

Agnieszka RUMIEŹ\*

## STRATEGIE INTUICYJNE W PROJEKTOWANIU ARCHITEKTONICZNYM W PRZESTRZENIACH O SILNYM ISTNIEJĄCYM KONTEKŚCIE

Przedmiotem przedstawionych w artykule badań jest metoda kształtowania przestrzeni nazywana tutaj improwizacją architektoniczną<sup>1</sup>. W takim podejściu do projektowania kluczową rolę odgrywa tzw. intuicja ekspercka. Jest ona tutaj rozumiana jako forma pamiętania wzorców uprzednio zinternalizowanych i manipulowania nimi w celu znalezienia w szybki sposób efektywnego i innowacyjnego rozwiązania.

Wielodziedzinowy przegląd literatury w zakresie psychologii, nauk kognitywnych, ekonomii, teorii architektury i estetyki oraz badania interpretacyjno-historyczne wraz z argumentacją logiczną umożliwiły konceptualizację znaczenia intuicji w procesie improwizacji architektonicznej.

**Słowa kluczowe:** intuicja, myślenie szybkie i wolne, improwizacja

### 1. PRZEDMIOT I ZAKRES BADAŃ

Przedmiotem badań autorki jest tzw. improwizacja architektoniczna rozumiana tutaj jako strategia projektowa mająca na celu uruchomienie mechanizmów intuicji eksperckiej (pojęcie użyte za D. Kahnemanem). Zakres wykonanych badań to próba

---

\* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury, Urbanistyki i Ochrony Dziedzictwa. ORCID: 0000-0001-7367-8240.

<sup>1</sup> Wobec braku definicji zjawiska improwizacji w architekturze jednym z celów poniższych badań jest zdefiniowanie tej strategii w twórczości architektonicznej. Jednakże już na wstępie należy odróżnić profesjonalne i kolokwialne rozumienie pojęcia improwizacji. Zatem w poniższych rozważaniach zdecydowanie nie chodzi o improwizację rozumianą jako działanie wynikające z braku kompetencji i przygotowania, jak nierzadko jest postrzegana potocznie.

konceptualizacji improwizacji w architekturze oparta na pojęciu z zakresu nauk kognitywnych (teoria myślenia szybkiego i wolnego D. Kahnemana), filozofii (pojęcie Innego J. Derridy), interpretacji literatury (improwizacja w literaturze, E. Landgraf), cybernetyki (porządek–chaos, H. von Foerster), estetyki (dzieło sztuki jako system, M. Ostrowicki) oraz modelu matematycznego (teoria katastrof R. Thom).

## 2. CEL BADAŃ

Podstawowym celem prezentowanych badań jest zdefiniowanie i zrozumienie dynamiki procesu improwizacji w architekturze. Ponadto powzięto starania, by uchwycić, w jakim sensie i zakresie improwizacja w paradygmacie współczesnej twórczości architektonicznej może być rozwijana jako umiejętność.

Mimo że reguły improwizacji są w dużej mierze nieostre, to obiekty powstające dzięki niej mają cechy podobne do dzieł komponowanych według reguł skodyfikowanych. Ważne jest więc zanalizowanie, w jakim sensie ekspresja architektoniczna osiągnięta za pomocą improwizacji różni się (jeżeli w ogóle) od tej wypracowanej za pomocą klasycznych procedur kompozycyjnych. W tym celu podejście improwizacyjne zostanie zestawione z kompozytorskim. Pozwoli to wyodrębnić te cechy improwizacji, które są stałe. Ponadto analiza przykładów prac architektonicznych wypracowanych w idiomie improwizacyjnym pozwoli zaprezentować innowacyjny charakter tego paradygmatu.

Jedną z ważniejszych przesłanek poniższych badań jest zauważony przez autorkę fakt, że teoria złożoności jest modelem tłumaczącym wiele zjawisk zarówno naturalnych, jak i kulturowych. Z kolei odkrycie zjawiska chaosu deterministycznego<sup>2</sup> przyniosło w konsekwencji metody pozwalające na uchwycenie okresowości i spójności w stochastycznych rezultatach systemów dynamicznych. Te przełomowe teorie XX wieku zmieniają spojrzenie na nieprzewidywalność wielu zjawisk naturalnych, przekształcając je w układy możliwe do zrozumienia. Faktycznie, XXI wiek to czas, w którym natura stanowi ostateczną miarę rzeczy [Jencks 2004: 108]. Improwizacja jest jedną z najbardziej pierwotnych i naturalnych aktywności człowieka. Jest także, co zostanie później omówione szczegółowo, zjawiskiem nieliniowym i dynamicznym. Z tych powodów przypomina strategię spotykane w naturze. „W tych przypadkach istnieje równowaga między kodami naturalnymi i tymi, które mają specyfikę lokalną lub architektoniczną. Zestawienie tych dwóch zagadnień i języków podnosi świadomość i jest bardziej stymulujące niż architektura oparta na restrykcyjnych kodach. [...] Utrzymanie sprzeczności w umyśle jest interesujące samo w sobie” [Jencks 2004: 107].

---

<sup>2</sup> Chaos deterministyczny to: „chaos – stan nieporządku i nieregularności, deterministyczny – dla którego istnieje przepis w postaci równań różniczkowych lub różnicowych na obliczanie przyszłych zachowań przy zadanych warunkach początkowych” [Schuster 1995: 14].

### 3. KONCEPTUALIZACJA IMPROWIZACJI W ARCHITEKTURZE<sup>3</sup>

#### 3.1. Definicje improwizacji

Improwizacja jest różnie definiowana, w zależności od dziedziny, środowiska, paradygmatu twórczego uznawanego za obowiązujący w danym momencie historii kultury. Jedni stawiają to zjawisko w opozycji do kompozycji, inni widzą w niej technikę komponowania. Przyjęto w pracy postawę, która zjawisko improwizacji w architekturze chce niejako podpatrzyć na przykładach muzycznych. Jest to spowodowane zarówno tym, że przykłady improwizatorskiego podejścia w dziedzinie muzyki są powszechne, ale także pewną modelowością środowiska i sytuacji estetycznej, jaka ma miejsce podczas improwizacyjnego zdarzenia muzycznego. Zatem definicje i opinie, jakie pojawiają się w tej domenie, zostaną wzięte pod lupę w pierwszej kolejności.

#### 3.2. Improwizacja muzyczna<sup>4</sup>

Improwizacja jest stosunkowo dobrze ukonstytuowana w środowisku muzycznym, choć i w tej dziedzinie budzi mnóstwo kontrowersji i pobudza akademicką dyskusję muzykologów. Niemniej jednak lekkość i niematerialność tej dziedziny sztuki powoduje, że łatwiej w niej o odważne propozycje niż w ciężkiej i kosztownej architekturze [por. Ripley 2007: 7]. Zatem w analizowaniu improwizacji w muzyce upatruje się szczególnie potencjał dla zrozumienia improwizacji – ze względu na dużą liczbę przykładów działań w tym idiomie. Wiedza, która płynie z obserwacji takich działań, może stać się bazą dla znalezienia analogicznej metody w projektowaniu architektonicznym.

Definiowanie tego zjawiska w środowisku muzykologów nie jest jednoznaczne. Niemniej jednak znany muzykolog, kompozytor i popularyzator muzyki współczesnej – Bogusław Schaeffer – zwraca uwagę, że „u podłoża wszelkiej muzyki prymitywnej leży improwizacja” [1983: 18]. Można zatem wnioskować, że jest to najbardziej naturalny sposób działalności muzycznej leżący u jej podstaw zarówno znaczeniowych, jak i historycznych.

---

<sup>3</sup> Rozdział ten został szczegółowo opracowany jako I część pracy doktorskiej złożonej w maju 2018 roku i obronionej w lipcu 2018 roku. Temat pracy: *Improwizacja jako strategia w twórczości architektonicznej / Improvisation as a Strategy in Architectural Design*, promotor: dr hab. inż. arch. Piotr Marciniak, prof. PP, promotor pomocniczy: dr hab. inż. arch. Jerzy Suchanek, prof. PP.

<sup>4</sup> Podrozdział ten oparty jest na wcześniej opublikowanym tekście autorki *Improwizacja jako sugestywna metoda twórcza w architekturze* [zob. Rumieź 2013: 489-494].

Wśród wielu definicji warto przywołać poniższą: „[...] doraźna kompozycja lub swobodne wykonanie muzycznego pasażu, najczęściej w manierze przystającej do pewnych norm stylistycznych, jednakże nieskrępowany cechami nakazowymi żadnego muzycznego tekstu. Muzyka wywodzi się z improwizacji i jest nadal szeroko praktykowana we wschodnich tradycjach i we współczesnej tradycji jazzowej”<sup>5</sup>.

### 3.3. Improwizacja jako strategia twórcza

Improwizacja w najogólniejszej definicji, którą można wyprowadzić z łacińskiego słowa *improvisatio*, to „nieprzewidziane, nieprzewidywalne i niezaplanowane działanie, które jest wynalazcze”<sup>6</sup>.

Tak jak improwizacja jest bardzo często postrzegana jako aktywność spontaniczna pozbawiona przygotowań, każdy, kto kiedykolwiek próbował improwizować, wie, że „nie ma takiej drugiej działalności, która wymagałaby większej umiejętności, oddania, przygotowania, treningu i zaangażowania” [za: Bailey 1993: xii].

Mając to na uwadze, dla właściwego obrazu złożoności procesu improwizacji autorka postanowiła skłonić się do definicji Edgara Landgrafa, który określa go jako „samoorganizujący się proces, który jednocześnie przedstawia określone ograniczenia, które wspomagają pojawienie się czegoś nowego oraz wynalazczego” [2011: 5]<sup>7</sup>. Definicja ta ma tę zaletę, że wyraźnie zrywa z nieadekwatnym skojarzeniem improwizacji z przypadkowością, brakiem ograniczeń i nieokreśloną swobodą twórczą.

### 3.4. Współczesne zagadnienia estetyczne w architekturze

Rozpoznanie potencjału improwizacji w architekturze wiąże się ze zrozumieniem komunikatu, który jest zakodowany we współczesnych dziełach architektonicznych. Autorka twierdzi, że natura informacji, którą przekazuje projek-

---

<sup>5</sup> Oryg.: „[...] the extemporaneous composition or free performance of a musical passage, usually in a manner conforming to certain stylistic norms but unfettered by the prescriptive features of a specific musical text. Music originated as improvisation and is still extensively improvised in Eastern traditions and in the modern Western tradition of jazz” [źródło: Britannica 2017], tłum. własne.

<sup>6</sup> Definicja łacińskiego słowa za: [Landgraf 2011: 16]. Oryg.: „unforeseen, unforeseeable, and unplanned activity that is inventive”, tłum. własne.

<sup>7</sup> Oryg.: „a self-organizing process that relies on and stages the particular constraints that encourage the emergence of something new and inventive”, tłum. własne.

towana współcześnie przestrzeń architektoniczna, jest w istotny sposób bardziej złożona, niż miało to miejsce przed rewolucją modernistyczną. Co więcej, informacja ta nie musi nawet być odbierana jako tekst kultury, który mógłby być poddawany jakimś spójnym lub jednoznacznym interpretacjom.

Złożoność ta została dodatkowo pogłębiona przez potencjał, który tkwi w kolejnej istotnej zmianie w rzeczywistości architektonicznej, jaką jest postępująca digitalizacja procesu projektowego. Architektura obecnie przestała komunikować wyłącznie dominujący, zinstytucjonalizowany stan kultury, zaspokajając uznane pojęcia piękna. W związku z tym w XX i XXI wieku można mówić raczej o architekturach niż o architekturze<sup>8</sup>.

Konfrontacja architektury z jej współczesną recepcją estetyczną wydaje się w tym miejscu konieczna, tak jak umiejscowienie w tym dyskursie takich pojęć, jak nieoznaczoność, niejednoznaczność, autopoietyczność, czyli pojęć, którymi posługuje się język improwizacji.

Analiza taka została bardziej szczegółowo przedstawiona w pracy doktorskiej autorki. Warto tutaj jednak zaznaczyć, że obecny stan rzeczy w dyskursie między teorią a rzeczywistością projektową w architekturze jest nazywany jako epoka postkrytyczna – zgodnie z propozycją Macarthura i Stead. Możemy doświadczać odrodzenia klasycznych kategorii estetycznych, takich jak piękno, dobro, prawda, pożytek [por. Gołaszewska 1983: 85]. Możliwe jest, że wynika to z powszechnego znieczulenia wobec transgresyjnych teorii postmodernistycznych, które wprowadzają imperatyw poszukiwania nierzadko trudnej przyjemności architektury.

Podobne jest to do powszechnego wyobcowania sztuki współczesnej ze społecznego rozpoznania. Wymaga ona bowiem od odbiorcy przełamania się, zakwestionowania swoich starannie uporządkowanych poglądów, postawienia własnej struktury w kryzysie, z którego wychodzi się najczęściej w znacznej mierze przebudowanym. Taki wysiłek jest przeciwstawny do kultury konsumpcyjnej, więc podejmowany jest tylko przez nielicznych.

Pozorne wygaszenie wielkich teorii architektonicznych, które obserwować można w pierwszych dekadach XXI wieku, z pewnością jest zjawiskiem przejściowym. Związane jest to prawdopodobnie bardziej z czynnikami społecznymi i zbyt małym dystansem czasowym niż rzeczywistym wyeksploatowaniem głębi architektonicznej ekspresji i zawartego w niej komunikatu. Częściowo można tłumaczyć to zaangażowaniem w rozwój teorii związanych z zagadnieniami komunikacji człowiek–komputer i tym, co z nich wynika dla nowych możliwości w projektowaniu architektonicznym. Stosunkowo nowy obszar budzi wielkie nadzieje i wymaga dużego zainteresowania naukowego. Improwizacja architektoniczna również stanowi część tego obszaru badań ze względu na moż-

---

<sup>8</sup> W monografiach dotyczących analizy współczesnych zjawisk w architekturze coraz częściej widać to pluralistyczne podejście: por. [Manolopoulou 2013] czy [Kolarevic 2003: 117-123].

liwości, jakie generują nowe narzędzia cyfrowe dla interaktywnego współdziałania z komputerem w intuicyjnym procesie twórczym.

### 3.5. Składowe pojęcia konceptualizacji improwizacji

Autorka oparła w swoich badaniach konceptualizację improwizacji na trzech istotnych pojęciach występujących na styku współczesnych nauk humanistycznych: pojęciu Innego (poststrukturalizm, Jacques Derrida), zwrocie performatywnym (Erika Fischer-Lichte) i Porządku/Nieporządku (neocybernetyka Heinz von Foerster). Szczegółowo zostało to omówione w pracy doktorskiej.

Kanwą filozoficzną jest zatem derridiańska wynalazczość i to, co filozof nazywa Innym [Derrida 2007: 1-47]. Edgar Landgraf odwołuje się właśnie do tego pojęcia, proponując swoją konceptualizację improwizacji w obszarze literatury i teatru. Najważniejsze w tym miejscu jest zatem pytanie stawiane przewrotnie przez filozofa o możliwość (a właściwie niemożliwość) pojawienia się prawdziwego Innego w obrębie istniejącego języka funkcjonującej kosmologii.

Przeniesienie akcentu z systemu językowego oraz narracji na proces stawania się dokonało się w teoretycznych pracach Eriki Fischer-Lichte. To, co poststrukturaliści nazwaliby tekstem kultury (i przez to ich uwaga skoncentrowana byłaby na możliwych interpretacjach i możliwościach interpretowania), dla Eriki czy Judith Butler będzie stawaniem się – wydarzeniem. Na akcie wyłaniania się opiera się koncepcja działania artystycznego i ustala się w ten sposób możliwość ujęcia go w jakieś ramy estetyczne. Performatywność aktu twórczego staje się istotnym zagadnieniem sztuki współczesnej – w tym naturalnie także architektury.

Delikatna materia układu powiązań między autorem (już nie „właścicielem” swojej narracji<sup>9</sup>) a dziełem (bytem niezależnym) może być uchwycona, jeżeli spojrzeć się na zdarzenie twórcze jako na system. Taka optyka umożliwić może zintegrowanie obu punktów widzenia na materię artystyczną: to konstruktywistyczne – traktujące dzieło sztuki jako tekst do interpretacji – oraz performatywne, które traktuje dzieło sztuki jako wydarzenie.

Wspomniany wyżej impas derridiańskiej „niemożliwości improwizacji” można, wg Landgrafa, przełamać, odwołując się do tzw. obliczania nieobliczalnego, słowem – do teorii Heinza von Foerster<sup>10</sup>. Można w ten sposób proponować rozumienie improwizacji poza dychotomią uporządkowane–bezladne.

---

<sup>9</sup> Można tak to określić, kontynuując logikę Barthes’a.

<sup>10</sup> Jest on nazywany ojcem cybernetyki drugiego rzędu (*second-order cybernetics*), czyli cybernetyki zastosowanej do samej siebie, tzw. teorii „obserwujących systemów” (*observing systems*).

Porządek staje się pojęciem lokalnym – uzależnionym od obserwatora i od przyjętego chwilowo języka (systemu).

### 3.6. Improwizacja jako system intuicyjny

Improwizacja jest metodą twórczą czerpiącą z wielu wyraźnie różnych zasobów intelektualnych osoby się nią posługującej – zarówno tych automatycznych, jak i uświadomionych. Przyjmuje się tutaj, że dostęp do automatycznej wiedzy umożliwiony jest w procesie intuicji, a improwizację tym samym rozumie się jako system intuicyjny, gdyż to właśnie ten proces jest centralnym jej punktem i krystalizuje jej potencjał.

Intuicja jest tutaj rozumiana jako tzw. system 1 wg nomenklatury Daniela Kahnemana, czyli tzw. myślenie szybkie. Krótko mówiąc, intuicja jest to wiedza zinternalizowana w procesie wykształcania umiejętności. Bjorn Alterhaug<sup>11</sup> podkreśla w swojej definicji improwizacji rolę tzw. wiedzy zinternalizowanej, do której improwizujący człowiek ma dostęp w sposób automatyczny i intuicyjny: „Improwizacja może być opisana jako działanie bezpośrednie, gdzie nie ma czasu na refleksję poznawczą, niemniej jednak działanie takie oparte jest na głębokiej zinternalizowanej wiedzy, biegłości i kreatywności, połączonej z najwyższą świadomością i czujnością. Improwizacja jest zatem kreatywnością manifestującą się w inwencji i intuicji zawartej w danej chwili” [2016: 153]<sup>12</sup>.

Zgodnie z teorią Daniela Kahnemana asocjacje, jakie zostają uaktywnione przez system 1 w sytuacji niejednoznacznego bodźca, nie są przypadkowe – wszystkie wykazują pewną spójność znaczeniową z obiektem je wywołującym. Nie są to jednak gotowe logiczne rozwiązania. Propozycje systemu 1 są ewaluowane przez system 2: jeżeli skojarzenie jest nieefektywne, bardzo szybko zostaje odrzucone przez racjonalny umysł. Jeżeli jest oczywiste, przywołuje konkretne uprzednie doświadczenie, tym samym będąc rozwiązaniem wtórnym, odtwórczym. Jeżeli natomiast skojarzenie jest nieoczywiste, niepełne, ale z potencjałem efektywności, ma możliwość niejako „przykucia uwagi” systemu 2. Oczywiście żeby asocjacja taka nie zo-

---

<sup>11</sup> Bjorn Alterhaug jest norweskim kontrabasistą jazzowym i muzykologiem, profesorem na Norweskim Uniwersytecie Nauki i Technologii (NTNU) w Trondheim. Zajmuje się improwizacją zarówno z praktycznego, jak i teoretycznego punktu widzenia.

<sup>12</sup> Oryg.: „Improvisation may be described as immediate action, where there is no time for cognitive reflections, however, action based on deep internalized knowledge, proficiency and creativity, combined with extreme awareness and alertness. Improvisation is as such the creativity manifested in the moment’s invention and intuition”, tłum. własne.

stała przeoczona, konieczne jest utrzymywanie racjonalnego umysłu w stanie podwyższonej uważności<sup>13</sup>.

Myślenie dywergencyjne (czyli rozbieżne) jest uważane za bardzo istotną cechę tzw. osobowości kreatywnej, a z pewnością w prostej linii stanowi źródło produktywnej improwizacji. Co więcej, opisane powyżej „błędy” poznawcze są doskonałą osnową dla nowych figur artystycznych, co podkreślają praktycy improwizacji muzycznej: „Performer jest przygotowany, żeby radzić sobie z nieoczekiwanym, żeby podjąć błąd jako nowe kreatywne wyzwanie i, tym samym, przełamać wzorce zachowań” [Alterhaug 2016: 159]<sup>14</sup>.

### 3.7. Improwizacja jako system w kryzysie

Rozpatrywanie dzieła sztuki jako systemu bez rozstrzygnięcia o strategii twórczej zaprzęgniętej do jego powstania zapoczątkował w latach 90. polski filozof Michał Ostrowicki. Tym samym estetyka doczekała się podejścia systemowego jako narzędzia do badania dzieła sztuki oraz przeżycia estetycznego. Podejście systemowe daje dużo bogatsze możliwości analityczne od podejścia strukturalistycznego, umożliwiając rozpatrywanie elementów układu w większej dynamice, na różnych poziomach hierarchii rzeczywistości, także z silnym wyróżnieniem relacji układu do środowiska, w którym jest zanurzony [Ostrowicki 1997: 15].

Ostrowicki zwraca uwagę na istotową rolę dynamizacji dla możliwości wejścia w stan sytuacji estetycznej i dla procesu powstawania informacji estetycznej z sygnału wysyłanego przez system dzieła sztuki. Filozof zwraca uwagę, że płynący od odbiorcy sygnał inicjujący „Jesteś dziełem sztuki” lub „Odnosisz się do świata wartości, więc jesteś dziełem sztuki” [Ostrowicki 1997: 35] jest warunkiem koniecznym tej dynamizacji.

Powody, dla których uznaje się, że coś jest dziełem sztuki, są bardzo różne. W przypadku sztuki współczesnej może być to tak pozornie peryferyjny aspekt dla struktury wewnętrznej dzieła sztuki jak gest umieszczenia go w przestrzeni wystawienniczej (muzealnej), jak to stało się w przypadku słynnego pisuaru („Fontanna” Duchampa).

---

<sup>13</sup> Są to cechy wyodrębniane przez muzyków jako podstawowe cechy zdarzenia, w które włączony jest proces improwizacji. B. Alterhaug odwołuje się do wypowiedzi jazzmanów (wyróżniając pianistę Keitha Jarreta), w których podkreślają oni, że aby dobrze improwizować, trzeba być kompletnie „pustym”, w znaczeniu pewnego rodzaju pasywności, która pozostawia przestrzeń dla obecności, uwagi i uważności. Oryg.: „to be able to improvise well you have to be completely *empty*, meaning kind of passivity that makes space for presence, attention, and alertness”, tłum. własne [Alterhaug 2016: 155].

<sup>14</sup> Oryg.: „The performer is prepared to handle the unexpected, to handle an error as a new creative challenge, and, thus, to break with habitual patterns”, tłum. własne.



Tu unaocznia się kolejna korzyść z użycia performatywnych strategii w sztuce: przez przekaz bezpośredni, zaktualizowany i reaktywny na bieżącą sytuację czaso-przestrzenną, relacje artysta–dzieło, dzieło–odbiorca i odbiorca–artysta (co szczególnie wyjątkowe!) są wzmocnione i tym samym występuje dużo więcej okazji do wymiany sygnału między podsystemami. Fakt współuczestniczenia w rytuale tworzenia wywołuje większe prawdopodobieństwo wysłania sygnału inicjującego w stronę powstającego na naszych oczach (czyli bezpośrednio w naszym życiu) artystycznego dzieła.

Ostrowicki opiera swoją ideę procesu dynamizacji na teorii katastrof Rene Thoma<sup>15</sup>, dokładniej rzecz ujmując – na tzw. katastrofie typu ostrze (*cusp catastrophe*)<sup>16</sup>. Jest to model współcześnie często używany w naukach ekonomicznych i społecznych, jak również w inżynierii i fizyce czy astronomii<sup>17</sup>.

Model ten został także wzięty dla zbadania dynamiki procesu improwizacji w architekturze. Ponadto dynamikę tego procesu rozpatrzono także w modelu typu jaskółczy ogon. Obydwie geometryzacje ukazują miejsca (wartości parametrów kontrolnych), w których struktura wewnętrzna systemu improwizacji może zostać przebudowana i tym samym bardziej prawdopodobne staje się rozwiązanie innowacyjne. Może ono zostać automatycznie wbudowane do istniejącej uprzednio kosmologii procesu. Tym samym impas Derridy może zostać przełamany. Dla wyłonienia się Innego system sytuacji improwizacji musi być stawiany w ciągłym kryzysie.

## 4. PODSUMOWANIE BADAŃ

### 4.1. Autorska definicja improwizacji w architekturze

Zgodnie z kryteriami i optyką przyjętą w pracy doktorskiej autorka pragnie sformułować własną definicję improwizacji w architekturze.

---

<sup>15</sup> Rene Thom to francuski matematyk, który otrzymał Medal Fieldsa (najwyższe odznaczenie dziedzinowe utożsamiane z Nagrodą Nobla) za wkład w teorię bordyzmu (topologia algebraiczna). Oprócz matematycznej teorii siedmiu katastrof elementarnych Thom opisał również teorię dużo bardziej uogólnioną, rozszerzając jej zasięg również na zagadnienia nieściśle. Tym samym jest twórcą teorii katastrof jako metody modelowania (geometryzacji) procesów badanych przez nauki – również te pozbawione matematycznego rygoru.

<sup>16</sup> Katastrofy elementarne jednej zmiennej występują jako: *fold* (fałda), *cusp* (wierzchołek), *swallowtail* (jaskółczy ogon), *butterfly* (motyl). Istnieją także katastrofy w przestrzeni funkcji o dwóch zmiennych aktywnych, tzw. umbiliki (pępki): *hyperbolic umbilic*, *elliptic umbilic*, *parabolic umbilic*.

<sup>17</sup> Najsłynniejszym zastosowaniem katastrofy typu ostrze był model zachowania psa autorstwa Christophera Zeemana.

Improwizacja w architekturze jest strategią twórczą, której celem jest uprawdopodobnienie pojawienia się innowacyjnego rozwiązania za pomocą umiejętności i wiedzy zinternalizowanej, czyli intuicji.

Improwizacja ta jest w swojej strukturze samoorganizującym się złożonym systemem nieliniowym dynamicznym ze sprzężeniem zwrotnym.

Jej dynamika ma charakter nieciągły, czyli przy odpowiednim zintensyfikowaniu czynników kształtujących (uwaga i aktywność oraz złożoność improwizowanego dzieła) układ zostaje przebudowany – skokowo przechodzi w stan o podwyższonej energii.

Podwyższanie uwagi, twórczej aktywności i złożoności dzieła improwizowanego w architekturze jest tutaj nazywane stawianiem systemu improwizacyjnego w kryzysie twórczym. Kryzys ten polega na sprzeciwianiu się wszystkiemu, co zinstytucjonalizowane w obrębie zadania projektowego – przewycięża się własne przyzwyczajenia projektowe, myślenie ograniczone do analizy parametrów, limitacje nałożone przez tradycję architektoniczną.

Zakłada się, że właśnie w takim momencie dokonuje się innowacyjnych rozwiązań i osiąga koordynację oraz samoorganizację grupy projektowej.

## LITERATURA

- Ackhoff R.L., 1961, *Systems, Organizations and Interdisciplinary Research*, in: *Systems: Research and Design*, ed. D.P. Eckman, John Wiley & Sons, New York.
- Alterhaug B., 2016, *Improvisation. Creativity, Action and Interaction*, in: *Creativity: Technology and Music*, ed. H. Braun, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 134-168.
- Bailey D., 1993 (1980), *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, Boston.
- Braun H.-J., 2016, *Creative Process in Technology, Music and the Arts. Chances and Limitations of Cognitive Science Approaches*, in: *Creativity: Technology and Music*, ed. H. Braun, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 89-130.
- Britannica, 2017, <https://www.britannica.com/art/improvisation-music> [dostęp: 12.11.2017].
- Brown D.P., 2006, *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Brzostek D., 2005, *Improwizacja, anarchia, utopia*, „Glissando”, 3, pp. 7-11.
- Cobb L., 2010 (1980), *Estimation Theory for the Cusp Catastrophe Model. Revised Edition*, in: *Proceedings of the American Statistical Association, Section on Survey Research Methods*, American Statistical Assoc., Washington, pp. 772-776.
- Derrida J., 2007, *Psyche: Inventions of the Other*, vol. I, Stanford University Press, Stanford.
- Fischer-Lichte E., 2008, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, New York.
- Foerster H. von, 1984, *Disorder/Order. Discovery or Invention?*, Stanford International Symposium Disorder/Order 1981, California.
- Gołaszewska M., 1983, *Zarys estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Guastello S.J., 1998, *Self-organization and leadership emergence*, „Nonlinear Dynamics, Psychology, and Life Sciences”, 2, pp. 303-316.

- Guastello S.J., 2002, *Managing emergent phenomena: nonlinear dynamics in work organizations*, Erlbaum, Mahwah.
- Heinen H., Cairns S. & Crysler G.C. (eds.), 2012, *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, SAGE, London.
- Janeczko S., 1996, *Wybrane zagadnienia teorii katastrof*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
- Jencks C., 2004, *Toward an Iconography of the Present*, in: *Log*, vol. 3, Anyone Corporation, New York.
- Jencks C. & Kropf K. (eds.), 2006, *Theories and manifestos of contemporary architecture*, Wiley-Academie.
- Kahneman D., 2011, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, Media Rodzina, Warszawa.
- Kahneman D. & Klein G., 2009, *Conditions for Intuitive Expertise. A failure to disagree*, „American Psychologist”, vol. 64, no. 6, pp. 515-526.
- Kolarevic B., 2003, *Designing and Manufacturing Architecture in the Digital Age. Architectural Information Management – 05 Design Process 3*.
- Kozłowski S. & Ilgen D.R., 2006, *Enhancing the effectiveness of work groups and teams*, „Psychological Science in the Public Interest”, 7, pp. 77-124.
- Kuhn T.S., 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Landgraf E., 2011, *Improvisation as Art: Conceptual Challenges, Historical Perspectives*, Continuum International Publishing Group.
- Lewicka M., 2012, *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Libera M., 2005, *Czym jest free improvisation?*, „Glissando”, 3, pp. 4-6.
- Libera M. & Trzewiczek K., 2005, *Jazz to nowe rozumienie problemu wolności w muzyce. Anthony Braxton – wywiad*, „Glissando”, 7, pp. 64, 66, 68, 70, 72.
- McCrae R.R., 1987, *Creativity, Divergent Thinking, and Openness to Experience*, „Journal of Personality and Social Psychology”, vol. 52, no. 6, pp. 1258-1265.
- Manolopoulou Y., 2013, *Architectures of Chance*, Ashgate, London.
- Ostrowicki M., 1997, *Dzieło sztuki jako system*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków.
- Ripley C., 2007, *Introduction*, in: *In the place of sound: Architecture, Music, Acoustics*, eds. C. Ripley, M. Polo, A. Wrigglesworth, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, UK.
- Ripley C., Polo M. & Wrigglesworth A. (eds.), 2007, *In the Place of Sound. Architecture / Music / Acoustics*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, UK.
- Rumieź A., 2013, *Improwizacja jako sugestywna metoda twórcza w architekturze*, w: *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Zapis przestrzeni architektonicznej*, t. 2, red. M. Misiągiewicz, D. Kozłowski, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków.
- Rumieź A., 2014, *Improvisation as a viable strategy for architectural composition. Control, chance and choice in contemporary creativity*, „International Journal of Arts & Sciences”, 07 (02), pp. 373-380.
- Schaeffer B., 1983, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Schuster H.G., 1988, *Deterministic Chaos. An Introduction*, VCH Verlagsgesellschaft mbH, Weinheim, Germany.
- Schuster H.G., 1995, *Chaos deterministyczny. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Steward I., 1989, *Does God Play Dice? The New Mathematics of Chaos*, Blackwell Publishing, Malden, USA.

- Thom R., 1975, *Structural Stability and Morphogenesis. An Outline of a General Theory of Models*, W.A. Benjamin INC, Reading, Massachusetts.
- Thom R., 1991, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Morini*, PWN, Warszawa.
- Toop D., 2008, *Search and Reflect: the Changing Practice of Improvisation*, „New Sound”, 32, pp. 119-129.
- Varela F. & Maturana H., 1980, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Springer Netherlands, Dordrecht.
- Zeeman E.C., 1977, *Catastrophe Theory. Selected Papers (1972-1977)*, Addison-Wesley, New York.

### INTUITIVE STRATEGIES IN ARCHITECTURAL DESIGN IN PLACES WITH A STRONG CONTEXT

#### Summary

The subject of presented in the paper research is the method of spatial design, which is here called architectural improvisation. It covers issues related to the design approach, which focuses on activating the mechanisms of expert intuition. It is understood here as a form of remembering previously internalized patterns and manipulating them in order to quickly find an effective and innovative solution.

A multidisciplinary review of the literature in the field of psychology, cognitive sciences, economics, architectural theory and aesthetics as well as interpretative and historical research together with logical argumentation enabled conceptualization of the meaning of intuition in the process of architectural improvisation.

**Keywords:** architectural design theory, cusp catastrophe, expert intuition, improvisation