

{0} Click.Antyfunkcjonalizm.JakubKupikowski¹

{-25} Przy budowie należy uwzględniać: trwałość, celowość i piękno. Trwałość budowli osiągnie się wtedy, gdy fundamenty doprowadzi się do stałego gruntu i gdy spośród wielu materiałów budowlanych przeprowadzi się wybór starannie, nie kierując się skąpstwem. Celowość zapewni się budowli przez bezbłędne rozplanowanie przestrzeni, nie ograniczające możliwości użytkowania i uwzględniające strony świata odpowiednie do przeznaczenia budynków. Piękno będzie zapewnione, jeśli wygląd budowli będzie miły i wykwinny, a wymiary poszczególnych członów oparte będą na właściwych zasadach symetrii.²

{1896} Forma zawsze podąża za funkcją.³

{1917} Zadaniem sztuki jest przekazanie doświadczenia rzeczy, takimi jakimi są postrzegane, a nie znane. Sztuka jest techniką "udziwniania" obiektów, "utrudniania" formy w celu opóźnienia i utrudnienia jej odbioru, gdyż proces percepcji jest w istocie celem estetyki i musi być przedłużony. A zatem udziwnienie służy zmuszeniu jednostki do rozpoznania języka artystycznego. Studiując język poetycki z jego strukturą fonetyczną i leksykalną, jak również z charakterystycznymi strukturami myślowymi i rozkładem słów je tworzącym, wszędzie odnajdujemy znamię sztuki, to znaczy, materiał stworzony w celu usunięcia automatyzmu percepcji, celem autora jest przedstawianie wizji, będącej wynikiem postrzegania nie zautomatyzowanego. Dzieło jest dziełem "sztuki" na tyle, na ile jego odbiór jest utrudniony, a wywołany efekt wynika z powolności tego odbioru.⁴

{1919} Niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia. Niesamowite jest coś co powinno zostać ukryte, ale wychodzi na jaw.⁵

{1936} Aby wytworzyć efekt obcości aktor musi zrezygnować z całkowitego przekształcenia się w postać sceniczną. Pokazuje on postać, cytuje tekst, powtarza jakieś rzeczywiste zdarzenie. Widz nie jest bez reszty "porwany przez aktora", nie jest duchowo niwelowany, nie jest wtrącany w fatalistyczny nastrój wobec przedstawionego losu.⁶

{1943} wolność istnieje jedynie w sytuacji, a sytuacja istnieje tylko dzięki wolności. Wolność dla siebie może istnieć tylko jako

¹ Poniższy tekst nawiązuje do filmu Click! (patrz ²¹). Formą, równie ważną jak treść, nawiązuje do formatu napisów Micro DVD. Jest to zabieg udziwniający (patrz ⁴). Jednocześnie nawiązuje pośrednio do formy zapisu "Społeczeństwa spektaklu" Guya Deborda (1967) oraz "Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition" Petera Eisenmana (1970).

² Witruwiusz, "O architekturze ksiąg dziesięć", 25 p.n.e. Triada funkcjonalności, piękna i trwałości dominuje w architekturze aż do czasów nowożytnych.

³ Sullivan, Louis H. "The Tall Office Building Artistically Considered", 1896. Wraz z nadejściem modernizmu funkcja staje się jedyną zasadą decydującą o formie. Tak jak w przypadku form naturalnych, do których nawiązuje w swoim tekście Sullivan, piękno i trwałość muszą w nieunikniony sposób za nią podążać. Zasada ta po cichu zakłada, że wiadomo jaka jest "funkcja" architektury i co za tym idzie wiemy kim/czym jest "człowiek".

⁴ Szklowski, Wiktor, "Sztuka jako chwyt", 1917. Szklowski jako jeden z czołowych przedstawicieli rosyjskiej szkoły formalnej wprowadził termin *ostranenie* (udziwnienie), który miał odróżniać sztukę (zwłaszcza literacką) od mowy potocznej. Według niego nieistotny był temat dzieła, ale jego forma. Udziwnienie pozwala "zobaczyć rzeczy oczami dziecka".

⁵ Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", 1919

⁶ Brecht, Bertold, "Alienation Effects in Chinese Acting", 1936. Brecht zafascynowany przedstawieniem, które zobaczył w Moskwie, próbował połączyć elementy jego estetyki z ideami rosyjskich formalistów (patrz ⁴) w celu uzyskania efektu alienacji w teatrze (*Verfremdungseffekt*), umożliwiającego świadomy (intelektualny) odbiór w przeciwieństwie do dominującego w tradycyjnym teatrze odbioru podświadomego (emocjonalnego). Celem Brechta była edukacja proletariatu.

uwikłana w opierający się świat. Poza tym uwikłaniem pojęcie wolności, determinacji, czy konieczności tracą całe znaczenie.⁷

{1953} Oczywiście jest, że osoba, której wolno używać swojego czasu przez całe życie, której wolno iść gdzie chce i kiedy chce, nie jest w stanie wykorzystać go w najlepszy sposób w świecie rządzonym według zegara i imperatywu stałego schronienia. Jako styl życia *homo ludens* będzie wymagał, po pierwsze, odpowiedzi na potrzebę zabawy, przygody, mobilności, jak również zapewnienia warunków, które umożliwiają nieskrępowane kształtowanie swojego życia. Do tej pory celem aktywności człowieka było odkrywanie naturalnego środowiska. *Homo ludens* będzie dążył do przekształcenia, odtworzenia tego środowiska, świata, zgodnie ze swoimi nowymi potrzebami. Eksploracja i kreacja środowiska będą odbywały się jednocześnie, ponieważ tworząc domenę eksploracji, *homo ludens* będzie musiał odkrywać własne dzieło. Będziemy więc świadkami nieprzerwanego procesu tworzenia i odtwarzania, podtrzymywanego przez kreatywność przejawiającą się we wszystkich dziedzinach aktywności.⁸

{1957} Naszą centralną ideą jest budowanie sytuacji, to znaczy, konstruowanie konkretnej atmosfery momentów życia przekształcającej je w chwile pełne pasji. Musimy opracować system interwencji opierających się na złożonych czynnikach interakcji pomiędzy dwoma komponentami: materialnym środowiskiem życia i zachowaniami, które to środowisko wywołuje i radykalnie transformuje.⁹

{1958} Włączenie obecnej i minionej produkcji artystycznej do budowania milieu. W tym ujęciu nie ma sytuacjonistycznego malarstwa czy muzyki, jedynie sytuacjonistyczne użycie ich środków. Na bardziej podstawowym poziomie, *détournement* w ramach dawnych sfer kultury jest metodą propagandy metodą która ukazuje zużycie i utratę znaczenia tych sfer.

{1960} Odrzucając udogodnienia, wyznaczając kręte ścieżki poprzez mieszkanie i wyposażając je w hałaśliwe drzwi i bezużyteczne zamki sprzeciwił się sprowadzenia własnego domu do kolejnego trybu w zmechanizowanym świecie. Dom nie chronił go już ani przed wpływem środowiska ani przed doznaniem własnego ciała: wyrывая klimatyzację i otwierając na oścież okna, mógł pocić się, drzeć z zimna i starać się usłyszeć własne myśli ponad rykiem miasta. Później mógł uderzyć się o jedną z tysięcy ostrych krawędzi w mieszkaniu i usiąść przy chybottliwym stole na niewygodnej sofie. Mógł też odreagować chlapiąc ściany farbą i wiercąc w nich dziury, wypełniając mieszkanie śladami własnych pomysłów i historii.¹⁰

⁷ Sartre, Jean-Paul, "Byt i nicość", 1943. Sartre używał pojęcia sytuacji również w odniesieniu do teatru, który miałyby "pokazywać proste sytuacje", w których postacie dokonując wyboru decydują o sobie. koncepcja Sartra była inspiracją dla sytuacjonistów (patrz ⁹)

⁸ Nieuwenhuis, Constant, "For an Architecture of Situation", 1953. Począwszy od lat 50-tych XX wieku Constant pracuje nad koncepcją miasta Nowy Babilon, które początkowo miało nazywać się Deriville, co wskazuje na to, że miała być to realizacja sytuacjonistycznej idei *dérivée*. Jego idea nawiązuje do koncepcji *homo ludens* wprowadzonej w 1938 przez Johana Huizingę w pracy "Homo ludens. zabawa jako źródło kultury". Zabawa według Huizingi poprzedza kulturę (bawia się również zwierzęta) i stanowi podstawę ludzkiego działania.

⁹ Debord, Guy, "Report on the Construction of Situations", 1957. Sytuacjoniści w swoim manifeście pragną zmieniać świat za pomocą zaczerpniętych od Sartra sytuacji (patrz ⁷), ale osadzonych w realiach życia codziennego, czerpiąc z kolei z "Krytki życia codziennego" Henriego Lefebvra, który widział w niej, drogę do wyzwolenia się z degradującego wpływu rytmów kapitalistycznej produkcji. Zarówno Lefebvre jak i Sytuacjoniści opierali się na poglądach Marxa, w szczególności na pojęciu alienacji.

¹⁰ Sadler, Simon, "The Situationist City", 1998. Gunther Feuerstein na forum SPUR (Niemieckiego oddział międzynarodówki sytuacjonistów) przedstawia koncepcję "niepraktycznych mieszkań". Ważna jest w niej intencja - niepraktyczności nie polega wyłącznie na odrzuceniu funkcjonalizmu, ale na aktywnym utrudnianiu codziennego funkcjonowania zmuszającym do konfrontacji, do walki z przestrzenią.

{1964} Stworzymy w Londynie uniwersytet ulicy - nie dostojny park, ale zwiastun uciech przyszłości. Istotą tego miejsca będzie nieformalność, nic nie obowiązuje, wszystko jest dozwolone. Nie będzie trwałych struktur. Nic nie ma trwać dłużej niż dziesięć lat, niektóre rzeczy krócej niż parę dni: żadnych betonowych stadionów, poplamionych i pękających, żadnej sponadźszy szlachetnej architektury współczesnej, szybko starzejącej się.¹¹

{1973} Żyjemy nieszczęśliwi, bo wszystko jest szybkie i funkcjonalne.¹²

{1974} Z wykorzystaniem tej niewielkiej ilości danych możemy nakreślić schematyczną ideę sektora. Jest to głównie horyzontalny szkielet rozciągający się ponad 10 lub 15 hektarami na wysokości 15-20 metrów ponad ziemią, całkowita wysokość oscyluje w granicach 20-60 metrów. Wewnątrz, jeden lub więcej stałych trzonów zawiera centrum techniczne i serwisowe, które pełni również funkcję centrum recepcyjnego hoteli z indywidualnymi pokojami. Niektóre z sektorów są wyposażone w obiekty sanitarne i edukacyjne, magazynowe i dystrybucyjne. Inne zawierają biblioteki, centra badawcze i pozostałe niezbędne funkcje. Trzon zajmuje część sektora, pozostały obszar, najistotniejszą część Nowego Babilonu, stanowi przestrzeń socjalna z ruchomymi elementami - plac zabaw dla *homo ludens*. Podczas gdy społeczeństwo utylitarne dąży wszelkimi środkami do optymalnej orientacji przestrzeni, która gwarantuje wydajność i ekonomiczne wykorzystanie czasu, w Nowym Babilonie dezorientacja napędza przygodę, zabawa i twórcza zmiana są uprzywilejowane. Przestrzeń Nowego Babilonu posiada wszelkie cechy labiryntu, w którym ruch nie jest podporządkowany ograniczeniom danej organizacji przestrzennej i temporalnej.¹³

{1976} Odwrotnie, to co nazywamy post-funkcjonalizmem zaczyna się od podejścia, które widzi modernizm jako nowy, odrębny rodzaj wrażliwości. Najlepiej może być zrozumiany w ramach architektury, jako teoretyczna baza związana z, nazwijmy to, modernistyczną dialektyką, dla odróżnienia od dawnej humanistycznej (t.j. funkcjonalistycznej) opozycji formy i funkcji.¹⁴

{1980} Chcemy architektury, która ma więcej. Architektury, która krwawi, dymi, wiruje, a nawet pęka. Architektury, która rozpala, kłuje, rozpruwa i rwie się pod naprężeniem. Architektura musi być przepastna, płomienna, gładka, twarda, kanciasta, brutalna, obła, kolorowa, nieprzyzwoita, pożądliva, senna, atrakcyjna, odpychająca,

¹¹ Littlewood, Joan, "A Laboratory of Fun", 1964. Projekt teatru/uniwersytetu, który miał powstać w Londynie jako propozycja zagospodarowania ogrodów Vauxhall. Jest niejako skonkretyzowaną formą Nowego Babilonu Constanta. (patrz ¹²)

¹² Carlo Mollini, projektant i architekt, wypowiedział takie słowa w bliżej nieokreślonym czasie, ale na pewno przed śmiercią w roku 1973.

¹³ Nieuwenhuis, Constant, "New Babylon", 1974. Wizja Nowego Babilonu miała wiele wspólnego z ówczesnymi utopiami przestrzennych miast, jak chociażby *ville spatiale* Yony Friedmana, plug-in city Archigramu itp. Jednak w przeciwieństwie do nich motywacją Constanta nie jest "efektywność", ale właśnie anty-efektywność, wyzwolenie życia codziennego z ram planowego rozkładu dnia, powtarzalnych czynności, efektywnych systemów transportu. Jego celem jest zaburzenie tych rytmów, wprowadzenie mieszkańców w stan dryfu przez zagubienie w ciągle zmieniającym się labiryncie ruchomych przepierzeń, zmiennych światła i dźwięków, nowych sytuacji rozgrywających się między przypadkowo napotkanymi nowobabilończykami. Najbardziej zbliżonym projektem z tamtego okresu jest Fun Palace Cedrica Price'a z roku 1961 (patrz ¹¹)

¹⁴ Eisenman, Peter, "Post-Functionalism", 1976. Eisenman twierdzi, że modernizm, rozumiany jako przesunięcie punktu widzenia poza człowieka, nie zrealizował się w architekturze, że zasada "form follows function" jest w istocie wyrazem antropocentrycznego humanizmu. Człowiek jest u Eisenmana niejako usunięty z równania, z procesu tworzenia formy architektonicznej, który staje się abstrakcyjną grą ze znaczeniami, językiem architektury widzianym jako struktura ligwistyczna. I mimo tego, że zgodnie z praktyką dekonstruktywizmu (jako metody filozoficznej) użytkownik zostaje wrzucony w pustkę, powstała w procesie dekonstrukcji, w wieloznaczność, zaburzenie, brak aktywnego odniesienia się do jego percepcji, zaangażowania w konfrontację z użytkownikiem, powoduje, że nie można nazwać architektury Eisenmana w pełni "antyfunkcjonalną".

mokra, sucha i pulsująca. Żywa lub martwa. Jeśli zimna, to zimna jak blok lodu. Jeśli gorąca, to gorąca jak płonące skrzydło. Architektura musi płonąć.¹⁵

{1992} *Freespace* jest przestrzenią "bezużyteczną i bezsensowną", zbudowaną bez określonego celu czy znaczenia. Z jednej strony, wygląda na to, iż jest to bezprzykładowy typ przestrzeni, który może być traktowany poważnie wyłącznie w warunkach ponowoczesnego nadmiaru dóbr i usług, rodzaj luksusu przestrzeni. Z drugiej strony, właśnie ponowoczesne warunki, sposób w jaki wpłynęły na przekonania i systemy wartości spajające społeczeństwo, pokazują wyraźnie, że wszystkie przestrzenie są bezużyteczne i bezsensowne, zanim zostaną zamieszkałe w określony sposób. Kartezjański system organizowania przestrzeni nie zawiera więcej użyteczności czy sensu niż *freespace*. Różnią się potencjałem do tworzenia, poprzez akt zamieszkania, nowych wartości, celów, funkcji, znaczeń. W pewnym sensie koncepcja *freespace* kwestionuje, lub może skupia uwagę, na naturze zbudowanej przestrzeni w ogóle, wzywając do przewartościowania istniejących miast i społeczeństw, jak również "funkcji" i "znaczenia" ludzkiego życia. Moje stanowisko nie jest jednak nihilistyczne. Uznanie, poprzez konstruktywne działanie, nieodłącznej ludzkiej egzystencji pustki nadaje jej wartość, którą nazywam potencjałem jak i jednostka musi zrealizować poprzez akt zamieszkania - akt samoodkrycia.¹⁶

{1996} Pod wieloma względami przeżycie estetyczne, zgodnie z Benjaminem, polega na podtrzymaniu udziwnienia, w przeciwieństwie do zaznajomienia, bezpieczeństwa, *geborgenheit*. Chciałbym zauważyć, że analiza Benjamina odpowiada dokładnie historycznym i filozoficznym dylematom architektury. Czy doświadczenie architektury powinno udziwniać, powiedzmy dzieło "sztuki", czy przeciwnie, jest czymś kojącym, *heimlich*, przytulnym, czymś co chroni? Rozpoznajemy tu oczywiście ciągły spór pomiędzy zwolennikami architektury i miast jako miejsc doświadczenia i eksperymentu, ekscytującego odbicia współczesnego społeczeństwa, którzy lubią "nocne strachy", które "dekonstruuja i się samodestruuja", a tymi, którzy widzą rolę architektury w oswajaniu, osadzaniu, umiejscawianiu, innymi słowy, tymi którzy określają się mianem historystów, kontekstualistów i postmodernistów, od kiedy postmodernizm nabrał klasycystycznych i historyzujących konotacji.¹⁷

{1999} Często przytaczam neurologiczny eksperyment z dwoma kociętami przeprowadzony w latach 60-tych przez Helda i Heina i bardzo dobrze opisany przez Varełę w "The Embodied Mind". Jest to cylinder o średnicy powiedzmy 80 centymetrów z rytmicznym wzorem białych i czarnych linii namalowanych na jego wewnętrznej powierzchni. Pośrodku stoi karuzela z dwiema gondolami nie dotykającymi podłoża. Połączone są za pomocą belki obracającej się wokół pionowej osi. W

¹⁵ Coop Himmelblau, "Architecture must blaze", 1980. Wśród pracowni zaliczanych do nurtu dekonstruktywnego projekty Coop Himmelblau wydają się w najbardziej bezpośredni sposób odnosić do ciała. Jest ona poddana ciągłemu zagrożeniu, dezorientacji, fragmentacji i dezintegracji, ze strony architektury, która jest niejako eksplozją niewidocznych sił i napięć, lub dzikim zwierzęciem, które przystało w ruchu, ale może zostać zbudzone nieostrożnym ruchem. Coop Himmelblau sytuują się blisko Feuersteina (patrz ¹⁰).

¹⁶ Woods, Lebbeus, "Anarchitecture", 1992. W odbudowującym się po upadku muru berlińskiego mieście Woods proponuje tzw. "Berlin Free Zone" (1991). Jest to kolejny z tej serii projekt po propozycji dla Sarajewa. Woods obawiając się o los ziemi niczyjej zaanektowanej na potrzeby kartezjańskiej siatki architektury nowego kapitalizmu, tworzy projekt przestrzeni "bez ścian", ukrytych we wnętrzu siatki słupów, przypominających obce ciało lub guza wewnątrz organizmu. Są to nieortogonalne przestrzenie, których cel polega na określeniu sposobu ich użytkowania, na zmuszeniu mieszkańców do przystosowania jej lub siebie (patrz ¹⁰). Są to maszyny do odkrywania nowych sposobów bycia w przestrzeni.

¹⁷ Tschumi, Bernard, "Architecture and disjunction", 1996. Podczas gdy Eisenman koncentruje się na usuwaniu znaczeniowej warstwy architektury (patrz ¹³) Tschumi idzie o krok dalej. Interesuje go relacja architektury z wydarzeniami, które mają w niej miejsce. Relacją tą rządzi przemoc i przyjemność, perwersyjna kombinacja, której efekt polega na wytrąceniu z równowagi, zaprzeczeniu oczekiwanom, udziwnieniu (patrz ⁴)

obu gondolach znajdują się słodkie tygodniowe kotki. Jeden z nich dotyka łapkami do ziemi, drugi nie. Pierwszy może chodzić wokoło i patrzeć, drugi jest poruszany przez pierwszego, ale wizualnie doświadcza tego samego. Po dwóch czy trzech tygodniach, kiedy wszystkie potrzebne nerwy w mózgu utworzyły już ustaloną strukturę kotki są wypuszczane. Pierwszy przemieszcza się żwawo i uważnie, drugi, jak gdyby był ślepy, wpada na wszystko.¹⁸

{2000} Skonfrontowani z zamkniętą fasadą i niepokojącymi wnętrzami Muzeum Żydów znajdujemy się w fenomenologicznym świecie, w którym odnalazłby się zarówno Heidegger, jak i Sartre, jeśli nie dokładnie "w domu", to z pewnością w cielesnym i mentalnym kryzysie, w którym wszelkie typowe związki pomiędzy ciałem i budynkiem zostały zdestabilizowane przez niestabilne osie, ściany i porwane pokrycia, rozprute i niebezpiecznie porabane, puste pomieszczenia bez wyjść lub wejść. To co Heidegger lubił nazywać "wpadaniem w" niesamowitość, a co dla Sartre'a było groźną instrumentalnością obiektów w świecie zagrażających ciału i jego przedłużeniom, jest dla Libeskinda materia doświadczenia architektury.¹⁹

{2002} Osoba poruszająca się w taktycznie rozmieszczonym otoczeniu/schronieniu jest kierowana do wykonania procedur, które mogą, ale nie muszą, być rozpoznane jako procedury architektoniczne. Procedura architektoniczna jest skomplikowanym tym lub tamtym. Możliwe, że nie ma równie niezgrabnej koncepcji. Namawiamy aby nie odstraszyła cię ta niezręczność. Działa ona zarówno poprzez "to" jak i "tamto". Taktycznie rozmieszczone otoczenia/schronienia pozostają tym czym są, ale procedury architektoniczne posiadają dwa odrębne stadia lub poziomy implementacji. Procedura architektoniczna z definicji rozwija się jako jeden albo wiele członów lub jako jedna albo wiele konfiguracji taktycznie rozmieszczonych otoczeń/schronień - pierwszy poziom implementacji. Poziom drugi implementacji procedury architektonicznej to sekwencja akcji ograniczonych przez poziom pierwszy. Procedura architektoniczna przypomina swojego poprzednika - słowo - na początek pod dwoma względami: po pierwsze, jest elementem powtarzalnym łatwym w użyciu dyskursywnym, po drugie, jako naładowane specyficznym doświadczeniem bądź zakresem doświadczeń, może być ocenione odnośnie tego, jak dobrze spełnia wyznaczony cel lub jak efektywnie została użyta. Taktycznie rozmieszczone otoczenie składa się z procedur architektonicznych. Każde taktycznie rozmieszczone otoczenie zawiera zwykle dwie lub więcej różnych procedur architektonicznych. W taktycznie rozmieszczonym otoczeniu, zarówno ciało architektoniczne jak i jego czynniki składowe stają się bardziej widoczne. Decyzja o życiu wewnątrz taktycznie rozmieszczonego otoczenia/schronienia uważana jest za wysiłek w kierunku utrzymania się przy życiu. Ciała architektoniczne związane są nieodłącznie ze zrozumieniem przez daną osobę faktu, prostego lecz pewnego faktu, że percepcyjnie odpowiada, niejako dotykając, otoczeniu architektonicznemu jako całości. Jedno pobudza (architektoniczne otoczenie i taktycznie rozłożone otoczenie i schronienie), drugie jest pobudzane ("organizm, który osobi"). Cechy architektonicznego otoczenia/taktycznie rozłożonego otoczenia/schronienia skłaniają ciało do działania. Działania i

¹⁸ Spuybroek, Lars, "Wet Grid", 1999. W wywiadzie towarzyszącym wystawie Spuybroek tłumaczy nierozzerwalny związek pomiędzy percepcją i ciałem w ruchu. Architektura kartezyjska nie angażuje propriocepcji, natomiast przestrzeń nieortogonalna, zmuszająca ciało do nawigacji, wysiłku, utrzymania równowagi aktywuje tę sferę poznania. Fakt ten wykorzystuje Arakawa i Gins, którzy ponadto również nawiązują do Vareli (patrz ²⁰).

¹⁹ Vidler, Anthony, "Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture", 2000. Architektura Liebeskinda w najbardziej fizyczny sposób przekazuje uczucie dezorientacji i dyslokacji, używając elementów niefunkcjonalnych: schodów, które kończą się ślepa ścianą, zawężających się zbytnio korytarzy, buduje "niesamowitość". Vidler w "The Architectural Uncanny" dowodzi, że architekci dekonstruktywistyczni, używają kategorii rozwiniętej przez Freuda (patrz ⁵) do wywołania uczucia dyskomfortu i niepokoju.

manewry zabezpieczają ogólne kształtowanie się "organizmu, który osobi" od architektonicznego otoczenia/taktycznie rozłożonego otoczenia/schronienia. W odpowiadaniu na wszechobecne zakamarki, kryjówki architektonicznego otoczenia/taktycznie rozłożonego otoczenia/schronienia większość obserwatorów odczuwa potrzebę ogarnięcia wszystkiego co ich otacza - taka osoba składa i nakłada ciało architektoniczne, na wespół świadomie układając je w płynną całość. Wsłuchiwanie się w cechy lub składniki architektonicznego otoczenia/taktycznie rozłożonego otoczenia/schronienia, łącznie z pobudzeniami i odpowiedziami ciała: dalsza artykulacja ciała architektonicznego.²⁰

{56048} To proste. Musiał nastawić się autopilot. Autopilot? Tak się dzieje, kiedy szybko przyspieszasz. Rozumiem. Pokażę ci. Proszę. To ty, na autopilocie. Światła są włączone, ale nikogo nie ma w domu. Pilot pozwala twojemu umysłowi przeskakiwać, ale ciało zostaje podczas nudnych rzeczy.²¹

{86326} Nie, nie. Chcę, ale jestem na autopilocie. "Jestem na autopilocie." Bardziej jesteś jak autozombie.²²

²⁰ Gins, Madeline i Arakawa, Shusaku "Architectural body", 2002. Zmarli niedawno Arakawa i Gins przez wiele lat zajmowali się architekturą przeciwko śmierci. Śmierć traktowali jako ostateczną rzeczywistość, której opiera się życie, rozumiane nie tylko jako zespół procesów fizjologicznych, ale w sposób zawarty w potocznym zwrocie "czuję, że żyję", przy czym drugie znaczenie jest środkiem przedłużenia pierwszego, na tej samej zasadzie na jakiej najstarsza kobieta na ziemi Jeanne Calment zawdzięczała swoją długowieczność "uśmiechowi i pozytywnemu nastawieniu". Na poły poetycki, na poły naukowy projekt pary artystów bazował na ujęciu ciała wraz z otoczeniem, w sposób nawiązujący do fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Poonty'ego i neurofenomenologii Francisco Vareli (patrz ¹⁸). "Ciało architektoniczne" zakłada nierozzerwalny związek ciała-umysłu z otoczeniem, co umożliwia kształtowanie go za pomocą formy architektonicznej, poprzez stosowanie "procedur architektonicznych" opartych między innymi na efekcie udziwnienia (patrz ⁴), dezorientacji i angażowania całego ciała (patrz ¹⁸), które prowadzą do podwyższonej samoświadomości.

²¹ Coraci, Frank, "Click", 2006. Komedie, w której Adam Sandler wciela się w postać zapracowanego i żadnego sukcesu architekta wchodzącego w posiadanie wielofunkcyjnego pilota umożliwiającego mu między innymi nieświadome przeżywanie okresów życia. "Autopilot" jest stanem, w który umysł przechodzi w obliczu sytuacji powtarzającej się, nie angażującej percepcji i nie stymulującej reakcji.

²² Click. Z czasem autopilot zaczyna działać wbrew woli bohatera, co dobrze oddaje naturę wchodzenia w stan "znieczulenia" na rzeczywistość.