

po prawej:
„Point of View”,
Londyn, 2008



rozmowa z...

Berndem Trümpferem i Karstenem Huneckiem z Office for Subversive Architecture

Prezentujemy rozmowę z Berndem Trümpferem i Karstenem Huneckiem z Office for Subversive Architecture — kolektywu ośmiorga architektów pracujących w trzech różnych krajach i sześciu miastach. Ich wspólne projekty sytuują się na pograniczu architektury, tymczasowych interwencji w mieście i sztuki. Architekci z OSA opowiadają o tym, dlaczego cenią współpracę interdyscyplinarną, po co postawili schodki przy olimpijskim płocie i jak wykorzystali fakt, że nikt nie zabronił parkować samochodu w pionie.



Kaja Pawełek: Podczas tegorocznego festiwalu sztuki w przestrzeni publicznej Droog Event 2: Urban Play w Amsterdamie zaproponowaliście instalację Urban Play — piaskownicę dla dorosłych, w której, używając modeli elementów urbanistycznych, takich jak domy, wieżowce, mosty czy drzewa można było zaprojektować i zbudować własny idealny pejzaż miejski na piasku. Nazwa Waszego architektonicznego kolektywu — Office for Subversive Architecture — sugeruje, że chętniej widziecie przestrzeń publiczną jako sferę otwartą na nowe interwencje z zakresu projektowania urbanistycznego, guerilla design, strategię miejskiego designu spod znaku „zrób to sam” lub „open source” niż jako pole dla tradycyjnego architektonicznego hardwaru. W jakim stopniu, Waszym zdaniem, przestrzeń publiczna i architektura powinny zostać przekazane użytkownikom? Jak dalece możemy rzeczywiście „grać” z miastem? A może — by ująć to bardziej radykalnie — architektura nie daje już satysfakcjonującej odpowiedzi na wyzwanie, jakie rzuca współczesne i przyszłe miasto?

Bernd Trümpfer/Karsten Huneck/Office for Subversive Architecture: Zawsze będziemy potrzebowali budynków i struktur architektonicznych, ale przestrzenie pomiędzy są równie istotne w kształtowaniu sprawnie funkcjonującej

społeczności. Można tego dokonać, zapewniając tymczasowe struktury, wydarzenia, bądź nawet poprzez zabawę w przestrzeni publicznej. Tworzenie ramy dla określonej społeczności rozpoczyna się od zapewnienia podstawowych potrzeb, takich jak schronienie, a kończy na projektowaniu pustych przestrzeni mogących pełnić wiele funkcji — innymi słowy tworzenie budynków jest tak samo istotne jak tworzenie przestrzeni pomiędzy nimi.

Ze względu na charakterystyczne dla zachodnich społeczeństw skupienie na jednostce wiele z tych przestrzeni zostało zmarginalizowanych lub opuszczonych. Nasze projekty często próbują je reanimować — lubimy pokazywać potencjał i dawać impuls użytkownikom. Aby zachować różnorodność osobowości i sposobów postrzegania, często współpracujemy z profesjonalistami z innych dziedzin — muzykami, artystami, filmowcami — po to, by dotrzeć do jak najszerszej publiczności.

KP: W czerwcu tego roku wraz z magazynem „Blueprint” zainstalowaliście przenośny tymczasowy „Punkt widokowy” w Londynie — rodzaj schodkowej platformy pomalowanej na kolor niebieski, identyczny z oficjalnym kolorem igrzysk olimpijskich. Umożliwił on użytkownikom widok na ogromny plac budowy, na którym powstają nowe budynki na olimpiadę w 2012 roku,

powyżej i poniżej:
„Kunsthülle Liverpool”,
Liverpool, 2006





powyżej:
„Anwohnerpark”,
Kolonie, 2006

który celowo został wyłączony przez władze odpowiedzialne za organizację igrzysk z przestrzeni publicznej Londynu poprzez ukrycie go za wysokim płotem, dodatkowo strzeżonym przez ochroniarzy. Ten projekt był bezpośrednią reakcją na arogancję i antyspołeczną postawę inwestora poprzez zaproponowanie bardzo prostego i łatwego do zbudowania rozwiązania miejskiego w stylu „zrób to sam”. Czy była to bardziej prowokacyjna interwencja (zwłaszcza że projekt funkcjonował jedynie przez niespełna trzy dni) w celu podkreślenia i zakwestionowania biurokratycznej maszynerii wielkich projektów, która nie jest w stanie zaspokoić realnych i pilnych publicznych potrzeb, czy raczej manifestacja prostego architektonicznego prototypu, odpowiadającego kontekstowi placu budowy?

OSA: To była wypowiedź dotycząca polityki ODA [Olympics Delivery Authority — urząd odpowiedzialny za organizację olimpiady w Londynie w 2012 roku — przyp. red.], nie uwzględniającej publiczności. Duch igrzysk olimpijskich stanowiących międzynarodowe spotkanie powinien być postrzegany jako wielka szansa i przywilej zintegrowania własnych obywateli z całym procesem. Schody były prostym dodatkiem, zapewniającym chociaż „punkt widokowy” dla publiczności.

KP: Czy moglibyście opowiedzieć trochę o swojej metodzie pracy jako grupy? Tworzycie sieć złożoną z architektów pracujących w Austrii, Niemczech i Anglii. Jaki jest cel Waszych wspólnych przedsięwzięć? W jaki sposób różni się one od Waszej codziennej praktyki i jak odnoszą się do niej bądź do niej nawiązują? Dlaczego zdecydowaliście się pracować w ten sposób?

OSA: Wszystko zaczęło się w 1996 roku, kiedy jeszcze studiowaliśmy, od przemyslenia na nowo danych zadań i realizowanych projektów — nie chcieliśmy pracować w sposób przypadkowy. Później każde z nas przeniósł się do innego miejsca, ale nasze nastawienie pozostało takie samo. Nasze wspólne projekty różnią się od codziennej praktyki, ponieważ łączymy sztukę z architekturą i jesteśmy często postrzegani jako artyści — dzięki czemu mamy więcej wolności w tym, co robimy. Również z tego względu, że projekty trwają krócej i czasami mają doraźny charakter bądź są przez nas samych zainicjowane, nasze conceptualne nastawienie czy jego przełożenie na rzeczywistą interwencję lub obiekt nie ulega zatarciu poprzez wpływ innych osób.

KP: Wiele z Waszych projektów to tymczasowe konstrukcje lub interwencje znacznie ograniczone w czasie. Tak było również w przypadku bardzo spektakularnego i pięknego pawilonu

po prawej:
„Intact”,
Londyn, 2004

Kunsthülle Liverpool, nadbudowanego na dachu Blade Factory na Greenland Street w przemysłowej części Liverpoolu. Pawilon służył w trakcie swojego trzymiesięcznego istnienia w 2006 roku jako miejsce wykładów i dyskusji. Pozostawał przy tym całkiem dosłownie w ruchu ze względu na lokalne warunki atmosferyczne (silny wiatr) — co, jak sami przyznaliście, było pewną niespodzianką nawet dla Was. Jaka była reakcja lokalnej publiczności na ten projekt?
OSA: Reakcja, o ile nam wiadomo, była bardzo pozytywna. Nasza przyjaciółka — która kręci filmy — zrobiła kilka wywiadów z widzami i dzięki temu usłyszeliśmy komentarze w rodzaju „to jest podniebny pawilon” albo „uwielbiam po prostu tu siedzieć i obserwować ten ruch”.

KP: Podkreślacie fakt, że interdyscyplinarna współpraca jest dla Was ważna ze względu na poszerzenie perspektywy i stworzenie bardziej zróżnicowanych punktów widzenia. Czy nie dotyczy to również kluczowego dla architektury doświadczenia przestrzennego, które współcześnie tak często staje się wirtualne bądź przynależy do sfery fikcji/indywidualnej pamięci/opowiadania?

OSA: W tym sensie architektura włącza uczestników, ale w pewnym momencie staje się bardzo subiektywnym konstruktem. Może swobodnie pojawiać się i zniknąć — oczywiście nie chodzi tu o sam budynek, ale jego znaczącą obecność, którą się w pewien sposób włącza i wyłącza. Czy wirtualność — ujmując ją bardzo szeroko — włączając sztuki takie jak muzyka czy film, ale także sposób, w jaki pracujecie razem — wpływa na Wasze architektoniczne myślenie?

OSA: Tak — kiedyś zamieniliśmy nawet określenie „rzeczywistość wirtualna” na „rzeczywistą wirtualność”, aby podkreślić fakt, że wirtualność realizuje się w myślach — i nie ma znaczenia, czy widziane obrazy są stworzone komputerowo, czy istnieją naprawdę. Podobnie jak nasze instalacje — wrażenie czy wyobrażenie na temat tego, czym dana przestrzeń mogłaby się stać jest tworzone indywidualnie. Nawet wtedy, gdy nasze tymczasowe instalacje są demontowane, ich obraz może pozostać w pamięci bądź pozostaje żywy jako dokumentacja fotograficzna czy filmowa, a w idealnym przypadku zmienia postrzeganie przestrzeni.

KP: Projekt „Anwohnerpark” w Kolonii z 2006 roku wydaje się na pierwszy rzut oka surrealistyczną i zaskakującą



interwencją artystyczną. Jednak kontekst tego projektu ma w pewnym sensie również wymiar polityczny i jest bardzo powiązany z lokalnym rozwojem urbanistycznym. Moglibyście opowiedzieć trochę więcej o jego historii?

OSA: Trójkątny parking, należący do terenów targowych, posiada krótszy bok otwarty na Deutz-Mühlheimer-Strasse, a dłuższą i przestrzennie bardziej aktywną stronę tworzy most Zoobrücke, łącznie z typową sytuacją „pod mostem”, ze składem kontenerów biurowych. Masywna ściana ogniowa ogranicza najdłuższy bok trójkąta. Ściana ta przynależy do prawdopodobnie największego kompleksu pracowni artystycznych w Niemczech o nazwie „Kunst-Werk”. W kontekście przestrzeni miejskiej w tym miejscu zaczyna się kompletnie nowa sytuacja: przenikają się stare, w większości już przekształcone tereny przemysłowe i obszary mieszkalne. Wobec tego twardego zderzenia i zupełnie różnych przestrzeni miejskich grupa projektantów OSA przeprowadziła złożoną interwencję w kontekście lokalnego projektu „plan06”, której kolejne etapy można było obserwować podczas tygodnia realizacji „plan06”. Nasz projekt „Parkingu Mieszkańców” wykorzystuje istniejący ornament oznaczeń parkingowych na poziomie ulicy i kontynuuje go na sąsiedniej ścianie należącej do zespołu pracowni KunstWerk. Estetyczny wymiar tego

abstrakcyjnego wzoru graficznego nie tylko integruje w świadomości społecznej obraz budynku pracowni jako istotnego miejsca w strukturalnie trudnej przestrzeni miejskiej — ale również rozwiązuje problem miejsc parkingowych dla mieszkańców w prosty i zrównoważony sposób wobec stałej presji wywieranej ze strony sąsiednich terenów targowych. Nowy parking spełnia wymagania władz dotyczące zapewnienia mieszkańcom dostatecznej liczby miejsc parkingowych, jak również odpowiada rzeczywistości zapotrzebowaniu na miejsca parkingowe ze strony żyjących i pracujących tu artystów, którzy w większości korzystają z transportu miejskiego bądź jeżdżą na rowerach... W ścisłym znaczeniu jest to właściwie klasyczny projekt urbanistyczny — zrealizowany według budżetu. Przez dwie trzecie roku sąsiadujący ze ścianą parking dla prasy odwiedzającej targi pozostaje pusty, co było tak uderzające, że właśnie ten stan stał się punktem wyjścia dla naszego projektu. Cała przestrzeń została przeprojektowana. Poprzez dodane elementy, takie jak oznaczniki miejsc parkingowych i podświetlony napis „P-Künstler” (Artyści) zamontowany na ścianie, istniejące i poprzednio ledwie funkcjonujące elementy parkingu dla prasy stały się częścią całości nowego projektu. Dotychczasowe zaplecze budynku z pracowniami zyskało nowy wymiar. Przy okazji przekształcono stary logotyp Deutz na prawym krańcu ściany ogniowej w logotyp

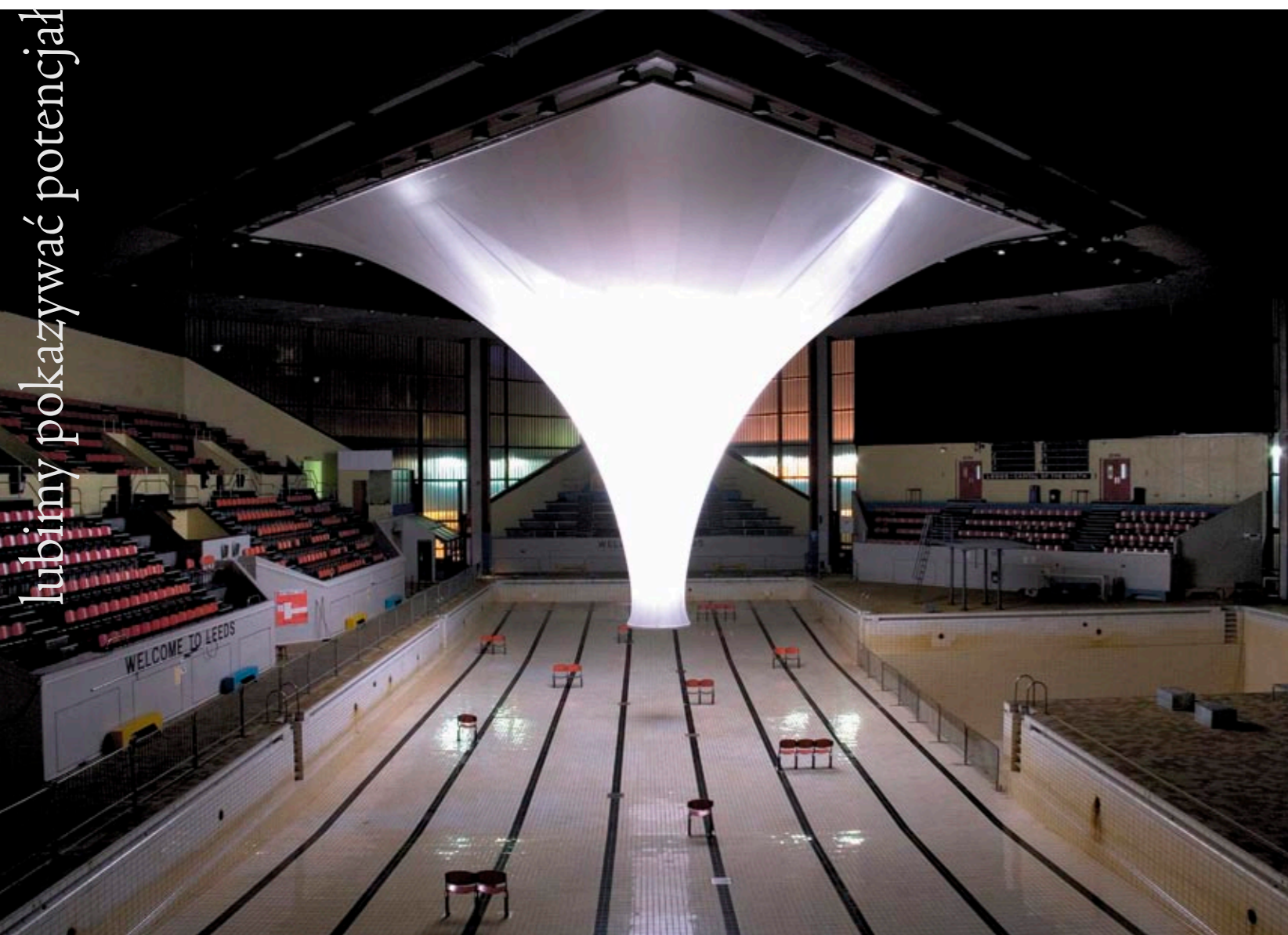


foto: Phil Day

powyżej:
„The Accumulator”,
Leeds, 2008

KunstWerk: „KunstWerk to miejsce z wieloma dostępnymi miejscami parkingowymi!”

KP: W tym wypadku Wasz projekt również wsparł artystów, dostarczając im innej „ściany ogniowej” — przeciw regulacjom miejskim, którymi można łatwo manipulować we własnym celu. Czy myślicie, że mogą istnieć inne relacje i formy współpracy pomiędzy sztuką a architekturą, które nie tylko zapewniają obu stronom „wolność” od właściwych tym dyscyplinom utartych schematów i rutyny, ale które przyniosą realną zmianę? Czy sztuka może nauczyć się czegoś od architektury?

OSA: Powiedziałbym raczej, że architektura może uczyć się od sztuki... my także jesteśmy czasem uznawani za artystów i zawsze wyjaśniamy, że tworzymy prace jako zawodowi architekci — mamy więc umiejętności architektów, ale działamy w sposób tak wolny, jak artyści. Artysty mają dużo więcej wolności w tym, co robią i jak mogą się wyrazić, co tworzy szerszą perspektywę myślenia. Tego potrzebują architekci — przemyślenia na nowo danego zadania i pracy poza zamkniętym pudełkiem; artyści mogą tu pomóc — zwłaszcza kiedy pracuje się w bardzo odmiennym kontekście kulturowym. Dobrym przykładem jest „ptasie gniazdo” w Pekinie, powstałe w wyniku współpracy biura Herzog & de Meuron oraz Ai Weiwei.

KP: W ramach projektu „Accumulator” w Leeds International Swimming Pool (2008) przekształciliście basen zbudowany w latach 60. w wirtualny zbiornik wodny. Poprzez ten gest, który sytuuje się pomiędzy rzeźbą a instalacją skomentowaliście nie tylko transformację funkcji architektonicznej i aktualne globalne zmiany klimatyczne, ale również zaznaczyliście emocjonalny wymiar życia i śmierci budynków w mieście. W poprzednim projekcie „Intact” (2004–06) w zaniedbanej dzielnicy Londynu Shoreditch zmaterializowaliście idylliczną wersję archetypu tradycyjnego domu (nielegalnie przebudowując nieczynną budkę sygnalizacyjną) — co paradoksalnie spowodowało gwałtowną reakcję lokalnej publiczności (instalacja była parokrotnie niszczona). W jaki sposób współczesna praktyka architektoniczna może sprostać wewnętrznej ludzkiej potrzebie pewnego rodzaju stabilizacji, umożliwiającej akumulację wspomnień i emocji w relacji z przestrzenią miejską i otoczeniem życia? Wasze projekty raczej zaznaczają pewne momenty, podkreślają braki bądź nieciągłości, a potem całkowicie znikają. Czy wierzycie w ogóle w kontynuację i trwałość, które mogłyby dostosować się do rzeczywistości współczesnego miasta?



OSA: Wierzymy w rodzaj kontynuacji, ale czasowe projekty mogą być bardziej eksperymentalne jako impuls w celu nowego wykorzystania przestrzeni publicznej. Jeden z naszych tymczasowych projektów, „3ZKB” — polegający na przekształceniu tunelu metra — zamienił się w rodzaj samorganizowanej przestrzeni galerijnej z wystawami czasowymi. Ważne jest również, żeby docenić pamięć o przestrzeni czy wydarzeniu. Ludzie z reguły dużo bardziej doceniają pewne rzeczy jako wspomnienia, a nie rzeczywistość. Możemy wykorzystać ten efekt jak w przypadku naszego „dachowego” projektu w Londynie, który był architektonicznym performance na Trafalgar Square. Ubraliśmy 250 ludzi w białe kombinezony, a następnie wręczylimy im czarne parasole, a oni przez pół godziny tworzyli płynną strukturę „dachową”.

KP: Czy któreś ze wschodnioeuropejskich miast i codziennych praktyk miejskich inspiruje Was w jakiś sposób? Jakie były Wasze wrażenia po pobycie w Moskwie? Czy sądzicie, że możemy więcej się nauczyć z innych form organizacji przestrzennej i miejskich rytuałów czy odmiennych miejskich ekonomii (włączając strukturę społeczną, społeczne zachowania i wymiany, ponowne wykorzystanie materiałów etc.)? **OSA:** W Moskwie pytano nas wiele razy o nasze rozwiązania dla miasta w kategoriach architektury i miejskiej regeneracji. To, niestety, typowe

podjęcie dla miast czy krajów na Wschodzie — po prostu kopiowanie zachodniego stylu uosobianego z sukcesem czy zamożnością. Jednak pomija się w ten sposób tożsamość miejsca, miasta, społeczeństwa, kultury. Praca koncepcyjna w sposób, w jaki my ją rozumiemy i realizujemy, oznacza próbę znalezienia specyficznej tożsamości miejsca, pracę z nią i jej podkreślanie oraz tworzenie czegoś, co działa w połączeniu z i na rzecz całego otoczenia. Wierzymy, że Moskwa posiada aktualnie duży potencjał, co jest w pozytywnym znaczeniu unikatowe, ponieważ jest tam tyle prywatnych i publicznych przestrzeni, które trzeba brać pod uwagę — ale w uważny sposób. Peter Zumthor powiedział Irenie Korobin, dyrektor Centrum Architektury Współczesnej w Moskwie: „Zbudowaliście tak wiele nieruchomości, zajmijcie się teraz architekturą!”

KP: Bardzo dziękuję za rozmowę.

Kaja PAWEŁEK

fot.: © Office for Subversive Architecture

Kaja Pawelek (1979) — historyczka i krytyczka sztuki oraz architektury współczesnej, kuratorka; współpracuje z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie oraz czasopismem „Obieg”; współzałożycielka berlińskiego stowarzyszenia A: moK e.V. realizującego projekty artystyczne w Europie Środkowej i Wschodniej; interesuje się szczególnie interdyscyplinarnym i eksperymentalnym obszarem interakcji pomiędzy sztukami wizualnymi a architekturą oraz miastem, sztuką w przestrzeni publicznej, publikacjami oraz nowymi formami współdziałania, samoorganizacji i dystrybucji produkcji artystycznych.

powyżej:
instalacja z okazji dwudziestolecia Schirn Kunsthalle Frankfurt,
Frankfurt nad Menem, 2009