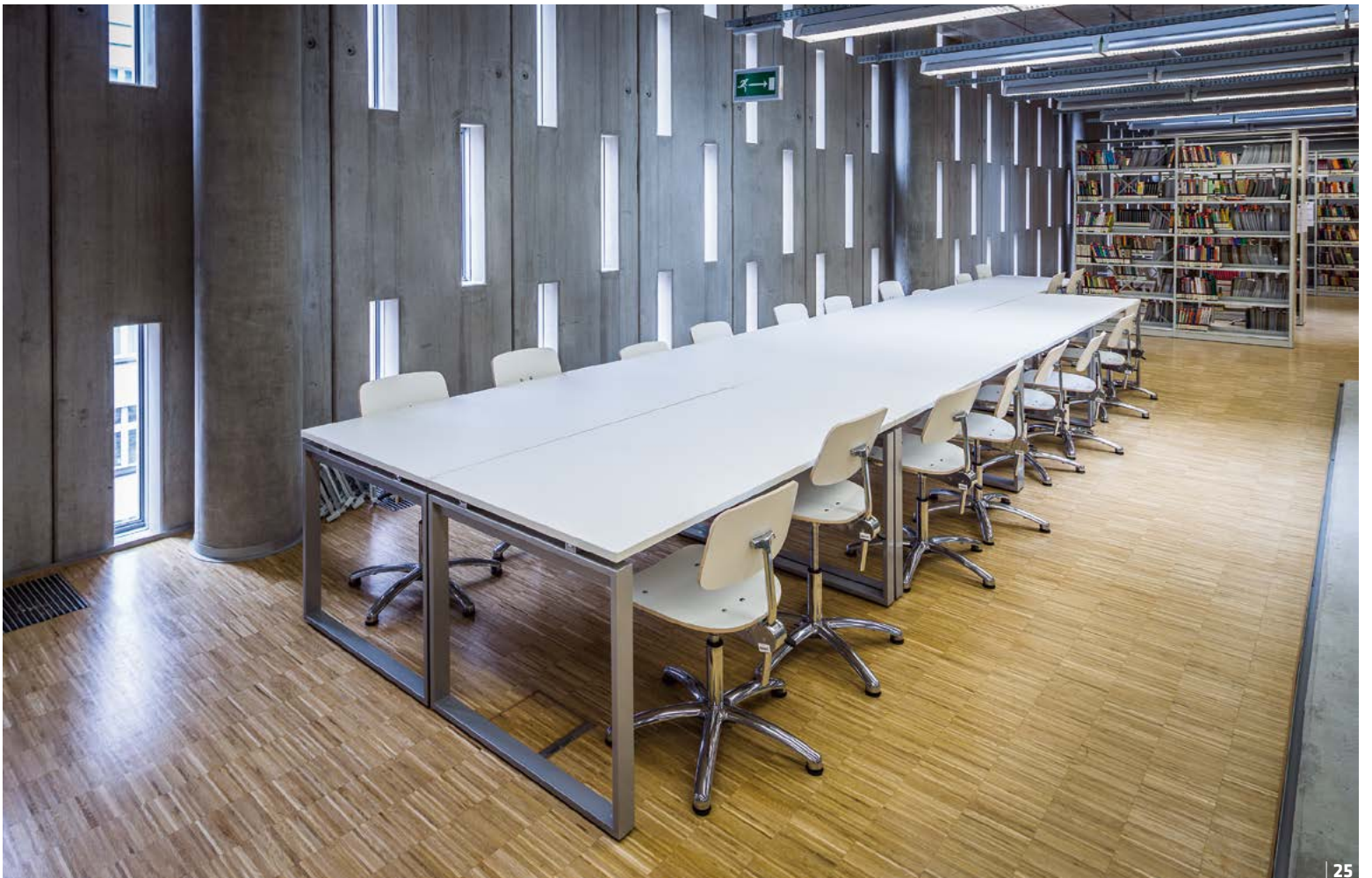
Jan Filipkowski,
 główny konstruktor CINiBA
 fot. z archiwum pracowni HS99

Budynek CINiBA posadowiony został na płycie opartej na palach żelbetowych. Jego układ technologiczny jest mieszany – stropy monolityczne oparto na prefabrykowanych słupach, ściany zewnętrzne piwnic wylewano na mokro, ściany wyższych kondygnacji wykonano z płyt prefabrykowanych z otworami na naswietla. Prefabrykacja ścian zewnętrznych pozwoliła na uzyskanie precyzji i docelowo wykończonych ścian wewnętrznych. Funkcja budynku wymagała stropów o dużej nośności z modulem siatki słupów 7,5 x 7,5 m. Zastosowano stropy żelbetowe typu kasetonowego z zamkniętą od dołu płytą o grubości 8 cm. Gładka konstrukcja stropu, eliminująca podciąg, wpływa na pomniejszenie wysokości kondygnacji i swobodę

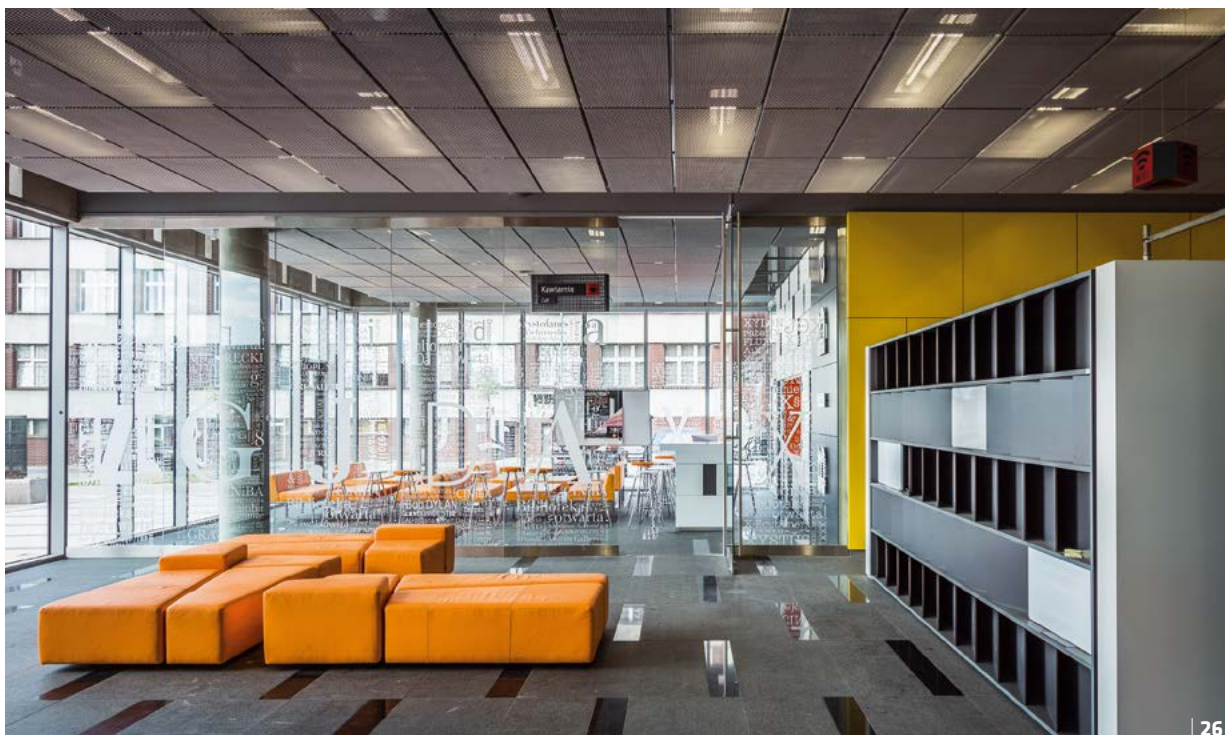
w prowadzeniu instalacji. Przestrzeń w stropach pomiędzy płytą dolną i górną oraz żebrami wypełniają bloki ze styropianu o wymiarach 95 x 95 x 22 cm. Stropy swój ciężar własny i obciążenie użytkowe przekazują na słupy za pomocą prefabrykowanych głowic stalowych ukrytych w stropach. Słupy prefabrykowane żelbetowe uzwojone, ze zbrojeniem sztywnym, w górnej części połączone są z głowicami za pomocą spawania. W dolnej części słupy łączą się z płytą fundamentową lub z głowicami stropów za pomocą blach podporowych i śrub kotwiących. Stropy typu kasetonowego pozwoliły, przy zastosowaniu odpowiedniej technologii wykonania, uniknąć przerw dylatacyjnych i umożliwiły zamocowanie schodów spiralnych jedynie do obrzeży płyt.



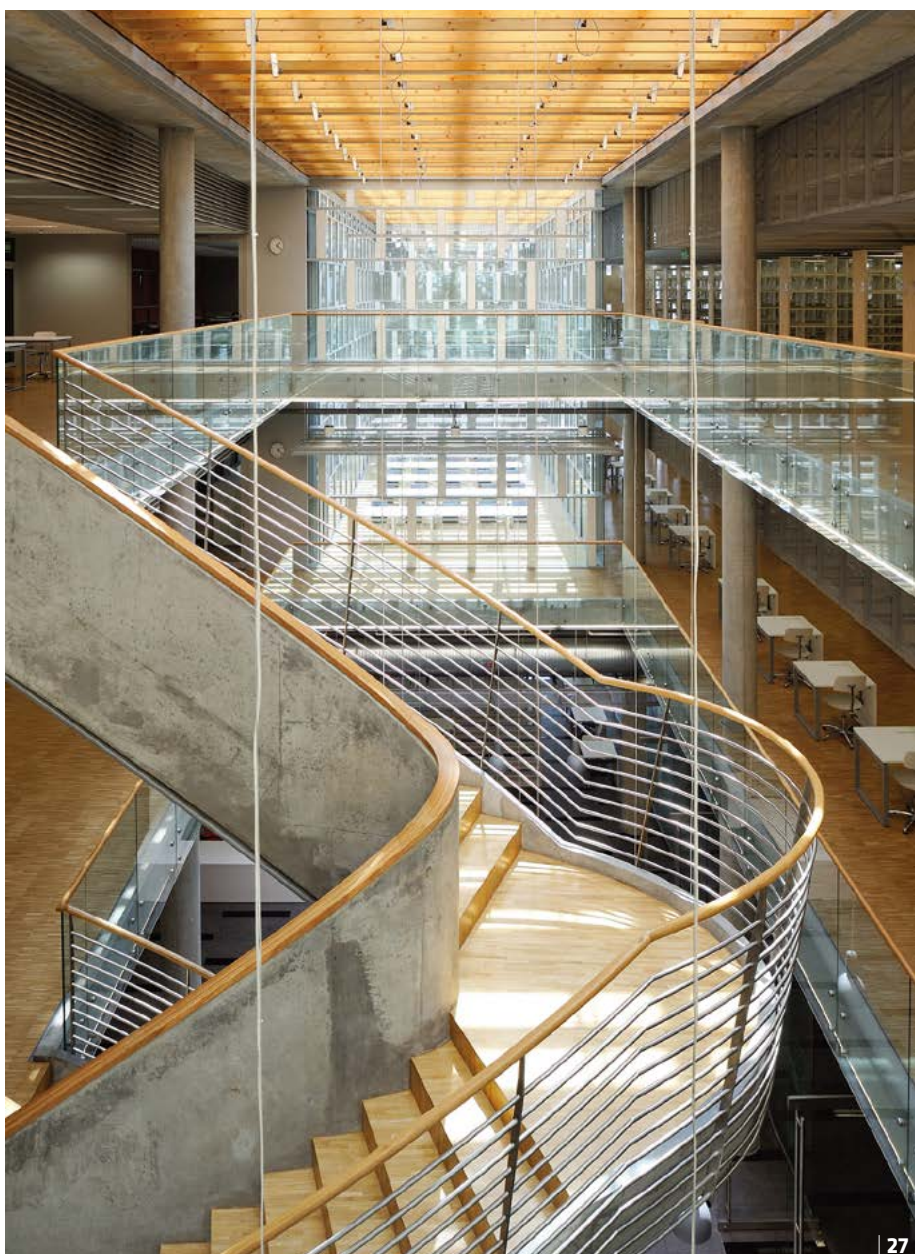
24



25



26



27

Jak i po co dziś buduje się biblioteki? **Dariusz Pawelec**



Dariusz Pawelec
prof. UŚ, dyrektor Centrum Informacji
Naukowej i Biblioteki Akademickiej
kierujący realizacją inwestycji
fot. Marzena Smyłła/CiNiBA

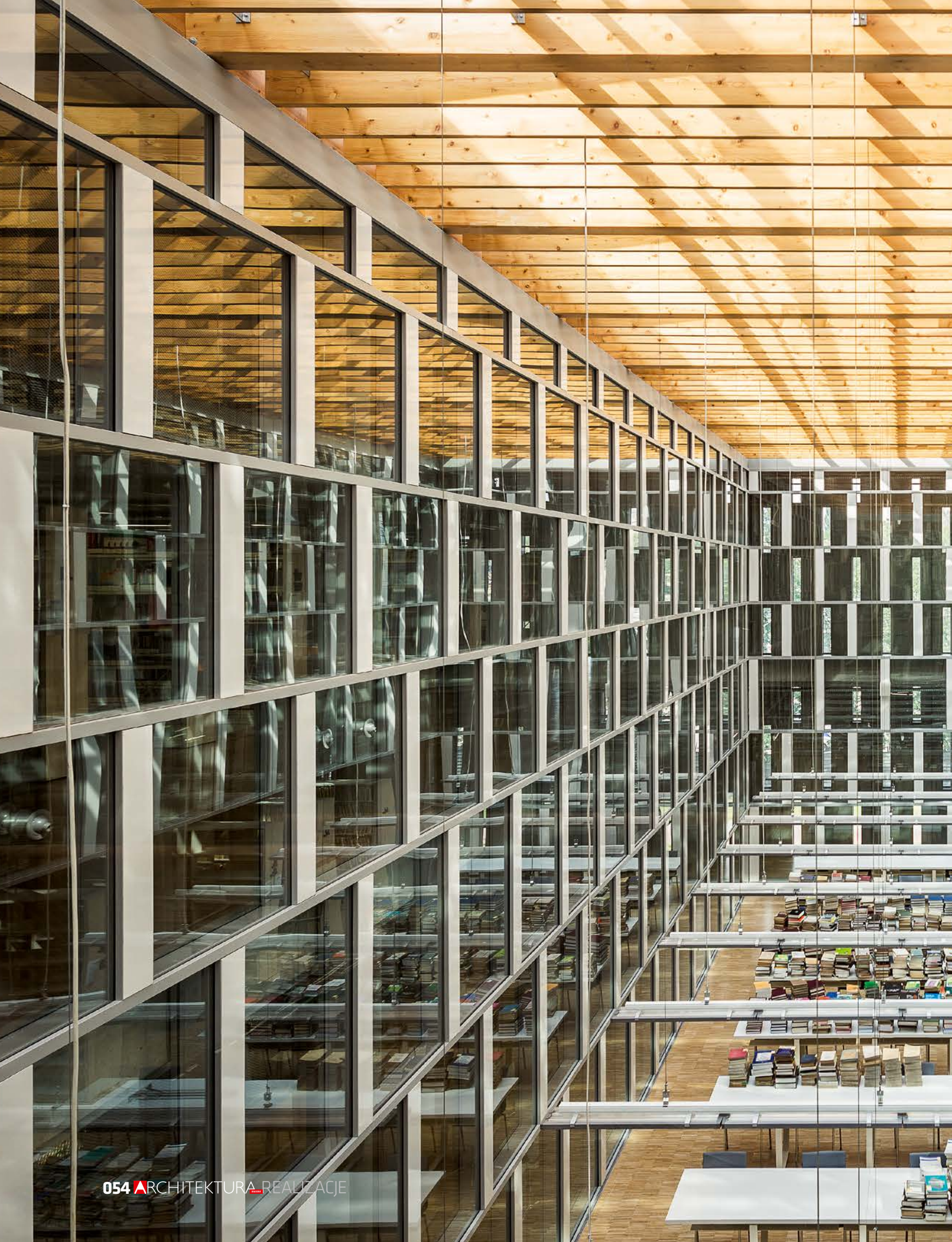
Współczesna biblioteka to już nie magazyn księgozbioru, wypożyczalnia i czytelnia. To przestrzeń sprzyjająca uczeniu się, wymianie poglądów, pracy zespołowej, a nawet relaksowi. Musi być w niej miejsce na skupienie i ciszę (kabiny do pracy indywidualnej, czytelnie), ale i na twórczy gwar (sale do pracy zespołowej, kawiarnie). CiNiBA jest bezprecedensowym w Polsce wspólnym przedsięwzięciem

dwu uczelni: Uniwersytetu Śląskiego i Uniwersytetu Ekonomicznego, nowoczesnym ośrodkiem służącym nie tylko studentom, uzupełnionym o funkcje wystawiennicze, seminaryjne, kongresowe. Zastosowane rozwiązania wynikają ze wspólnej refleksji architektów i pracowników biblioteki nad budownictwem tego typu obiektów w ostatnich latach na świecie. Zastosowano nowoczesne systemy i technologie IT, m.in. tzw. book-viewery (urządzenia, które po zbliżeniu do nich książki zaopatrzonej w elektroniczny chip wyświetlają informacje z nią związane, np. dane o autorze, tytuły innych jego prac czy publikacji na podobny temat, recenzje, itp.). Książki będzie można samodzielnie wypożyczać, korzystając ze specjalnych stanowisk, a nawet zwracać w nocy dzięki całodobowej wrzutni z inteligentnym sorterem. Do zasobów biblioteki dostać się można również z domu, przez internet. Otwarty księgozbiór, z którego korzysta się dzięki systemom identyfikacji bez pośrednictwa bibliotekarzy stanowi połowę z 800 tys. woluminów. Ten nowoczesny obiekt służy także pracom nad digitalizacją zbiorów. Cyfryzacja ułatwia dostęp do części zasobów, ale nie spełnia wszystkich potrzeb użytkownika. Dlatego szacujemy dziś, że nasze magazyny pozwolą na co najmniej 40 lat rozwiązać problem gromadzenia tradycyjnego księgozbioru.

WSPÓŁCZESNA
BIBLIOTEKA TO JUŻ
NIE MAGAZYN
KSIĘGOZBIORU,
WYPOŻYCZALNIA
I CZYTELNIĄ.
TO PRZESTRZEŃ
SPRZYJAJĄCA **UCZENIU**
SIĘ, WYMIANIE
POGLĄDÓW, PRACY
ZESPOŁOWEJ, A NAWET
RELAKSOWI

26 | Dzięki przeszklonym ścianom w parterze wnętrza budynku biblioteki otwiera się na otoczenie
27, 28 | Hol części budynku dostępnej dla czytelników. Na pierwszym planie widoczna centralna klatka schodowa. We wnętrzu drewno pojawia się tylko na poziomych płaszczyznach – podłogach i sufitach. Pionowe zaś są w większości wykonane ze szkła, dzięki czemu wnętrze jest transparentne, a odbicia w szkłe wzmocniają wrażenie przestrzenności; FOT. 27 TOMASZ ZAKRZEWSKI/ARCHIFOLIO.PL
29 | Zawieszane pod szklanym dachem drewniane łamcze światła dozuują jego natężenie, co sprzyja komfortowi czytania i kreuje we wnętrzu biblioteki niemal sakralny nastrój







Metafizyka bezwzględnej logiki **Krzysztof Mycielski**



Krzysztof Mycielski,
architekt, ktytyk architektury
fot. Marcin Czechowicz

Ten budynek to majster-sztyk. Konsekwentnie zaprojektowany – od skali urbanistycznej, poprzez wewnętrzny układ pomieszczeń ściśle z nią powiązany, aż do najdrobniejszego detalu. Precyzyjny w strukturze, a przy tym poetycko wyrażający w formie zarówno swoją funkcję, jak i śląską tożsamość – intuicyjnie, abstrakcyjnie, bez banalnej dosłowności. Ten skomplikowany funkcjonalnie gmach ma logiczne, proste i jednorodne wnętrze skomponowane z przenikających się, choć autonomicznych przestrzeni różnicowanych zmieniającym się w ciągu dnia naturalnym oświetleniem. Kreuje nastroje, które trudno przewidzieć podczas projektowania. O sukcesie tej realizacji w dużej mierze zadecydował fakt, że powstała w dwuetapowym konkursie architektonicznym. Projektanci najpierw opracowywali kontekst miejski, potem koncentrowali się na samym budynku. Ta formuła, pozwalająca na stopniowe dochodzenie do idei, w Polsce stosowana jest zdecydowanie zbyt rzadko, choć prawie zawsze przynosi dobre efekty. Architekci z HS99 uczynili z projektowanego gmachu zwornik poroziwanej miejskiej przestrzeni, artykułując z północnej i południowej strony budynku dwa publiczne place. Pierwszy ma być w przyszłości centralnym forum nanizowanym na kompozycyjną oś ciągu budynków Uniwersytetu Śląskiego, drugi zaś, o charakterze rekreacyjnym, stanowić

będzie element szlaku spacerowego wzdłuż rzeczki Raby biegnącej równoległo do budynków kampusu. Czy rzeczywiście przestrzeń wewnętrzna biblioteki jest introwertyczna, jak opisują ją sami autorzy? I tak, i nie. Oba place połączone są transparentnym, ogólnodostępnym hołem, na przestrzał przenikającym parter budynku w myśl modernistycznego otwierania wnętrza na otoczenie. Natomiast przestrzeń powyżej, dostępna tylko dla czytelników, jest zdecydowanie introwertyczna, odizolowana od zgiełku świata zewnętrznego co sprzyja pożądanemu w bibliotece nastrojowi skupienia.

Strukturę budynku, zarówno na zewnątrz, jak i w środku, determinuje drobny, wertykalny podział ujęty w oplatające gmach horyzontalne pasy. Podstawowym modulem elewacji jest zawierający kilka pionowych otworów okiennych żelbetowy prefabrykat o surowej fakturze, wieszany na stropach. Ten zwielokrotniony podział powtarza się w całej bibliotece konsekwentnie, porządkując jej wewnętrzną przestrzeń. Widoczny na posadzce, na sufitach (w postaci oświetlenia), na wysokich szklanych przepierzeniach, czytelny w regularnym rytmie półek z książkami. Jedyne ekspresyjna w formie zabiegowa, reprezentacyjna klatka schodowa wyzwała się z tej bezwzględnej zasady. Na ascetycznym i modularnym tle jest niczym barokowy mebel we wnętrzach projektowanych

przez minimalistów. Przestrzenie poszczególnych pomieszczeń przenikają się, podziały rozmawiają w kolejnych planach i widoczne pod różnym kątem tworzą wertykalne kompozycje. Wąskie, pionowe okna i zawieszony pod szklanym dachem drewniane łamcze słońca dozują natężenie światła we wnętrzu, nie tylko poprawiając komfort czytania, ale w zmieniających się porach dnia wzmacniając niejednoznaczną percepcję konsekwentnie zakomponowanego wnętrza i tworząc w nim niemal sakralny nastrój. Wszechobecne szkło, gdzieś tam montowane pod niewielkim kątem dla uzyskania zróżnicowanych refleksów, wzmacnia ten efekt. Transparentność i głębia przestrzeni dodatkowo podkreślona jest sufitami z siatki ciętościągnionej, tylko pozornie zasłaniającej instalacje. Na zewnątrz, wśród chaotycznej architektury kampusu budynek biblioteki poraża bezwzględną logiką. Racjonalnie skomponowana na kanwie wąskich otworów okiennych elewacja, o zagęszczającym się ku górze abstrakcyjnym podziale, robi w tym otoczeniu odrealnione wrażenie. Bryła nie jest zhierarchizowana – projektanci konsekwentnie zastosowali się do bauhausowskiej idei braku głównej fasady i równoważności wszystkich elewacji. Jedyne monumentalnym elementem podkreślającym rangę gmachu jest jego wypiętrzenie mieszczące starodruki. Detale elewacji

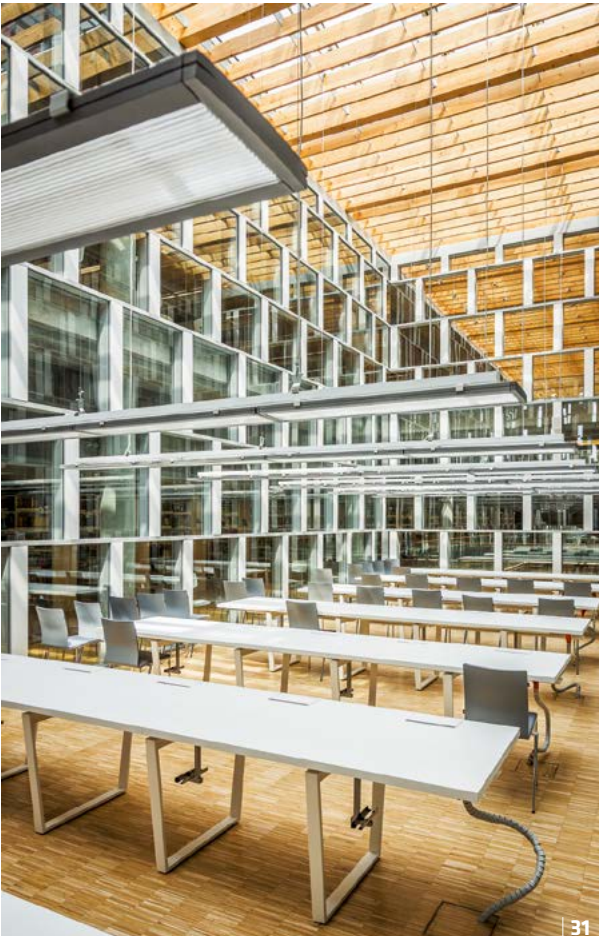
stanowią dyskretną geometryczną reminiscencję mieszczących się w bibliotece książek. Jednak przy wszystkich trafionych odniesieniach najbardziej wyrazista jest w tym budynku ukryta w jego modularności bezkompromisowa zasada porządkowania przestrzeni. Od czasu wzniesienia siedziby Agory (proj. JEMS Architekci) nie było w polskiej architekturze obiektu wymyślonego z tak koronkową precyzją. Autorzy śląskiej biblioteki są od kilkunastu lat, również na łamach prasy architektonicznej, propagatorami klarownego, rzetelnego i utrzymanego w duchu miejsca projektowania. Dzięki takiemu myśleniu powstają budynki objaśniające same siebie, nie zaś rozpaczliwie odwołujące się do przeszłości, również tej sprzed kilkudziesięciu laty do dziś paradoksalnie postrzeganej przez architektów jako współczesność. Piotr Śmierzewski – w latach 90. uczeń i współpracownik Dietmara Eberle, trudnego do sklasyfikowania analityka słynącego z klasycyzującej dyscypliny formalnej – stworzył wraz z Dariuszem Hermanem i Wojciechem Subalskim zespół wnoszący do polskiej architektury rzadko spotykany intelektualny ład i wymykające się modom abstrakcyjne, kreatywne podejście do projektowania. Nie ma w tym pogoni za oryginalnością. Jest przekonanie o uniwersalnej roli architekta – kodyfikatora otaczającej przestrzeni.

30 | Indywidualne stanowiska dla czytelników w sąsiedztwie otwartego księgozbioru. Nad nimi widoczny podwieszony sufit z siatki cięto-ciągnionej wzmacniającej efekt transparentności i wieloplanowości wnętrza
31, 32 | Przenikające się przestrzenie pomieszczeń biblioteki. Nakładające

się na siebie powtarzalne, wertykalne podziały na szklanych przepierzeniach rozmywają się w kolejnych planach;
FOT. 30, 32 TOMASZ ZAKRZEWSKI/ARCHIFOLIO.PL
33 | Reprezentacyjna, zabiegowa klatka schodowa stanowi dominantę przełamującą modułową zasadę kształtowania wnętrza



30

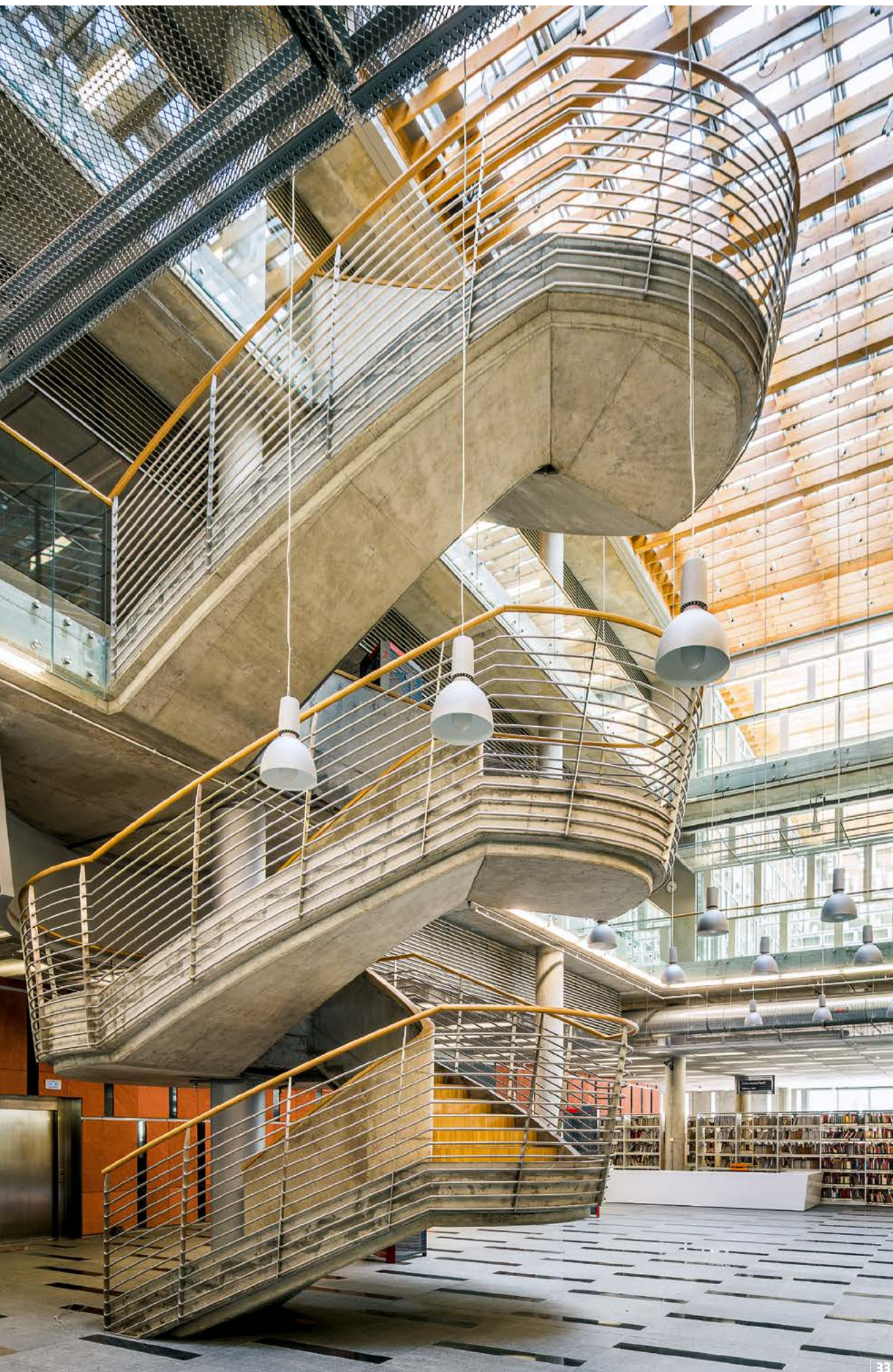


31

NAJBARDZIEJ **WYRAZISTA** W BUDYNKU BIBLIOTEKI JEST **BEZKOMPROMISOWA ZASADA** PORZĄDKOWANIA PRZESTRZENI OPARTA NA **MODULARNOŚCI**



32



The Scientific Information Center and Academic Library (CINiBA) in Katowice

CINiBA is a joint venture of the Silesian University and the Katowice School of Economics, which is to serve not only students. Located on the site of a former ice rink, preceded by a pedestrian square, it is yet another academic building at the E-W axis of the campus, but also its focal part, an essential element of the city's cultural bloodstream. Architecture of the library, built according to a winning competition design of the Koszalin-based HS99 practice, continues the rational current in Silesian architecture. The russet color of sandstone elevations corresponds with red brick predominant in the neighborhood. Seemingly hermetic and inaccessible, the library is in fact open to all, which is manifest by glass walls at the first level and elimination of all architectural barriers, as well as its offer embracing exhibitions, educational activities and catering. Four thousand windows in narrow fissures between cladding panels provide muted light in the interiors, and at night make the library a mysterious object. This architecture is a bridge connecting the past and the future, and combines the best elements of various epochs of Katowice architecture, from its industrial past, Prussian ceramic pragmatism to Polish pre- and post-war modernism.



 **EUmiesaward**





Muzeum HISTORII Żydów Polskich

 **EUmiesaward**

KRÓTKA LISTA 2015

Opinie: **Krzysztof Mycielski i Grzegorz Stiasny**

Zdjęcia: **Jakub Certowicz i Wojciech Kryński**



Wraz z **budynkiem**
Muzeum Historii
Żydów Polskich
zyskałmy poetycki
i pełen dramaturgii
symbol, **ikonę**
architektury już
nie o lokalnym,
ale o **europejskim**
zasięgu

| 1 | Widok wschodniej fasady
muzeum. Na pierwszym planie
pomnik Bohaterów Getta
autorstwa Natana Rapaporta
z 1948 roku, z lewej strony
– Drzewo Wspólnej Pamięci
Polaków i Żydów, posadzone
w 45. rocznicę powstania
w getcie



Historia muzeum

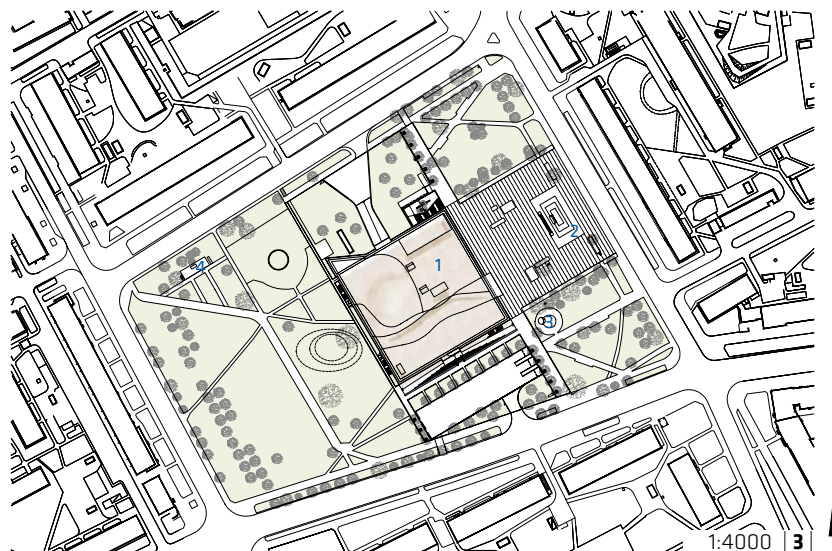


WEWNĘTRZNY PASAŻ MIĘDZY PLACEM PRZED
POMNIKIEM A SKWEREM O OSIEDLOWYM
CHARAKTERZE MA SZANSE POZOSTAWAĆ W PAMIĘCI
JAKO ARCHITEKTONICZNY KLEJNOT

2 | Bryła muzeum swoją prostą
tekturką nawiązuje do powojennej
zabudowy Muranowa, a skalą wpisuje
się w obrys placu przed pomnikiem
Bohaterów Getta



Idea powstania symbolicznego muzeum w sercu dawnej dzielnicy żydowskiej w Warszawie sięga lat tużpowojennych. Już szkicowa koncepcja z 1947 roku, opracowana przez Wacława Kłyszewskiego, Jerzego Mokrzyńskiego i Eugeniusza Wierzbickiego, zakładała przeznaczenie na ten cel odbudowanego gmachu koszar artylerii konnej. Bohdan Lachert, późniejszy projektant Muranowa, w miejscu gdzie dziś wznosi się Muzeum Historii Żydów Polskich planował nowe centrum tego ogromnego osiedla. W przebudowanych koszarach miało się znaleźć upamiętniające m.in. powstanie w getcie muzeum martyrologii, a przed nim reprezentacyjny plac Młodzieży z akcentującą całe założenie rotundą po jednej i wysoką wieżą po drugiej stronie. Pomysłu jednak nie zrealizowano, a po rozebraniu w latach 60. resztek zabytkowych murów teren przekształcono w park. Do idei muzeum żydowskiego powrócono dopiero w latach 90. W 1995 roku stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny rozpoczęło prace nad koncepcją przyszłej wystawy. Wkrótce postanowiono, że ekspozycja opowiadać będzie nie o Zagładzie, ale o przeszło tysiącletniej historii społeczności żydowskiej na ziemiach polskich. Ponieważ w planie ogólnym zagospodarowania Śródmieścia z 1993 roku w zachodniej części skweru przed pomnikiem Bohaterów Getta dopuszczano budowę obiektu kultury, lokalizacja ta wydawała się idealna pod przyszłe muzeum. Władze Warszawy przekazały stowarzyszeniu działkę, a to, w 2005 roku, zorganizowało dwuetapowy konkurs na projekt gmachu. Spośród 250 nadesłanych prac wyłoniono 119, z których do finału wybrano 11 („A-m” 9/05). Zwyciężyli fińscy architekci Ilmari Lahdelma i Rainer Mahlamäki, mający już na koncie wiele ważnych realizacji w rodzinnym kraju, ale jeszcze żadnej poza jego granicami. Kosztami realizacji gmachu, wynoszącymi blisko 200 mln zł, podzieliły się władze Warszawy i ministerstwo kultury, natomiast za sfinansowanie wystawy głównej, ponad 130 mln zł, odpowiedzialny był ŻIH. Stowarzyszenie rozpoczęło zbiórkę na niespotykaną dotąd w Polsce skalę. Komitety wspierania muzeum, których zadaniem było m.in. pozyskiwanie środków, utworzono w Polsce, USA, Niemczech, Izraelu, Wielkiej Brytanii, Francji, Szwecji i Belgii. Wśród donatorów znalazło się wiele firm i fundacji, ale też osób prywatnych. W zależności od wysokości wpłat, mecenas otrzymują honorowy tytuł: *Przyjaciel*, *Wspierający*, *Partner*, *Współtwórca*, *Darczyńca* i *Znamienity Darczyńca*. *Przyjacielem* muzeum można się stać już za 100 zł, natomiast miano *Znamienitego Darczyńcy* otrzymują ci, którzy wpłacą przynajmniej 3 mln zł – ich lista obejmuje już 19 podmiotów. Zbiórkę funduszy zakończono w lipcu 2012 roku. Koncepcję wystawy w 2003 roku opracowała brytyjska firma Event Communications, projekt plastyczny i realizację powierzono pracowni Nizio Design International. Powinna być otwarta na początku 2014 roku. Z kolei przetarg na zagospodarowanie otoczenia budynku wygrało biuro Ogrodnia. Projekt powstał w konsultacji z architektami na zlecenie Zarządu Terenów Publicznych. Prace te kosztowały 1,3 mln zł. **TOMASZ ŻYLSKI**



JUŻ NA ETAPIE
KONKURSU **FALUJĄCE**
LINIE NA SCHEMACIE
IDEOWYM ARCHITEKT
PODPISAŁ: **YUM SUF.**
TO Z HEBRAJSKIEGO
MORZE CZERWONE,
A W BIBLIJNYM
ZNACZENIU –
ROZSTĄPIENIE SIĘ
JEGO **WÓD** PRZED
WĘDRUJĄCYM
NARODEM

Muzeum Historii Żydów Polskich

Warszawa, kwartał ulic
Anielewicza, Zamenhofa,
Lewartowskiego, Karmelickiej

Architekci: Lahdelma
& Mahlamäki (Finlandia),
Kuryłowicz & Associates (ze
strony polskiej); architekci
Rainer Mahlamäki (główny
projektant), Riitta Id (faza
projektu budowlanego),
Maritta Kukkonen, Miguel
Silva, Jukka Savolainen,
Markus Wikar, Mirja Sillanpää;
ze strony polskiej architekci
Stefan Kuryłowicz, Ewa
Kuryłowicz, Paweł Grodzicki
(faza projektu budowlanego),
Marcin Ferenc, Piotr
Kuczyński, Tomasz Kopeć,
Michał Gratkowski, Piotr
Kudelski

Konstrukcja: ARBO Projekt;
Arkadiusz Łoziński, Robert
Fabisiak, Piotr Ziółkowski

Generalny wykonawca:

Polimex-Mostostal

Inwestor: Miasto stołeczne
Warszawa, Ministerstwo
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Powierzchnia terenu: 12 442 m²

Powierzchnia zabudowy: 4400 m²

Powierzchnia całkowita:
18 300 m²

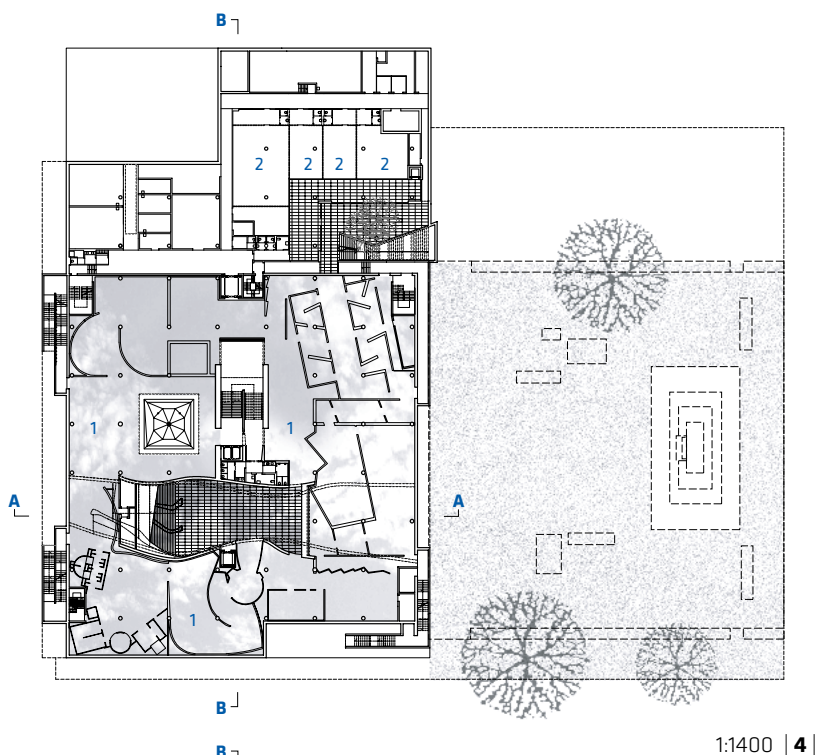
Kubatura: 123 000 m³

Projekt konkursowy: 2005

Realizacja: 2009-2013

Koszt inwestycji:

160 000 000 PLN



3 | Sytuacja. Oznaczenia: 1 – muzeum;
2 – pomnik Bohaterów Getta;
3 – pierwszy pomnik Bohaterów Getta;
4 – pomnik Willy'ego Brandta

4 | Rzut poziomu -1. Oznaczenia:
1 – wystawa główna; 2 – przestrzeń
komercyjna

5 | Rzut parteru. Oznaczenia: 1 – hol;
2 – kawiarnia; 3 – restauracja;
4 – wystawa czasowa; 5 – sklep;
6 – strefa zabaw dzieci; 7 – mediateka;
8 – kasa biletowa; 9 – szatnia

6 | Przekrój A-A

7 | Przekrój B-B

8 | Rzut pierwszego piętra. Oznaczenia:
1 – lobby; 2 – audytorium; 3 – szatnie;
4 – wystawa czasowa; 5 – sala
projekcyjna; 6 – szatnia; 7 – sala zajęć

9 | Rzut trzeciego piętra.

Oznaczenia: 1 – przestrzeń biurowa;

2 – pomieszczenie techniczne

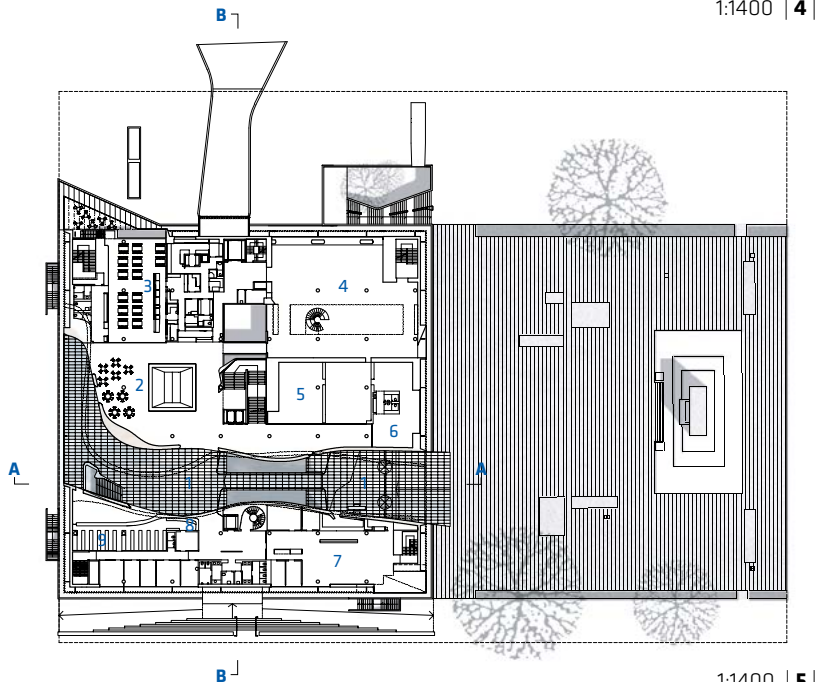
10, 11 | Szkice autorskie z fazy

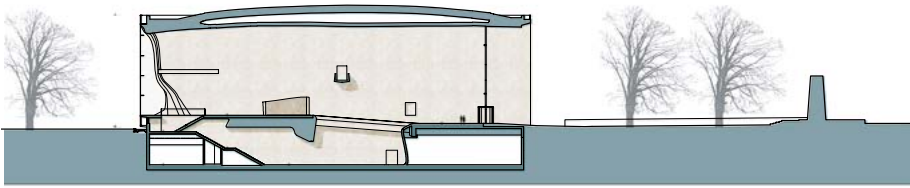
projektu konkursowego

12, 13 | Makieta obiektu

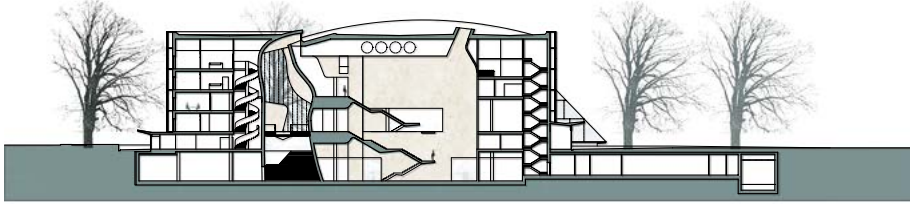
IL 3-14. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI PRACOWNI

LAHDELMA & MAHLAMÄKI

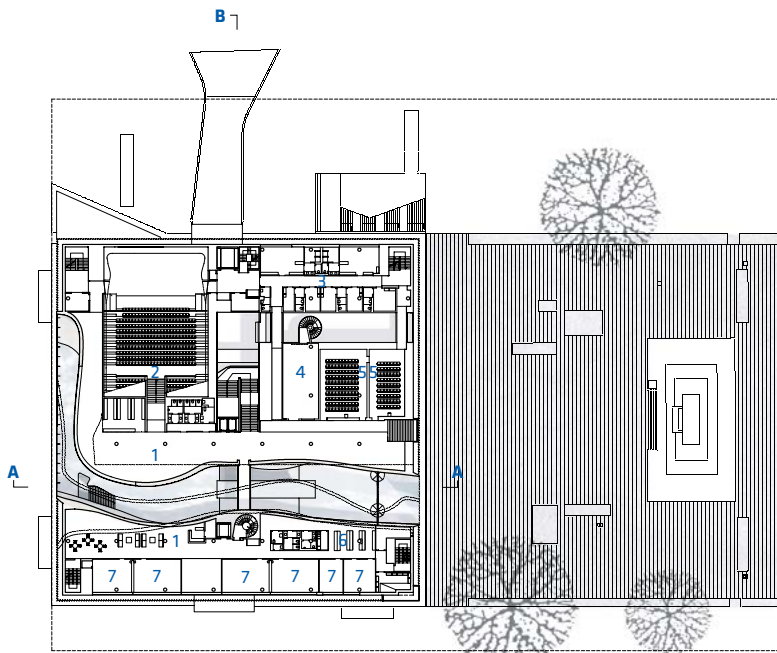




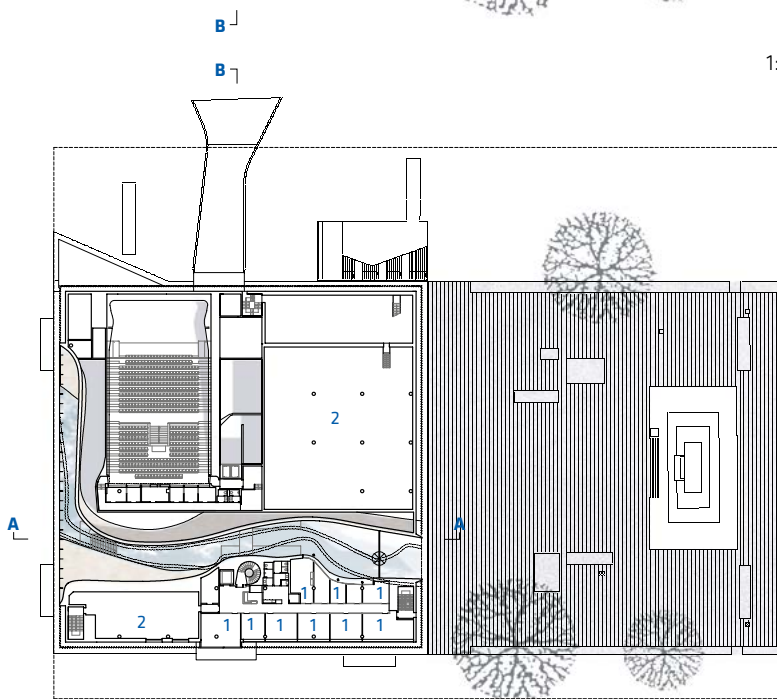
1:1300 | 6 |



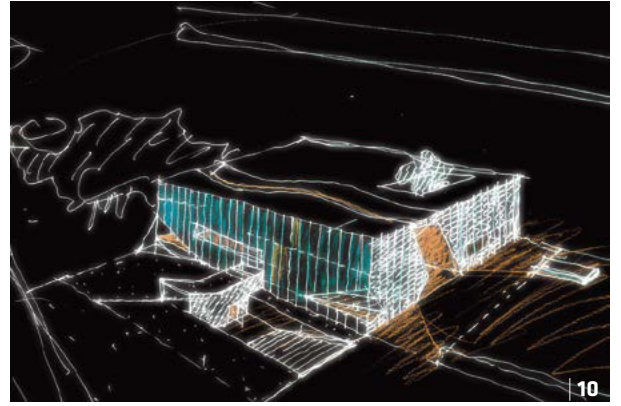
1:1300 | 7 |



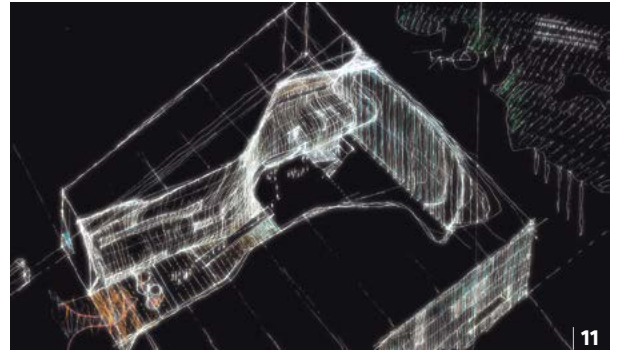
1:1400 | 8 |



1:1400 | 9 |



10



11



12



13

Skromność i spokój Rainer Mahlamäki



Rainer Mahlamäki, projektant
Muzeum Historii Żydów Polskich,
fot. archiwum pracowni

Architektura zawsze jest związana z otoczeniem. Architekt musi być świadomy znaczenia miejsca – jego genius loci; musi znać jego historię, umieć odczytać i zrozumieć siłę zastanego kontekstu, a także poprawić ewentualne słabości. Celem jest zaprojektowanie takiego budynku, który będzie sprawiał wrażenie, jakby w danej lokalizacji stał od zawsze, i zaprojektowanie takich przestrzeni, które przetrwają zmieniające się w czasie mody. Krzywoliniowe ściany nie są na pokaz; nie chodzi w nich o udowodnienie, że potrafimy je zaprojektować, że mamy wiedzę pozwalającą je wykonać. Znacznie ważniejsza jest przestrzeń między tymi ścianami, atmosfera, która dzięki nim powstaje wewnątrz budynku. Ponadto plac przed muzeum, na którym stoi pomnik Bohaterów Getta – nowa przestrzeń miejska, gdzie przeszłość będzie przenikać się z teraźniejszością. Muzeum Historii Żydów Polskich zostało zaprojektowane, by oddać cześć pamięci warszawskiego getta i smutnej wojennej historii Warszawy.

Jego architektoniczny wyraz kształtować miały dwa pojęcia: skromność i spokój. Pomnik, który ma największą siłę oddziaływania, nie epatuje przecież wielością form i materiałów, jest ascetyczny i powściągliwy. Muzeum poprzecz urządzone w nim wystawy ma także opowiadać długą historię polskich Żydów. Zaprojektowaliśmy więc obiekt, który nie tylko spogląda w przeszłość, ale też odnosi się do przyszłości.

Muzeum (od)ważnych pytań Andrzej Cudak



Andrzej Cudak, p.o. dyrektora Muzeum
Historii Żydów Polskich,
fot. Muzeum Historii
Żydów Polskich

Muzeum Historii Żydów Polskich to muzeum wyjątkowe, opowiadające historię ważną dla nas wszystkich. W odróżnieniu od wielu innych muzeów żydowskich na świecie nie skupia się wyłącznie na Holokauście. Jest muzeum życia, ukazując ciągłość tysiącletnich dziejów polskich Żydów – od średniowiecza do współczesności. Historia ta po raz pierwszy zostanie opowiedziana w jednym miejscu. A przecież nasza polsko-żydowska przeszłość decyduje nie tylko o tym, jak wygląda obecna Polska i kim są jej mieszkańcy, ale także o obrazie dzisiejszej Europy i świata.

Trwa jeszcze instalacja multimedialnej wystawy głównej, ale już zaczęliśmy działalność jako centrum edukacyjno-kulturalne oferujące koncerty, wystawy czasowe, debaty, filmy, zajęcia dla dorosłych i dzieci.

Zależy nam na dyskusji i rozmowach, bo nasze muzeum nie ma monopolu na prawdę. Nie dajemy gotowych odpowiedzi, zachęcamy do samodzielnego myślenia, odważnego zadawania pytań i konfrontowania opinii. Miejsce odwagę pytać, dyskutować i zmieniać się. Twórzmy przestrzeń dobrej wymiany myśli. Przywracając pamięć o tysiącletniej historii polskich Żydów, uczmy się także szacunku dla różnorodności i wspólnej tradycji. Bez tego trudno sobie wyobrazić funkcjonowanie w wielokulturowym i zróżnicowanym świecie.

14 | Wschodnia elewacja z głównym wejściem
15 | Wielkoformatowe przeszklenie na zachodniej elewacji

16 | Ściany osłonowe składają się z zawieszonych pod różnymi kątami pionowych elementów ze szkła lub miedzianej siatki, dzięki czemu zyskują trójwymiarowy charakter; na pierwszym planie pomnik Bohaterów Getta z 1946 roku



CELEM JEST ZAPROJEKTOWANIE TAKIEGO BUDYNKU, KTÓRY BĘDZIE SPRAWIAŁ WRAŻENIE, JAKBY W DANEJ LOKALIZACJI STAŁ OD ZAWSZE. KRZYWOLINIOWE ŚCIANY NIE SĄ NA POKAZ. ZNACZNIE WAŻNIEJSZA JEST PRZESTRZEŃ MIĘDZY TYMI ŚCIANAMI, ATMOSFERA, KTÓRA DZIĘKI NIM POWSTAJE WEWNĄTRZ BUDYNKU
RAINER MAHLAMÄKI





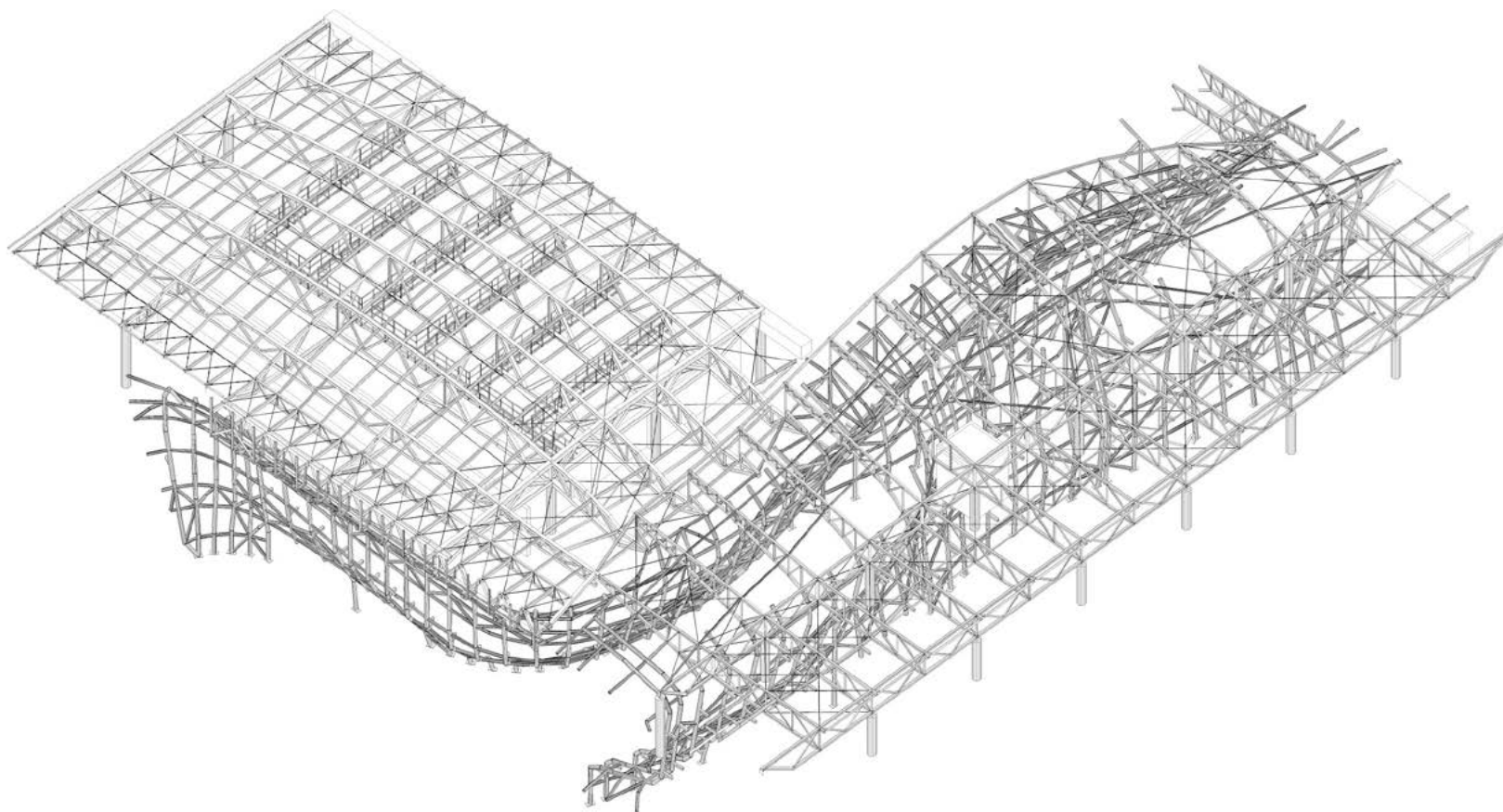
14



15



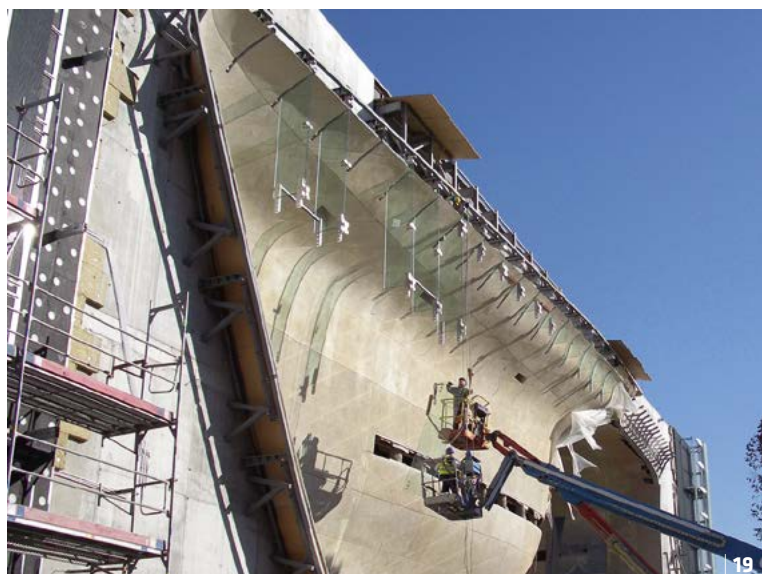
16



| 17 |



18



19

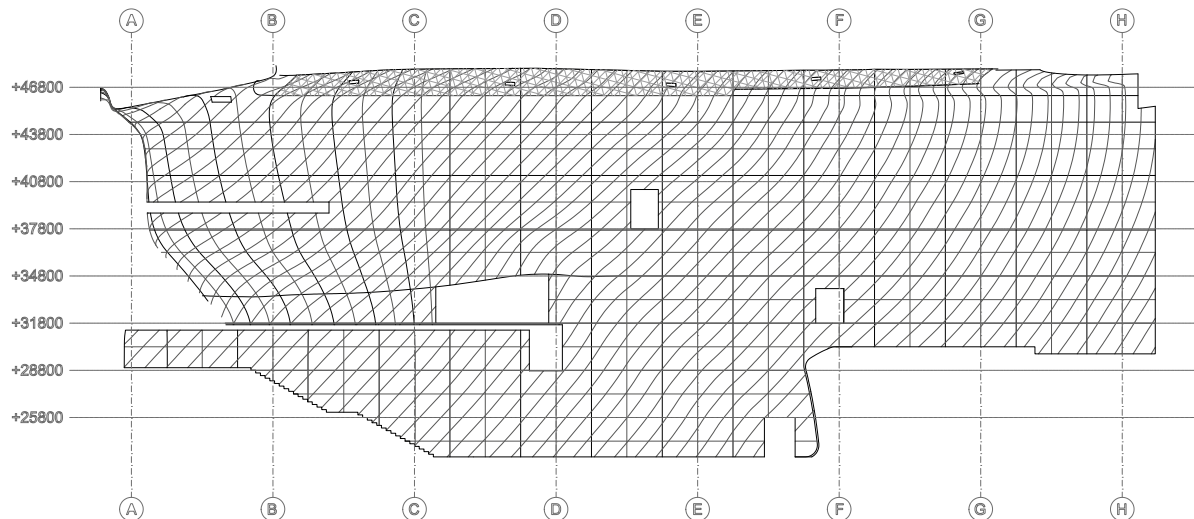
Konstrukcja ścian krzywoliniowych Arkadiusz Łoziński



Arkadiusz Łoziński, ARBO Projekt, projektant konstrukcji Muzeum Historii Żydów Polskich, fot. archiwum prywatne

Najtrudniejszym elementem w projektowaniu konstrukcji budynku były oczywiście ściany krzywoliniowe. Konstrukcje tego typu to zwykle ściany osłonowe wysokości jednej kondygnacji, ukształtowane jako powierzchnie prostokątne, co znacznie ułatwia ułożenie zbrojenia, które nie musi być gięte. W naszym przypadku to 2000 m² powierzchni ścian o różnych krzywiznach, które przy wysokości około 20 m są prawdopodobnie najwyższą tego typu realizacją na świecie. W dodatku są to ściany konstrukcyjne, na których opierają się stropy, a na fragmentach również dach. W momencie rozpoczęcia projektu planowaliśmy m.in. ścianę monolityczną wykonaną we frezowanych szalunkach. Brak powtarzalności znacząco jednak podwyższałoby koszty i tę koncepcję bardzo szybko odrzuciono. Równoległe myśleliśmy o konstrukcji stalowej z rur okrągłych, która spełniała wymogi konstrukcyjne budyn-

ku, ale nadal poszukiwaliśmy materiału na samą ścianę. Prefabrykowane elementy o wymiarach około 1 m x 1 m i grubości 5 cm, wykonane z fibrobetonu w formach frezowanych w styropianie, też nie spełniały oczekiwanych warunków, gdyż w wielu miejscach wystąpiłyby trudności w rektyfikacji położenia prefabrykatów. Pod uwagę braliśmy również betony natryskowe. Szukając inspiracji i technologii, zaprosiliśmy projektantów z politechniki w Delft, ale ich pomysły nie rozwiązały problemów (ostatecznie kilkunastu studentów z tej uczelni, pod opieką pracownika naukowego, przyjechało do Polski, aby obejrzeć nasz zrealizowany projekt). Dopiero propozycja technologii polskiej firmy Torkret okazała się optymalna. Były to płyty MDF przegięte wstępnie w dwóch płaszczyznach, traktowane jako szalunek i mocowane do ryglówki konstrukcji stalowej, do których podczepiano siatkę zbrojeniową doginaną

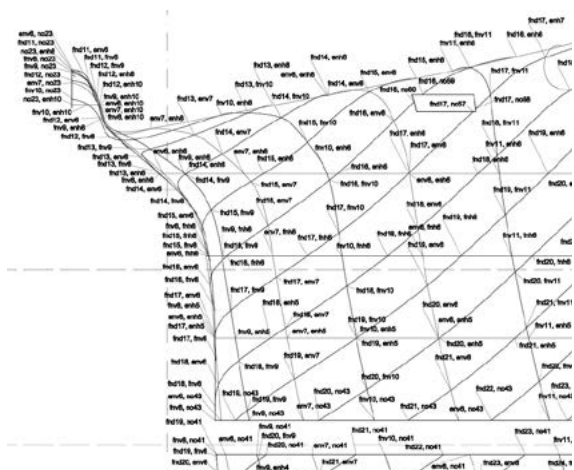


20

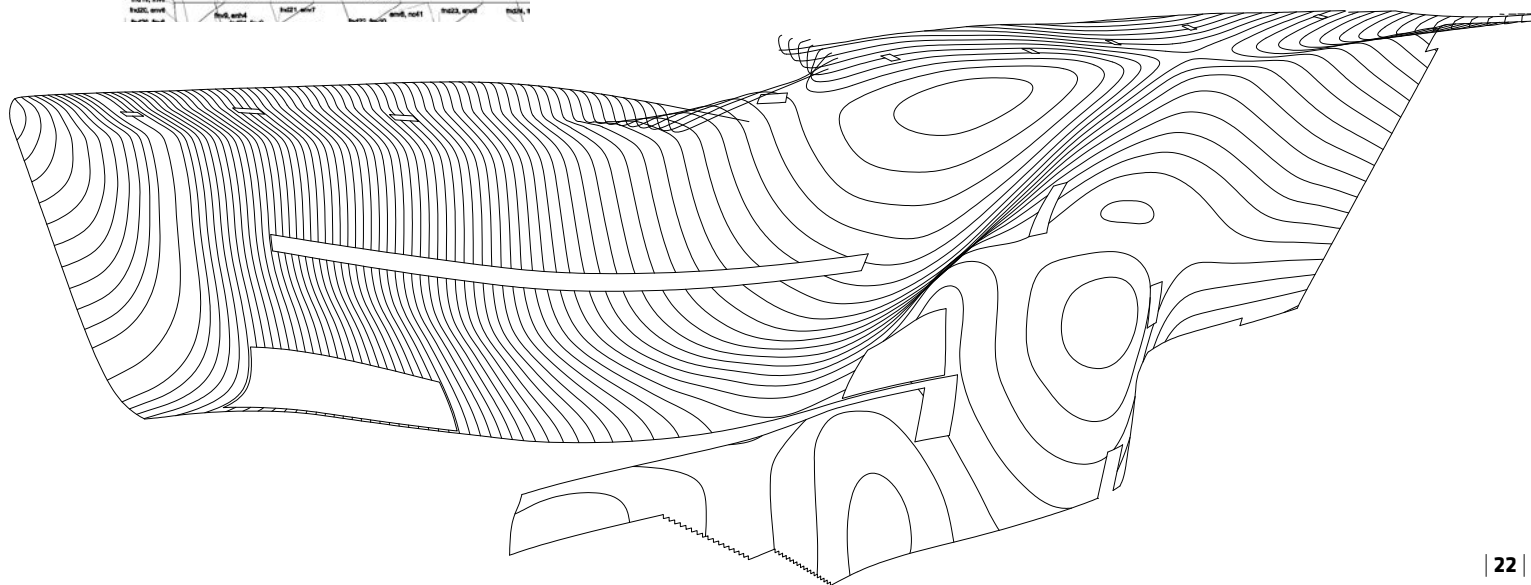
17 | Model 3D stalowej konstrukcji ściany krzywoliniowej; IL. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARBO PROJEKT
18 | Konstrukcja ściany krzywoliniowej. Profile stalowe zostały zabezpieczone natryskiem ognioochronnym; FOT. FABIAN MATYS/POLIMEX-MOSTOSTAL
19 | Montaż żebrowania kurtynowego

przy ścianie krzywoliniowej; FOT. MARCIN FERENC/KURYLEWICZ & ASSOCIATES
20 | Rysunek przebiegu dylatacji północnej ściany krzywoliniowej
21 | Fragment rysunku z charakterystycznymi punktami krzywizny – ich współrzędne geodezyjne były podstawą do

określania właściwego przebiegu powierzchni ściany i weryfikowania prawidłowości montażu elementów konstrukcji
22 | Ukształtowanie powierzchni północnej ściany krzywoliniowej IL. 20-22. 24 DZIĘKI UPRZEJMOŚCI PRACOWNI KURYLEWICZ & ASSOCIATES



21

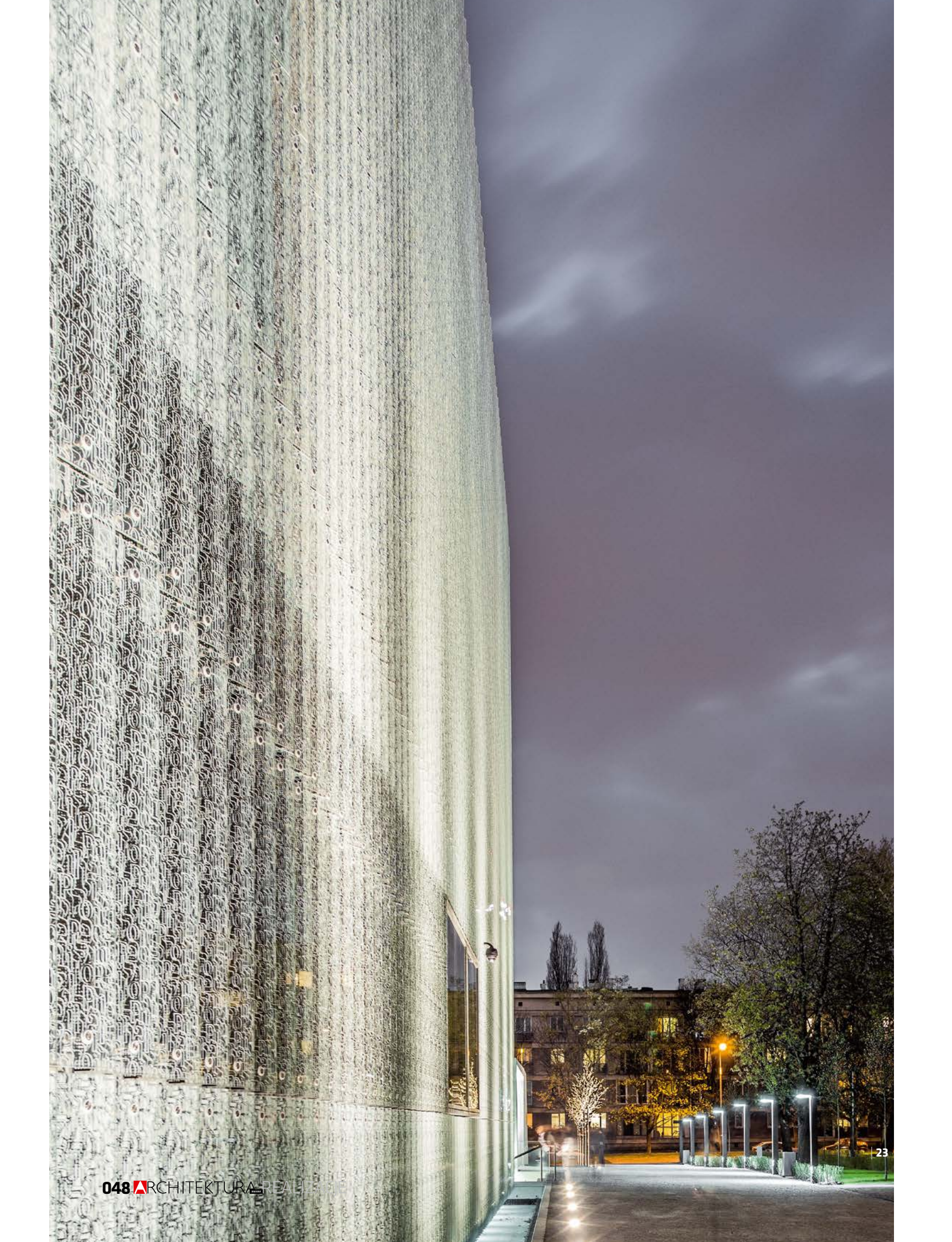


22

ŚCIANY KRZYWOLINIOWE O POWIERZCHNI 2000 METRÓW KWADRATOWYCH I WYSOKOŚCI 20 METRÓW SĄ PRAWDOPODOBNIENIE NAJWYŻSZĄ TEGO TYPU REALIZACJĄ NA ŚWIECIE

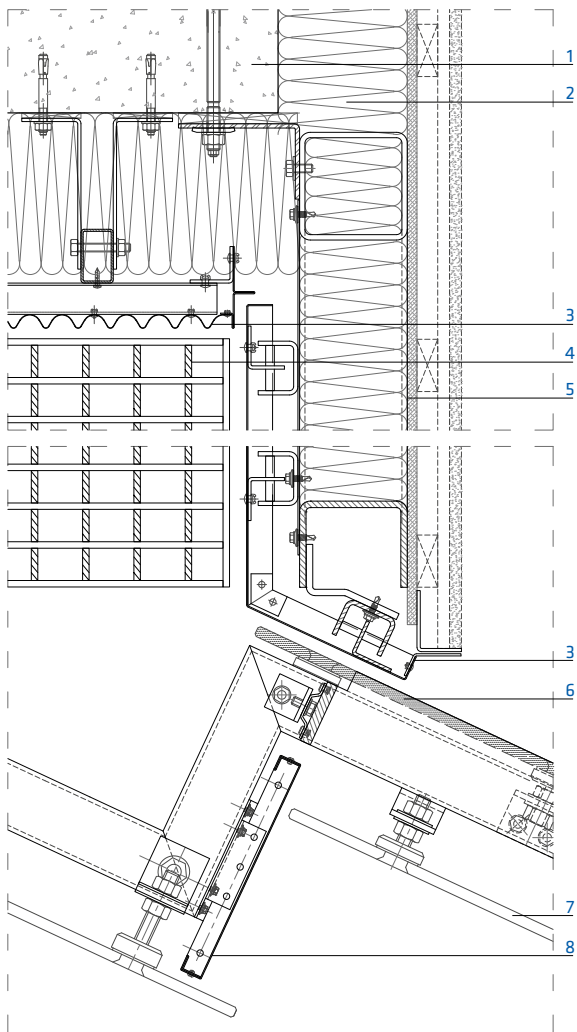
do kształtu szalunku. Natryskowo nanoszono warstwy betonu w dwóch etapach – podstawową, grubości 35 mm i wykończeniową, docelowo barwioną, grubości 15 mm. Technologia ta pozwalała na łatwe kształtowanie dylatacji pozornych i właściwych oraz korygowanie kształtu ściany, dokładne dopasowanie do modelu cyfrowego wykonanego w programie RHINO. Ściany krzywoliniowe stanowiły oczywiście tylko jeden z elementów konstrukcji budynku. Zbudowaliśmy więc jej model 3D i próbowaliśmy na nim tak zoptymalizować przemieszczenia konstrukcji ścian, aby w jak najmniejszym stopniu przenosiły się na wrażliwą, cienką powłokę betonową. Konstrukcja rurowa ściany bardzo dobrze nadawała się do takich modyfikacji, bo pozwalała kontrolować przemieszczenia i jednocześnie zużycie materiału poprzez zwiększanie bądź zmniejszanie grubości ścianki rury. Trudnym zagadnieniem było

też zaprojektowanie dylatacji w budynku, tak by były niewidoczne w pomieszczeniach reprezentacyjnych, przestrzeni wejścia głównego oraz przy wielkim szklanym oknie od strony parku, oraz konstrukcji stalowej dachu. Konstrukcje ścian krzywoliniowych, przechodząc płynnie w konstrukcję dachu, są rozcięte 50-metrowym świetlikiem, niewidocznym z poziomu holu. Wsporniki przestrzennych kratownic o zróżnicowanych rozpiętościach, dylatacja oraz szklany świetlik spotykały się w jednym miejscu. Problem rozwiązaliśmy przez połączenie wsporników kratownic dwuprzegubowym słupkiem wahaczem, co ograniczyło pionowe przemieszczenia długiego wspornika kratownicy, umożliwiło swobodny przesuw poziomy na dylatacji, a świetlik został zamocowany do słupków. To jednak tylko niektóre z nietypowych rozwiązań konstrukcji w tym budynku.

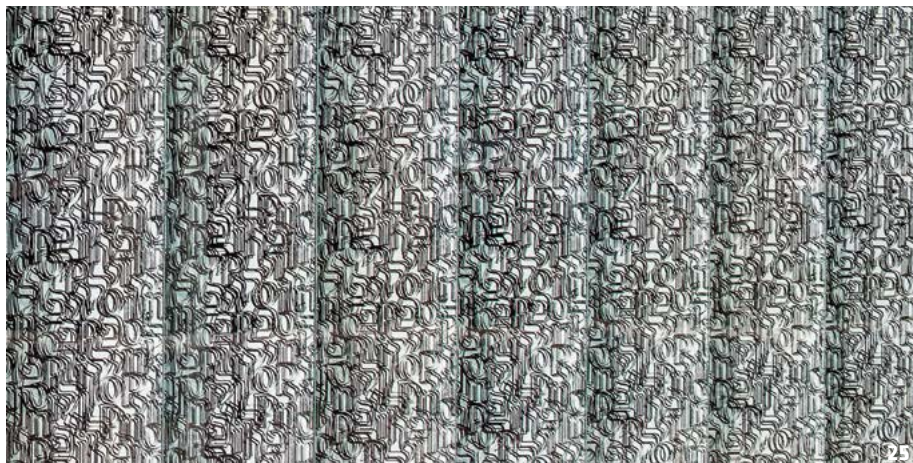


23 | Podświetlona fasada nabiera w nocy niematerialnego wyrazu
 24 | Detal fasady i obudowy tarasu na pierwszym piętrze. Oznaczenia: 1 – ściana budynku; 2 – wełna mineralna; 3 – blacha miedziana; 4 – kratka pomostowa; 5 – blacha stalowa; 6 – szkło opalizowane hartowane; 7 – szkło fasady; 8 – blacha miedziana perforowana

25 | Szkło z nadrukiem zmnożonego słowa *Polin*, po hebrajsku oznaczającego *Polska* lub *tutaj spocznię*
 26 | Pomosty z krat stalowych zawieszono pomiędzy zewnętrzną ścianą osłonową a budynkiem umożliwiając mycie szklanych elementów fasady; FOT. MARCIN FERENC/ KURYŁOWICZ & ASSOCIATES



1:7 | 24 |



26 |

Kontrola nad realizacją Marcin Ferenc



Marcin Ferenc, architekt prowadzący nadzory autorskie przy budowie Muzeum Historii Żydów Polskich
 fot. archiwum prywatne

Zarówno podczas prac nad projektem, jak i później, w trakcie prowadzenia nadzorów, kluczowe było znalezienie rozwiązań, które – pozostając i atrakcyjne, i współcześnie wykonalne – umożliwiłyby zachowanie dużej kontroli nad realizacją. Chłodna i powściągliwa bryła obiektu oraz miękka, ciepła przestrzeń holu głównego miały się wzajemnie uzupełniać i podkreślać. Zależało nam, aby materiały konstrukcyjne i wykończeniowe, rozwiązania detali oraz kolorystyka budynku, były nie tylko atrakcyjne i logiczne, ale też możliwie spójne i identyfikowalne jako jego część.

Najbardziej złożony problem architektoniczny i konstrukcyjny stanowiły oczywiście ściany krzywoliniowe holu głównego. Zastosowane w tym przypadku rozwiązania miały też wpływ na ostateczny charakter pozostałych wnętrz obiektu. Trójwymiarowy model powierzchni ścian stanowił punkt wyjścia dla kolejnych modeli konstrukcyjnych i opracowań wykonawczych, a także bazę współrzędnych geodezyjnych używanych na budowie do

weryfikowania ich krzywizn. Rozważane były różne możliwości, od monolitycznych ścian żelbetonowych poprzez prefabrykowane panele fibrobetonowe aż po ostatecznie zrealizowane ściany w konstrukcji stalowej wykończone natryskiem betonowym. Kolejne etapy prac niosły ze sobą zmiany konstrukcji, rozwiązań instalacyjnych, ale też faktury i kolorystyki ścian, co wiązało się z modyfikacjami rozwiązań materiałowych i kolorystycznych reszty budynku.

Dobra współpraca z naszymi partnerami w biurach branżowych oraz z wykonawcami obiektu umożliwiła realizację elementów tak efektownych i trudnych jak wspomniane ściany krzywoliniowe, most spinający ze sobą dwa poziomy posadzki holu głównego czy podwieszono do konstrukcji dachu 16-metrowe przeszklenie otwierające tę przestrzeń na zachodnią część parku. Dobór materiałów wykończeń i indywidualne rozwiązania detali służyły nadaniu spójności zróżnicowanym formom i funkcjom występującym w muzeum.



Ciasteczko w pudełku Grzegorz Stiasny



Grzegorz Stiasny
architekt, krytyk architektury
fot. archiwum własne

Główna fasada muzeum tworzy tło dla pomnika Bohaterów Getta. Bryła budynku jest prostopadłościanem o wyszukanej elewacji składającej się z pionowych brytów szkła i miedzi, przeciętym wewnątrz ekspresyjnie ukształtowanym pasażem. Bohdan Paczowski – przewodniczący jury, które wybrało koncepcję Lahdelmy i Mahlamäkiego do realizacji – w trakcie rozstrzygnięcia konkursu żartobliwie określił projekt: ciasteczko w pudełku. Odniósł się w ten sposób do prac, które proponowały konsekwentne formy racjonalne (pudełka) bądź ekspresjonistyczne (ciasteczka). Pomysł fińskich architektów opierał się na syntezie racjonalnej, prostokątnej, szklanej bryły i przecinającego ją konwulsyjnie, rozfalowanego wnętrza. To wnętrze – pasaż między placem przed pomnikiem (miejscem oficjalnych uroczystości) a nieformalnym skwerem o osiedlowym charakterze – łączy wyraz symboliczny ze swą atrakcyjnością przestrzenną i ma szansę pozostawać w pamięci jako architektoniczny klejnot. Już na etapie konkursu architekt zasugerował, w jaki sposób należy je interpretować. Falujące linie na schemacie ideowym podpisał: *Yum Suf*. To z hebrajskiego Morze Czerwone, a w biblijnym znaczeniu – rozstąpienie się jego wód przed wędrującym narodem. Od odwiedzających można też usłyszeć porównania z wnętrzem jaskini, arką Noego

przybijającą do brzegu, podłużną szparką itp. Wlot pasażu od strony wejścia zsunięty jest z osi pomnika Bohaterów Getta. Z wnętrza perspektywę zamyka więc horyzontalna ściana budynku mieszkalnego, ale sam pomnik widoczny jest z wielu innych pomieszczeń. Natomiast od strony skweru przestrzeń pasażu rozszerza się tak, że zwiedzający staje przed obszernym otwarciem parkowym. Ściany gną się tu w wielu płaszczyznach, co wywołuje poczucie przebywania w środku ogromnej, odlanej rzeźby. Zanosilo się, że powierzchnie tego rzeźbiarskiego elementu zostaną wyłożone kształtowanymi według krzywizn płytami kamienia. Przy starannym, bogatym wykończeniu całego obiektu dopełniałoby to wrażenie architektonicznej doskonałości. Przeważały jednak względy ekonomiczne i techniczne oraz napięte terminy. Oszałamiająca geometryczną komplikacją stalowa podkonstrukcja obłożona została drewnopochodnymi płytami, które osiatkowano i wykonano na nich tynkarską wyprawę z rysunkiem linii sugerujących podział na płyty. Jej zacierana powierzchnia przy bliskim kontakcie przypomina nieco termomodernizację, co kontrastuje z perfekcyjnością kamiennych posadzek, olejowanych drewnianych parkietów, panelowych boazerii i przeszkleń. Ciekawe są proporcje, w jakich rozmieszczono program poszczególnych części muzeum. Niemal cała nadziemna



27

OD STRONY SKWERU
PRZESTRZEŃ PASAŻU
 ROZSZERZA SIĘ TAK, ŻE
ZWIEDZAJĄCY STAJĄ
 PRZED OBSZERNYM
OTWARCIEM
PARKOWYM

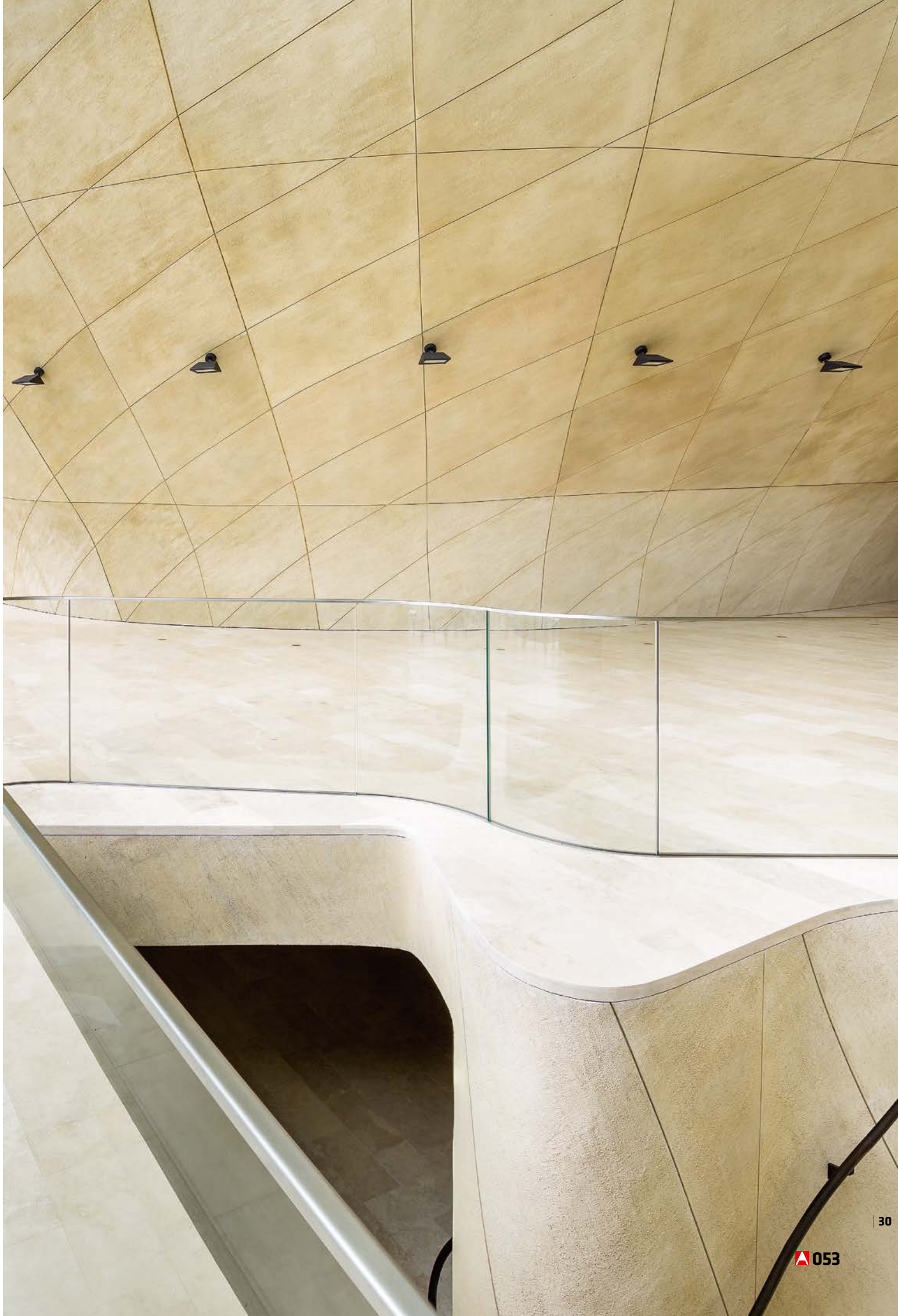
27 | Prześwit głównego holu widoczny poprzez przeszklenie na zachodniej elewacji. Widoczny na zdjęciu płot zostanie zdemontowany po ukończeniu prac nad wystawą główną
 28 | Zejście do przestrzeni komercyjnej
 29 | Krzywoliniowe ściany wykonano z betonu metodą natrysku. W głębi widoczne główne wejście
 30 | Hol główny stanowić będzie rodzaj antresoli dla zlokalizowanej poniżej wystawy stałej



28

kubatura (pominąwszy salę wystaw czasowych) poświęcona jest funkcjom towarzyszącym, a w języku urzędowym – statutowej działalności instytucji. Konferencjom i widowiskom służy sala z trybuną dla czterystu osób i dwie mniejsze, flankowane długim foyer. Dla edukacji i administracji przeznaczono trzy poziomy traktów od strony południowej – z szeregiem sal przypominających elegancką szkołę i wielu pokoi biurowych, których wystroju, parkietów i szklanych przepierzeń pozazdrościć mogą muzealnikiem pracownicy korporacji. W ramach usług gastronomicznych w budynku przewidziano restaurację ogólnoturystyczną (gdzie zapach zupy walczy o wrażenia z widokiem na pomnik), a także dopiero przygotowywaną do otwarcia restaurację koszerną, której przeszklona weranda wychyla się w stronę skweru Willy'ego Brandta. Część komercyjna to nie tylko pomieszczenie muzealnego sklepu. Po północnej stronie gmachu długie, zewnętrzne schody prowadzą na zagłębiony dziedziniec otoczony przestrzeniami przeznaczonymi na tematyczne pomieszczenia handlowe. Ta część łączy się z budynkiem głównym tylko poprzez wspólny dok rozładunkowy. Ekspozycja stała znajdzie się siedem metrów pod ziemią. Jej scenariusz opracowano jeszcze przed przystąpieniem do projektowania architektury.

EKSPRESYJNY **HOL**,
NAWIĄZUJĄCY
DO FRAGMENTU
Z **KSIĘGI WYJŚCIA**,
Z JEDNEJ STRONY
ŁĄCZY SIĘ Z PLACEM
POŚWIĘCONYM
PAMIĘCI BOJOWNIKÓW
GETTA, Z DRUGIEJ
SZEROKO **OTWIERA**
NA OSIEDLOWĄ ZIELEŃ.
SPINA DWA NASTROJE,
ŚMIERCI I ŻYCIA,
NIEROZERWALNIE
ZWIĄZANE Z KOLEJAMI
LOSU POLSKICH ŻYDÓW





31



32

Architektura bez patosu Krzysztof Mycielski



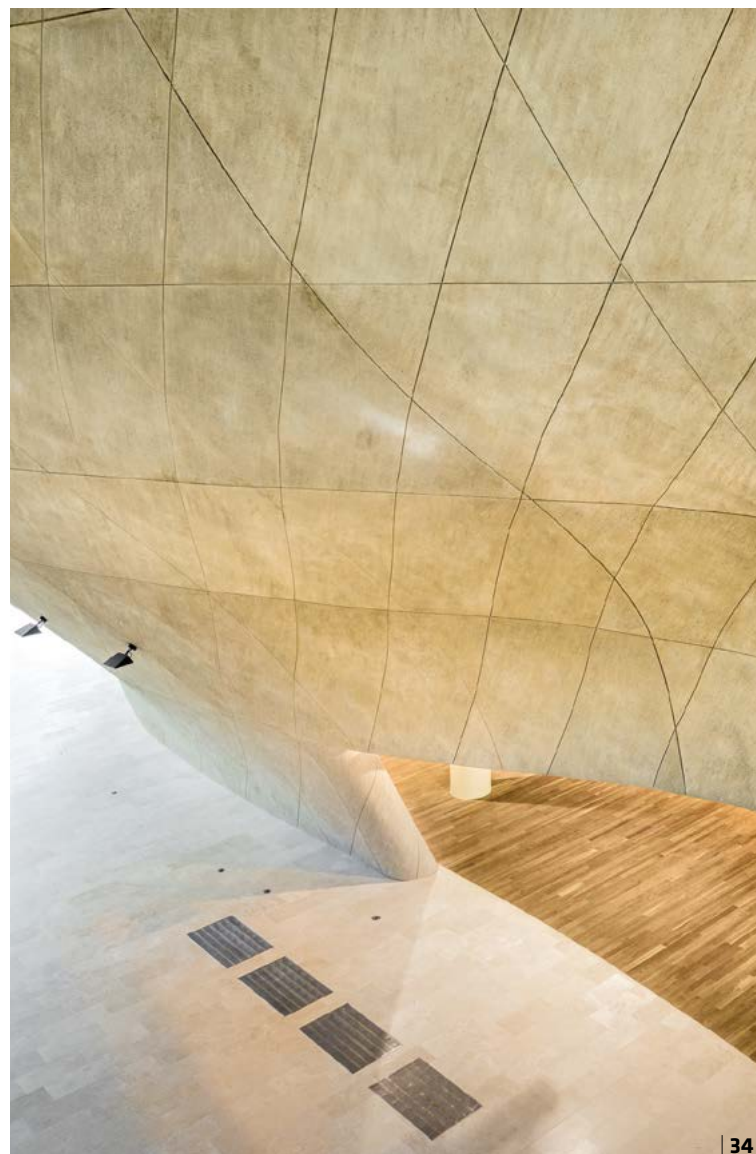
Krzysztof Mycielski
architekt, ktytyk architektury
fot. Marcin Czechowicz

W ciągu minionych dwóch dekad niewiele było w Warszawie realizacji równie wyczekiwanych i komentowanych wśród architektów. Wynikało to nie tylko z faktu, że budynek muzeum poświęcony jest historii polskich Żydów, co gwarantuje mu międzynarodowe zainteresowanie, ale i ze spektakularnego startu całego przedsięwzięcia. Zwycięstwo w konkursie sprzed 8 laty mało znanej fińskiej pracowni, która do udziału w nim zakwalifikowała się w ostatniej chwili i pokonała kilku starchitektów było poruszającym wydarzeniem medialnym. Poetyckie rysunki i ascetyczna makieta złożyły się na uwodzicielski projekt mistrzowsko łączący dwie estetyczne tendencje przewijające się w większości prac konkursowych. Finowie wystąpili z oryginalną tezą, iż klasycznie abstrakcyjny język współczesnej architektury, wyrażony w minimalistycznej bryle, można pogodzić z symbolicznymi, literackimi odniesieniami zobrazowanymi za pomocą ekspresyjnej geometrii wewnątrz. Taki projekt musiał zadowolić zarówno młodą, zapatrzoną wówczas w szwajcarską ascezę generację architektów, jak i trafić w gusta starszego pokolenia, zwłaszcza, że rzecz działa się w momencie, w którym w Polsce przebrzmiewał już postmodernizm. Dodatkowo nienaruszający się i pozbawiony patosu wyraz tej architektury, niczym w projektach Alvara Aalto, nawiązywał do najlepszych tradycji odnajdywania bezbłędnej równowagi między organiczną swobodą a zdroworoządkową

dyscypliną. Jurorów oraz szeroką publiczność poruszyło również i to, iż autorzy, w przeciwieństwie do większości konkurentów, uszanowali fakt, że budynek muzeum stanie na osiedlowym skwerze, który w ich zamierzeniu nadal miał pełnić swoją funkcję. Za pomocą prostej bryły podzielili zagospodarowywaną przestrzeń na plac przed pomnikiem Bohaterów Getta, pozostawiając nienaruszoną tę jej część, z której od trzech pokoleń korzystają mieszkańcy Muranowa. Prostokreślnym obrysem budynku nie tylko z respektem wpisali się w skalę istniejącej przestrzeni przed pomnikiem, ale i nawiązali do skromnej tektoniki otaczających domów. Co najważniejsze – reprezentacyjne wnętrza muzeum otworzyli na otoczenie, trafnie odczytując odwołujące się do wyobraźni odbiorców przesłanie autorów Muranowa. Nieco senne osiedle, powstałe na gruzach gęsto zabudowanej dzielnicy żydowskiej, miało dla zwiedzających pozostać wymowną metaforą – Miłoszowską „ludzkością, która zostaje” w obliczu zgładzonej części miasta. Zrealizowany budynek stanowi konsekwentną kontynuację konkursowych idei i w zasadzie nie gubi niczego z pierwotnego przesłania projektu. Fragmentami jednak trochę rozczarowuje. Na pewno po części dlatego, iż zmateriałizowany w detalach, nie pozostawia już pola dla wyobraźni w tym stopniu, w jakim czyniła to praca konkursowa. Jednak patrząc na efekt, nie potrafię oprzeć się refleksji, iż strukturalnej w swym



33



34

charakterze elewacji, nawet przy zastosowaniu zasady kontrastu, nie da się do końca warsztatowo pogodzić z elementami ekspresyjnymi. Widać to w tych miejscach, w których dwie różne geometryczne konwencje, wyrażone w elewacjach i we wnętrzu gmachu, spotykają się ze sobą. Razi przylepiona do zachodniej fasady wielkoformatowa szyba, która nie jest za dnia ani lekka, ani przezroczysta i zamiast odsłaniać przed stojącym na zewnątrz odbiorcą rzeźbiarski hol, wizualnie czyni budynek nieprzystępnym. Z kolei na wejściowej, wschodniej elewacji krawędzie falujących w środku ścian przenikają przez fasadę, wywołując efekt na poły scenograficzny i daleki od architektonicznej tektoniki. W przestrzeni holu razi ingerujący w rzeźbiarską przestrzeń ciężki mostek o pełnych balustradach, nie zaś lekki i szklany, jak na konkursowych wizualizacjach. Są to jednak detale, które nie niszczą całości. Każda z dwóch opowieści o budynku jest wyrazista i rozwiązana w sposób oryginalny. Elewacje złożone z zawieszonych pod różnymi kątami pionowych pasów – raz z pokrytego nadrukiem szkła, raz z miedzianej siatki – tworzą odmienny efekt w zależności od pozycji obserwatora i czynią bryłę na poły niematerialną. Patrząc z jednej strony, odbieramy muzeum jako kryształ, patrząc z drugiej, dostrzegamy drugi plan elewacji i jej zacierający się kontur. Owo półtransparentne i neutralne tło dla pomnika – dobrze, iż pozbawione odniesień symbolicznych – to język architektury w po-

ŚCIANY WEWNĘTRZNEGO PASAŻU GNA SIĘ W WIELU PŁASZCZYZNACH, CO WYWOŁUJE POCZUCIE PRZEBYWANIA W ŚRODKU OGROMNEJ RZEŻBY

31 | Kładka łącząca strefę wejścia z ogólnodostępnym holom pozwala dojrzeć fragment ekspozycji stałej na poziomie -1

32 | Rysunek linii na ścianach sugeruje podział nieistniejących płyt

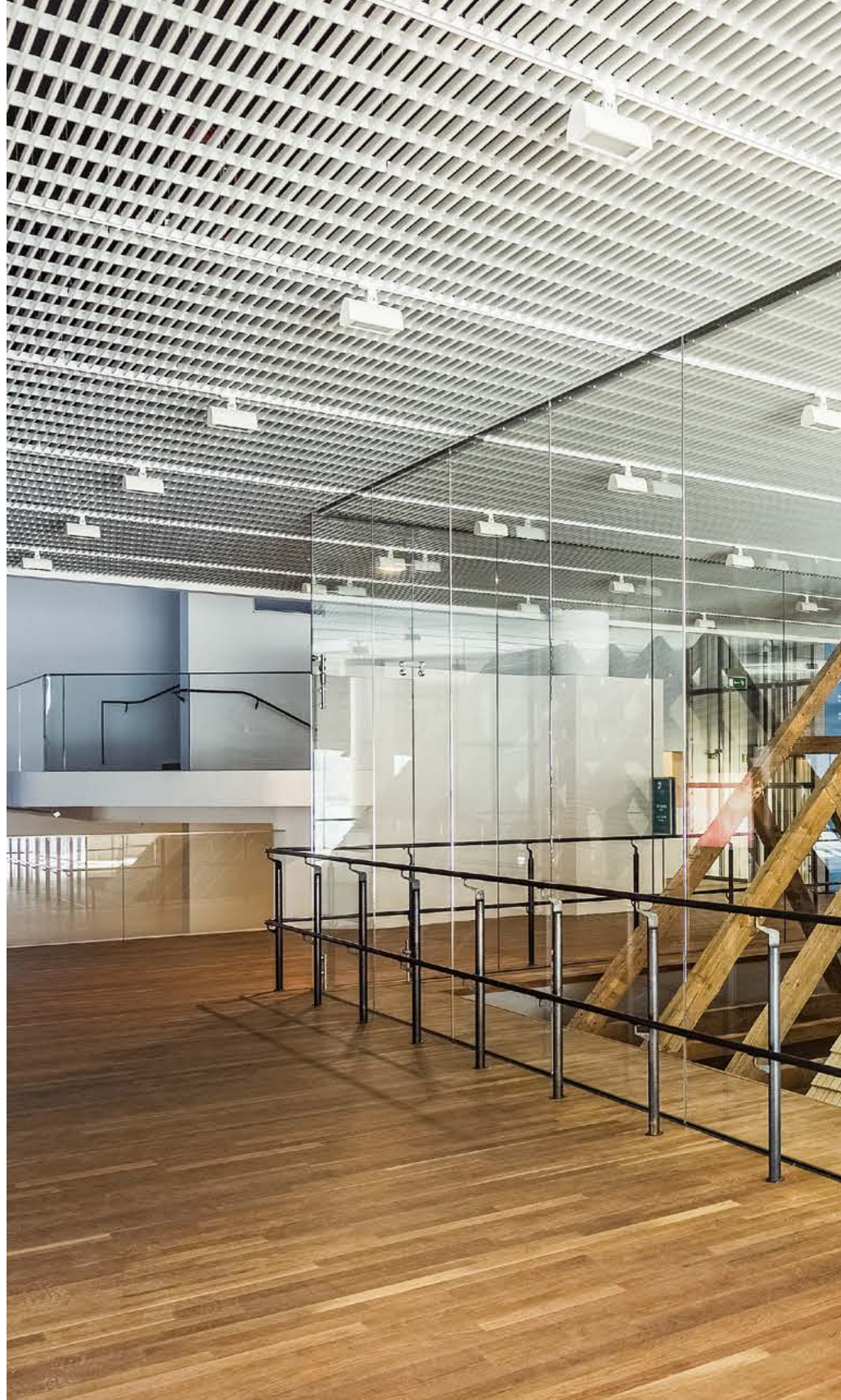
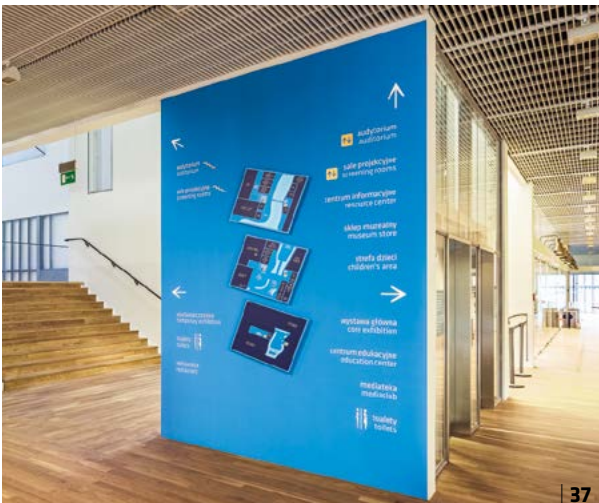
33 | Przeszklenie zachodniej fasady otwiera przestrzeń holu na skwer

34 | Kamienną posadzkę skonstruowano z ciepłą kolorystyką paneli drewnianych w przestrzeniach wystawienniczych

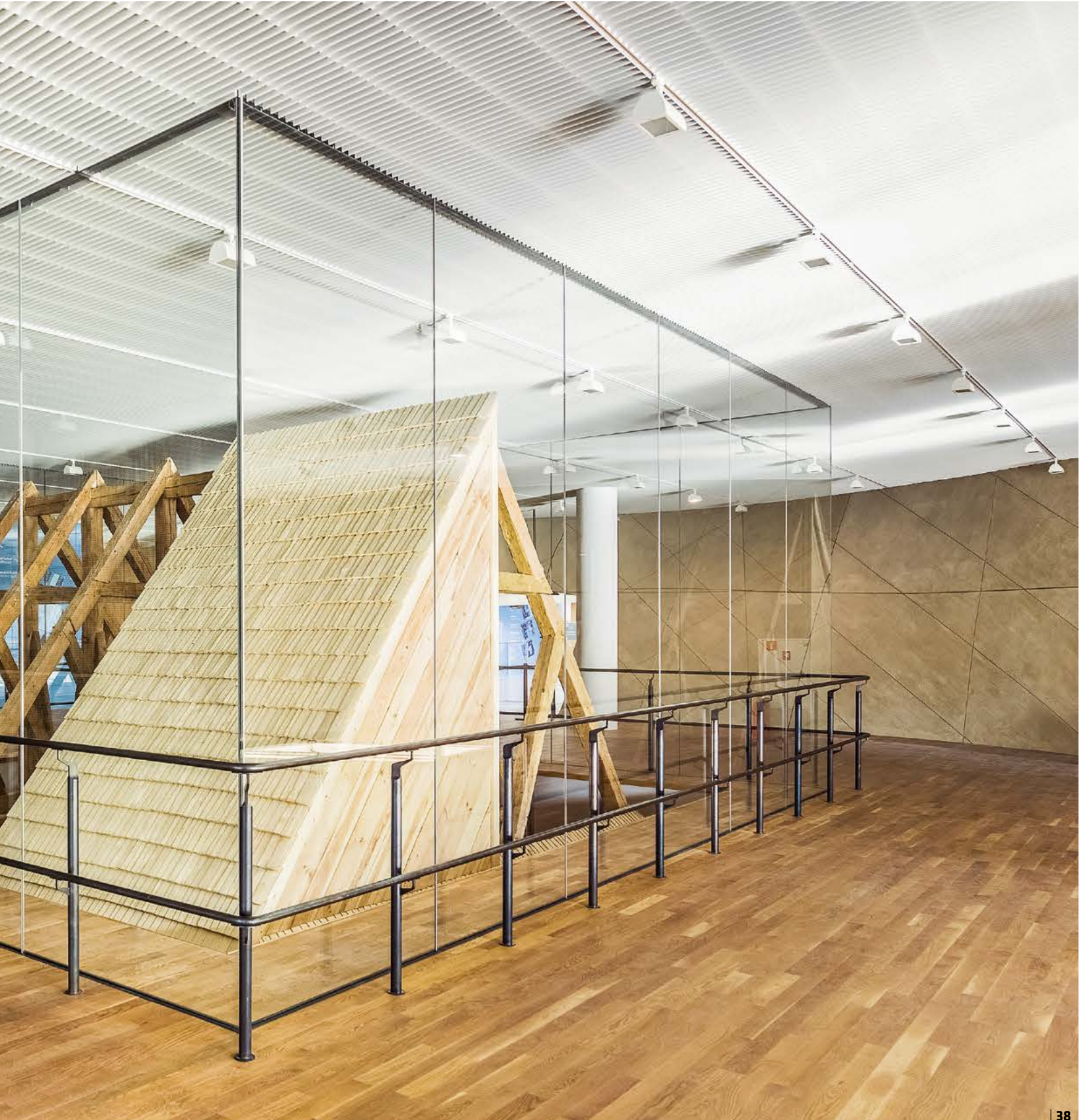
staci czystej. Ekspresyjny hol, nawiązujący do fragmentu z Księgi Wyjścia, ma charakter bardziej teatralny. Można go też odbierać jako poetycki i pełen dramaturgii symbol życia wyrażający przesłanie instytucji. Jest to zarazem świetnie rozwiązana przestrzeń komunikacyjna, z której łatwo dostępne są nadziemne funkcje budynku i planowana w podziemiu wystawa stała. Centralny hol przenika się z każdą częścią muzeum i jest niemal wszędzie odczuwalny. Uniknięto banalnego osiowego powiązania tej przestrzeni z pomnikiem, ale też nie poprowadzono jej znikąd donikąd. Hol z jednej strony łączy się z placem poświęconym pamięci bojowników, z drugiej, łapiąc refleksy ze szklanej ściany, szeroko otwiera się na osiedlową zieleni. Spina owe dwa nastroje, śmierci i życia, nierozzerwalnie związane z kolejami losu polskich Żydów.

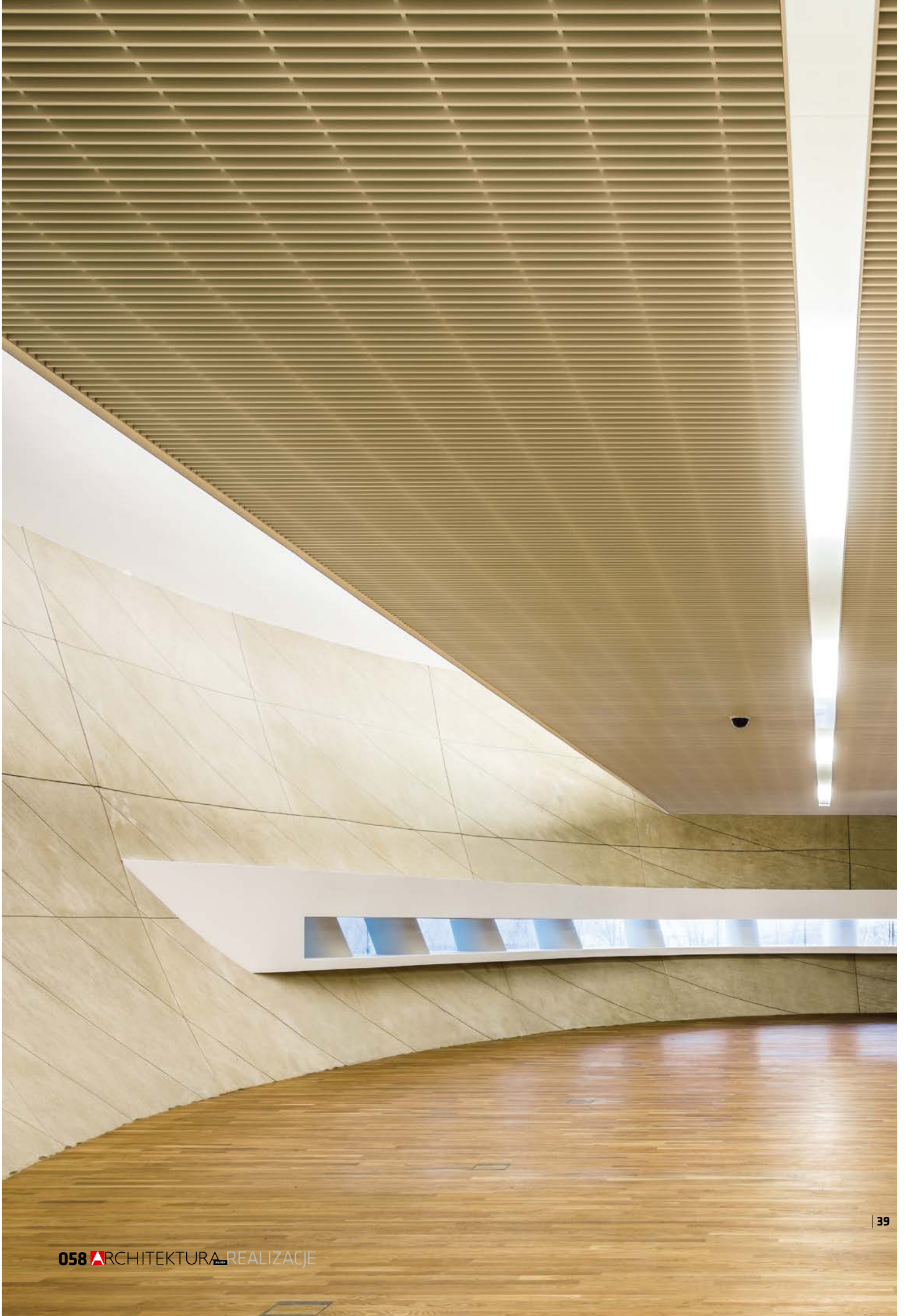
Wraz z budynkiem muzeum zyskałszy ikonę architektury już nie o lokalnym, ale europejskim zasięgu, a zarazem obiekt o wielkim znaczeniu dla polskiej tożsamości. Zlokalizowany na obrzeżach śródmieścia, jednak nie w sąsiedztwie innych budynków publicznych, stanowi ważne dopełnienie miejskiej opowieści, która definiuje naszą niepozorną metropolię jako miejsce w Europie niepowtarzalne. Architektura gmachu zawiera w sobie różne sposoby docierania do odbiorcy, dzięki czemu przekaże mu zapewne więcej niżby to uczyniono, posługując się wyłącznie klasycznym językiem współczesności.

PIERWSZYM **EKSPONATEM** W MUZEUM JEST **REPLIKA** DACHU **SYNAGOGI** Z GWOŹDŹCA. W CENTRALNEJ CZĘŚCI HOLU MOŻNA ZOBACZYĆ **KONSTRUKCJĘ** **WIĘŻBY**, ZAŚ PIĘTRO NIŻEJ JEGO BOGATO ZDOBIONE **SKLEPIENIE** (IL. STR. 60)



- 35 | Lekkie elementy w przestrzeniach komunikacyjnych stanowią dopełnienie rzeźbiarskiego charakteru wnętrza
- 36 | Schody w sali ekspozycji czasowych
- 37 | Fragment informacji wizualnej autorstwa Towarzystwa Projektowego
- 38 | Replikę synagogi w Gwoźdźcu oglądać można zarówno z poziomu holu, jak i kondygnacji podziemnej





- 39 | Ekspresyjna przestrzeń przed salami projekcyjnymi
40 | Beton na wewnętrznych ścianach zabarwiono na piaskowy kolor
41 | Wykończenie wnętrz bazuje na delikatnych kontrastach kolorystycznych
42 | W monochromatycznej kolorystyce audytorium, ocieplonej drewnianą posadzką, można odczytać skandynawską tożsamość architektów



OSZAŁAMIAJĄCA
GEOMETRYCZNĄ
KOMPLIKACJĄ STALOWA
PODKONSTRUKCJA ŚCIAN
KRZYWOLINIOWYCH
OBŁOŻONA ZOSTAŁA
DREWNOPOCHODNYMI
PŁYTAMI, KTÓRE
OSIATKOWANO
I WYKONANO NA NICH
TYNKARSKĄ WYPRAWĘ
Z RYSUNKIEM LINII
SUGERUJĄCYCH PODZIAŁ
NA PŁYTY





43, 44 | Sklepienie zrekonstruowanej synagogi w Gwoźdźcu stanowi fragment wystawy głównej
45 | Montaż repliki dachu; FOT. MAGDA STAROWIEYSKA, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MHŻP

FOT. 2, 14-16, 23, 25, 27, 29-35, 37-42
 JAKUB CERTOWICZ
 FOT. 1, 28, 36, 43, 44 WOJCIECH KRYŃSKI



The Museum of the History of Polish Jews

A design competition for the museum (2005) was won by the Finnish practice of Lahdelma & Mahlamäki against such participants as Daniel Libeskind, Zvi Hecker, Peter Eisenmann and others. According to the jury, the winning design presented a perfect combination of rational and expressive forms. The museum was built in a small park in Muranów district in Warsaw, in the former ghetto area, opposite the Ghetto Heroes Memorial. The architect says that this environment was decisive in shaping the proportions and direct surroundings of the museum building, a rectangular box faced with vertical belts of glass and copper. Its east façade, the one facing the Ghetto Heroes Memorial and the square between them where official ceremonies are held, is broken by the main entrance located between two convulsively wavy walls, which reach almost to the top and frame a passage running across the main hall to the other side of the building. The architect described these walls as *Yum Suf*—the parting waters of the Red Sea. Their complicated, multi-faceted geometry makes them a constructional gem; alas, for financial reasons they were not faced with individually cut stone, as had been planned, but with a thick layer of plaster. Footbridges crossing the main hall open views to the underground, where the main permanent exhibition is located. The building has four aboveground and two underground stories; the main exhibition occupies one fourth of the entire area, and its program had been worked out even before work on any architectural designs began. It presents the history of Jewish presence in Poland and the rich heritage of the Polish Jewry. Among the focal points of the exhibition, there is a recreated roof construction and richly decorated ceiling of the no longer existent synagogue in Gwoździec (photos on the left). The aboveground part, apart from the halls for temporary exhibitions, contains auditoria, a mediatheque, two restaurants (one kosher) and offices. To the north of the museum, a small sunken court is ringed with retail areas with thematic stores.



 **EUmiesaward**





Nowe Muzeum Śląskie



Umieszczenie **pod ziemią** głównych sal tego **spektakularnego** muzeum bywa odczytywane jako romantyczne **nawiązanie** do **górnich tradycji**

| 1 | Widok kompleksu Nowego Muzeum Śląskiego; na pierwszym planie dwupasmowa aleja Walentego Rożdżeńskiego; w tle nieczynne budynki kopalni Katowice



HISTORIA MUZEUM

NOWE MUZEUM POWSTAŁO NA POKOPALNIANYM TERENIE W CENTRUM MIASTA W RAMACH FLAGOWEGO PRZEDSIĘWZIĘCIA KATOWICKICH WŁADZ, KTÓRE ZAKŁADA TU REALIZACJĘ NOWYCH OBIEKTÓW KULTURY

2| Od 1984 roku funkcję tymczasowej siedziby Muzeum Śląskiego pełni zaadaptowany budynek w centrum Katowic, dawny Grand Hotel z przełomu XIX i XX wieku;

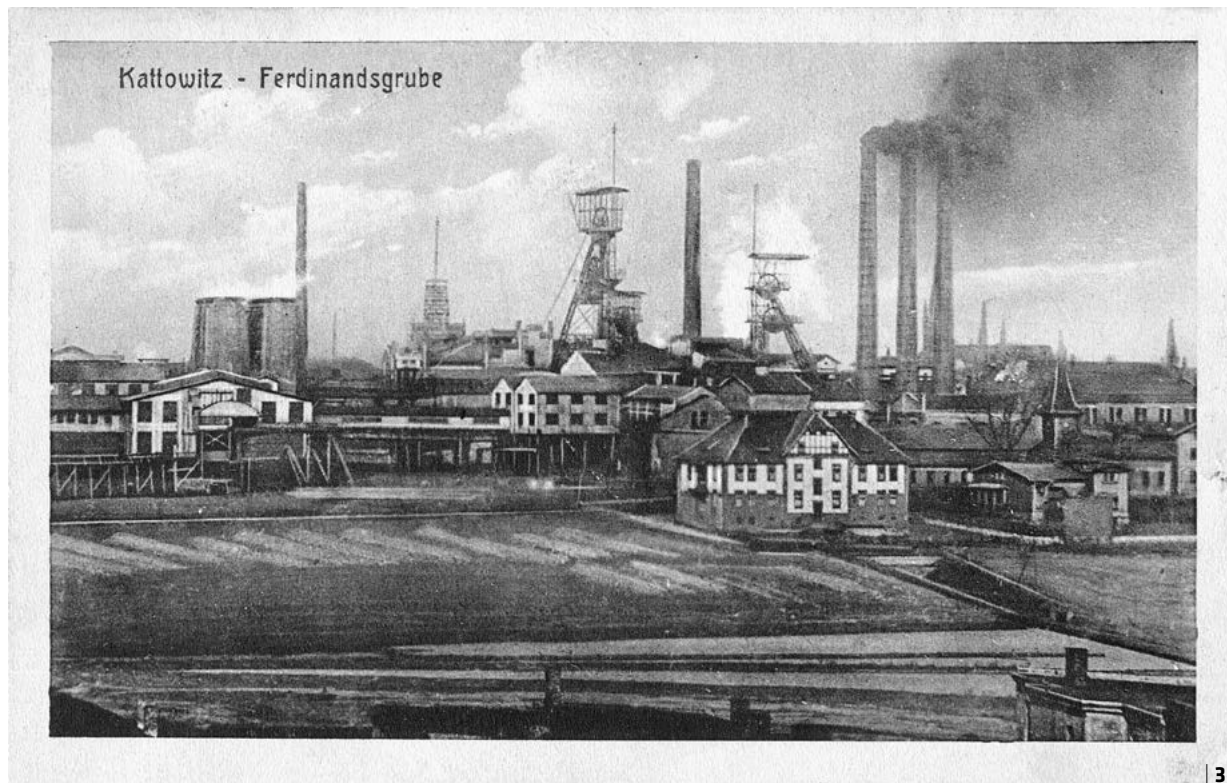
FOT. JACEK MEŻYK

3| Zabudowania XIX-wiecznej kopalni węgla kamiennego Ferdinand, później Katowice, na pocztówce z początku XX wieku

4| Szkic gmachu Muzeum Śląskiego według projektu Karola Schayera, lata 30. XX wieku

5| Gmach Muzeum Śląskiego w trakcie budowy (lata 1936-1939)

IL. 2-5 DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUZEUM ŚLĄSKIEGO



3

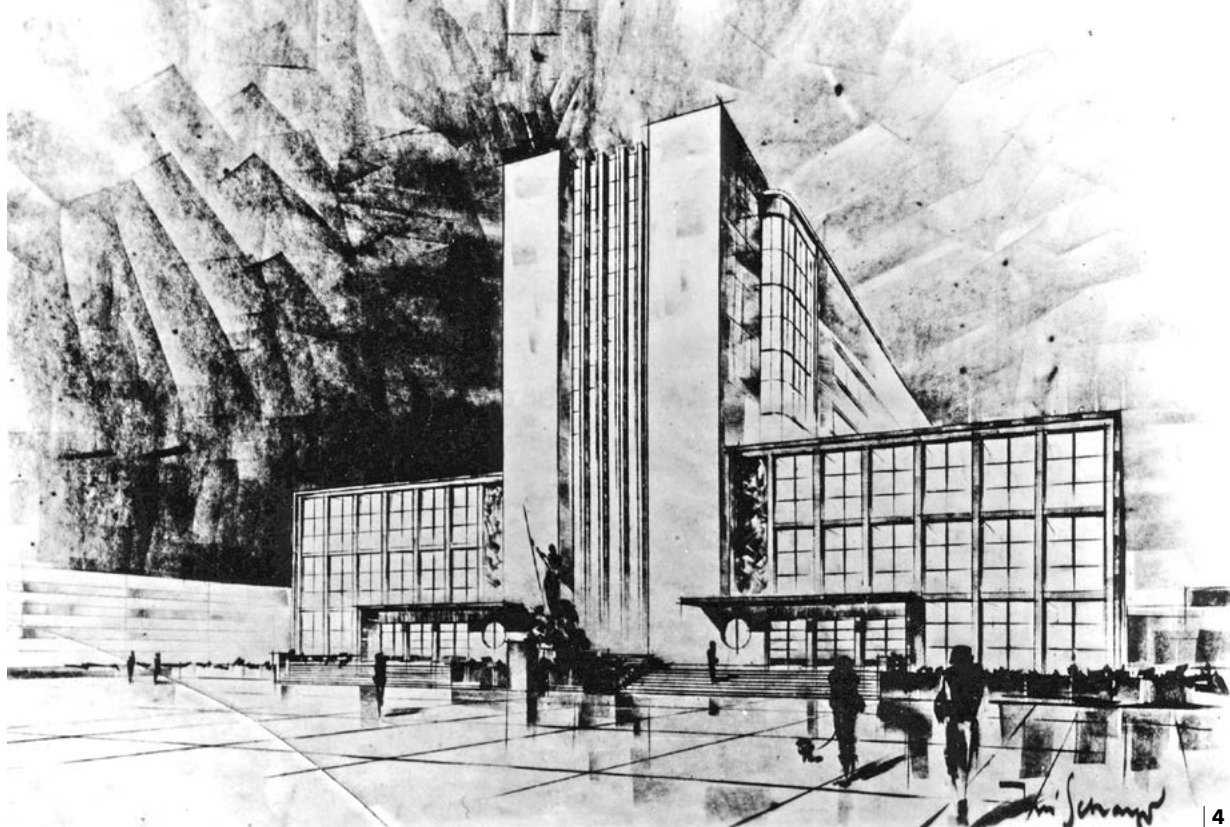
Historia instytucji sięga 1924 roku, kiedy powołano Towarzystwo Muzeum Ziemi Śląskiej, odpowiedzialne za dokumentowanie kultury regionu i tworzenie przyszłej kolekcji. Za ojca chrzestnego muzeum uznawany jest historyk sztuki, filozof i jego pierwszy dyrektor, zaledwie 30-letni wówczas Tadeusz Dobrowolski, po wojnie profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dobrowolski był też autorem koncepcji programowej muzeum i współorganizatorem ogólnopolskiego konkursu na jego siedzibę w 1930 roku. Ponieważ jednak żadna z nadesłanych na konkurs prac nie spełniała oczekiwań, cztery lata później opracowanie koncepcji budynku wojewoda śląski powierzył architektowi Karolowi Schayerowi. Realizację muzeum przy pl. Bolesława Chrobrego, vis-à-vis Urzędu Wojewódzkiego, rozpoczęto w 1936 roku. Jak podaje Narodowy Instytut Muzealnictwa, *ośmiokondygnacyjny gmach, o kubaturze ok. 90 000 m³, miał pomieścić nie tylko ekspozycję, ale także sale o charakterze reprezentacyjnym, a ponadto pracownie, biura i mieszkania. Do roku 1939 rachunki budowy przekroczyły pięć milionów złotych – sumę jak na owe czasy zawrotną. Koszt całkowity miał być o milion złotych wyższy. Nic dziwnego, według słów samego Schayera ten funkcjonalistyczny obiekt miał się stać prawdziwą maszyną do ekspozycji. W muzeum planowano automatyczne żaluzje, ekrany do rozpraszania światła czy ogrzewanie działające za pomocą umieszczonych w suficie radiatorów. Decyzją hitlerowskich władz gmach rozebrano w latach 1941-1944. Po wojnie część katowickich zbiorów znalazła się w Bytomiu, w budynku dawnego Oberschlesisches Landesmuseum, które w 1950 roku*

przemianowano na Muzeum Górnos Śląskie. W tej sytuacji władze nie widziały potrzeby odbudowy katowickiego muzeum. Do idei powrócono dopiero w 1984 roku, dzięki staraniom Społecznego Komitetu Odbudowy Muzeum Śląskiego. Dwa lata później władze województwa wspólnie z SARP-em ogłosiły konkurs na projekt nowego budynku. Wygrał warszawski architekt Jan Fiszer. Obiekt planowano wówczas na ponad 5-hektarowej działce w obrębie ul. Wita Stwosza, Ceglanej, Kościuszki i al. Górnos Śląskiej. W 2003 roku, gdy gotowy był już projekt realizacyjny, władze województwa nieoczekiwanie zaproponowały, by muzeum zbudować na terenie po zlikwidowanej kopalni Katowice. Choć pomysł wzbudził wówczas kontrowersje mieszkańców, już w następnym roku urząd marszałkowski podpisał porozumienie z Katowickim Holdingiem Węglowym oraz Muzeum Śląskim w sprawie zamiany działek, a w grudniu 2005 roku zorganizował konkurs studialny na koncepcję programowo-przestrzenną obiektu w nowej lokalizacji. Zwycięska praca biura P. A. Nova z Gliwic posłużyła do sformułowania warunków międzynarodowego konkursu SARP w 2006 roku. Architekci mieli zaprojektować nowy gmach wraz z tzw. centralnym holem, wolno stojącym obiektem mającym połączyć go w przyszłości z planowanymi w sąsiedztwie innymi budynkami użyteczności publicznej, i zaadaptować do nowych funkcji istniejącą maszynownię szybu Warszawa II i dawny magazyn odzieży. Jury pod przewodnictwem Bohdana Paczowskiego pierwsze miejsce przyznało pracowni Riegler Riewe Architekten z Grazu.

TOMASZ ŻYLSKI



**NIGDY NIEUKOŃCZONE
MUZEUM ŚLĄSKIE**
PROJEKTU KAROLA
SCHAYERA MIAŁO BYĆ
NAJNOWOCZEŚNIEJSZYM
OBIEKTEM TEGO
TYPU **W EUROPIE.**
NIESTETY, BUDYNEK
DOPROWADZONY DO
STANU SUROWEGO
W SIERPNIU 1939 ROKU,
KILKA LAT PÓŹNIEJ
ZOSTAŁ ROZEBRANY
PRZEZ NIEMIECKIE
WŁADZE OKUPACYJNE



| 4



| 5

6 | Wizualizacja Międzynarodowego Centrum Kongresowego projektu JEMS Architektki, powstającego w sąsiedztwie Spodka; *IL. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI INWESTORA*
7 | Wizualizacja nowej siedziby Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia projektu Konior Studio, powstająca na terenie po dawnym placu drzewnym kopalni Katowice; *IL. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI PRACOWNI KONIOR STUDIO*
 ●●● Umiejscowienie MCK, NOSPR i Nowego Muzeum Śląskiego na sytuacji



Nowe Muzeum Śląskie w Katowicach

Katowice, ul. Tadeusza Dobrowskiego 1

Autorzy: Riegler Riewe Architekten, architektki Florian Riegler, Roger Riewe

Współpraca autorska: architekci Anna Zbieranek (arch. prow. do 09.2012), Paulina Kostyra-Dzierżęga (arch. prow. od 09.2012), Markus Probst, Nicole Lam, Mikołaj Szubert-Tecl, Lavinia Floricel, Minoru Suzuki, Bettina Töth, Bartłomiej Grzanka, Tomasz Kabelis-Szostakowski, Dorota Żurek, Paweł Skóra

Nadzory autorskie: Riegler Riewe Architekci, Katowice

Architekt kontaktowy (etap projektu budowlanego i wykonawczego): Konior Studio

Współpraca (etap projektowania oraz nadzorów autorskich): architekt Adam Skrzypczyk

Architektura krajobrazu: Rotzler Krebs Partner, Winterthur (etap konkursu)

Konstrukcja: Firma Inżynierska Statyk, Katowice

Generalny wykonawca: Budimex S.A.

Inwestor: Muzeum Śląskie

Powierzchnia terenu: 27 332 m²

Powierzchnia zabudowy: 3343 m²

Powierzchnia użytkowa: 25 067 m²

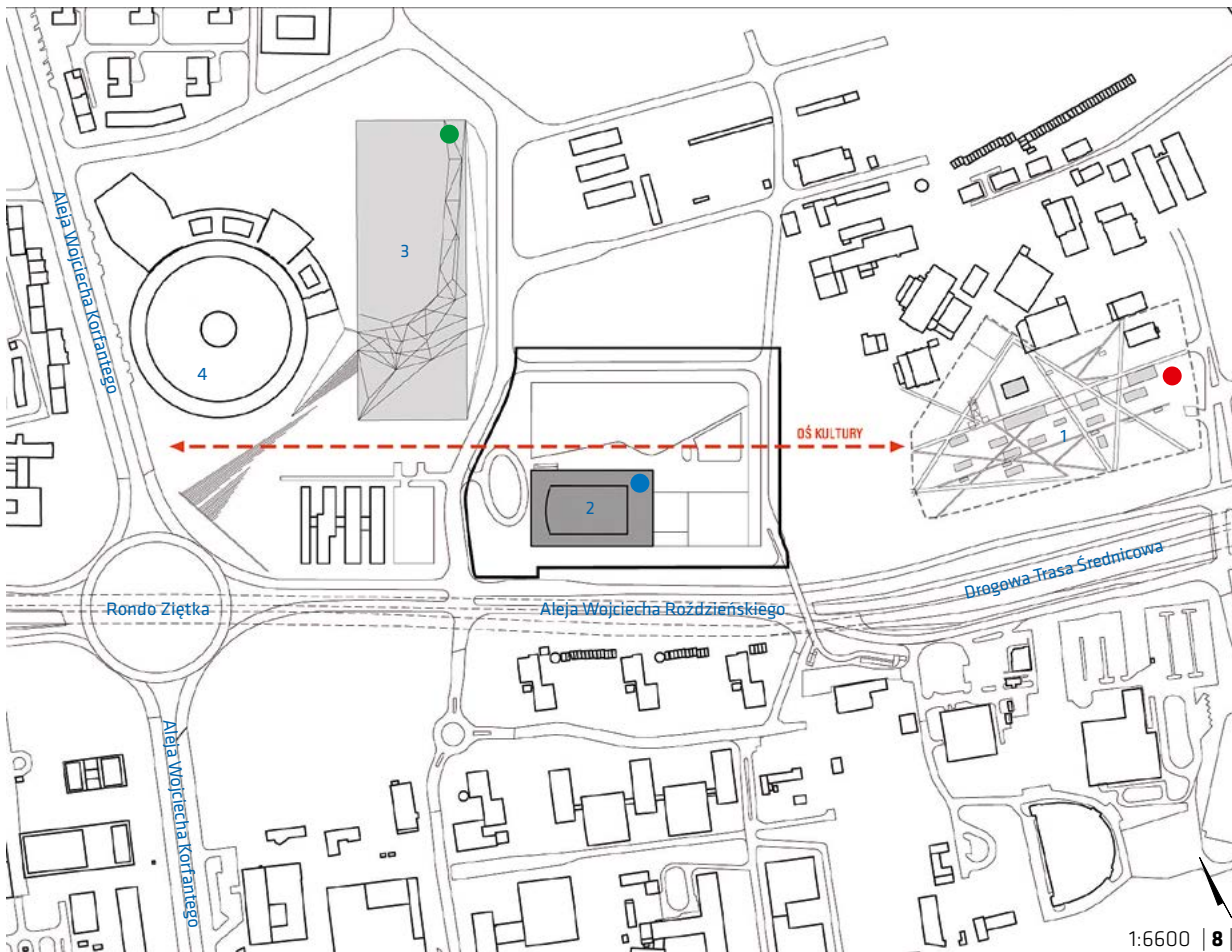
Powierzchnia całkowita: 39 370 m²

Kubatura brutto: 228 702 m³

Projekt: 2007-2010

Realizacja: 2011-2013

Koszt inwestycji: 273 719 885 PLN



8 | Sytuacja katowickiej Strefy Kultury. Oznaczenia: 1 – Nowe Muzeum Śląskie; 2 – NOSPR; 3 – MCK; 4 – Spodek

9 | Widok kompleksu muzeum od strony południowo-zachodniej; na pierwszym planie wieża wyciągowa nieczynnej kopalni Katowice

10 | Rzut parteru. Oznaczenia: 1 – pustka nad tzw. centralnym holem; 2 – kuchnia; 3 – foyer; 4 – bufet

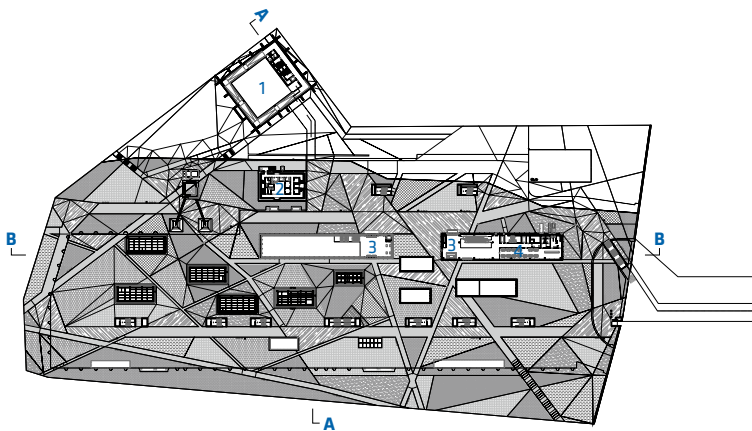
11 | Rzut pierwszego piętra. Oznaczenia: 1 – restauracja; 2 – biura; 3 – pomieszczenie konserwacji

12 | Rzut piętra -2. Oznaczenia: 1 – garaż podziemny; 2 – foyer; 3 – ekspozycja; 4 – sklep; 5 – pokoje konserwatorskie; 6 – pomieszczenia pracowników muzeum; 7 – czytelnia; 8 – magazyn; 9 – pomieszczenia techniczne; 10 – atelier fotograficzne

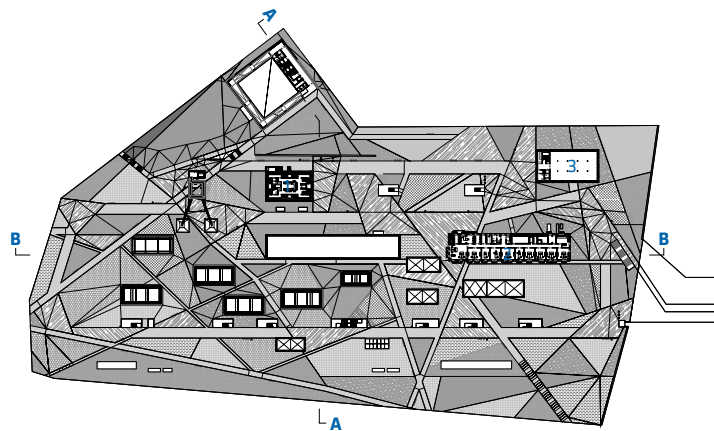
13 | Rzut piętra -4. Oznaczenia: 1 – foyer; 2 – ekspozycja; 3 – ekspozycja czasowa; 4 – magazyn; 5 – pomieszczenia pracowników muzeum; 6 – sala wykładowo-konferencyjna; 7 – foyer i catering

14 | Przekrój A-A
15 | Przekrój B-B

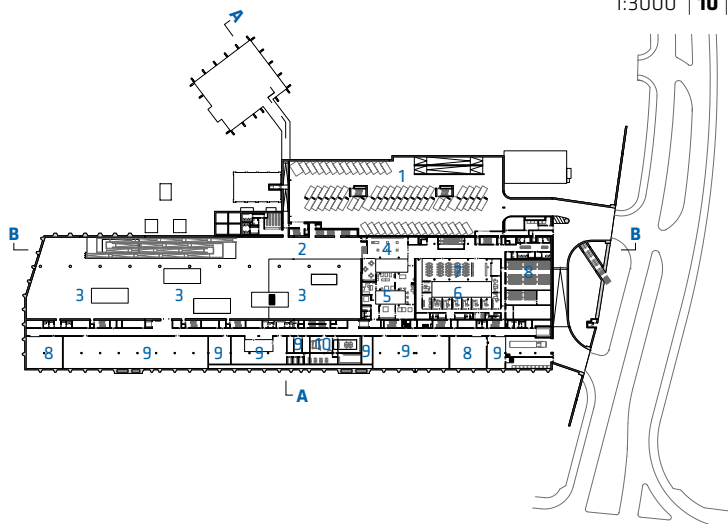




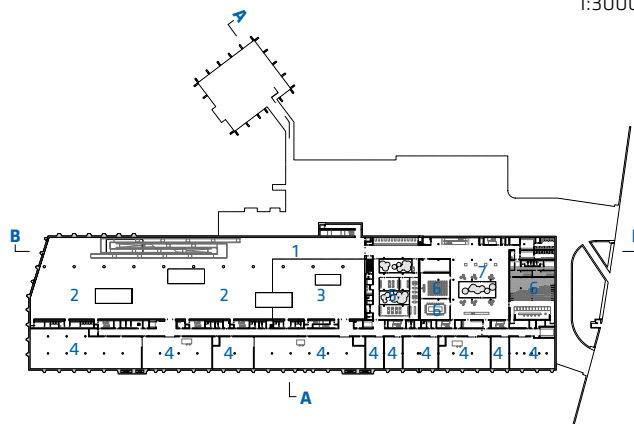
1:3000 | 10 |



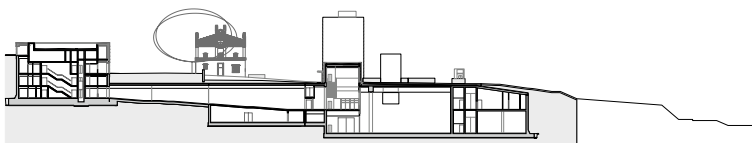
1:3000 | 11 |



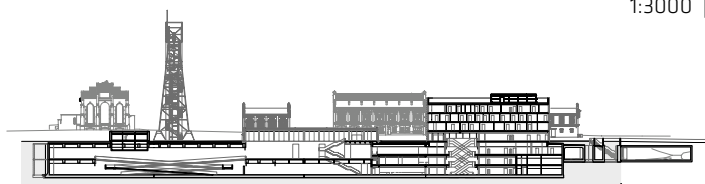
1:3000 | 12 |



1:3000 | 13 |



1:2000 | 14 |



1:3000 | 15 |

Pomysł na podziemne muzeum Roger Riewe Florian Riegler



Roger Riewe i Florian Riegler, autorzy Nowego Muzeum Śląskiego; fot. archiwum pracowni

Jak wiele innych miast Górnego Śląska, również Katowice ściśle powiązane są z przemysłem ciężkim i górnictwem. Charakterystyczne nienaturalne krajobrazy i kompleksy przemysłowe, zakorzenione w zbiorowej świadomości jako niepowtarzalne i współtworzące zbiorową tożsamość, stanowią jednak wyzwanie z planistycznego i budowlanego punktu widzenia. Fabryczne i kopalniane budynki zostały zaprojektowane dla specyficznych potrzeb i obecnie poddawane są albo kosztownej adaptacji, albo, z braku spójnych koncepcji ich rewitalizacji, nie są w ogóle wykorzystywane.

Jedną z niedziałających kopalni węgla kamiennego położoną jest w bezpośrednim sąsiedztwie centrum Katowic. Wybranie tej lokalizacji pod budowę muzeum stanowić może punkt wyjścia dla długofalowej rewitalizacji śródmiejskiego terenu, a jednocześnie stać się projektem-impulsem do przekształcania podobnych obszarów w przyszłości.

Nasza koncepcja przewidywała powstanie obszernej powierzchni muzealnych, przy minimalnej ingerencji w otoczenie. Przestrzeń muzeum oraz przyszłego tzw. Centralnego Holu Kwartału Muzeów

zaprojektowane zostały w całości pod ziemią. Na zewnątrz widoczne są jedynie przeszklone kubatury, w których przewidziano wejścia i funkcje administracyjne, a które służą też doświetleniu i wentylacji części podziemnych. Są one tak rozmieszczone, aby harmonizowały z układem zachowanych obiektów historycznych. Wraz z nowo utworzoną siecią ścieżek, placów oraz terenów zielonych powstaje w ten sposób publiczny park miejski. Dwa istniejące budynki zostały zaadaptowane do potrzeb restauracji oraz pracowni muzealnych, a wieża wyciągowa szybu Warszawa I, dzięki dobudowaniu windy oraz uzupełnieniu klatki schodowej, stała się dostępna dla zwiedzających, oferując widok na panoramę Katowic.

Nowe Muzeum Śląskie w liczbach

- 90 lat tradycji
- 30 lat starań o budowę nowego gmachu
- 18 prac nadesłanych na międzynarodowy konkurs
- 2,4 ha parku przy muzeum
- 204 000 m³ podziemnej kubatury
- 6000 m² powierzchni wystawienniczej
- 6 planowanych wystaw stałych
- 120 000 eksponatów
- 274 mln zł całkowita wartość inwestycji

16 | Budynek administracyjny muzeum zaprojektowano w konwencji pozostałych obiektów naziemnych, tak by nie konkurował z zastaną pokopalnią architekturą
17 | Surowa w wyrazie przestrzeni pomiędzy rozrzuconymi obiektami naziemnymi muzeum pełni rolę tarasu, z którego będzie można oglądać zmieniającą się z biegiem lat panoramę Katowic

Nowe centrum kultury śląskiej **Dominik Abłamowicz**

dyrektor Muzeum Śląskiego

Ponad 6000 m² powierzchni wystawienniczej umożliwi w pełni zaprezentowanie zbiorów, zarówno tych pochodzących sprzed 1939 roku, jak i pozyskanych po restytucji muzeum w 1984 roku, w tym m.in. obrazy Piotra Michałowskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Jacka Malczewskiego czy Józefa Chełmońskiego, ale też prace fotograficzne Zofii Rydet, wideo-arty Lecha Majewskiego i dzieła najbardziej znanych śląskich artystów nieprofesjonalnych – Teofila Ociepki, Erwina Sówki, Pawła Wróbla, Ewalda Gawlika, Jana Nowaka. W nowej siedzibie znajdzie się także wystawa stała śląskiej sztuki sakralnej. Ponadto zwiedzający będą mogli obejrzeć interaktywną wystawę prezentującą historię Górnego Śląska. Dostosowana do wymagań osób niepełnosprawnych, potrzeb dzieci, nowoczesnie zaprojektowana ekspozycja ma opowiadać po polsku, niemiecku, angielsku oraz w gwarze śląskiej o europejskim wymiarze zjawisk kulturalnych i cywilizacyjnych tego regionu. Na najniższej kondygnacji w budynku głównym zostaną zaprezentowane zbiory Centrum Scenografii Polskiej, obejmujące najwybitniejsze prace polskiego środowiska plastyki scenicznej, filmowej, teatralnej: ponad 10 000 autorskich rysunków, makiet, kostiumów, obrazów, a także programy, afisze i rękopisy autorstwa m.in. Tadeusza Kantora czy Jerzego Grotowskiego. Nowe Muzeum Śląskie oferować będzie także wystawy czasowe z zakresu archeo-



logii, etnografii, historii, fotografii, sztuki współczesnej i dawnej oraz dizajnu. Uzupełniane będą one o spotkania prowadzone przez znawców sztuki, historyków oraz warsztaty dla dzieci, a także o zajęcia przygotowane specjalnie dla osób niewidomych i niedowidzących. Oferta instytucji poszerzona będzie o stale rozbudowywany program edukacyjny, zajęcia dla seniorów, festiwale i koncerty.



WIDOCZNE Z CENTRUM KATOWIC **POKOPALNIANE**
OBIEKTY PRZYDAJĄ MUZEUM **AUTENTYCZNOŚCI**
I **PROMUJĄ** IDEĘ REWITALIZACJI ŚLĄSKIEJ
ARCHITEKTURY **POPZEMYSŁOWEJ**



W CZASIE REALIZACJI
HISTORYCZNE OBIEKTY
 STAŁY NA KRAWĘDZI
GŁĘBOKICH NA
 15 METRÓW WYKOPÓW.
TRUDNOŚĆ
 W PROWADZENIU
 INWESTYCJI STANOWIŁ
 TEŻ BARDZO **MOCNO**
PRZEOBRAŻONY
 DZIAŁALNOŚCIĄ
 GÓRNICZĄ TEREN – TO
 JEDNO Z PIERWSZYCH
 MIEJSC WYDOBYWANIA
 WĘGLA KAMIENNEGO
 NA ŚLĄSKU



18

Zbrojenie jak w amerykańskich wysokościancach

Wojciech Wilczek



Wojciech Wilczek,
 konstruktor Nowego Muzeum
 Śląskiego;
 fot. archiwum prywatne

Projekt konstrukcji budynku, ze względu na lokalizację, rozwiązania funkcjonalne oraz umieszczenie większej jego części poniżej poziomu terenu, wymagał zastosowania bardzo szerokiej gamy rozwiązań, które rzadko można spotkać na jednej budowie.

Wprowadzie obiekty o kilku kondygnacjach podziemnych są już w Polsce powszechne, zwykle jednak są to kondygnacje garażowe lub techniczne, które pozwalają na zaprojektowanie gęstej siatki podpór. W naszym przypadku pod ziemią miały się znaleźć sale ekspozycyjne, audytorium, archiwum biblioteki czy magazyny, które wymagają dużych powierzchni.

Utrudnienie w projektowaniu i realizacji inwestycji stanowił bardzo mocno przeobrażony działalnością górniczą teren. Obszar, na którym znajdowała się działka przeznaczona pod budowę muzeum, to jedno z pierwszych miejsc wydobywania węgla kamiennego na Śląsku. Wyzwaniem było też zabezpieczenie znajdujących się w bezpośrednim

śledztwie trzech historycznych obiektów wchodzących w skład dawnej kopalni Katowice: magazynu odzieży, szybu Warszawa oraz jego maszynowni. W czasie realizacji miały one stać na krawędzi głębokich, sięgających 15 metrów wykopów. Dużego wsparcia udzielili nam w tej kwestii projektanci firmy TITAN.

Warto zwrócić uwagę na słupy w głównych salach ekspozycyjnych. Ze względu na duże rozpiętości oraz wynikające z nich obciążenia, sięgające 25000 kN (2500 ton), doskonałym rozwiązaniem okazało się zastosowanie zbrojenia wysokiej wytrzymałości HSR ze stali SAS 670/800. Było to pierwsze w Polsce i jedno z pierwszych w Europie zastosowanie tej technologii. Jest ona stosowana głównie podczas budowy drapaczy chmur w Ameryce Północnej oraz Azji do zbrojenia mocno obciążonych elementów pionowych. Rozwiązanie to pozwoliło na uniknięcie kolizji zbrojenia z kablami sprężającymi belek głównych dachu i stropu.

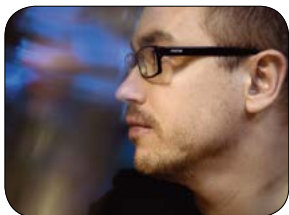


19

- 18 | Zabezpieczenia zabytkowych budynków w sąsiedztwie wykopów; ZDJĘCIE DZIĘKI UPRZEJMOŚCI TITAN POLSKA
 19 | Zbrojenia słupów głównych w części ekspozycyjnej; ZDJĘCIE DZIĘKI UPRZEJMOŚCI PRACOWNI STATYK
 20 | Wieża wyciągowa byłej kopalni pełni dziś funkcję wieży widokowej. Dobudowano do niej szyb windy, opakowany w pomalowaną na ciemno siatkę cięto-ciągnioną



Znikające muzeum Roman Rutkowski



Roman Rutkowski,
architekt, krytyk architektury;
fot. archiwum prywatne

21 | Obiekty naziemne w postaci szklanych kostek skrywają przewody wentylacji i klimatyzacji

22 | Wszystkie nowo wybudowane naziemne części muzeum opakowane zostały zamocowanymi do stalowej podkonstrukcji płytami z mlecznego szkła z wytrawionym charakterystycznym wzorem

**SZKLANE
PROSTOPADŁOŚCIANY
SŁUŻĄCE DOŚWIETLENIU
I WENTYLACJI CZĘŚCI
PODZIEMNYCH
PRZYWODZĄ NA MYŚL
PROJEKT NELSON
ATKINS MUSEUM
W KANSAS CITY
AUTORSTWA
STEVENA HOLLA**

Niewątpliwie w polskim krajobrazie miejskim Nowe Muzeum Śląskie jest budynkiem odświeżającym intelektualnie, rozwiązaniem w sposób daleki od jakichkolwiek standardów, jednocześnie skromnym i na swój sposób spektakularnym. Choć to wcale nie było intencją projektantów, umieszczenie głównych składowych funkcjonalnych muzeum pod ziemią jest przez Ślązaków odczytywane jako romantyczne nawiązanie do tradycji wydobywania węgla. Intencją autorów było natomiast to, żeby szklane prostopadłości, luźno rozmieszczone na ogromnej skarpie przyległej do bardzo ruchliwej Alei Roździeńskiego i doświetlające podziemną kubaturę, nie zasłaniały stuletnich budynków nieczynnej już kopalni Katowice w widoku od strony miasta. Dwa z tych budynków, razem z kopalnianą wieżą, już teraz zostały przebudowane i włączone w kompleks muzealny, reszta czeka na lepsze czasy. W takiej konfiguracji przestrzenno-funkcjonalnej obiekty te przydają autentyczności muzeum i dobrze łączą się z jego przyszłą zawartością. Widoczne z centralnej części Katowic leżącej po drugiej stronie arterii komunikacyjnej, promują w ten sposób ideę rewitalizacji śląskiej architektury poprzemysłowej. Patrząc w kierunku wschód-zachód muzeum również ma swoje uzasadnienie. Rozdrobniona, nieduża i usytuowana wśród starannie zaprojektowanej zieleni naziemna struktura muzeum stanowi bufor między leżącym na wschodzie Parkiem Boguckim a położonymi na zachodzie wielkimi kubaturami Spodka, wieżowca PKP oraz będącymi w budowie: Międzynarodowym Centrum Kongresowym (proj. JEMS Architektki) i siedzibą Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (proj. Konior Studio). Powyższa narracja na pewno brzmi dobrze i przekonująco. Jednak spojrzenie na muzeum z dalszej perspektywy prowokuje do pytań, które sugerują zupełnie inną interpretację zrealizowanego budynku. Należy zdać sobie sprawę, że MCK, NOSPR i Nowe Muzeum Śląskie decyzją polityczną zostały usytuowane daleko poza centrum Katowic, oddzielone od miasta – dysponującego pustymi działkami w wielu miejscach – mocno obciążoną ruchem Aleją Roździeńskiego, którą przekroczyć można tylko w dwóch punktach. Nikt nie zdał sobie sprawy, że te trzy budynki, razem ze Spodkiem i być może kolejnym budynkiem wysokiej kultury usytuowanym w przyszłości między NOSPR a muzeum, powinny stworzyć spójne założenie urbanistyczne. Jego spoiwem prawdopodobnie powinien być pasaż pieszy idący na osi wschód-zachód z placu przed Spodkiem aż do muzeum, które swoją strukturą urbanistyczną stanowiłoby jego odpowiednie zakończenie. Co prawda władze Katowic przygotowały projekt urbanistyczny, który stanowił podstawę przeprowadzonych konkursów na centrum, NOSPR i muzeum, ale on bardziej skupił się na ruchu samochodowym niż na pieszym. Plan ten nie zdeterminował urbanistycznej masy zespołu wszystkich budynków i nie spowodował, że one wszystkie ze sobą w pewien sposób rozmawiają – jak to się często dzieje w krajach bardziej świadomych urbanistycznie. Tak prestiżowe obiekty, stojące na działkach

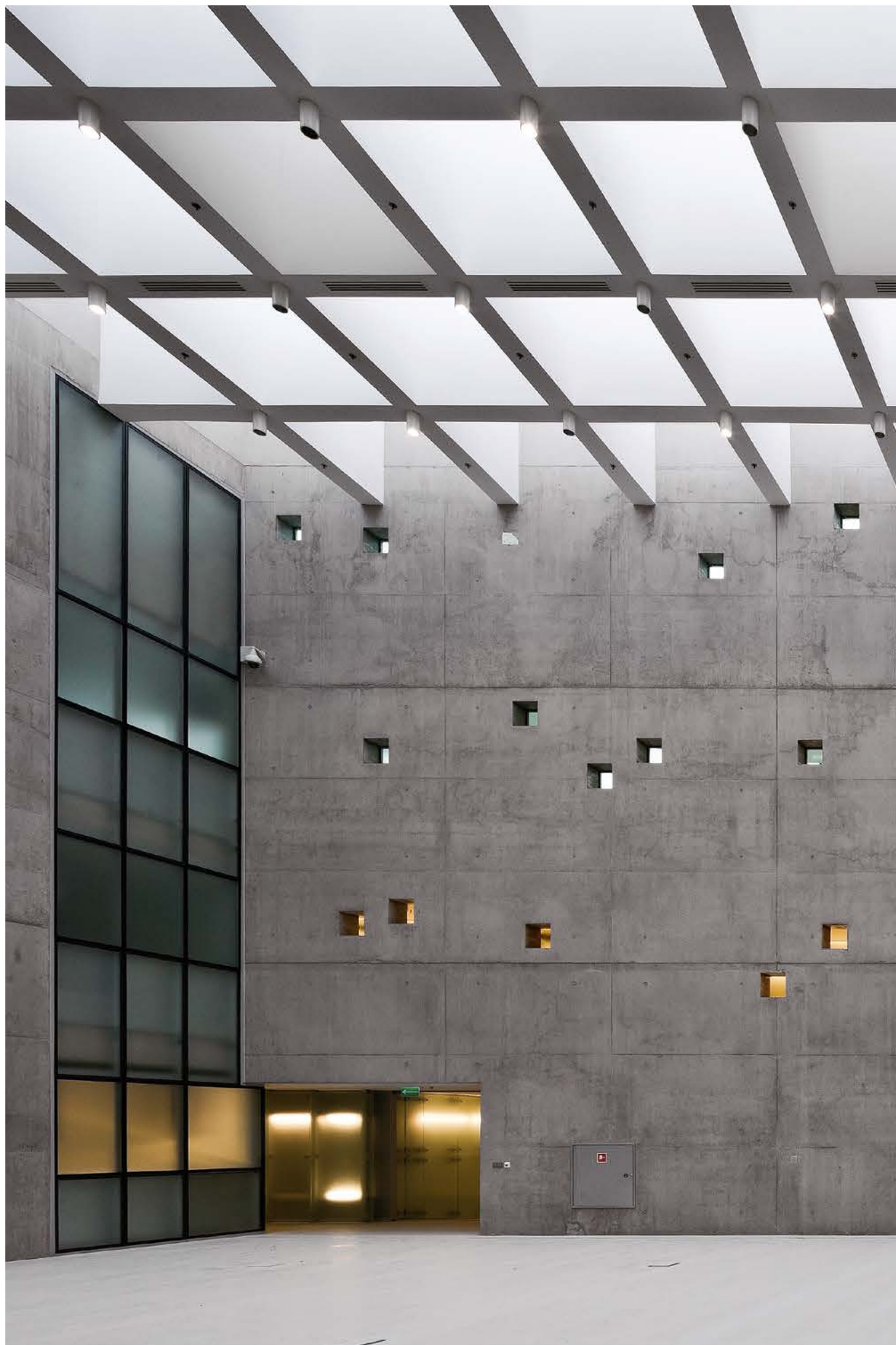
przyległych przecież do Alei Roździeńskiego i widocznych z południowego fragmentu Katowic, powinny chyba stanowić wspólny mocny znak urbanistyczny, sygnał skumulowanego w tym miejscu potencjału kulturalnego całego regionu. W tym sensie Nowe Muzeum Śląskie – zdecydowanie najważniejszy budynek na Górnym Śląsku, świadczący o jego tradycji i przyszłości – powinien być GMACHEM, budynkiem dumnym, doskonale widocznym skąd to tylko byłoby możliwe, także z Alei Korfantego prowadzącej z centrum Katowic do Spodka. Muzeum gmachem nie jest. Jadący Aleją Roździeńskiego nie ma szans się domyślić, że ma do czynienia z tak istotnym dla całego regionu budynkiem. Muzeum w sensie swojej naziemnej kubatury jest niskie i rozproszone, stara się nie zasłaniać budynków pokopalnianych, które z jednej strony niewątpliwie są wartościowe, ale z drugiej są tylko jednymi z wielu podobnych na Górnym Śląsku. W tych samych Katowicach wybitny, wręcz unikalny na skalę światową dworzec kolejowy został bez skrupułów zasłonięty przez wielki mall handlowy, który dla prestiżu bezczelnie określono mianem galerii. Zainteresowanym współczesną architekturą Nowe Muzeum Śląskie niewątpliwie może formalnie przypominać niedawną rozbudowę Nelson Atkins Museum w Kansas City autorstwa Stevena Holla, które również zeszło pod ziemię i zostało doświetlone od góry przez kilka niewielkich szklanych obiektów. Rozbudowa Holla uchyla się na bok działki, honorując ogromny osiowy ogród i jego zakończenie w postaci pochodzącego z roku 1933 głównego budynku muzeum. Budynek ten bez wątpienia stanowi najważniejszą wartość kompleksu, w relacji do której – przeciwnie niż w Katowicach – nowa architektura jest tylko dodatkiem. W Kansas do rozbudowy wchodzimy poprzez obiekt największy w każdym wymiarze, w Katowicach ten najwyższy, zwracający największą uwagę, jest budynkiem administracyjnym, a wchodzimy przez jeden z najniższych. Na północy idący od strony Spodka szeroki trakt naprowadza na wejścia do obydwu wejściowych prostopadłości, z których szczęśliwie pierwsze jest muzeum (choć mylić może zadaszenie nad drzwiami do części administracyjnej i brak zadaszenia nad muzeum). Od południa tak dobrze już nie jest: biegnąca od przejścia dla pieszych ścieżka rozwidła się na dwa pasy tej samej szerokości prowadzące do bardzo podobnych zestawów drzwi w obydwu prostopadłościach, z których uwaga intuicyjnie wędruje w stronę zdecydowanie wyższego budynku administracyjnego. Będąc wewnątrz holu wejściowego do części wystawienniczej okazuje się, że pomysł odsłaniania widoków został zastosowany tylko w stronę budynków byłej kopalni. To oczywiste, że istnieją na świecie panoramy piękniejsze niż Katowice, niemniej jednak wydaje się, że widok ten, szczególnie z tak wyeksponowanego miejsca, dopełniłby ideę śląskości muzeum. Niestety jego połowa, akurat ta na centrum miasta i Aleję Korfantego, jest zasłonięta przez jeden ze szklanych prostopadłości z centralnie umieszczonymi drzwiami technicznymi.



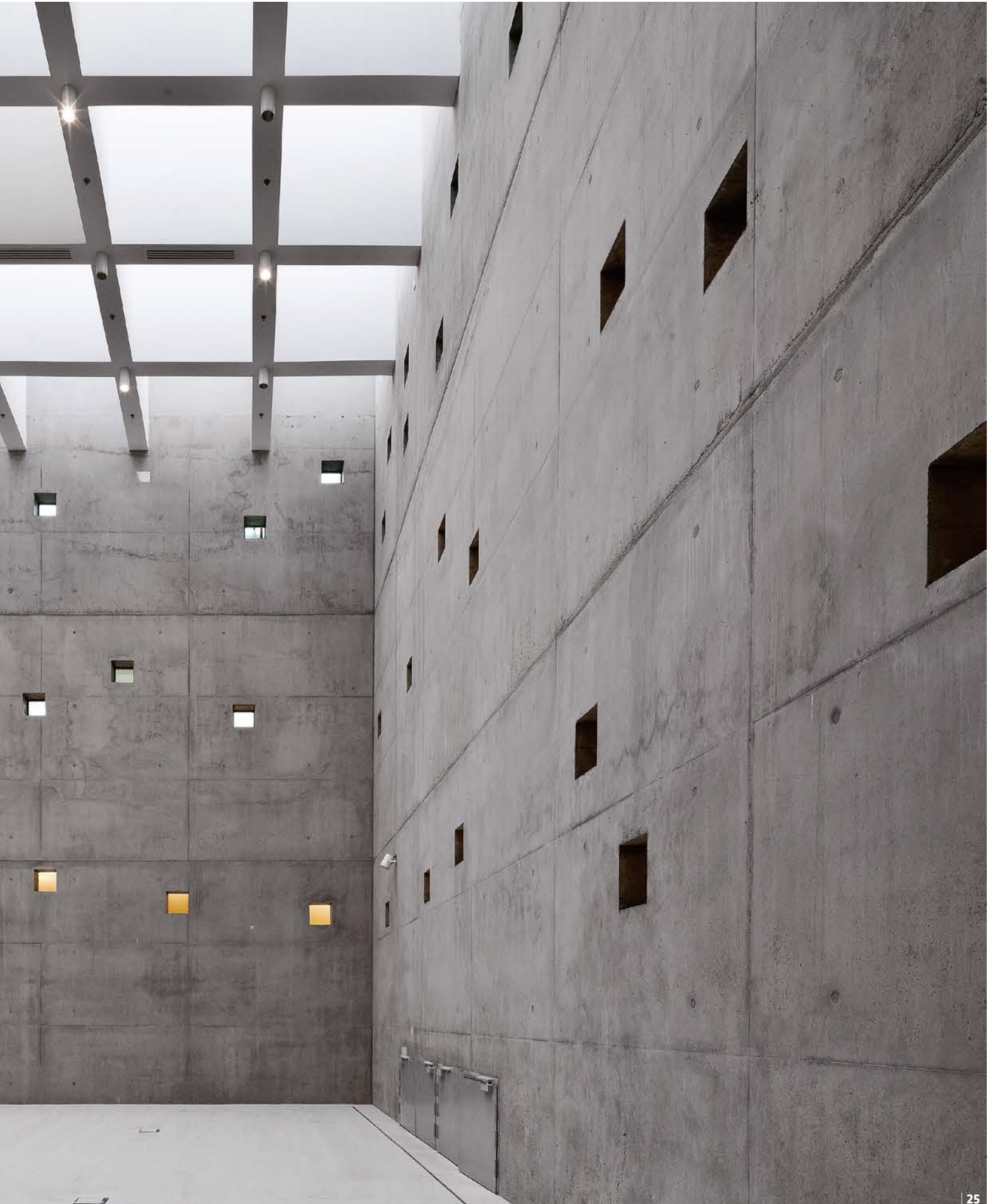




23 | Zaadoptowane na restaurację
wnętrze maszynowni wieży
wyciągowej. Wyeksponowane
cegłane ściany przywołują nastrój
przemysłowego Śląska
24 | Jedno z wnętrza
w zaadaptowanych, pokopalnianych
budynkach
25 | Centralny hol kwartału



**CENTRALNY HOL TO
RODZAJ ZWORNIKA
MIĘDZY GMACHEM
NOWEGO MUZEUM
ŚLĄSKIEGO
A PLANOWANYMI
W PRZYSZŁOŚCI
W JEGO BEZPOŚREDNIM
SĄSIĘDZTWIE INNYMI
OBIEKTAMI KULTURY**





26

Współczesna formuła muzeum **Krzysztof Mycielski**



Krzysztof Mycielski
architekt, ktytyk architektury
fot. Marcin Czechowicz

**BUDYNEK POD
KAŻDYM WZGLĘDEM
RESPEKTUJE
PIERWSZEŃSTWO,
JAKIE – ZDANIEM
AUTORÓW
– NALEŻNE JEST
W TYM MIEJSCU
RELIKTEM KOPALNI
KATOWICE**

Realizacja nie jest do końca tym, czego oczekiwano międzynarodowe jury. W werdykcie sprzed 7 lat podkreślono symboliczną wymowę projektu, zwracając uwagę na analogię między podziemnym muzeum a górniczą tradycją regionu. Projektanci nie myśleli jednak o tak jednoznacznej interpretacji ich budynku. Przyznają, że chowając go w ziemi, po prostu nie chcieli, by kubaturą konkurował z istniejącymi tu pokopalnianymi obiektami. Otoczenie muzeum, które w opinii sędziów i na konkursowych wizualizacjach miało być „spektaklem zieleni, światła i wody”, w rzeczywistości prezentuje się znacznie skromniej. Przestrzeń pomiędzy wystającymi na zewnątrz szklanymi kostkami muzealnych świetlików, opisana jako „publiczny obszar wypoczynkowy w typie parku miejskiego”, jest dziś jedynie dość surowym w wyrazie tarasem widokowym. Rozpościera się z niego interesująca panorama na trudny krajobraz przekształcających się Katowic. Ta relacja, w której nowy obiekt nie zagłusza pożądanej tu refleksji nad otoczeniem, skomplikowanymi korzeniami i przyszłością Górnego Śląska, stanowi bodaj najistotniejszą wartość inwestycji. Budynek jest elementem tzw. osi kultury – spektakularnej przestrzeni publicznej tworzonej w Katowicach od zera, na którą składać się mają place, parki, ogrody i reprezentacyjne obiekty, obecnie częściowo realizowane. To ambitne założenie urbanistyczne zostało na razie zdefiniowane jedynie w swoich fragmentach – wciąż nie wiemy, jakie budynki pojawią się w bezpośrednim sąsiedztwie muzeum. Uznano za istotne, aby nowy gmach był powiązany z nimi funkcją i komunikacją. W tym celu powstał rodzaj zwornika – dodatkowa wolno stojąca kubatura, tzw. centralny hol kwartału, połączony z przestrzenią muzeum podziemnym korytarzem. Dziś to nieco dziwne, wykończone w betonie architektonicznym prostopadłościenne wnętrze, ze wszystkich stron oplecione rampą dla zwiedzających, podatne jest na wszelkie interpretacje – stanowi ni to salę wystawową, ni to hol wejściowy nie wiadomo do czego prowadzący. Podobne niedopowiedzenie funkcji, raczej rażące w przypadku publicznej inwestycji, jakoś wpisuje się w specyficzny charakter tego obiektu. W zasadzie wszystkie zaprojektowane przestrzenie ekspozycji są przystosowane do łatwych zmian aranżacyjnych – nie jest to bez znaczenia z uwagi na fakt, iż scenariusze

przyszłych wystaw, dotyczące kwestii śląskiej tożsamości, to w regionie przedmiot gorących polemik. Elastyczność i klarowność rzutu podziemnego budynku jest w istocie imponująca. Proste rozwiązania komunikacyjne składają się na łatwość funkcjonowania muzeum i obsługi całego wnętrza, również pod kątem przyszłych rearanżacji. Funkcjonalnym kregosłupem jest zdublowany na dwóch kondygnacjach wysoki korytarz służący do dowozu elementów ekspozycji wzdłuż całego obiektu. Przy głównej kasie zbiegają się wszystkie drogi i dojścia, również te prowadzące z przyległego do niego podziemnego garażu. Przestrzeń podzielono klarownie na dwie części – ekspozycyjną i konferencyjno-administracyjną, które spięto muzealnym sklepikiem (obie funkcje wyraziście zasymulizowane są na zewnątrz osobnymi szklanymi kostkami). Pełne rozmachu wnętrza nie mają w sobie nic z podziemnej klaustrofobii. Przestrzenie ekspozycyjne, o różnych możliwościach wtórnych podziałów, otwierają się i łączą między kondygnacjami. Reprezentacyjność zespołu podkreśla nieco monumentalna w wymiarach rampa prowadząca do środka od strony wejściowych bramek. Modny w swojej ascetycznej konwencji budynek pod każdym względem respektuje pierwszeństwo, jakie – zdaniem autorów – należy w tym miejscu reliktom kopalni Katowice. Na zewnątrz kulminacją całego założenia nie jest wejście do muzeum, którego w zasadzie nie wyeksponowano, ale zaadaptowany na restaurację ceglany budynek starej maszynowni szybu górniczego i sąsiadująca z nim wyrazista konstrukcja wieży wyciągowej. Typowe dla przemysłowego Śląska odrestaurowane obiekty, skonstruowane kolorystycznie z pokrytymi mlecznym szkłem elewacjami muzeum, zyskały tu rangę pełnych wyrazu świadectw odchodzącej epoki. Minimalistyczna architektura Nowego Muzeum Śląskiego, w przeciwieństwie do zniszczonego przez okupantów modernistycznego budynku autorstwa Karola Schayera, nie ma w sobie klasycznych atrybutów reprezentacyjności. To obiekt o zewnętrznej skali świadomie nieadekwatnej do jego rangi. W zamian oferuje otwartą na dyskusję formułę współczesnego muzeum, wynikającą z przekonania, iż wszystko, zaczynając od zawartości budynku, a na jego dalszym otoczeniu kończąc, ulegać będzie w przyszłości liczny metamorfozom.

PEŁNE **ROZMACHU**
WNĘTRZA NIE MAJĄ
NIC Z **PODZIEMNEJ**
KLAUSTROFOBII.
PRZESTRZENIE
EKSPOZYCYJNE,
O RÓŻNYCH
MOŻLIWOŚCIACH
PODZIAŁÓW, **OTWIERAJĄ**
SIĘ I ŁĄCZĄ MIĘDZY
KONDYGNACJAMI



| 27

26, 28 | Podziemna przestrzeń
ekspozycyjna muzeum z przebiegającymi
ją szklanymi kostkami świetlików
może być łatwo dzielona na mniejsze
przestrzenie w zależności od potrzeb
27 | Sala konferencyjna zlokalizowana
pod częścią administracyjną muzeum
29 | Rampa łączy strefę wejściową
muzeum z głównymi przestrzeniami
ekspozycji



| 28



The Silesian Museum in Katowice

The first Silesian Museum, began in the late 1930s and intended to be the most innovative museum building in Europe, was almost completed when the war broke out; German occupiers demolished it a couple of years later. The idea to build a museum in the capital of Upper Silesia was reborn in the mid-1980s, but it took another twenty years and two design competitions for the construction to start. In the meantime, economic transformations resulted in closing down several coal mines; one of them was located quite close to the city center, next to "Spodek", the iconic sports and performance hall dating back to the 1960s. City authorities decided to use these postindustrial areas to create a "culture axis". The Silesian Museum, located on the former "Katowice" coal mine grounds, is the first institution to move into its new seat; two other buildings under construction are the International Congress Center and a seat for the National Polish Radio Symphonic Orchestra, and two more (Opera and Ballet Theater, and a Science Center) are planned. The Silesian Museum is located underground almost entirely; two historic coal mine buildings and two new glass cubes make up the above-ground part, and the former mine shaft headframe, supplemented by an elevator, has become a vantage point. The entire area was transformed into a park, with greenery, paths and small squares. Complaints are heard, however, that the museum is too modest, almost invisible, and has no chance to become a spatial sign. Moreover, it is a pity that the culture axis is separated from the city center by a busy highway.



 **EUmiesaward**





Filharmonia Szczecińska

Opinie: **Marek Dunikowski, Maciej Miłobędzki, Zbigniew Paszkowski, Piotr Śmierzewski**
Zdjęcia: **Jakub Certowicz**

To jest **filharmonia**. To jest **sztuka**. Dynamika światła i cienia symbolizuje rozwój. Budynek mówi, że jest to **świątynia muzyki**, która stanie się **ikoną** miasta i da siłę nowej **architekturze** w Szczecinie





| 1 | Centrum Szczecina z lotu ptaka, po lewej budynek Filharmonii Szczecińskiej, w prawym górnym rogu Wały Chrobrego, u dołu fragment budowanego Centrum Dialogu. Przełomy autorstwa KWK Promes. Na lokalizację nowej siedziby filharmonii wybrano teren po rozebranych w latach 60. Konzerthausie. FOT. JAROSŁAW SYREK, AEROPIX

HISTORIA MIEJSCA



2 | Nowy budynek filharmonii zbudowano w miejscu XIX-wiecznego Konzerthaus. Spalony w czasie II wojny światowej budynek rozebrano w latach 60. XX wieku; FOT. ZE ZBIORÓW SEDINA.PL – PORTALU MIŁOŚNIKÓW DAWNEGO SZCZECINA

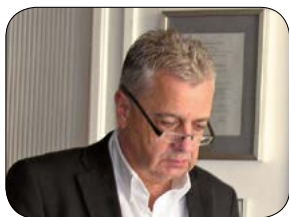
Nowa szczecińska filharmonia stanęła przy ulicy Małopolskiej w centrum miasta, w miejscu zajmowanym przed wojną przez neorenesansowy gmach Konzert und Vereinshaus. Budynek, według projektu berlińskiego architekta Franza Schwechтена, autora m.in. Zamku Cesarskiego w Poznaniu, został oddany do użytku w 1884 roku. Na parterze znajdowała się popularna w mieście restauracja, a sama sala – o wymiarach 32 x 16 metrów – służyła nie tylko podczas koncertów, ale wynajmowana była na posiedzenia różnego typu stowarzyszeń, wykłady i bale. W 1905 roku tuż obok powstał istniejący do dziś budynek Prezydium Policji (obecnie komenda wojewódzka, a w okresie PRL-u siedziba milicji, UB i SB). W sierpniu 1944 roku w wyniku alianckich nalotów Konzerthaus został poważnie uszkodzony. Przetrwaly jedynie wypalone mury, ale zaraz po wojnie nowe polskie władze postanowiły obiekt odbudować. Najpierw planowano przeznaczyć go na siedzibę filharmonii, później teatru muzycznego. Jedną z ostatnich koncepcji opracowali w 1960 roku Andrzej Strachocki i Adam Świdwiński z warszawskiego Miastoprojektu, proponując wkomponowanie zachowanych ścian w zupełnie nowy obiekt z salą na 900 widzów i ogromną sceną. Niespodziewanie jednak

w 1962 roku ruiny rozebrano (według jednej z hipotez należało na to kierownictwo służb bezpieczeństwa z przylegającego budynku, w którym znajdował się m.in. areszt, co miało kolidować z publiczną funkcją nowego gmachu). W miejscu dawnej sali koncertowej urządzono parking.

Idea odbudowy powróciła w 2004 roku, kiedy to zawiązał się Społeczny Komitet na rzecz Budowy Nowej Filharmonii Szczecińskiej. Pomysł szybko podchwyciły władze miasta, proponując kilka innych lokalizacji dla obiektu, m.in. na wyspie Łasztowni, ostatecznie jednak zdecydowały o budowie gmachu przy ulicy Małopolskiej. W 2007 wspólnie z miejsowym SARP-em zorganizowały jednoetapowy konkurs na jego projekt. W skład 14-osobowego jury pod przewodnictwem Marka Dunikowskiego weszli m.in. architekci Stefan Kuryłowicz, reprezentujący komitet na rzecz budowy filharmonii Jan Tarczyński, Miljenko Dumencic ze Stowarzyszenia Architektów Chorwacji i Stefan Scholz z Izby Zawodowej Architektów Niemiec, a także Andrzej Oryl dyrektor naczelny Filharmonii Szczecińskiej oraz profesor Czesław Grabowski dyrektor naczelny i artystyczny Filharmonii Zielonogórskiej. Nagrodę główną otrzymało hiszpańskie Estudio Barozzi Veiga, drugą – NOW Biuro Architektoniczne, a trzecią – Studio A4, które nota bene współpracowało później przy realizacji zwycięskiego projektu. Jak pisali o nim w uzasadnieniu jurorzy: *To jest filharmonia. To jest sztuka. Dynamika światła i cienia symbolizuje rozwój. Budynek mówi, że jest to świątynia muzyki, która stanie się ikoną miasta i da siłę nowej architekturze w Szczecinie.* Tak też się chyba stało. Nowa architektura w Szczecinie to kolejne śmiałe projekty. Tuż obok, przy placu Solidarności, według konkursowej koncepcji KWK Promes Roberta Koniecznego dobiega końca realizacja Centrum Dialogu Przełomy, którego kubatura w większości znajdzie się pod ziemią.

TOMASZ ŻYLSKI

Wybraliśmy piękną i poetycką pracę Marek Dunikowski



Marek Dunikowski, architekt, przewodniczący jury konkursu na projekt Filharmonii Szczecińskiej
fot. archiwum prywatne

Co prawda nie minęło jeszcze 50 lat od rozstrzygnięcia konkursu, ale chciałbym otworzyć archiwa wspomnień o obradach sądu i podzielić się nimi ze wszystkimi architektami. Myślę, że te krótkie refleksje mogą przydać się w rozwijaniu życia konkursowego naszego środowiska zawodowego.

W czerwcu 2007 roku miałem zaszczyt przewodniczyć jury wybierającemu projekt nowego gmachu Filharmonii Szczecińskiej. Jury, które składało się z bardzo prominentnych postaci architektury i muzyki. Zresztą, co istotne, niemałego liczebnie. To była bardzo trudna praca, a jednocześnie nacechowana odpowiedzialnością za przyszły obraz Szczecina. Już po pierwszym, indywidualnym obejrzeniu przez sędziów wszystkich projektów byłem przekonany, że projekt,

który właśnie został zrealizowany, to bezapelacyjnie I nagroda. Bez analiz, bez studiów, bez punktów i opinii ekspertów. Zaczęły się obrady i od razu spory z bardzo mocną opozycją. Pierwsze głosowanie sondażowe pokazało, że absolutna większość kolegów jest przeciwko tej pracy i nawet nie chce brać jej pod uwagę w drodze do nagrody. Wykazywano wiele różnorodnych błędów funkcjonalnych i technicznych. To prawda, było bardzo dużo błędów i naiwności. Na pierwszy rzut oka widać było, że autorami muszą być ludzie młodzi i niedoświadczeni. Ale co z tego, kiedy w moich oczach i sercu była to piękna i poetycka praca. Byłem pewien, że jest to projekt, który może stać się symbolem miasta i nadać nowych rumieńców jego architekturze. Pracowaliśmy trzy dni po kilkanaście godzin.



3 | I nagroda: Estudio Barozzi Veiga;
główni projektanci: Alberto
Veiga, Fabrizio Barozzi

4 | II nagroda: NOW Biuro
Architektoniczne; główny projektant:
Włodzimierz Nowakowski



4



5 | III nagroda: STUDIO A4 Spółka
Projektowa; główni projektanci:
Stanisław Kondarewicz, Ryszard Wilk,
Kamil Kędra
IL. 3-5 MATERIAŁY PRACOWNI

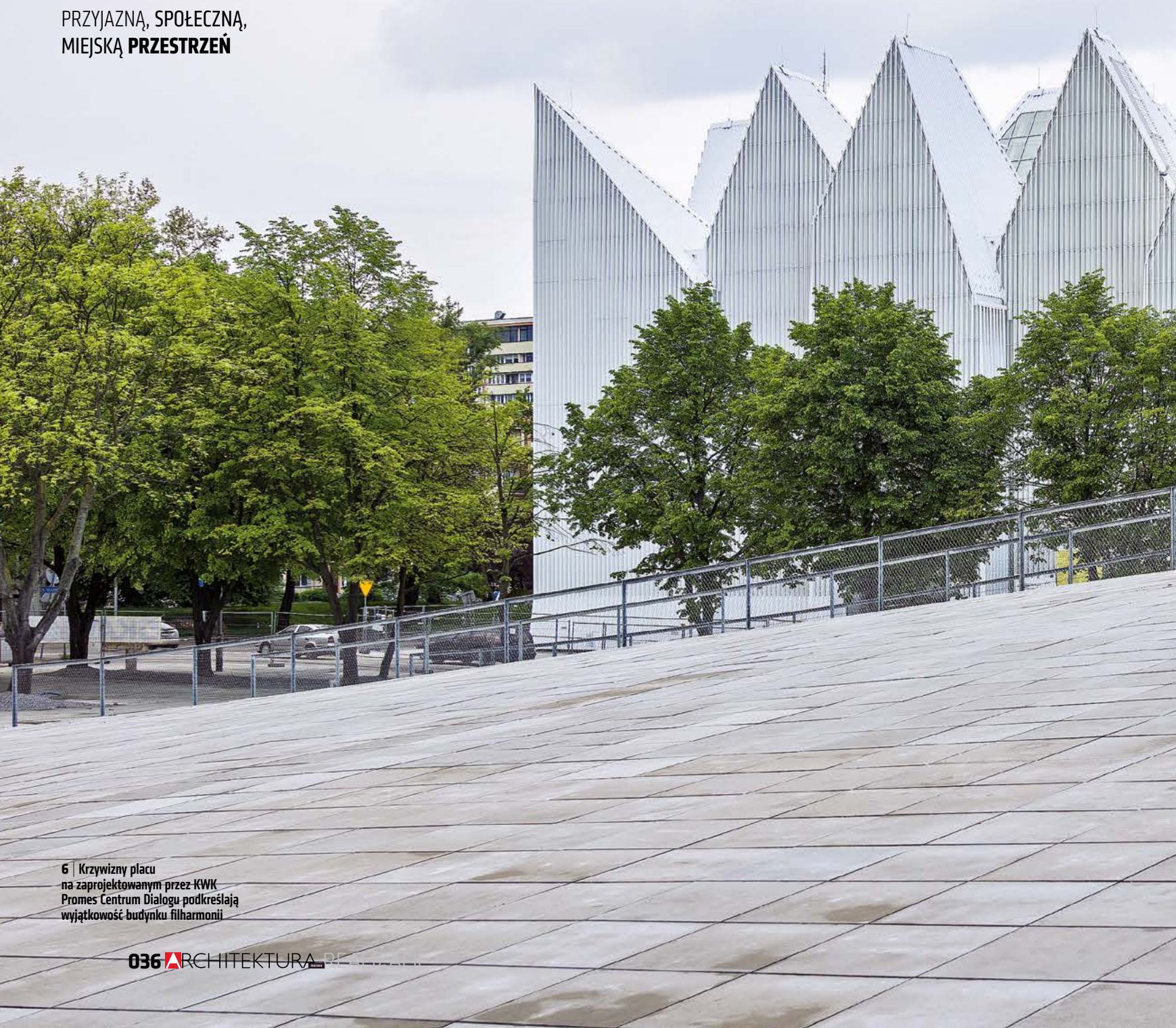
**OD RAZU BYŁO WIDAĆ,
ŻE AUTORAMI
ZWYCIĘSKIEJ PRACY
SĄ LUDZIE MŁODZI
I NIEDOŚWIADCZENI. ALE
CO Z TEGO, KIEDY BYŁ
TO PIĘKNY I POETYCKI
PROJEKT, KTÓRY MIAŁ
SZANSĘ STAĆ SIĘ NOWYM
SYMBOLEM MIASTA**
MAREK DUNIKOWSKI

W dzień na sali obrad, a wieczorem w barach i pubach Szczecina. Była masa sprzeczek i ostra wymiana zdań. Puby jednakże łagodziły napięcia i jednocześnie stopniowo przybywało zwolenników tego projektu. I tak w czwarty dzień z olbrzymią satysfakcją i wewnętrzną radością na publicznej uroczystości mogłem ogłosić werdykt.

Był to konkurs, który jako juror będę zawsze pamiętał. Uświadomił mi on bowiem, jaka olbrzymia odpowiedzialność spoczywa na sędziach, zwłaszcza, gdy tematem są tak znaczące budynki dla miasta, i jak mało dzieli od niewykorzystania szansy. Przecież w istocie uczestnik może narysować wszystko, a dopiero decyzje jury są brzemiennie w skutki. Czas tych obrad sformułował na mój własny użytek pytania: po co są

konkursy architektoniczne, co winno być ich przedmiotem i kto powinien je w końcu sądzić. Bo konkurs architektoniczny to chyba nie rada techniczna, która może wybrać projekt bezbłędny inżyniersko, ale bez piękna i charakteru. Ponadto w skład jury zdaje się nie powinna wchodzić kilkunastoosobowa grupa ludzi, która głosowaniem wybiera uśrednioną demokratycznie wartość. Szczeciński projekt nie jest wynikiem wyboru beznamiętnej, demokratycznej większości! Czy jest to dobry wybór? Na to pytanie mogą tylko odpowiedzieć szczecinianie. Miasto się zapewne podzieli. Część być może pokocha ten budynek, a część będzie go nienawidzić. Tak czy owak jestem pewien, że będzie wzbudzał wielkie emocje i nie będzie nikomu obojętny. A przecież w sztuce o to właśnie chodzi.

FILHARMONIA
WRAZ Z NOWO
UKSZTAŁTOWANYM
PLACEM, POD KTÓRYM
ZNAJDZIE SIĘ CENTRUM
DIALOGU **PRZEŁOMY**
PROJEKTU ROBERTA
KONIECZNEGO,
WSPÓŁTWORZY
PRZYJAZNĄ, SPOŁECZNĄ,
MIEJSKĄ **PRZESTRZEŃ**



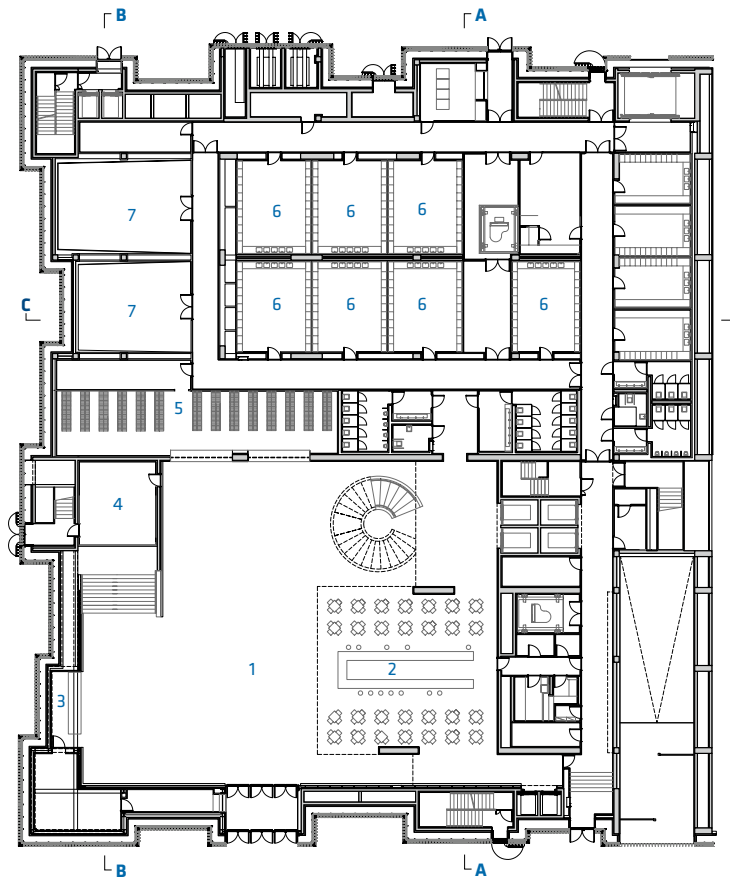
6 | Krzywizny placu
na zaprojektowanym przez KWK
Promes Centrum Dialogu podkreślają
wyjątkowość budynku filharmonii





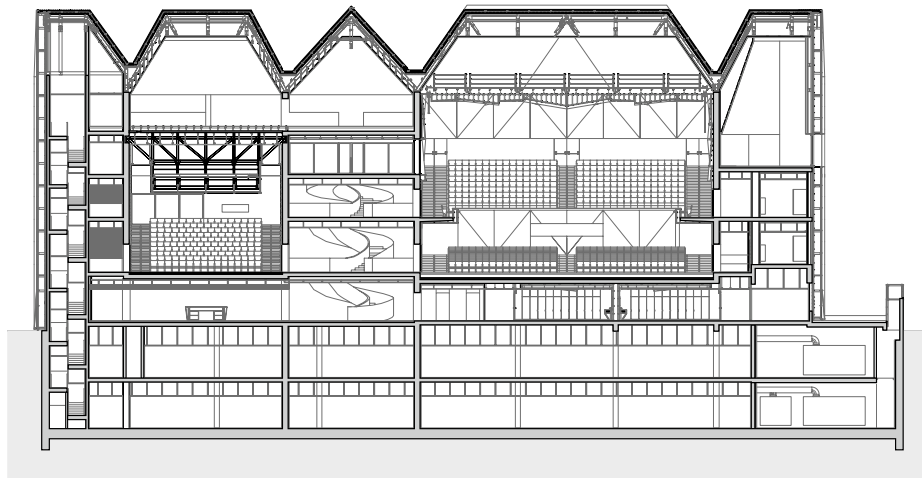
Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie

Szczecin, ul. Małopolska 48
Autorzy: Estudio Barozzi Veiga, architekci Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga; architekci prowadzący: Pieter Janssens, Agnieszka Samsel
Współpraca: architekci Marta Grządziel, Isak Mayor, Petra Jossen, Cristina Lucena, Cristina Porta, Ruben Sousa
Pracownia ze strony polskiej: Studio A4 Sp. z o.o., architekt Jacek Lenart; współpraca: architekci Jaume Cassanyer, Tomasz Bąk
Konstrukcja: BOMA S.L., Fort Polska Sp. z o.o.
Akustyka: Arau Acustica
Fasada: Ferres Arquitectos y Consultores
Generalny wykonawca: Warbud S.A.
Inwestor: Miasto Szczecin
Powierzchnia terenu: 3800 m²
Powierzchnia użytkowa: 12 734 m²
Kubatura: 98 200 m³
Projekt konkursowy: 2007
Projekt wykonawczy: 2009
Realizacja: 2014
Koszt inwestycji: 118 918 000 PLN



- 7 | Rzut parteru. Oznaczenia: 1 – hol główny; 2 – kawiarnia; 3 – punkt informacji, kasa; 4 – punkt edukacyjny; 5 – szatnia; 6 – garderoba; 7 – sala prób
- 8 | Przekrój A-A
- 9 | Rzut pierwszego piętra. Oznaczenia: 1 – pustka nad holem; 2 – sala kameralna; 3 – małe foyer; 4 – sala symfoniczna; 5 – foyer główne; 6 – sklep muzyczny; 7 – kulisy; 8 – garderoba
- 10 | Rzut czwartego piętra. Oznaczenia: 1 – foyer; 2 – główny balkon sali symfonicznej; 3 – bar; 4 – strefa longue; 5 – sala wielofunkcyjna; 6 – administracja
- 11 | Fragment foyer przed salą koncertową. Widoczne okno to jedno z nielicznych otwarć w budynku na przestrzeni zewnętrznej
- 12 | Przekrój B-B
- 13 | Przekrój C-C

1:600 | 7 |



KLAROWNA STRUKTURA GMACHU TRAKTUJE RELACJE WNETRZ PO KAHNOWSKU, DZIELĄC PRZESTRZEŃ NA STREFY OBSŁUJĄCE (BIEGNĄCE PO OBWODZIE) I OBSŁUGIWANE (DWIE SALE KONCERTOWE POŚRODKU)

1:600 | 8 |

Miejsca, konteksty, pamięć
Alberto Veiga

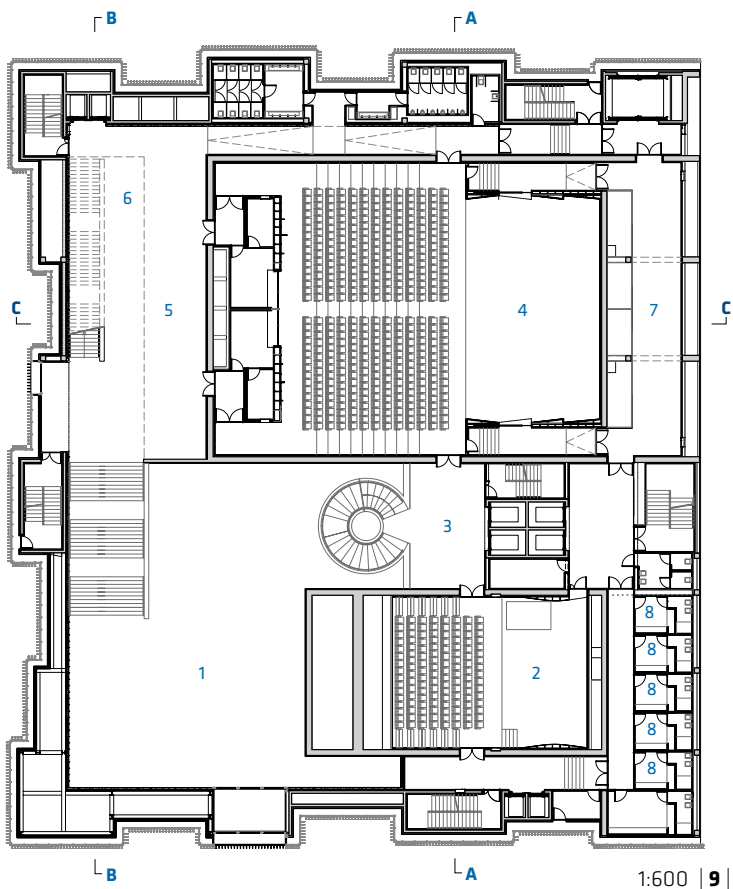


Alberto Veiga, współautor projektu Filharmonii Szczecińskiej; fot. archiwum prywatne

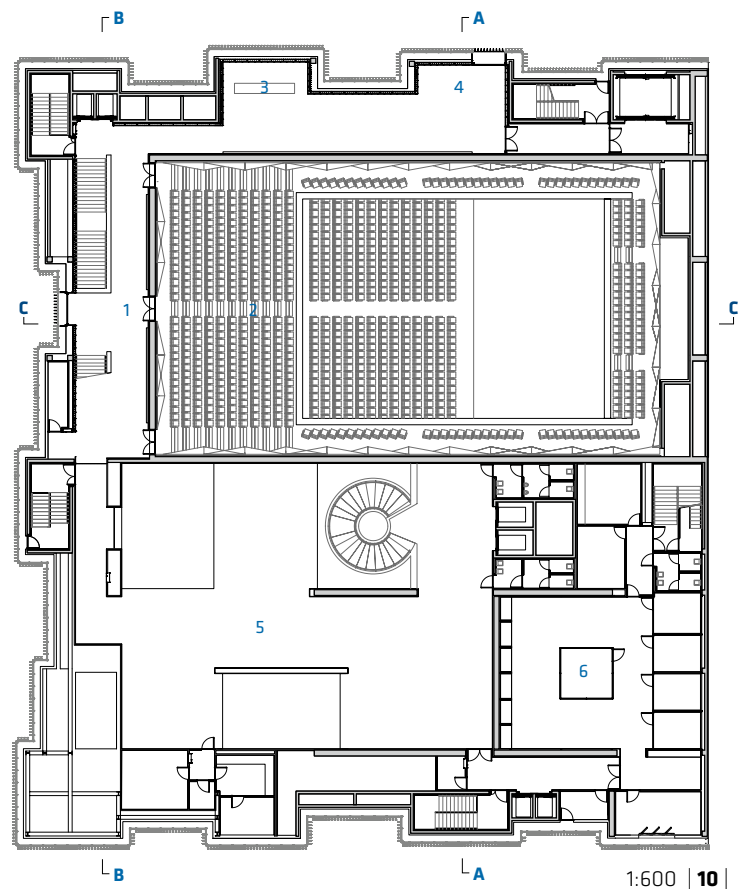
Od samego początku skupiliśmy się na tym, jakiego rodzaju architektury szukamy i jakie są jej ograniczenia. Ograniczenia i warunki, które nota bene ulegają ciągłym zmianom, charakterystycznym dla naszej dyscypliny oraz wielopłaszczyznowości świata, w jakim żyjemy. Typową cechą naszej pracy jest też to, że zawsze projektujemy dla przestrzeni poza miejscem, w którym mieszkamy, co nie jest zamierzone, ale stanowi konsekwencję tego, jak pozyskujemy zlecenia. Nigdy nie mieliśmy uprzedzeń. Lokalizacja w żaden znaczący sposób nie wpływała na decyzję udziału w danym konkursie, a zatem przez wszystkie te lata nieustannie przenosiliśmy się z miejsca na miejsce, z jednego kraju do drugiego.

Te poznane przez nas miejsca i konteksty spłoty się w palimpsest złożony z wielu różnych fragmentów, zespół wyobrażonych geografii, który dla nas jest jak najbardziej realny. Projekty zaczynają się i kończą, a po kilku latach, gdy ich konteksty stają się częścią naszego życia, znikają. Wtedy stają się częścią pamięci, która – naszym zdaniem – jest tym, gdzie wszystko nabiera sensu.

W ten właśnie sposób ukształtowało się nasze rozumienie architektury. Architektury, do której przez cały czas dążymy. Praca w miejscach, których nie znamy, w których groziło nam popadnięcie w powierzchowność lub anegdotyczność, albo gdzie stawaliśmy przed dużym tempem zmian i wielością trendów,



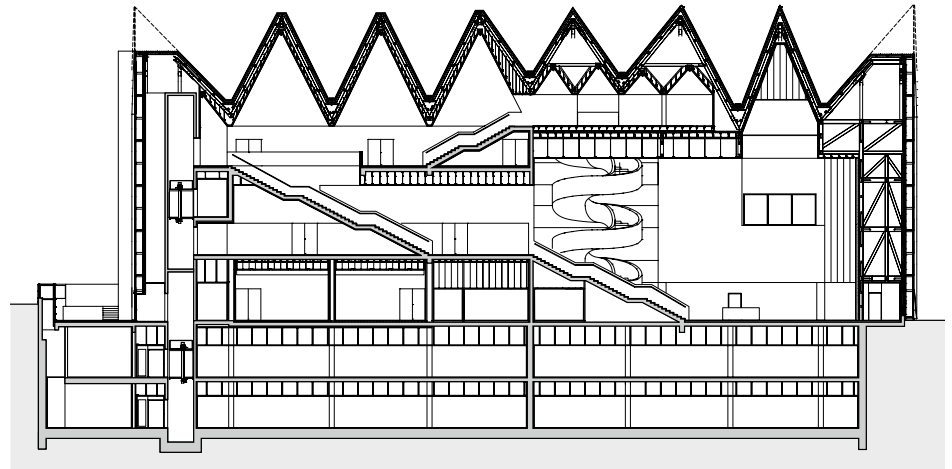
1:600 | 9 |



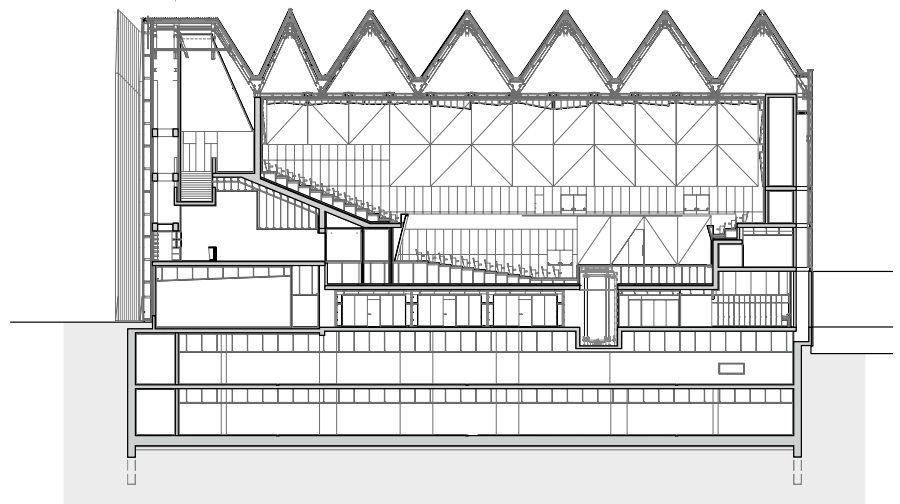
1:600 | 10 |



11 |



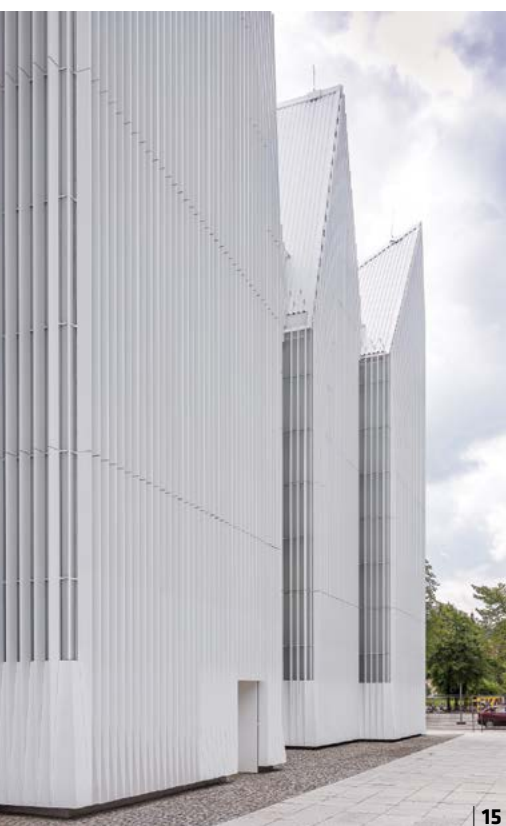
1:600 | 12 |



1:600 | 13 |

zmusiła nas do potwierdzenia zbioru wartości. Dziś staramy się realizować je we wszystkich koncepcjach i propozycjach, bo to one ostatecznie pozwalają nam zrozumieć nasz zawód, zazwyczaj zdominowany przez niepewność.

Wobec niemal nieograniczonych możliwości, jakie oferuje współczesna rzeczywistość, gdzie żaden kształt nie ma już żadnego znaczenia, uważamy, że istotna jest nie tyle czystość projektu, ile czystość myśli, czystość idei. Ważne, by znaleźć taki sposób pracy, który naprawdę coś oznacza, który pokazuje stan, w jakim dziś znajduje się nasza dyscyplina. Dzięki temu wychodzimy jej naprzeciw, odporni na przeciwności i bez melancholii.



15



16



17

Kontynuacja tradycji miejsca **Zbigniew Paszkowski**



Zbigniew Paszkowski, architekt;
fot. archiwum prywatne

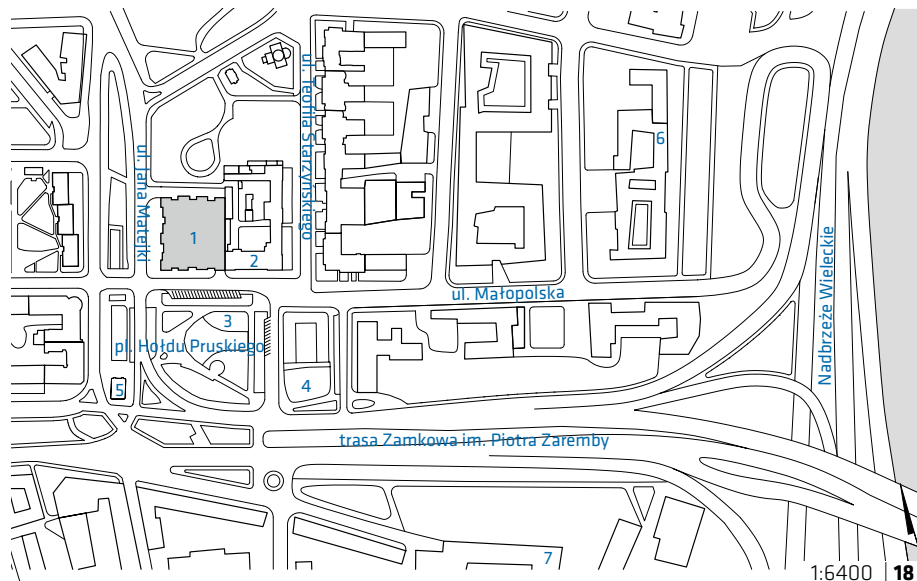
Filharmonia w Szczecinie funkcjonowała do tej pory w jednym ze skrzydeł gmachu urzędu miejskiego, tworząc rzadko spotykaną, a jeszcze rzadziej udaną symbiozę muzyki i władzy lokalnej. Nadszedł w końcu czas decyzji o rozłące i konieczności wyboru innej lokalizacji dla świątyni muzyki. Pomysłów było kilka. Między innymi proponowano plac Adama Mickiewicza, położony za Muzeum Narodowym przy Wałach Chrobrego, w kompleksie najważniejszych gmachów publicznych miasta, oraz skraj cypla Łasztowni, co miało nadać budynkowi rangę symbolu na miarę opery w Sydney. Przeważała koncepcja „tradycji miejsca”, czyli usytuowania go przy ul. Małopolskiej (dawniej Augustastraße), gdzie do II wojny światowej znajdował się szczeciński Konzerthaus. Miejsce to, od wielu lat puste, prosiło się o wypełnienie

zwartą zabudową, dzięki której mógł zostać odtworzony nieczytelny, historyczny układ pierzei. Na sąsiedniej działce wznosi się neogotycki gmach komendy policji, który w niechlubny sposób zapisał się w najnowszych dziejach, związanych z protestami stoczniovców podczas wydarzeń Grudnia '70. Budynek policji to obiekt monumentalny i harmonijny, o bardzo szczecińskim, tradycyjnym charakterze, nawiązującym do średniowiecznej architektury miasta. O tyle ważny dla projektu nowej filharmonii, że *de facto* tworzący jej bezpośredni kontekst – w zakresie skali, kompozycji i artykulacji bryły.

Międzynarodowy konkurs na koncepcję budynku urzędu miasta zorganizował we współpracy z lokalnym oddziałem SARP. Przewodniczący jury, Marek Dunikowski,



14



1:6400 18

14 | Podobnie jak przed wojną szczeciński Konzerthaus, nowa filharmonia sąsiaduje z neogotyckim gmachem policji. Widoczna na pierwszym planie wyniesiona nawierzchnia placu Hołdu Pruskiego to nowo budowane Centrum Dialogu

15 | Nieliczne otwory okienne i drzwiowe łączą spokojne wnętrza filharmonii z ruchliwą i hałaśliwą przestrzenią zewnętrzną. Dolną strefę elewacji stanowi wysoki, lekko odgięty ku dołowi cokół

16 | Współczesna interpretacja charakterystycznego dla miast średniowiecznych sposobu zabudowy. Pomimo tego, że od zewnątrz budynek jest niemalże całkowicie zamknięty, sprawia on wrażenie lekkości

17 | Bogato artykułowana fasada gmachu policji kontrastuje z nowym budynkiem

18 | Sytuacja. Oznaczenia:

1 - Filharmonia Szczecińska;
2 - Komenda Wojewódzka Policji;
3 - Centrum Dialogu Przełomy;
4 - kościół św. Piotra i św. Pawła;
5 - Brama Królewska; 6 - Akademia Morska; 7 - Zamek Książąt Pomorskich

19 | Plac Hołdu Pruskiego; u dołu Centrum Dialogu Przełomy, u góry, od lewej: Filharmonia Szczecińska, Komenda Wojewódzka Policji;

FOT. JAROSŁAW SYREK, AERIOPIX



19

ogłaszając werdykt, zaapelował do władz, by koniecznie podjęły się realizacji zwycięskiego projektu, gdyż jest on wybitny, wyjątkowy i stanie się nowym symbolem Szczecina. I stał się cud – projekt autorstwa zespołu Barozzi Veiga z Barcelony został zrealizowany! Od samego też początku wzbudzał emocje, dzieląc szczecińską społeczność na zwolenników i przeciwników.

Nowy gmach filharmonii został wpisany w układ przestrzenny tej części miasta z poszanowaniem linii zabudowy i gabarytów sąsiadującej z nim komendy policji. Wyjątkowość powstałej tu przestrzeni podkreśla równoległa w czasie realizacja Centrum Dialogu Przełomy, będąca rezultatem drugiego w tym miejscu konkursu – na plac Solidarności.

Niezwykłość rozwiązań detalu elewacji i dachów, ich

BUDYNEK ZOSTAŁ WPISANY W UKŁAD PRZESTRZENNY TEJ CZĘŚCI MIASTA ZT POSZANOWANIEM LINII ZABUDOWY SĄSIADUJĄCEGO Z NIM NEOGOTYCKIEGO GMACHU KOMENDY POLICJI

efemeryczność i odcinająca się od otoczenia biel sprawiają, że architektura nowej filharmonii bardzo przyciąga uwagę. Gmach ten przywraca śródmiejski charakter tej części Szczecina, jednocześnie w zdecydowany sposób zmieniając jej dotychczasową konotację, odbiór emocjonalny i tożsamość, związane, jak dotychczas, głównie ze szczecińską martyrologią.

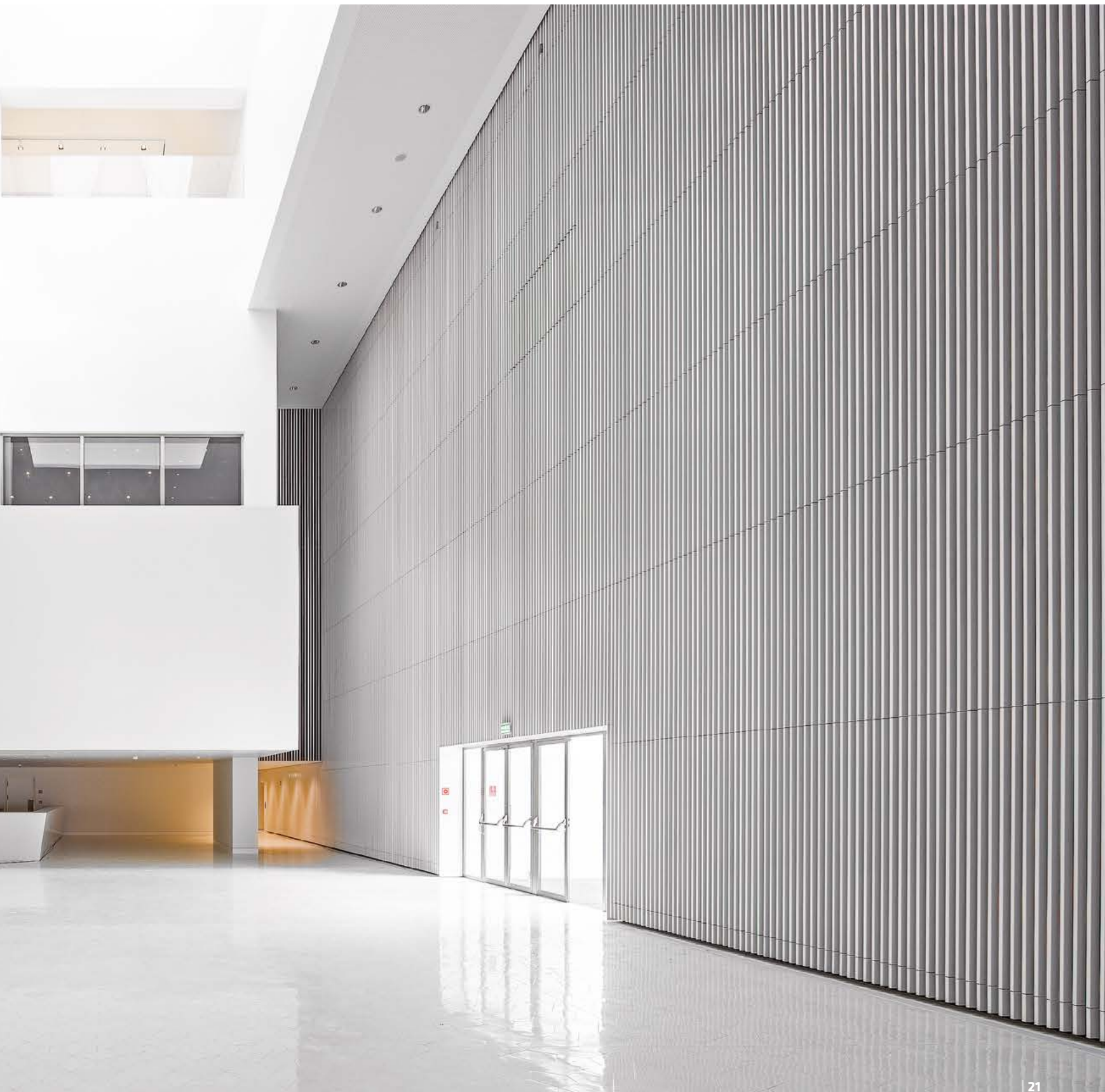
Dzięki eksponowanej lokalizacji obiektu przy placu Solidarności zyskali wszyscy: miasto – tworząc swój nowy, choć oparty na kontynuacji założeń z przełomu wieku XIX i XX wizerunek, mieszkańcy – otrzymując lepsze możliwości udziału w wydarzeniach muzycznych, artyści – zyskując nowoczesne miejsce pracy, a także wszyscy odwiedzający Szczecin, dla których ten wyjątkowy gmach może się stać kolejną atrakcją turystyczną.



LICZNE **OTWARCIA** I STARANIE
WYSTUDIOWANE **RELACJE** MIĘDZY
SEKWENCJAMI KOLEJNYCH WNĘTRZ TO
CHARAKTERYSTYCZNA **CECHA** WSPÓŁCZESNEJ
ARCHITEKTURY HISZPAŃSKIEJ

20 | Kasę biletową zlokalizowano tuż przy schodach prowadzących do foyer przed salą koncertową

21 | Ogólnodostępny hol wejściowy z kawiarnią, zlokalizowaną pod salą kameralną. Dzięki rozdzieleniu wejścia do budynku od wejścia do sali koncertowej, hol może funkcjonować niezależnie od niej





22

Abstrakcja i puryzm Piotr Śmierzewski



Piotr Śmierzewski, architekt,
fot. archiwum pracowni H599

Nowa siedziba Filharmonii Szczecińskiej to obiekt w skali całego miasta wyjątkowy, co lokalne władze zauważyły dość wcześnie i na długo przed ukończeniem budowy zaczęły używać w stosunku do niego określenia nowa ikona Szczecina. W konkursie rozstrzygniętym w 2007 roku wybrano pracę najlepszą, co nie zawsze jest przecież takie oczywiste. Projekt Estudio Barozzi Veiga od samego początku pociągał innością. Jednym z czynników, które przesądziły o jego wyborze, była nawiązująca do średniowiecznego dziedzictwa forma zewnętrzna – z charakterystyczną linią stromych dachów. Silna, poprzez swą biel jeszcze bardziej abstrakcyjna bryła zaprojektowana została w kontraście do bogato zdobionego, ceglano-kamiennego gmachu policji. Pomimo wspólnej ściany szczytowej, budynek filharmonii wydaje się niemal wolno stojący i łatwo wyróżnia się w strukturze miejskiej jako obiekt użyteczności publicznej. Wszystkie elewacje zakomponowano konsekwentnie z ułożonych pionowo prostokątnych profili aluminiowych, które przerwane zostały jedynie w miejscu nielicznych otworów okiennych i drzwi wejściowych. Niestety efekt abstrakcyjnej

kompozycji, szczególnie z dalszej odległości, psują świetliki dachowe, choć ich liczbę i tak zredukowano w stosunku do koncepcji konkursowej.

Hol wejściowy swoją obszernością i wysokością sprawia imponujące wrażenie. Tu i w foyer część ścian również wykończono profilami aluminiowymi, dzięki czemu ich surowych wnętrzu nie zakłócają żadne elementy instalacji elektrycznych, wentylacji czy klimatyzacji, co wraz z oszczędnym umeblowaniem decyduje o zupełnie innej atmosferze panującej w środku niż na zewnątrz budynku. Tym monochromatycznym, wybielonym przestrzeniom przeciwstawiono obie sale koncertowe. Kameralna, na 190 miejsc, zaprojektowana została jako proste, dość neutralne wnętrze w czarnym kolorze i o stałej akustyce. Taka dyspozycja pozwala na organizowanie koncertów i imprez o różnorodnym charakterze. Zupełnie inna jest główna sala, dla 950 osób, którą wykończono ekspresyjnie uformowanymi kwadratowymi panelami pokrytymi cienką warstwą mosiądzu, nadającą wnętrzu złocistą poświatę. Pod względem akustyki to typowy „shoe-box”, prostokątna sala z pojedynczym balkonem wokół trzech ścian, płynnie przechodzącym w miejsce dla chóru. Architekci zadbali, by mogły tam odbywać się także koncerty elektroakustyczne z wykorzystaniem mikrofonów. Zaprojektowali zmienne elementy akustyczne w postaci rolet z materiałem obniżającym czas pogłosu. Jednak te, rozsuwając się, zasłaniają złociste okładziny, co całkowicie zmienia charakter wnętrza. Alternatywą dla takiego rozwiązania mogłyby być transparentne akustycznie okładziny ścienne, za które to chowałyby się kotary, co zapewniłoby jednolity wygląd sali podczas każdego z koncertów.

Wątpliwości budzi lokalizacja przejścia dokładnie pośrodku widowni, czyli tam, gdzie miejsca pod względem widoczności i akustyki są najlepsze. Takie rozwiązanie jest dość częstą praktyką, ale lepiej sprawdza się w salach o charakterze estradowym niż koncertowym, a dodatkowo rozprasza muzyków, wywołując wrażenie grania dla dwóch audytoriów. Podobne zastrzeżenia można mieć do usytuowania foteli w prostych, równych rzędach, co z jednej strony dobrze wpisuje się w założoną geometrię sali, jednak z drugiej izoluje słuchaczy od pozostałych uczestników koncertu. Lekkie zakrzywienie rzędów do środka pozwoliłoby na wspólne przeżywanie muzyki granej na żywo.

Przy obu krótszych ścianach zlokalizowano dwa świetliki, które dyskretnie rzucają światło na fragment sceny i widowni. To dość wyjątkowe rozwiązanie dla sal koncertowych, a w przypadku filharmonii w Szczecinie tym cenniejsze, że w obiekcie nie przewidziano oddzielnego pomieszczenia do prób dla całej orkiestry. Te będą musiały odbywać się w sali głównej, więc świetliki się zapewne przydadzą, chociaż ich wielkość nie wpłynie zasadniczo na oszczędność energii elektrycznej. Swoją drogą trochę dziwi brak sali prób w obiekcie tej rangi. Z punktu widzenia brzmienia orkiestry i wspólnego doskonalenia swoich umiejętności przez muzyków to w końcu pomieszczenie kluczowe.

Filharmonia Szczecińska to budynek z pewnością udany, wyznaczający nowe standardy w ciągle przecież nadrabiającej zaległości architekturze polskiej. Czas pokaże, czy zostanie ikoną Szczecina, bo – moim zdaniem – ikon się nie projektuje, a wyjątkowe obiekty dopiero po pewnym czasie mogą nimi zostać.



23

22 | Poziom galerii wystawowej. Charakterystyczne świetliki doświetlają przestrzeń ekspozycyjną oraz położony dużo niżej hol wejściowy

23 | Doświetlony od góry wysoki, uporządkowany hol wejściowy ułatwia orientację. Szerokie schody po lewej prowadzą do foyer przed salą główną, będąc jednocześnie dyskretnym przejściem pomiędzy strefą ogólnodostępną i kontrolowaną. Wachlarzowe schody po prawej

prowadzą do sali wystawowej, umieszczonej na ostatniej kondygnacji

24 | Doświetlona naturalnym światłem przestrzeń wystawowa na ostatniej kondygnacji. Obfita perforacja stropu pozwala na wgląd do holu wejściowego

25 | Zestawienie prostych (krawędź stropu sali kameralnej) i obłych (schody wachlarzowe) form na tle ścian zewnętrznych, wykończonych pionowymi aluminiowymi profilami



24



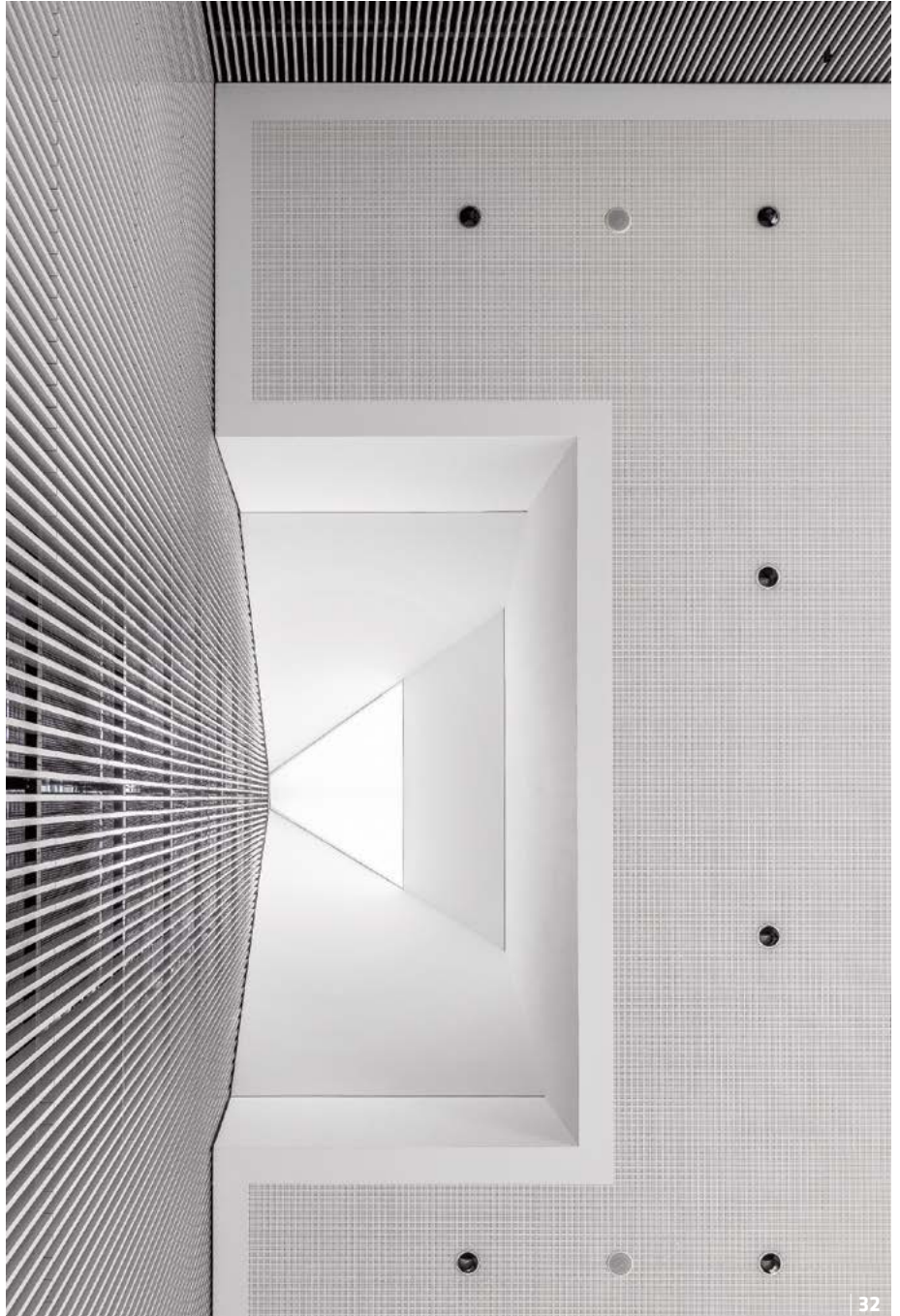
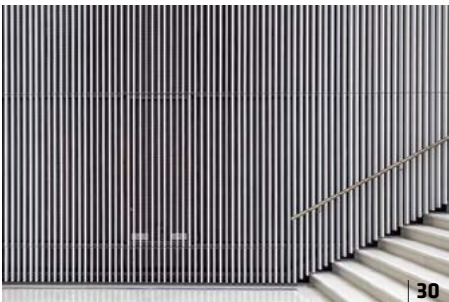
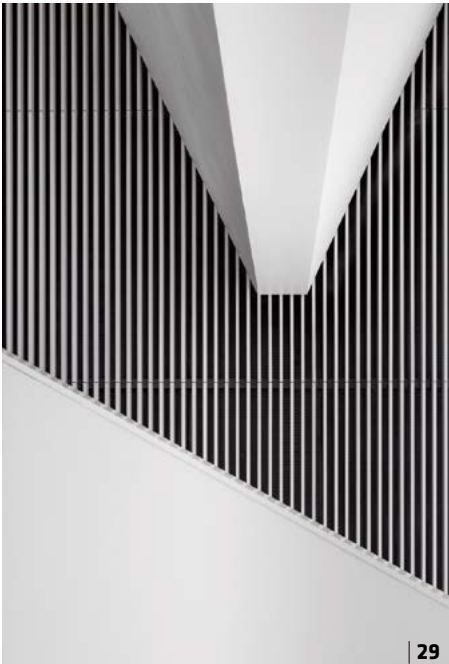
25





26 | Fragment foyer przed salą symfoniczną z punktem gastronomicznym, z którego widzowie mogą korzystać podczas przerw w koncertach. Wyposażenie baru zostało zminimalizowane i całkowicie ukryte pod blatem

27 | Poziom galerii wystawowej. Przeszkłone balustrady w naturalny sposób uzupełniają biel wnętrza, zapewniając jednocześnie maksymalny wgląd w przestrzeń holu wejściowego



28 | Fragment schodów prowadzących do foyer przed salą koncertową. Zabezpieczający przed zabrudzeniem cokół został zlicowany z płaszczyzną białej ściany

29 | Zestawienie pionowo artukułowanej ściany zewnętrznej z gładko wykończonymi elementami schodów i obudowy świetlika

30, 31 | Proste, pionowe profile aluminiowe zasłaniają wszystkie zbędne dla ascetycznego wnętrza elementy, m.in. drzwi do pomieszczeń pomocniczych i kontakty

32 | Styk sufitu i ściany zewnętrznej. Od wewnętrznej strony świetliki wykończono półprzezroczystym materiałem, zasłaniającym ich konstrukcję

33 | Widok z holu na świetlik przy sali kameralnej doświetlający hol wejściowy

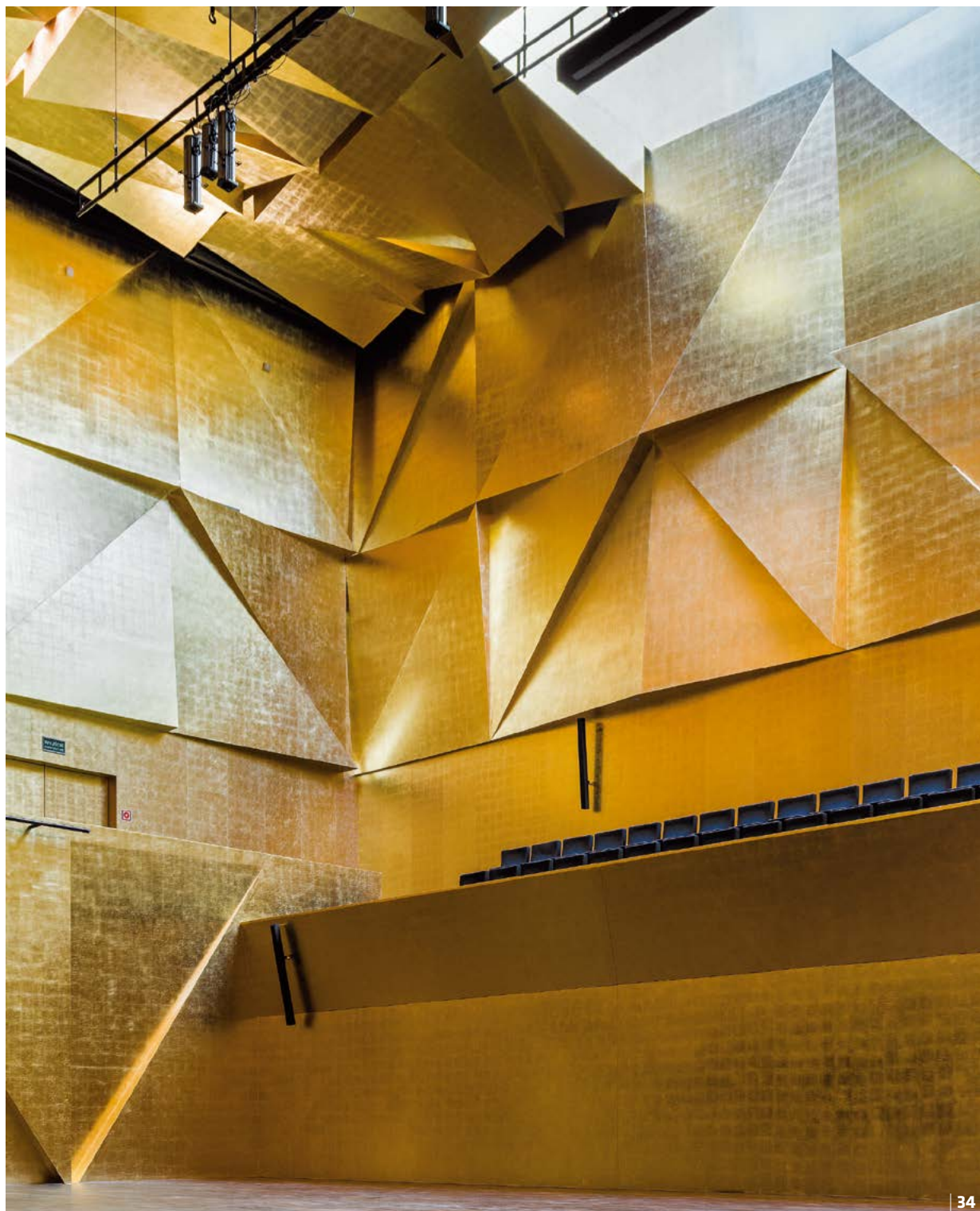
34 | Fragment sceny, doświetlony od góry naturalnym światłem

35 | Bogate, pozłacane szlagmetałem wnętrze sali symfonicznej kontrastuje z ascetycznym holem wejściowym i foyer

Jak Złota Sala filharmoników wiedeńskich Higni Arau



Higni Arau, autor projektu akustycznego Filharmonii Szczecińskiej;
fot. archiwum prywatne



34

Projekt akustyczny uwzględnia wszystkie istotne parametry techniczne takie jak krzywa NC (kryterium w zakresie hałasu), izolacja, obliczona przy użyciu programów naszego własnego autorstwa: dBInsul, czy optymalne wartości najważniejszych wskaźników w salach koncertowych. Zdefiniowano i wykonano symulacje dla wszystkich po-

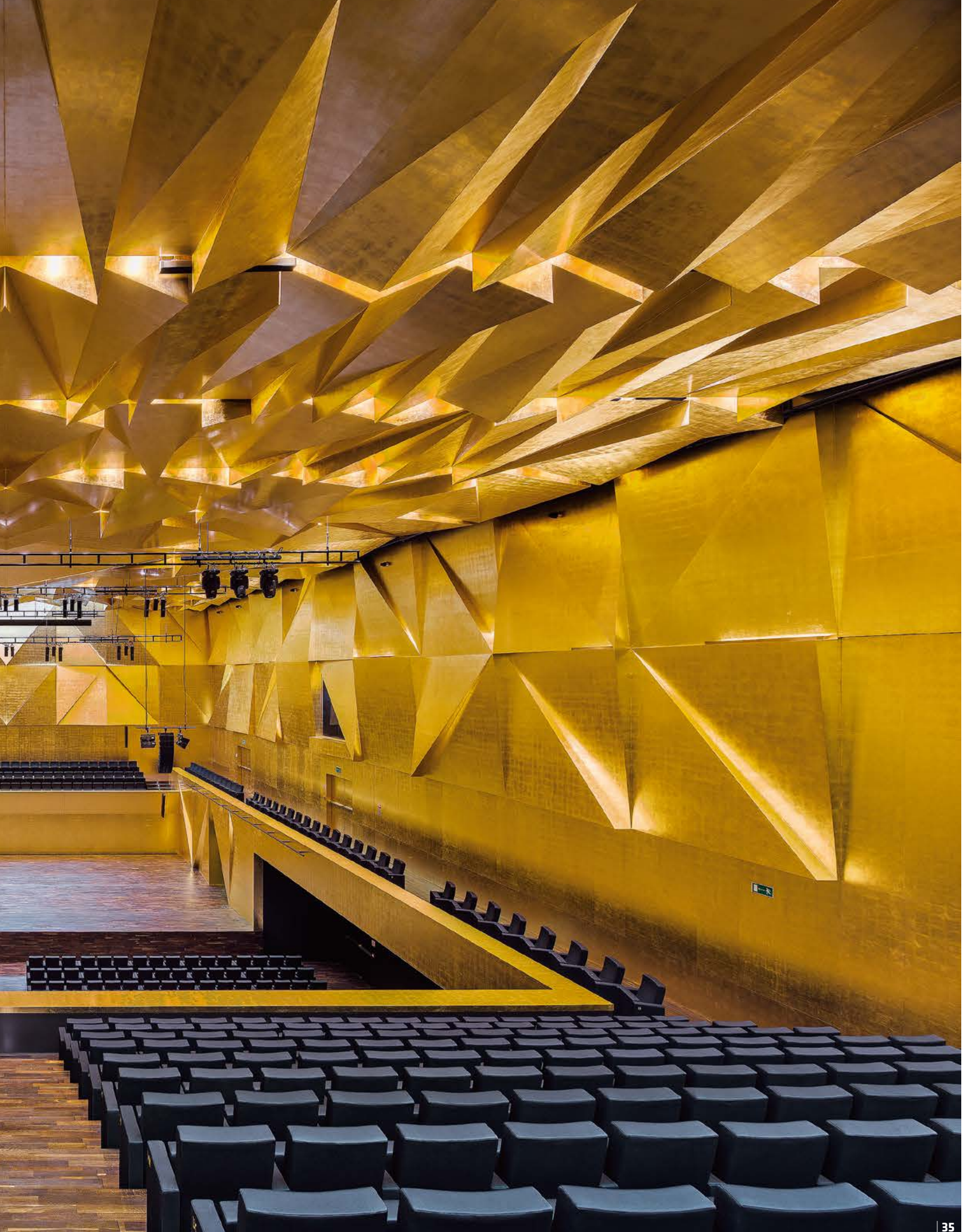
wierzchni odbijających i rozpraszających, aby uniknąć jakichkolwiek niepożądanych efektów akustycznych i w jak najlepszy sposób rozprzaskić dźwięk. Zadbaliśmy o to, aby rozchodził się on równomiernie i we wszystkich kierunkach w kontrolowany sposób. Dzięki tym zabiegom osiągnięto całkowicie rozproszone pole dźwiękowe.

Zanim powstały ostateczne modele akustyczne, dopracowywana była też forma i kubatura głównej sali. Architekci otrzymywali od nas wytyczne, jakich wymiarów muszą się trzymać i uzgadniali z nami, jakich warstw izolacyjnych i materiałów wykończeniowych użyć. Geometria złotych ścian i sufitu jest właśnie owocem tej ścisłej współpracy. Zresztą do

samego końca prowadziliśmy nadzór autorski, regularnie konsultując z głównymi projektantami postęp prac i wizytując budowę. Jesteśmy bardzo zadowoleni z ostatecznego wyniku. Pomiary wykonane przez specjalistów z Laboratorium Badawczego Akustyki Politechniki Wrocławskiej wykazały, że warunki akustyczne

w obu salach koncertowych w bardzo wysokim stopniu pokrywają się z wyliczeniami zawartymi w projekcie. Myślę, że sala symfoniczna Filharmonii Szczecińskiej w ciągu kilku najbliższych lat zostanie uznana za jedną z najlepszych sal koncertowych na świecie obok takich jak choćby słynna Musikvereinssaal filharmoników wiedeńskich.





Nastroj kreowany światłem Maciej Miłobędzki



Maciej Miłobędzki, architekt
fot. archiwum prywatne

PROPORCJE SALI WZOROWANE NA AMSTERDAMSKIEJ CONCERTGEBOW MAJĄ POZWOLIĆ NA UZYSKANIE IDEALNYCH WARUNKÓW AKUSTYCZNYCH

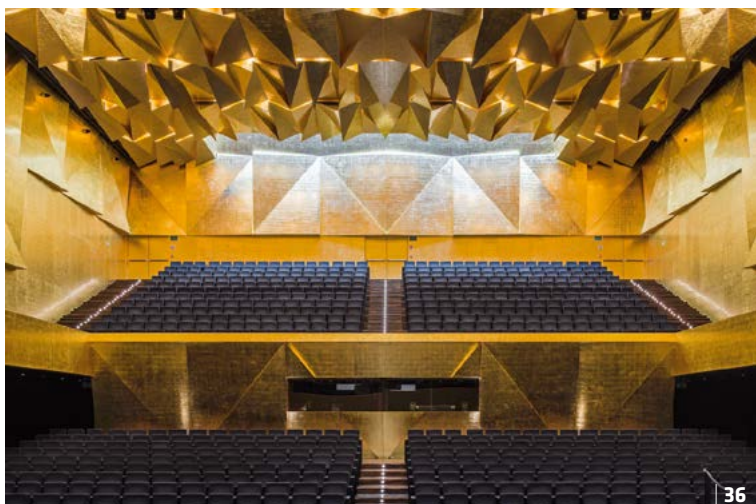
Wszystkie niemal eksperymenty, jakich w dziedzinie powojennej odbudowy boleśnie doświadczyły polskie „odzyskane” miasta, stały się udziałem Szczecina – miejsca, które ze względów politycznych i historycznych nie mogło odgrywać pierwszoplanowej roli w kreowaniu kulturalnego wizerunku nowego reżimu. Nieortodoksyjne rekonstrukcje, socmodernistyczne bloki mieszkalne podążające za średniowiecznym układem ulic towarzyszą tu postmodernistycznym pastiszom i współczesnym ćwiczeniom na temat domu o gabarytach kamienicy. Wszystko to wydarzyło się na stosunkowo niewielkim obszarze. Ekstensywna tkanka powstała w miejscu gęstej, staromiejskiej zabudowy. Odczuwalna jest tu bezradność w podjęciu się niemożliwej do spełnienia misji: odtworzenia continuum miasta, które wraz z rodowitymi mieszkańcami pozbawione zostało społecznych i kulturalnych korzeni, miasta niebędącego w stanie zrównoważyć owego braku nową, optymistyczną wizją rozwoju. W tym kontekście zwycięski projekt konkursowy nowego gmachu filharmonii z 2007 roku mógł budzić obawy jako kolejna próba „obrazkowego”, emblematycznego odniesienia do historii, wariacji na temat sylwety, strzelistości budowli hanzeatyckiego miasta, pionowych neogotyckich podziałów. Mlecznobiała bryła wydawała się w swej ikonicznej ekspresji frapująca, ale niepokoiła zbyt prostymi skojarzeniami. Tymczasem zrealizowany obiekt nie stał się przecharakteryzowaną, świetlistą makietą. Mimo szklanej, mlecznej powłoki jest nadspodziewanie materialny. Zgodnie z intencją autorów budowla jest tyleż kontekstualna, wyrastająca z otoczenia, co ucieleśniając pewien porządek, skonstruowana jak muzyczny instrument – fizyczna struktura wypełniona życiem, ruchem, dźwiękami.

wrażeniu budowli „opakowanej w ruiny”, jest pewnym antidotum na ciężkie, pruskie i socrealistyczne obiekty z najbliższej okolicy. Pozostaje jedynie cień niepokoju, na jak długo gęsta, trójwymiarowa struktura metalowo-szklanej elewacji zachowa niezbędną dla przyjętej formuły estetycznej nieskazitelną czystość.

Wielkim walorem jest nastrój i atmosfera wnętrza. Architekci bardzo uważnie i precyzyjnie definiują miejsca o różnej skali i charakterze. Używają w tym celu ograniczonych środków architektonicznych: ścian i stropów oraz wyciętych w nich otworów odnoszących się do skali sąsiadujących przestrzeni. Ich proporcje, podobnie jak starannie wystudiowane relacje pomiędzy sekwencjami kolejnych wnętrz, są tu podstawowym środkiem wyrazu. Taki sposób projektowania, charakterystyczny dla prac studia Barozzi Veiga, jest też rozpoznawalną cechą szerszego nurtu współczesnej architektury hiszpańskiej. Wycięte w kubicznych masywach wnętrza są jednocześnie przestronne i lekkie.

W budynku nie znajdziemy ANI JEDNEGO SŁUPA! Architekci nie starają się epatować elementami konstrukcji (całkowite przeciwieństwo polskich realizacji, w których siatki słupów dominują nawet w małych projektach mieszkalnych). Mimo to tektonika budynku jest znakomicie wyczuwalna, znajdując swą kulminację w geometrii dachu oraz pełnych wyrazu, frapujących i nieco muzealnych przestrzeniach znajdującego się pod nim górnego foyer.

Wnętrza, choć różnicowane w skali, są niezwykle homogeniczne, niemal pozbawione koloru, detale dyskretne. Wszystko to podporządkowane jest bardzo „południowej” metodzie operowania światłem. Na tym tle zaskakująca jest sala koncertowa. Bogata ekspresja kryształowo ciętych złotych paneli sufitów i ścian,



36



37

36 | Widok ze sceny na widownię sali symfonicznej na 953 miejsca. Tylna ściana została doświetlona w naturalny sposób

37 | Pomalowana na czarno sala kameralna (ze 192 miejscami) kontrastuje z białą holą wejściowego, a proste wyposażenie nadaje jej mniej oficjalny charakter

38 | Ściana boczna z wejściem na scenę. Schody, łączące ją z widownią, projektanci ukryli za ścianą

Harmonia drobnoskalowych elementów buduje tu dobrze zorkiestrowaną całość. Filharmonia wraz z nowym ukształtowaniem placu projektu Roberta Koniecznego współtworzy przyjazną, społeczną, miejską przestrzeń. Klarowna struktura gmachu – dwie sale koncertowe wpisane pomiędzy strefy serwisowe zlokalizowane po obwodzie budynku – traktuje relacje wnętrz z otoczeniem po kahnowsku. Jest rodzajem donżonu, w którym ewakuacyjne klatki schodowe, toalety, pomieszczenia techniczne i szachty znalazły się w grubości zewnętrznej ściany. Jej głębokość sygnalizuje tektonika elewacji, wejście i nieliczne otwory okienne. Warstwowa szklana fasada zapobiega jednocześnie

ciemne drewniane podłogi i obicia foteli, atmosfera nieco „operowa”, ale nie przytłaczająca. Proporcje sali wzorowane na słynnej amsterdamskiej Concertgebouw mają pomóc w uzyskaniu idealnych warunków akustycznych.

Hol wejściowy pozwala odczytać skalę całego gmachu. Dominują w nim schody: szeroki, prosty bieg prowadzący do sali koncertowej i spiralna, rzeźbiarsko potraktowana klatka, spływająca z poziomu foyer pod dachowym świetlikiem. Znajdujący się na nich ludzie tworzą żywy, ruchomy, mieniący się kolorowymi punktami obraz. Są oni w istocie integralną częścią tej architektury, jej treścią.



The New Concert Hall in Szczecin

Some will love, and some will hate the new Concert Hall in Szczecin, says Marek Dunikowski, the chairman of the competition jury, which selected this design by a young practice from Barcelona.

At the first glance, the strikingly white, almost ephemeral structure seems to be an alien, but it actually follows

GŁÓWNĄ SALĘ KONCERTOWĄ WYKOŃCZONO EKSPRESYJNIE UFORMOWANYMI PANELAMI, KTÓRE POKRYTO CIENKĄ WARSTWĄ MOSIĄDZU NADAJĄCĄ WNĘTRZU ZŁOCISTĄ POŚWIATĘ

the traditional building alignment, has the same height as its neighbors, and especially the venerable neo-Gothic provincial police headquarters it adjoins, and its façade and roof divisions reflect the buildings of northern medieval towns. Before WWII, this very site was occupied by a Konzerthaus, destroyed later by Allied bombings, so although several other locations

were considered, finally it was decided to uphold the tradition of the place. All elevations are made of vertical aluminum profiles, interrupted only at the entrance and very few windows. Inside, the hall and foyers are large and high, also maintained in monochrome white color. This is why the entry to either of the two concert halls means a complete change of

atmosphere. The small concert hall, with 190 seats, is black, simple and neutral; the big one, of the shoebox type, is finished in expressive golden color and seats 950. The new concert hall has already become the icon of Szczecin, and together with Przełomy Dialog Center, now being completed next to it, it shapes one of the most important city squares.





Muzeum Katyńskie



EU Miesza Award

FINALISTA 2017



Opinie: **Krzysztof Mycielski, Grzegorz Stiasny**
Zdjęcia: **Marcin Czechowicz**

Muzeum jest należnym społecznie **hołdem** dla **ofiar**, o których przez pół wieku oficjalnie starano się **zapomnieć**. Zawiera zarówno **elementy martyrologiczne**, jak i **abstrakcyjne** przestrzenie odwołujące się do indywidualnej **wyobraźni**

| 1 | Relikwiarze na dolnym poziomie wystawy - setki ceramicznych urn z wydobytymi z masowych grobów przedmiotami

HISTORIA MUZEUM

CYTADELA WARSZAWSKA UZNAWANA JEST ZA JEDNO Z WAŻNIEJSZYCH MIEJSC POLSKIEJ MARTYROLOGII. OPRÓCZ DZIAŁAJĄCEGO OD LAT 60. MUZEUM X PAVILONU I OTWARTEGO NIEDAWNO MUZEUM KATYŃSKIEGO, PLANOWANA JEST TAM RÓWNIEŻ NOWA SIEDZIBA MUZEUM WOJSKA I HISTORII POLSKI. TE CZTERY PLACÓWKI MIAŁYBY TWORZYĆ UZUPEŁNIAJĄCĄ SIĘ NARRACJĘ O DZIEJACH POLSKIEGO ORĘŻA I WALK O NIEPODLEGŁOŚĆ

OD LAT 90. MUZEUM DYSPONOWAŁO NIEWIELKĄ PRZESTRZENIĄ W FORCIE CZERNAKOWSKIM, JEDNAK Z POWODU ZŁEGO STANU TECHNICZNEGO OBIEKTÓW W 2009 ROKU ZOSTAŁO ZAMKNIĘTE

Historia muzeum sięga końca lat 80., kiedy to z inicjatywy m.in. publicystów Jolanty Klimowicz-Osmańczyk i Edmunda Osmańczyka, reżysera Andrzeja Wajdy i teatrolog Bożeny Łojek przy kościele Karola Boromeusza na Powązkach skupiła się grupa osób, których bliscy zostali zamordowani w 1940 roku na mocy decyzji najwyższych władz ZSRR. Członkowie koła od początku dążyli przede wszystkim do ocalenia pamięci o ofiarach, zbierając dotyczące ich dokumenty i archiwalia. W pierwszej połowie lat 90., już jako Stowarzyszenie Rodzina Katyńska, koło liczyło przeszło 2000 osób i wspólnie z utworzonym w tym samym czasie Niezależnym Komitetem Historycznym Badania Zbrodni Katyńskiej zaczęło szukać możliwości zorganizowania stałej ekspozycji pamiątek. Inicjatywie pomogła z pewnością głośna wystawa Nie tylko Katyń zaprezentowana wiosną 1990 roku w ko-

instytucji, stanowiącej odtąd oddział Muzeum Wojska Polskiego, przeznaczono zabudowania Fortu Czerniakowskiego przy ul. Powsińskiej. Ekspozycję, zaaranżowaną na powierzchni ok. 200 m² w zmodernizowanej części dawnych kazamat, udostępniono zwiedzającym 29 czerwca 1993 roku. Po przeprowadzeniu kolejnych prac ekshumacyjnych w Katyniu, Charkowie i Miednoje i przewiezieniu do Polski kolejnych pamiątek powierzchnię ekspozycyjną powiększono z czasem o 300 m², wciąż jednak była niewystarczająca do zaprezentowania bogatych zbiorów. Placówka nieustannie borykała się też ze złym stanem technicznym obiektów. W 2009 roku na jej dalsze funkcjonowanie na terenie fortu nie zgodził się nadzór budowlany i muzeum zostało zamknięte. Poszukiwania nowej lokalizacji nie trwały jednak długo. Ponieważ Muzeum Wojska Polskiego miało już koncepcję swojej nowej siedziby na terenie rozległego kompleksu cytadeli warszawskiej (proj. konkursowy: WXCA, 2009), postanowiło umieścić wystawę w zabytkowej kaponierze w południowej części założenia. W 2010 roku rozstrzygnęło konkurs na koncepcję programowo-przestrzenną Muzeum Katyńskiego w nowej lokalizacji. Na ekspozycję przeznaczono blisko 1000 m² w budynku kaponierzy i ok. 250 m² w tzw. Baterii Barkowej. Dodatkowo na cele muzealne architekci mieli zaadaptować drogę łączącą oba obiekty, między murem i wałem ziemnym, oraz prawie hektarowy plac apelowy. W jury, pod przewodnictwem architekta Konrada Kuczy-Kuczyńskiego, zasiadli przedstawiciele Muzeum Wojska Polskiego (Witold Głębowicz), Rodzin Katyńskich (Mariusz Gaś, Izabella Sariusz-Skąpska, Krystyna Zachwatowicz-Wajda, Bożena Mamontowicz-Łojek, Adam Macedoński), Ministerstwa Obrony Narodowej (Janusz Odziemkowski, Arnold Józefiak) i SARP-u (Witold Benedek, Jerzy Szczepanik-Dzikowski, Bogdan Kulczyński, Marek Szeniawski). Zwyciężył zespół dwóch pracowni: Maksa i Brzozowski Grabowiecki. Architekci we współpracy z rzeźbiarzem i scenografem Jerzym Kaliną. Oficjalne otwarcie Muzeum odbyło się 17 września 2015 roku.

Według ostatnich planów ministerstwa kultury w budynkach zaprojektowanych dla Muzeum Wojska Polskiego na terenie cytadeli znajdzie się też Muzeum Historii Polski. Inwestycja miałaby być ukończona na 11 listopada 2018 roku, kiedy przypada 100 rocznica odzyskania niepodległości. **TOMASZ ŻYLSKI**



2 | Jedną z sal ekspozycyjnych w starej siedzibie Muzeum Katyńskiego – Oddziale Muzeum Wojska Polskiego w Fortcie Czerniakowskim na Sadybie

IL. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUZEUM KATYŃSKIEGO

3 | Przejście pomiędzy budynkiem działobitni a placem przed wejściem do muzeum; FOT. JULIUSZ SOKOŁOWSKI

ściele św. Krzyża przy Krakowskim Przedmieściu, a rok później w Muzeum Wojska Polskiego, którą zwiedziło w sumie kilkadziesiąt tysięcy osób. Przełom nastąpił jednak dopiero latem 1991 roku, gdy po ekshumacjach w Charkowie i Miednoje przywieziono do kraju znaczną liczbę przedmiotów wykopanych z tzw. dołów śmierci. W 1992 roku decyzją ówczesnego wiceministra Obrony Narodowej Bronisława Komorowskiego powołano do życia Muzeum Katyńskie. Na siedzibę





Muzeum Katyńskie

Warszawa, ul. Jana Jeziorańskiego

Autorzy architektury i rozwiązań przestrzennych:

Brzozowski Grabowiecki Architekci (BBGK Architekci), architekci Jan Belina Brzozowski i Konrad Grabowiecki

Autorzy projektu konkursowego:

Jan Belina Brzozowski i Konrad Grabowiecki, Jerzy Kalina, Krzysztof Lang - z zespołami

Współpraca autorska:

architekci Joanna Orłowska, Marek Sobol, Emilia Sobańska, Łukasz Węclawski, Agnieszka Grzywacz, Ewelina Wysocka, Jacek Kretkiewicz, Tomasz Pluciński, Maciej Rąbek, Marcin Szulc, Barbara Trojanowska, Jolanta Fabiszewska

Ekspozycja i instalacje artystyczne:

Jerzy Kalina oraz Trias

Architektura krajobrazu:

PASA Design oraz Anna Kalina

Konstrukcja:

BBK Piotr Szczepański

Konserwacja zabytków:

Zabytki.doc

Akustyka:

Pracownia Akustyczna Kozłowski

Generalny wykonawca:

PBM Południe

Inwestor:

Muzeum Wojska Polskiego

Powierzchnia terenu: 2,7 ha

Powierzchnia zabudowy: 1808 m²

Powierzchnia użytkowa: 1354 m²

Powierzchnia całkowita: 3966 m²

Kubatura: 19 377 m³

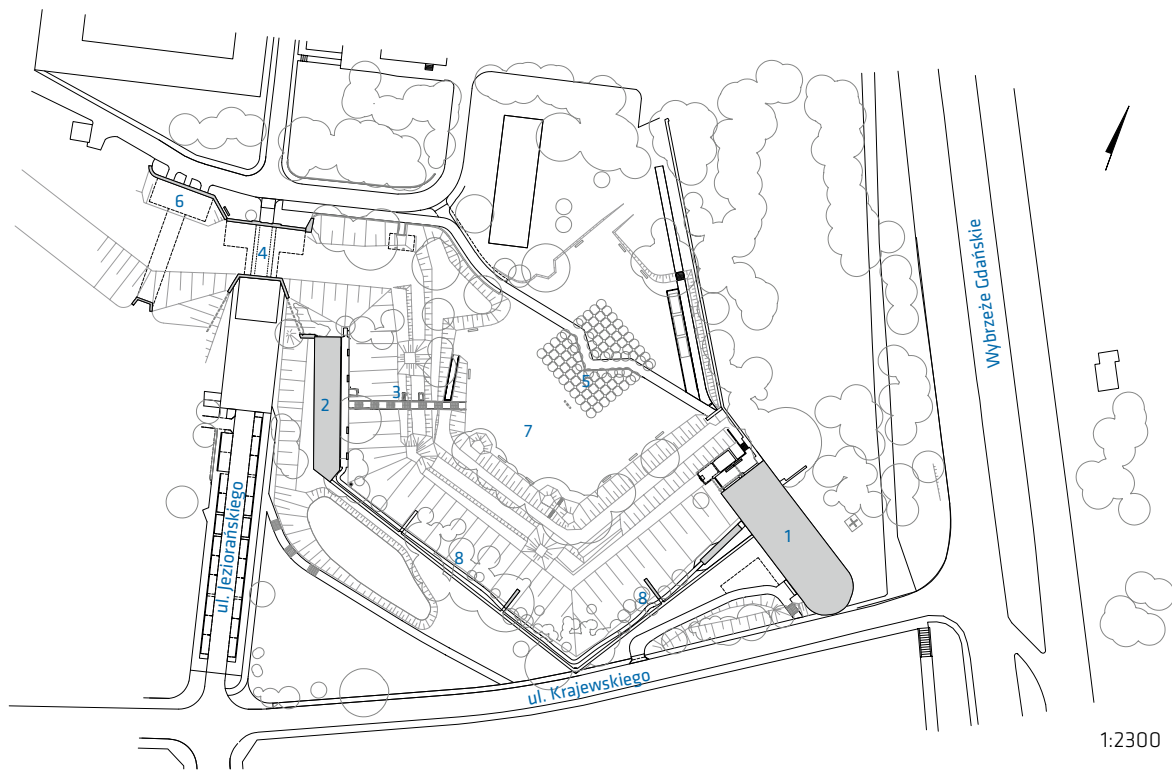
Projekt konkursowy: 2010

Projekt: 2010-2013

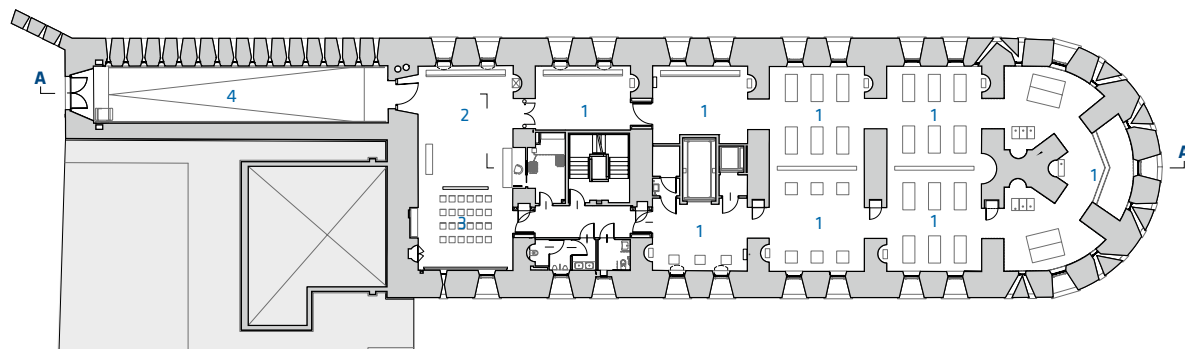
Realizacja: 2013-2015

Koszt inwestycji:

45 000 000 PLN

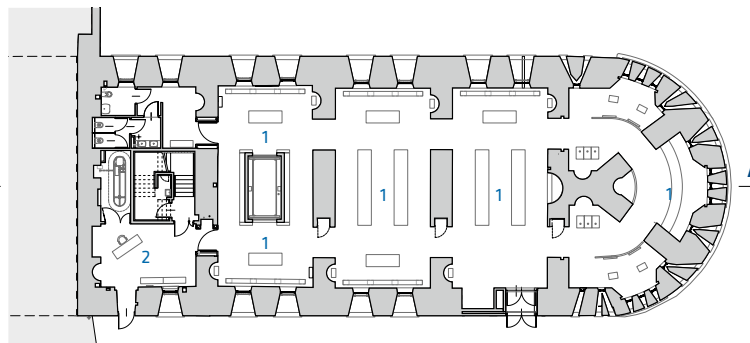


1:2300 | 4 |

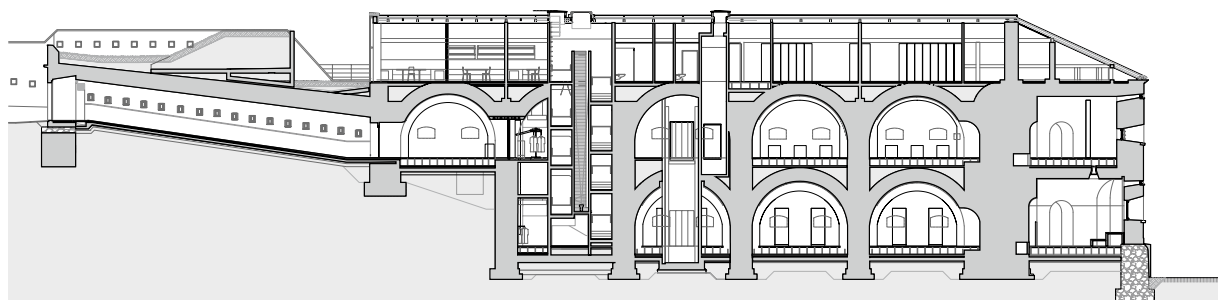


1:500 | 5 |

- 4 | Sytuacja. Oznaczenia:** 1 - muzeum (dawna kaponiera); 2 - epitafium katyńskie (dawna działobitnia); 3 - „przejście” - schody pomiędzy arkadami działobitni a placem apelowym; 4 - brama nowomiejska; 5 - plac Warty; 6 - dawny magazyn amunicji; 7 - plac apelowy; 8 - aleja nieobecných (dawna ścieżka straży)
- 5 | Rzut parteru. Oznaczenia:** 1 - ekspozycja; 2 - hol; 3 - przestrzeń wielofunkcyjna; 4 - pochylnia
- 6 | Rzut pierwszego piętra. Oznaczenia:** 1 - ekspozycja; 2 - hol



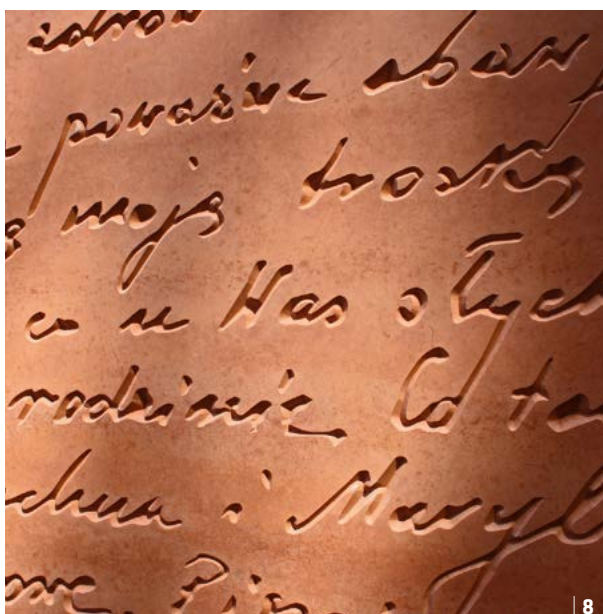
1:500 | 6 |



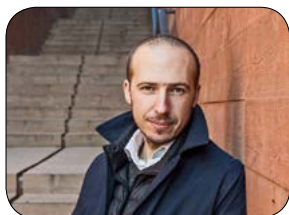
1:500 | 7 |

7 | Przekrój A-A
8 | Odlew listu ze Starobielska na ścianie zewnętrznej kaponierzy;
FOT. ANDZIA MOES
9 | Odciski orzełki z rogatywek, guziki z mundurów i

niewielkie ryngrafy pojawiają się na elementach wykonanych w betonie architektonicznym. Motyw ten stosowany jest bardzo oszczędnie, dzięki czemu nie dewaluuje treści samej wystawy



Ekspresja muzeum **Konrad Grabowiecki**



Konrad Grabowiecki, współautor
Muzeum Katyńskiego
fot. Bartek Barczyk

Beton. Trwały, może pełnić funkcje konstrukcyjne, jest także bardzo plastyczny. Zabarwiony traci swoją techniczną dosłowność, zyskując szlachetność kamienia. Pięknie się starzeje, wspaniale reaguje na światło. Latem jest przyjemnie ciepły w dotyku, zimą jest chłodny i niedostępny.

W Muzeum Katyńskim zabarwiliśmy go na kolor cegły, tak aby zintegrował się z zabytkowymi murami cytadeli. Było to istotne bo kaponiera – jedyny taki obiekt militarny w Warszawie – wymagała z jednej strony poszanowania jako zabytek, z drugiej gruntownej przebudowy, aby spełnić wymagania współczesnego obiektu muzealnego. Z surowego betonu barwionego zaprojektowaliśmy konsekwentnie wszystkie nowe elementy i uzupełnienia, zarówno na zewnątrz, jak i w środku budynku. Wszędzie tam, gdzie narracja muzealna tego wymagała beton barwiony stał się także środkiem

architektonicznego wyrazu. W betonie umieściliśmy odciski osobistych przedmiotów ofiar. Ślady orzełka z rogatywki, ryngrafu, guzika, odznaki policyjnej czy listu wysłanego do domu odwiedzający napotka w wielu miejscach.

Historia zbrodni katyńskiej jest w swoim okrucieństwie i bezmiarze zła trudna do pojęcia. 15 tablic upamiętniających 21 768 ofiar umieszczonych w zabytkowej działobitni nasuwa pytania o znaczenie takich słów jak zło, dobro czy przebaczenie. W tym miejscu świadomie nadaliśmy architekturze mocny wyraz. Szczelina między wysokimi na 12 metrów ścianami, rozcinająca wał cytadeli, prowadzi nas w dwóch kierunkach – w dół ku tablicom z nazwiskami ofiar w arkadach działobitni, a w drugą otwiera się ku niebu i światłu. Na osi schodów wśród drzew stoi dębowy krzyż – epilog naszej opowieści o Katyniu.

PROJEKTANCI ŚWIETNIE WYKORZYSTALI POTENCJAŁ MIEJSCA. AUTONOMICZNA PRZESTRZEŃ SKUPIENIA, WYKREOWANA WŚRÓD DRZEW I STARYCH CEGLANYCH OBIEKTÓW WOJSKOWYCH, IDEALNIE WSPÓŁGRA Z MUZEALNĄ DRAMATURGIĄ



10 | Aleja nieobecnych z ustawionymi wzdłuż niej pustymi cokołami prowadzi pomiędzy murem a wałem Cytadeli do tablic z nazwiskami ofiar w budynku działobitni
11 | Krzyż na placu przed wejściem ustawiony na osi przejścia między górnym a dolnym poziomem muzeum.

Na wystawie obecne są symbole religii katolickiej, prawosławnej i żydowskiej
12 | Na pierwszym planie budynek działobitni, w którym mieszczą się tablice z nazwiskami pomordowanych. Za działobitnią widoczny wał Cytadeli rozcięty przejściem na górny poziom muzeum

Wrażliwość dwóch pokoleń
Krzysztof Mycielski



Krzysztof Mycielski
 architekt, krytyk architektury
 fot. Marcin Czechowicz

Chyba każdy, kto w PRL odwiedził cmentarz wojskowy na warszawskich Powązkach, zapamiętał trawnik katyński. Pusty skrawek terenu pośród drzew z setkami palących się zniczy oskarżał władzę zbudowaną na kłamstwie. Nigdy potem, również poza Polską, nie widziałem przestrzeni tak wymownej i tak jednocześnie skromnej. Chociaż od tamtego czasu upłynęły lata, w których rodziny katyńskie doczekały się odtajnienia dokumentów, identyfikacji zaginionych, godnych cmentarzy na Wschodzie, a nawet potępienia zbrodni przez rosyjską Dumę, wciąż aktualne pozostaje pytanie o język, którym wyrażamy narodowe emocje. Otwarte niedawno Muzeum Katyńskie nie jest dziełem minimalistycznym. Być może proste gesty, bezbłędnie odczytywane przed 30 laty, dziś stałyby się hermetyczne. Paradoksalnie im bardziej oddalamy się od wojny, tym więcej pozostaje do opowiedzenia. Muzeum łączy w sobie wrażliwość dwóch pokoleń, co czyni go miejscem mądrze wyważonym. Ludzie wychowani w etosie II Rzeczypospolitej, w czasie wojny, ale również i po niej, przemawiają tu językiem narodowych i religijnych symboli. Ich wypowiedź została dopełniona przez młodych architektów poszukujących przestrzennej formuły dla dzisiejszej narracji historycznej. Muzeum zawiera zarówno podręcznikowy przekaz i elementy martyrologiczne, jak i współczesne abstrakcyjne przestrzenie odwołujące się do indywidualnej wyobraźni. Wystawę o charakterze edukacyjnym i symbolicznym zaprojektował siedemdziesięcioletni rzeźbiarz Jerzy Kalina, architekturę trzydziestolatki z pracowni Brzozowski i Grabowiecki. Muzeum zlokalizowano na terenie cytadeli w zaadaptowanej do tego celu kaponierze. Autonomiczna prze-

strzeń skupienia, wykreowana wśród drzew i starych ceglanych obiektów wojskowych, idealnie współgra z muzealną dramaturgią. Projektanci umiejętnie wykorzystali potencjał miejsca, rozpoczynając katyńską historię w dwuhektarowym parku przed wejściem do muzeum, a następnie poprzez przestrzeń edukacyjną we wnętrzach kaponierze sprowadzili odwiedzających pod ziemię, gdzie na najniższej kondygnacji opowieść o losach polskich oficerów zamienia się w grozę. Uniknięto przy tym łatwych emocji. Najmocniejsze wrażenie pozostawią zapewne na odwiedzających tzw. relikwiarze – setki otwartych ceramicznych urn z wydobytymi z masowych grobów przedmiotami. Pędzle do golenia, orzełki, grzebienie, modlitewniki, nożyczki do paznokci, guziki od mundurów, wykonane z łusek pióra, nieśmiertelniki, które można obejrzeć z bliska, należały do konkretnych osób. Zdjęcia oficerów i listy do rodzin to drugi, równie ważny, motyw wystawy. Tak totalne sformatowanie historii na los pojedynczych ludzi, o których pamięć starano się zniszczyć, robi wielkie wrażenie.

Architekci starali się nie konkurować z ekspozycją. Kulebkowe wnętrza kaponierze potraktowali z konserwatorskim pietyzmem, pracowicie ukrywając projektowane instalacje. Wszystkie interwencje w zabytkową strukturę wykonali w betonie architektonicznym barwionym w masie na kolor cegły, przez co wyciszyli współczesne formy. W tym duchu potraktowali elementy wzmacniające starą konstrukcję, a także klatkę schodową spinającą kondygnacje kaponierze oraz abstrakcyjne, symboliczne przestrzenie, które zamykają wystawę. Opowieść katyńska kończy się w starej działobitni, gdzie ustawiono tablice z nazwiskami pomordowanych. Stąd odwiedzający muszą dostać się z powrotem na położony ponad osiem metrów wyżej plac przed wejściem. Prowadzeni są schodami w wysokiej i wąskiej szczelinie rozcinającej wał cytadeli – dramatycznej przestrzeni rozpiętej między śmiercią a życiem. Na sięgających ku niebu ścianach odnajdą gdzieś odciśnięte w betonie orzełki i guziki – jakby echo treści, której doświadczyli na wystawie. Ci, którzy potrzebują windy zaprowadzeni zostaną do równie ekspresyjnej, wysokiej i ciemnej kubatury, do której od góry ledwie wsączają się promienie słońca.

W słynnym projekcie Muzeum Żydowskiego w Berlinie Daniel Libeskind posłużył się złożoną narracją, nakerowując ludzi na kolejne ekspresyjne przestrzenie o na wskroś symbolicznym charakterze. Architektura była tak mocna w wyrazie, że z trudem udało się wkomponować w nią późniejszą ekspozycję. Autorzy Muzeum Katyńskiego, chociaż wybrali podobną drogę bogatej narracji wyrażonej dramatycznymi sekwencjami przestrzeni, zachowali znacznie więcej umiaru. Zapewne w podświadomości mieli wymowną ciszę katyńskiego lasu.



11



12



13



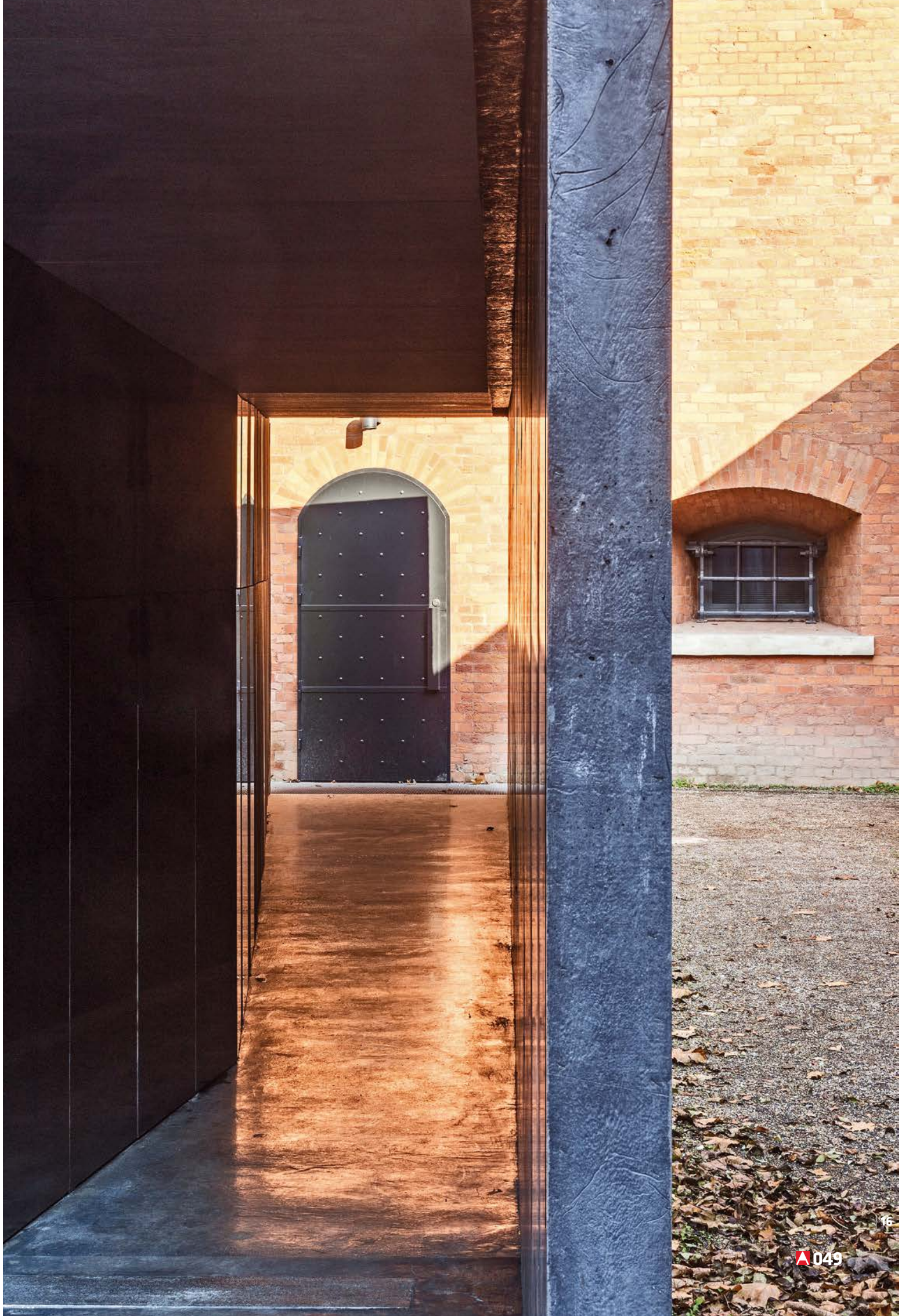
14

13 | Pomieszczenia administracyjne muzeum zlokalizowano na poddaszu budynku kaponiery – w miejscu pierwotnie przykrytym ziemią
14 | Z zamykającego wystawę budynku działobitni odwiedzający prowadzeni są schodami w wysokiej i wąskiej

szczelinie rozcinającej wał cytadeli na położony ponad 8 metrów wyżej plac przed wejściem do muzeum
15, 16 | Tunel śmierci zaprojektowany przy wyjściu z kaponiery przez Jerzego Kalinę



15





Szczytowe osiągnięcie polityki historycznej Grzegorz Stiasny

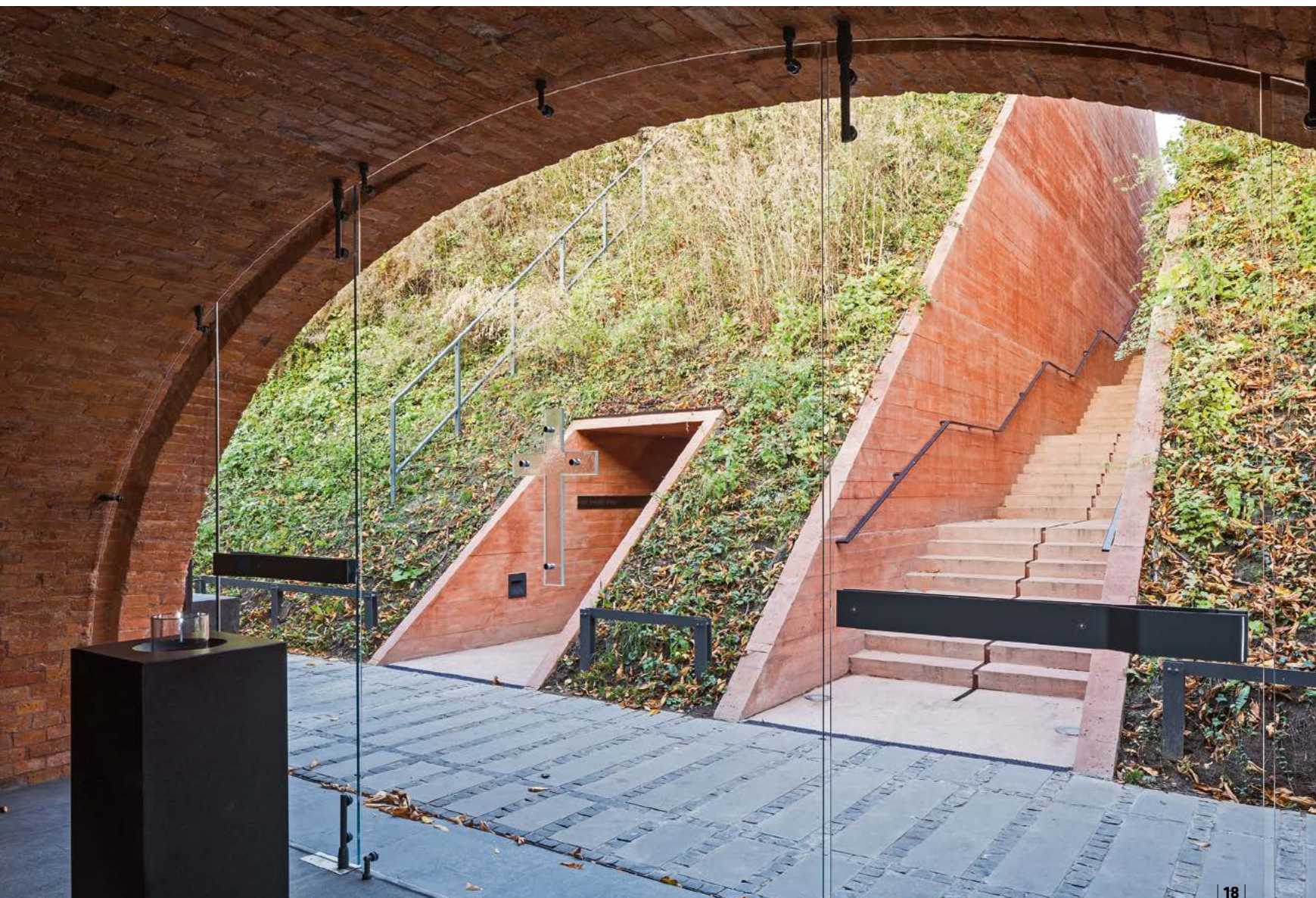


Grzegorz Stiasny
architekt, krytyk architektury;
fot. archiwum własne

Sprawa katyńska od dziesięcioleci otoczona jest w Polsce historyczno-narodowym kultem. W samej Warszawie upamiętnieniu zbrodni poświęcono kilka monumentów. W większych i mniejszych miastach odnaleźć można kolejne. Centralna placówka martyrologiczno-muzealno-badawcza zajmująca się upowszechnianiem wiedzy oraz przekazywaniem emocji dotyczącej Katynia do niedawna mieściła się w części kazamat Fortu Czerniakowskiego. Jesienią 2015 roku otwarto specjalnie przygotowaną dla Muzeum Katyńskiego przestrzeń tzw. Bastionu nr 1 na warszawskiej cytadeli. Twierdza ta od swojego powstania w trzecim dziesięcioleciu XIX wieku jest zamkniętym terenem wojskowym. Jedynie północno-wschodni fragment założenia, między Bramą Bielańska a Bramą Straceń, wraz z X Pawilonem mieszczącym więzienie, został udostępniony zwiedzającym. W 1963 roku, w stulecie powstania styczniowego, otwarto tu oddział Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego (dziś Niepodległości). Lokalizacja nowej placówki w obrębie wałów cytadeli stanowi więc kolejny krok w mozolnej drodze publicznego udostępniania terenów pofortecznych. Docelowo cały obszar ma zyskać status muzealny i pomieścić jeszcze Muzeum Wojska Polskiego oraz Muzeum Historii Polski.

Decyzja o przystosowaniu Bastionu nr 1 i osłaniającej go od strony Wisły dwukondygnacyjnej kaponierze do celów ekspozycyjnych wydawała się o tyle prosta, że w kaponierze mieściło się dotąd... Muzeum Wojsk Lądowych. Była to jednak wewnętrzna placówka, sporadycznie udostępniana cywilnej publiczności. Teren odziedziczył więc muzealny program, a ważna społecznie inwestycja stała się okazją do przeprowadzenia gruntownej renowacji zabytkowej substancji oraz szeregu interwencji krajobrazowych i rzeźbiarskich. Powstało wielowymiarowe, skomplikowane dzieło obejmujące różnorodność zagadnień.

Większość prac miało charakter stricte konserwatorski. Zmodernizowano Bramę Nowomiejską wraz z przedpolem, umieszczając w jej wartowniach kasę i kawiarnię. Przywrócono też świetność sąsiedniej poternie, którą przeznaczano na wystawy czasowe. Muzealne przestrzenie kaponierze wyposażono we współczesne instalacje, wbudowano nowe schody i windy, a na strychu wydzielono pomieszczenia administracyjne. Ponadto wyremontowano półkaponierę baterii barkowej przy Bramie Nowomiejskiej, a pomiędzy kaponierą a baterią – odcinki muru Carnota, włączając chodnik straży w obręb muzealnej ścieżki zwiedzania. Ciekawie prezentują się



18

ZWIEDZANIE MUZEUM
JEST SZCZEGÓŁOWO
ZAPLANOWANYM
I PORUSZAJĄCYM
SPEKTAKLEM.
KRAJOBRAZOWE
GESTY SĄ PRZY TYM
WYWAŻONE I SPACER
PO ZRÓŻNICOWANYCH
PRZESTRZENIACH JEST
PO PROSTU ATRAKCYJNY

17 | Ekspozycja w kolebkowych wnętrzach kaponiery. Instalacje poziome ukryto w warstwach podłogi, zaś pionowe w przewiertach w grubości murów

18 | Wbite w ziemny wał Cytadeli schody oraz dojście do wind łączą koniec ekspozycji z placem przed wejściem do muzeum

interwencje krajobrazowe. Środek bastionu za wałami wypełniono czworobokiem gęsto nasadzonych grabów, który przecina zygakiem droga prowadząca do muzeum. W murawie wyznaczono kamienny kwadrat pod ołtarz polowy z wyrytymi cytatami z wiersza Zbigniewa Herberta. Dramatycznym gestem przestrzennym jest przecięcie wałów widoczne przed Bramy Nowomiejskiej, które wieńczy umieszczony na osi krzyż. Działaniom w skali krajobrazowej towarzyszą interwencje rzeźbiarskie Jerzego Kaliny, dobrze radzącego sobie z omijaniem artystycznych pułapek tkwiących w patriotycznych i narodowych tematach. W Muzeum Katyńskim mamy całą galerię jego rzeźb (nie wszystkie jeszcze zrealizowano). Zygak drogi przecinającej grabowy czworokąt zapada się, tworząc dramatyczną szramę w ziemi, a przy wyjściu z kaponiery zaaranżowano betonowo-kamienny „korytarz śmierci”. Ścieżka straży wypełniona jest szeregiem postumentów – „pomników nieobecnych”. Wreszcie umieszczone w półkaponierze „tablice pamięci” to składająca się z tysięcy nazwisk artystyczna interpretacja list katyńskich. Kalina opracował też oprawę plastyczną wystawy głównej, prezentowanej na dwóch poziomach kaponiery. Górny jest niczym muzealna lekcja: powstała tu multimedialna narracja

zdominowana przez ekspozytory przypominające surowe w formie wojskowe skrzynie. Poziom dolny jest czysto emocjonalny. Wypełniają go obleczone w szklane gabloty spiętrzone relikwiarze wykopanych podczas ekshumacji drobiazgów. Tu każdy wojskowy guzik ma swoją osobną przestrzeń. Zwiedzanie muzeum jest szczegółowo zaplanowanym i poruszającym spektaklem. Jawi się jako szczytowe osiągnięcie polityki historycznej. Niebagatelny wydaje się w tym udział Jerzego Kaliny – artysty, który od czterech dekad udowadnia, że swoją sztuką świetnie potrafi rozbudzać społeczne emocje. Muzeum Katyńskie odbieram jako przykład instytucjonalno-artystycznego consensusu. Nie ma ono siły wyrazu poświęconego tragedii pomnika, artyzm rozpuszcza się nieco w historyczno-martyrologicznej narracji. Muzealna architektura zaś poddana była ścisłej kontroli obecnie panującej doktryny konserwatorskiej i ograniczyła się raczej do wydobywania piękna zabytkowej substancji niż zaznaczania twórczej odrębności. Wystawa jest należnym społecznie hołdem dla ofiar, o których przez pół wieku starano się oficjalnie zapomnieć. Krajobrazowe gesty są przy tym wyważone i spacer po zróżnicowanych przestrzeniach zewnętrznych jest po prostu atrakcyjny.



19 | Klatka schodowa spinająca oba poziomy wystawy i piętro administracyjne w budynku kaponiery. Wszystkie interwencje konstrukcyjne w zabytkową strukturę wykonano w betonie architektonicznym barwionym w masie na kolor cegły, przez co wyciszono wizualnie współczesne formy

The Katyń Museum in Warsaw

Katyń, Kharkiv and Mednoye are places, where the Soviets murdered over 20,000 Polish officers and state officials in 1940. After the war, the name Katyń became a symbol of Soviet oppression. In the 1990s, excavations started at the burial places, and all objects found, plus memorabilia preserved by the officers' families made up the first collection of the Katyń Museum established in 1992. The growing number of exhibits required a new seat for the museum, and a new venue was opened in the 19th-cent. Citadel, where one museum, devoted to the fight for independence, has already existed, and two more are to be opened: Polish History Museum, and Polish Military Museum. The Katyń Museum was arranged in a historic brick caponier and a bastion in the southern part of the Citadel. Its architects showed respect for the historic building; they hid all installations and used brick-colored concrete where some intervention was necessary. The exhibition and its layout were designed by sculptor Jerzy Kalina. Visitors are led through the caponier to an underground room with 'reliquaries' containing objects found in the mass graves, then to the bastion where plaques with names of the murdered are placed. From there, visitors climb a flight of stairs in a ravine leading, figuratively, from death to life—the park in front of the museum.



 **EUmiesaward**



Wydział Radia i Telewizji



Zaprojektowany przez **polsko-
-kataloński** zespół nowy budynek
Uniwersytetu Śląskiego
godzi sprzeczności między
architekturą południa
i północy **Europy**

Opinie: **Ewa Kuryłowicz, Michał Stangel**

Zdjęcia: **Jakub Certowicz, Adrià Goula Sardà**



1. Nowa siedziba
Wydziału Radia i Telewizji
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach składa się
z niewielkich kubatur,
w tym niewysokiego
i niedużego w budynku
skupionego wokół
dziedzińca otoczonego
kameralnie przekrytym
obejściem

OD KONKURSU DO REALIZACJI

KLUCZOWĄ DECYZJĄ ARCHITEKTÓW, MAJĄCĄ WPŁYW NA **KSZTAŁT** CAŁEGO PROJEKTOWANEGO **ZESPOŁU**, BYŁO ZACHOWANIE **HISTORYCZNEGO** BUDYNKU, KTÓRY W WARUNKACH **KONKURSU** DOPUSZCZANO DO WYBURZENIA



2



3



4



5

2 | Widok od ulicy Pawła na budynek byłej wytwórni żarówek, stan przed przebudową;

FOT. SERWIS PRASOWY KONKURSU NA WRITV

3 | I nagroda w konkursie na opracowanie koncepcji urbanistyczno-architektonicznej nowej siedziby

Wydziału Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; autorzy:

GRUPA 5 Architekci, Jordi Badia (BAAS)

4 | II nagroda w konkursie; autorzy: ROBOT!

5 | III nagroda w konkursie; autorzy: Płaskowicki & Partnerzy Architekci

IL. 3-5 DZIĘKI UPRZEJMOŚCI PRACOWNI

Konkurs na projekt nowej siedziby Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego zorganizowały wspólnie władze uczelni oraz lokalny oddział SARP. Rozstrzygnięto go na początku 2011 roku. Jury pod przewodnictwem architekta Andrzeja Grzybowskiego za najlepszą uznało pracę biura Grupa 5 Architekci i hiszpańskiego studia BAAS arquitectura. Na planowanej pod inwestycję działce przy ul. św. Pawła znajdował się niewielki historyczny budynek dawnej fabryki żarówek, który w warunkach konkursu przeznaczono pod wyburzenie. Architekci postanowili go jednak zachować, wkomponowując w nową bryłę od strony ulicy i przeznaczając na bibliotekę. *Nie ma dla nas znaczenia, czy istniejący obiekt posiada jakąkolwiek wartość architektoniczną. Zawsze możemy wykorzystać potencjał materiałowy lub plastyczny w nim tkwiący. Należy zrozumieć, że proces tworzenia miasta to nie tabula rasa, początek od zera, a nasza ingerencja nigdy nie będzie ostatnia* – pisali w opisie pracy. W powstałej w ten sposób kubaturze prze-

widziano większą część programu, dzięki czemu skrzydło wewnętrzne jest niższe i lepiej zharmonizowane z sąsiednią zabudową kwartałową, udało się też wygospodarować przestrzeń pod obszerne patio, doświetlające przy okazji pomieszczenia niższych kondygnacji. Patio w założeniu stanowić ma centrum życia wydziału, organizując komunikację wewnętrzną pomiędzy salą projekcyjną, holom głównym, salami wykładowymi, pracowniami i biblioteką. Z uwagi na fakt, że budynek otaczają kamienice i oficyny ze skomplikowanym układem podwórek, mniejszych dziedzińców powstało znacznie więcej. Architekci wykorzystali je do wzmocnienia osi widokowych oraz jako rodzaj klinów napowietrzających. Po podpisaniu kontraktu na dalsze prace projektowe do zespołu dołączyło katowickie Biuro Projektowe Małecy. Budowa rozpoczęła się w 2014 roku. Obiekt oficjalnie otwarto w październiku ubiegłego roku, ale studenci mają tam rozpocząć zajęcia dopiero w marcu.

TOMASZ ŻYLSKI

6 | Aby zachować statyczność obiektu, w pierwszym etapie wykonano tymczasowe stężenie budynku elementami stalowymi
7 | Dla zabezpieczenia wykopu wykonano palisadę z siecznych pali formowanych w gruncie z użyciem

świdra ciągłego (CFA) i zastosowaniem rury obsadowej, wyciąganej, o średnicy zewnętrznej 0,5 m
8 | Budynek w trakcie budowy
 FOT. 6-8 RYSZARD CZERNOW / DZIĘKI UPRZEJMOSCI WRITV



Posadowienie budynku Czesław Hodurek



Czesław Hodurek, konstruktor WRITV.
 fot. archiwum prywatne

Uwarunkowania lokalizacyjne i konkursowe stanowiły dla projektanta konstrukcji nie lada wyzwanie. Teren budowy z trzech stron otacza stara zabudowa w złym stanie technicznym, bez wieńców i właściwych stężeń. Poniżej projektowanej płyty fundamentowej stwierdzono występowanie gruntów nienośnych oraz wysokiego, niestabilnego poziomu wód gruntowych. Jest to też obszar oddziaływania zlikwidowanej w 2000 roku kopalni Katowice. Przebiega tu strefa wychodni na strop karbonu uskoku tektonicznego (niekategorywnego). Trudne warunki gruntowe, konieczność zachowania istniejącego familoka i troska o sąsiednią zabudowę sprawiły, że do problemu posadowienia od samego początku podchodzono z dużą uwagą. Przeprowadzono 6 dodatkowych sondowań statycznych CPT o głębokości od 20 do 40 m. Przy każdym z sąsiadujących obiektów i familoka wykonano co najmniej po jednej odkrywcę fundamentowej – aż do poziomu posadowienia. Wykop zabezpieczono zbrojonymi kolumnami grunto-

-cementowymi jet-grouting oraz palisadą z żelbetowych pali wierconych. Dla zminimalizowania przemieszczeń obudowy wykopu zastosowano stosowne rozparcie stalowe. Na okolicznych obiektach zamontowano repery kontrolne, nakładając obowiązek stałego monitoringu ich przemieszczeń. Płytko posadowiony familok podpiwniczono kolumnami jet-grouting, po wcześniejszym wzmocnieniu ścian stężeńiami stalowymi. Konstrukcja nadziemna, mimo że niestandardowa, sprawiała już mniej problemów. Strop nad częścią podziemną ze względu na duże rozpiętości (10,85 m) zaprojektowano jako płytę żelbetową monolityczną o grubości 40 cm, odciążoną wkładkami styropianowymi. Słupy nośne, stalowe, o przekroju krzyżowym, zabezpieczono do odporności ogniowej R120. Zaprojektowano też efektowne, żelbetowe, monolityczne stropy belkowe o gęsto rozmieszczonych żebrach. Zewnętrzną klatkę schodową od strony patio podwieszono na stalowych wspornikach do słupów głównej konstrukcji.

Wypełnić naturalnie przestrzeń **Jordi Badia**



Jordi Badia, współautor WRITV;
fot. archiwum pracowni

Strategia projektowa nie polega na tym, by zbudować ikonę, ale by zbudować i uzupełnić fragment miasta. Trzeba przyrzeć się temu, co istnieje, odkryć, dlaczego jest wyjątkowe, a potem nadać szczególną atmosferę i osobowość.

Jak zauważył w jednym z artykułów brytyjski architekt Jonathan Sergison, w kulturze, która jest „obca”, możliwa jest głębsza ocena krytyczna. Osoba z zewnątrz może z większą ostrością dostrzec coś, co jest „inne”. Zobaczyć jakieś miejsce oczyma obcego pomaga na przykład lepiej docenić piękno budynków, proporcje między bryłą a pustką, patynę pociemniałej przez lata cegły, charakterystyczne mansardy czy fakturę zniszczonych murów. A dzięki temu, znaleźć brakujący element, który z charakteru danej przestrzeni wydobędzie maksimum, bez ambicji zmieniać ją; przy zachowaniu szacunku dla istniejącego.

Architektura staje się w tym przypadku drugorzędna, postanawia wypełnić przestrzeń w sposób naturalny. W tym procesie nie potrzeba innych intencji. Budynek uzupełnia kwartał i pierzeję, dostosowując się do istniejącego wcześniej kształtu i wysokości. Jego wykończenie i kolor zaczerpnięto z niepozornego obiektu, który w warunkach konkursu proponowano wyburzyć. Ta ceramiczna faktura wchodzi w przestrzeń wewnętrzną, tworząc tam wyjątkowy nastrój i światło. Ścieżka prowadząca przez patio prowadzi do miejsc zamieszkałych, pozwala nadać tym przestrzeniom charakter publiczny i dostępny. Linearny ciąg schodów przebiega z kolei przez całą wysokość budynku, kreując miejsca, gdzie studenci mogą się spotykać po zajęciach; dzięki jego przejrzystości z patio można obserwować ruch, jak w filmowych scenach z udziałem statystów.

Klinkierowa fasada **Krzysztof Mycielski, Rafał Zelen**



Krzysztof Mycielski, Rafał Zelen,
współautorzy WRITV;
fot. archiwum pracowni

Znakiem rozpoznawczym tego budynku jest klinkierowa fasada. Podkreśla jego śląski charakter i surowy wyraz otoczenia. Przez swoją konsekwentną jednorodność stanowi nienarzucające się tło dla starych kamienic i wkomponowanego w nią zachowanego familoka. Ale projektowana przez polsko-kataloński zespół ma w sobie też ducha ażurowych, iberyjskich elewacji, filtrujących światło do wnętrza. Udało nam się pogodzić sprzeczność między architekturą południa i północy Europy. W Katalonii zewnętrzna powłoka budynku chroni go przed słońcem, w Polsce natomiast światło dzienne bywa deficytowym darem natury – wskazane jest więc wciągnięcie go do środka i zatrzymanie jak najdłużej. Ilość słońca w uczelnianym budynku, którego wewnętrzne ściany i sufity wypełniono cegłą, stała się przedmiotem dyskusji między architektami a inwestorem – w tym wypadku przyszłym użytkownikiem obiektu. Zawieraliśmy kompromisy – w kilku miejscach całkowicie otwieraliśmy powłokę, rezygnując z ażuru, jednak robiliśmy to bardzo uważnie, aby nie zatracić kluczowej dla tej realizacji estetycznej idei. Architektoniczny charakter budynku pokazany w pracy konkursowej nie odbiega od realizacji. Podczas projektowania zespół doprecyzował jedynie szczegóły, takie

jak ceramiczny wątek elewacji. Wizualizacje konkursowe sugerowały fasadę zbudowaną z naprzemiennie porozsuwanych cegieł, w naszych warunkach klimatycznych w zasadzie niemożliwą do zastosowania. Ostatecznie wypracowaliśmy strukturę złożoną z setek ceramicznych pustaków – telewizorków, zespolonych stalową ramą w większe elementy prefabrykowane. Wypalane w różnym czasie, w jednym z ostatnich pieców węglowych w Europie, naznaczone ciemnymi spiekami i lekko zróżnicowane kolorystycznie nawiązują do tworzywa używanego w tradycyjnej śląskiej zabudowie. Ceramika pojawiająca się w niemal wszystkich elementach budynku stanowi podstawowe spoiwo stylistyczne.

W pracy nad projektem brały udział trzy biura – barcelońskie, warszawskie i katowickie, co samo w sobie stanowi w Polsce ewenement. Jednym z zadań studia Grupa 5 Architekci, które wzięło na siebie wszystkie zobowiązania kontraktowe, było skoordynowanie działań tego międzynarodowego zespołu. Dwadzieścia lat temu, wbrew sceptycyzmowi znajomych, założyliśmy młodą pracownię w pięć osób i od tamtej pory wciąż wierzymy w efekt, jaki może wyniknąć z łączenia różnych ludzkich doświadczeń i potencjałów.

Dostrzec piękno starej tkanki **Wojciech Małecki**



Wojciech Małecki, współautor WRITV;
fot. archiwum pracowni

W tym projekcie priorytetowe było dostrzeżenie piękna starej, zniszczonej tkanki, która w niemy sposób opowiada swoją historię, zaproszenie jej do współtworzenia nowej przestrzeni, czy to przez inkorporację do nowego budynku, czy przez otwarcie widoków i przeszkleń na wewnętrzne podwórza otaczających budynków. Tu widać mural ścienny, który w istocie jest malaturą jakiegoś pokoju na poddaszu, tu typową dla regionu białą, glazurowaną cegłę, świadcząca o nobliwości kamienicy, a tu ceglana fasadę z delikatnym reliefem wątku – można sobie wyobrazić murarza sprzed lat, który z zaciekawieniem myśli, w jaki sposób zostanie doceniony jego wysiłek. I do tego nowy budynek, nowa funkcja uniwersytecka z tym, co dla wyższych uczelni typowe – gwar studenckich rozmów, uśmiechnięte twarze młodych ludzi czekających z ekscytacją

na pełnię dorosłego życia. Energia i zapał. Oraz język architektury, która używa starych słów, jakby wziętych z celtyckich opowieści, aby pleść wątek współczesnego świata. Materiał – ceramika – tożsamy z dzielnicą. Prosty beton i naturalne drewno. I światło. Właśnie ono grające na wszystkich perforacjach budynku, sączące się przez ceramiczne „telewizorki” w odmienny sposób o każdej porze dnia, drukujące swoje kwadratowe refleksy na sąsiednich budynkach. Jasność na dziedzińcu i prawie kontemplacyjny spokój w pomieszczeniach od strony ulicy. Filmowiec czy fotograf powinien doznać tu silnej wibracji świetlnych emocji, które podprogowo edukować będą studentów, rozwijając ich wrażliwość. A finalnie delikatność wkomponowania elewacji w pierzeję ulicy posunięta aż do powtórzenia kształtu sąsiedniej mansardy.

9 | Widok od ul. Pawła; w głębi Centrum Informacji Naukowej i Biblioteka Akademicka UŚI autorstwa HS99 („A-m” nr 10/2012). Budynek WRiTV uzupełnia kwartał i pierzeję, dostosowując się do istniejącego wcześniej kształtu i wysokości. Jego wykończenie i kolor zaczerpnięto z niepozornego familoka, który w warunkach konkursu proponowano wyburzyć

ZNAKIEM
ROZPOZNAWCZYM
BUDYNKU JEST
KLINKIEROWA
FASADA. PODKREŚLA
JEGO **ŚLĄSKI**
CHARAKTER I **SUROWY**
WYRAZ OTOCZENIA.
STANOWI
NIENARZUCAJĄCE SIĘ
TŁO DLA STARYCH
KAMIENIC

WRITV DOSKONAŁE
KORESPONDUJE
Z **OTOCZENIEM**,
ZARÓWNO POD
WZGLĘDEM **BRYŁY**,
MATERIAŁÓW, JAK
I RELACJI **WIDOKOWYCH**.
NA ZAMKNIĘCIU
ULICY MOŻNA DOSTRZEĆ
BIBLIOTEKĘ – **CINIBA**
PROJEKTU HS99



Siedziba Wydziału Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego

Katowice, ulica Świętego Pawła 3

Autorzy projektu konkursowego:

BAAS, architekci Jordi Badia (główny projektant), Jordi Framis, Alba Azuara; Grupa 5 Architekci, architekci

Mikołaj Kadłubowski (główny projektant), Rafał Zelent, Krzysztof Mycielski, Roman Dziedzicko, Michał Leszczyński, Rafał Grzelewski

Autorzy koncepcji pokonkursowej, projektu budowlanego i wykonawczego:

BAAS: Jordi Badia (główny projektant), Jordi Framis (architekt prowadzący); Grupa 5 Architekci:

Mikołaj Kadłubowski, Rafał Zelent (główny projektant), Krzysztof Mycielski; MAŁECCY biuro projektowe: architekci Wojciech Małecki (główny projektant), Joanna Małecka, Anna Siwińska (architekt prowadząca)

Współpraca: BAAS: architekci Mireia Monrás, Daniel Guerra, Raül Avilla, Joan Ramon Pastor, Cristina Luis, Mariona Guàrdia, Rafael Berengena, Xavier Gracia, Enric Navarro, Gonzalo Heredia, Carla Llaudó, Eva Olavarria; Grupa 5 Architekci: architekt Kacper Gronkiewicz; MAŁECCY biuro projektowe: architekci Adam Skrzypczyk, Mariusz Okrajek, Tomasz Bąbski, Adrianna Frellich-Mszyca, Adam Malczyk, Anna Muras

Architektura wnętrz: BAAS, Grupa 5 Architekci, MAŁECCY biuro projektowe

Konstrukcja: budynku:

Pracownia Inżynierska Czesław Hodurek, Czesław Hodurek, Kamil Jędrzejek, Andrzej Soboń, Janusz Kaletka; elewacji: Nova, Paweł Theiss

Generalny wykonawca:

MOSTOSTAL Zabrze, Gliwickie Przedsiębiorstwo Budownictwa Przemysłowego

Inwestor: Uniwersytet Śląski

Powierzchnia terenu: 2258 m²

Powierzchnia zabudowy: 1924 m²

Powierzchnia użytkowa: 4806 m²

Powierzchnia całkowita: 7035 m²

Kubatura: 26 668 m³

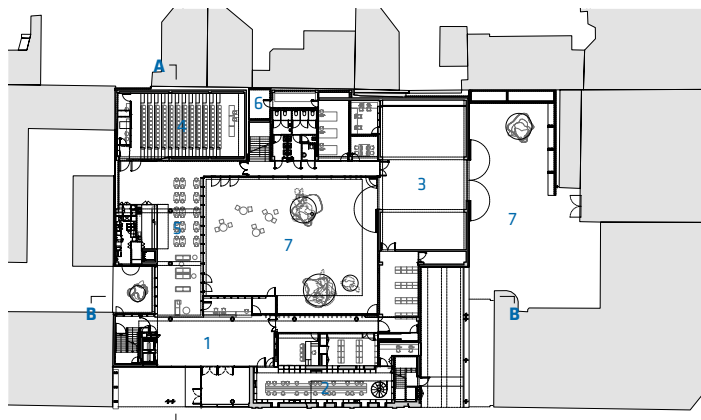
Projekt konkursowy: 2011

Projekt: 2011-2014

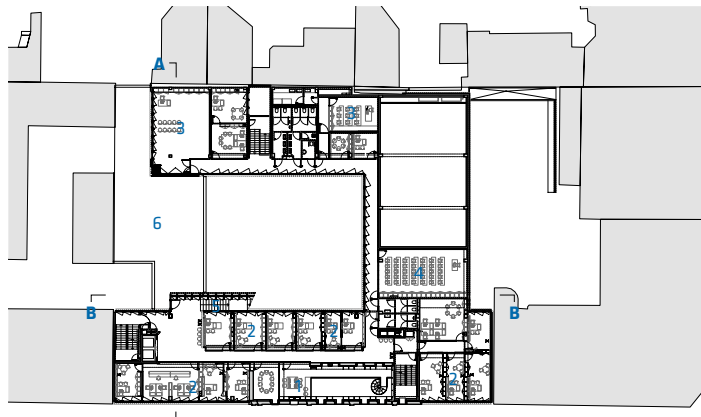
Realizacja: 2014-2017

Koszt inwestycji:

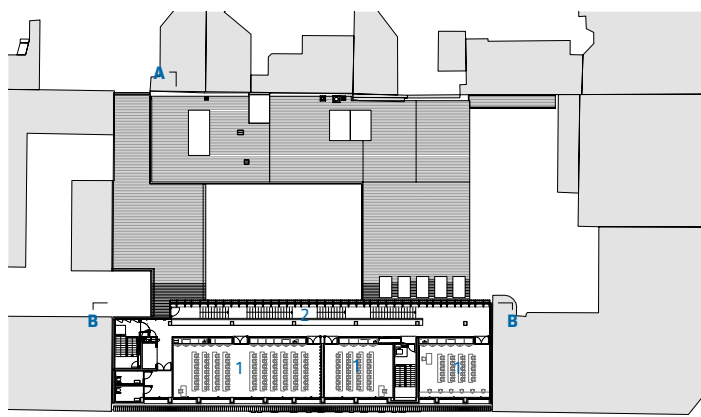
ok. 38 500 000 PLN



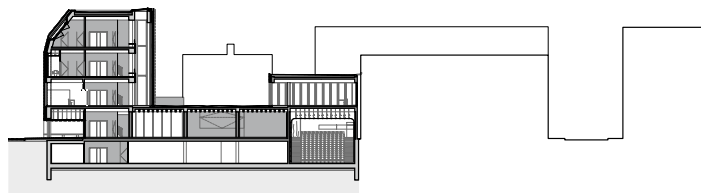
1:1000 | 10 |



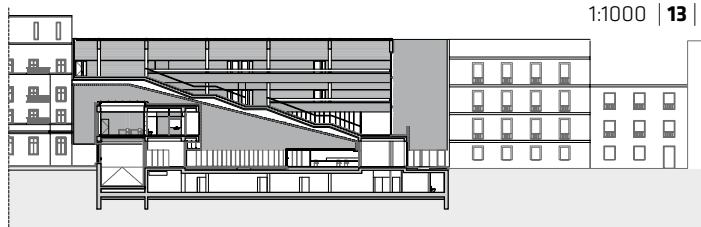
1:1000 | 11 |



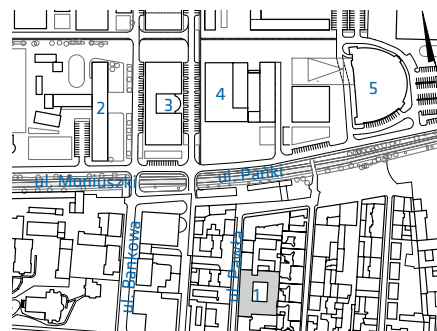
1:1000 | 12 |



1:1000 | 13 |



1:1000 | 14 |



1: 8000 | 15 |



16 |

12 | Rzut drugiego piętra.

Oznaczenia: 1 – sala wykładowa;

2 – reprezentacyjna klatka schodowa

13 | Przekrój A-A

14 | Przekrój B-B

15 | Sytuacja. Oznaczenia: 1 – Wydział

Radia i Telewizji UŚI; 2 – Wydział

Matematyki, Fizyki i Chemii UŚI;

2 – Wydział Matematyki, Fizyki

i Chemii UŚI; 3 – Wydział Nauk



17 |

Spółecznych UŚI; 4 – Centrum

Informacji Naukowej i Biblioteka

Akademicka; 5 – Wydział Prawa

i Administracji UŚI

16 | Widok od północy w stronę WRITV

17 | Makieta budynku;

IL. DZIĘKI UPRZEJMOCI PRACOWNI

18 | Adaptowany obiekt starej

wytwórni żarówek (po prawej), obecnie

biblioteka WRITV

19, 20 | Znakiem rozpoznawczym

budynku jest klinkierowa fasada



18

STRUKTURA **FASADY** ZŁOŻONA
JEST Z SETEK
CERAMICZNYCH PUSTAKÓW.
WYPALANE W RÓŻNYM
CZASIE, W JEDNYM Z **OSTATNICH** PIECÓW
WĘGLOWYCH W EUROPIE,
NAZNACZONE
CIEMNYMI **SPIEKAMI**
I **LEKKO** ZRÓŻNICOWANE
KOLORYSTYCZNIE
NAWIĄZUJĄ DO TWORZYWA
UŻYWANEGO W TRADYCYJNEJ ŚLĄSKIEJ
ZABUDOWIE

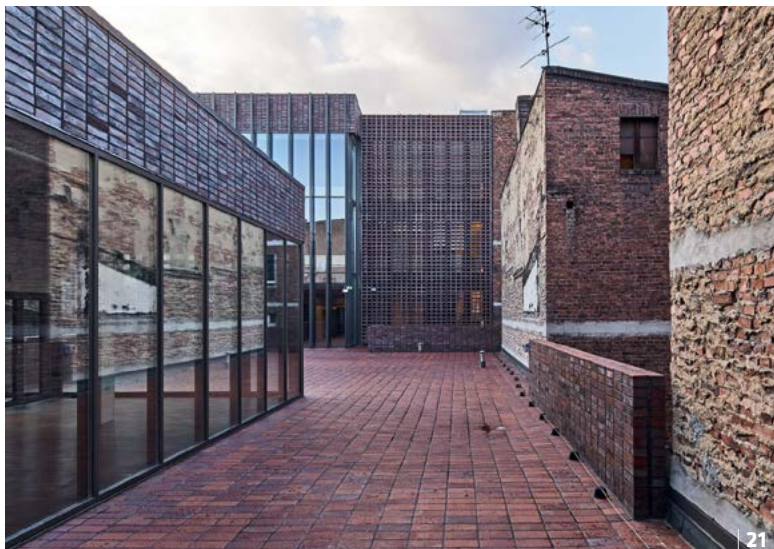


19



20

W PROJEKCIE PRIORYTETOWE BYŁO **DOSTRZEŻENIE PIĘKNA STAREJ TKANKI**, PRZEZ WYKORZYSTANIE JEJ DO WSPÓŁTWORZENIA PRZESTRZENI, **WCHŁONIĘCIE DO NOWEGO OBIEKTU** CZY OTWARCIE NA OTOCZENIE



21 | Patio na pierwszym piętrze
22, 23, 25 | Podcień przy wejściu
głównym i dziedziniec parkingowy
z urządzeniami wentylacyjnymi
przenikają się z zamkniętymi
częściami funkcjonalnymi, dając,

pomimo niewielkiej działki, wrażenie
przestrzenności i świetlistości
24 | Parter budynku podkreślono
poprzez wyłożenie elewacji drewnianą
okładziną ścienną



24



25

26 | Budynek WRiTV wykonano z betonu, drewna, ale przede wszystkim z użytych na elewacjach ceramicznych kształtek wykonanych w starej cegielni Patoka
27 | Podobnie jak na elewacji także we wnętrzu dominuje cegła; detal ściany sali wykładowej; widok w stronę reprezentacyjnej klatki schodowej

Od roku 2004 odnotowujemy w Polsce prawdziwy boom w obszarze nowych inwestycji dla szkolnictwa wyższego. Wśród nich pojawiały się realizacje dla uczelni artystycznych – nowe wydziały ASP w Łodzi, Wrocławiu, Warszawie, Szczecinie, szkoły muzyczne, ale też i obiekty poświęcone produkcji radiowej, filmowej i telewizyjnej, jak Centrum Dydaktyki Nowych Mediów PWSFTViT w Łodzi czy Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Siedziba dla tego ostatniego powstała w oparciu o zwycięski projekt konkursowy wykonany w kooperatywie polsko-hispańskiej. W efekcie mamy do czynienia ze świetnym połączeniem potraktowania dziedzictwa w sposób charakterystyczny dla współczesnej kultury hispańskiej z polską wrażliwością i umiejętnością obserwacji życia miasta o wyrazistym, ale trudnym, bo nieoczywistym *genius loci*. Autorzy doskonale odczytali potencjał lokalizacji – terenu przy niewielkiej ulicy, choć położonej blisko głównego traktu miejskiego, jednak

Koncepcja opisanie nowego obiektu wokół ostańca, w sposób tworzący pierzeję ulicy, za pomocą ażurowej skóry z ceramiki nierównej w barwie, dała w efekcie zapowiedź wkroczenia w inny świat, bez ostentacji, z sygnałem jednak, że można oczekiwać czegoś więcej. Kubatury niewysokiego i niedużego w sumie budynku ułożone są wokół dziedzińca otoczonego kameralnie przekrytym obejściem. Podcień przy wejściu i dziedzińiec parkingowy z urządzeniami wentylacyjnymi przenikają się z zamkniętymi częściami funkcjonalnymi, dając, pomimo niewielkiej działki, wrażenie przestrzenności i świetlistości. Nie przeszkadza temu pewna nonszalancja wykończenia krawędzi kształkowych ścian, obszytych jak bawełniana koronka tasiemką blach, przymocowanych na balustradach tarasów drucianą siatką. Jakby projektanci nie chcieli za bardzo zawstydzać nieodrodnym jeszcze sąsiadów – ciągle pustych i zaniedbanych kamienic. Kompletnego efektu artystycznej całości nie psuje też momentami zbyt literalne poszukiwa-



Po prostu filmowy Ewa Kuryłowicz



Ewa Kuryłowicz, architekt, krytyk architektury;
fot. archiwum własne

pełnej domów i oficyn zamartwych w momencie swojej smutnej bezpańskości, porzuconych wraz z niemymi podwórkami, firankami łopocącymi w pozbawionych szyb oknach. Budynek wkomponowany w bryłę nowego wydziału, uratowany od śmierci, opustoszały już w czasie trwania konkursu, mógł być według jego warunków równie dobrze wyburzony. Rem Koolhaas w książce *Junkspace* stwierdził, że aby dostąpić rezurekcji, trzeba najpierw umrzeć. Architektura zna wiele przypadków wchłonięcia starych relikwów przez nowe zespoły, gdzie szczątki te, umyte, upudrowane, pieczołowicie zrekonstruowane, jednak nie żyją. Adaptowany obiekt starej wytwórni żarówek, obecnie biblioteka WRiTV, nie tylko sam powstał z mar, ale jeszcze użyczył swojej energii całemu nowemu kompleksowi. Aby zrozumieć to niezwykle konceptualne działanie projektantów, którym ów swoisty seans spirytystyczny się udał, warto obejrzeć cykl dokumentalny *Świat z cegieł* jednego z profesorów wydziału, artysty fotografika, ale i filmowca – Ryszarda Czernowa. Na jego zdjęciach cegła nie jest malownicza, nie jest wdzięcznym rękodziełem – jest *autonomicznym uniwersum zakorzenionym w rzeczywistości*, jak opisał to Piotr Zawojski we wstępie do katalogu prezentującego ten piękny i przejmujący zbiór. Budynek WRiTV z betonu, drewna, ale przede wszystkim z użytych na elewacjach ceramicznych kształtek wykonanych w starej cegielni Patoka, jest dalszym ciągiem autonomicznego uniwersum ceglanego świata Katowic, choć jest nowy.

nie różnorodności w obrębie drewnianych okładzin ściennych, choćby w formie boazerii z pionowych listewek. Użytkownicy tak wykończonych pomieszczeń nazwali je – i nie bez pewnego powodu – „sauną”. Sala operatorska, sale seminaryjne, jedyne w budynku audytorium, a jednocześnie sala do pokazów filmowych są czytelne w układzie całości. Obiekt jest rozczłonkowany, ale jednocześnie spójny. Przestrzenie komunikacji są przestronne, mogą być miejscem dyskusji, nieformalnych spotkań. Czas pokaże, na ile wbudowane meble – system szaf, ławki przy schodach – okażą się wygodne i funkcjonalne. Zrealizowane zostały konsekwentnie. Uwagę zwracają też architektoniczne detale ścian łączących sale seminaryjne z korytarzami oraz oprawy oświetleniowe: kreseczki światła na klatkach schodowych, kule świetlne nad klatką główną, wiszące i rozpięte na kablach lampy na dziedzińcu – jak u Bergmana. Budynek ma nastrój podporządkowany nie tylko sztuce, ale przede wszystkim twórczości. Jako rozwiązanie dla pytających o zdiagnozowanie tożsamości miejsca wydaje się wzorcowy. A do tego jest po prostu filmowy. Stanowi jeszcze jeden dowód na to, że uzyskanie pięknej architektury nie wymaga bardzo dużych nakładów finansowych, ale na pewno wymaga konkursu, w którym zabierają głos najlepsi i najlepsi go rozstrzygają, a potem niezwyklej determinacji inwestora, świadomego, że ma do czynienia z dziełem sztuki. *Per aspera ad astra*. Inaczej się chyba nie da.





28

28 | Hol wejściowy; wnętrza budynku WRiTV zrealizowano z ogromną dbałością o detal. Surowe faktury cegły, pustaków ceramicznych i betonu kontrastują z modrzewiowym drewnem
 29 | Reprezentacyjna klatka schodowa biegnąca przez trzy kondygnacje doświetlona światłem dziennym
 30 | We wnętrzach dominuje cegła, beton i drewno
 31 | Wnętrze klatki schodowej w północno-wschodniej części budynku; za szybą znajduje się niewielki wąski dziedziniec doświetlający klatkę i przylegające pomieszczenia



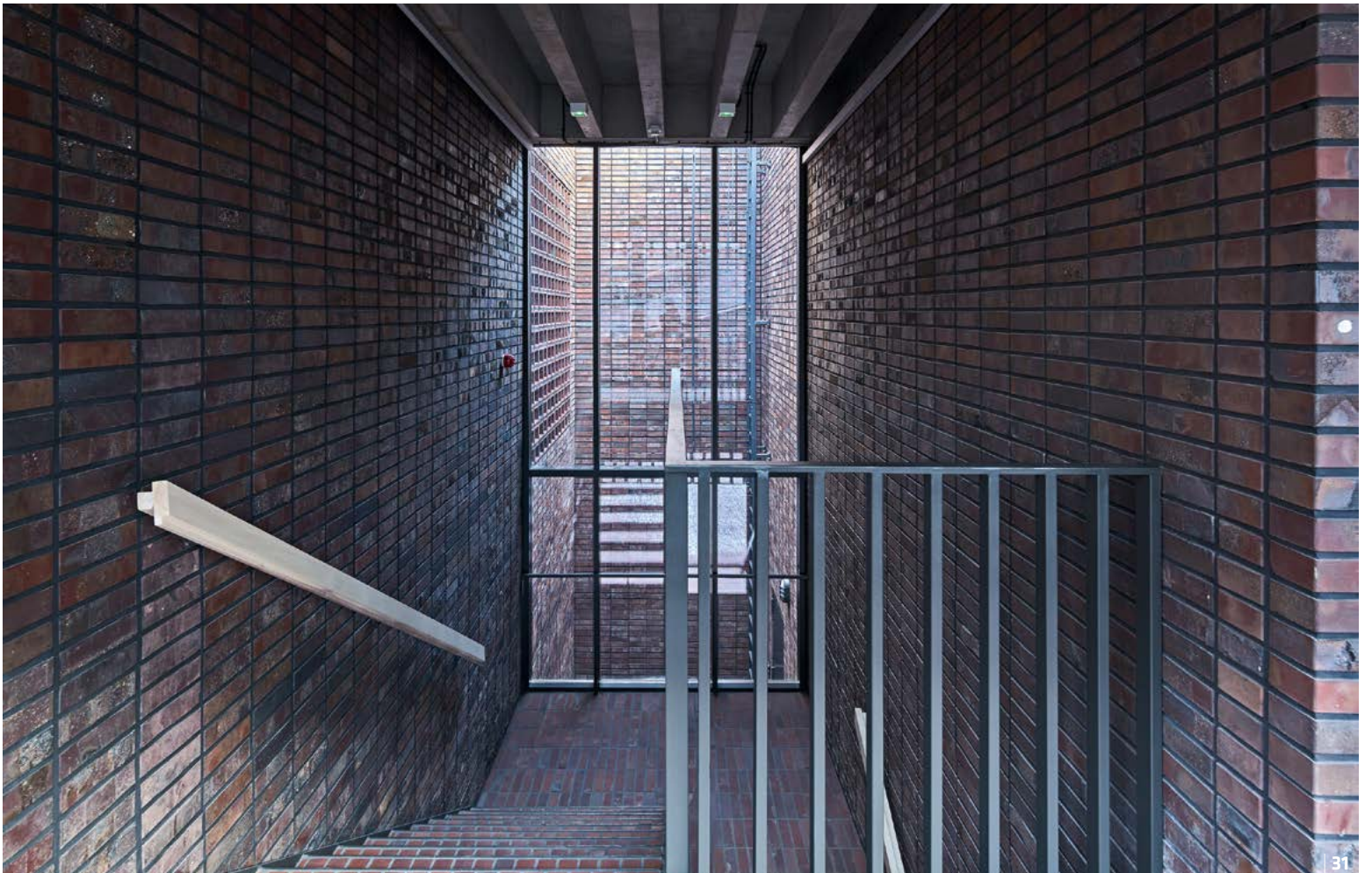
29

**PRZESTRZENIE
 KOMUNIKACJI
 Z WBUDOWANYMI
 MEBLAMI**

– SYSTEMEM SZAF, ŁAWEK PRZY SCHODACH, SĄ PRZESTRONNE, MOGĄ BYĆ MIEJSCEM DYSKUSJI, NIEFORMALNYCH SPOTKAŃ



30



31

32 | Pracownia fotograficzna na pierwszym piętrze; w głębi patio z widokiem na sąsiednie kamienice; cegła wykorzystana w budowie podkreśla śląski charakter budynku i spaja go z otoczeniem



Kolejna katowicka ikona?

Michał Stangel



Michał Stangel, architekt, urbanista;
fot. archiwum własne

Centrum Katowic przechodzi w ostatnich latach gruntowną modernizację. Odnowiono rynek, przebudowano dworzec kolejowy, a na terenie kopalni Katowice powstała Strefa Kultury z Centrum Kongresowym (proj. JEMS Architekci, „A-m” 08/2015), siedzibą Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (proj. Konior Studio, „A-m” 12/2014) i Nowym Muzeum Śląskim (proj. Riegler Riewe Architekten, „A-m” 03/2014). Kolejnym elementem odnowy centrum ma być rozbudowa dzielnicy akademickiej, położonej ok. 700 metrów od rynku. W 2012 roku powstała tu Centrum Informacji Naukowej i Biblioteka Akademska (proj. HS99, „A-m” 10/2012), stając się jeszcze jedną ikoną Katowic. Dwa lata później architekt miasta Stanisław Podkański zorganizował wraz z SARP warsztaty na temat planowanego w tym rejonie Zintegrowanego Centrum Studenckiego, mającego pomieścić: wydział filologii, centrum biotechnologii i bioróżnorodności, halę sportową oraz akademiki. Zwyciężyła koncepcja autorstwa Atelier PS. Plan miejscowy dla tego terenu opraco-

wuje biuro P-A NOVA. W tę strategię wpisuje się też realizacja nowej siedziby Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego.

Budynek doskonale koresponduje z otoczeniem, zarówno pod względem bryły, materiałów, jak i relacji widokowych. Jest też bardzo dobrze wkomponowany w działkę, kształtując przestrzeń z wewnętrznym wirydarzem, który można obejść dookoła na dwóch poziomach. Teraz to rozwiązanie wydaje się tak oczywiste i na miejscu, że aż trudno sobie wyobrazić inne. Obiekt wchodzi w ciekawe relacje z sąsiedztwem.

I to na różnych poziomach. Przez okna widać bezpośrednio przylegające, odrapane kamienice i podwórka, które w dziwny sposób nie kontrastują z nową formą, ale nabierają szlachetności. Nie jest to tylko cegła, ale też odpadające tynki, bazyliki na murach czy zwykła kostka Bauma na chodniku. Przed budynkiem, na zamknięciu ul. Pawła, można dostrzec wspomnianą bibliotekę akademicką HS99 oraz wieżę ciśnień na terenie dawnej kopalni Katowice. Na drugim końcu ulicy co chwila przemyka czerwony tramwaj. Z wyższych kondygnacji widać też inne charakterystyczne



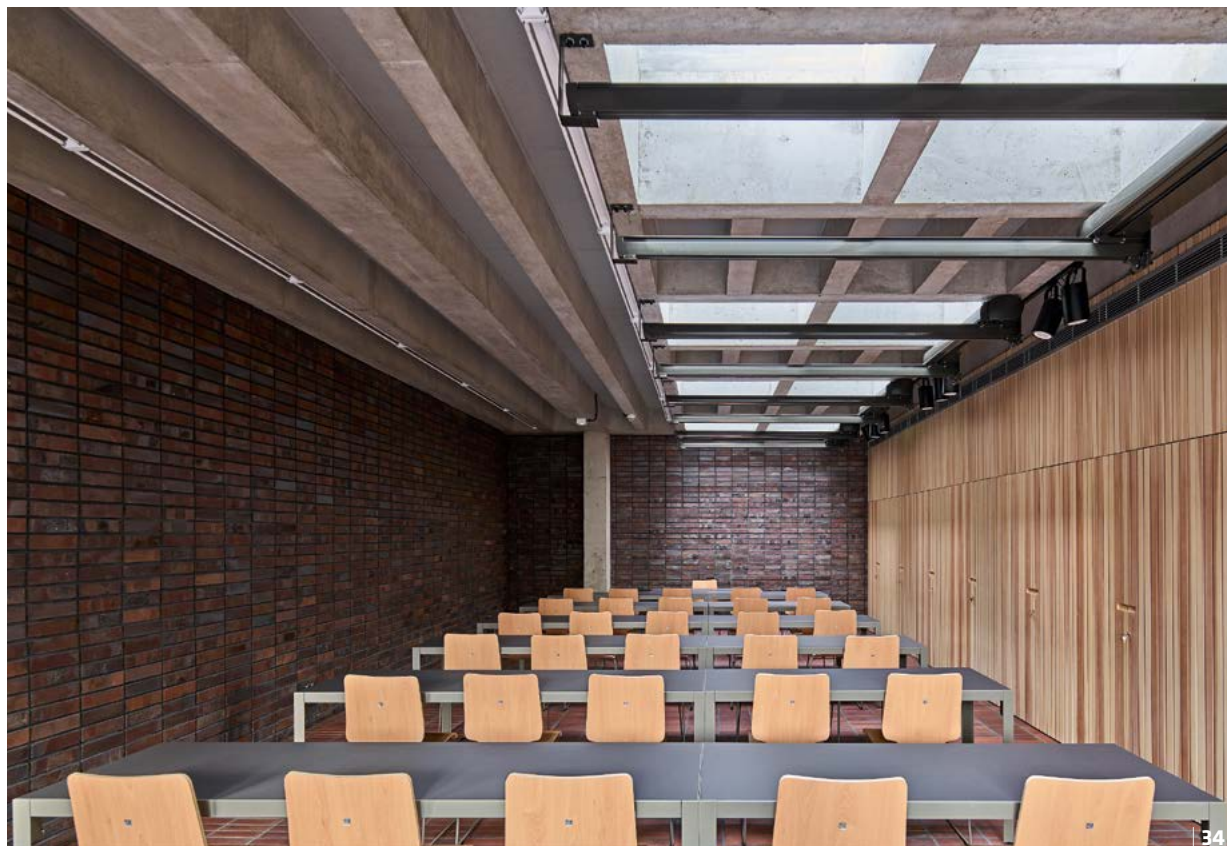
32

OBIEKT WCHODZI
W RELACJE
Z SĄSIEDZTWE
I TO NA RÓŻNYCH
POZIOMACH. PRZEZ
OKNA WIDAĆ
PRZYLEGAJĄCE,
ODRAPANE KAMIENICE
I PODWÓRKA, KTÓRE
W DZIWNY SPOSÓB NIE
KONTRASTUJĄ Z NOWĄ
FORMĄ, ALE NABIERAJĄ
SZLACHETNOŚCI.
NIE JEST TO TYLKO CEGŁA,
ALE TEŻ ODPADAJĄCE
TYNKI

dla Katowic obiekty: osiedle Gwiazdy, wieżę kościoła Mariackiego czy biurowiec Altus. Wnętrza budynku Wydziału Radia i Telewizji zrealizowano z ogromną dbałością o detal. Surowe faktury cegły, pustaków ceramicznych i betonu kontrastują z modrzewiowym drewnem. Te różnorodne materiały zachęcają, by je dotknąć; można by tu prowadzić seminarium z *Oczu skóry* Juhaniego Pallasmy. Wszystko razem sprawia wrażenie doskonale zharmonizowanej, surowej, ale zarazem przyjaznej przestrzeni, może trochę w stylu designerskiego hotelu czy biura w loftach. Z pewnością może to być inspirujące miejsce do nauki dla przyszłych radiowców i filmowców; a może raczej youtuberów i podcasterów. Gdy zwiedzam budynek, jeszcze przed oficjalnym oddaniem do użytku, trwa przeprowadzka. W magazynie 65-calowe telewizory czekają na instalację. Panowie na linach wykańczają coś jeszcze na elewacji. Ale w momencie, gdy ten tekst będzie w druku, budynek zostanie już udostępniony użytkownikom. Ciekawie będzie zobaczyć to miejsce, gdy wypełni się ludźmi i zostanie oswojone. Gdy w bufecie i w patio

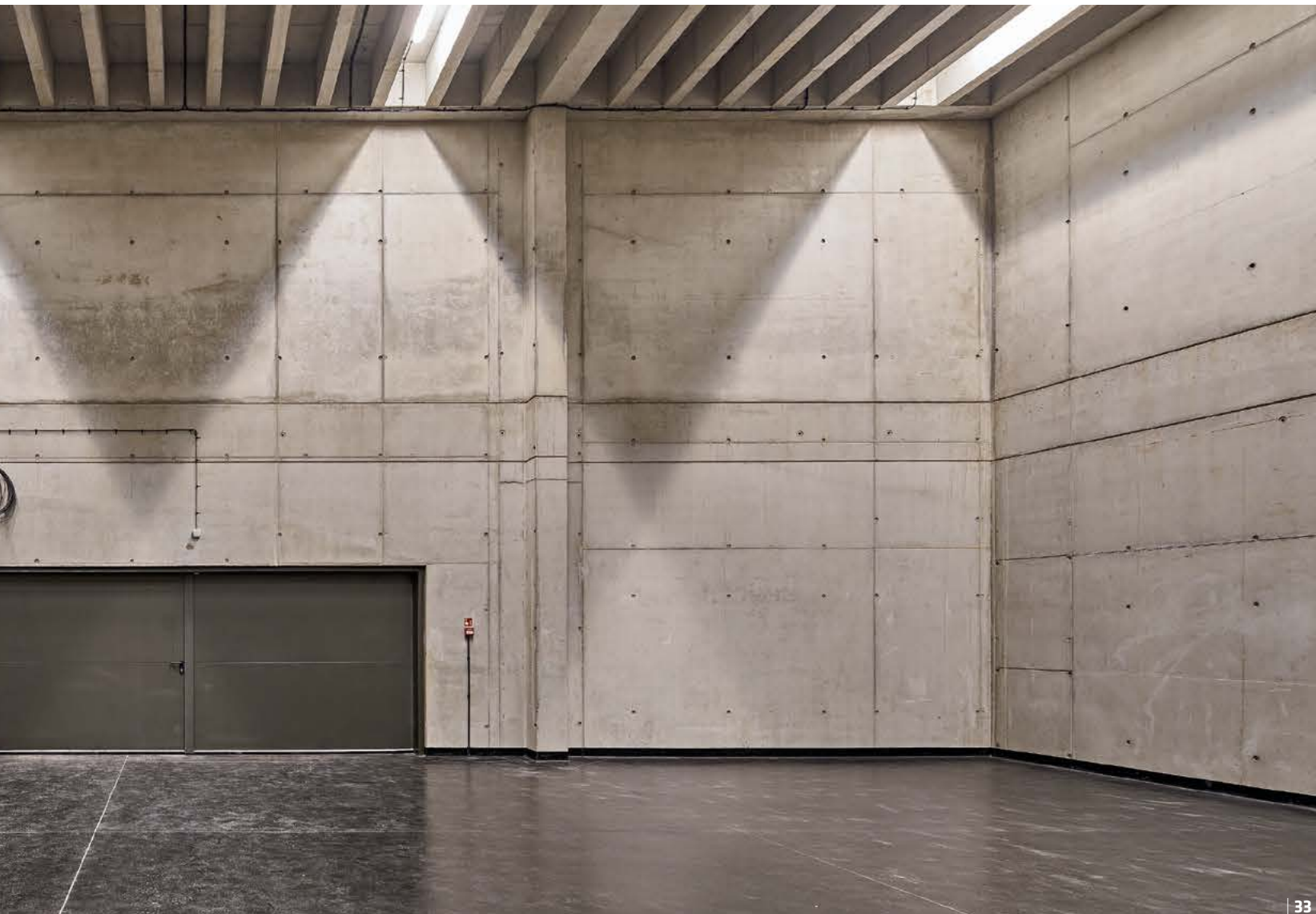
pojawią się krzesła i stoły; studenci siedzieć będą na ławach, schodach; gdy zapełnią się sale wykładowe czy podcień przy wejściu. Ciekawie będzie też zobaczyć, jak w dalszych latach zmieni się sąsiedztwo budynku, czyli cała strefa akademicka. Jak na razie, odległa o kilkaset metrów biblioteka oddzielona jest od budynku rzeką Rawą i płotem warsztatu samochodowego; aby do niej dotrzeć, trzeba iść dookoła, trzykrotnie nadrabiając drogi. Miejmy nadzieję, że w najbliższej przyszłości strefa akademicka będzie się rozwijała, co oznacza nie tylko powstanie kolejnych dzieł architektury, ale też powiązanie ich wygodną przestrzenią publiczną. Strategia rozwoju Uniwersytetu Śląskiego mówi o otwartości uczelni, relacjach z otoczeniem. Budynek Wydziału Radia i Telewizji architektonicznie ma wszelkie predyspozycje, by stać się miejscem chętnie odwiedzanym, podobnie jak Centrum Nauki i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej Symfonia (proj. Konior Studio, „A-m” 12/2007). Natomiast, czy tak się stanie, będzie już zależało od sposobu zarządzania nim przez władze uczelni.

WNĘTRZA
ZREALIZOWANO
Z OGROMNĄ
DBAŁOŚCIĄ O DETAL.
SUROWE
FAKTURY **CEGŁY**,
PUSTAKÓW
CERAMICZNYCH
I BETONU **KONTRASTUJĄ**
Z MODRZEWIOWYM
DREWNIEM



- 33 | Wnętrze studia telewizyjnego wysokiego na dwie kondygnacje
- 34 | Sala wykładowa na pierwszym piętrze doświetlona tylko oknami dachowymi
- 35 | Auditorium
- 36 | Sala wykładowa na trzecim piętrze





33

37 | Jeden z gabinetów działu administracji, w głębi widać dwie fasady: zewnętrzną z ażurowych kształtek ceramicznych o wymiarach 24 x 17,5 x 11,5 cm i wewnętrzną, szklaną oddaloną o 10-11 cm od fasady właściwej



35



36





38



39

38, 39 | W zrewitalizowanym budynku byłej wytwórni żarówek powstała dwupoziomowa biblioteka z krętymi schodami; wszystkie ściany zabudowano białymi regałami na książki, pozostawiając jedynie wolne otwory okienne

FOT. 1, 16, 19, 21-34, 36-38 – JAKUB CERTOWICZ;

FOT. 9, 18, 20, 35 – ADRIÀ GOULA SARDÀ

The Faculty of Radio and Television, University of Silesia in Katowice

A new seat of the faculty was constructed in a central, but run-down district of Katowice, built up with dilapidated, partly abandoned tenements. One of them stood on the site envisaged for the faculty, and the competition guidelines postulated its removal.

Competition winners, a consortium composed of a Catalan and Polish practices, decided however to preserve the old building and construct the new one around it. They wished to fill up the city tissue in a way corresponding to its surroundings, hence the use of brick, which is a traditional building material of the region. Hollow blocks on the facade, the building's hallmark, were fired in old coal kilns, which gave them a slightly varied color. The old incorporated building houses the library. Constructed around a patio, the heart of the faculty, the meeting and communication space between the auditorium, main hall, ateliers and library, the faculty building is filled with light. Construction works were difficult as the surrounding houses have weak foundations, and the site is located above an old and no longer used coal mine.



A kiedy Polska? Nagroda Miesa van der Rohe

MIJA 25 LAT OD
USTANOWIENIA MIES
VAN DER ROHE AWARD.
DO TEJ PORY **ZALEDWIE
CZTERY POLSKIE** OBIEKTY
ZNALAZŁY SIĘ NA TAK
ZWANEJ KRÓTKIEJ LIŚCIE
NAJLEPSZEJ EUROPEJSKIEJ
ARCHITEKTURY. **CZY MAMY
SZANSE** DOJŚĆ DO FINAŁU,
A NAWET **ZWYCIĘŻYĆ?**
O KULISACH PRACY JURY
ORAZ **PRZESŁANIU**, JAKIE
NIESIE NAGRODA – Z EWĄ
P. PORĘBSKĄ, **JURORKĄ**
OSTATNIEJ EDYCJI KONKURSU,
ROZMAWIA GRZEGORZ
STIASNY

Grzegorz Stiasny: Tegoroczną nagrodę otrzymał obiekt piękny, zjednoczenie artystycznej wizji inżynierskiej i architektonicznej, lecz wśród pięciu nominacji większość trudno uznać za klasyczne budynki, czym one w takim razie są?

Ewa P. Porębska: Ogromną ilość czasu spędziliśmy w ramach jury na dyskusjach, jaką wiadomość przekazemy poprzez nagrodzenie takiego czy innego budynku. Średnia europejska jest już w tej chwili na bardzo wysokim poziomie, więc wyboru dokonuje się spośród budynków bardzo dobrych. W tym roku sytuacja była wyjątkowa. Po raz pierwszy w finale znalazły się aż trzy przestrzenie publiczne, ale to nie była dla jury decyzja prosta i oczywista, czy od początku jednomyślna – nagroda do tej pory przyznawana była wyłącznie budynkom.

Od początku XXI wieku Mies van der Rohe Award jest oficjalną nagrodą Unii Europejskiej w dziedzinie architektury. W mojej opinii stanowi to pewien przekaz, promocję wizji świata według modelu Unii Europejskiej.

To jest też pewien rodzaj wizji świata prezentowanej przez członków jury. Tegoroczna edycja była jubileuszowa. Miała w podtekście fakt, że mija właśnie 25 lat od ustanowienia tej nagrody, że Europa bardzo się zmienia i ta nagroda coraz mocniej musi wyrażać przesłanie, czym architektura powinna być w przyszłości. Ze odbiorcy – architekci, społeczności – będą szukać takich wskazówek, starać się zrozumieć, czym charakteryzuje się grupa budynków, które znalazły się na tak zwanej krótkiej liście. Ten zbiór to około 10% z nominowanych obiektów, który doskonale daje pojęcie o tym, co się w tej chwili w europejskiej architekturze dzieje. Wydawać by się mogło, że nowe formy architektoniczne w tej chwili się nie pojawiają, zmienia się natomiast stosunek do architektury, poszerza znaczenie tego słowa. W szczególności świadczy o tym wyróżnienie dla młodych architektów, bo rzeczywiście to jest nagroda chyba inna niż poprzednie...

Z wyróżnień dla młodych architektów pamiętam klasyczne budynki, świadczące o tym, że chcieli powtórzyć to, co robili już ci dojrzały.

W tekście opublikowanym w tegorocznym katalogu konkursu Pedro Gadanho wyjaśnia, dlaczego ci nowi młodzi tak się różnią od poprzedników i czym różni się dzisiaj młoda architektura w Europie od tej wcześniejszej. Zwraca tam uwagę na biura, które są mocno zakorzenione we współczesności, zajmując się bardzo szeroko rozumianą architekturą. Obserwujemy taki trend również w Polsce. Podczas tegorocznej edycji organizowanego przez nasz miesięcznik spotkania Młodzi do Łodzi było wyraźnie widać, że poszerza się pole pracy architekta. Zajmujemy się budowlami czasowymi, projektami wirtualnymi, grafiką, działalnością społeczną nie tylko dlatego, że jest kryzys, a trzeba coś robić, żeby się spełniać zawodowo. To jest również nowe spojrzenie na przestrzeń, na jej zmienność, na to, że realizacja może być czasowa i że efemeryczny projekt to też jest usankcjonowana działalność architektoniczna.

Postać Miesa van der Rohe to symbol architektury jako sztuki, czegoś, co wydała Europa, a co zaważadnęło światem. Nigdy nie był symbolem architekta jakkolwiek zaangażowanego społecznym. Był symbolem architekta zupełnie abstrakcyjnego, poszukującego piękna architektury i wartości rozumianych bardzo klasycznie. Jak się patrzy na nagradzane przez 25 lat obiekty, to one są dosyć klasyczne. Po cichu liczyłem, że z tych pięciu nominacji zostanie wybrany obiekt mniej oczywisty, który poszerza pojęcie architektury publicznej, że to też może być przestrzeń, że to też może być park czy realizacja taka jak Metropol Parasol.

Podczas dyskusji jury nastąpiło pewne przewartościowanie i nagroda zmierza chyba w tym kierunku. Natomiast, wracając do Miesa van der Rohe, zdecydowanie się z tobą zgadzam – jeśli nagroda nosi jego imię, to spodziewalibyśmy się przede wszystkim uznania dla pięknej formy. Taki jest właśnie pawilon w Barcelonie... Każdy architekt powinien tam pojechać chociaż raz, żeby to przeżyć i odczuć, czym jest piękno architektury. Jednak nagroda z założenia – i takie jest oficjalne stanowisko fundacji Miesa van der Rohe – nie ma być wyrazem prostej kontynuacji twórczości mistrza. I tutaj

jest najważniejsza kwestia: architektura ma oddawać ducha naszych czasów. Praca jury polegała na poszukiwaniu projektów, które naprawdę mogły powstać TERAZ, właśnie teraz. Nawet jeżeli historia niektórych z nich była długa, jak w przypadku belgijskiej hali targowej, której realizacja trwała latami, to efekt końcowy jest świadectwem konkretnego momentu historii, aktual-

wymyślenia. Nawet jeżeli nauka jakoś przenika przez architekturę to to, co zrobił Eliasson z pomocą inżynierów, jest efektem rozważań, o których jeszcze do niedawna nie było mowy. Może pojawiały się jedynie gdzieś na uniwersytetach, jako teoretyczne dociekania. Teoria została sprawdzona w praktyce, więc idąc tym tropem, masz rację. Przyznanie nagrody przestrzeni pu-

Raczej chodzi o to, czy jesteśmy pewni, jak te konkretne realizacje się zestarzeją. Czy będą się sprawdzać za parę lat.

To prawda. Nie mogą być jeszcze tak doskonałe jak sala koncertowa – obiekt powtórzony w historii już wielokrotnie, w którym wiele elementów można porównać i doceniać. Każda z tych trzech

większym zaangażowaniu lokalnych społeczności i coraz silniejszej potrzebie wpływu użytkowników na nasze otoczenie – o tle społecznym i historycznym trzech nominowanych realizacji oraz o wynikających z nich trzech sposobach myślenia o przestrzeni publicznej pisałam obszernie w tekście *Three Ways to Public Space* w katalogu wystawy Mies van der Rohe,

1 | Ewa P. Porębska i Grzegorz Stiasny; FOT. KALBAR



nego sposobu myślenia. Jednocześnie trzy przestrzenie publiczne w finale wskazują, jak ważną dziś tego typu projekty odgrywają rolę. A że zwyciężył jednak budynek? Widocznie po prostu był najlepszy.

Nie widziałem na żywo tego obiektu, ale jego wybór spośród piątki finalistów wydaje mi się bardzo bezpieczny, i bezdyskusyjny. To obiekt kultury, czyli coś, czym Europa chce się pochwalić, że jest takim kulturalnym pępkiem świata, a jednocześnie taki, który jeszcze 10 lat temu nie byłby w ogóle możliwy do

blicznej byłoby co prawda czymś absolutnie przełomowym, ale widocznie żadna z nich nie była tak innowacyjna, znacząca. Lecz takie decyzje, jak nominowanie przestrzeni publicznych w nagrodzie do tej pory zdominowanej przez budynki, sankcjonują trend, zostawiają na zawsze ślady. To punkt zwrotny, który kiedyś, w przyszłości, będzie określał charakterystyczny moment historii europejskiej architektury.

Być może nie nadszedł jeszcze czas, żeby takie okołooarchitektoniczne rzeczy nagradzać.

nominowanych przestrzeni miała też dosyć krytyczne recenzje. Niektórzy uważają, że pewne rzeczy są dyskusyjne. Wyrzucone pieniądze na ekstrawaganckie zadaszanie w Sewilli, które zadaszaniem nie jest, czy naruszanie spójności historycznego rynku Gandawy przez monumentalny obiekt. Albo próba godzenia sprzeczności w Kopenhadze. To nie jest przestrzeń spójna, raczej akceptująca chaos i go celebrująca.

Przestrzeń publiczna często bywa przedmiotem sporu, to całkowicie naturalne i twórcze. Świadczy o coraz

więc nie chciałabym w tym miejscu się nad tym wątkiem szerzej rozwodzić. W skrócie mówiąc, to właśnie w projektach atrakcyjnych, nierzadko innowacyjnych, miejskich obszarów najsilniej ujawnia się „duch czasów” początku XXI wieku – odkrywanie potencjału kulturowej i społecznej RÓŻNORODNOŚCI.

Dla mnie osobiście najciekawsze jest Superkilen w Kopenhadze. Ten projekt trudno nazwać pięknym. Nie do końca jest on również zrozumiały, jeśli się nie zna jego genezy, a odbiera wyłącznie powierzchownie, poprzez formę.

Wydaje się populistyczny. I taki jest, w jakiejś mierze. Lecz jeśli wnuknie się głębiej, jego idea i sposób organizacji są fascynujące i wyznaczają absolutnie nową drogę. Projekt jest częścią programu partnerskiego władz Kopenhagi i stowarzyszenia Realdania wspierającego działania charytatywne w sferze architektury i urbanistyki. W jego opracowaniu, poza architektami, bardzo dużą rolę odegrała grupa artystów i projektantów krajobrazu. W wielkim uproszczeniu mówiąc, chodziło o to, aby dojść do porozumienia z przedstawicielami 60 mniejszości etnicznych zamieszkujących jedną z najbardziej zaniedbanych dzielnic Kopenhagi dla stworzenia wspólnej przestrzeni, która odpowiadałaby ich potrzebom. Aby wybrać odpowiednie symbole, które, w ich mniemaniu, ich reprezentują.

Śmietniki, ławki, to wszystko zebrane z różnych stron świata...

Patrząc powierzchownie, odnosi się wrażenie, że to rodzaj parku rozrywki. Sama go tak początkowo odbierałam – te silne kolory, nachalna symbolika...

TO, IŻ JAKIŚ PROJEKT NIE ZNALAZŁ SIĘ NA TAK ZWANEJ KRÓTKIEJ LIŚCIE PRAC WYBRANYCH PRZEZ JURY NIE OZNACZA, ŻE NIE BYŁ DOBRY, TYLKO ŻE PO PROSTU NIE BYŁ W DANYM MOMENCIE TAK ZNACZĄCY DLA ARCHITEKTURY W SZERSZEJ, PONADLOKALNEJ SKALI

Ale w głębszej, ideowej i symbolicznej warstwie, projekt wnosi wiele do dyskusji o europejskiej tożsamości, dziedzictwie. Przyznam, że pod tym kątem mnie zafascynował, bo otwiera pole dla wyobraźni, rozmaitych interpretacji, twórczych sporów. Moim zdaniem pokazuje przede wszystkim, że nasze dziedzictwo i symbole w Europie mogą być zbiorem otwartym. Superkilen to próba stworzenia wielowątkowego

znaku, ukazania złożoności dziedzictwa, to budowanie unikalnej nowej przestrzeni absolutnie od początku, a jednak w oparciu o zachowaną przez mieszkańców pamięć innych, odległych przestrzeni. Cały proces realizacji – wyboru artefaktów, podróży wybranych mieszkańców do dalekich krajów dla przywiezienia „skarbów” – przypomina moim zdaniem jakąś baśń, wyprawę po złote runo, coś, co mogło się zdarzyć w zaprzeczonych czasach. To zaczątek nowej miejskiej legendy, mitu.

Wracając do realiów – jak ta przestrzeń w praktyce będzie działać, nie wiem. Trudno uwierzyć, że problemy społeczne można naprawić wyłącznie poprzez architektoniczną, nawet pogłębianą kulturowo działalność.

To jest architektoniczny idealizm.

Też architektoniczne zastępstwo, bo pieniądze na społeczne działania na pewno musiałyby być znacznie większe niż na to, żeby taki symbol, przestrzeń publiczną wybudować. Natomiast tamtejsze władze wcale nie twierdzą, że Superkilen ma w tej postaci pozostać na zawsze. Projekt był odpowiedzią na konkretne potrzeby i czas. Znow więc pojawia się w naszej rozmowie wątek tymczasowości i przekazu, który jest aktualny dziś, ale nie wiadomo, jak długo. Tak czy inaczej – Superkilen znalazł się w finale i ważne, żebyśmy nie oceniali tego projektu wyłącznie pod względem formy.

My też w ostatnich latach nominowaliśmy kilka przestrzeni publicznych.

To, co znalazło się na shortliście, czyli węzeł przesiadkowy we Wrocławiu, nie jest oczywistą architekturą, tylko rodzajem przestrzeni, ale znacząco różnej od tych, które w poprzednich latach były nominowane z Polski, na przykład skweru Hoovera czy parku chopinowskiego w Żelazowej Woli. Te przestrzenie niosą przekaz oficjalny, są jak plakat.

Węzeł przesiadkowy znajduje się w niewralgicznym punkcie urbanistycznym, spina wiele funkcji, w takim sensie jest bardziej unikatowym obiektem niż klasyczny miejski plac. W nagrodzie Miesa van der Rohe szczególnie docenia się pewien ekspe-

POSTAĆ MIESA VAN DER ROHE TO SYMBOL ARCHITEKTURY JAKO SZTUKI. NIGDY NIE BYŁ SYMBOLEM ARCHITEKTA JAKKOLWIEK ZAANGAŻOWANEGO SPOŁECZNIE. ALE NAGRODA NIE MA BYĆ WYRAZEM UZNANIA DLA PROSTEJ KONTYNUACJI TWÓRCZOŚCI MISTRZA, LECZ ODDAWAĆ DUCHA CZASU. MA BYĆ SZUKANIEM NAJWAŻNIEJSZYCH SYMBOLI I INNOWACJI

ryment – albo w grze z miastem, albo w formie. To widać w każdym z finałowych pięciu projektów – możemy się w nich doszukać nowości i dyskusji z tym, co istniało.

Jednocześnie każdy odzwierciedla czas, w jakim powstał i sytuację, w jakiej dane miejsce czy kraj się znajduje.

Tegorocznymi polskimi nominacjami pokazujemy, że cały czas jesteśmy regionem w przebudowie. Nie stać nas na aż tak wyszukane obiekty jak te finałowe. Oczywiście budujemy też filharmonie, muzea i w tej edycji mamy nominowanych pięć muzeów. Zwróćmy jednak uwagę, że część to są przebudowy, to jest recykling, coś, co może być wartością w tym konkursie. Jest też to, co uwielbiamy promować, takie nasze najpiękniejsze budynki, na które możemy wydać dużo pieniędzy. W tym roku był nominowany dom handlowy Vitkac. To jest piękny, bardzo drogi, luksusowy budynek. A zwycięzca, Harpa, to też piękny, bardzo drogi, luksusowy budynek.

Jaki drogi? Czteryście milionów złotych.

Sto milionów euro, to nawet nie taki drogi. Nasze stadiony były droższe.

Więc jak widzisz, jeśli chodzi o koszty realizacji, nie pozostajemy w tyle... Ale mówiąc serio, Harpa to fantastyczny symbol tego, co Europa ostatnio przeżyła. Kryzys zaczął się w Islandii, a realizacja Harpy to znak jego przeżycia. Jest w tym projekcie zapisana cała historia trudów partnerstwa publiczno-prywatnego, bo ostatecznie to, że budynek w ogóle powstał, jest zasługą zaangażowania środków od państwa. To jedyny tak ważny, duży budynek w Islandii. Oczywiście w czasie kryzysu wiele osób było przeciwnych jego ukończeniu. Państwo wzięło

jednak na siebie odpowiedzialność za jego sfinansowanie. Jeśli w ogóle mówić Harpie jako o ikonie, to już nie jest znak miasta, tylko aspiracji kraju.

Idąc tym tropem, powinniśmy nominować Stadion Narodowy. Właściwie bardzo się dziwię, że nigdy nie nominowaliśmy żadnego z obiektów sportowych. Inne kraje, podobnie jak my, nominują też biurowce, domy jednorodzinne, wielorodzinne, architekturę komercyjną.

Każdy z obiektów, niezależnie od funkcji, ma moim zdaniem szanse wygrać. To jest fantastyczne w tej nagrodzie, że ona jest absolutnie pozakomercyjna – co jednak wcale nie oznacza, że musi się nagradzać budynki kultury. Wszyscy bardzo się starają, żeby wybrać po prostu projekty najlepsze. Mówiąc „pozakomercyjna”, mam na myśli jej idealistyczne przesłanie – wskazanie najlepszych architektonicznych realizacji, by stanowiły wzorzec, materiał do dalszych dyskusji.

Ważne jest też to, że nominują nie tylko instytucje, reprezentujące oficjalne stanowisko stowarzyszeń, muzeów czy izb architektonicznych, ale też indywidualni eksperci z poszczególnych krajów. Trzeba sobie zdawać sprawę, że te pierwsze często starają się nominować to, co dla ich środowiska zawodowego jest ważne, promują architektów, którzy są znaczący w danym kraju czy regionie. Nic w tym złego, ale dobrze, że pojawiają się także głosy z boku, bo to poszerza spektrum. Ciekawe, że niektóre z obiektów są zgłoszone przez cztery, pięć osób, a inne tylko przez jedną instytucję.

Ponieważ jestem architektem, ciekawi mnie co trzeba zrobić, żeby dostać nagrodę Miesa van der Rohe.

Najpierw trzeba być nominowanym.

Czyli mieć poparcie swojej izby czy stowarzyszenia architektonicznego albo zyskać poparcie tego niezależnego krytyka, który nominuje.

Myślę, że najważniejsze jest, żeby to dzieło zostało przez kogoś zauważone. Tylko raz mi się zdarzyło, że ktoś usiłował naciskać, abym nominowała jego obiekt. Wysyłając kandydatury, zawsze starałam się znaleźć trop, analizować dotychczasowych laureatów,

szukać projektów, które mogłyby w tym konkursie zająć jak najwyżej. W czasie ceremonii wręczenia nagród spotkałam parę osób z innych krajów, które też są w gronie nominujących, i one mówiły to samo, że starają się wyszukać takie realizacje, które byłyby w stanie zwyciężyć. Ale jeśli chodzi o nagrodę dla młodych architektów, to przede wszystkim szukaliśmy ludzi, którzy w przyszłości mają szansę zaistnieć jako...

...agenci zmian, którzy wprowadzą jakiś ferment, nowe otwarcie.

Myślę, że jest duże prawdopodobieństwo, że tak się stanie.

Wśród autorów nominowanych z Polski obiektów nie brakuje młodych architektów. Jest PALK, WXCA, Łukasz Wojciechowski. Ale wydaje mi się, że oni starają się raczej konkurować ze starszą generacją, a nie szukać nowych pól eksploracji.

Młode pokolenie architektów ma dużo więcej kontaktów z zagranicznymi uczelniami i biurami niż kiedykolwiek wcześniej, potrafi śledzić to, co się dzieje w Europie i stara się w to wejść. Myślę, że nie jesteśmy tak daleko od tej nagrody.

Pewnie coraz bliżej. Początkowo udział Polski w tym konkursie był raczej symboliczny, nominowały pojedyncze osoby. Nominowane obiekty były co prawda w danym momencie dla polskiej architektury ważne, ale dziś już niekoniecznie. Na początku to były kościoły, potem nominacje oddawały zachłyśnięcie się architekturą komercyjną.

Bo też mało mieliśmy innych.

Ale w ostatnich latach szala się przechyla i przeważają ważne obiekty publiczne, a nie biurowce, banki czy wille. Jedna rzecz rzuca się w oczy. Nie ma żadnego „ukłonu” w naszą stronę, stosowania taryfy ulgowej wobec Europy Wschodniej czy Środkowej, dawnych krajów komunistycznych, zrozumienia, że musimy nadrabiać tyle zaległości w dziedzinie architektury. Próbowałam lobbować za pewnym projektem, ale w odpowiedzi usłyszałam, że jest to oczywiście świetny projekt, tylko że mógł powstać

20 lat temu. Nawet gdybym użyła argumentu, że 20 lat temu to on u nas nie mógłby powstać, to musiałbym się zgodzić, że w skali europejskiej by jednak mógł. Mówię to po to, żeby uzmysłowić, po pierwsze, jak ważne w tym konkursie jest oddanie ducha czasów, a po drugie, że nikt już nie ocenia nas przez pryzmat młodszego rodzeństwa, któremu można coś jeszcze wybaczyć. Wręcz przeciwnie, wszyscy traktują Polskę jako duży kraj, w którym się dużo buduje, w związku z tym musi tu powstawać coś naprawdę ciekawego.

Ponieważ byłeś jurorką, to chciałbym się dowiedzieć, jak to wygląda od kuchni. Każdy z nominowanych robi swoją prezentację, ale jest to prezentacja bardzo określona i bardzo jednolita, nie ma dowolności przedstawiania obiektu?

Nie. Są wyznaczone ramy prezentacji, a osoby, które nominują powinny napisać również uzasadnienie. Wszystkie projekty są w taki sam sposób dostępne dla jury już przed pierwszym posiedzeniem, więc można je bardzo szczegółowo obejrzeć. Każdy sędzia dostaje również wydruki, z wszystkimi budynkami i zapisami. Ponadto stoją plansze. Jest też presja czasu, bo kiedyś trzeba te obrady skończyć... Najtrudniejszy moment to pierwszy kontakt z nominowanymi pracami. Pierwsze głosowanie polegało na tym, że wszyscy wybierali swoje typy, na początku dowolną liczbę. Ale niewiele było takich obiektów, które by jeden, pojedynczy juror wybrał. Widać więc, że wśród architektów istnieją kryteria, które nawet na poziomie pierwszego oglądu projektu są dosyć oczywiste.

Trzysta obiektów z Europy oglądane w masie tworzy bazę, na tle której widać pewne rodziny.

Owszem, rodziny widać! Każdy, kto uczestniczył w jakimkolwiek jury, gdzie jest większa liczba projektów architektonicznych, ma tego świadomość. Na pewno ma znacznie, w jaki sposób budynki są fotografowane. Ale jeśli tych zdjęć jest kilka, to choć pewna manipulacja fotkami teoretycznie jest możliwa, to zawsze na którymś zdjęciu prawda jest gdzieś ujęta.

W drodze kolejnych eliminacji wybieracie pięć obiektów. Czy każdy jest przez was szczegółowo oglądany na żywo?

Ta objazdowa część jury, wizyty w terenie, to najciekawsza część obrad. Wtedy już widać każdy szczegół i jedni zyskują, a inni tracą.

Czy wśród pięciu nominowanych obiektów miałaś jakies inne typy? Głosowałaś za Reykjavikiem, czy jednak za Kopenhagą?

Zdecydowanie głosowałam za Harpą. To był jednogłośny werdykt. Ale przestrzenie publiczne zrobiły na mnie bardzo duże wrażenie, sądzę, że w przyszłości to będzie ważny element architektury europejskiej. Nie mamy już tak

NIE MA STOSOWANIA TARYFY ULGOWEJ WOBEC EUROPY WSCHODNIEJ CZY ŚRODKOWEJ. NIKT JUŻ NIE OCENIA NAS PRZEZ PRYZMAT MŁODSZEGO RODZEŃSTWA, KTÓREMU MOŻNA COŚ JESZCZE WYBACZYĆ. WRĘCZ PRZECIWNIE, WSZYSCY TRAKTUJĄ POLSKĘ JAKO DUŻY KRAJ, W KTÓRYM SIĘ DUŻO BUDUJE, W ZWIĄZKU Z TYM MUSI TU POWSTAWAĆ COŚ NAPRAWDĘ CIEKAWEGO

strasznie dużo wolnych przestrzeni do zabudowania, nie musimy tworzyć tak dużo nowych budynków, a część istniejących będzie przystosowywana do nowych potrzeb.

Można je wymieniać.

Ale pomiędzy budynkami też coś się dzieje. Myślę, że teraz uwaga będzie skupiać się na przestrzeni, krajobrazie. Przestrzeń publiczna jest coraz bardziej widoczna i potrzebna. Myślę też, że planowanie w coraz większym stopniu będzie się otwierało na różnego typu wpływy mniej lub bardziej formalnych organizacji. To się dzieje w przestrzeni publicznej w tej chwili na całym świecie. I to będzie coraz bar-

dziej sankcjonowane. Architekt jest potrzebny do tego, żeby różne niezależne działania rozmaitych grup, społeczności pozbierać i stworzyć z tego pewną całość – po prostu z bardzo różnych wątków stworzyć jedną wspólną koncepcję. Publikowaliśmy w „A-m” tekst SelfMade City pokazujący działalność grup mieszkańców, którzy samodzielnie zajmują się budowaniem domów w Berlinie. Liderami takich działań często były osoby ze środowiska architektonicznego.

W Warszawie mieliśmy propozycję realizacji skwerów sportów miejskich, co pokazuje otwarte społeczne myślenie, że architektura to nie tylko obiekt do podziwiania, lecz coś, w czym się żyje, czego na co dzień się używa.

Myślę, że jest bardzo dużo projektów skierowanych do lokalnych społeczności, które nie mają „swoich” miejsc w przestrzeni publicznej, a które dopiero uczą się, że mogą takich przestrzeni wymagać i że mogą przy tego typu projektach współpracować. Te wszystkie młode grupy zajmujące się architekturą i przestrzenią publiczną, jak Odblokuj, Napraw sobie miasto czy krakowski Instytut Architektury, działają na rzecz tego typu społeczności. Czy zrealizują kiedyś coś tak dużego, spektakularnego jak Superkilen – nie wiem, czy będą mieć takie możliwości. Ale może to nie ma znaczenia, bo architektura składa się też z drobnych elementów. I takie elementy i tego typu działania my już w Polsce mamy.

Mamy młodych i ambitnych architektów, łączących różne dziedziny projektowania – grafikę, sztukę, nieoczywistą architekturę – tylko może oni nie mają takiej realizacji jak aranżacja Red Bull Music Academy, która otrzymała w tym roku wyróżnienie dla młodych architektów. Realizacji łączącej na dodatek komercję ze sztuką.

Langarita-Navarro Arquitectos zrealizowali ten projekt w ciągu dwóch miesięcy. To wyróżnienie Mies van der Rohe Award wynika z zauważenia faktu, że rola architekta polega także na tym, by w szybkim tempie reagować na potrzeby, nawet te chwilowe, a jednocześnie tworzyć dla nich takie ramy, które byłyby jak najbardziej doskonałe. Nie oznacza to oczywiście, że to jest

radikalne odejście od tak zwanej prawdziwej, kubaturowej architektury, o czym świadczy przecież budynek wyróżniony główną nagrodą, raczej staram się zwrócić uwagę, że pojawiają się takie istotne wątki jak tymczasowość w architekturze.

Nagrodę dla wyróżniającego się młodego architekta 10 lat temu otrzymał Jürgen Mayer, który teraz był w finale, a dostał ją za establishmentowy budynek ratusza w jednym z niemieckich miast. Owszem, trochę połączył architekturę ze sztuką, ale to był wczesny Jürgen Mayer, który nie miał nic z dzisiejszego architektonicznego celebryty. Tak samo Wiel Arets, przewodniczący ostatniego jury. On też kiedyś dostał nagrodę dla młodych, a potem zrealizował wiele znaczących budowli, był dziekanem legendarnego Berlage, a teraz jest dziekanem IIT w Chicago, szkoły, której szefował przecież kiedyś Mies van der Rohe. Innymi słowy, nagradzane zostają osoby, które faktycznie robią potem coś istotnego dla architektury, a poszukiwanie takich talentów jest zadaniem jury. Tu nie chodzi tylko o nagrodzenie jednej, wyróżniającej się realizacji.

Wróćmy jeszcze do polskich nominacji. Dlaczego budynki pewnych architektów wielokrotnie się w nich powtarzają? Czy to są naprawdę najlepsi polscy architekci? Romuald Legler był nominowany sześć razy za bardzo zróżnicowane budynki publiczne i prywatne, potem nastąpiła era Roberta Koniecznego, który też miał nominacje dla sześciu swoich kolejnych willi. APA Kuryłowicz – pięć razy, w zasadzie tylko architektura komercyjna, JEMS – też pięć razy, przy czym skwer Hoovera to wśród nich jedyny publiczny obiekt. Czy można powiedzieć, że to są bezdyskusyjni liderzy polskiej architektury przełomu XX i XXI wieku?

Oczywiście, są liderami polskiej architektury. Ten sposób nominacji – w dowód uznania zasług dla lokalnej architektury – nie dotyczy tylko Polski. Tak czy inaczej każda osoba powołana do grona nominujących powinna czuć się zobowiązana do szukania obiektów, które mają w tym konkursie szansę, które są ważne dla europejskiej architektury i jej historii. Zwróćmy uwagę, że w poprzedniej edycji konkursu pol-

ska realizacja, która znalazła się na tzw. krótkiej liście, nie była nominacją w dowód uznania szerszej działalności architektonicznych liderów. To był mały kościółek...

W Tarnowie nad Wisłą koło Puław.

Zgłoszony przez Romka Rutkowskiego. Kościółek, który ma w sobie pewną nostalgię, jest wyjątkowo usytuowany w krajobrazie, a jednocześnie jest rzeczą bardzo drobną.

Tym niemniej trudno nie nominować najważniejszych budynków, które powstały w danych latach. Jednak pamiętajmy, że większości sędziów nazwiska liderów z Polski, nawet te, które tutaj wymieniamy, nie są powszechnie znane. Tak więc nie można liczyć, że jakiś obiekt wygra ze względu na nazwisko autora...

To w pewien sposób oczywiste, że izby architektów czy stowarzyszenia muszą nominować to, co najlepszego dany kraj wydał albo coś, co jest najbardziej na świętniku. Nie zdziwiło mnie, jak zobaczyłem nominacje dla kilku obiektów z olimpiady w Londynie, bo to jest coś, czym cała Wielka Brytania może się pochwalić, co należy do machiny promocyjnej państwa.

I tak powinno być, dlatego że już sama nominacja do nagrody Miesa van der Rohe jest znacząca. Nominowane obiekty zaczynają być jeszcze bardziej znane w swoim kraju, wzbudzają kolejne dyskusje. Usankcjonowanie tego, że stadion czy budynek komercyjny był ważny w danym okresie w danym kraju jest też ważnym zapisem dla historii architektury współczesnej. Ten zapis zostaje na internetowej stronie fundacji Miesa van der Rohe. Do tej pory nominowanych było 2467 obiektów, z tego 71 z Polski. W przeciągu 25 lat tylko cztery z nich znalazły się na tak zwanej krótkiej liście. Jednak jestem przekonana, że to, iż obiekt nie znajdzie się na shortliście, nie oznacza, że nie jest dobry, tylko że po prostu nie jest w danym momencie tak znaczący dla architektury w szerszej, ponadlokalnej skali, że nie jest aż tak zapamiętywalny. Nagroda Miesa van der Rohe jest szukaniem najważniejszych symboli i innowacji. Tych innowacji, jak widać, nawet na skalę europejską nie jest wcale tak strasznie dużo.

POLAND'S TURN? THE MIES VAN DER ROHE AWARD

Twenty-five years have passed since the Mies van der Rohe Award was established. So far, only four Polish structures made it to the short list of best European architecture. Do we have any chance for the finals, or for winning? Ewa P. Porębska, a jury member in the recent edition of the competition, talks with Grzegorz Stiasny about the behind-the-scenes work of the jury and the message carried by the award.

G.S.: Since the beginning of the 21st cent., the Mies van der Rohe Award has been the official European Union award in architecture. I believe it points to a certain message, a promotion of the world outlook according to the EU model.

E.P.P.: This year's edition marked the 25th anniversary of the establishment of this award. It suggests that Europe keeps on changing, and the award should send a strong message about future architecture. That its recipients—both architects and communities—will look for clues and try to understand what characterizes the group of structures that made it to the short list. The short list consists of ca. 10 per cent of all nominated structures and gives an excellent idea of what's happening in European architecture. It would seem that there are no new architectural forms, but the attitude toward architecture has changed and the meaning of this word has broadened. Especially telling is the special mention for a young emerging practice, which seems to be different from the previous ones.

G.S.: As far as I remember, awards for young architects usually went to those who presented classical buildings following "mature" models. E.P.P.: In his text in the 2013 Award catalog, Pedro Gadanho explains in what these young ones differ from their predecessors and how young European architecture differs from what was before. He points to practices strongly rooted in the present times and engaged in architecture understood very broadly. Also in Poland, we observe such a tendency. At this year's "The Young to Łódź" meeting, organized by

our magazine, it was very clear that an architect's field of activity had widened. We get involved in ephemeral buildings, virtual projects, graphic arts and social activities not only because a crisis is on and we must be doing all we can to practice the profession, but also because there is a new approach to space and its flexibility, the idea that a construction can be temporal, and that an ephemeral project also is a sanctioned architectural activity.

G.S.: Mies van der Rohe is a symbol of architecture as art that emerged in Europe but conquered the world. He never was a socially involved architect, but rather an abstract architect, who looks for beauty in architecture and values understood in a classical way. Structures awarded in the past 25 years are quite classical. I hoped that this time the choice among the five nominees would be less obvious, that the award would go to a structure that broadens the idea of public architecture, that it can also be space, a park or such a place as Metropol Parasol.

E.P.P.: A certain redefinition took place during the discussions of the jury, and I think the award will turn in this direction. According to the official opinion of the Fundació Mies, the award is not meant to express a simple continuation of Mies's work, but—and this is important—the spirit of our times. The jury's work involved looking for projects, which are really created NOW, right NOW. Even if some of them have a long history, as for example the Belgian market hall that took many years to be constructed, the final effect is a testimony to the concrete moment in history, the present way of thinking. Three public spaces in the finals show how important such projects are now. And the fact that the winner turned out to be a building? Well, apparently it was the best choice. [...] Giving the award to a public space project would have been an absolute breakthrough, but apparently none of them was innovative and significant enough. However, such decisions as nominating public spaces for an award that has always been dominated by buildings, sanction a trend and leave a trace. This is a turning point, which some time in the future will point to a characteristic moment in the history of European architecture.



EU Mies Award. POLSKA



WYSTAWA NA BULWARACH WARSZAWSKICH WYMIENIA WSZYSTKIE
NAGRODZONE, NOMINOWANE I WYRÓŻNIONE POLSKIE OBIEKTY
W EUROPEJSKIM KONKURSIE O NAGRODĘ ARCHITEKTONICZNĄ UE

Wystawa Europejska kronika wydarzeń: Polska w konkursie Unii Europejskiej w dziedzinie Architektury Współczesnej im. Miesa van der Rohe / Chronicle from Europe: Poland in the European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award

Warszawa, Bulwary Wiślane,
Galeria Przy Plaży, 24.09.2019-13.10.2019

Organizator/Organizator:

Mies van der Rohe Foundation

Współorganizator/Co-organizer:

miesięcznik „Architektura-murator”

Kuratorzy/Curators: Ivan Blasi,

Marcin Szczelina

Wywiady/Interviews: Barozzi Veiga,

BBGK Architekci

Partnerzy wystawy/Partners: Warsaw

Production, Profim

W porównaniu z innymi europejskimi krajami, polska architektura przeszła chyba najbardziej znaczącą ewolucję od lat 90. XX wieku. Ważną rolę w tym procesie odegrało społeczeństwo, politycy i klienci. Ponadto, jeden z polskich budynków otrzymał Nagrodę im. Miesa van der Rohe (Filharmonia Szczecińska), jeden został finalistą konkursu (Muzeum Katyńskie), a sześć zostało zakwalifikowanych na tzw. krótką listę (POLIN – Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Śląskie, Centrum Informacji Naukowej i Biblioteka Akademicka, Zintegrowany przystanek kolejowy i tramwajowy Wrocław-Maslice, Drewniany kościół w Tarnowie i Brama do Miasta Zmarłych). Celem niniejszej wystawy jest uczczenie wysokiej jakości współczesnej polskiej architektury w perspektywie europejskiej i międzynarodowej, a także w kontekście 25-lecia istnienia miesięcznika „Architektura-murator”, który aktywnie uczestniczył w organizacji konkursu. Nagroda odzwierciedla zmiany, które zaszły w ostatnich trzydziestu latach w dziedzinie technologii, pojawienia się nowych idiomów, a nawet w składzie i funkcjonowaniu pracowni architektonicznych. Nagroda odzwierciedla także przemiany społeczne zachodzące zarówno w dziedzinie praw obywatelskich, jak i w stylu życia. Szczegółowa wiedza na temat prezentowanych projektów pochodzi od ekspertów, stowarzyszeń architektów, instytucji wspierających architekturę w Europie, Komisji Europejskiej oraz Fundacji im. Miesa van der Rohe. Realizacje architektoniczne odnoszą sukcesy, a my czerpiemy zadowolenie z naszych projektów w dużej mierze dzięki temu, że użytkownicy architektury i klienci są dumni z tego, co tworzymy. Nasza

satysfakcja rośnie, gdy projekty stają się rozpoznawalne dla szerokiej grupy odbiorców. Na długo zapamiętamy emocje, które towarzyszyły prezydentowi miasta Szczecina i jego zespołowi, gdy odbierali Nagrodę im. Miesa van der Rohe za 2015 rok w imieniu miasta, oraz pracownikom Muzeum Katyńskiego podczas wizyty jury. Minęło ponad trzydzieści lat od momentu jej ustanowienia, a Nagroda wciąż się rozwija. Z jednej strony, towarzyszy temu entuzjastyczne podejście i ciężka praca grupy ludzi związanych z Fundacją i spoza niej, starających się realizować jej założenia. Z drugiej strony, powstaje ogromna liczba wysokiej jakości budynków w Polsce i w Europie, mimo że projekty nominowane do Nagrody nadal stanowią tylko niewielki procent całości. Wszyscy architekci, których projekty otrzymały nominacje wnieśli bezcenny wkład w budowę ogromnego Archiwum Architektury Europejskiej. Chcielibyśmy wyrazić wdzięczność wobec setek biur architektonicznych, fotografów i krytyków za ich zaangażowanie i wytrwałość, które doprowadziły do tego, że Nagroda uzyskała ogromny prestiż i stała się punktem odniesienia dla kultury architektonicznej, nie tylko w Europie, ale na całym świecie. Na wystawie zostaną premierowo zaprezentowane wywiady z BBGK Architekci i Barozzi/Veiga. Wystawa pozwala wyruszyć w podróż w czasie i przestrzeni, przez różne terytoria, bez barier i granic. Pozwala cieszyć się ogromnym zróżnicowaniem krajobrazów, narodów i kultur tworzących współczesną Europę. Pamiętajmy przy tym, że kontemplując otoczenie powinniśmy zachować krytyczne podejście, to jedyna droga prowadząca do nowych rozwiązań, których wciąż potrzebujemy. Kuratorzy **Ivan Blasi, Marcin Szczelina**

Poland has probably been the European country in which architecture has evolved in a most impacting way since the '90s and there has been a very strong participation of society, politicians and clients. It also holds one of the EU Mies Award winners (Szczecin Philharmonic Hall), one of its finalists (Katyń Museum) and six shortlisted works (POLIN – Museum of the History of Polish Jews, Silesian Museum, Scientific Information Centre and Academic Library, Integrated train and tram stop Wrocław – Maslice, Wooden Church in Tarnów and Blue end of the road in Krakow). This has been the reason to organise this exhibition as a way to celebrate the high quality of contemporary Polish architecture in the European and International contexts, in this case also in the context of the 25th anniversary of Architektura Murator which has actively participated in the organization of the EU Mies Award.

Award reflects the changes that have taken place over the last thirty years in technology, in the use of new instruments, in the emergence of new idioms and even in the composition of architecture studios and the way they work. And at the same time, it reflects social changes in terms both of citizens' rights and of lifestyles. It has been possible to acquire in-depth knowledge of this set of works thanks to the experts, the architects' associations, the institutions that support architecture in Europe, the European Commission and the Mies van der Rohe Foundation. The success of architecture and the satisfaction we derive from it have much to do with the pride of both users and clients in the works we create, a satisfaction that increases when the works in question are

public. It is hard to forget the emotion with which the Mayor of Szczecin and his team received the 2015 Award as representatives of the city, or that of the Katyń Museum team when the Jury visited it. More than thirty years after its constitution, the Award continues to thrive, which implies many things: on the one hand, the enthusiasm and effort of a group of people, both inside and outside the Foundation, who strive to carry its objectives through; and on the other, the vast amount of quality architecture currently being produced in Poland and Europe, even though the nominated projects still account for only a small percentage of the total output. All the architects whose works have been nominated have made an invaluable contribution to this extensive Archive of European Architecture.

We should therefore like to express our gratitude to the hundreds of architecture studios, to photographers and critics, for their involvement and perseverance in ensuring that the Award has attained its current prestige and become a reference point in architectural culture, not only in Europe but across the entire world. This Exhibition provides us two unreleased interviews to BBGK Architekci and Barozzi/Veiga.

The exhibition allows us to set off on a journey through space and time, through various territories, without barriers or frontiers. It allows us to enjoy the vast diversity of landscapes, nations and cultures that constitute today's Europe. Let us not forget that we must contemplate our surroundings with a critical spirit – it's the only way leading to new solutions that we still need.

Curators Ivan Blasi, Marcin Szczelina



**SPIS ARTYKUŁÓW I ICH AUTORÓW OPUBLIKOWANYCH
W „ARCHITEKTURZE-MURATOR”:**

BRAMA DO MIASTA ZMARŁYCH, GRZEGORZ STIASNY, „A-M” 04/1999;
 KAPLICA W TARNOWIE NA MAZOWSZU, AGNIESZKA KUCZYŃSKA, ROMAN
 RUTKOWSKI, EWA KURYLÓWICZ, KONRAD KUCZA-KUCZYŃSKI, ALEKSANDRA
 WASILKOWSKA, „A-M” 06/2011;
 WĘZEŁ PRZESIADKOWY WE WROCŁAWIU, KRZYSZTOF MYCIELSKI, EWA P.
 PORĘBSKA, „A-M” 03/2012;
 BIBLIOTEKA W KATOWICACH, KRZYSZTOF MYCIELSKI, RYSZARD
 NAKONIECZNY, „A-M” 10/2012;
 MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH, KRZYSZTOF MYCIELSKI, GRZEGORZ
 STIASNY, „A-M” 06/2013;
 A KIEDY POLSKA? NAGRODA MIESA VAN DER ROHE, ROZMOWA
 GRZEGORZA STIASNEGO Z EWĄ P. PORĘBSKĄ, „A-M” 08/2013;
 NOWE MUZEUM ŚLĄSKIE, KRZYSZTOF MYCIELSKI, ROMAN RUTKOWSKI,
 „A-M” 03/2014;
 FILHARMONIA SZCZECIŃSKA, MAREK DUNIKOWSKI, MACIEJ MIŁOBĘDZKI,
 ZBIGNIEW PASZKOWSKI, PIOTR ŚMIERZEWSKI, „A-M” 07/2014;
 MUZEUM KATYŃSKIE, KRZYSZTOF MYCIELSKI, GRZEGORZ STIASNY,
 „A-M” 01/2016;
 WYDZIAŁ RADIA I TELEWIZJI, EWA KURYLÓWICZ, MICHAŁ STANGEL,
 „A-M” 03/2018

ARCHITEKTURA



Miesięcznik, ukazuje się od 1994 roku
 otrzymał Honorową Nagrodę Ministra Kultury
 i Dziedzictwa Narodowego za szczególne dokonania
 w dziedzinie upowszechniania kultury,
 a także 32 nagrody i wyróżnienia za grafikę okładek

Redakcja

Redaktor naczelny: Ewa P. Porębska
Redaktor prowadzący: Agnieszka Dąbrowska
Sekretarz redakcji: Katarzyna Szadkowska
Zespół redakcyjny: Weronika Kanior (fotoedytor,
 Kolumny studenckie), Anna Żmijewska (Technika,
 Warsztat, Przybornik), Tomasz Żylski (Projekty,
 redaktor prowadzący serwis architektura.murator.pl),
 Krzysztof Sredziński
www.architektura.murator.pl
architektura_murator@grupazpr.pl
Opieka artystyczna: Jerzy Porębski
Skład i łamanie: Gerard Zieliński



Wydawca
 TIME SA
www.grupazpr.pl