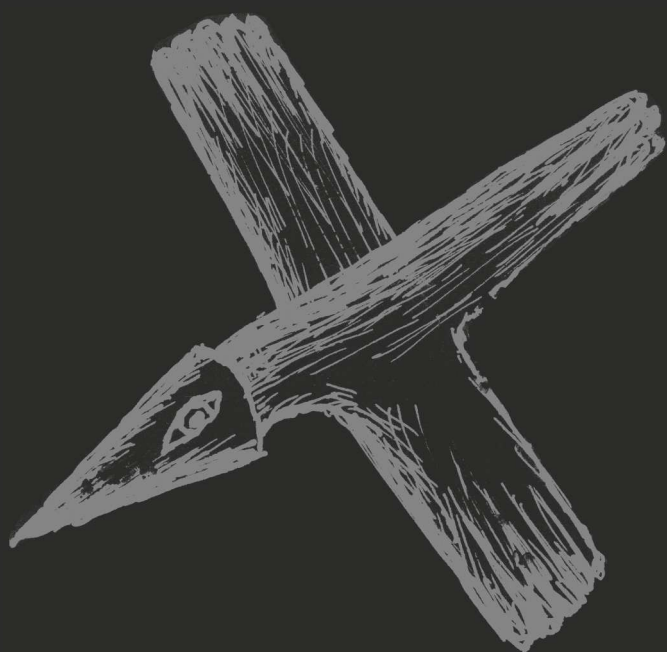




NR 1. 2004

ZESZYTY KATEDRY ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ

PRETEXT

NR 1. 2004

ZESZYTY KATEDRY ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ

PRETEXT

Pretekst

Zeszyty
Katedry Architektury Mieszkaniowej
Nr 1. 2004

©Katedra Architektury Mieszkaniowej
Instytut Projektowania Architektonicznego
Wydział Architektury
Politechnika Krakowska
31 155 Kraków, ul. Warszawska 24
tel./fax (012) 628 20 21
e-mail: dkozlów@usk.pk.edu.pl
www.a21.arch.pk.edu.pl

Zespół redakcyjny/Editorial staff:

Dariusz Kozłowski
redaktor wydawnictwa/editor of publication
Marcin Charciarek
redaktor zeszytu/editor of first issue
Tomasz Kozłowski
opracowanie graficzne, skład/layout and typesetting
Anna Mielnik
Piotr Stalony-Dobrzański

materiał fotograficzny/photographs courtesy
Marcin Charciarek
Mariusz Twardowski

rada naukowa/scientific council
Wojciech Buliński
Piotr Gajewski
Dariusz Kozłowski
Maria Misiągiewicz

recenzenci/reviewers
Konrad Kucza-Kuczyński
Wacław Seruga

tłumaczenia/translations
Anna Mielnik
Maciej Motak
Urszula Pytlówny

wydawca/publisher
DjaF

druk/printing
Drukarnia cyfrowa DjaF
ul. Misiówka 5
31-525 Kraków
ISBN 83-86774-33-9

Wydawnictwo finansowane ze środków
Prorektora Politechniki Krakowskiej
prof. dr hab. inż. Jana Kaziora
i Dziekana Wydziału Architektury PK
prof. zw. dr hab. inż. arch. Wacława Serugi

Spis treści/Content

Dariusz Kozłowski Skąd dziś wziąć nowy tekst? – albo preteksty racjonalne i poetyckie	4
Dariusz Kozłowski How to find a new text? – or rational and poetic pretext	7
Antonio Monestiroli Osiem definicji architektury	9
Antonio Monestiroli Otto definizioni di architettura	13
Dariusz Kozłowski 7 przypadków architektury	17
Dariusz Kozłowski 7 Cases of Architecture	20
2 rok 3 semestr/2 year 3 semester	22
2 rok 4 semestr/2 year 4 semester	30
3 rok 5 semestr/3 year 5 semester	40
3 rok 6 semestr/3 year 6 semester	50
5 rok 9 semestr/5 year 9 semester	62
5 rok 10 semestr/5 year 10 semester	78
Armando Dal Fabbro Ku miastu architektury Przyczynek do poszukiwań projektowych	90
Armando Dal Fabbro Per la città dell'architettura Un contributo alla ricerca progettuale	92
Dariusz Kozłowski Psia Buda – Res Architectonica	97
Dariusz Kozłowski Doghhouse – Res Architectonica	99
Marcin Charciarek Psia buda/Doghhouse	102
Maria Misiągiewicz Rysunkowy zapis myślenia o architekturze	103
Maria Misiągiewicz Drawing record of thinking about architecture	105

Pierwszy Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej – PRETEKST – zawiera przegląd dydaktyki katedry z ostatnich lat: projekty studenckie opracowane w katedrze, w ramach projektowania architektoniczno-urbanistycznego architektury mieszkaniowej na roku II, III, projektowania specjalistycznego na roku V, oraz prace dyplomowe. Także informacje o pracach dyplomowych z Istituto Universitario di Architettura di Venezia dotyczących tematów krakowskich, opracowanych we współpracy z Instytutem Projektowania Architektonicznego Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej. W katedrze prowadzone są wykłady z Teorii Architektury i Urbanistyki.

Zespół Katedry Architektury Mieszkaniowej
Instytutu Projektowania Architektonicznego
Wydziału Architektury
Politechniki Krakowskiej:

Prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski (kierownik katedry)
dr inż. arch. Marcin Charciarek
dr inż. arch. Zbigniew Golonka
mgr inż. arch. Ewa Heger
mgr inż. arch. Tomasz Kozłowski
mgr inż. arch. Anna Mielnik
mgr inż. arch. Maciej Skaza
mgr inż. arch. Piotr Stalony-Dobrzański
dr inż. arch. Rafał Zawisza

Logistyka Katedry Architektury Mieszkaniowej
i Zakładu Kompozycji Architektonicznej
mgr inż. arch. Krzysztof Jasiński, mgr Urszula Pytlowany

W roku 1999 w katedrze przebywał Visiting Professor Armando Dal Fabbro z Istituto Universitario di Architettura di Venezia – Dipartimento di Progettazione Architettonica.

Tytuł zeszytów – PRETEKST – zawiera pewne przesłanie programowe, które starano się wyjaśnić w artykule wprowadzającym: jeśli architektura jest sztuką, to jej nauczanie może dotyczyć pewnej warstwy architektury możliwej do przeanalizowania; inne skazane są na intuicję twórcy. Preteksty architektoniczne mogą w tej grze uczestniczyć. Zeszyt zawiera poszukiwanie racjonalistycznej teorii architektury – przedstawia artykuł prof. Antonio Monestirolego: *Otto definizioni di architettura*, ze zbioru wykładów *La metopa e il triglifo*. Relację z programu prac dyplomowych Cracovia-Venezia przedstawia prof. Armando Dal Fabbro. Ważnym zagadnieniem dydaktycznym jest prezentacja idei architektonicznych, o czym pisze prof. Maria Misiągiewicz.

Mamy nadzieję na edycję kolejnego numeru zeszytów w przyszłym roku.

Dariusz Kozłowski

The first issue of the Chair of Housing - PRETEKST- contains the review of didactics from last years: students' projects worked out in our Chair, within Architectural and Urban Design of Residential Buildings on 2nd and 3rd year of studies, specialised design on 5th year and diploma projects. Also it contains information about diploma projects from Istituto Universitario di Architettura di Venezia relating to Cracow subjects and worked out in co-operation with Institute of Architectural Design Faculty of Architecture Cracow University of Technology. The Chair of Housing lectures on Theory and Principles of Architecture and Urban Design.

The Staff of Chair of Housing
Institute of Architectural Design
Faculty of Architecture
Cracow University of Technology :

Professor Dariusz Kozłowski, architect, Ph.D., Sc.D.
Marcin Charciarek, architect, Ph.D.
Zbigniew Golonka, architect, Ph.D.
Ewa Heger, architect
Tomasz Kozłowski, architect
Anna Mielnik, architect
Maciej Skaza, architect
Piotr Stalony-Dobrzański, architect
Rafał Zawisza, architect, Ph.D.

Logistic:
Krzysztof Jasiński, architect, Urszula Pytlowany

In 1999 Visiting Professor Armando Dal Fabbro from Istituto Universitario di Architettura di Venezia – Dipartimento di Progettazione Architettonica resided in the Chair of Housing.

The title of the publication – PRETEKST – contains certain programme message, which is explained in introducing article: if architecture is art, its teaching can refer to some layer of architecture that can be analysed; some other are condemned to intuition of the creator. Architectural pretexts can take part in that game. This publication contains pursuit of rational theory of architecture, which is introduced by the article of professor Antonio Monestiroli: *Otto definizioni di architettura* from the collection of lectures *La metopa e il triglifo*. Professor Armando Dal Fabbro conducts the report from the programme of Cracovia-Venezia diploma projects. The problem of presentation of architectural ideas as important didactic question is considered here by professor Maria Misiągiewicz. We hope for the following number of our publication next year.

Dariusz Kozłowski

1. Sztuka dziś, nie jest wyrażeniem plastycznym jakiegoś określonego ideału; jest wyrażeniem każdego ideału, któremu architekt potrafi nadać formę.

Nie ma kierunków architektury, jest tylko oryginalność twórców. Każdy z nich czyni to na swój sposób i nie widać jakiejś jednej teorii architektury, czy nawet prób porozumienia się w tym zakresie: nie ma zrozumienia między mówiącymi różnymi językami – zdeorientowani pozostają także naśladowcy. Naczelną wartością stała się nie tyle sama sztuka zwana architekturą, co „konwencja” umożliwiająca przychylnie zaakceptowanie nowych kształtów i ich przyjazny odbiór: jeżeli widz zaakceptuje konwencję, dalsza zabawa staje się przyjemnością, lecz do końca nie jesteśmy pewni: opera seria to, czy – *buffo*. Architektura minimum i „architektura w pióropuszu”, bywa akceptowana jednak.

2. Architektura, może bardziej niż inne sztuki, potrzebuje – uzasadnienia, teorii, idei czy ideologii usprawiedliwiających poczynania twórcy we własnych oczach i w oczach publiczności. Jeżeli jest to idea panująca, szeroko zrozumiała i akceptowana, poruszanie się w jej ramach, w znacznej mierze, zwalnia od odpowiedzialności za poczynania artystyczne. Wtedy uzupełniona pewnym zasobem gotowych form estetycznych pozwala architektowi, także innemu artyście, poruszać się w tym świecie swobodnie, a z pewnością spokojnie. W innym wypadku, jak to pisze Umberto Eco w *Głosie do Imienia Róży*: zanim przystąpi się do opowiadania, trzeba skonstruować sobie Świat urządzony w możliwie najdrobniejszych szczegółach; tak stworzony Świat sam dyktuje dalszy ciąg opowiadania. W *Głosach* autor ujawnił przed czytelnikiem, kunsztowną i głęboką konstrukcję swojego utworu, wieloznaczny i wielowarstwowy „świat”, mocno osadzony w erudycji literackiej i historiozoficznej pisarza, który stanowił bazę dla zbudowania powieści, i – labirynt-zabawę dla czytelnika. Próby budowania światów realnych bądź mitycznych – „dyktujących dalszy ciąg opowiadania” – w dziejach architektury spotykamy wielokrotnie.

3. Ongiś, Francesco di Giorgio Martini podawał szczegółowe wymiary kościoła San Francesco della Vigna w Wenecji, oparte na greckiej skali muzycznej i porównywał wielką kaplicę do głowy ludzkiej. Doskonałość tego idealnego kościoła, którego zamysł przedstawia plan zachowany do dziś, uzasadnia rysunek postaci człowieka z rozpostartymi ramionami, wpisanej w plan nawy, transeptu i prezbiterium. Mario Praz przedstawiając reakcje na te koncepcje – malarza, architekta i humanisty – Tycjana, Serlio i Spiro, którzy nie okazali zdziwienia w obliczu takiego symbolizmu i mistycyzmu liczb, stawia wniosek, że taka ezoteryczna doktryna była w owym czasie (wiek XVI) szeroko rozpowszechniona.

4. Tworzenie architektury nie jest budowaniem w „miejscu pustym”. Drogę do budowania formy Świata architektury może prowadzić poprzez odkrywanie – „motywacji urbanistycznych”, rozumianych (jak chce Giuseppe Samonà) jako zespół cech miasta możliwy do opisanie i prze-

analizowania. Motywacje urbanistyczne wynikają z przesłanek przestrzennych sytuacji istniejącej. Jest to zagadnienie szerokie i ważne: istnieje przekonanie, że należy wyjść od motywacji urbanistycznych by dojść do wytycznych dla tworzenia architektury (w historycznej przeszłości taki sposób postępowania nie występował). Odwoływanie się do motywacji urbanistycznych jest realizacją potrzeb racjonalizacji kompozycji architektonicznej. Zapisy graficzne motywacji urbanistycznych, w stosunku do kompozycji przestrzeni, stanowią rodzaj prenatalnych notacji myśli i idei. Zapisy takie, z założenia nieprzedstawiające, nie zawierają informacji o formie architektonicznej, lecz – generują ją; należy je zakończyć zanim pojawi się myślenie o formie architektonicznej.

5. Zastąpienie naukowej analizy przestrzeni miasta nakładającymi się na siebie wspomnieniami, powidokami, wyobrażeniami obrazów miasta, w oparciu o zapamiętane kształty, kolory, zapachy, płaszczyzny i kierunki, bądź jedynie jako wyobrażenie mitu, staje się – inspiracją- pretekstem.

6. Są powody działania architekta, których z pewnością nie można racjonalizować, a które usprawiedliwiają poczynania twórcy, pomagają budować światy architektury. Można je nazwać „pretekstami architektonicznymi”. Pretekst – należy wtedy rozumieć jako „zmyślony powód” podany dla ukrycia właściwej przyczyny, pozór, podczas gdy – motywacja – to „prawdziwy powód”, to ukazanie motywów wyjaśniających działanie, nadających ogólny kierunek działalności. Określenie „pretekst”, pozwala traktować rzecz z pewnym dystansem. Preteksty architektoniczne mogą służyć bezpośrednio budowaniu formy, bądź tworzeniu konwencji, wokół której możliwe jest budowanie dalszej opowieści.

7. Najpierw pretekstem bywa użyteczność, funkcja. Użyteczność jako cel, lub motywacja, może okazać się trywialną oczywistością, bądź prowadzić na manowce: nie ma wszak w dziejach architektury dzieł o wybitnej funkcjonalności – są dzieła o wybitnej formie. Użyteczność potraktowana jako pretekst budowy kształtu może być jednak początkiem interesującej gry z przestrzenią.

8. Powodem budowania formy może być – kontekst architektoniczny. Kontekst może być racjonalną motywacją urbanistyczną. Może także wydawać się trywialną oczywistością, np. rozumiany jako fizyczna relacja z sąsiedztwem, otoczeniem. Traktowany jako pretekst budowy formy nabiera niezobowiązującej lekkości. Ale pretekstem może być także poważne zagadnienie – kontekstu kulturowego – czyli także problem archetypów. Można zaproponować (jak Gianugo Polesello) wyrafinowaną Grę w Miasto, w której zasoby działu architektury Muzeum Wyobraźni traktowane są jako zbiór archetypów do wypełnienia miasta – zabawą staje się wtedy zagadnienie interwencji w strefie kontekstu, a nie tekstu.

9. Innego rodzaju pretekstem architektonicznym, i urbanistycznym (albo motywacją), jest odkrywanie Księgi

Przeszłości Miejsca – zawartej w starych mapach, obrazach, rycinach. Najpierw obróbka takich informacji polega na obiektywizowaniu zawartej w nich wiedzy. Należy jednak sądzić, że próby racjonalistycznej obiektywizacji są skazane na niepowodzenie z powodu niejednoznaczności historycznego zapisu: Księga jest zbyt wieloznaczna i pozostaje w bolesnej nieczytelności. Z racji dramatycznego odcięcia współczesności od kulturowego świata przeszłości, każdy odczyt staje się osobistym przekładem. Na ową wieloznaczność odczytu można spojrzeć pozytywnie – każdy może przeszłość znajdować inaczej. Efekt, w związku z tym – raczej poetycki, niż racjonalny, pozwala utrzymywać przekonanie, że architektura jest sztuką.

10. Pretekstów architektonicznych pełne jest *Światowe Muzeum Wyobraźni*: nie ma ksiąg zakazanych – świat Piranesiego, i świat Malewicza jako zbiór pierwowzorów, można przywołać do tereźniejszości. Plan miasta idealnego Fra Giocondo, forma antycznego teatru, kompozycja rzeźbiarska Kobro, są równie przydatne jako początek nowej przestrzeni miasta. Można także potwierdzić tezę El Lissitzky'ego, iż „malarstwo jest stacją przesiadkową do architektury”, dostrzegając w obrazach Stażewskiego kształty miasta i przekładając je na formy architektoniczne.

11. Odrzucając znaczenia odnajdujemy czystą geometrię: księgę zawierającą znaki geometrycznego języka, języka czasu i przestrzeni, których doskonałość potwierdzają preteksty liczb i proporcji. Koło, kwadrat, trójkąt, krzyż, linia, fala – najbardziej geometryczne figury, jakie mogą być wyobrażone – mogą się objawić jako reprezentacja architektonicznego wymiaru, geometria przestrzeni i generatory wyobraźni. Odczytywane w innym wymiarze, pozostając formami w sensie kształtu, zyskują naturę form – w sensie idei.

12. Do innej kategorii pretekstu może należeć gra w symbolikę przestrzeni, rozumianą zgodnie z potrzebami twórcy – jako: symbolika absolutna, w takim sensie jaki czas nadał świątyni gotyckiej lub willi Palladia; także rozumiana jako gra w znaczenia, podobna do proponowanej w wieku XIX-tym, w tym także w przywoływanie symboli (dawne straciły wiele ze swej siły pobudzania myśli i uczuć ponieważ siła ich zależała od spójności ówczesnego świata).

13. Rozróżnienie symboliki i metafory w architekturze nastręcza trudności. *Miasto Sztuki*² w miejscu Starej Gazowni na krakowskim Kazimierzu zbudowano na podziemnym planie mapy nieba, z elementów „archeologicznych”, „mostów”, i „budowli”. „Archeologia” – niczego tu nie odkrywa, przeniesiono ją z innych miejsc, z innych światów. „Budowle tajemnicze”, przy bliższym przyjrzeniu się okazują się przebudowanymi halami przemysłowymi. „Mosty” – wzniesione na łądzie, niczego nie łączą i zazwyczaj prowadzą donikąd. Układ gwiazd próbuje wyjaśnić kompozycję całości, ale potrzeba by nurka delijskiego, by dotarł do głębin narodzin pretekstu.

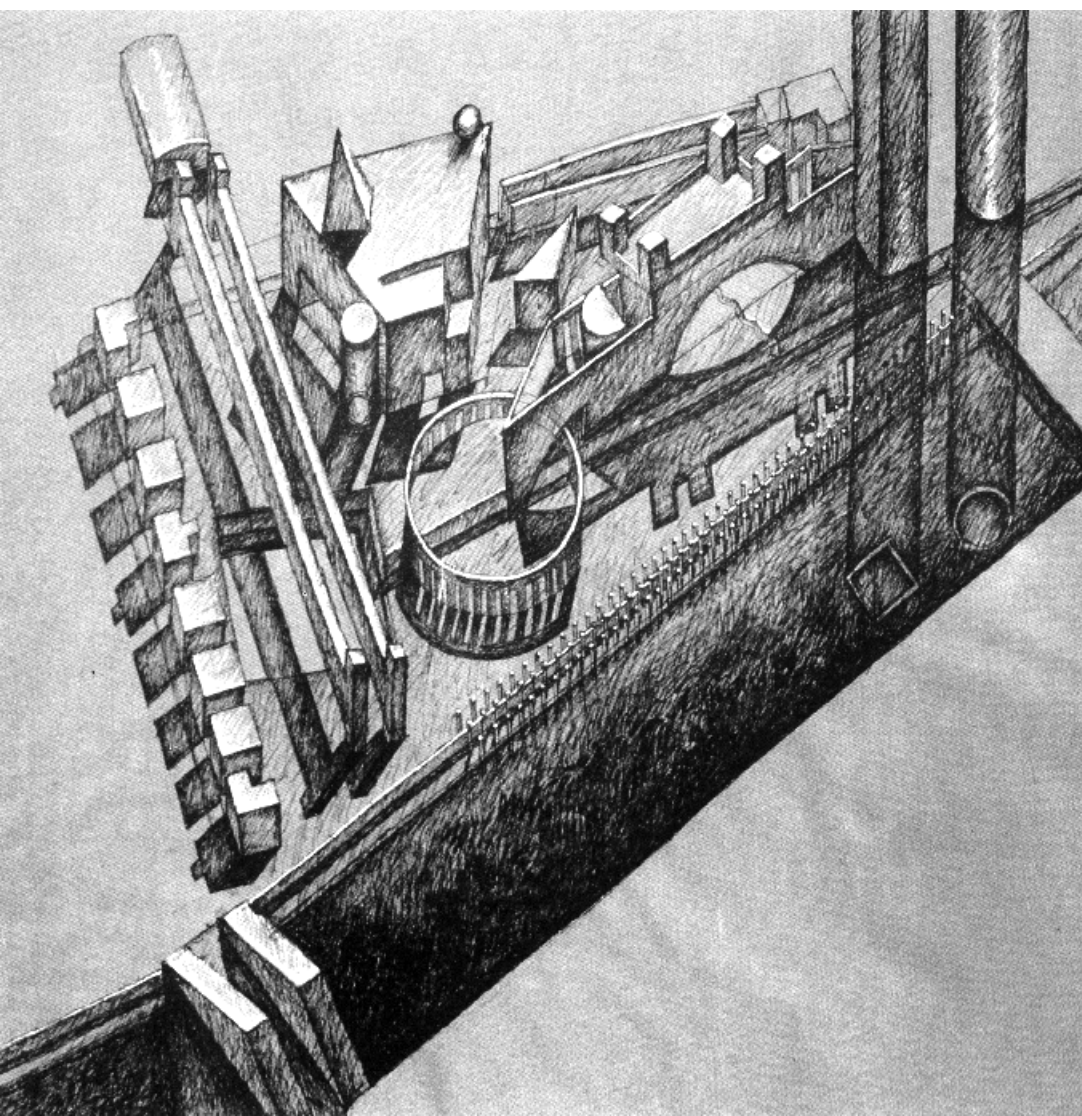
14. Jest to sfera pretekstów architektonicznych, które dotyczą poezji. Preteksty poetyckie mogą dotyczyć tyleż konwencji co kreacji kształtu architektury. Mieści się w tym zagadnieniu także problem nazywania rzeczy i autoegzegez: rzecz nie nazwana nie istnieje. Moc słowa posiada siłę sprawczą nie do przecenienia. Pretekstami architektonicznymi – a nie motywacjami – są dzieła literackie: manifesty twórców i budowanie teorii.

15. Granica między motywacjami i pretekstami zaciera się, stają się one tyleż poetyckie, co racjonalne. Są początkiem budowania sztucznego Świata, w którym z przyjemnością zagłębić się może badacz i widz-erudyta, a który zamieniony na rzeczywistość – uczynić ją może Światem Sztuki. Ujawniając sztuczność sztuki: języka architektury, budowanego świata, idei, kierują refleksje w głąb, ku ogólnemu stanowi kultury, potwierdzając tezę, że „architektura jest to budowanie rzeczy fikcyjnych, tak by wyglądały jak prawdziwe”.

16. Niekiedy zanim zapiszemy motywacje i odszukamy preteksty, tekst ujawnia się poprzez olśnienie, pozostawiając twórcę w zadziwieniu lub w pysze. Czy widza w niewiedzy?

1. Na podstawie: D. Kozłowski, *How to find a new text? – or rational and poetic pretext*, [w:] Armando Dal Fabbro, *Cracovia Arx and Forum con uno scritto di / with an essay by Dariusz Kozłowski*, Venezia 1999. Tamże: *Come trovare un testo nuovo? Ovvero un pretesto razionale e poetico*.

2. Progetto Kazimierz; Scuola estiva di progettazione architettonica – Letnia szkoła architektury / Venezia – Kraków, [w:] *Progetto Kazimierz*, Venezia – Cracovia, *Per un'architettura del policentrismo/Ku architekturze policentryzmu*, Kraków 1995



7 *How to find a new text? – or rational and poetic pretext*¹

1. Today's art is not an expression of some well-defined ideal; it is the expression of every ideal to which architect is able to give form.

There are no trends in architecture - there is only an unconventional character of its creators. Each one of them creates it in his or her own way and no single, particular theory of architecture can be seen or communicated. There is no understanding between those who speak different languages, followers are also left confused. The principal value is thus not so much architecture as art, but rather "convention" which makes polite acceptance of new shapes possible: if spectator will accept the convention, further play becomes a pleasure, but till the end we are not certain: opera seria this is, or *buffo*. Minimal architecture and "architecture in panache" is sometimes accepted identically.

2. Architecture, perhaps more than other arts, needs reason, theory, ideas or ideologies which can justify the actions of creator in his or her own eyes and in the eyes of the public. If this is an accepted and prevalent idea, moving oneself within its frames considerably relieves one from responsibility for artistic actions. Supplemented with a ready-made supply of aesthetic forms, it permits architect - and any other artist - to move freely and calmly in this world. In other circumstances, as Umberto Eco writes in his preface to *The Name of the Rose*, before telling a story it is necessary to construct oneself a world which would be described in minute detail; this invented world dictates the continuation of the story. In the same work, the author brought to light the masterly skilled and intense construction of his composition, an ambiguous and many-layered world for his readers, firmly based in the writer's erudition and in his philosophy of history. This was the base for constructing the novel and its labyrinthine plot. The attempts of building either real or mythical worlds which dictate the continuation of the story, can be seen in the history of architecture over and over again.

3. Francesco di Giorgio Martini once gave detailed measurements of the San Francesco della Vigna Church in Venice, which were based on Greek musical scales, and he compared the main chapel to the human head. The perfection of this ideal church, whose original design can still be seen in the plan preserved to this day, finds its *raison d'être* in the design of a human shape with its arms outstretched traced in the plan of the nave, transept and presbytery. Mario Praz when giving the reactions of a painter, an architect and a humanist (Titian, Serlio and Spiro) to these ideas, mentions that they did not show any surprise in the face of such symbolism and of mysticism of numbers and comes to the conclusion that such esoteric tenets were widely spread during that time (XVI century).

4. Creating the architecture, does not mean building in the "empty spaces". The way toward creating form in the world of architecture could be led by exposing "town-planning reasons" intended (according to Giuseppe Samonà) as group

of elements features which constitute the city and which may be described and analysed. Reasons for town-planning derive from present spatial conditions. This is a broad and important issue: there is a belief that we have to start from the reason for town-planning in order to arrive at the ability to creating the architecture (in the past this way of thinking did not exist). Appealing to town-planning reasons is the realisation of needs of rational architectural composition. The graphic representation of the reasons for town-planning in relation to spatial composition is a kind of prenatal notation of thoughts and ideas. Such representations, which are non-figurative in definition, do not contain any information about architectural form, but they are generating it. They should vanish the instant a single thought of architectural form appears.

5. The replacement of scientific analyses of the city space with overlapping remembrances, with after-images, pictorial representations of city, based on remembered shapes, colours, scents, surfaces and directions or only as a representation of the myth, becomes an inspiration-pretext.

6. There are reasons for architect's actions and they are not to be rationalised, even though they explain the actions of the creator; they help to build the worlds of architecture. We can call them "architectural pretexts". Pretext in the sense of "imaginary reason", with the purpose of concealing the real cause: inventions in which reason is the "true origin". It is a revelation of reasons explaining their activity. The term "pretext" allows one to view the object with a certain distance. Architectural pretexts can directly serve the purpose of building a shape, or for creating a convention on which a future story may be build.

7. Initially, utility and function are the pretext. Utility as an objective or *raison d'être* can lead to banality or lead one astray: in history of architecture there are no works with outstanding function but rather there are works with outstanding shape. Initially is used as a motive for the construction of form, however, it could be the beginning of an interesting play with the space.

8. Architectural context could be the reason for constructing a certain shape. The context could be a starting point for rational town-planning. It could also seem trite, for example it is viewed in physical relation to the surrounding buildings, with its environment. Treated as pretext for constructing of shape, it acquires disobliging lightness. But even a serious issue like cultural context can become a pretext it is also a archetype's problem. An exquisite City Game, can be proposed (like Gianugo Polesello did), in which resources from Museum of Imagination's architectural department would be treated as the set of archetypes, to fill up the city in this case the elements of intervention in the context become the pawns, not the text itself.

9. A different kind of architectural or and town-planning (or rational) pretext in discovering places in *The Book of Past*, which is contained in old maps, pictures and illustrations.

In considering this information, one must first grasp the knowledge contained in them. One must consider that the attempt to make all things rational and objective is doomed, because historical records are not unequivocal: the Book has more than one meaning and what remain is painfully illegible. Due to the dramatic detachment of the present age from the cultural world of the past, every reading becomes personal transposition. Such a reading of so many possible meanings can be seen in a positive way: everyone can see the past in a different light. In this sense, we can be convinced, from poetical rather than rational point of view, that architecture is art.

10. The World Museum of Imagination is filled with architectural pretexts; there are no forbidden books Piranesi's world, Malewicz's world as the set of prototypes could be brought to the present day. Ideal city plan by Fra Giocondo, the form of antic theatre, sculptural composition by Kobro are all useful as the starting points for a new city space. We can also corroborate El Lissitzky's thesis, that "pictorial art is a transitional phase towards architecture", by seeing a city shapes in Stażewski's pictures and transporting them into architectural forms.

11. By rejecting the meanings we can find a pure geometry: a book consists of a language's geometrical signs, the language of time and space, which perfection is confirmed by numerical and proportional pretexts. The circle, the square, the triangle, the cross, the line, the wave-all the geometrical figures possible - could be viewed as a representation of architectural dimension, space geometry and generators of the imagination. When they are read in a different dimension and isolated as forms in the sense of shape, they achieve the nature of the form in the sense of idea.

12. The game of space symbolism may belong to different categories of pretext. That game can be understood, according to the creator's needs as absolute symbolism in the same way that time has given special meaning to a gothic church or Palladio's villas. It can be also understood as game of meanings, similar to the one proposed in XIXth century, including recalling of symbols (the old ones have lost a lot from their power of inducing thoughts and feelings, because their power depended on contemporary world's cohesion).

13. It is hard to differentiate symbolism and metaphor in architecture. The City of Art is the site of the old gas plant in a district of Cracow called Kazimierz, was built on an underground plan based on a celestial map with "archaeological" elements, "bridges" and "buildings". Archaeology does not discover anything here, it was brought from different places, from different worlds. The "mystery buildings" on closer inspection turn out to be reconstructed factory halls. The "bridges" are erected on land and connect nothing and lead nowhere. The star system is trying to explain the composition of the whole, but the Delph's diver is needed to reach the depth of pretext's origin.

14. This is a sphere of architectural pretexts close to

poetry. The poetic pretexts can refer just as much to the convention as to the creation of architectural form. It is also necessary to consider the problem of naming things: a thing without a name does not exist. The power of words is inestimable. Literary works, such as the creator's manifesto and theoretical constructions are architectural pretexts, they are not reasons.

15. The border between reason and pretext vanishes and becomes as much poetical as rational. It is a start from which to build the new fake world, which can be explored with pleasure by a scholar or erudite spectator. When that fake world is converted into reality it can become a world of art. By uncovering the artificiality of art, such as architectural language; the constructed world and the idea; or the reflection are drawn towards the main condition of culture, confirming the theory that "architecture means constructing the fictional things in a way that makes them seem real".

16. Sometimes, before accepting the reason and finding the pretexts, the text reveals itself through brainwaves, leaving the creator amazed or in self-contemplation. Are we dealing with knowledge or ignorance?

1. D. Kozłowski, *How to find a new text? – or rational and poetic pretext*, [in:] Armando Dal Fabbro, *Cracovia Arx and Forum* con uno scritto di / with an essay by Dariusz Kozłowski, Venezia 1999. Tamże: *Come trovare un testo nuovo? Ovvero un pretesto razionale e poetico*.

2. Progetto Kazimierz; Scuola estiva di progettazione architettonica – Letnia szkoła architektury / Venezia – Kraków, [in:] *Progetto Kazimierz, Venezia – Cracovia, Per un'architettura del policentrismo/Ku architekturze policentryzmu*, Kraków 1995

9 **Osiem definicji architektury¹**

Poszukiwanie definicji architektury jest samo przez się potwierdzeniem woli zdefiniowania zasad budowania, osadzenia architektury w racjonalnym systemie teoretycznym, możliwym do przekazania i ogólnie uznawanym.

Architektura jest nauką, ogólnie mówiąc, należy do procesu poznania i powstaje dzięki zbiorowi określonych zasad. Z tego względu konieczne jest znalezienie ogólnej definicji przedstawiającej założenia i metody, określającej cel i środki właściwe tej dyscyplinie; definicji, która byłaby skróconym opisem zasad konstytutywnych architektury.

Na przestrzeni wieków wszyscy mistrzowie architektury tworzyli własne definicje lub odnajdywali się w definicjach przekazywanych przez historię. Definicja architektury mówi o walorach architektury przypisywanych jej w momencie formułowania definicji; nie ma jednej definicji, lecz wiele: ujmują one syntetycznie różne sposoby rozumienia architektury w czasie. Definicja jest zatem związana z *pewną ideą architektury* i zawiera *pewną teorię architektury*. Definicje, nad którymi zatrzymamy się, zostały sformułowane przez krąg architektów przekonanych o tym, że architekturę tworzy się w sposób racjonalny.

Zacznijmy od podstawowej definicji, będącej punktem wyjścia, którą wszyscy, również my, muszą poddać analizie: definicji Witruwiusza.

Architektura jest nauką wzbogaconą wiedzą z różnych dziedzin, wykorzystywaną w każdym innym rodzaju sztuki. Składają się na nią Praktyka i Teoria. Praktyka to nieustanna refleksja nad przeznaczeniem; dzieło rąk człowieka, nadających każdemu rodzajowi materii właściwą, niezbędną formę. Teoria może wskazać i opisać budowle wykonane w sposób racjonalny. Architekturę tworzą: *Ordinatio*, *Dispositio*, *Distributio*, *Decor*, *Eurythmia* i *Symetria*².

W definicji tej można wyróżnić trzy części. Pierwsza część w sposób zdecydowany umieszcza architekturę wśród nauk, pośród tych działalności, które są regulowane przez znane, przekazane nam zasady. Druga podkreśla konieczność jakiejś teorii, w stronę której należy ukierunkować praktykę. Trzecia wymienia zasady, które obejmuje teoria. *Ordinatio*, *dispositio*, *distributio*, są kryteriami określającymi cechy funkcjonalno-ekonomiczne budowli, relacje pomiędzy formą a przeznaczeniem. *Decor*, *eurythmia* i *symetria* to kryteria ściśle dotyczące formy, za którymi kryje się ważny cel: forma każdej budowli powinna wyrażać jej tożsamość.

Tę myśl zawierają – *eurythmia*, *symetria* i *decor*. Eurytmia określa pojęcie równowagi pomiędzy członami budowli, symetria proporcji pomiędzy częściami a całością, a *decor* pojęcie dostosowania formy do przeznaczenia.

Proporcja jest zasadniczą podstawą, na której opiera się architektura; pojmowana jest jako system współzależności pomiędzy określonymi częściami, odsłaniający istotę znaczenia budowli.

Wcześniej powiedziałem, że definicja Witruwiusza może być uważana za fundamentalną. Jest to pierwsza definicja, jaką przekazuje nam historia, zawierająca wcześniejsze przemyślenia architektów starożytnej Grecji, i na niej opiera się cała późniejsza myśl.

Leon Battista Alberti³, budując teorię architektury klasycznej w epoce nowożytnej, opiera ją na tekście Witruwiusza; przyjmuje od niego definicję architektury i zgłębia jej znaczenie. Wartość tekstu Albertiego tkwi w ponownym odkryciu istoty teorii Witruwiusza, dokonany przez kulturę Renesansu.

To właśnie stosunek do natury, charakterystyczny dla myśli Renesansu, pozwala Albertiemu odkryć sens teorii proporcji Witruwiusza. Ogólny cel, właściwy każdej architekturze klasycznej, to architektura jako system reprezentacji. To stwierdzenie pozwala na ciągłość zasad od starożytności po architekturę współczesną, poprzez tak znaczący moment dla teorii architektury i projektu, jakim było Oświecenie. W tym tak ważnym okresie ponownego definiowania nie tylko architektury, ale i całej kultury zachodniej, kształtują się dwa stanowiska, które odnajdujemy w dwóch różnych pojęciach architektury.

Francesco Milizia⁴ podejmuje definicję Witruwiusza: architektura jest sztuką budowania i opiera się na zasadach sformułowanych przez Witruwiusza. Étienne-Louis Boullée przyjmuje inny punkt widzenia i otwiera dyskusję na temat tego, co stoi na samym szczycie reguł tego zawodu, na temat celu architektury, jej *znaczenia*.

Problem znaczenia nie był nigdy wcześniej podejmowany w tak konkretny sposób. Nigdy nie martwiono się określeniem znaczenia sztuki budowania. Pojmowano ją w sposób naturalny, jako rzecz ewidentną, nie wymagającą szczególnych przemyśleń. Postawienie pytania o znaczenie, w oparciu o definicję architektury, to moment historyczny dla tego okresu.

Boullée zadaje sobie pytanie:

Co to jest architektura? Czy określe ją, za Witruwiuszem, jako sztukę budowania? Z pewnością nie. Jest w tej definicji duży błąd. Witruwiusz przyjmuje skutek za przyczynę. Koncepcja dzieła poprzedza jego wykonanie. Nasi przodkowie przystępowali do budowy chaty wtedy, gdy już wiedzieli, jak będzie wyglądać. To wytwór naszego umysłu stanowi architekturę i ten, konsekwentnie, możemy określić jako sztukę tworzenia budowli i doprowadzania jej do perfekcji [...].

Doprowadzić budowlę do perfekcji. Na czym ma ona polegać? Na zaproponowaniu ornamentu właściwego dla danej budowli, na odpowiednim układzie jej elementów stosownie do funkcji; dopiero wtedy można mniemać o uzyskiwaniu perfekcji⁵.

Perfekcję architektury określa relacja pomiędzy formą a przeznaczeniem. Dla Boulléeego forma to reprezentacja: przedmiotem reprezentacji w architekturze *jest charakter budowli*.

Pojęcie charakteru, obecne już w architekturze

starożytnej, staje się dla architektów Oświecenia łącznikiem dla całego systemu teoretycznego. Formy architektoniczne odślawiają charakter budynku, elementów, które go stanowią. W chwili, kiedy porzuca się stopniowo porządku architektury klasycznej, pojawia się problem stworzenia nowego języka i konieczność jego teoretycznego uzasadnienia. Rozwiązanie przynosi właśnie pojęcie charakteru budowli. Odnosi się ono do przeznaczenia budowli, do wartości, jakie przypisuje im kultura konkretnego momentu historycznego: znaczenia Domu, Świątyni, Grobowca, itp.

Czy możliwe jest przedstawienie charakteru budynków? Boullée odpowiada, prowadząc dalej swoją definicję architektury:

To wzajemne ułożenie mas wobec siebie, ze światłem, cieniami, tak jak dzieje się to w przyrodzie, przekaże wrażenia związane z charakterem budowli⁶.

Potwierdza się punkt widzenia architektury klasycznej: architektura jako zbiór form będących reprezentacją wyraża się poprzez relacje pomiędzy częściami budowli i poprzez ich wzajemne proporcje. To, co staje się oczywiste w teorii architektury Oświecenia, to świadomość, że relacje te powinny posiadać *znaczenie*.

Skądinąd teoria *piękna jako systemu relacji* jest przyjmowana za punkt odniesienia dla myśli estetycznej całego okresu i zostaje oficjalnie ogłoszona przez Denisa Diderota w *Encyclopédie*⁷.

Porządki architektoniczne przestają być istotne, stają się czystym ornamentem. Można je cytować, ale nie można ich traktować jako elementów nowego języka architektonicznego. Wyzwolenie się od porządków nie oznacza jednak negacji zasad budowania formy architektonicznej. Pozostanie ona zawsze rezultatem relacji posiadających znaczenie, tak jak u Witruwiusza i Albertiego.

Spójrzmy teraz na współczesnych architektów. Le Corbusier formułuje definicję architektury bardzo podobną do definicji Boullée'a:

Architektura jest świadomą, poprawną, wspaniałą grą brył w świetle [...]. Poprzez wykorzystanie naturalnych materiałów powinna wytworzyć relacje emocjonalne [...]. Architektura jest sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu; jest porządkiem matematycznym, spełnioną harmonią dzięki dokładnej proporcji wszystkich relacji⁸.

Ta definicja obejmuje wszystkie etapy rozwoju teorii architektury. Ostatecznym celem architektury jest *wzruszać*. Le Corbusier powtarza często że to, co odróżnia architektów od inżynierów to właśnie fakt, że formy architektoniczne potrafią wzruszać, jako że są wyobrażeniem konkretnego prawdziwie ludzkiego znaczenia. To znaczenie budowli związanych z życiem człowieka: w ich formach odnajdujemy wartość im przypisywaną; wzruszenie jest związane z rozpoznaniem tego znaczenia.

Forma architektoniczna staje się czytelna dzięki świadomej, poprawnej, wspaniałej grze brył w świetle. To bryła jest podstawową formą w tworzeniu architektury współczesnej. Bryły, z których składa się budynek, wydobyte i zróżnicowane przez światło, ustanawiają ważne relacje; dokładna proporcja tych relacji czyni formę architektoniczną zrozumiałą.

To co liczy się dla Le Corbusiera, to relacja pomiędzy częściami budowli (gra brył), która odsłoni jej *prawdziwie ludzkie* znaczenie.

Trzy przymiotniki, którymi Le Corbusier określa grę brył w świetle wyznaczają strukturę logiczną tej myśli. Gra jest *świadoma*, opiera się bowiem na znajomości relacji pomiędzy formą a przeznaczeniem. Formy nie będą definiowane w sposób arbitralny, ale zgodnie z ich przeznaczeniem (forma domu będzie dostosowana do życia domowego, brama świątyni do jej funkcji publicznej). Gra jest *poprawna*, jako że poddana regułom, którymi dla Le Corbusiera były zawsze reguły architektury klasycznej, *concinntas* Albertiego, *symetrii* Witruwiusza; reguły, które prowadzą do harmonii dzieła, analogicznej do harmonii świata. To harmonia czyni grę brył w świetle *wspaniałą* – trzeci ważny przymiotnik definicji, potwierdzający zdolność architektury do *czynienia* ludzi *wielkimi*, ludzi, którzy ją zamieszkują i którzy ją wznoszą.

Problem, który wymaga głębszej analizy, w celu pozbycia się jakiegokolwiek formalizmu mogącego wynikać z definicji, dotyczy współzależności pomiędzy formą a przeznaczeniem. By ostatecznie wyjaśnić tę relację, sięgniemy do definicji architektury Adolfa Loosa, pod tym względem przykładowej:

Gdy znajdziemy w lesie kopiec długi na sześć stóp i szeroki na trzy, w kształcie piramidy, poważniejemy i coś mówi nam w głębi: tutaj jest pochowany człowiek. *To jest architektura*⁹.

Analizując tę definicję słowo po słowie, zdajemy sobie sprawę z jej jasności i głębi. Miejscem architektury jest las, naturalne miejsce, z którym konfrontuje się pewna forma stworzona przez człowieka. Ta forma, ścięta piramida, posiadająca konkretne wymiary (trzy stopy na sześć), a zatem jasne proporcje, została wybudowana przez człowieka przy użyciu jednego narzędzia: łopaty. Proporcje piramidy są czytelne, mówią o jej przeznaczeniu. Wywołują w nas emocje. Poważniejemy, stwierdza Loos, coś mówi nam: tu jest pochowany człowiek. Forma *wyraża* jej przeznaczenie: to jest architektura.

W tej definicji zawiera się oczywiste pytanie o znaczenie, o *relację*, jaka wytwarza się pomiędzy formą a tym, co ta forma przywołuje. Relacja, która zawsze istniała w kulturze zachodniej, ale która nigdy nie wymagała wyjaśnień. Piękno budowli zawiera się w harmonii relacji nasyconych znaczeniem: nasze emocje związane są z *rozpoznaniem* tego znaczenia. Ten fakt Loos uczynił oczywistym poprzez swoją definicję architektury.

Trzech wybitnych filozofów: Schellinga, Hegla i Lukácsa połączył trudny temat *Architektury* w ich *Estetykach*. Sformułowali oni trzy ważne definicje architektury.

Hegel:

Architektura klasyczna rozbudowuje podstawowy typ domu, kierując się kryterium piękna [...]. Dom jest budowlą odpowiednią, stworzoną przez człowieka i służącą człowiekowi. W niej wyraża się człowiek¹⁰.

Lukács:

Architektura jest budowaniem przestrzeni realnej, odpowiedniej, która w sposób wizualny przywołuje odpowiedność¹¹.

Te dwie definicje są bardzo podobne. Wiemy, że myśl Lukácsa jest ściśle związana z myślą Hegla, od niej zależy, i jest bardzo bliska myśli współczesnych cytowanych tu architektów, przede wszystkim Loosa. Filozofowie ci wyjaśniają, z ich punktu widzenia, głębokie znaczenie zawodu architekta: Hegel przyjmuje podstawowy typ domu jako temat należący do architektury. Architektura domu to przede wszystkim budowa odpowiadająca potrzebom człowieka. Ludzie budują domy dla siebie, stosownie do ich kultury mieszkania. W formie domu, w jej architekturze zatem człowiek wyraża samego siebie.

Tę samą myśl przekazuje Lukács: architektura jest przestrzenią rzeczywistą, odpowiednią dla celów, w których została zbudowana; jej prawdziwy cel tkwi w *wywoływaniu tej odpowiedności*. Poprzez przywoływanie takich odniesień architektura spełnia swoje zadanie.

Architektura to zbudowana przestrzeń, w której toczy się życie człowieka, zatem inna niż alegoryczna przestrzeń malarska; jej formy będą przywoływać walory właściwe jej kulturze. Kopiec Loosa jest rzeczywistą przestrzenią przywołującą swoje przeznaczenie.

Definicje Hegla i Lukácsa potwierdzają niezbędną w architekturze zależność pomiędzy formą a znaczeniem. Potwierdzają ważność reprezentacji form architektonicznych wykazując, że architektura nie przedstawia wartości obcych architekturze, ale te głęboko związane z celami, dla których jest budowana. Dom wyobraża najgłębsze znaczenia życia domowego, świątynia – walor kultu zbiorowego, dla którego została wzniesiona; podobnie forma okna, drzwi, kolumn, itd. będzie przedstawiać znaczenie przypisane tym elementom. Tak więc, poprzez architekturę ludzie wyrażają samych siebie, swoją kulturę przekazywaną z pokolenia na pokolenie i odnajdywaną w formach, którymi posługuje się architektura.

Nim zakończymy definicją architektury Schellinga, i by uczynić ją bardziej zrozumiałą, chciałbym przypomnieć definicję innego wielkiego architekta Miesa van der Rohe:

Jasna struktura doprowadzona do jej dokładnego wyrażenia. To właśnie nazywam architekturą¹².

Mies van der Rohe dzieli swoją definicję na dwie

części. W pierwszej mówi: *jasna struktura*. A więc architekturą jest racjonalna budowa, w której każdy element jest na miejscu jemu przeznaczonym i którego związki podlegają prawom logiki. Ta pierwsza część definicji zawiera dużą dawkę obiektywności, którą podziela każdy budowniczy, niezależnie od epoki, w której żyje. Druga część zawęża i wyróżnia tę szczególną dziedzinę, jaką jest architektura: jasna struktura doprowadzona do jej *dokładnego wyrażenia*. To właśnie odróżnia architekturę od jakiegokolwiek innego wytworu. Architektura nie może ograniczać się do aktu budowania. Budowa musi wyrażać swoje walory i to w sposób skrupulatny. By dany walor mógł być rozpoznawalny, konieczne jest, by była to dokładna reprezentacja. Definicja ta akcentuje, tak jak i poprzednie, formę architektoniczną jako reprezentację.

Zamknijmy nasze rozważania definicją, która najbardziej obrazuje szczególny charakter architektury, definicją Schellinga, nie odbiegającą zbyt od definicji Miesa van der Rohe. Schelling, niemiecki idealista, przyjaciel Hegla mówi, że architektura jest metaforą swojego budowania. Dokładne jego słowa:

Architektura jest reprezentacją samej siebie, jako że jest dziełem odpowiadającym swemu celowi¹³.

Definicja ta, na pozór sybilińska, wyjaśnia to, co dotychczas zostało powiedziane. Mamy na myśli rozłożoną w czasie dyskusję pomiędzy Witruwiuszem a Boullée. Witruwiusz mówi, że architektura to sztuka budowania, to budowa; Boullée, że architektura to nie budowa, to reprezentacja.

Schelling łączy te dwa głosy w dyskusji uważając, że architektura jest reprezentacją aktu budowania, zatem *metaforą swojego budowania*. Zawiera moment, który wyróżnia ją jako sztukę: polega on na woli egzaltacji – powiedziałaby Boullée, a my – reprezentacji, znaczenia budowli i jej elementów.

Czyż nie na tym polega piękno porządku doryckiego, który wpisuje budowlę w utrwalone formy i jest reprezentacją jej niezbędnej ogólności? Czyż nie wyraża tego w ten sam sposób myśl Miesa van der Rohe, który szuka form reprezentacji budowli? Czy nie to Mies ma na myśli, kiedy mówi o jasnej strukturze doprowadzonej do jej *dokładnego wyrażenia*?

Sądzę, że ta definicja ma duże znaczenie dla nas i że wyjaśnia wiele tym, którzy zbyt zawierają technice, tym, którzy utożsamiają architekturę z budowaniem. Równocześnie pozbawia wątpliwości tych, którzy, przeciwstawiając się budowniczym, uważają budowanie za moment drugorzędny w architekturze.

Za Schellingiem mówimy, że *architektura jest budowaniem* i że jej *walory estetyczne tkwią w reprezentacji w utrwalonych formach znaczenia całości budowli i jej części*.

Porządki architektury antycznej rozwiązywały ten

problem; architektura nowożytna jest wciąż na etapie poszukiwania form jej reprezentacji. Loos, Le Corbusier, Mies van der Rohe poszli w tym kierunku i ich definicje architektury są tego dowodem.

Pomijając pewien chaos w poszukiwaniu form współczesnego języka architektury, musimy przyznać, że sposób widzenia architektury twórców, o których mówiliśmy, stanowi w ich dorobku ważny punkt wyjścia dla naszych poszukiwań.

Tłum. Urszula Pytlowany z *La metopa e il triglifo*, 2002

1. Wykład wygłoszony w Politechnice Mediolańskiej w kwietniu 1990r.; opublikowany w *Metafora Mimesi Morfogenesi Progetto*, pod redakcją E. D'Alfonso, E. Franzini, Guerini e Associati, Mediolan 1991.
2. B. Galiani, *L'architettura di M. Vitruvio Pollione*, Stamperia Simoniana, Neapol 1758, str. 5.
3. L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (1485), Il Polifilo, Mediolan 1966.
4. F. Milizia, *Principj di architettura civile* (1781), Mazzotta, Mediolan 1973.
5. É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* (1789), Marsilio, Wenecja 1967, str. 55 i 151.
6. Ivi, str. 152.
7. *L'estetica dell'Encyclopédie*, pod redakcją M. Modica, Editori Riuniti, Rzym 1988, hasło *Bello*.
8. Le Corbusier, *Verso un'architettura* (1923), tłum. wł., Longanesi, Mediolan 1973, str. 16, 121, i 9.
9. A. Loos, *Architettura*, in Jd., *Parole nel vuoto*, tłum. wł., Adelphi, Mediolan 1972, str. 255.
10. G. W. F. Hegel, *Estetica* (1838), tłum. wł., Feltrinelli, Mediolan 1963, str. 875.
11. G. Lukács, *Estetica* (1963), tłum. wł., Einaudi, Turyn 1960, str. 1210.
12. W. Blaser, *Mies van der Rohe. Lehre und Schule*, Birkhäuser, Basel 1977, str. 15.
13. F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, (1892), Prismi, Neapol 1986, str. 236.

Antonio Monestiroli
13 **Otto definizioni di architettura¹**

Cercare una definizione dell'architettura è di per sé testimonianza della volontà di definirne i principi di costruzione, di fondare l'architettura su un sistema teorico razionale trasmissibile e condivisibile.

L'architettura è una scienza, appartiene in generale al processo di conoscenza e si costruisce attraverso un insieme di regole individuate. Per questo motivo è necessario darne una definizione generale, che comprenda obiettivi e metodi, che descriva il fine e i mezzi propri di questa disciplina, che sia una descrizione abbreviata dei suoi principi costitutivi.

Tutti i maestri dell'architettura nel corso dei secoli ne hanno dato una loro definizione o si sono riconosciuti in una di queste tramandata storicamente. La definizione di architettura manifesta il valore attribuito a essa nel momento in cui è formulata: non ce n'è una sola, ma tante che rappresentano sinteticamente i diversi modi di intendere l'architettura nel tempo. Dunque è legata a un' *idea di architettura* e contiene una *teoria dell'architettura*. Le definizioni che analizzeremo appartengono tutte a una famiglia di architetti che si sono tramandati una certezza: che l'architettura si fonda razionalmente.

Partiamo dalla definizione fondativa, che costituisce un punto di partenza con cui tutti, anche noi, dobbiamo misurarci: quella di Vitruvio.

L'architettura è una scienza che è adornata di molte cognizioni e con le quali si regolano tutti i lavori che si fanno in ogni arte. Si compone di Pratica e Teorica. La Pratica è una continua e consumata riflessione sull'uso e si esegue con le mani dando una forma propria alla materia necessaria di qualunque genere essa sia. La Teorica è quella che può dimostrare e dare conto delle opere fatte con il raziocinio. L'architettura si compone di Ordinazione, Disposizione, Euitmia, Simmetria, Decoro, Distribuzione².

Questa definizione è costituita di tre parti. La prima, perentoria, colloca l'architettura fra le scienze, tra quelle attività regolate da principi trasmissibili. La seconda sottolinea la necessità di una teoria verso cui orientare la pratica. La terza elenca i principi di cui si compone la teoria. *Ordinazione, disposizione, distribuzione* sono i principi che regolano i caratteri distributivi degli edifici, i rapporti tra forma e destinazione. *Euitmia, simmetria, decoro* sono principi propriamente formali che sottintendono un importante obiettivo: che la forma di ogni edificio sia rappresentativa dell'identità dell'edificio stesso.

I principi che contengono questa affermazione sono: l'euitmia, la simmetria e il decoro. L'euitmia contiene la nozione di equilibrio fra le parti, la simmetria quella di proporzione fra le parti e il tutto, il decoro di adeguatezza delle forme alla destinazione.

La proporzione è il principio generale su cui si fonda l'architettura; è intesa come sistema di rapporti fra le parti, rivelatrice del senso dell'edificio.

Ho detto prima che la definizione di Vitruvio può essere

considerata fondativa. È la prima che ci viene tramandata, che contiene l'elaborazione precedente degli architetti della Grecia antica e su cui si fonda tutto il pensiero successivo.

Leon Battista Alberti³, che inaugura la teoria dell'architettura classica in epoca moderna, costruisce il suo pensiero sul testo vitruviano assumendone la definizione di architettura e approfondendone il senso. Il valore del testo albertiano sta nella riscoperta del nucleo teorico di Vitruvio, operata attraverso la cultura del Rinascimento.

Abbiamo visto che è il rapporto con la natura, proprio del pensiero rinascimentale, che consente ad Alberti di riscoprire il senso della teoria delle proporzioni vitruviana. L'obiettivo generale, proprio di ogni architettura classica, è quello dell'architettura come sistema di rappresentazione. Questa affermazione consente la continuità dei principi, dall'antichità all'architettura moderna, attraverso un momento fondamentale per la teoria dell'architettura e del progetto: l'Illuminismo. In questo periodo, importante perché rifondativo non solo dell'architettura ma della cultura occidentale, si delineano due posizioni riconoscibili in due diverse definizioni di architettura.

Francesco Milizia⁴ riprende la definizione di Vitruvio: l'architettura è l'arte di costruire e si fonda sui principi già elencati da Vitruvio. Étienne-Louis Boullée la ribalta e apre la discussione su ciò che sta a monte delle regole del mestiere, sui fini dell'architettura, sul suo *significato*.

La questione del significato non era mai stata posta prima in modo così esplicito. Non ci si era mai preoccupati di definire il significato dell'arte di costruire. Questo è sempre stato inteso con naturalezza, come cosa ovvia su cui non era necessario interrogarsi. Porre la questione del significato alla base della definizione di architettura è una scelta propria di questo momento storico.

Si domanda Boullée:

Cosa è l'architettura? La definirò io con Vitruvio l'arte del costruire? Certamente no. Vi è in questa definizione un errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. La concezione dell'opera ne precede l'esecuzione. I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine. È questa produzione dello spirito che costituisce l'architettura e che noi di conseguenza possiamo definire come l'arte di produrre e di portare fino alla perfezione qualsiasi edificio [...].

Portare una costruzione qualsiasi alla sua perfezione. In cosa consiste questa perfezione? Nell'offrirci una decorazione relativa a quel tipo di costruzione a cui si trova applicata; ed è attraverso una distribuzione conveniente alla sua destinazione che si può presumere di portarla a perfezione⁵.

La perfezione dell'architettura è definita dal rapporto tra la forma e la destinazione. Per Boullée la forma è forma rappresentativa: ciò che viene rappresentato in architettura è il *carattere degli edifici*.

La nozione di carattere, già presente nell'architettura

dell'antichità, diviene per gli architetti dell'Illuminismo la chiave di volta di tutto il loro sistema teorico. Le forme architettoniche saranno rivelatrici del carattere degli edifici e degli elementi che li compongono. Nel momento in cui gli ordini dell'architettura classica vengono progressivamente abbandonati, ci si trova di fronte al problema di costruire un nuovo linguaggio e di doverlo fondare teoricamente. In questo momento la nozione di carattere diventa risolutiva. Il carattere degli edifici è riferito alla loro destinazione, al valore attribuito loro dalla cultura di un certo momento storico: il valore della Casa, del Tempio, del Sepolcro, ecc.

Ma com'è possibile la rappresentazione del carattere degli edifici? Boullée risponde proseguendo la sua definizione di architettura:

Sarà la disposizione delle masse fra di loro, con la luce e con le ombre che, come avviene in natura, comunicherà le sensazioni relative al carattere degli edifici⁶.

È ribadito il punto di vista dell'architettura classica: l'architettura come sistema di forme rappresentative si esplicita attraverso il rapporto fra le parti e attraverso il loro proporzionamento. Ciò che si rende esplicito nella teoria dell'architettura dell'Illuminismo è che questi rapporti dovranno essere *significativi*.

D'altronde la teoria del *bello come sistema di rapporti* è assunta come punto di riferimento del pensiero estetico di tutto il periodo ed è enunciata ufficialmente da Denis Diderot nella *Encyclopédie*⁷.

Gli ordini sono ormai inessenziali, vengono considerati puro ornamento. Si possono citare, ma non possono essere assunti come elementi del nuovo linguaggio architettonico. Tuttavia, liberarsi dagli ordini non vuole dire negare principi di costruzione della forma architettonica. Questa è pur sempre il risultato di rapporti significativi, come lo era stato per Vitruvio e per Alberti.

Ma vediamo gli architetti moderni. Le Corbusier dà una definizione di architettura molto simile a quella di Boullée:

L'architettura è il gioco sapiente, corretto, magnifico dei volumi sotto la luce [...]. Mediante l'uso di materiali grezzi deve stabilire rapporti emotivi [...]. L'architettura è arte nel senso più elevato, è ordine matematico, armonia compiuta grazie all'esatta proporzione di tutti i rapporti⁸.

Questa definizione contiene tutti i passi di una teoria dell'architettura. Fine ultimo dell'architettura è *commuovere*; Le Corbusier ripete sovente che ciò che distingue gli architetti dagli ingegneri è proprio il fatto che le forme architettoniche sapranno commuovere perché rappresentative di un significato propriamente umano. È il significato dei manufatti legati alla vita degli uomini, nelle cui forme si riconosce il valore attribuito loro: la commozione è legata al riconoscimento di questo significato.

La forma architettonica si rende esplicita nel gioco sapiente, corretto, magnifico dei volumi sotto la luce. È il volume la forma elementare attraverso cui si costruisce l'architettura moderna. I volumi di cui è composto un edificio, resi evidenti dalla luce che li distingue, stabiliscono rapporti significativi; l'esatta proporzione di questi rapporti rende intelligibile la forma architettonica.

Per Le Corbusier ciò che conta è il rapporto fra le parti (il gioco dei volumi) che sarà rivelatore del significato *propriamente umano* dell'edificio.

I tre aggettivi con cui egli definisce il gioco dei volumi sotto la luce sono indicativi della struttura logica del suo pensiero. Il gioco è *sapiente*, si fonda cioè sulla conoscenza del rapporto fra una forma e la sua destinazione. Le forme non saranno definite arbitrariamente, ma rispetto all'appropriatezza alla loro destinazione (la forma della casa sarà appropriata alla vita domestica, la forma del tempio alla sua destinazione collettiva). È *corretto*, assoggettato a regole che per Le Corbusier sono sempre quelle dell'architettura classica, della *concinnitas* albertiana, della *simmetria* vitruviana, le regole che conducono *all'armonia* dell'opera, analoga all'armonia dell'universo. È l'armonia che rende il gioco dei volumi sotto la luce *magnifico*, terzo importante aggettivo della definizione, che testimonia la capacità dell'architettura di *far grandi* gli uomini che l'abitano e che la costruiscono.

La questione che dobbiamo approfondire, per andare oltre ogni sospetto di formalismo che la definizione di Le Corbusier ci può lasciare, riguarda il rapporto fra la forma e la sua destinazione. Per chiarire definitivamente questo rapporto ci rivolgiamo alla definizione di architettura di Adolf Loos, da questo punto di vista esemplare:

Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. *Questa è architettura*⁹.

Se analizziamo questa definizione parola per parola, ci rendiamo conto della sua chiarezza e profondità. Il luogo dell'architettura è un bosco, un luogo naturale con cui una forma, costruita dall'uomo, si confronta. Questa forma, il tronco di piramide, possiede precisi rapporti dimensionali (tre piedi per sei) e quindi chiare proporzioni; è costruita dall'uomo attraverso l'uso di uno strumento, la pala. Le proporzioni della piramide sono chiare e rappresentano con evidenza la sua destinazione. Provocano in noi un'emozione. Ci facciamo seri, dice Loos, e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. La forma è *rappresentativa* della sua destinazione: questa è architettura.

In questa definizione è posta con evidenza la questione del significato, del *rapporto* che si stabilisce fra una forma e ciò di cui essa è evocativa. Un rapporto sempre esistito fin dall'infanzia della cultura occidentale, ma che non ha mai richiesto spiegazioni. La bellezza degli edifici è tutta compresa nell'armonia dei loro rapporti, rapporti che contengono un

significato: la nostra emozione è legata al *riconoscimento* di quel significato. Questo è ciò che Loos ha reso esplicito con la sua definizione di architettura.

Tre importanti filosofi, Schelling, Hegel e Lukács, si sono cimentati nella loro *Estetica* con il difficile tema della *Architettura*. Dal loro punto di vista hanno formulato tre importanti definizioni di architettura.

Hegel:

L'architettura classica sviluppa a bellezza il tipo fondamentale della casa [...]. La casa è una costruzione assolutamente rispondente, creata dall'uomo per fini umani. In essa l'uomo si manifesta¹⁰.

Lukács:

L'architettura è costruzione di uno spazio reale, adeguato, che evoca visivamente l'adeguatezza¹¹.

Queste due definizioni sono molto simili fra loro. Noi sappiamo che il pensiero di Lukács è strettamente legato a quello di Hegel, da cui dipende, ed è molto vicino anche a quello degli architetti moderni che abbiamo citato, soprattutto a quello di Loos. I due filosofi chiariscono dal loro punto di vista il significato profondo del nostro mestiere: Hegel assume il tipo fondamentale della casa come il tema proprio dell'architettura. L'architettura della casa degli uomini è innanzitutto costruzione rispondente (adeguata, dice Lukács) ai fini umani. Gli uomini costruiscono la casa per loro stessi, in modo rispondente alla loro cultura dell'abitare. Nella forma della casa, nella sua architettura quindi, l'uomo manifesta se stesso.

Lo stesso concetto è espresso da Lukács: l'architettura è spazio reale, adeguato ai fini per cui è costruito, e il suo vero scopo consiste nell'*evocare la sua adeguatezza*. Attraverso tale evocazione l'architettura compie il proprio ruolo.

L'architettura è spazio costruito, in cui si svolge la vita degli uomini, diverso quindi dallo spazio allegorico della pittura; le sue forme saranno evocative dei valori propri della loro cultura. Il tumulo di Loos è costruzione di uno spazio reale, adeguato (alla sepoltura), che evoca visivamente la sua adeguatezza.

Le definizioni di Hegel e di Lukács dunque ribadiscono il legame, necessario in architettura, tra forma e significato. Ribadiscono il valore rappresentativo delle forme architettoniche, stabilendo che l'architettura non rappresenta valori estranei all'architettura stessa, ma quelli profondamente legati ai fini per cui essa è costruita. La casa rappresenterà il senso più profondo della vita domestica, il tempio il valore collettivo del culto per cui è costruito, e allo stesso modo la forma di una porta o di una finestra, della colonna, ecc., rappresenterà il significato proprio di questi elementi. Così attraverso l'architettura gli uomini rappresentano se stessi, la loro cultura, che tramandano e riconoscono nelle forme in cui l'architettura si costruisce.

Prima di concludere con la definizione di architettura di

Schelling, e perché questa risulti più chiara, voglio ricordare quella di un altro grande architetto, Mies van der Rohe:

Chiarezza costruttiva portata alla sua espressione esatta. Questo è ciò che io chiamo architettura¹².

Mies van der Rohe divide la sua definizione in due parti. Nella prima dice: *chiarezza costruttiva*. Dunque l'architettura è costruzione razionale, una costruzione in cui ogni elemento è al posto che gli compete e le cui interconnessioni obbediscono alle leggi della ragione. Questa prima parte della definizione ha una sua larga oggettività condivisibile da ogni costruttore, in ogni tempo. La seconda restringe e individua il campo specifico dell'architettura: *chiarezza costruttiva portata alla sua espressione esatta*. Questo è ciò che distingue l'architettura da qualsiasi altra costruzione. L'architettura non può limitarsi all'atto costruttivo. La costruzione deve essere rappresentativa del suo proprio valore, e questa rappresentazione non può essere approssimativa. Perché il suo valore venga riconosciuto è necessario che la rappresentazione sia precisa, compiuta con esattezza. Questa definizione insiste, nel solco di quelle precedenti, sulla forma dell'architettura come forma rappresentativa.

E ora concludiamo con la definizione che considero più illuminante la proprietà specifica dell'architettura, quella di Schelling, non molto distante da questa di Mies van der Rohe. Schelling, l'idealista tedesco compagno di Hegel, dice che l'architettura è metafora della sua costruzione. Le sue parole esatte sono:

L'architettura è rappresentazione di se stessa in quanto costruzione rispondente a uno scopo¹³.

Questa definizione, a prima vista sibillina, chiarisce quanto detto fin qui. Pensiamo alla disputa a distanza fra Vitruvio e Boullée. Vitruvio dice che l'architettura è l'arte di costruire, è costruzione; Boullée che l'architettura non è costruzione, ma rappresentazione.

Schelling compone questa disputa sostenendo che l'architettura è la rappresentazione dell'atto costruttivo, appunto *metafora della sua costruzione*. Comprende cioè un momento che la distingue come arte, che consiste nel voler esaltare – direbbe Boullée –, rappresentare – diciamo noi – il senso della costruzione e dei suoi elementi.

Non è forse questa la bellezza dell'ordine dorico che fissa in forme stabili la costruzione e la rappresenta nella sua necessaria generalità? Non è questo allo stesso modo il pensiero di Mies van der Rohe che cerca le forme rappresentative della costruzione? Non è questo ciò che Mies intende quando parla di chiarezza costruttiva *portata alla sua espressione esatta*?

Credo che questa definizione sia di grande importanza per noi e che faccia chiarezza nei confronti di tutti coloro che si affidano alle forme tecniche, coloro che identificano architettura e costruzione. Allo stesso modo credo che chiarisca l'equivoco di chi, contrapponendosi ai tecnici, considera la costruzione un momento secondario dell'architettura.

Con Schelling diciamo che *l'architettura è costruzione*, e che *la sua proprietà estetica consiste nella rappresentazione in forme stabili del senso dell'insieme e delle parti*.

Gli ordini nell'antichità assolvevano a questo compito; l'architettura moderna è ancora alla ricerca delle sue forme rappresentative. Loos, Le Corbusier, Mies si sono avviati in questa direzione e le loro definizioni di architettura lo testimoniano.

Al di là della confusione delle ricerche contemporanee sul linguaggio possiamo riconoscere nel loro lavoro un solido punto di partenza per il nostro.

1. Lezione tenuta al Politecnico di Milano nell'aprile del 1990; pubblicata in *Metafora Mimesi Morfogenesi Progetto*, a cura di E. D'Alfonso, E. Franzini, Guerini e Associati, Milano 1991.
2. Galiani, *L'architettura di M. Vitruvio Pollione*, Stamperia Simoniana, Napoli 1758, p. 5.
3. L.B. Alberti, *De re aedificatoria* (1485), Il Polifilo, Milano 1966.
4. F. Milizia, *Principj di architettura civile* (1781), Mazzotta, Milano 1973.
5. É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* (1780), Marsilio, Venezia 1967, pp. 55 e 151.
6. Ivi, p. 152.
7. *L'estetica dell'Encyclopédie*, a cura di M. Modica, Editori Riuniti, Roma 1988, voce *Bello*.
8. Le Corbusier, *Verso un'architettura* (1923), trad. it., Longanesi, Milano 1973, pp. 16, 121 e 9.
9. A. Loos, *Architettura*, in Id., *Parole nel vuoto*, trad. it., Adelphi, Milano 1972, p. 255.
10. G.W.F. Hegel, *Estetica* (1838), trad. it., Feltrinelli, Milano 1963, p. 875.
11. G. Lukács, *Estetica* (1963), trad. it., Einaudi, Torino 1960, p. 1210.
12. W. Blaser, *Mies van der Rohe. Lehre und Schule*, Birkhäuser, Base 1977, p. 15.
13. F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, (1802), Prismi, Napoli 1986, p. 236.

1. Architektura albo przestrzeń uwieczniona

W parku Insel Hombroich, wśród drzew, krzewów, traw i wodorostów, żyjących bez korygującej ręki ogrodnika i pomysłów architekta – trwają nieliczne budowle, kompozycje najprostszych kubicznych form, które świecąc murem z rozbiórkowej cegły, wyjaśniają, że należą do tego świata. Ich białe, puste wnętrza rozjaśnia światło płynące skądś z góry, nakazujące domyślać się tam okien, których brakuje elewacjom. Budowle można określić wielkością kubatury, opisać kształt, ale forma nie zapowiada przeznaczenia; pozostaje zabawa w odgadywanie znaczenia rzeczy, ustalanie do czego służy, kontemplacja harmonii kształtów i doświadczenia z echem niespodziewanie zwielokrotniającym głosu w pustce.¹ – A rzecz nie służy niczemu, albo raczej – służy czystej przyjemności; jest zupełnie bezinteresowna w swoim braku jakiegokolwiek funkcji. Czy jest to obiekt architektoniczny? Czy może istnieć architektura bez użyteczności?

W opowieści z *Mahabharaty*, w jednej z tych baśniowych sytuacji, kiedy bohater musi odgadnąć zagadkę, by uwolnić od zaklęcia swoich towarzyszy – zapytano Judisztirę: co to jest przestrzeń? Heros odpowiedział rozstawiając szeroko dłonie, jak gdyby obejmował niewidzialny przedmiot – oto jest przestrzeń! Odpowiedź była trafna. Przestrzeń wyznaczana jest przez jej ograniczenie; ta kategoria rozległości świata bez zrozumienia sensu granic jest trudne do pojęcia. Jeżeli więc istnieje rzecz architektoniczna – owa budowla wśród zieleni – która jedynie ogranicza przestrzeń, więzi ją i nadaje jej kształt estetyczny, to może tak rozumiana użyteczność wystarczy, by rzeczy można było nazwać – architekturą?

2. Architektura albo budowanie rzeczy bezużytecznych

Architektura jest najmniej bezinteresowna ze sztuk: należy do zbioru rzeczy użytecznych. Godzenie użyteczności i urody kształtu przestrzeni stało się trudne, albo – z góry jest skazane na niepowodzenie. W dziedzinie sztuki bezinteresownej, jak poezja, malarstwo, muzyka, nasze stulecie nie ma powodu wstydzić się swoich osiągnięć, jeśli zaś idzie o produkcję przedmiotów czysto użytkowych, bije wszystkie poprzednie epoki na głowę. Ilekroć jednak usiłuje połączyć bezinteresowne z użytecznym, zrobić coś co ma być zarazem funkcjonalne i piękne, ponosi porażkę, twierdzi W. H. Auden. „Czy może być większa potworność niż nowoczesny biurowiec?” – zapytuje poeta.² Nigdy w przeszłości nie stworzono czegoś tak ohydneho, jak przeciętny „pawilon handlowy”, szkoła, kościół, dom jednorodzinny ...

Jeżeli wypadnie zgodzić się z tą opinią, to jednak istnieje w Ronchamp pielgrzymia kaplica – Notre-Dame-du-Haut, był przecież, opisywany przez Rolanda Barthesa – Citroën DS 19³, jest produkowana przemysłowo lampa – Tizio zaprojektowana przez Richarda Saperę, rzeczy trudne do odnalezienia bez przewodnika, w natłoku użytecznych i estetycznych zarazem wytworów ludzkiej działalności (bez przewodnika nie sposób

także odnaleźć bezużyteczne budowle Erwina Heericha na Insel Hombroich). Użyteczność tych rzeczy – samochodu, kaplicy, lampy – pozostaje oczywista i niekwestionowana. Ale zanim ktokolwiek ją dostrzeże, widzi najpierw kształty, recenzuje ich estetykę, wyraża sąd o ich urodzie. Użyteczność nie pozostaje niewidzialna, ale pozostaje całkowicie przezroczysta.

Trzeba więc umieć zgodzić się z Livio Vaccinim, który pisał, że: „... architektura pojawia się wówczas, gdy człowiek odczuwa potrzebę, która skłania go do spojrzenia na rzecz »w pewien sposób«; gdy stawia racje ogólne nad wymaganiami osobistymi; gdy wybiega dalej niż wymagałaby tego zwykła przydatność [...]. Architektura jest rzeczą bezużyteczną”⁴.

3. Architektura albo imaginacja twórcy i przechodnia

Każde działanie artystyczne wymaga nakładów finansowych, ale wiele z nich można prowadzić na własne ryzyko. Architektura potrzebuje inwestora: nikt nie tworzy jej, nawet w postaci intencjonalnej formy, projektu – „do szuflady”: architekturę wykonuje się wyłącznie na zamówienie. Uprawia się ją z nastawienia zawodowego, komercyjnego, estetycznego i ideologicznego.⁵ Niezależnie od podejścia architekta do swojej profesji rola zamawiającego projekt zawsze jest znacząca. W przeszłości bywał nim mecenas – osoba obdarzona majątnością i, co istotne, posiadająca określony, nierzadko wybitny smak artystyczny, a spełnienie jego wymagań estetycznych stanowiło podstawowe zadanie twórcy. Panowało też przekonanie, że budując świątynię, pałac lub operę, winna to być rzecz piękna, zadziwiająca lub wzruszająca. Z czasem mecenas został zastąpiony przez – sponsora, osobę lub częściej firmę, organizację lub instytucję, dla których warstwa artystyczna rzeczy ma znaczenie drugorzędne, a najczęściej nie ma wcale znaczenia. Estetyka jest więc dodatkiem, który twórca oferuje ekstra; komu oferuje? Odbiór estetyczny przejąłprzechodzień, widz anonimowy, masowy. Architektura stała się rodzajem środka masowego przekazu, utrwalając różnicę między architekturą-sztuką a architekturą komercyjną (analogicznie do komercyjnego kina, literatury, muzyki).

Wszystkie rodzaje architektury tworzy – architekt, lecz aby „otrzymać dzieło sztuki należy najać artystę”. Architektura to jest coś, co jedni tworzą, podczas gdy inni zajmują się jej oglądaniem, „zamieszkiwaniem”, teoretyzowaniem (także zastanawianiem się, co to jest architektura?), niekiedy chlubeniem się, że się ją posiada. Architektura nie jest niczym więcej, niż rzeczami zbudowanymi: ścianami, stropami, schodami, kolumnami..., lub może tylko płaszczyznami, kierunkami, bryłami – rzeczami, które stanowią powód pewnych ludzkich zachowań, napełniając wyobraźnię mieszkająca, przechodnia lub podróżnego. Architektura jest więc światem wymyślonym, istniejącym w imaginacji – twórcy i przechodnia.

4. Architektura albo budowanie światów

Ongiś Francesco di Giorgio Martini podawał szczegółowe wymiary kościoła San Francesco di Vigna w Wenecji, oparte na greckiej skali muzycznej, i porównywał wielką kaplicę do głowy ludzkiej, a współcześni nie okazali zdziwienia w obliczu takiego ezoterycznego symbolizmu.⁶ Dziś również, architektura potrzebuje pretekstów, uzasadnień, teorii, idei czy ideologii, usprawiedliwiających twórcę we własnych oczach, i w oczach publiczności. Nie ma idei panującej, szeroko rozumianej i akceptowanej, która zwalniałaby twórcę, poruszającego się w tym świecie, od odpowiedzialności za poczynania artystyczne. Wobec tego, jak pisze Umberto Eco w *Głosie do Imienia Róży*: „Zanim przystąpi się do opowiadania, trzeba skonstruować sobie świat urządzony w możliwie najdrobniejszych szczegółach. [...] Świat stworzony sam dyktuje nam dalszy ciąg opowiadania [...]”⁷.

Budowaniu światów służą preteksty. Motywacje urbanistyczne (czyli zapis właściwości miasta, możliwych do opisania i przeanalizowania) uznaje się jako podstawową kategorię poszukiwania wskazówek dla odkrywania kolejnej architektury. Pretekstem może być inspiracja romantyczna: powidoki, wspomnienia, wyobrażenia. Za pretekst budowy formy może posłużyć kontekst rozumiany jako gra z otoczeniem, a także inny: kontekst kulturowy, czyli także problem archetypów. Pretekst można odnaleźć odkrywając księgi przeszłości: mapy, obrazy, ryciny. Lista pretekstów budowania światów architektonicznych jest rozległa: jest na niej także – użyteczność. Oczywistym pretekstem jest naśladowanie Mistrzów. Do innej kategorii należą gry zainspirowane peryferiami architektury: literaturą, poetyką, symboli, grą w metafory. Otwarte zostało *Światowe Muzeum Wyobraźni*: nie ma ksiąg zakazanych – świat Piranesiego i świat Malewicza, jako zbiór pierwowzorów, można przywołać do teraźniejszości. Granica między pretekstami „racjonalnymi” i „poetyckimi” zaciera się, wszystkie są tyleż poetyckie, co racjonalne. Preteksty tworzą swój własny sztuczny świat (w który zagłębić się może widz-erudyta), który zamieniony na rzeczywistość uczynić ją może – światem sztuki.

Po narysowaniu, lub zbudowaniu, architektura sama staje się pretekstem – forma lub jej znaczenie staje się początkiem narodzin kolejnych Światów.

5. Architektura albo budowanie na papierze

Architekt nie buduje rzeczy, architekt tworzy – wymyśla i zapisuje swoje wizje na papierze tworząc „utwór architektoniczny”. Taką notacją jest „projekt techniczny”: niekiedy jedyny zapis myśli pozwalający je zmaterializować. Innym razem projekt techniczny jest rozpisaniem na głosy wcześniej napisanego utworu – „projektu koncepcyjnego”, pomysłu budynku przedstawionego w sposób konwencjonalny lub osobisty, zrozumiały bez tłumacza.

Utworem architektonicznym najpierwszym jest zapis idei – szkic: ślad ruchu ręki na papierze, zanim świadomość

umysłu ogarnie celowość; pokład znaczenia możliwy do zrozumienia przede wszystkim przez autora (dla widza pozostawiający otwartość interpretacji). Innym rodzajem zapisu idei, i grą z przestrzenią intencjonalną, są przedstawienia-obrazy mające na celu ukazanie owej idei widzowi; niekiedy są uzupełniane słowem-tytułem, lub komentarzem. Trud przełożenia tych utworów na jednoznaczny zapis przestrzeni autor zastrzega sobie, widzom pozostawiając odczytywanie intencji kształtu i tajemnic znaków, i obcowanie z poezją (zapisu).

Autonomicznymi dziełami sztuki bywają zapisy pretekstów architektonicznych. Także – zapisy teorii: rysunek fasady Hansa Holleina na *Strada Novissima* w Wenecji. Także zapisy – dociekań, poszukiwań idei formy architektonicznej, rysowanej filozofii architektury – jak obrazki Massima Scolariego – odnajdywanie rzeczywistości architektury w przedmiotach, które nie są reprezentacją czegokolwiek, poza ideą twórcy. Podobnie jak obrazy Lebeusa Woodsa, który, być może kieruje architekturę ku nieosiągalnemu stanowi bycia samej sobą: ku całkowitej bezinteresowności. Jak – *Soundings* – książka narysowana przez Johna Hejduka: architektura istniejąca w wyobraźni autora, poetycka i mityczna przestrzeń do odkrywania przez czytelnika.

Architektura – jest całością idei, zapisów, rysunków, obrazów, teorii i – budowli.

6. Architektura albo Wspaniałe Kłamstwo

„Wiem już teraz, że sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem, które nam pozwala zbliżyć się do prawdy, przynajmniej do tej prawdy, która jest dla nas rozpoznawalna”⁸ – to stwierdzenie Pabla Picassa jest aktualne. Nie bardzo wiadomo co jest ową prawdą, kłamstwo zyskało nową barwę – Wspaniałego Kłamstwa Sztuki.

Dzieło architektoniczne nie jest wypowiedzią, która może być prawdziwa albo fałszywa. Jest wypowiedzią, która nie poddaje się weryfikacji, i stawianie takiej kwestii nie ma sensu: to jest status fikcji. Demonstracyjne ogłoszenie fikcji jako zabawy a Wspaniałego Kłamstwa jako konwencji, jest kolejnym pretekstem dla tworzenia rzeczy. Architektura odbywa podróż w krainę niejednoznaczności, niekonsekwencji, nieoczywistości, chowając się za grubą zasłonę gry, scenograficzności, i wszelkich innych zasłon, wszystkiego tego, co demonstracyjnie głosi swoją sztuczność, kierując ironiczny podtekst na rodzaje sztuk, na ich historię, na ogólny stan kultury. Sztukę należy teraz oglądać poprzez zamgloną szybę świadomości, że oto oglądamy świat sztuki – świat sztuczny. Możliwość użycia takiej szyby ochronić może od szaleństwa potraktowania rzeczy jako rzeczywistości, a architektury – łatwiej niż innej sztuki – jako trywialnej codzienności. W owym zamgleniu należy szukać głębi i rozległości poszerzających odbiór przedmiotu artystycznego.

Architektura zwróciła się w poszukiwaniu języka ku „przeszłości”; odkrywając semantyki przestrzeni miasta

i budowli. Można uzyskać alibi dla tworzenia nowych eklektyzmów, także wywodzących się z początków modernizmu. Inni obsesyjnie kontynuują starą grę w mityczną nowoczesność. Formy z przeszłości są przekształcane, pierwowzory ulegają dewastacji. Dezintegracja form tworzy nową jakość elementów i kompozycji – zacierając oczywistość przedmiotu inspiracji, i ... nowego dzieła sztuki.

Nie ma już kierunków architektury, bywa oryginalność wielkich twórców. Każdy z nich robi to na swój sposób i nie widać jakiejś jednej teorii architektury: nie ma porozumienia między mówiącymi różnymi językami. Naczelną wartością stała się nie tyle sama sztuka zwana architekturą, co „konwencja”: jeżeli widz zaakceptuje konwencję, dalsza zabawa staje się przyjemnością, lecz do końca nie jesteśmy pewni: opera *seria* to, czy *buffa*.⁹

7. Architektura albo budowanie rzeczy?

Co będzie, gdy barwy wyblakną, wyjaśnienia, teorie, idee zostaną zapomniane, język form stanie się niezrozumiały, a konwencje uznane za dziwaczne i zbyteczne? Jeżeli pozostaną „budowle”, „bramy”, „wieże”, „świątynie”, albo tylko – bryły widniejące w świetle, i w mroku, i w ciemności i w wyobraźni – pozostanie architektura. Co być może potwierdzi tezę, że: *architektura jest sztuką budowania rzeczy fikcyjnych tak by wyglądały jak prawdziwe*.

1. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991. Kastner omówił twórczość Erwina Heericha, autora tych rzeczy architektonicznych.

2. W. H. Auden, *Poeta a społeczeństwo* w: *Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988, s. 64.

3. R. Barthes, *Mitologie codzienne* w: *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 78-80.

4. L. Vacchini, *La necessità dell'inutile*, „Rivista Technica” 1988, nr 7/8.

5. Rozmowa Petera Eisenmana z Robertem Venturim, „Architektura” 1983, nr 4; o zmienności zawodu architekta także: H. Ricken, *Der Architekt – Geschichte eines Berufs*, Berlin 1977.

6. M. Praz, *Mnenozyne, rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 90.

7. U. Eco, *Głos do Imienia Róży*, „Literatura na świecie”, 1985, nr 12.

8. M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1980, s. 86.

9. Podobnie w powieści John Barth tak wyjaśnia swoją postawę twórczą: „... Gdyby skomponowano dzisiaj Szóstą symfonię Beethowena, efekt artystyczny byłby żenujący, lecz oczywiście nie byłby on taki, gdyby rzecz powstała z zamiaru ironicznego i gdyby stworzył ją kompozytor zdający sobie sprawę z tego, gdzie byliśmy, a gdzie znajdujemy się obecnie.” Dalej autor wyznaje, mówiąc o Bakunowym faktorze, że celem jego było – stworzenie powieści, która udaje Powieść – napisaną przez autora, który udaje Autora. J. Barth, *Bakunowy faktor*, Postłowie – W. Sadkowski, Warszawa 1980; także: J. Barth, *Literatura wyczerpana*, „Literatura na świecie” 1972, nr 10; przekład: A. Słomianowski.

1. Architecture or Space Entrapped

In the park of Insel Hombroich, among wild greenery, a few structures last, compositions of the simplest cubic forms, announcing their belonging to this world by means of the brick wall. Their empty white interiors are lit from above, no windows are seen outside. Their form, though possible to describe, does not announce their function; only contemplation of harmony of forms remains...¹. The thing serves nothing or rather it serves pure pleasure; it is absolutely generous in its lack of any function. Can architecture devoid of utility exist at all?

One of the heroes of Mahabharata was asked once: What is space? He replied by stretching his arms, as if embracing an invisible object. The answer was correct. Space is denominated by its boundaries; therefore, perhaps the very limiting of space is sufficient to give things the name of architecture.

2. Architecture or Construction of Useless Things

Architecture is the least detached of all the arts: it belongs to useful things. Reconciliation of utility and beauty of space – form became very difficult. Our century does not need to be ashamed of its achievements in liberated arts and in respect of production of purely utilitarian objects. However attempts at unification of beauty and utility are unsuccessful, as W. H. Auden states².

Agreeing with his opinion we have yet to admit that there is a Chapel at Ronchamp and outstanding artefacts like Citroën DS 19³ or the Tizio lamp. Their utilitarian character is obvious, however it is wholly transparent.

We have to agree with Vacchini, who wrote that architecture reaches beyond simple utility. „...Architecture is a useless thing“⁴.

3. Architecture or Imagination

Architecture needs a client: architecture is made exclusively to order. Regardless of the attitude of an architect, role of a client is always important. Former patrons – persons of considerable wealth and defined artistic taste had authentic requirements. A temple, a palace, an opera had to be things of beauty, terrifying or moving the spectators. For sponsors of today aesthetics does not have any meaning; it is an added value offered by the architect and received by an anonymous spectator. Architecture became a mass medium, differing between architecture-as-art and commercial architecture. To obtain a work of art one has to hire an artist. Architecture is created by same, while viewed, passed, described theoretically by others; it is nothing more but things built... or may be planes, directions, volumes – imaginary things. Architecture is thus an imaginary world.

4. Architecture or Construction of Worlds

The contemporaries of Francesco di Giorgio Martini were not stunned by esoteric symbolism of his church in Venice⁵;

architecture of today needs theories and justifications. There is no single idea liberating an artist from his responsibility. According to Umberto Eco, the world created by an artist in details dictates the rest of the story...⁶

Pretexts serve to build such worlds. Urban planning motivations or romantic inspirations are guidelines for discovery of new architecture, as are context or books of the past, utility or following the Masters. Games inspired by periphery of architecture, such as literature, symbols, metaphors belong to another category.

World Museum of Imagination is opened: there are no forbidden books, be it archetypes of Piranesi or Malevitch. "Rational" and "poetic" pretexts are not separate anymore; they create their own artificial world. Architecture, drafted or built itself becomes a pre text and gives birth to another Worlds.

5. Architecture or Building on Paper

Architect does not build things, he creates –imagines and notes his visions on paper forming a "work of architecture". "Technical drawings" are often the only notation of thoughts allowing for its materialization, they also might be an orchestration of a previous piece – a "conceptual project", an idea of a building. Notations of architectural pretexts might also become autonomous works of art, as do notations of theory: drawing of Hollein's facade at Strada Novissima in Venice; also drawings of philosophy of architecture by M. Scolari, pictures of ideal entity of architecture per se by L. Woods; also *Soundings* by John Hejduk with its poetic space to be discovered by the reader. Architecture is a whole consisting of ideas, notations, drawings, theories – and buildings.

6. Architecture or a Splendid Lie

Statement by Picasso – that art is a lie nearing the perceivable truth – is still valid⁷. Truth is uncertain; lies gained new colours – that of the Splendid Lie of Art.

Work of architecture is not a sentence true or false; it is not subject to verification: such is a status of fiction. Demonstrative declaration of fiction as a play and a convention is yet another pretext for creation of things. Architecture travels towards incongruity of meaning and inconsequence, hiding itself behind the thick veil of plays, stage set quality and all things artificial. Art is to be perceived through a hazy veil of its artificiality, broadening the perception of an objet d'art.

Architecture reverts to the "past", discovering semantics of city and buildings, gaining an eclectic alibi, also originating in the early modern period...

There are no trends in architecture and no single theory, there is – at times – the originality of great architects, who speak different languages. Convention becomes a main value; when accepted, it becomes a pleasure; whether it is *an opera seria or buffo*, we are not sure⁸.

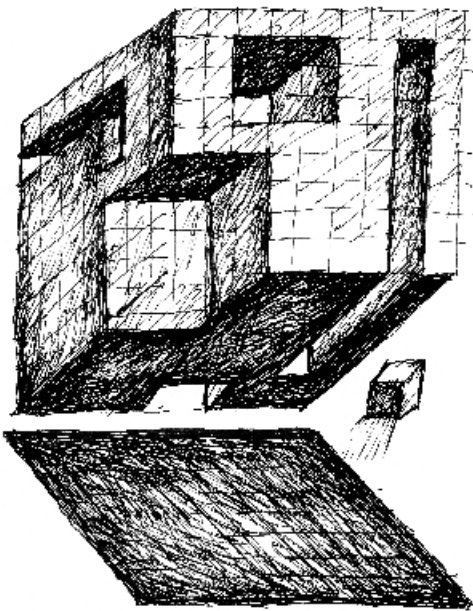
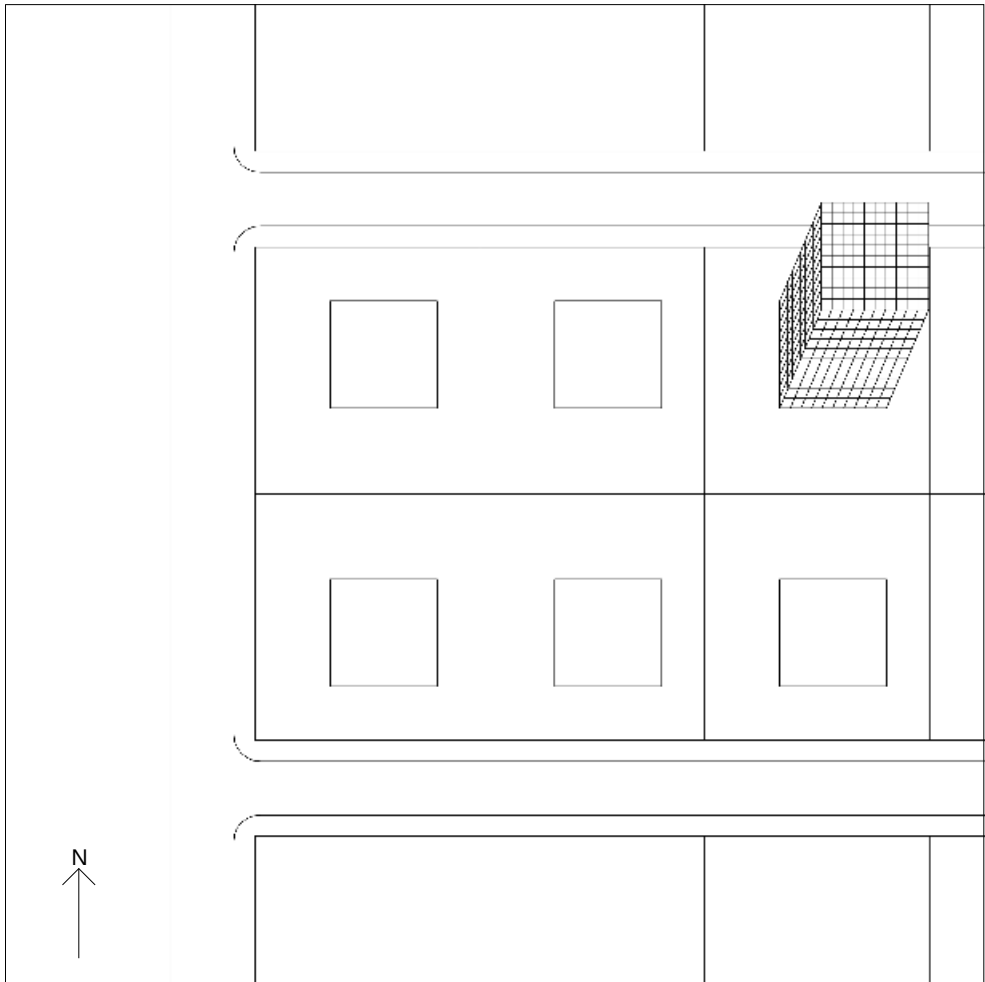
7. Architecture or Building of Things?

What shall happen when colours fade, explanations and ideas are forgotten and conventions are considered superfluous? If "buildings", "gates", "towers", "temples" or merely volumes remain – architecture will persist. Which perhaps supports the thesis that architecture is an art of building fictitious things to make them appear real.

1. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991.
2. W. H. Auden, *Poeta a społeczeństwo* in: *Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988, p. 64.
3. R. Barthes, *Mitologie codzienne* in: *Mit i znak*, Warszawa 1970, p. 78-80.
4. L. Vacchini, *La necessità dell'inutile*, „Rivista Technica” 1988, nr 7/8.
5. M. Praz, *Mnenozyne, rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, p. 90.
6. U. Eco, *Głosa do Imienia Róży*, „Literatura na świecie”, 1985. nr 12.
7. M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1980, p. 86.
8. J. Barth, *Bakunowy faktor*, Postłowie – W. Sadkowski, Warszawa 1980.

Dariusz Kozłowski

Marcin Charciarek
Ewa Heger
Tomasz Kozłowski
Anna Mielnik
Maciej Skaza
Piotr Stalony-Dobrzański
Rafał Zawisza



23 DOM, ALBO GRA Z SZEŚCIANEM

Temat

Sześcian można uznać za formę idealną: jest wyznaczony przez ściany o kształcie kwadratów; wysokość, szerokość, głębokość bryły jest taka sama. Sześcian podzielony na elementy przestrzenną siatką modułarną może być podstawą dla architektonicznego ćwiczenia w projektowanie według reguł – tu projektowanie domu.

Przyjęto reguły gry:

- sześcian wyznacza nieprzekraczalne granice przestrzeni budynku: żadna część budynku nie może przekraczać granicy sześcianu,
- wielkość sześcianu określa krawędź boku: 12.0 m,
- siatka modułarna złożona z linii o odstępach 1.20 m wyznacza wielkość najmniejszego elementu – 1.20×1.20 m,
- przestrzeń budynku projektuje się poprzez odejmowanie elementów,
- podziały przestrzeni budynku, ściany i stropy należy projektować zgodnie z siatką modułarną,
- zbiór sześcianów, pokazany na schemacie planu sytuacyjnego, jest hipotetycznym zespołem budynków.

Zadanie projektowe

Należy zaprojektować dom jednorodzinny, wolno stojący, w zadanym usytuowaniu i programie użytkowym.

Powierzchnia domu 200.0-280.0 m².

Przedmiot nauczania

- kompozycja architektoniczna na podstawie reguł,
- rozwiązania funkcjonalne niewielkiego obiektu,
- podstawy rozwiązań technicznych,
- podstawy kształtowania zespołu domów jednorodzinnych,
- prezentacja i opracowanie projektu architektonicznego wraz z opisem.

HOUSE OR PLAY WITH THE CUBE

Theme

The cube can be considered as an ideal form: it is delimited by walls in shape of squares; the height, width, depth of the solid is the same. The cube divided in elements by spatial modular grid can be the base for architectural practice in designing according to rules: a house in this case. The rules of the play were given there:

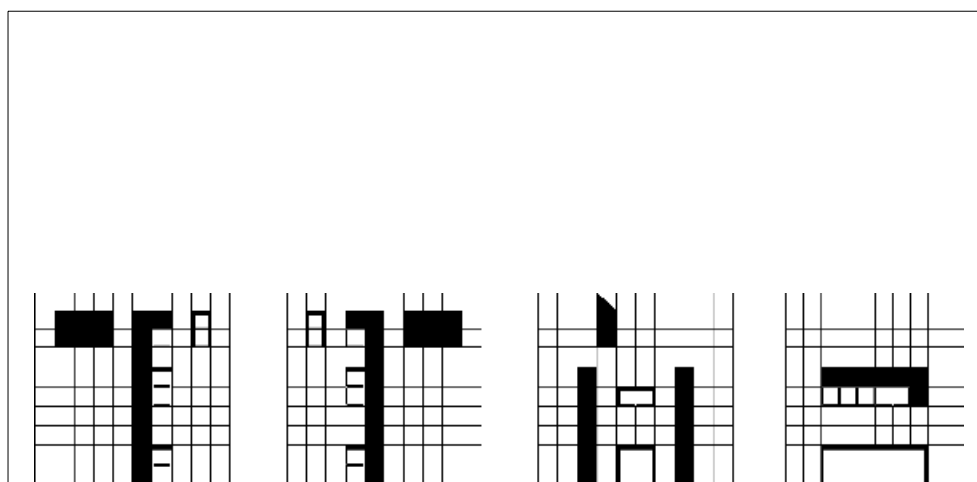
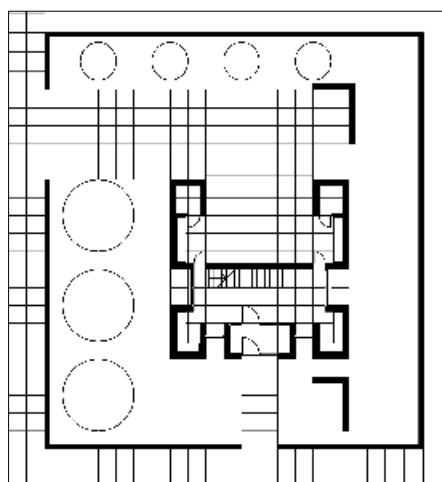
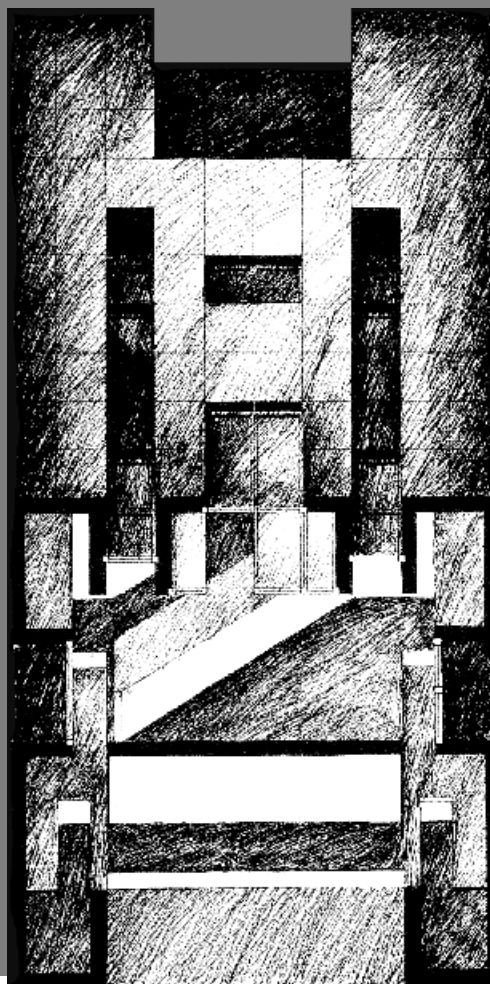
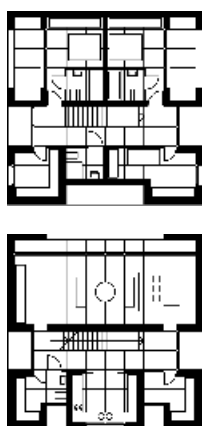
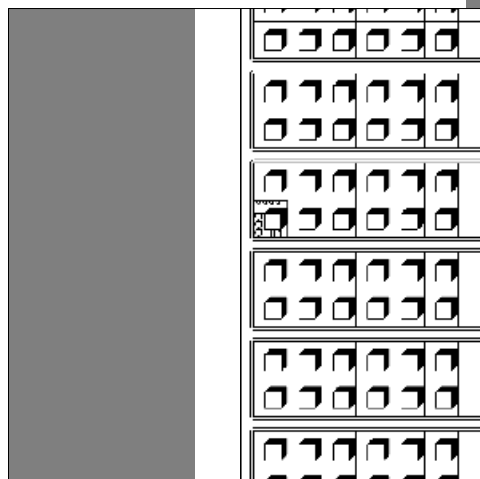
- the cube marks the impassable borders of building space :
no part of the building can cross the border of the cube
- the size of the cube defines the edge of 12.0 m
- modular grid of 1.20 m distant lines marks the size of the smallest element - 1.20 m×1.20 m
- a building space is to be designed by removing the elements
- the divisions of building's space, walls and ceilings should be designed according to modular grid
- the set of cubes, showed on situational plan is the hypothetical buildings complex.

Design

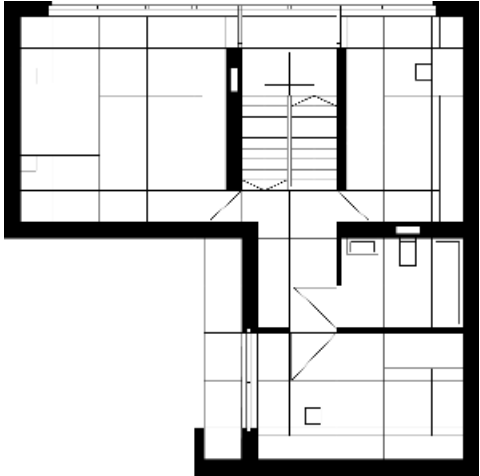
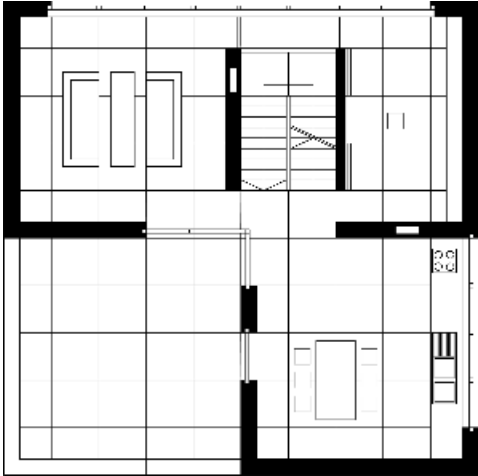
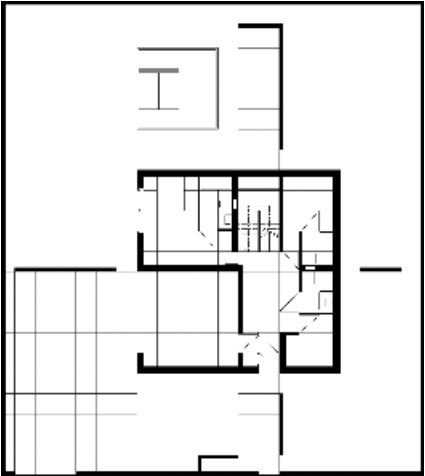
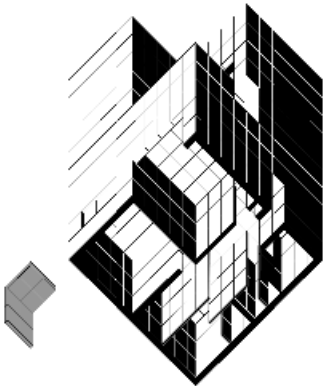
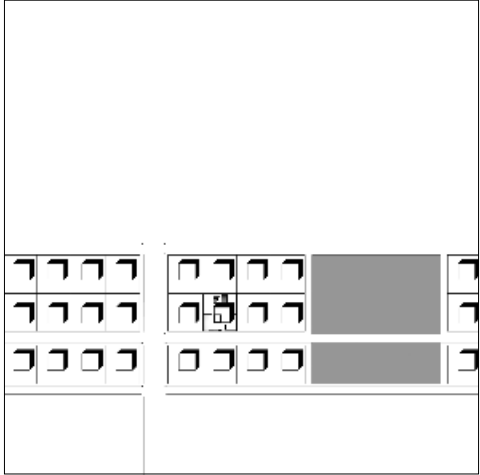
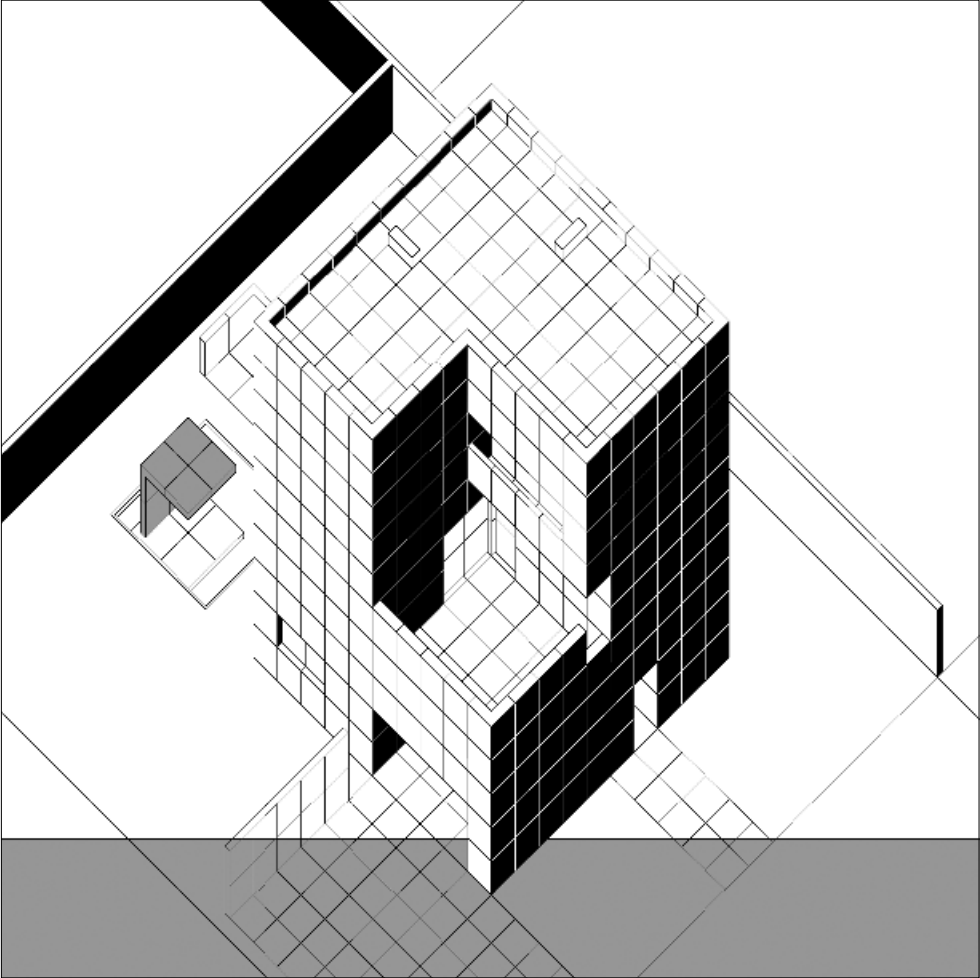
A single-family house should be designed according to specified location and utility programme. Required usable floor area is: 200.0-280.0 sq m.

Goal

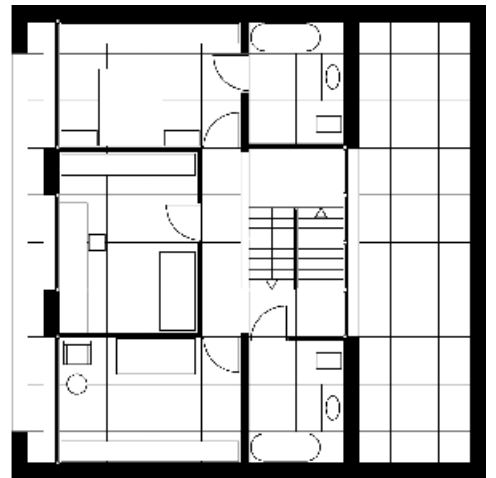
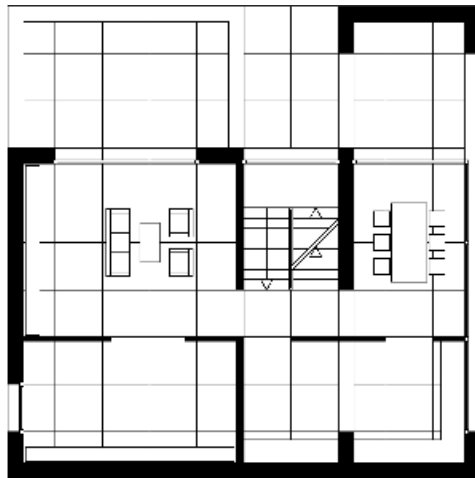
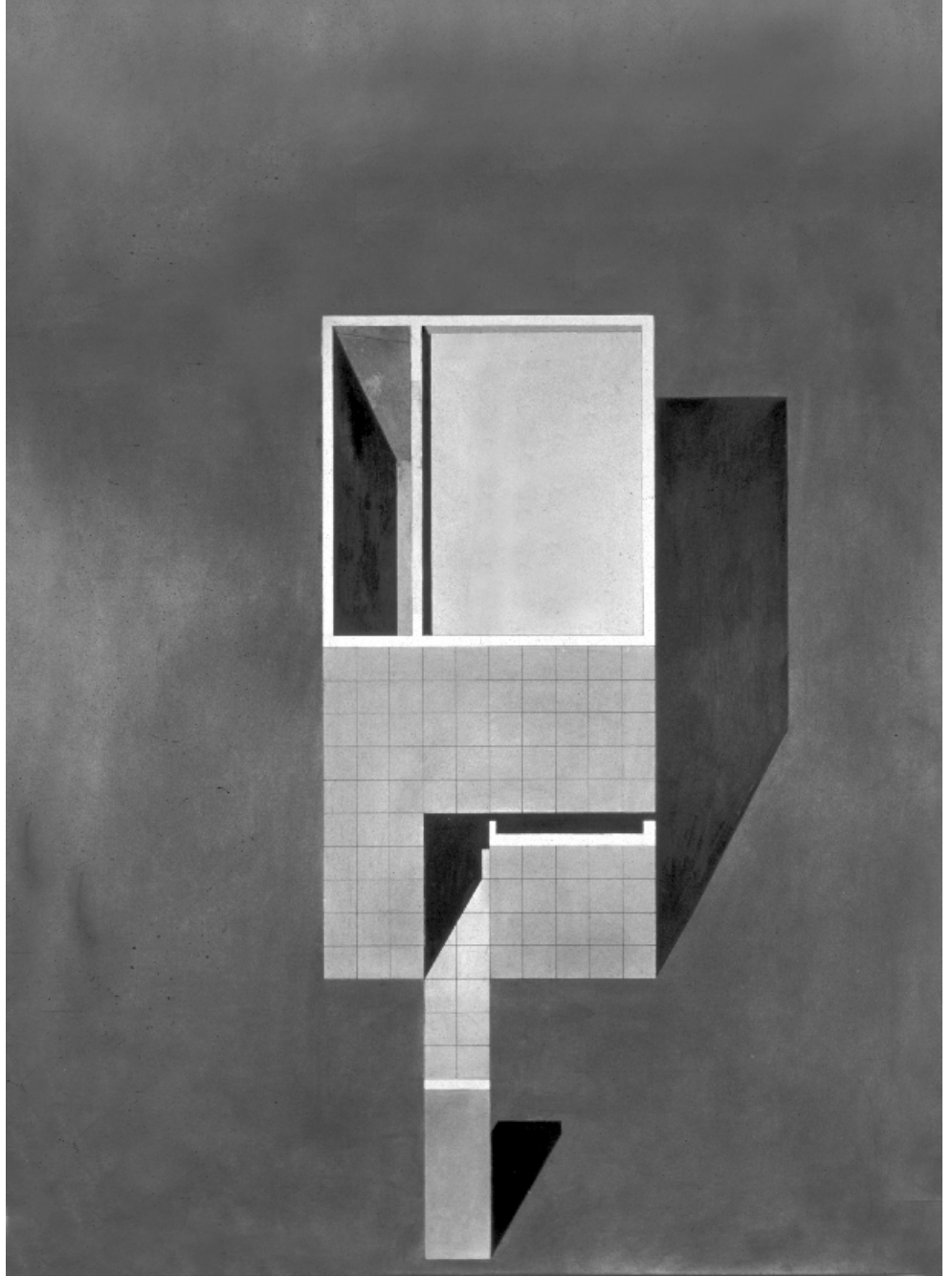
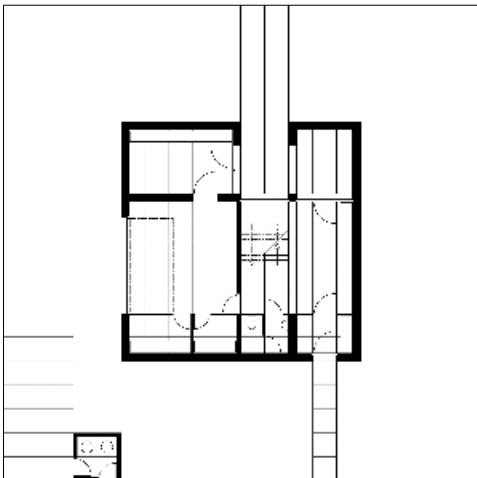
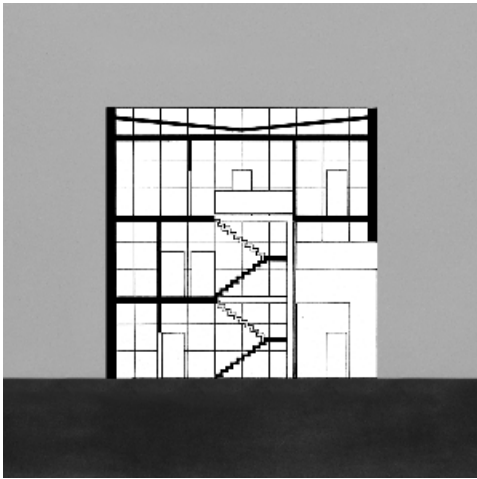
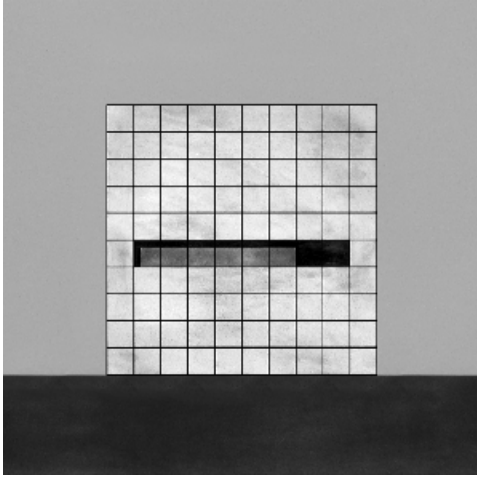
- architectural composition according to rules
- functional solutions of small object
- basic of engineering solutions
- basic of single-family housing complex formation
- the presentation and composition of architectural project together with description

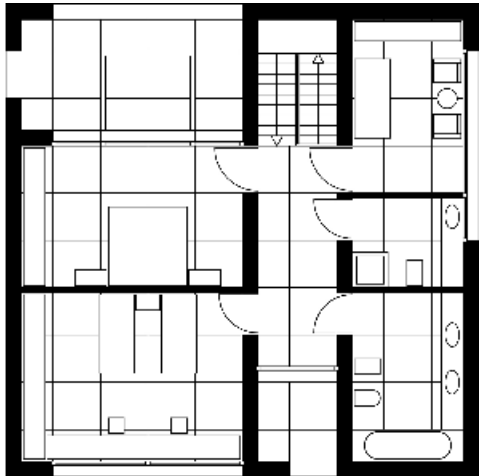
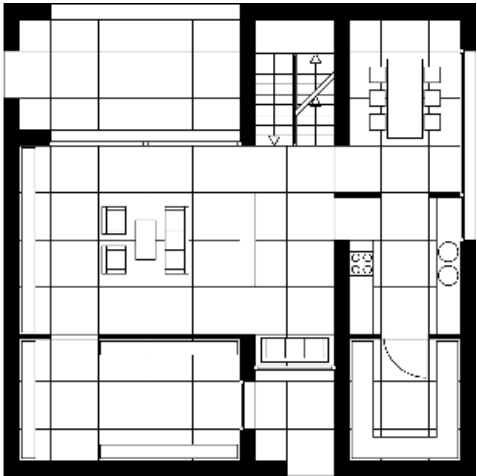
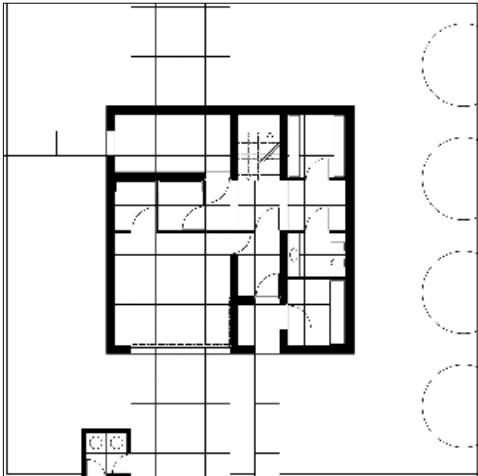
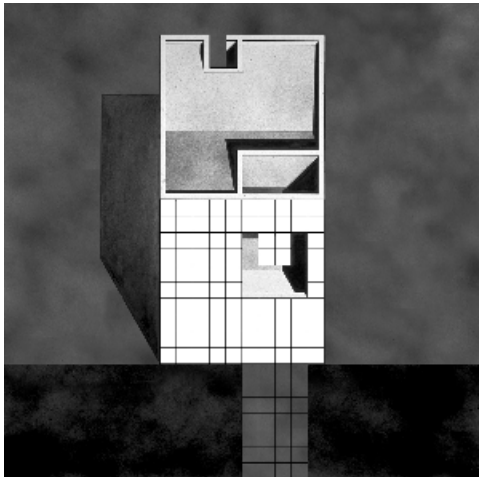
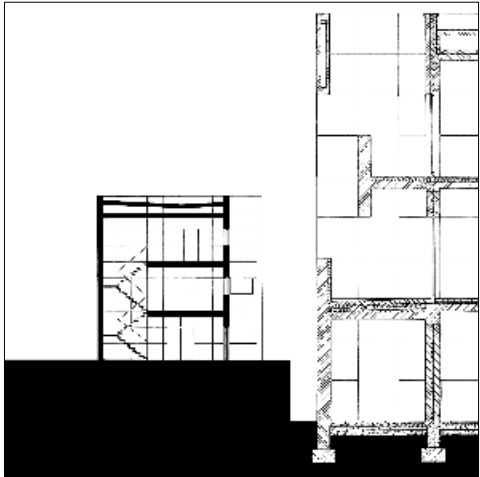
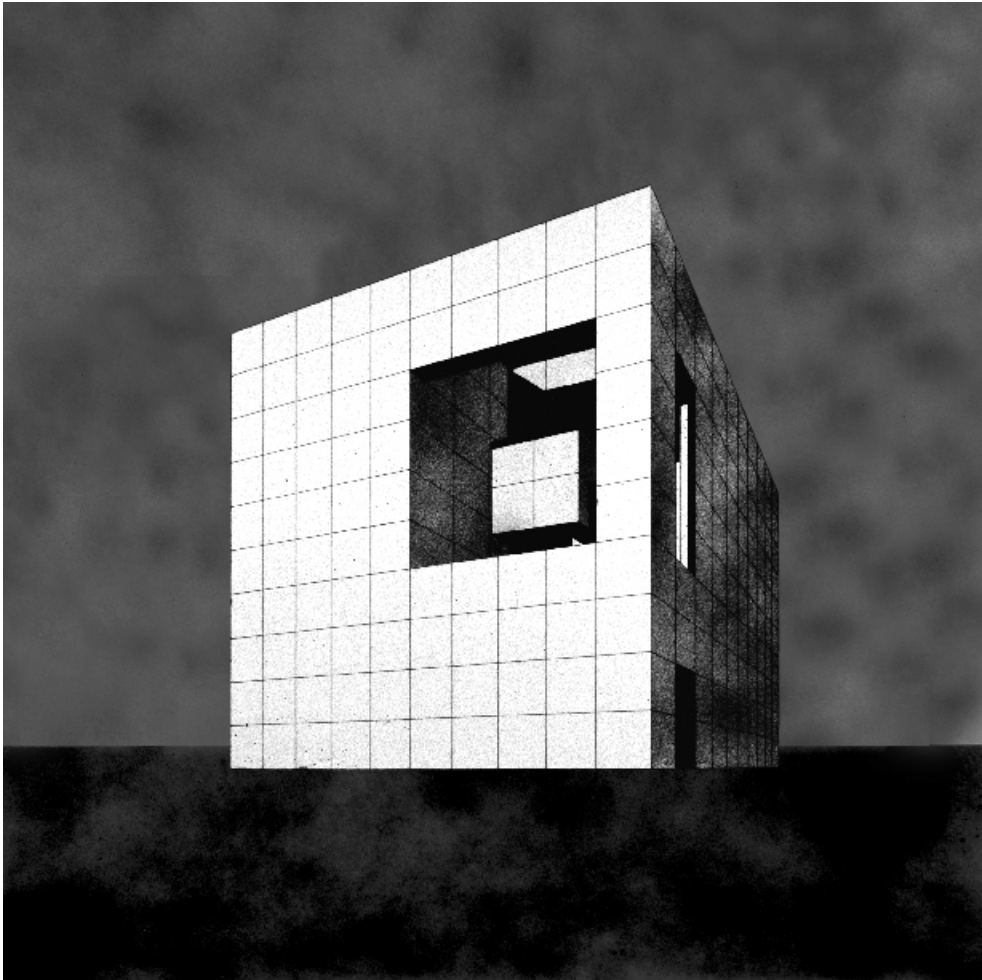


Marta Pieczara 2000-2001

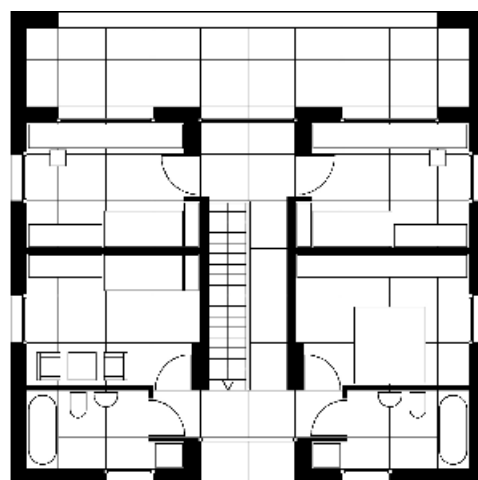
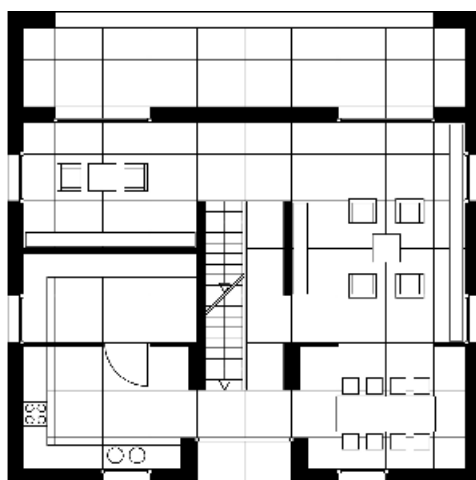
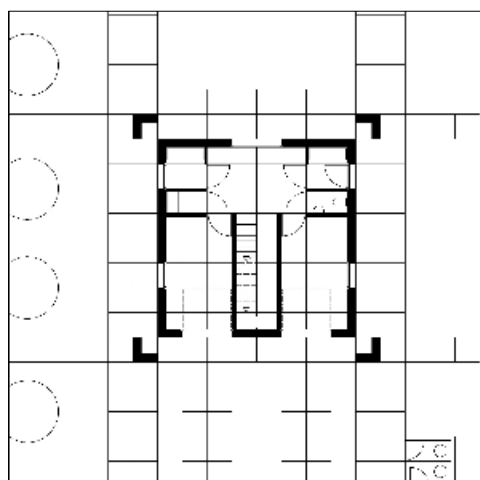
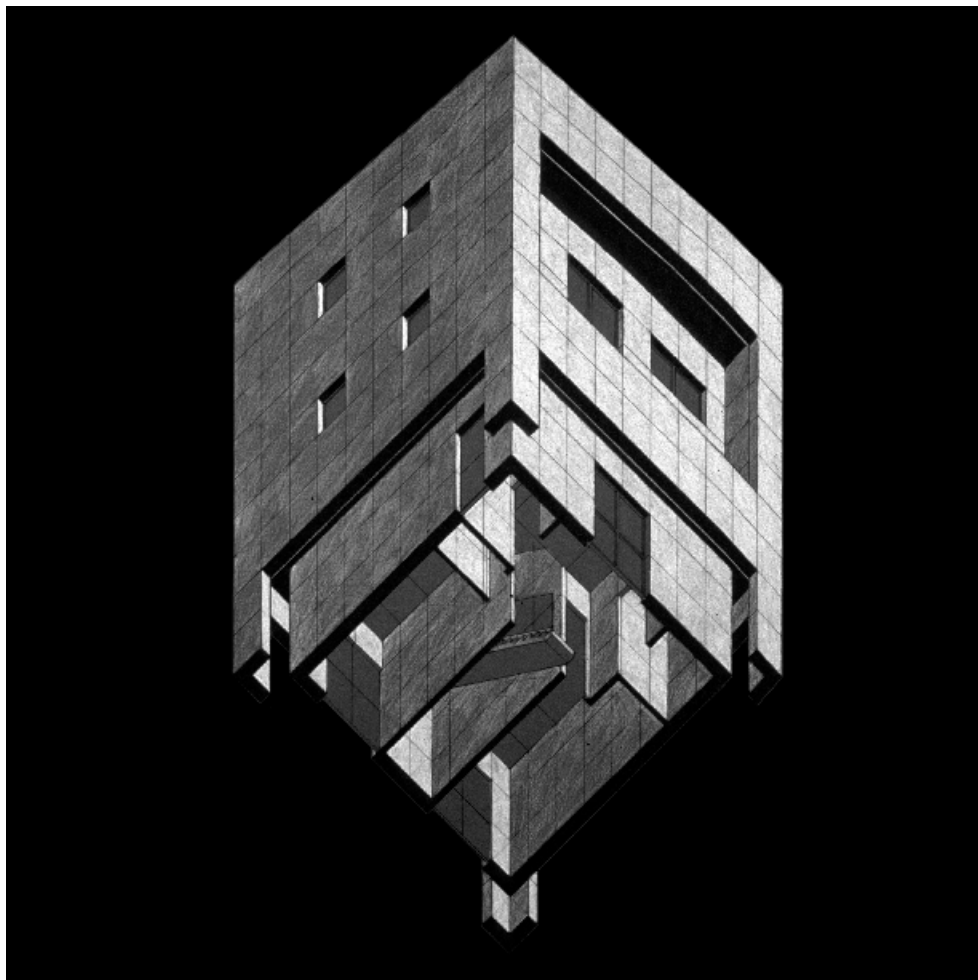
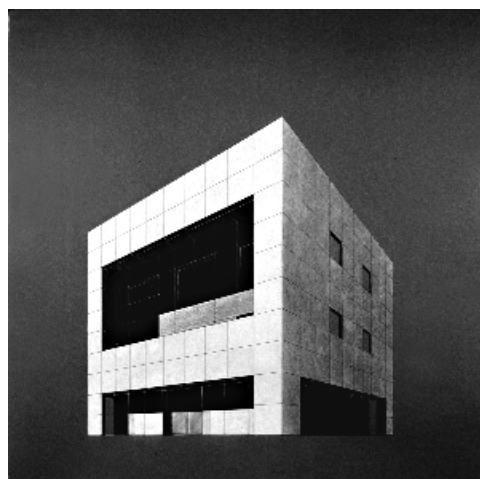
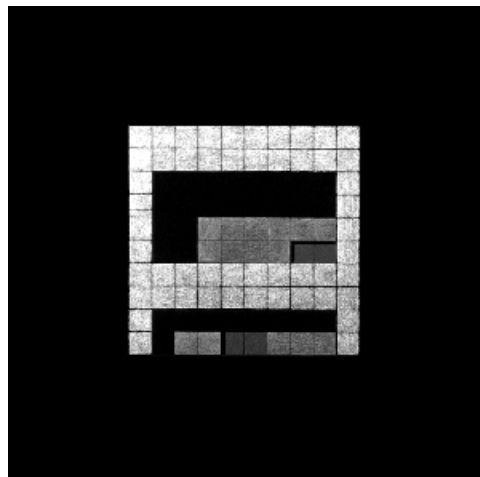


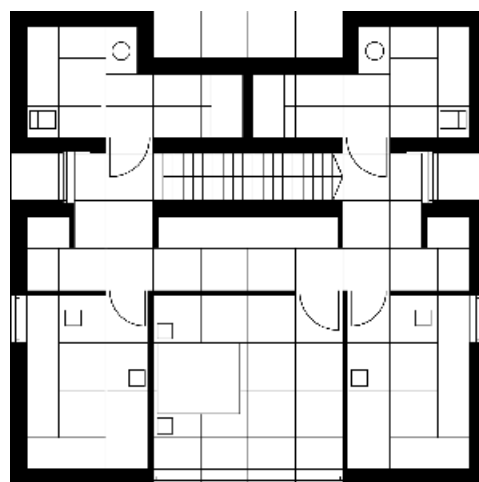
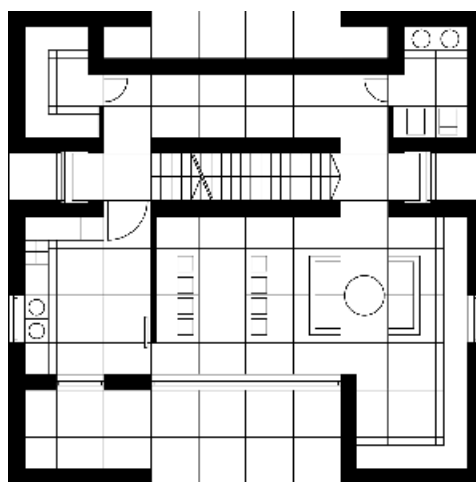
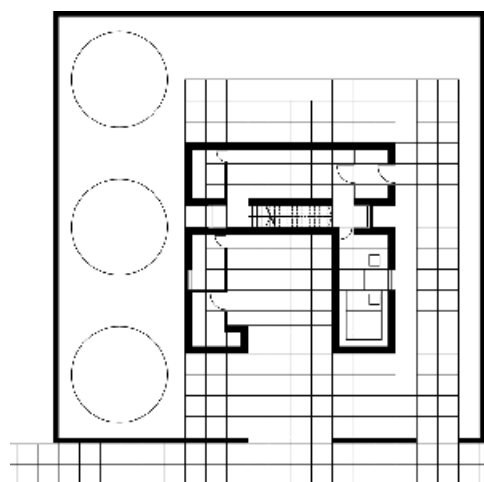
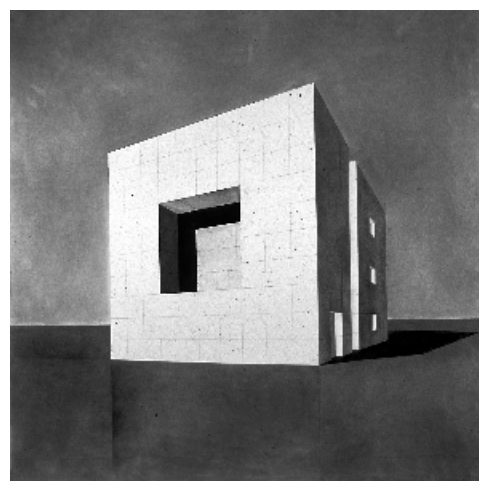
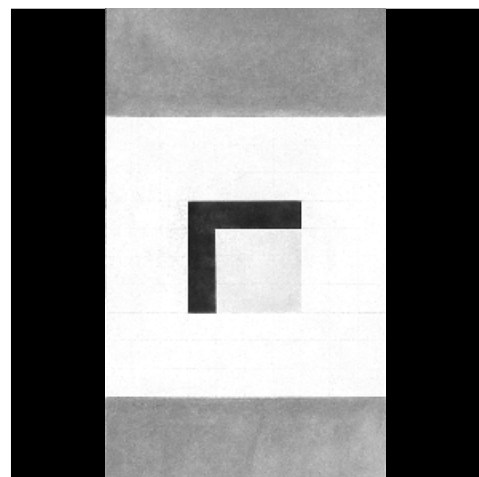
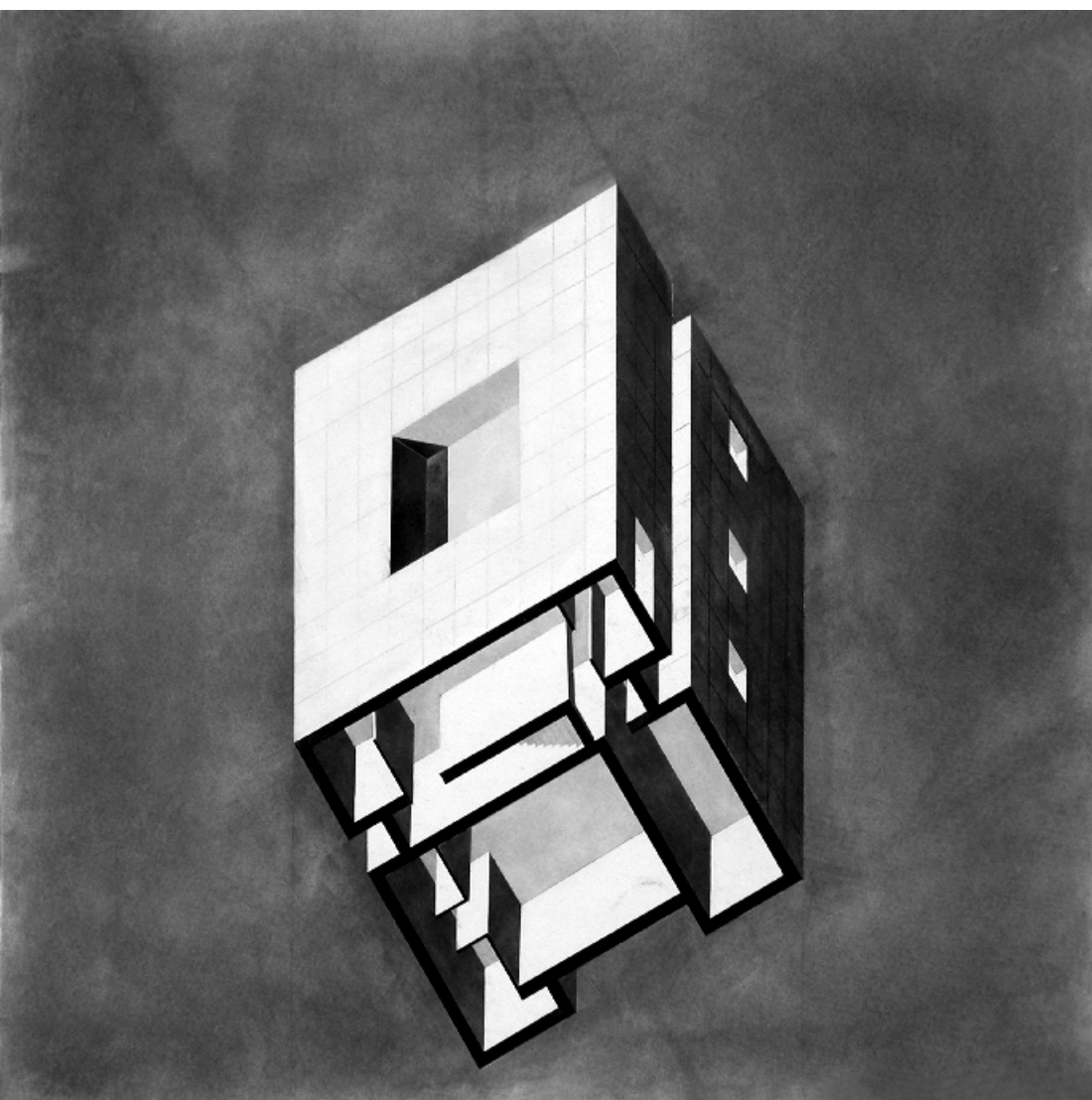
Maria Borgosz 2003-2004





Aneta Hetnarowicz 2002-2003

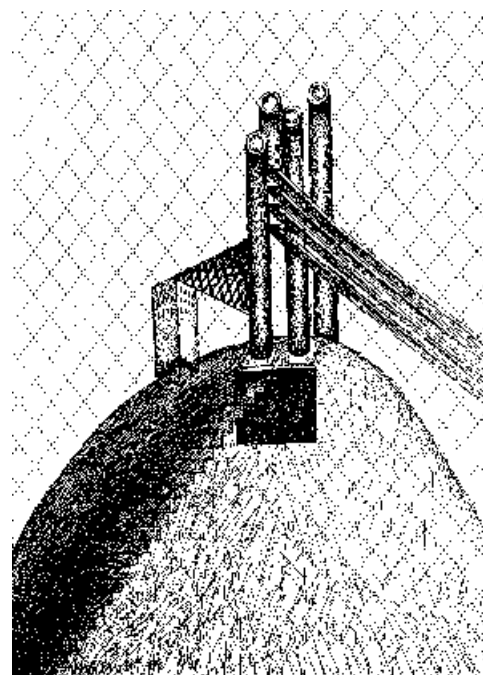




Karolina Juszczak 2002-2003

Dariusz Kozłowski

Marcin Charciarek
Ewa Heger
Tomasz Kozłowski
Anna Mielnik
Maciej Skaza
Piotr Stalony-Dobrzański
Rafał Zawisza



GRA BRYŁ ELEMENTARNYCH DOM W KRAJOBRAZIE ARCHITEKTURA BETONOWA

Temat

Gra brył elementarnych. „... Nasze oczy są stworzone do oglądania form w świetle. Światłocień wydobywa formę. Sześciany, stożki, kule, cylindry i piramidy są cudownymi formami podstawowymi, których obraz jest wyraźny i namacalnie pojęty. Są to piękne formy, najpiękniejsze formy, zarówno dla dziecka, dzikusa i metafizyka. Tkwią w naturze sztuk pięknych.” (Le Corbusier, 1923)

Dom w krajobrazie. W pobliżu miasta, w odległości, która uwalniając od uciążliwości gwaru, ruchliwości, nieprzewidywanych spotkań i zwykłej ciekawości, pozwala jednak zachować miejskie obywatelstwo i uczestniczyć w życiu tej społeczności – powstanie Dom. Jest to miejsce na skraju lasu, porośniętego starodrzewem malowniczych sosen, takich jakie można spotkać na obrzeżu rozległych borów. Rozległy obszar przeznaczony na budowę domu i przydomowy park obejmuje niewielkie wzgórze z łagodnym stokiem. Obok są tereny rolnicze, dalej niewielka rzeka. Sytuacja oferuje wglądy w okolicę i dalekie widoki, dopóki drzewa w planowanym parku nie zapewnią większej intymności, osłaniając dyskretnie dom od nieprzewidywalnego sąsiedztwa.

Architektura betonowa. Dziś beton w architekturze stanowi podstawę współczesnej technologii budowlanej. Sposób użycia czy aplikacji zależy wyłącznie od nastawienia lub stanu ducha twórcy Architektury. Betonowa technologia umożliwia bicie rekordów inżynierskich. Rozwinięta technologia pozwala na precyzyjne wykonanie kształtów i skomplikowanych odlewów na miejscu wnoszenia budowli. W pełnym słońcu przekazuje kształty i znaczenia architektury, stanowiąc o jedności struktur, symboli i estetyki. Beton jest kamieniem współczesności: pozwala obrabiać się jak ten naturalny materiał, stosownie do zamysłu artysty. Niekiedy można ujrzyć duszę betonu – gdy kształt rzeczy ujawni to jedyne z możliwych połączeń – piękna, celowości, trwałości wytworu ludzkiej wyobraźni.

Zadanie projektowe

Należy zaprojektować dom jednorodzinny, wolnostojący, w zadanym usytuowaniu i programie użytkowym.

Powierzchnia domu 200.0-280.0 m².

Przedmiot nauczania

- kompozycja architektoniczna niewielkiego obiektu w określonych warunkach przestrzennych,
- metoda projektowania na przykładzie domu jednorodzinnego,
- rozwiązania funkcjonalne niewielkiego obiektu,
- podstawy rozwiązań technicznych,
- prezentacja i opracowanie projektu architektonicznego,
- opis techniczny projektu i teoretyczne uzasadnienie koncepcji architektonicznej.

THE PLAY OF ELEMENTARY SOLIDS HOUSE IN LANDSCAPE CONCRETE ARCHITECTURE

Theme

The play of elementary solids. „... Our eyes are created to see forms in light. Light-and-shade extracts the form. Cubes, cones, spheres, cylinders and pyramids are miraculous fundamental forms, which image is clear and tangibly comprehended. These are beautiful forms, the most beautiful forms, both for a child, a barbarian as well for a metaphysician. They are inherent to the nature of art.” (Le Corbusier, 1923)

House in landscape. Close to the town, in distance, which relieves from arduousness of hum, busyness, unexpected meetings and common curiosity, permitting however to keep citizenship and to participate in life of its community – the House comes into being. It is a place on the edge of the forest, overgrown with old trees of picturesque pines, such ones as you can find on the edge of broad ancient-forest. The extensive area appropriate for building the house and by-house park, includes a small hill with a gentle slope. Near by lies agricultural terrain, further small river. The area offers view in neighbourhood and far views, until trees in planned park will assure larger intimacy, shading the house discreetly from unexpected neighbourhood.

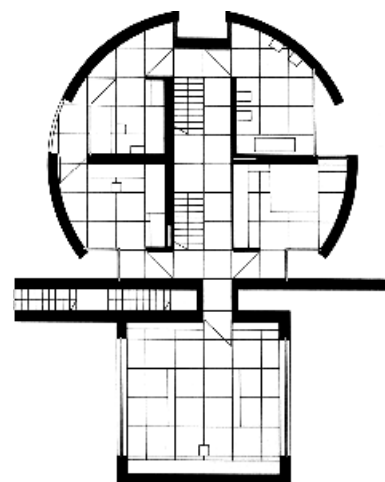
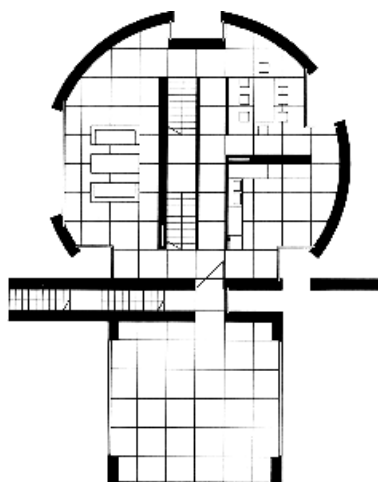
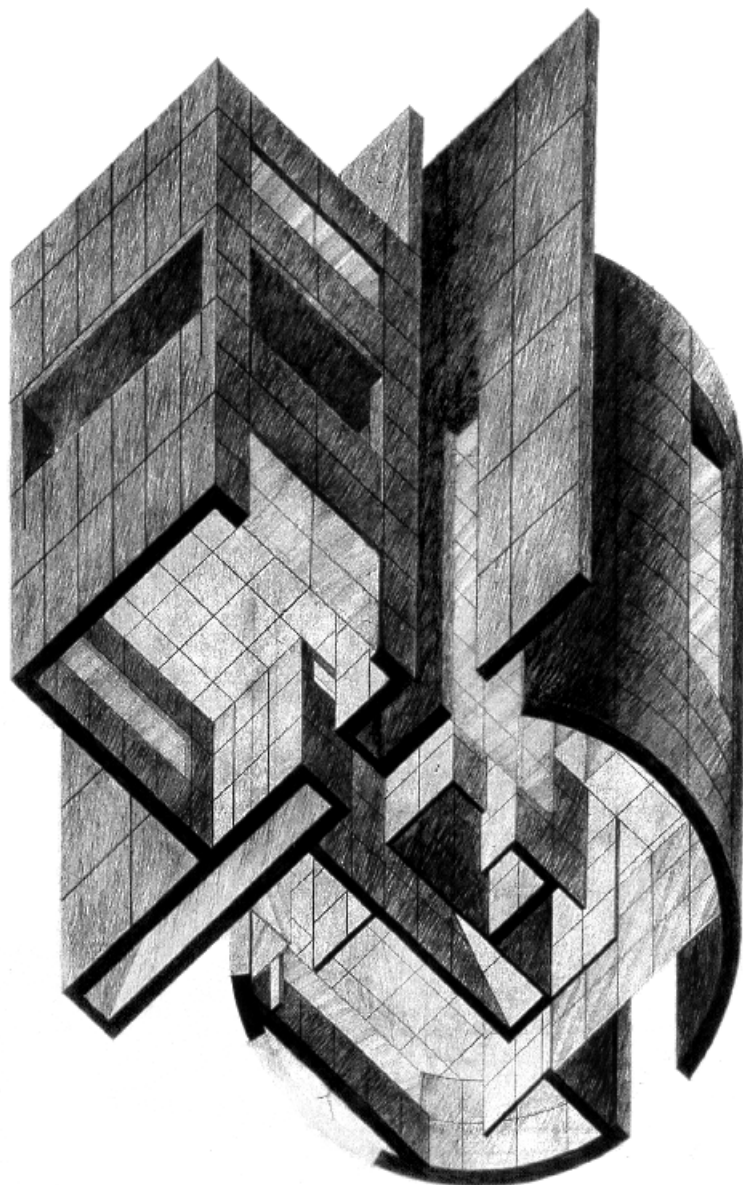
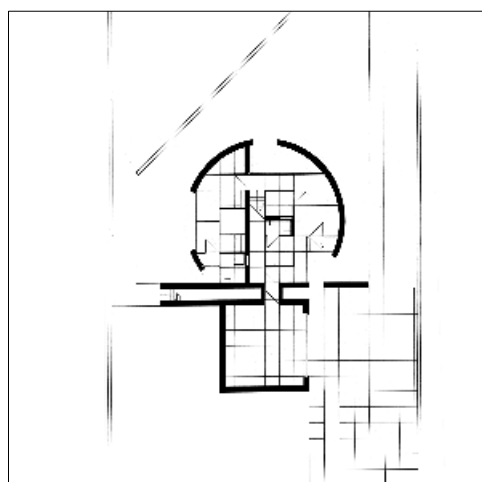
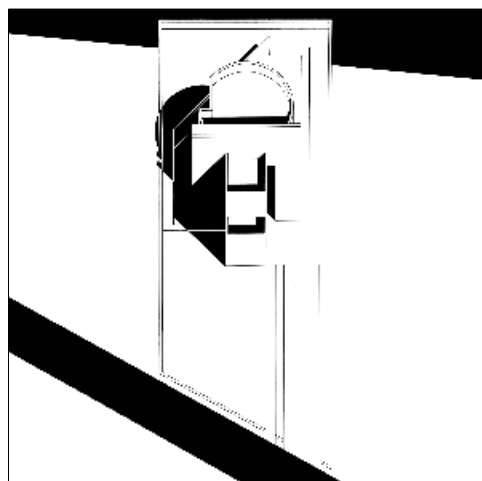
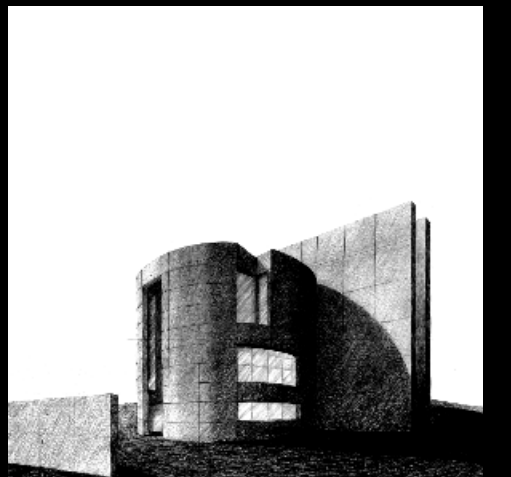
Concrete architecture. Concrete in architecture today is the base of present-day building technology. The way of its use or application depends exclusively on attitude or spirit of architecture creator. The concrete technology makes possible to break engineers records. Developed technology permits on precise realisation of shapes and compiled moulds on the place of construction. In full sun it transfers shapes and meaning of architecture, determining the unity of structures, symbols and aesthetics. Concrete is the stone of the present day: it permits to be worked like this natural material, suitably to artist's intention. It is sometimes possible to see the spirit of the concrete - when the shape of thing will reveal this one and only possible connection - the beauty, usefulness and durability of the product of human imagination.

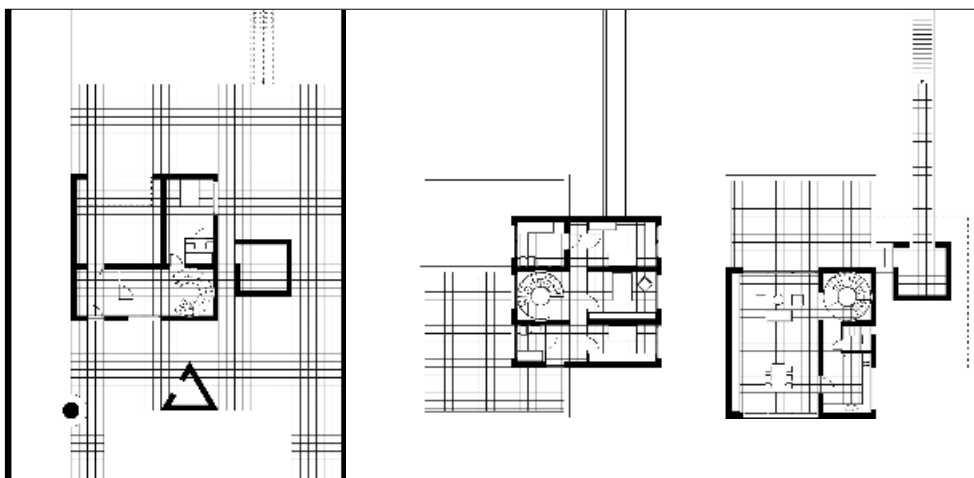
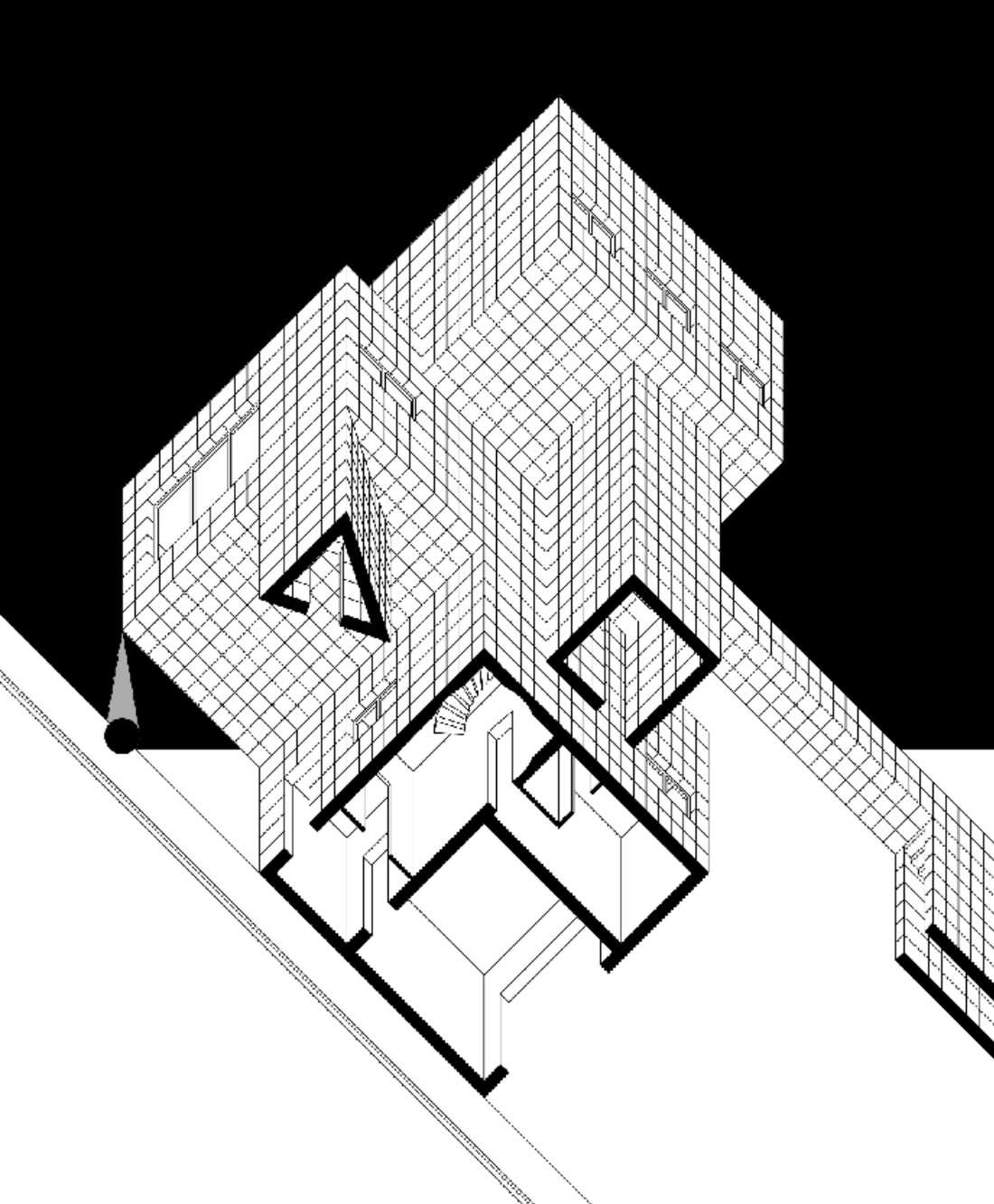
Design

A single-family house should be designed according to specified location and utility programme. Required usable floor area is: 200.0-280.0 sq m.

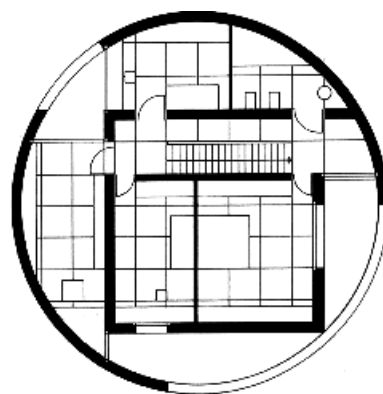
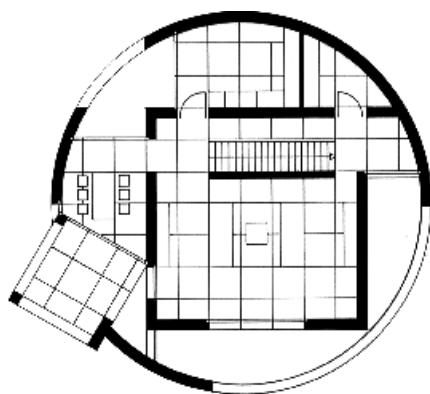
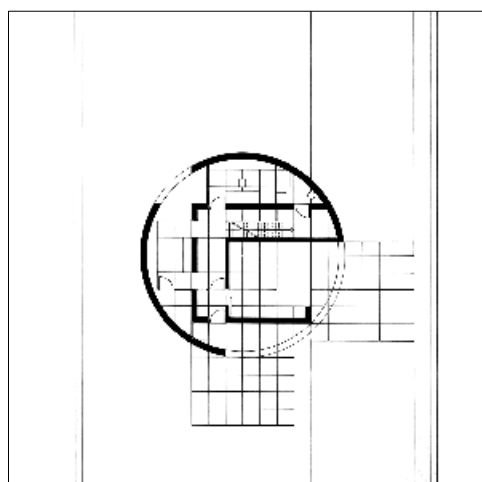
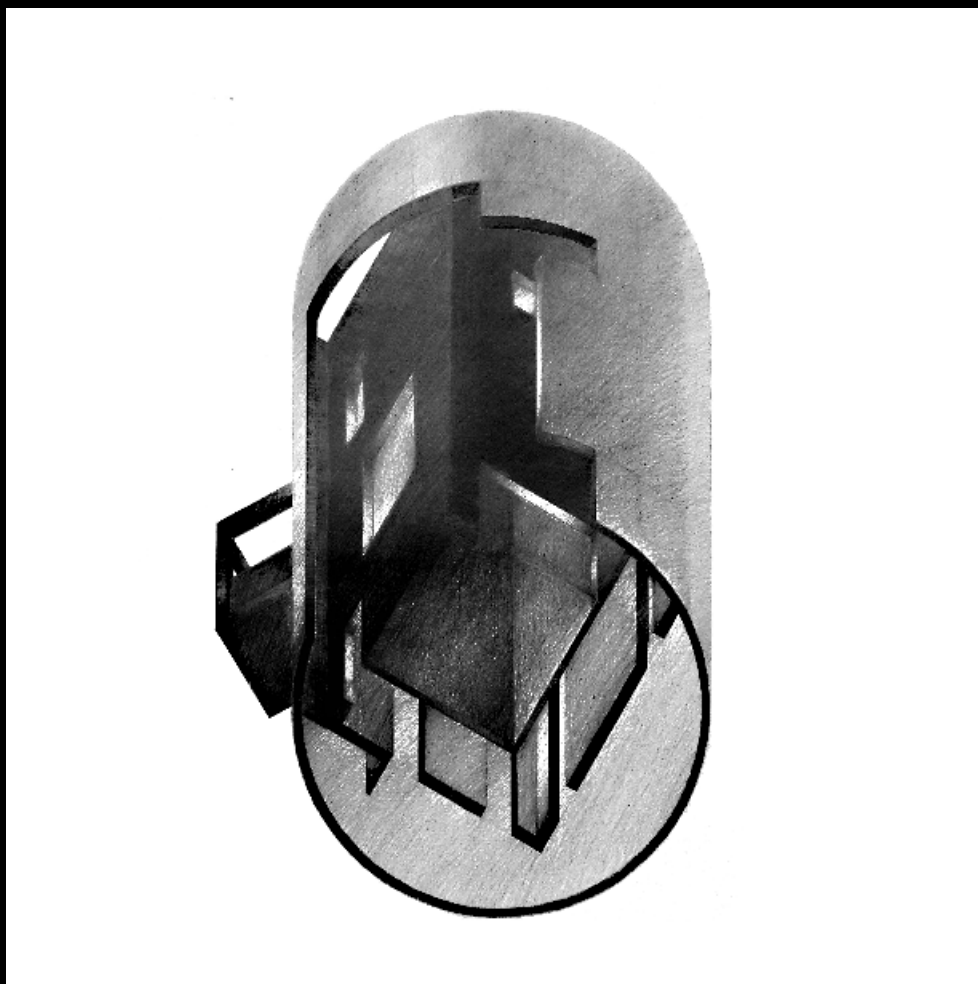
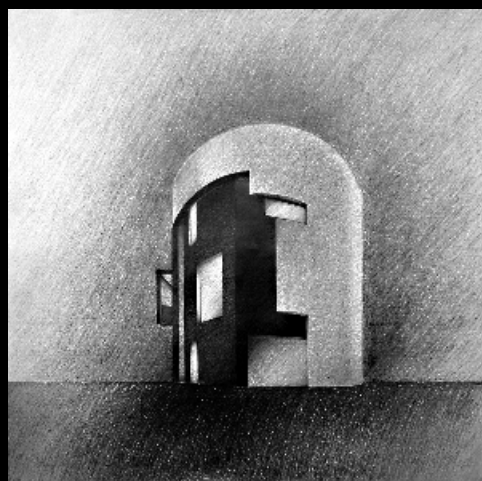
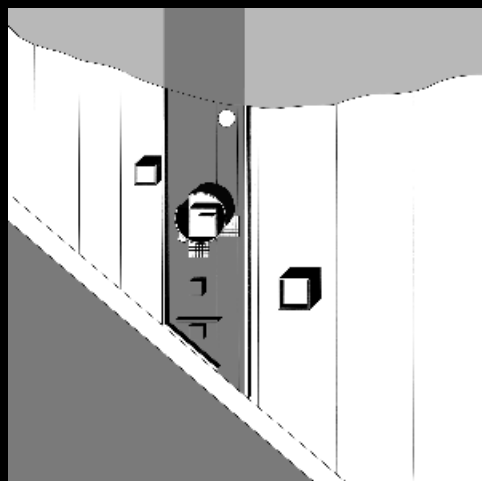
Goal

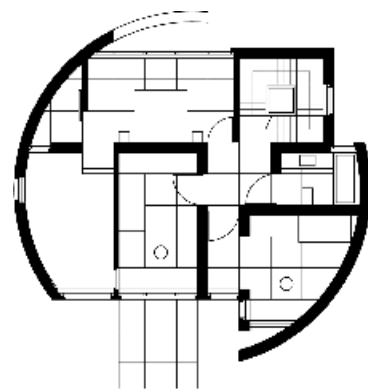
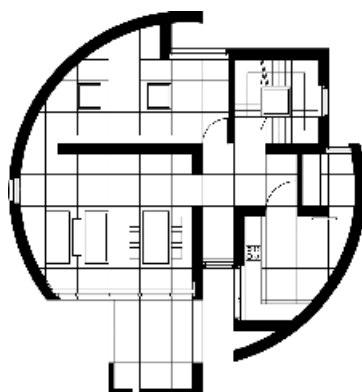
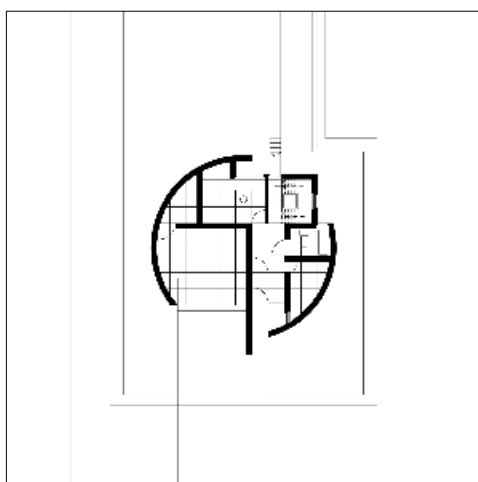
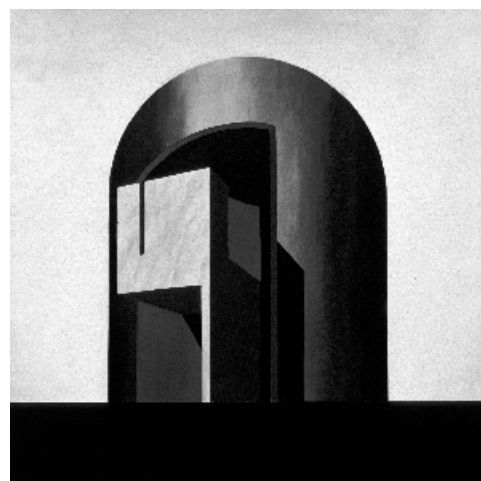
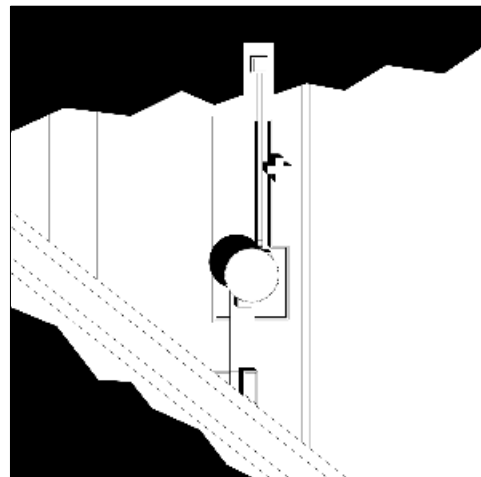
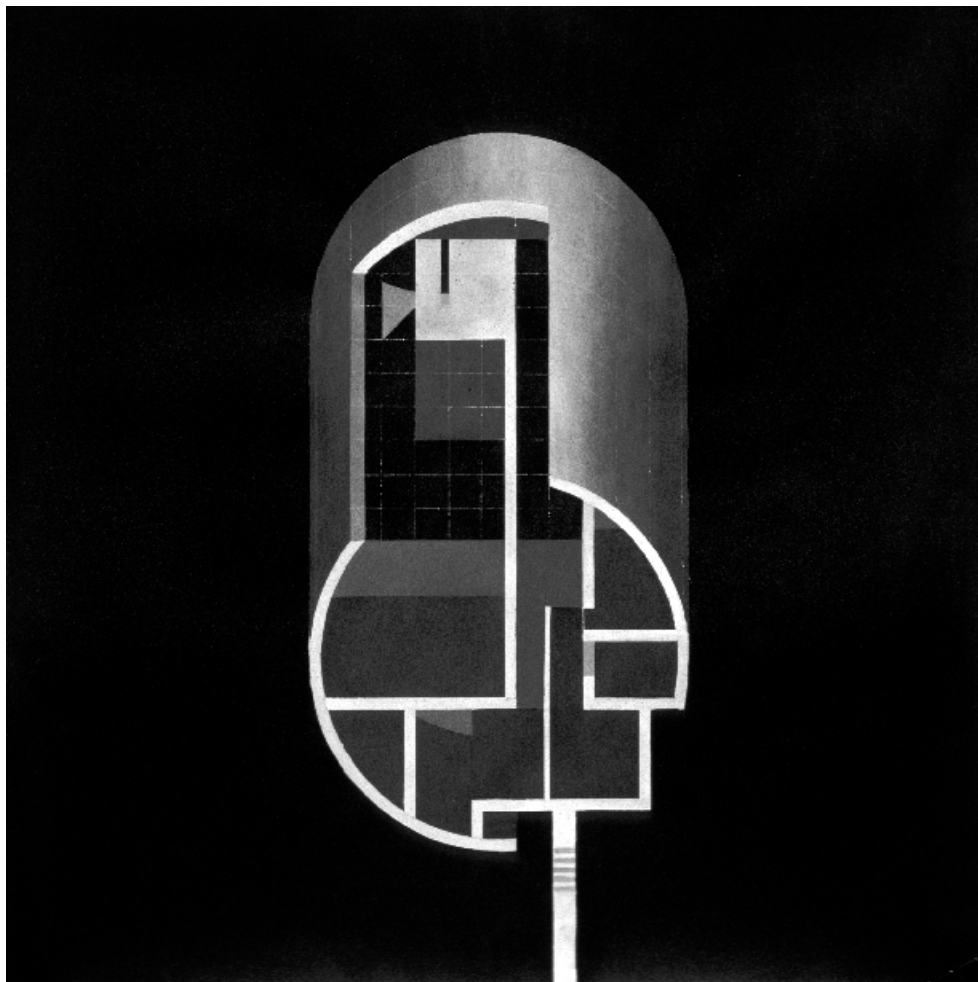
- architectural composition of small building in a specified spatial conditions
- designing methods on example of single-family house
- functional solutions of small object
- basic of engineering solutions
- the presentation and composition of architectural project
- technical specification of the project, theoretical grounds of architectural conception



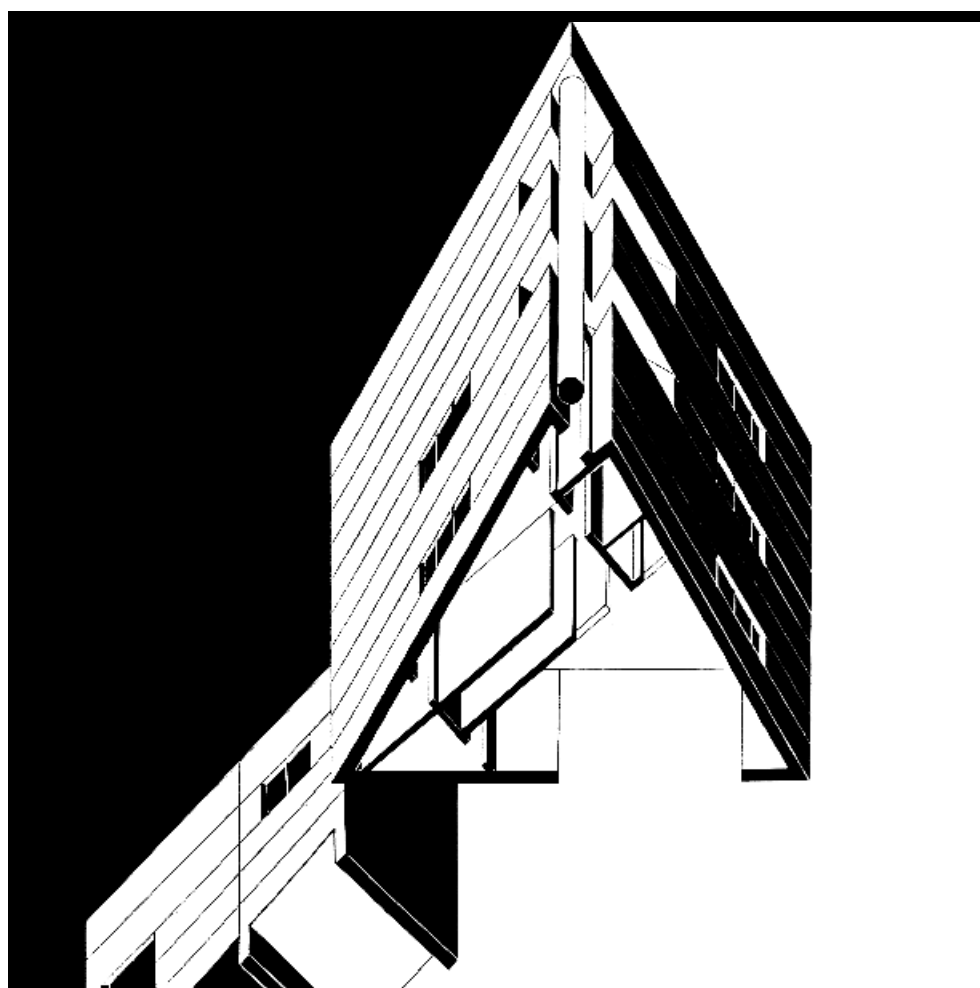
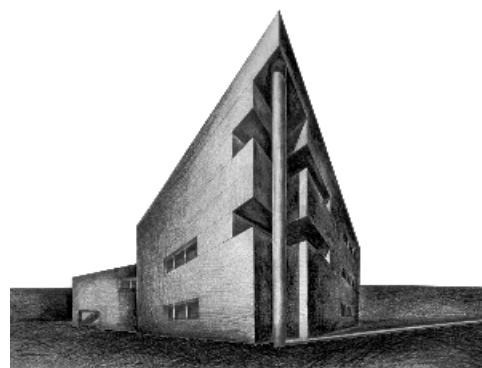
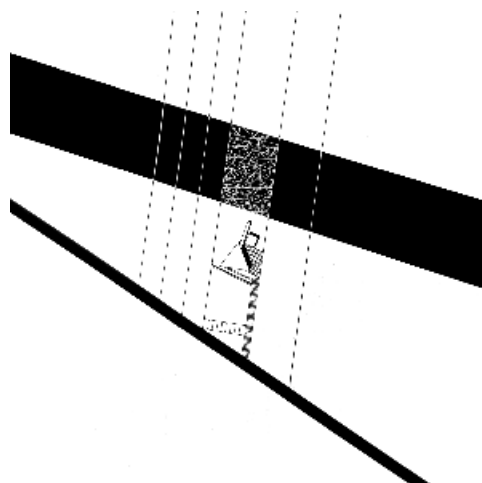
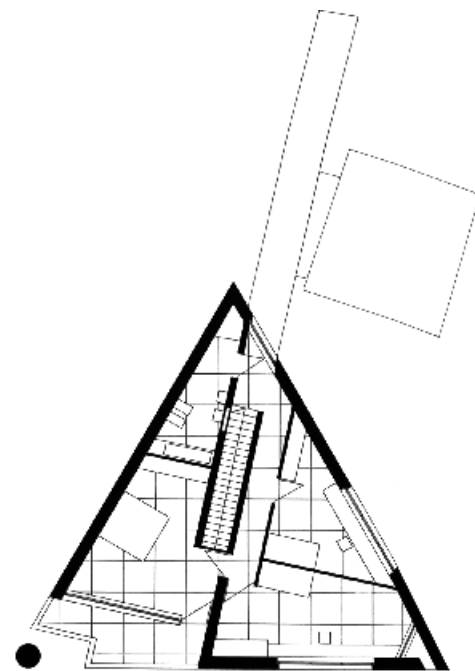
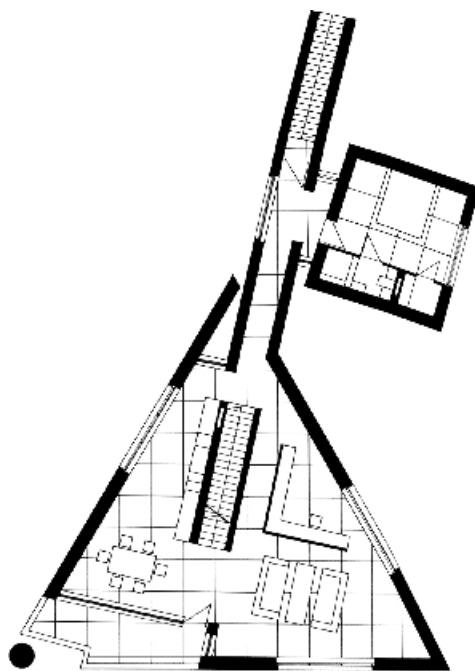
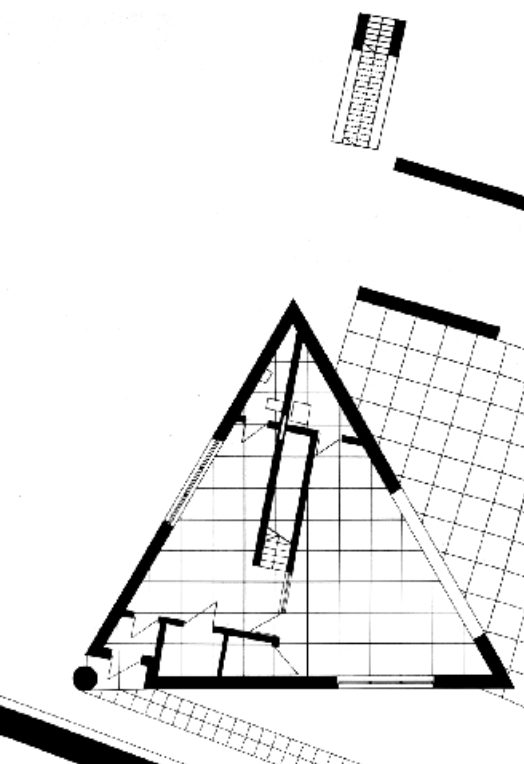


Agnieszka Miecznikowska 2002-2003 – Nagroda w konkursie *Architektura Betonowa – Gra Brył Elementarnych* – *Dom w Krajobrazie*
Prize in competition *Concrete Architecture – Play of Elementary Solids* – *House in Landscape*

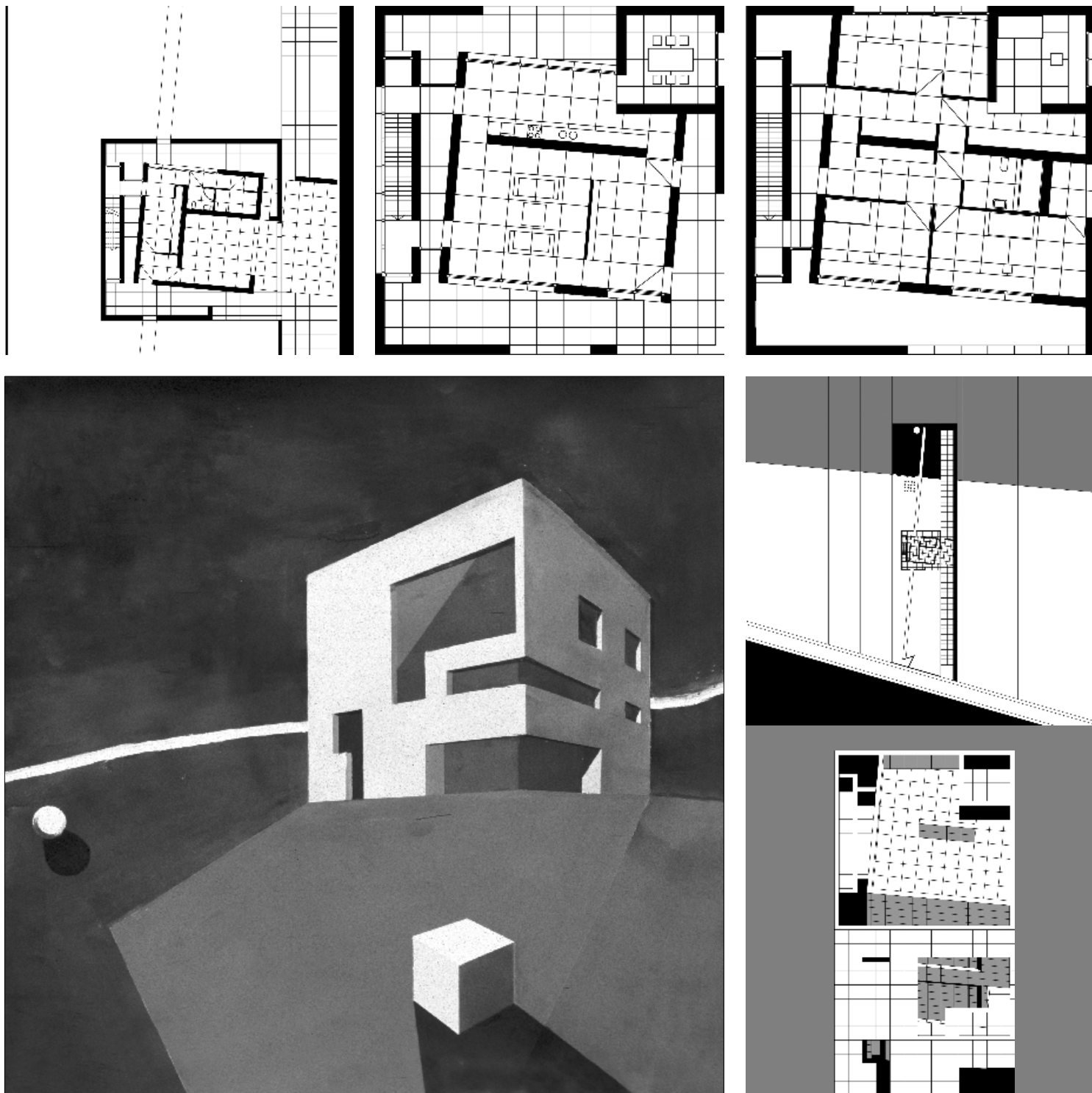




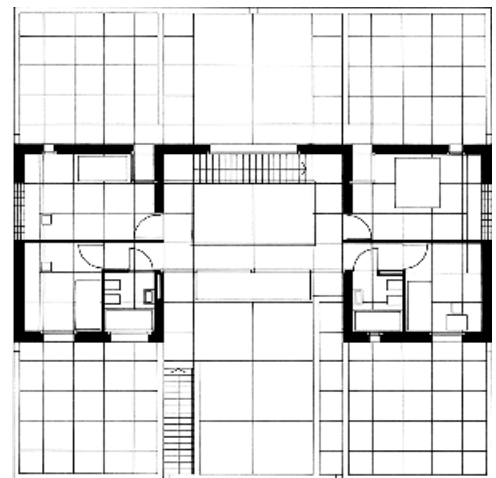
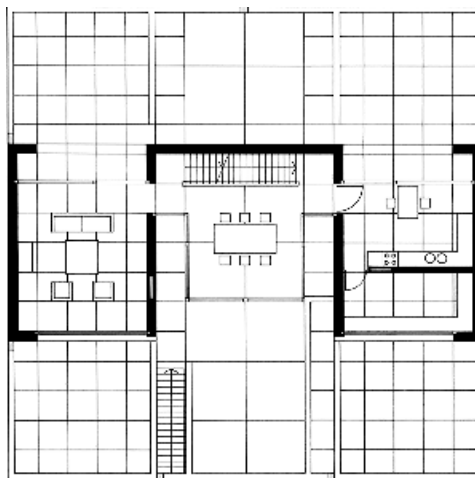
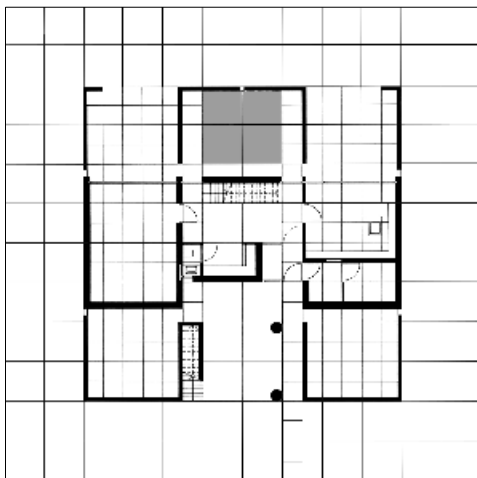
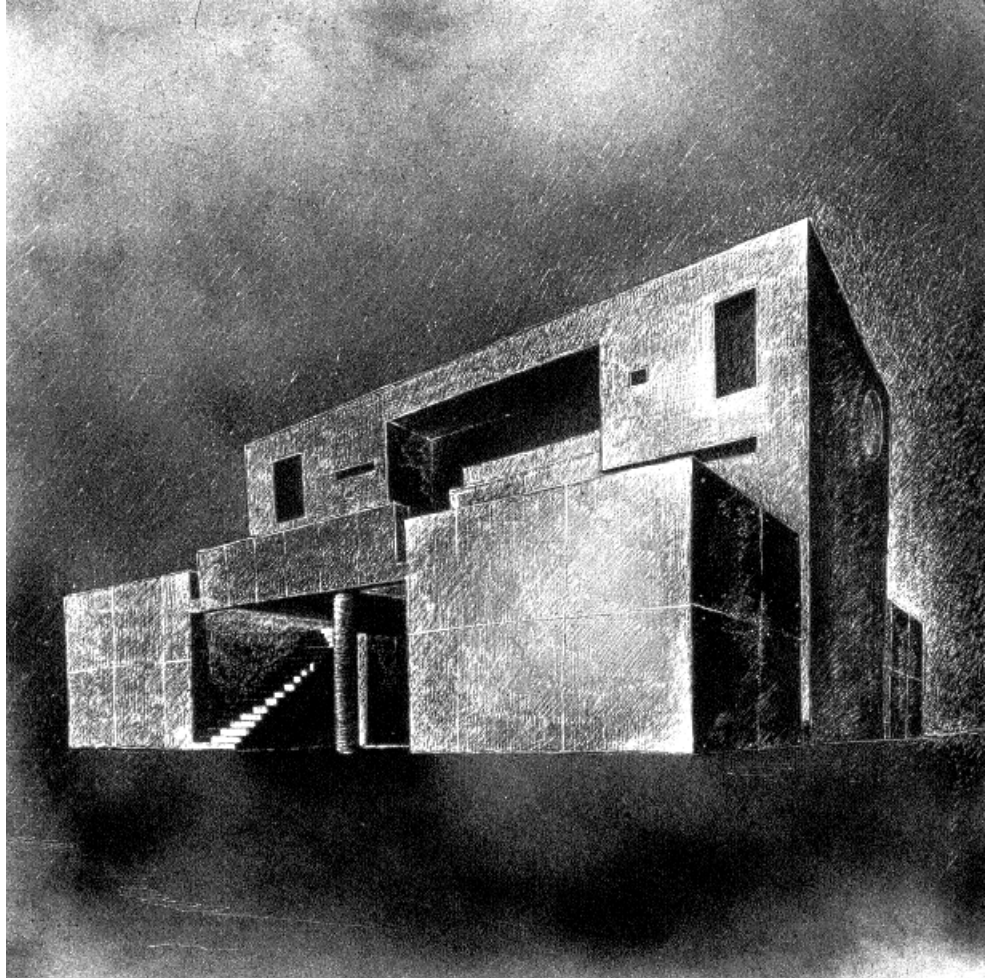
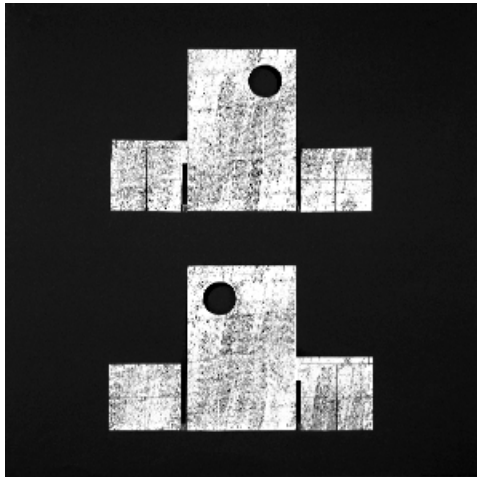
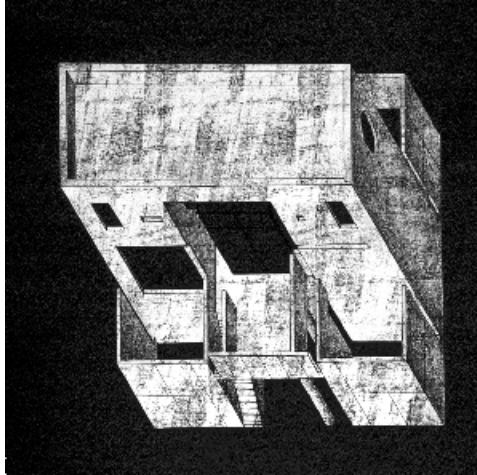
Daniela Skrzypulec 2002-2003 – Nagroda w konkursie *Architektura Betonowa – Gra Brył Elementarnych* – *Dom w Krajobrazie*
Prize in competition *Concrete Architecture – Play of Elementary Solids* – *House in Landscape*



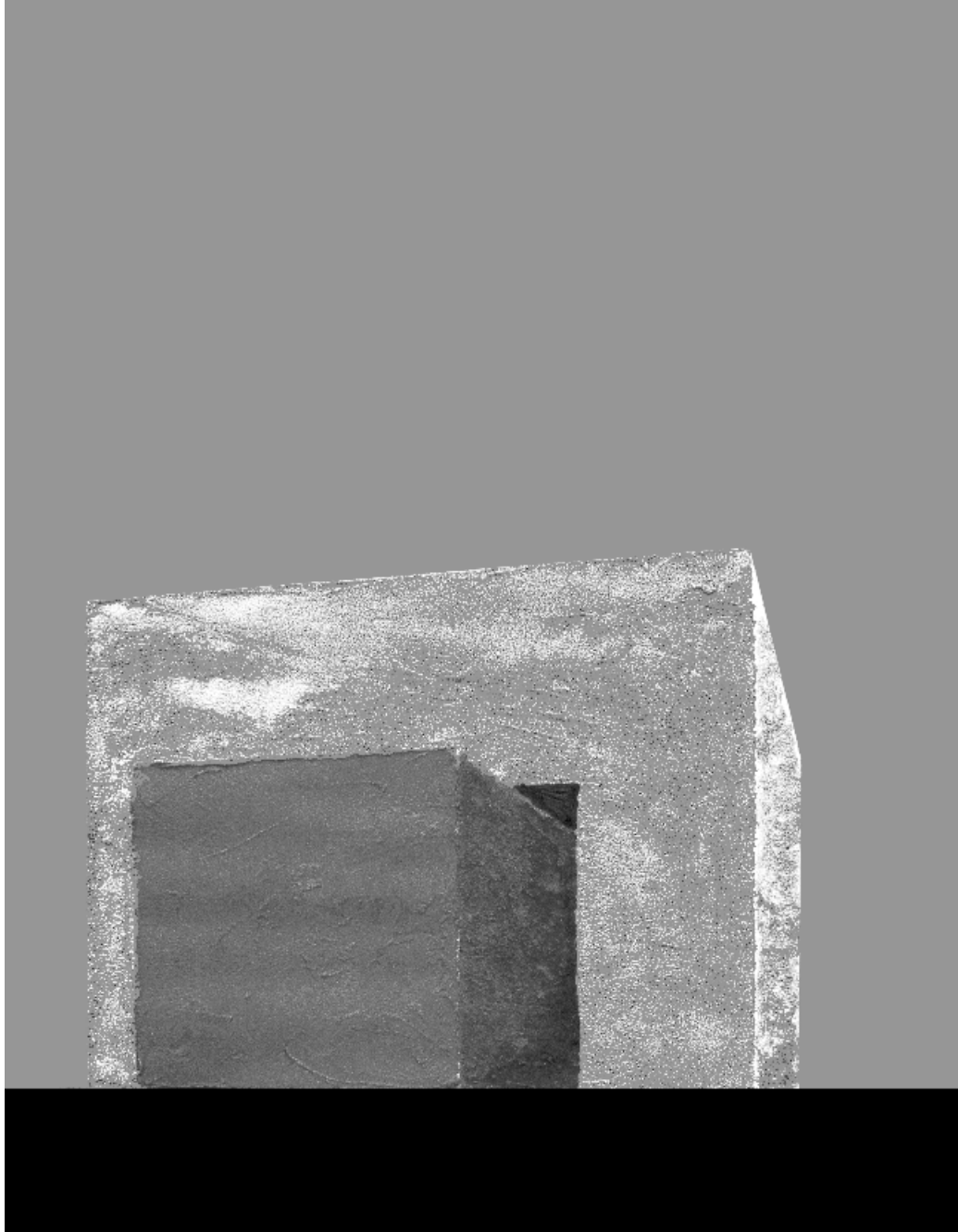
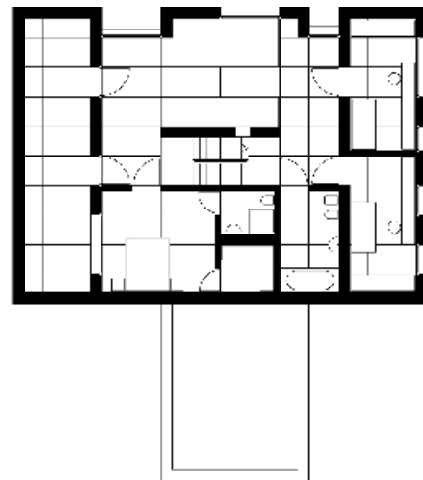
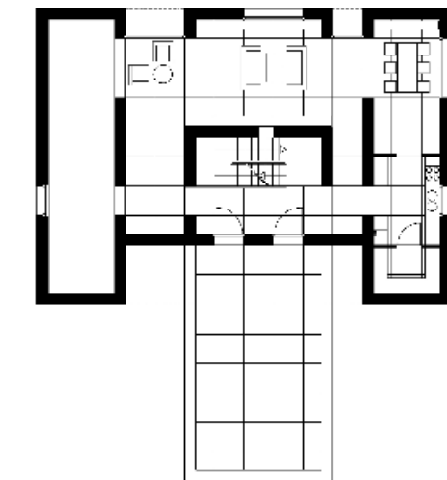
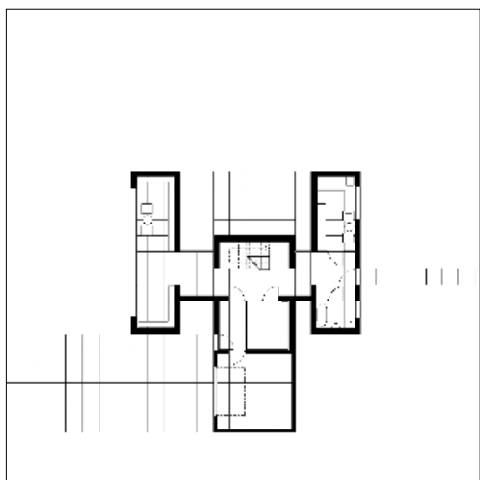
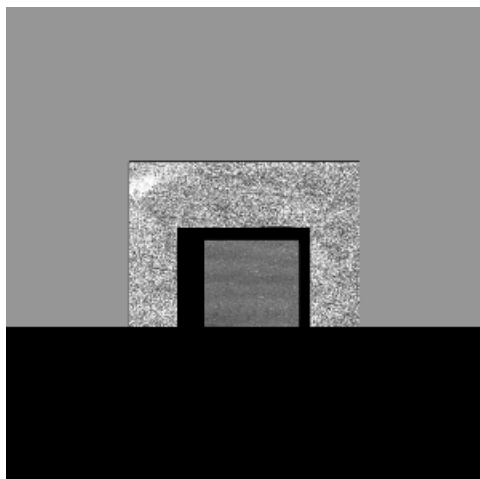
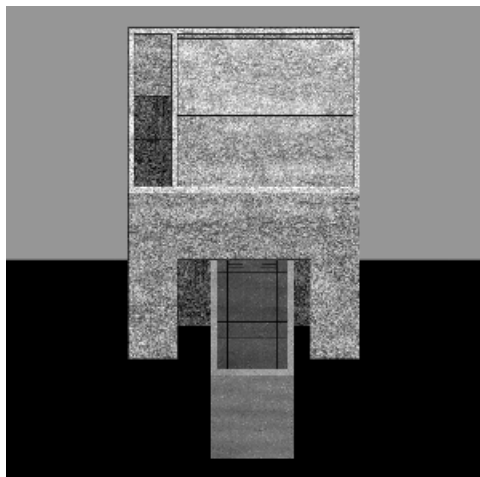
Katarzyna Horaček 2001-2002 – Nagroda w konkursie *Architektura Betonowa – Gra Brył Elementarnych* – *Dom w Krajobrazie*
 Prize in competition *Concrete Architecture – Play of Elementary Solids* – *House in Landscape*



Zofia Sobolewska 2002-2003 – Nagroda w konkursie *Architektura Betonowa – Gra Brył Elementarnych* – *Dom w Krajobrazie*
 Prize in competition *Concrete Architecture – Play of Elementary Solids* – *House in Landscape*



Jarosław Czapski 2000-2001 – Nagroda w konkursie *Architektura Betonowa – Gra Brył Elementarnych* – *Dom w Krajobrazie*
Prize in competition *Concrete Architecture – Play of Elementary Solids* – *House in Landscape*



Sylwia Kisiel 2000-2001 – Nagroda w konkursie *Architektura Betonowa – Gra Brył Elementarnych – Dom w Krajobrazie*
Prize in competition *Concrete Architecture – Play of Elementary Solids – House in Landscape*

Dariusz Kozłowski

Marcin Charciarek

Ewa Heger

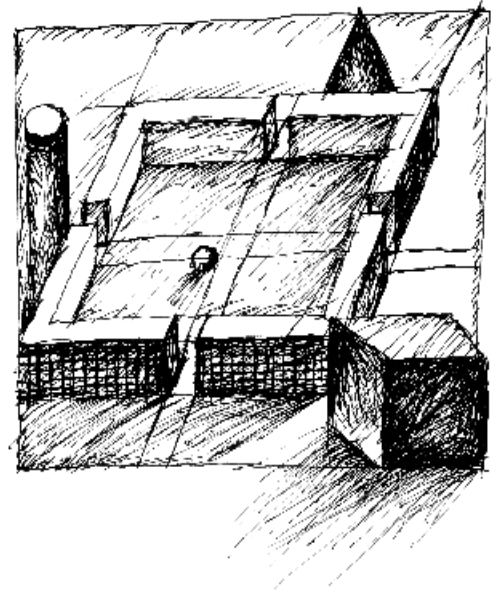
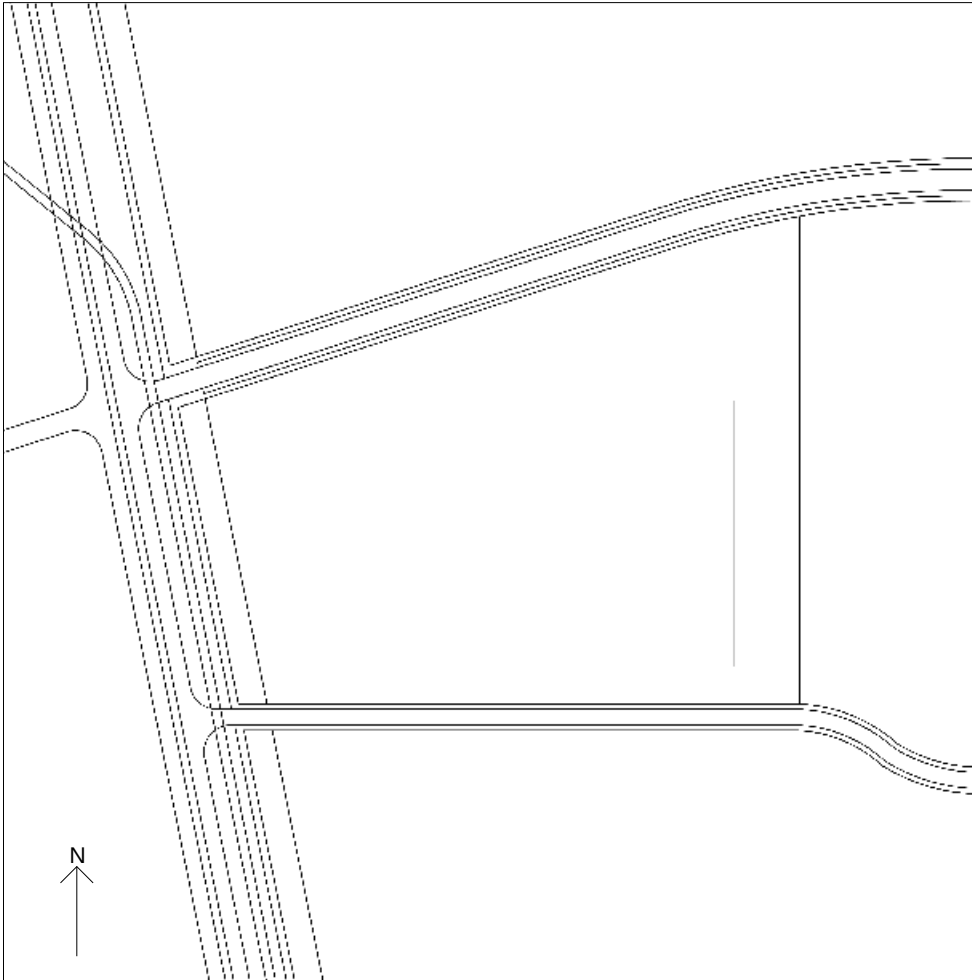
Tomasz Kozłowski

Anna Mielnik

Maciej Skaza

Piotr Stalony-Dobrzański

Rafał Zawisza



41 MIASTO IDEALNE

Temat

Zespół zabudowy mieszkaniowej wielorodzinnej.

Architekci chcą budować miasta. Lecz miasto nie jest architekturą. Jest wytworem cywilizacji, jego powstawanie warunkują czynniki ekonomiczne, kulturowe, planistyczne, powstawaniem formy miasta rządzi także przypadek. Architekci patrzą na miasto jak na Res Architectonica.

Przestrzeń wyznaczana jest przez jej ograniczenie, przynajmniej ta przestrzeń, która wyobrażalna jest dla człowieka. Poza ograniczeniami też rozpościera się przestrzeń, ale owe dwie kategorie rozległości świata bez zrozumienia sensu granic są trudne do pojęcia.

W staroindyjskim eposie *Mahabharata* zapytano Judisztrę: co to jest przestrzeń? Heros odpowiedział rozstawiając szeroko dłonie, jak gdyby obejmował niewidzialny przedmiot – oto jest przestrzeń! Miasto jest przestrzenią.

Miasto zapamiętane umarło: miasto zwartych, czytelnych architektonicznie i psychologicznie przestrzeni. Kompozycja została zastąpiona zabudową zgodnie z grą ekonomiczną, ułomnie korygowaną według nostalgicznych intencji. Zwarta przestrzeń miasta, pozwalająca identyfikować się z nią mieszkańca, podróżnego skończyła się. Rozprzestrzenia się amorficzny twór swobodnie zabudowanego terenu. Odnalezienie Architektury nie jest możliwe bez przewodnika.

Myśląc o Przestrzeni Idealnej architekci rysowali Miasta Idealne. Te studia rysunkowe, przedstawienia graficzne i zapisane idee realizują myśli, które nie uzyskują materializacji. Pamiętając o dokonaniach w tym zakresie, wieku XIX i XX, kiedy to pomysły przestrzeni miasta były poddane ideom melancholijnym (miasto-ogród), lub zdominowane wiarą w cywilizację przyszłości opartej o industrializację lub społeczeństwo sprawiedliwości społecznej, które może przynieść szczęśliwość ludzkości, cofnijmy się wstecz do miast, gdzie doskonałością była nade wszystko geometria. Także do wymyślonego dla Wenecji miasta idealnego Fra Gioconda.

Zadanie projektowe

Na oddalonym od centrum miasta terenie, poza kontekstem miejskim, należy zaprojektować własną wizję „Miasta Idealnego”. Miejsce należy wypełnić formą nie zapominając o użyteczności budynku mieszkalnego. Określoną linią zabudowy wyznacza wielkość *Miasta*. Projekt jest pretekstem dla poszukiwań rozwiązań modelowych.

Przedmiot nauczania

- kompozycja architektoniczna na przykładzie średniej wielkości obiektu w zespole domów wielorodzinnych, o podstawowej funkcji mieszkaniowej, w określonych warunkach przestrzennych miasta.
- rozwiązania funkcjonalne – mieszkania, budynku, otoczenia, parkingów
- rozwiązania techniczne
- opracowanie projektu architektonicznego
- uzasadnienie teoretyczne.

IDEAL CITY

Theme

Family residential building complex.

Architects dream to build cities. However a city it is not an architecture. It is the product of civilisation. Numerous economic, cultural, planning factors establish its formation, which is also ruled by an accident. Architects look at a city as at Res Architectonica.

A space is marked by its limitation, at least this space which is conceivable for a man. Space stretches also beyond limitations but those two categories of vastness of the world are difficult to comprehend without understanding the sense of borders. In old-India book *Mahabharata* Judisztr was asked: "What is a space? The hero answered stretching his arms, as if embracing an invisible object - here is space! The City is space.

The memorized city of dense, architecturally and psychologically readable spaces has died. The composition has been replaced by buildings according to economic game, faulty corrected compatibly to nostalgic intentions. The compact space of the city, permitting the inhabitant, the traveller (and an architect) to identify with it, has come to an end. The amorphous creature of freely built-up terrain spreads. The retrieval of Architecture is not possible without a guide.

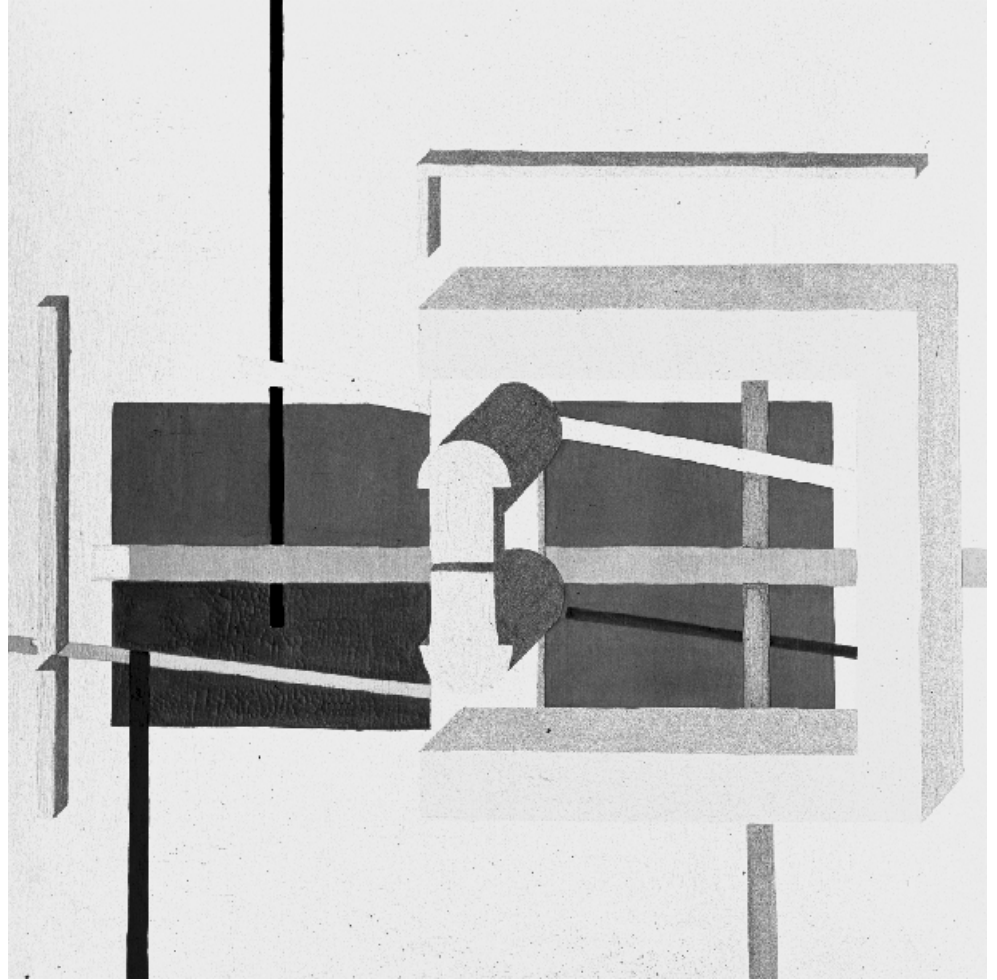
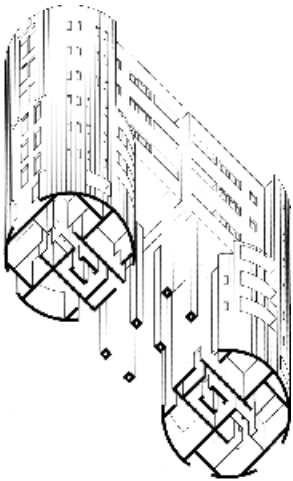
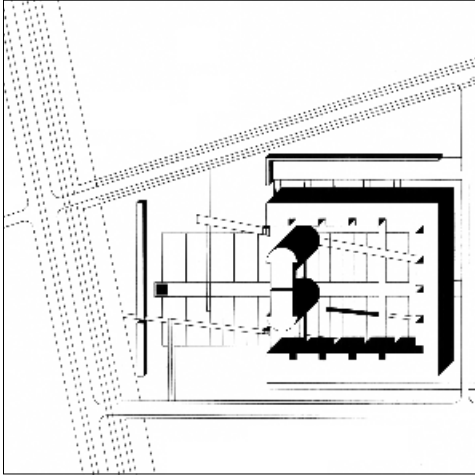
Thinking about Ideal Space architects drew Ideal Cities. These drawing studies, graphic images and recorded ideas realise ideas would not be materialised. Remembering about accomplishments in this range, in XIX and XX, when the city's space conceptions were subjected by melancholic ideas (the city - garden) or dominated by trust in future civilisation based on industrialisation or society of the social justice, which can bring the happiness to the mankind, let's back off to cities, where the geometry determined perfection above all. Also to invented for Venice ideal city of Fra Gioconda.

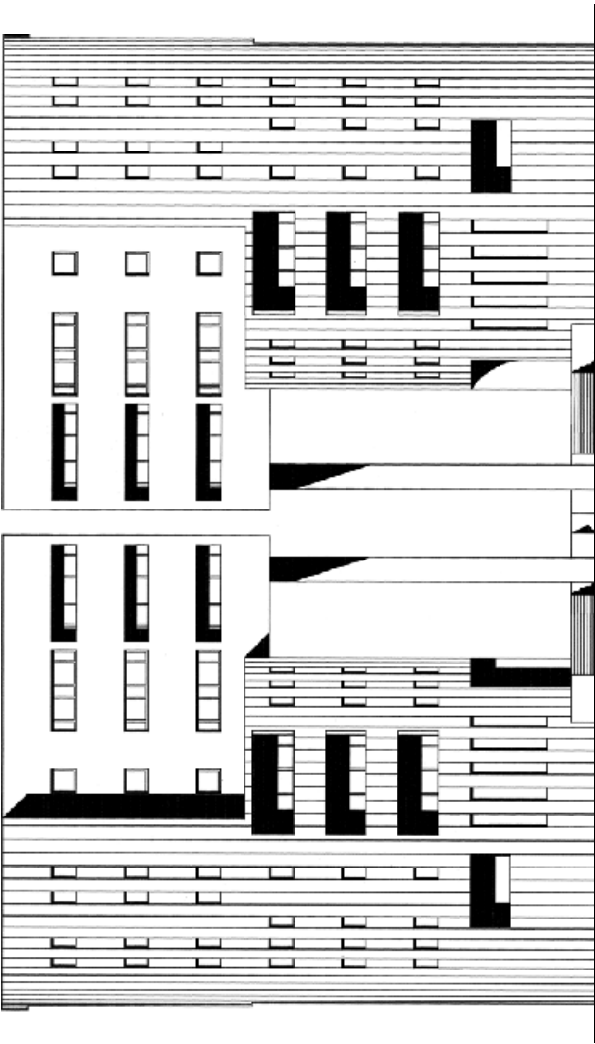
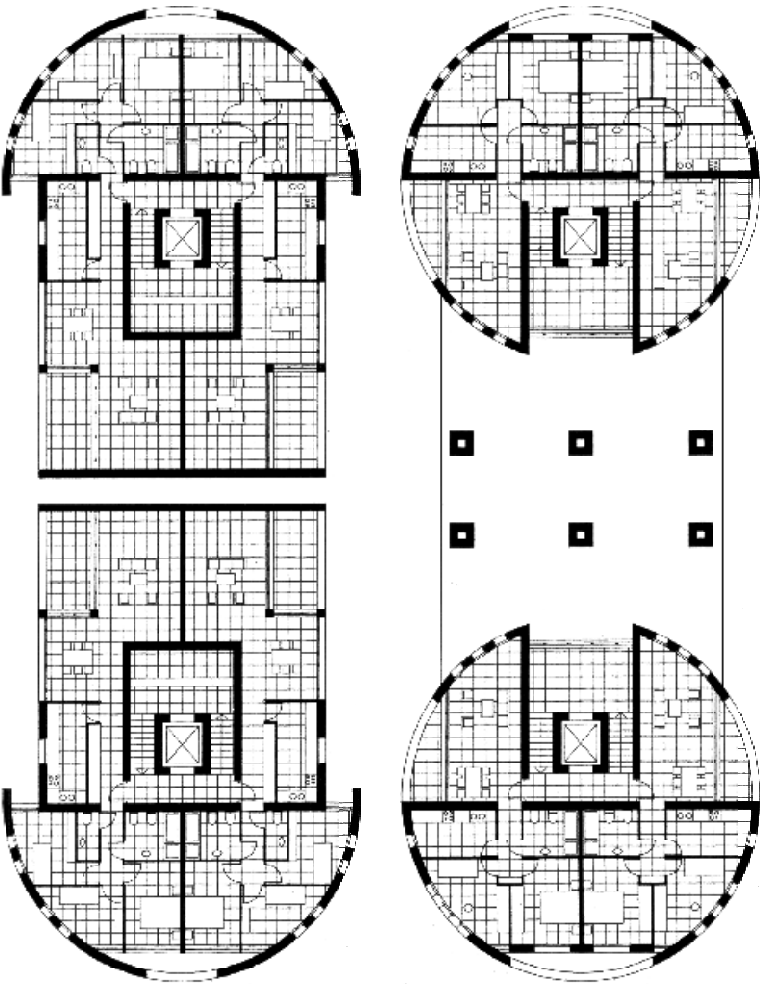
Design

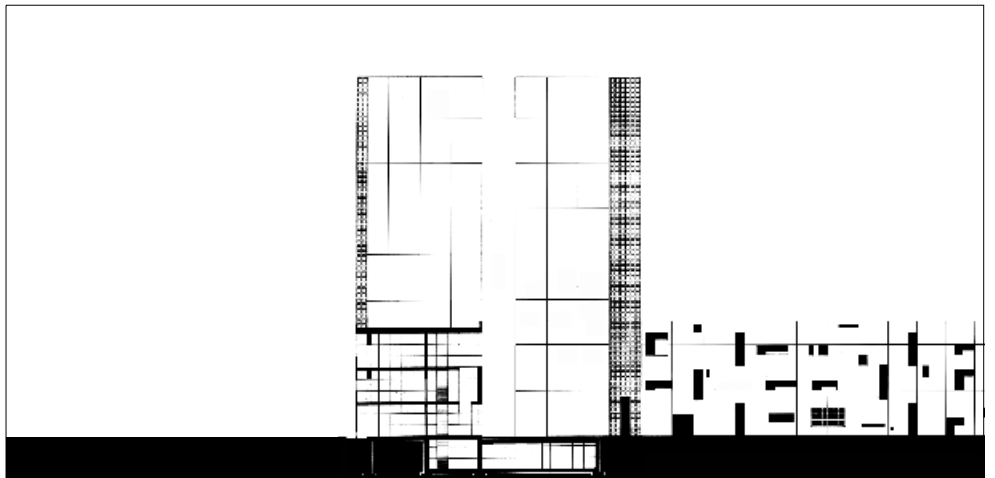
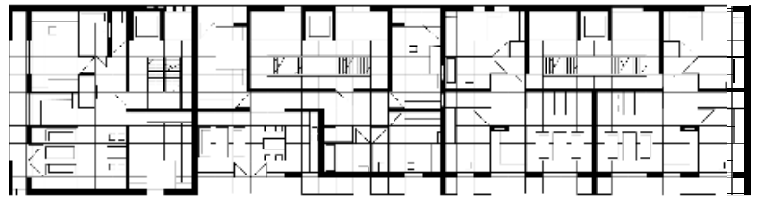
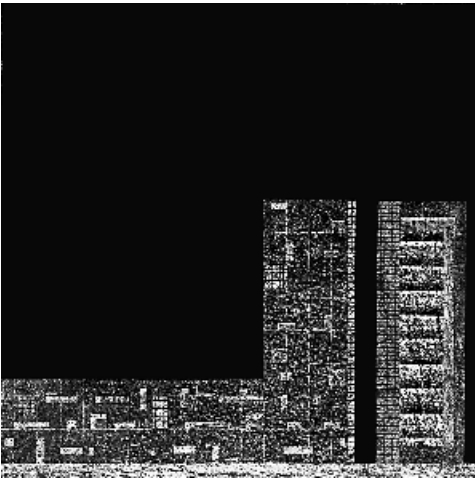
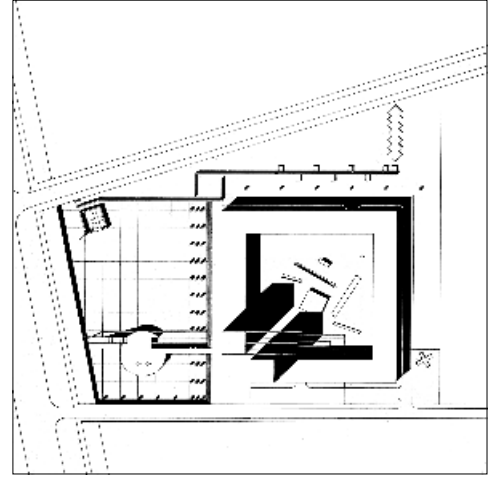
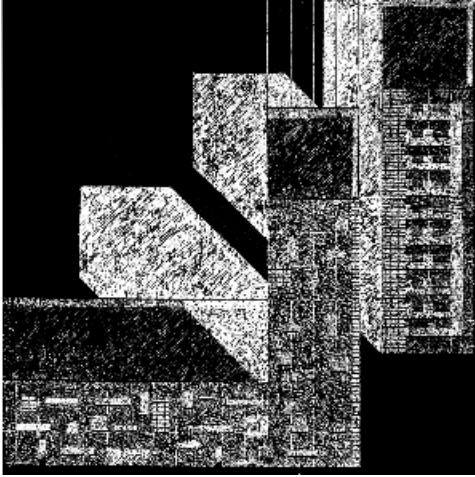
On a site far from the city centre, apart from a close city context, the own vision of "Ideal City" should be designed. The place should be filled with form not leaving behind utility of residential building. The definite line of buildings marks the size of The City. The project is the pretext for looking for model solutions.

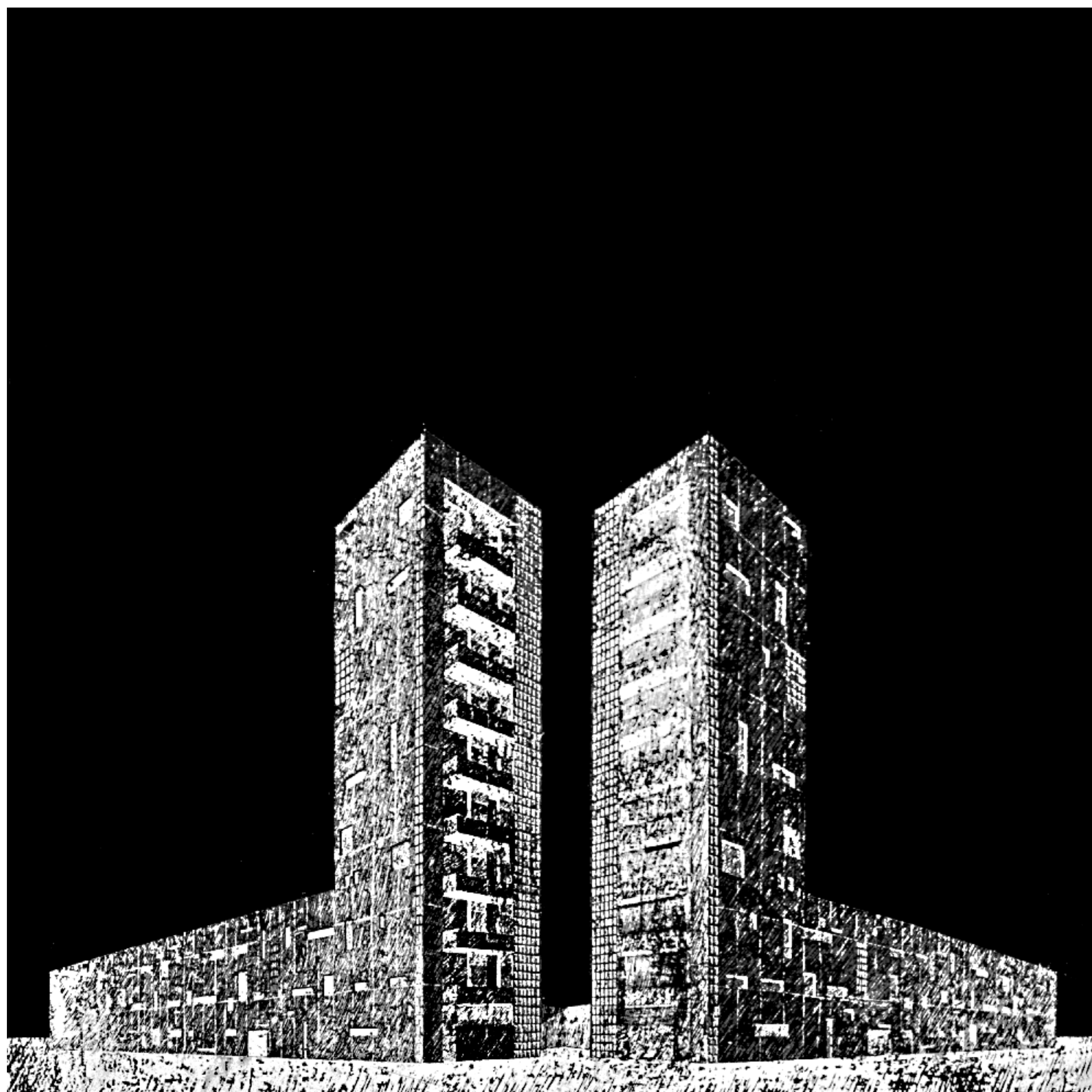
Goal

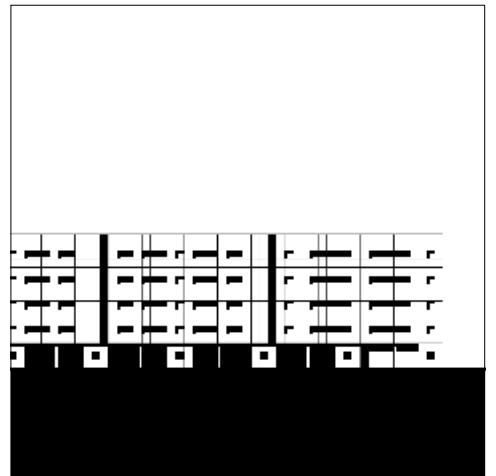
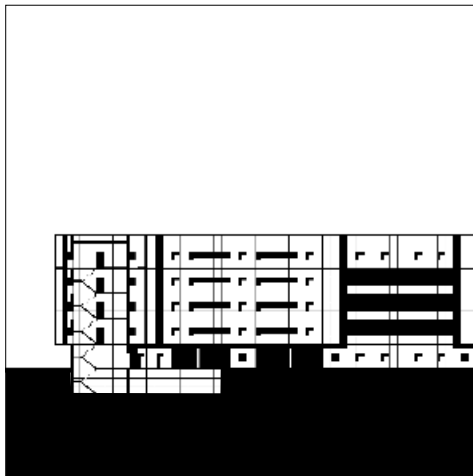
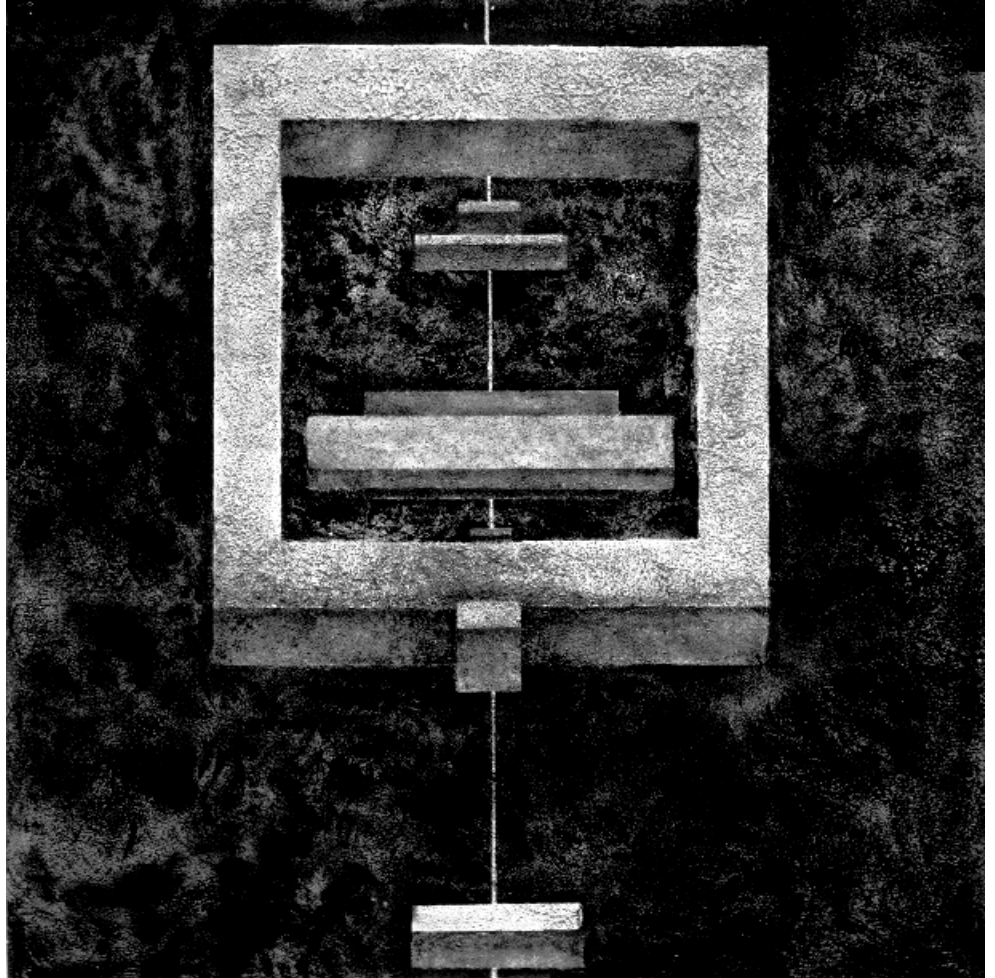
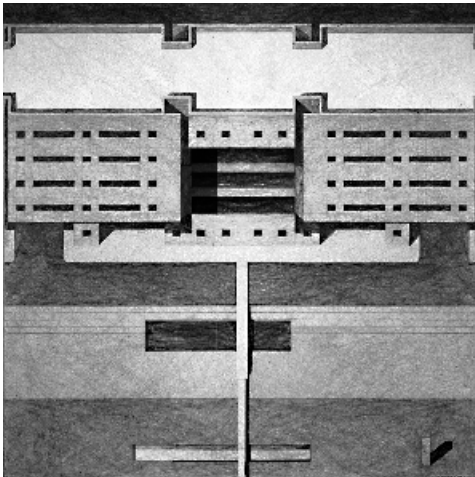
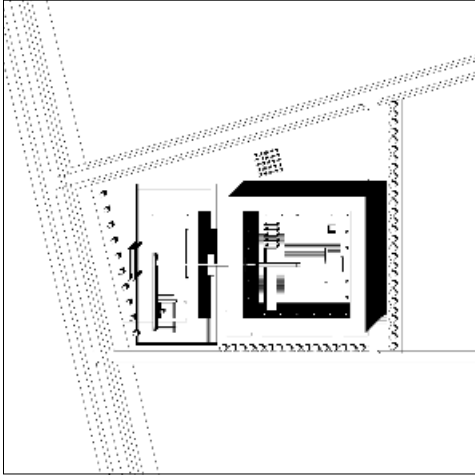
- architectural composition on the example of medium size building in multi-family residential building complex, with fundamental living function, in definite spatial city conditions.
- functional solution of the residence unit, building, surroundings, car parks
- engineering solutions
- composition of architectural project
- theoretical reason

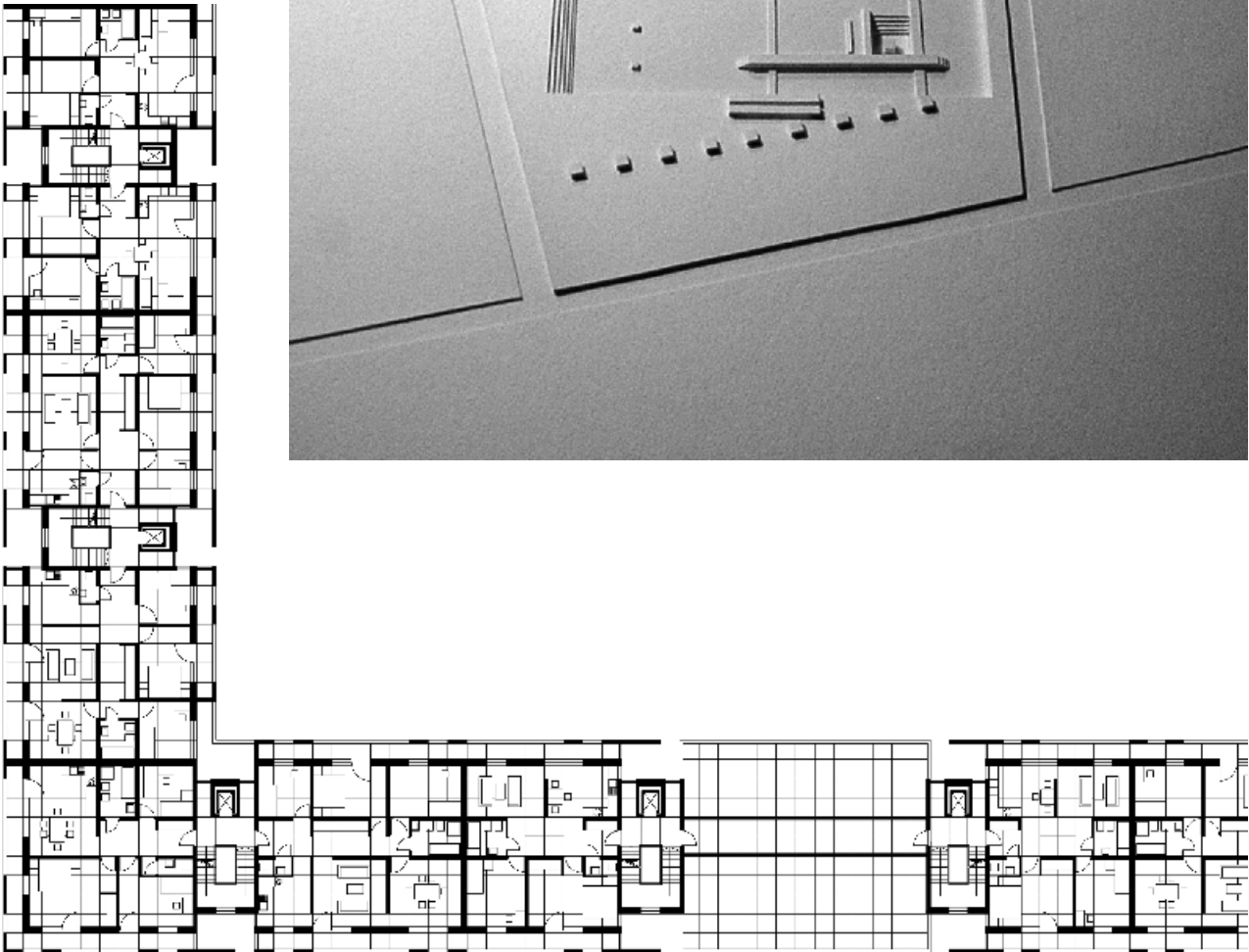


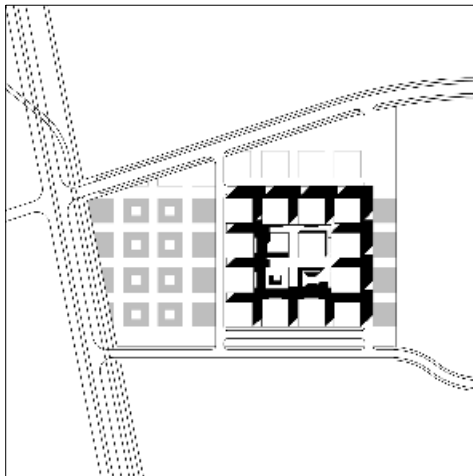
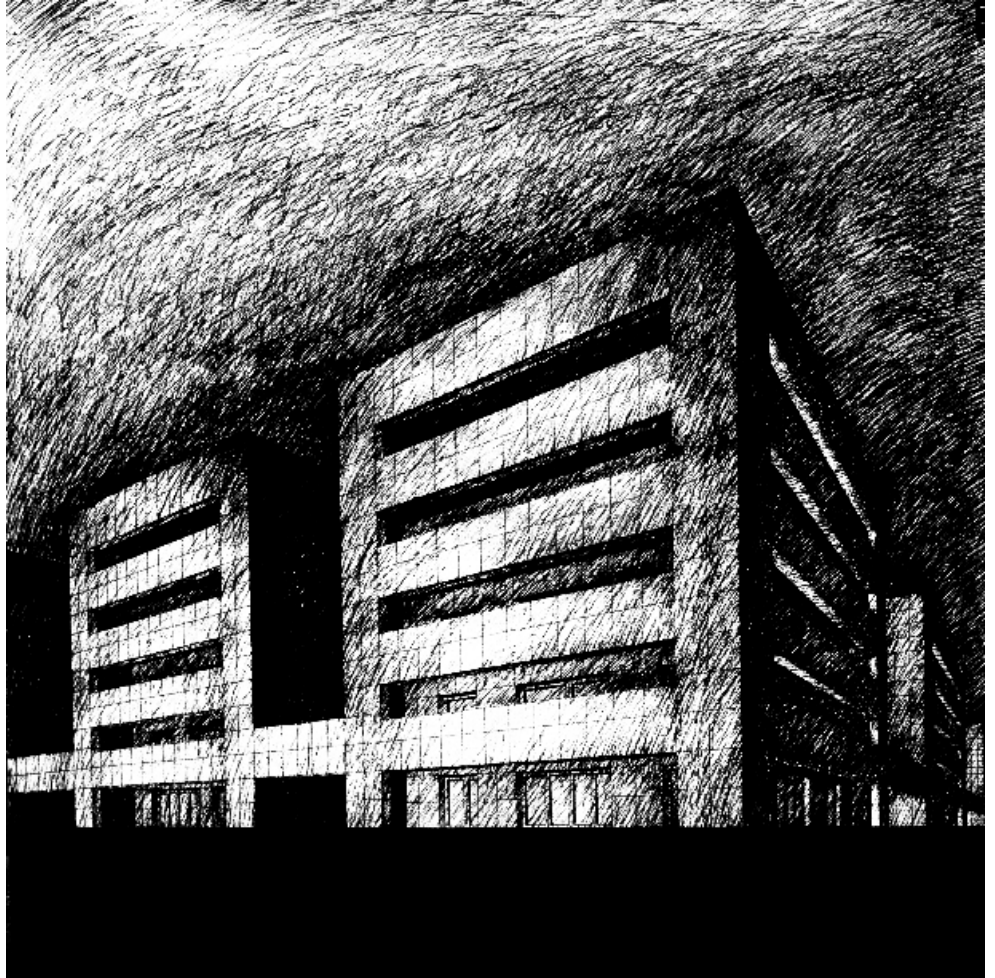


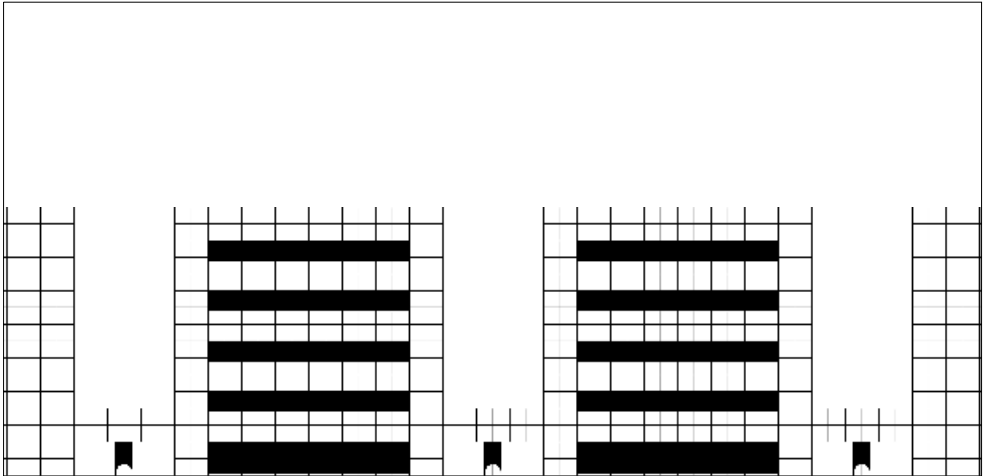
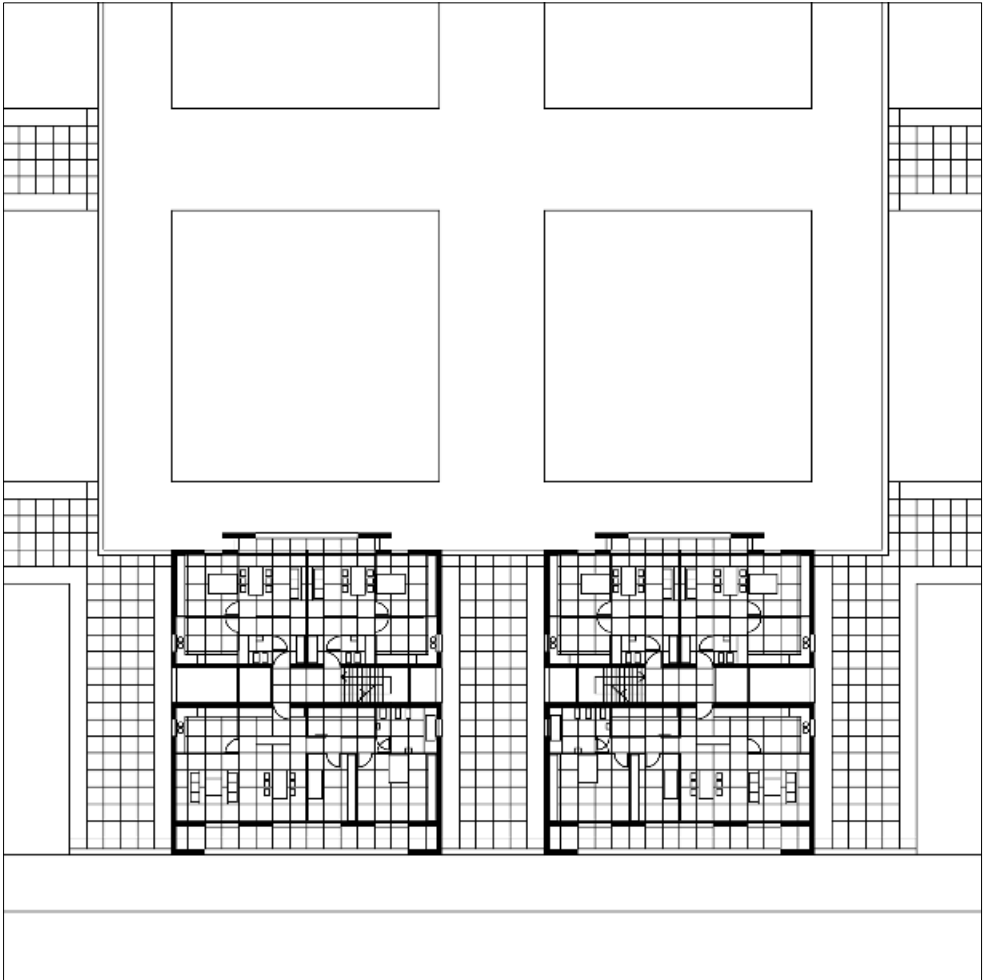
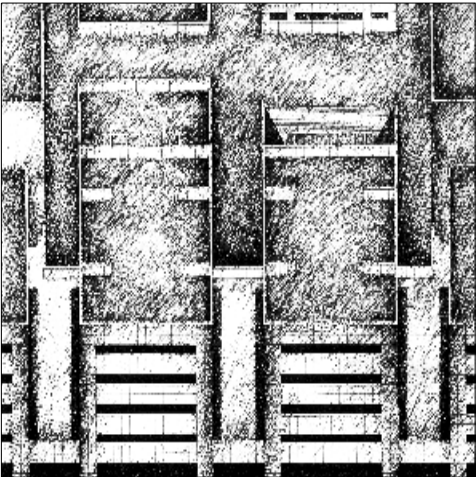
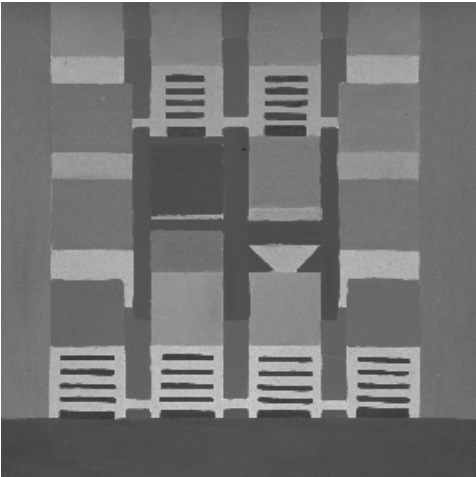






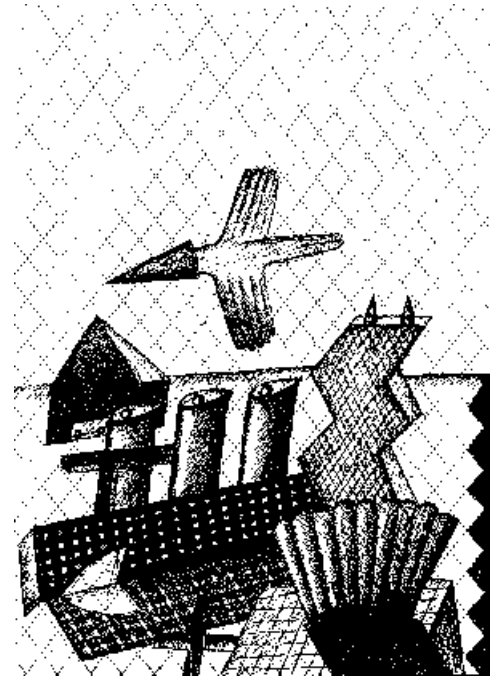
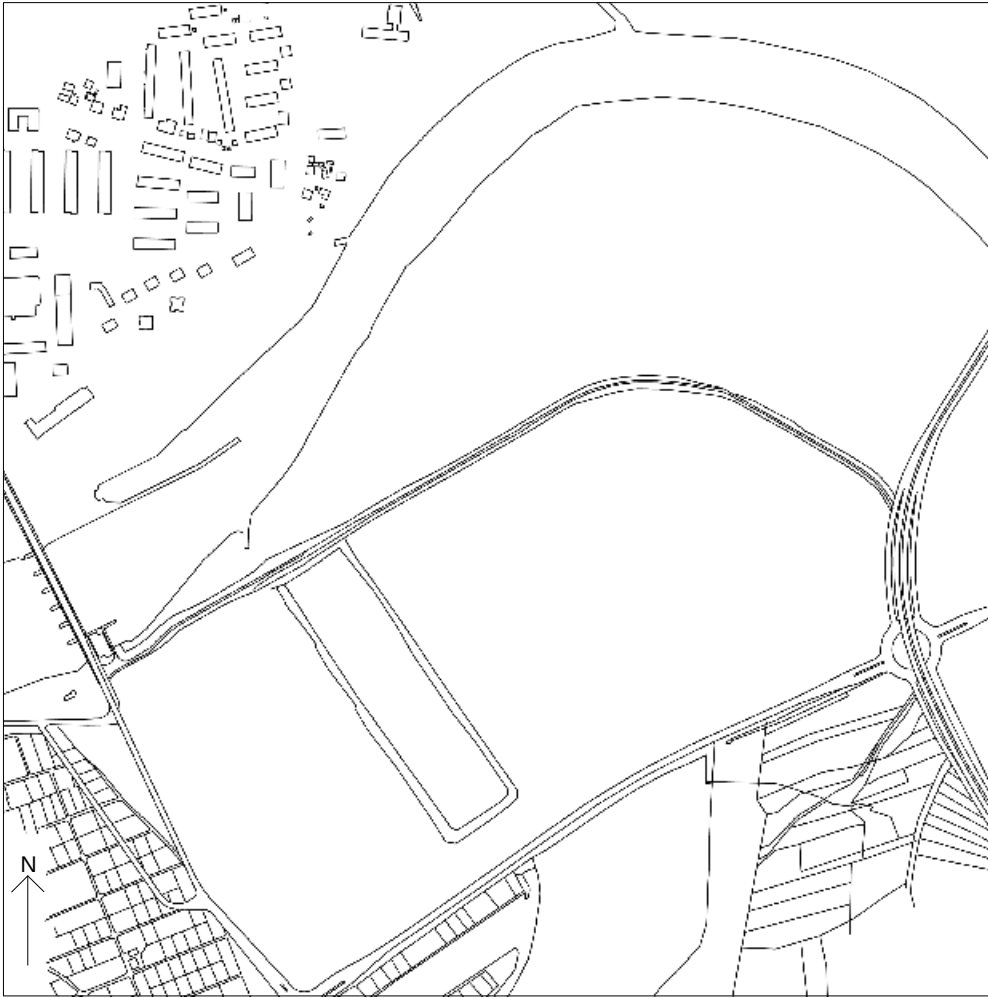






Dariusz Kozłowski

Marcin Charciarek
 Ewa Heger
 Tomasz Kozłowski
 Anna Mielnik
 Maciej Skaza
 Piotr Stalony-Dobrzański
 Rafał Zawisza



MIASTO IDEALNE KWARTAŁ ZABUDOWY MIEJSKIEJ KONTEKSTY BLISKIE I DALEKIE

Miasto idealne. Miasto idealne istnieje w wyobraźni architekta, lub jako zapis: rysunek lub opis. Próba realizacji idealnej wizji miasta napotyka na trudności.

Miasto jest wytworem cywilizacji, a jego powstawanie warunkują czynniki ekonomiczne, polityczne, kulturowe, ..., w końcu planistyczne. Powstawaniem formy miasta rządzi także przypadek. Architekci patrzą na miasto jak na rzecz architektoniczną, lecz architekci nie budują miasta; czasem tworzą jego plany, projektują budynki, które wznosi ktoś inny. Miasto nie jest architekturą. Miasto jest zbiorem „rzeczy architektonicznych”. Zanim będzie można je nazwać – teatrem, pałacem, czy świątynią, trzeba ustalić rządzące przestrzenią – linie, płaszczyzny, bryły.

Kwartał zabudowy miejskiej. Istnieje tradycja miasta oparta na uformowaniach: „ulicy”, „domu” w ciągach pierzei, „kwartału” – przestrzeni zewnętrznych i ukrytych wewnątrz. Wnętrze kwartału miejskiego ukazuje się jako ogniwo bogatego i uwarunkowanego tradycją łańcucha wzorców. Spojrzenie w przeszłość odsłania świętość jaskini i grotty z ich mitologią podziemnego świata, prowadzi poprzez na poły uświęcone atrium, zamknięty ogród, wirydarz klasztorny, świecką przestrzeń dziedziczą pałacowego, kamienicy mieszczańskiej, ku podwórzom gmachów publicznych. Przeciwnieństwem jest – ulica, przestrzeń zrozumiała, jasna swą czytelnością, miejsce niezliczonych, niezobowiązujących i anonimowych spotkań mieszkańców miast, ludzi obcych – miejsce kontaktów bez konsekwencji. Granicę tych światów stanowi budowla – dom. Dom jest prawdziwym schronieniem pomiędzy jasnością ulicy a „mrokiem” wnętrza kwartału. Jest miejscem, w którym mieszkańcy uzyskują swoją tożsamość. Dom jest bramą, która pozwala przedostać się na bezpieczny obszar „za murem”, dla intruza pozostając granicą zakazanego świata.

Konteksty bliskie i dalekie. Drogę do budowania formy świata architektury może prowadzić przez analizę kontekstu przestrzennego, i odkrywanie – „motywacji urbanistycznych”. Takim kontekstem pozostaje także zawartość archiwów, wspomnienia, wyobrażenia obrazów miasta, zapamiętane kształty i kolory. Ważne stają się pewne rzeczy trwające w przestrzeni miasta: elementy budowli, stare drzewa, zarysy układów przestrzeni, które składają się na *genius loci*, i istnieją jako – „miejsca święte”. Konteksty dalekie? – By je odnaleźć należy odwiedzić Światowe Muzeum Wyobraźni.

Zadanie projektowe

Zespół wielorodzinnej zabudowy mieszkaniowej w Krakowie

Przedmiot nauczania

- kompozycja architektoniczna domu wielorodzinnego w mieście, w określonych warunkach lokalizacyjnych;
- podstawy kształtowania zespołu domów wielorodzinnych,
- rozwiązania funkcjonalne domu i osiedla,
- rozwiązań technicznych
- metoda projektowania,
- opracowania projektu architektonicznego i urbanistycznego,
- uzasadnienie teoretyczne.

IDEAL CITY CITY BLOCK CLOSE AND DISTANT CONTEXT

Ideal city. Ideal city exists in architect's imagination or as a notion: drawing or description. An attempt to realise vision of ideal city faces difficulty.

City is the creation of civilisation and economical, political, cultural and planning factors establish its formation. Its formation is also ruled by an accident. Architects look at city as at architectural thing but architects do not build cities; they sometimes create plans, design buildings, which someone else raises. City is not architecture. City is the collection of "architectural things". Before they could be named - theatre, palace or temple - lines, surfaces and solids, rules for space should be established.

City block. There is a city's tradition based on forms of: "streets", "houses" in lines of frontage, "blocks" - external spaces and hidden interiors. Interior of city block appears to be a link of rich and conditioned by tradition chain of models. The look in the past exposes the sanctity of cave and grotto with their mythology of underground world, leads through the partly sanctified atrium, closed garden, monastic pleasure garden, secular space of palace courtyard, middle-class tenement, to courtyards of public edifice. In opposition we have - the street, space understood, clear in its intelligibility, place of uncountable, nonobliged and anonymous meeting of city's inhabitants, the strangers - the place of contacts without consequences. Building the house is the border of these worlds. The house is a true shelter in "clearness" of street and "darkness" of block's interior. It is a place, where inhabitants get their identity. House is the gate which permits to get in to safe area "behind the wall", for intruder staying a border of forbidden world.

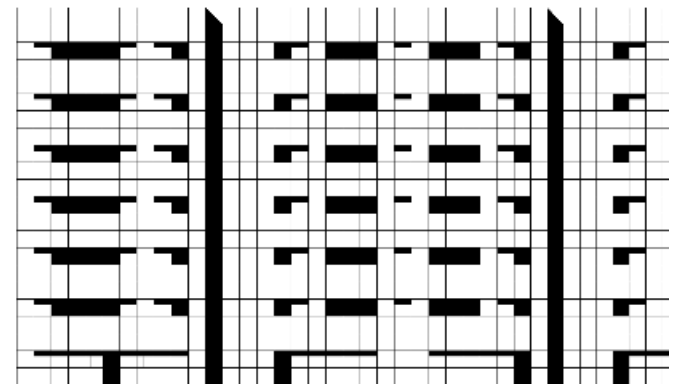
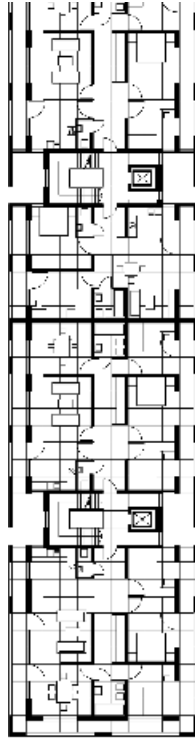
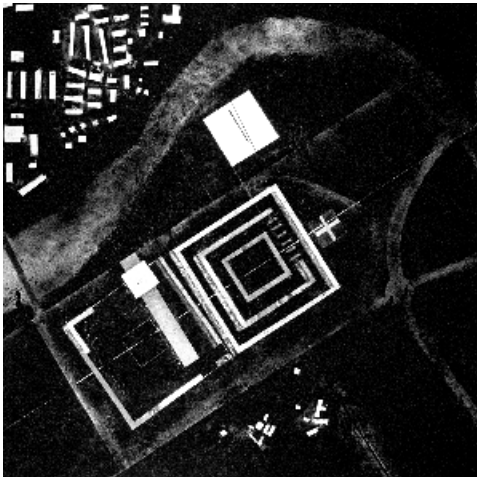
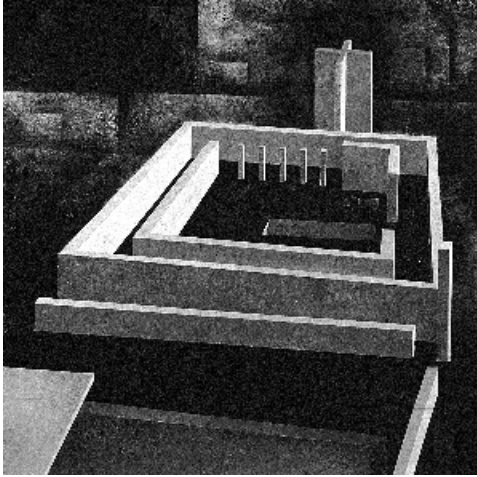
Close and distant contexts. The way of building form of architectural world can lead through analysis of spatial context and discovering of - "urban reasons". The content of archives, remembrance, images of city, remembered shapes and colours also determine such a context. Things lasting in space of city become important: the elements of building, old trees, the outlines of space's systems, which consist on *genius loci* and exist as - "sacred places". Distant contexts? To find them one must visit the World Museum of Imagination.

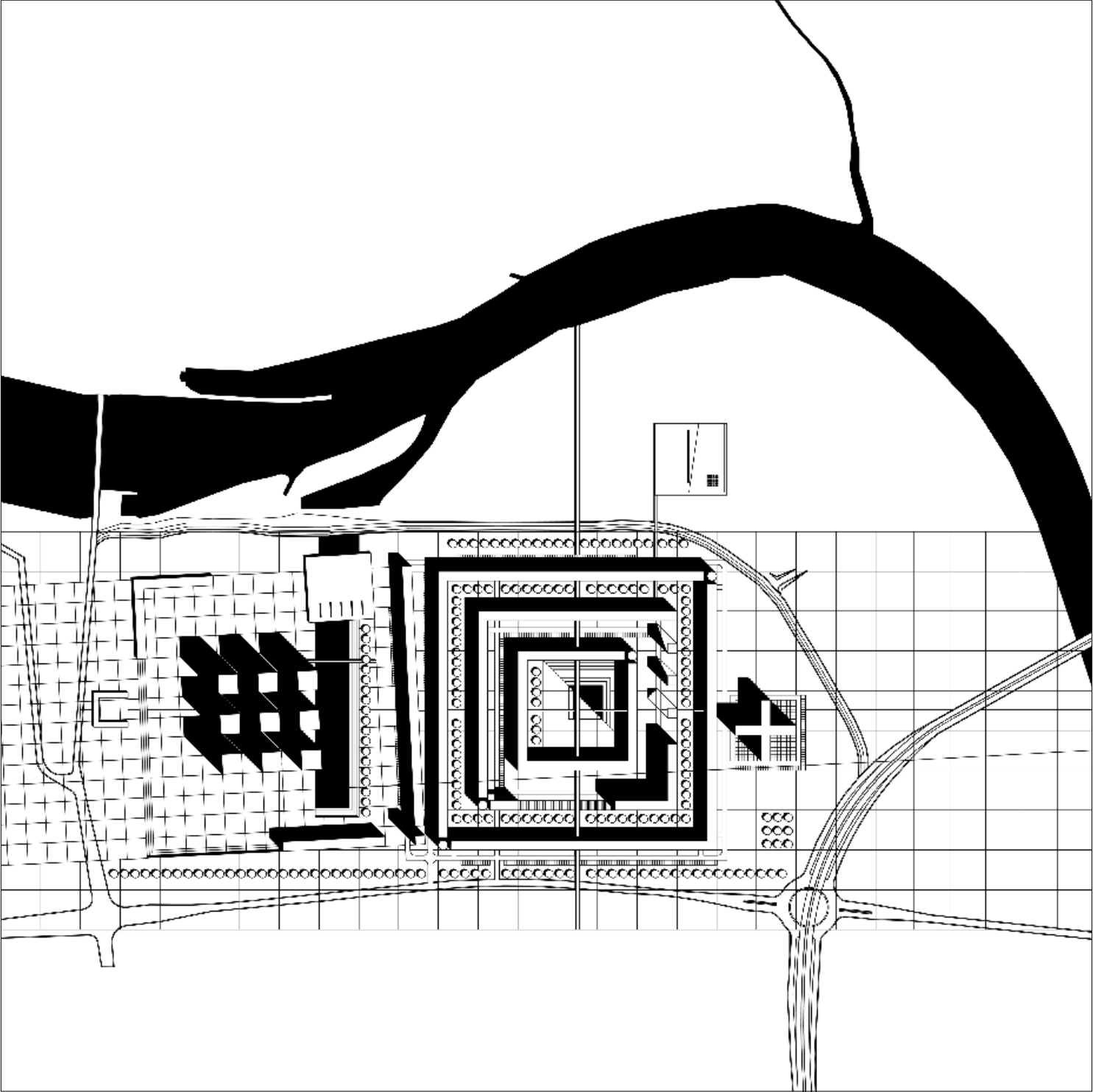
Design

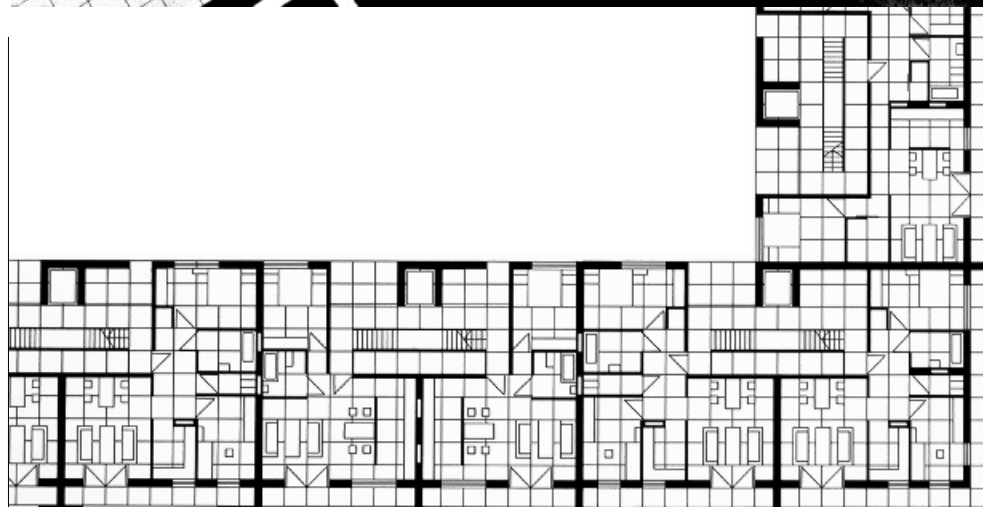
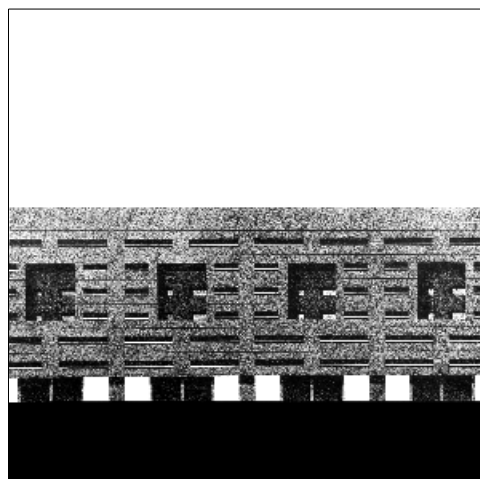
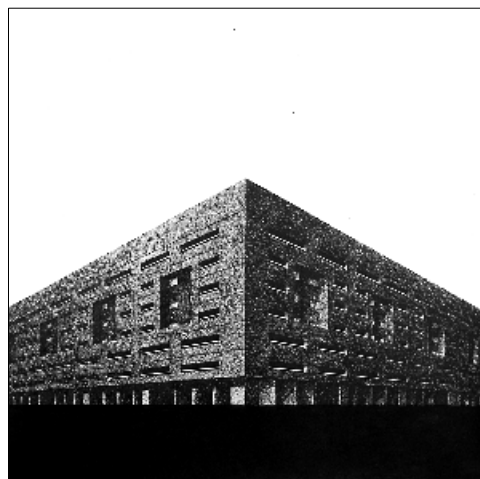
Multi-family residential building complex in Cracow

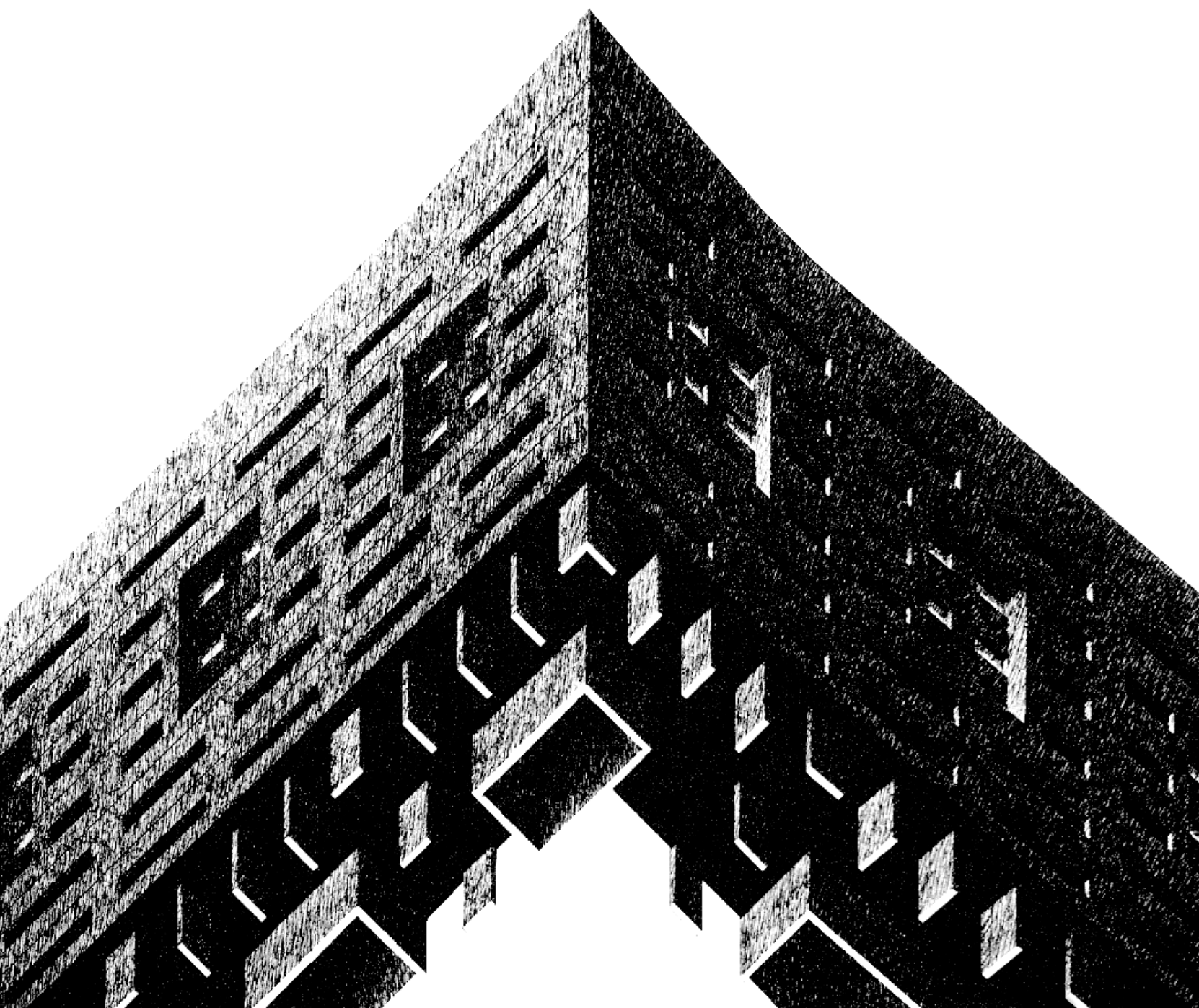
Goal

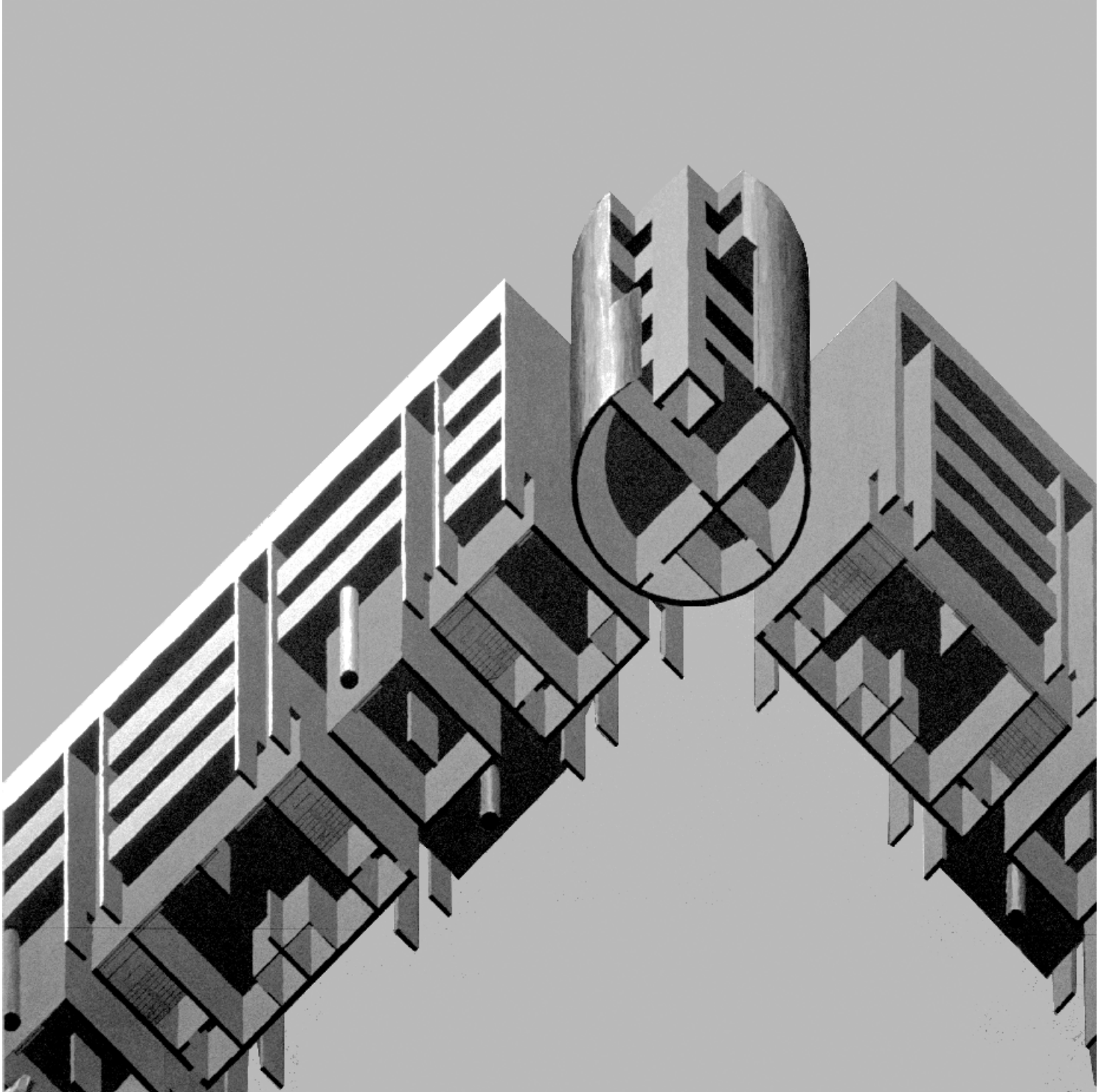
- architectural composition of multi-family residential building in definite city conditions
- the basis of multi-family residential building complex formation
- functional solutions-of the building and building's complex,
- engineering solutions
- methods of design
- composition of architectural and urban project.



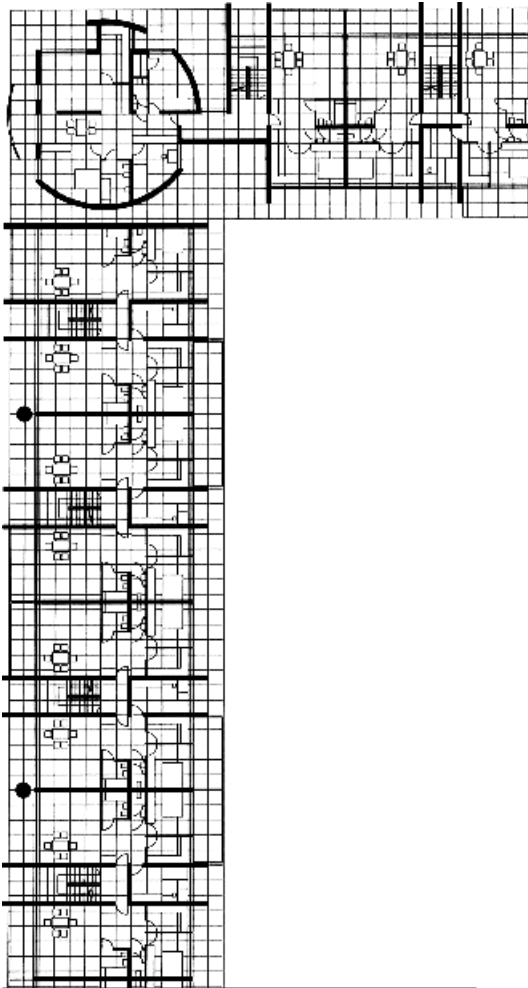
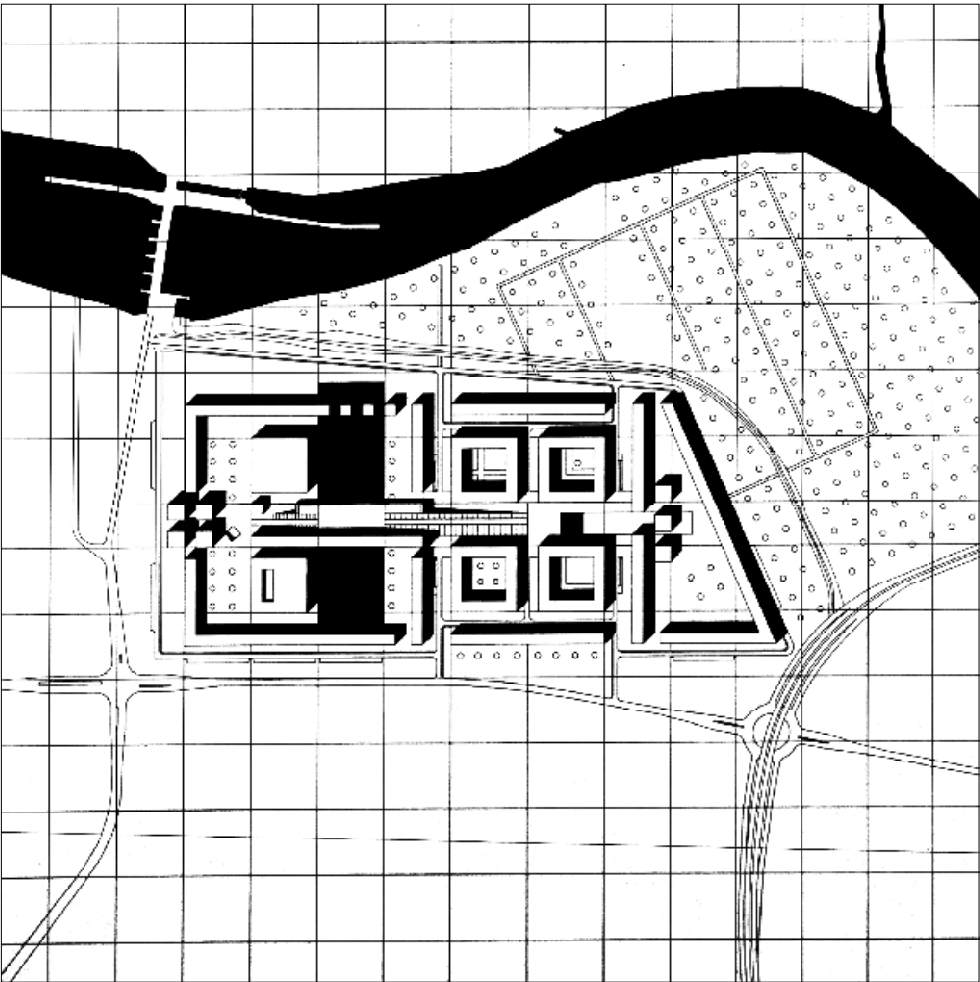


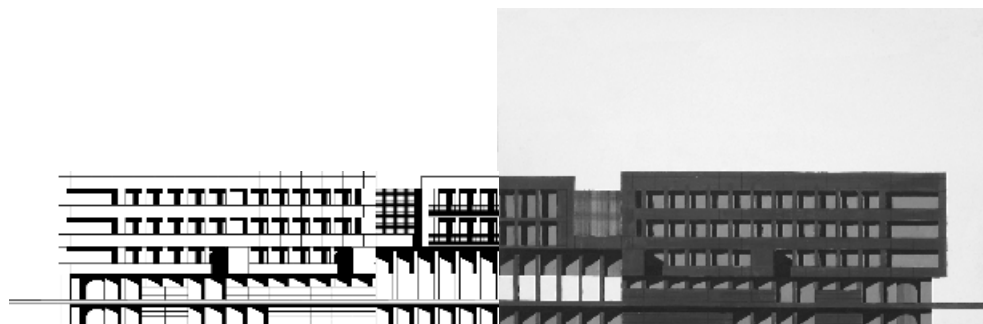
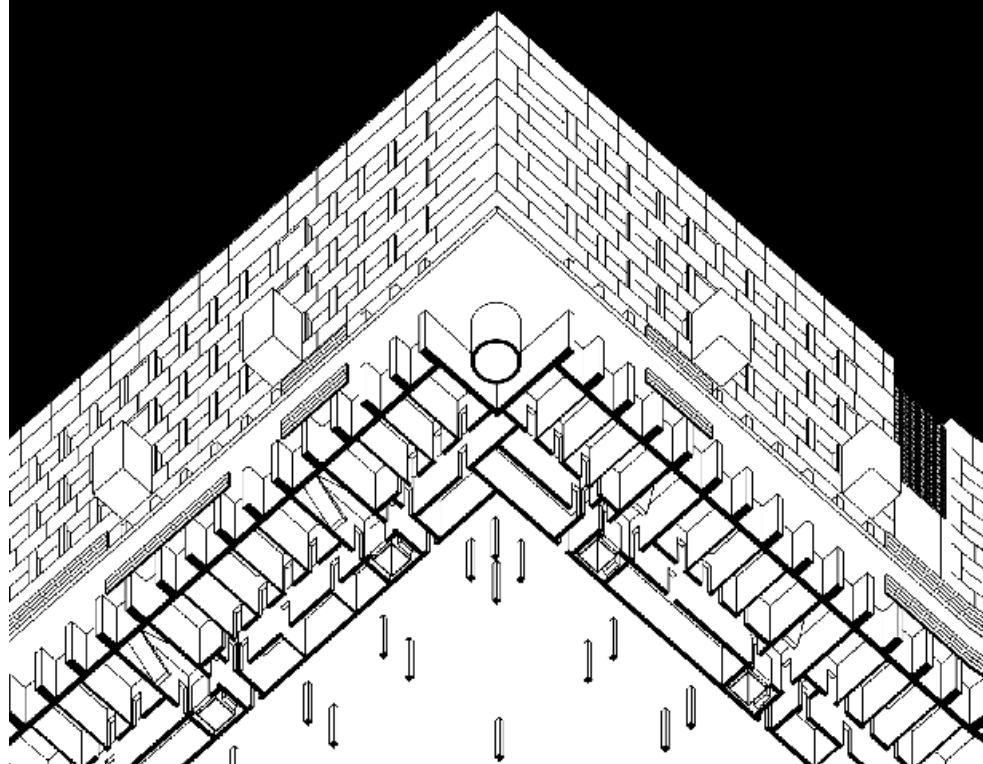
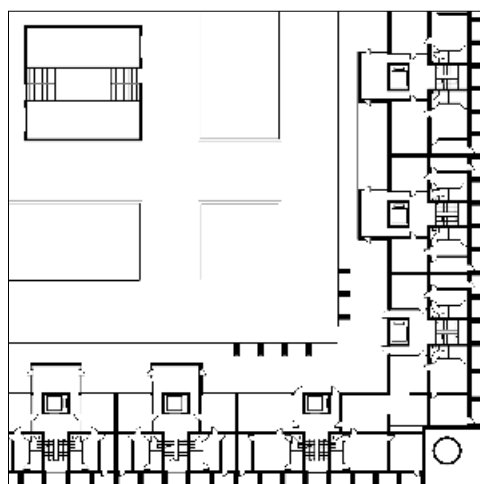




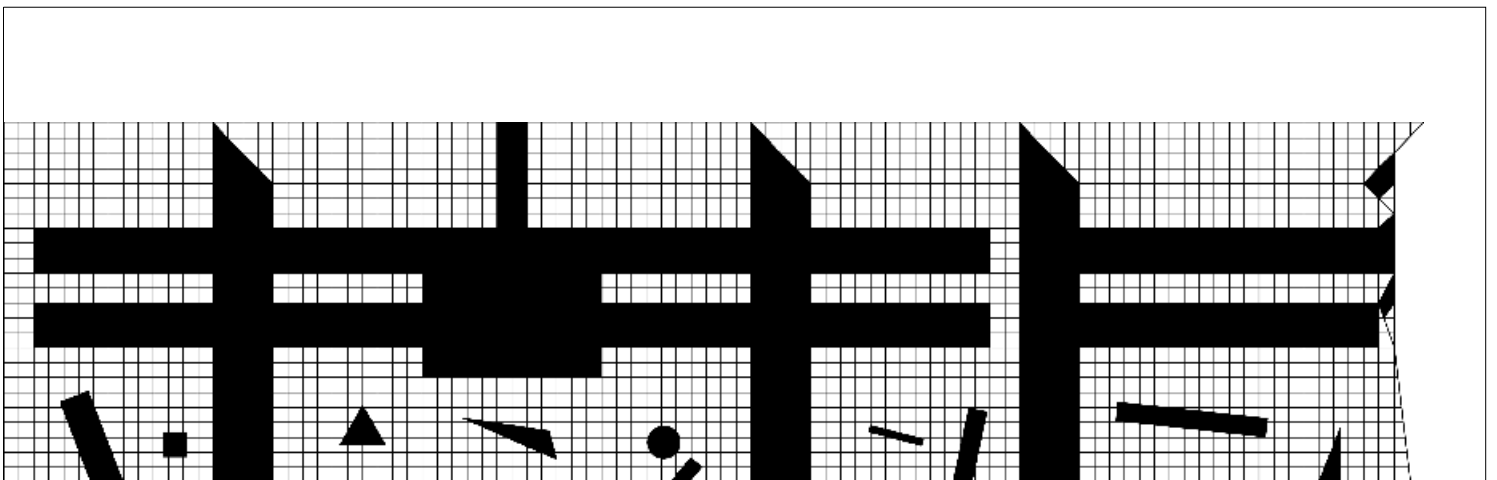
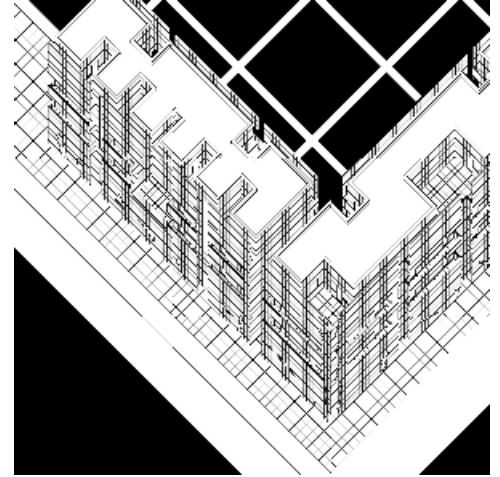
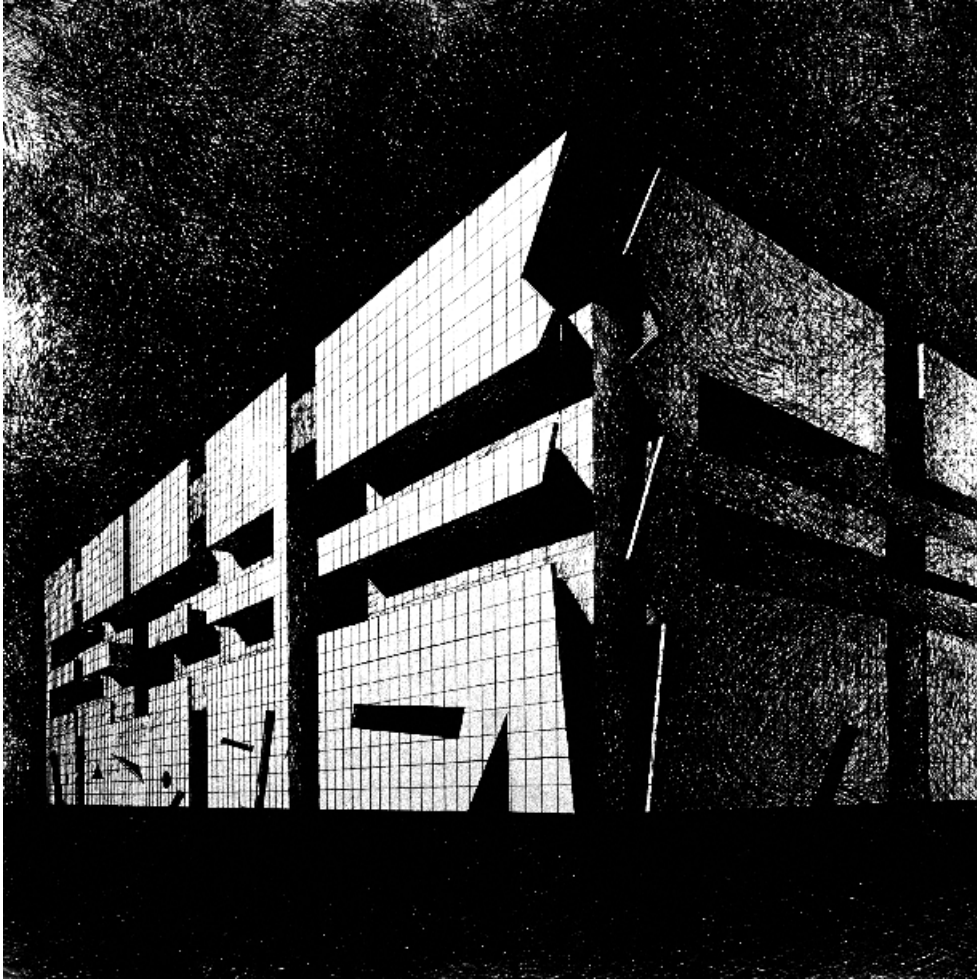


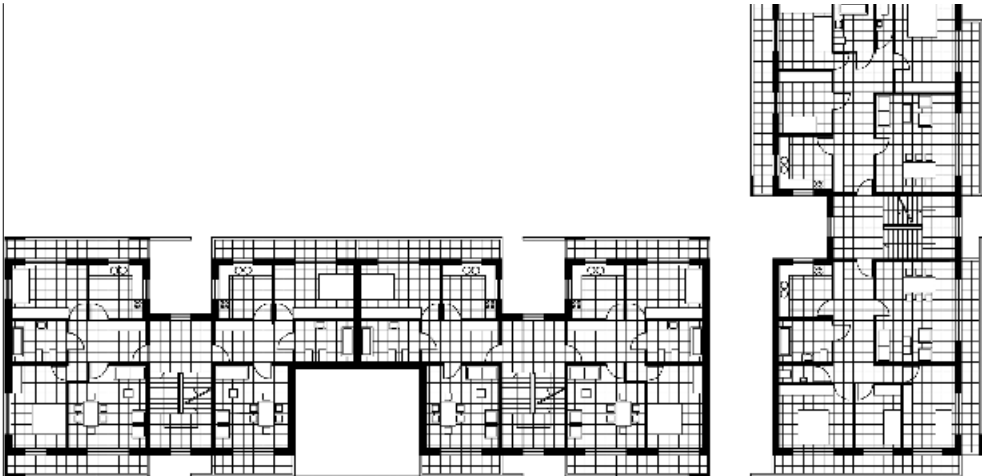
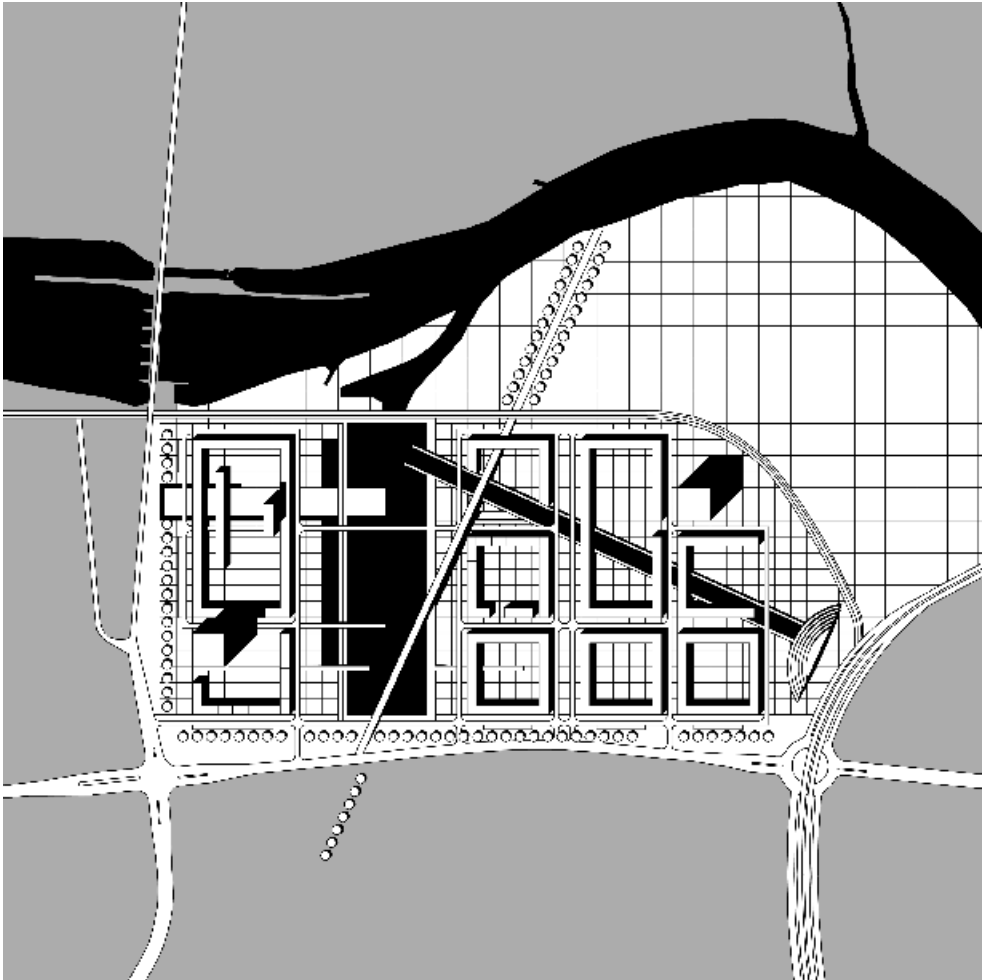
Magdalena Czajka 2002-2003



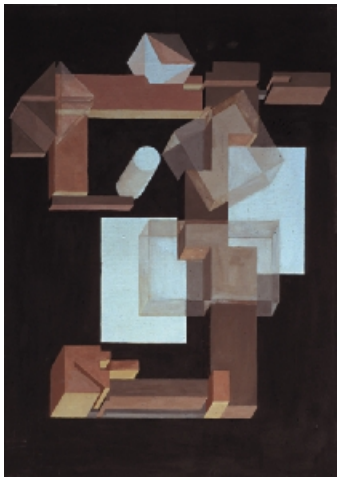




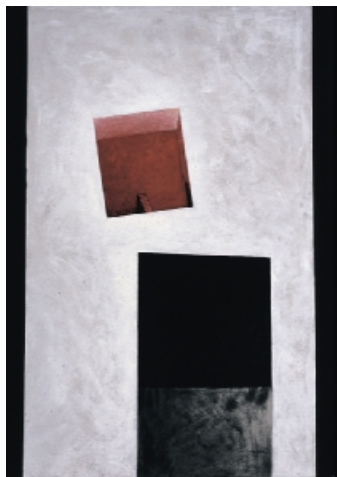




Katarzyna Grońska 2001-2002



Joanna Tarnowska 2001-2002



Flora Morina 2000-2001



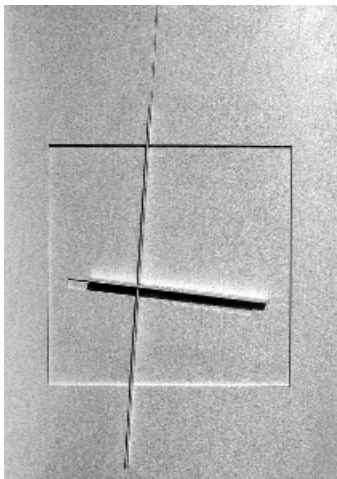
Teresa Tarnawska 2000-2001



Michał Guzikowski 2000-2001



Agnieszka Wąsowicz 2000-2001



Magdalena Kubat 2001-2002



Michał Wielecki 2001-2002



Monika Żaba 2000-2001



**POSZUKIWANIE W ŚWIATOWYM
MUZEUM WYOBRAŹNI
ZAGUBIONEGO ZAPISU IDEI
MIASTA, MONUMENTU LUB DOMU**

Temat

El Lissitzky powiedział: „Malarstwo jest stacją przesiadkową do architektury”. Zgodnie z tą tezą ideę poszukiwanej rzeczy architektonicznej – *Miasta, Monumentu* lub *Domu*, należy odnaleźć w Światowym Muzeum Wyobraźni. Poszukiwania należy rozpocząć w dziale – sztuka nowoczesna, na półce – konstruktywizm. Być może trzeba spenetrować także dział malarstwa abstrakcyjnego. Zagubioną ideę można odnaleźć także w wśród rzeczy pospolitych. Jest to gra w poszukiwanie pretekstu architektonicznego.

Odnalezione wyobrażenie malarskie należy zamienić w przestrzenną rekonstrukcję obrazu, podejmując decyzję co do kodów: znaków i kolorów.

Rekonstrukcję w postaci obrazu aksonometrycznego trzeba zaaplikować w miejscu realnym, na wybranym fragmencie miasta, stosownie do kontekstu przestrzennego: linii, płaszczyzn, kubatur i skali. Tak określona „rzecz architektoniczna” reprezentująca ideę architektonicznej przestrzeni, będzie możliwa do zamienienia się w konkretny projekt napełniony użytecznością (w semestrze X). Jej atrakcyjność przestrzenną może potwierdzić rysunek perspektywiczny.

Zadanie projektowe

Przestrzenna rekonstrukcja obrazu malarskiego i jej aplikacja w miejscu realnym).

Przedmiot nauczania

- kompozycja malarska w kontekście przestrzennym i kulturowym,
- poszukiwanie metody projektowania,
- prezentacja idei architektonicznej,
- teoretyczne uzasadnienia koncepcji architektonicznej.

**SEARCHING IN WORLD MUSEUM
OF IMAGINATION FOR THE
IDEA'S NOTATION OF CITY,
MONUMENT OR HOUSE**

Theme

El Lissitzky once said: "Pictorial art is transition phase towards architecture". In accordance with this thesis the idea of looking for an Architectural Thing the City, the Monument or the House, should be found in the World Museum of Imagination. The search should be started in contemporary art department, on the shelf of constructivism. Maybe it is also necessary to penetrate the department of abstract painting. The lost idea can be also found within common things. It is a game in looking for an architectural pretext.

A discovered painter's image should be transformed to a spatial reconstruction of that painting, by making decision about codes: signs and colours.

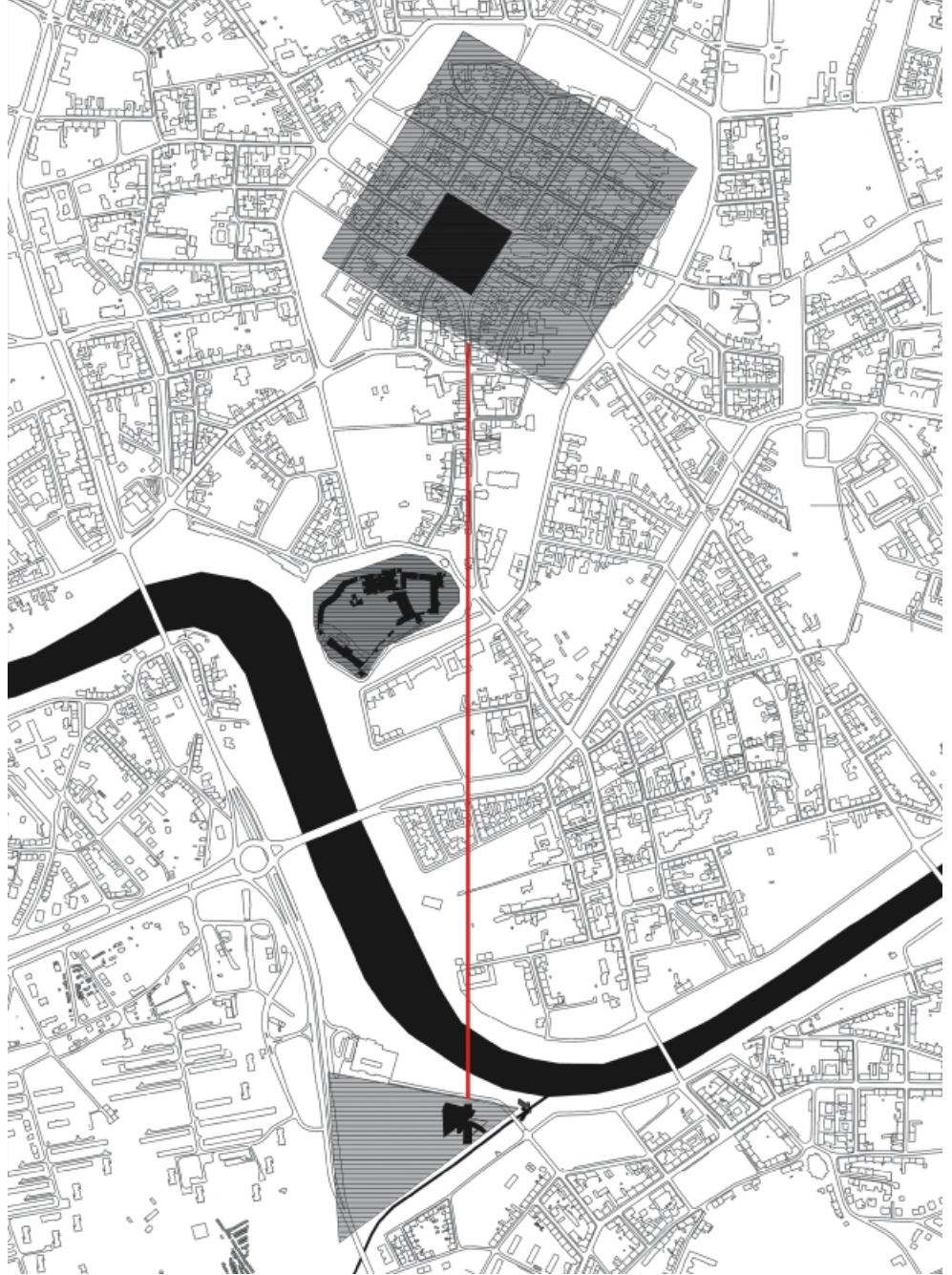
The reconstruction in form of axonometric image should be applied in real site, in chosen part of the city, according to spatial context: line, surfaces, volume and scale. So definite "architectural thing" representing the idea of architectural space, will be possible to be changed in real project filled with utility (in 10th semester). Its spatial attraction can be confirmed by perspective drawing.

Design

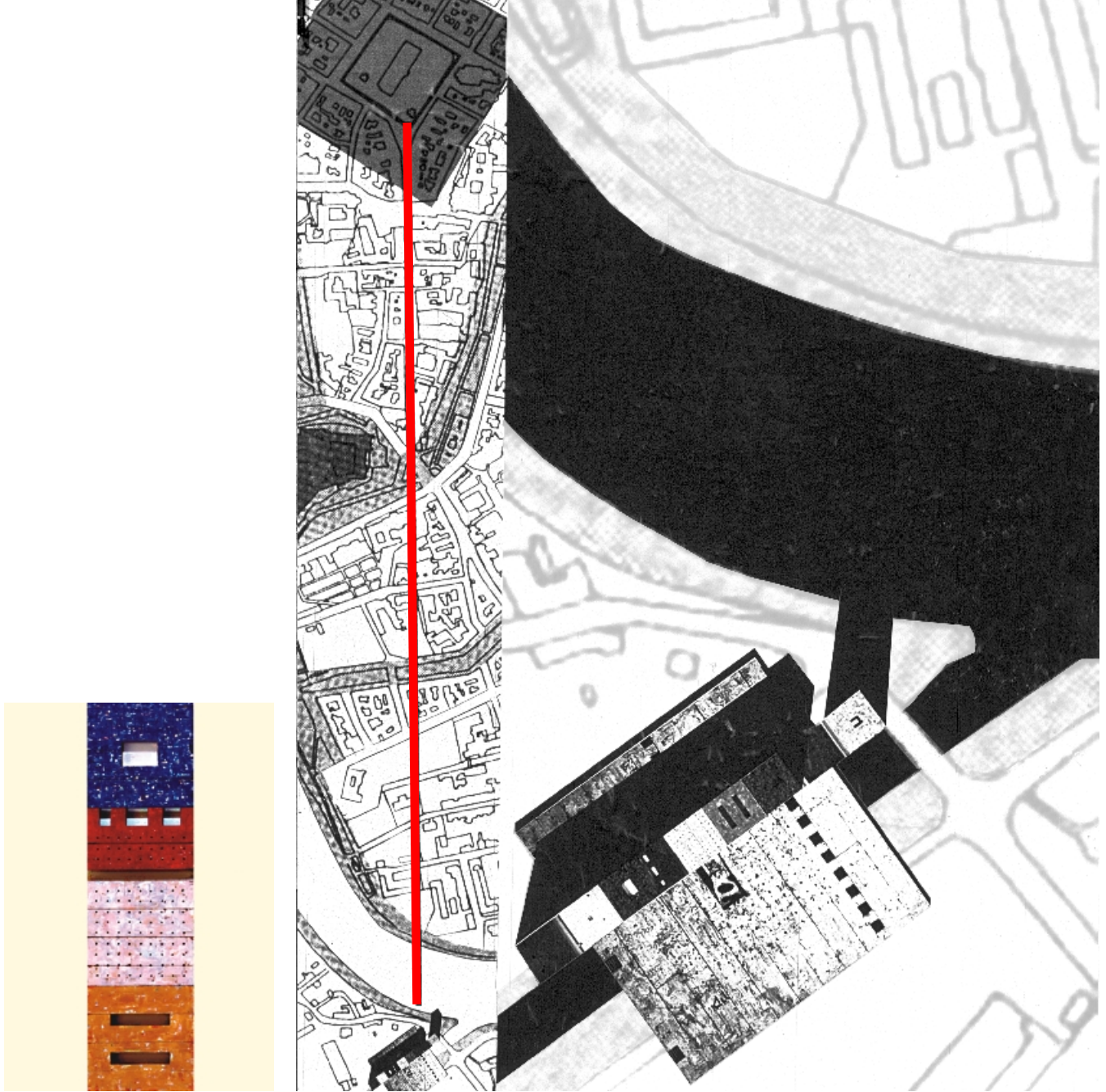
Spatial reconstruction of the painting and its application in real place.

Goal

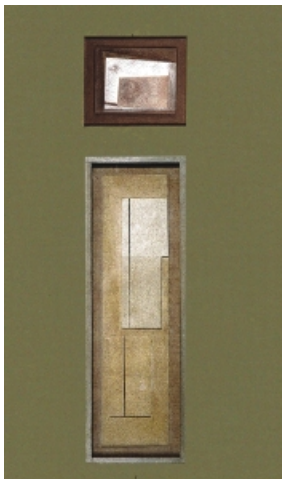
- architectural composition in spatial and cultural context
- searching for the method of designing
- presentation of architectural idea
- theoretical reasons for architectural concept.





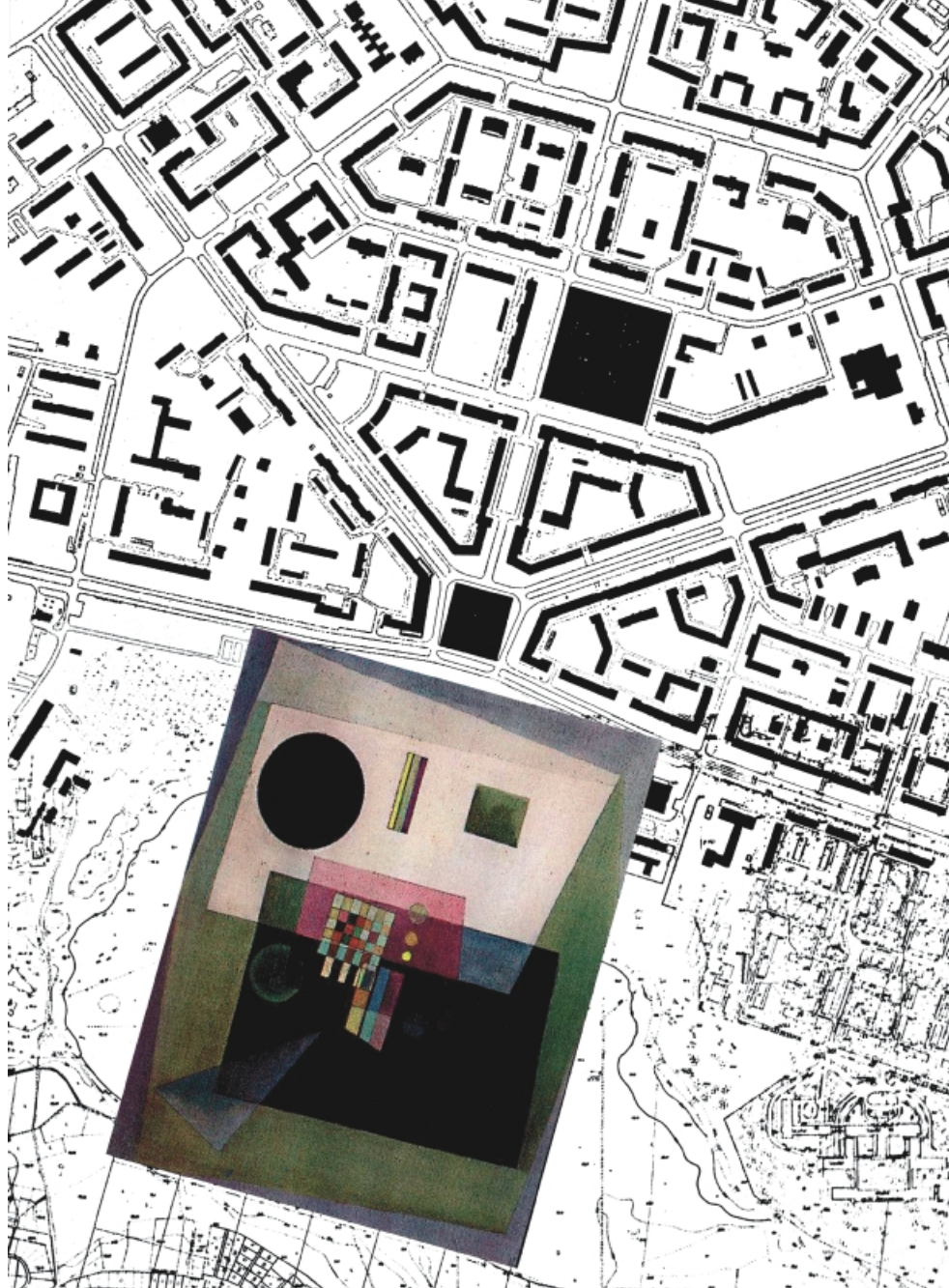


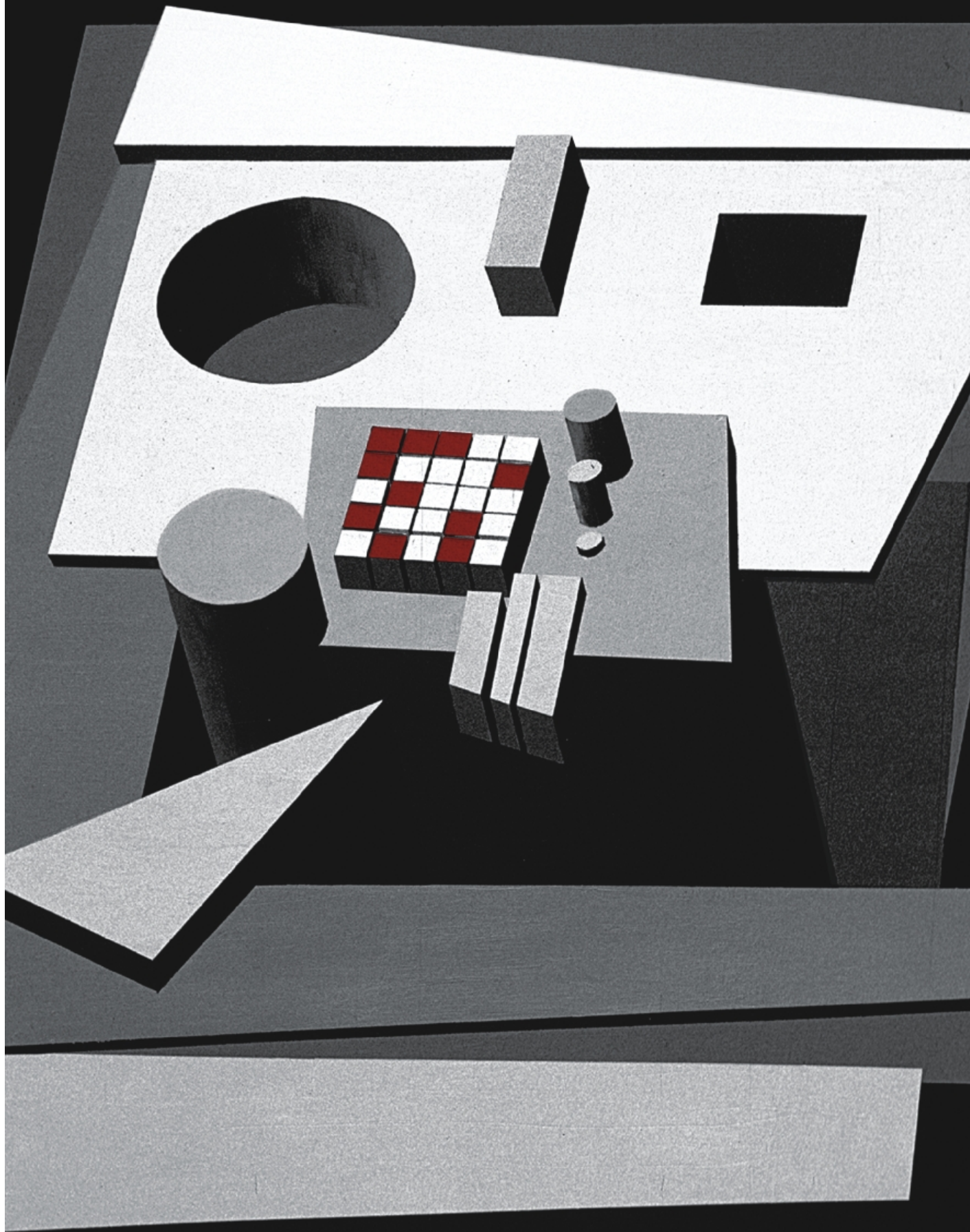


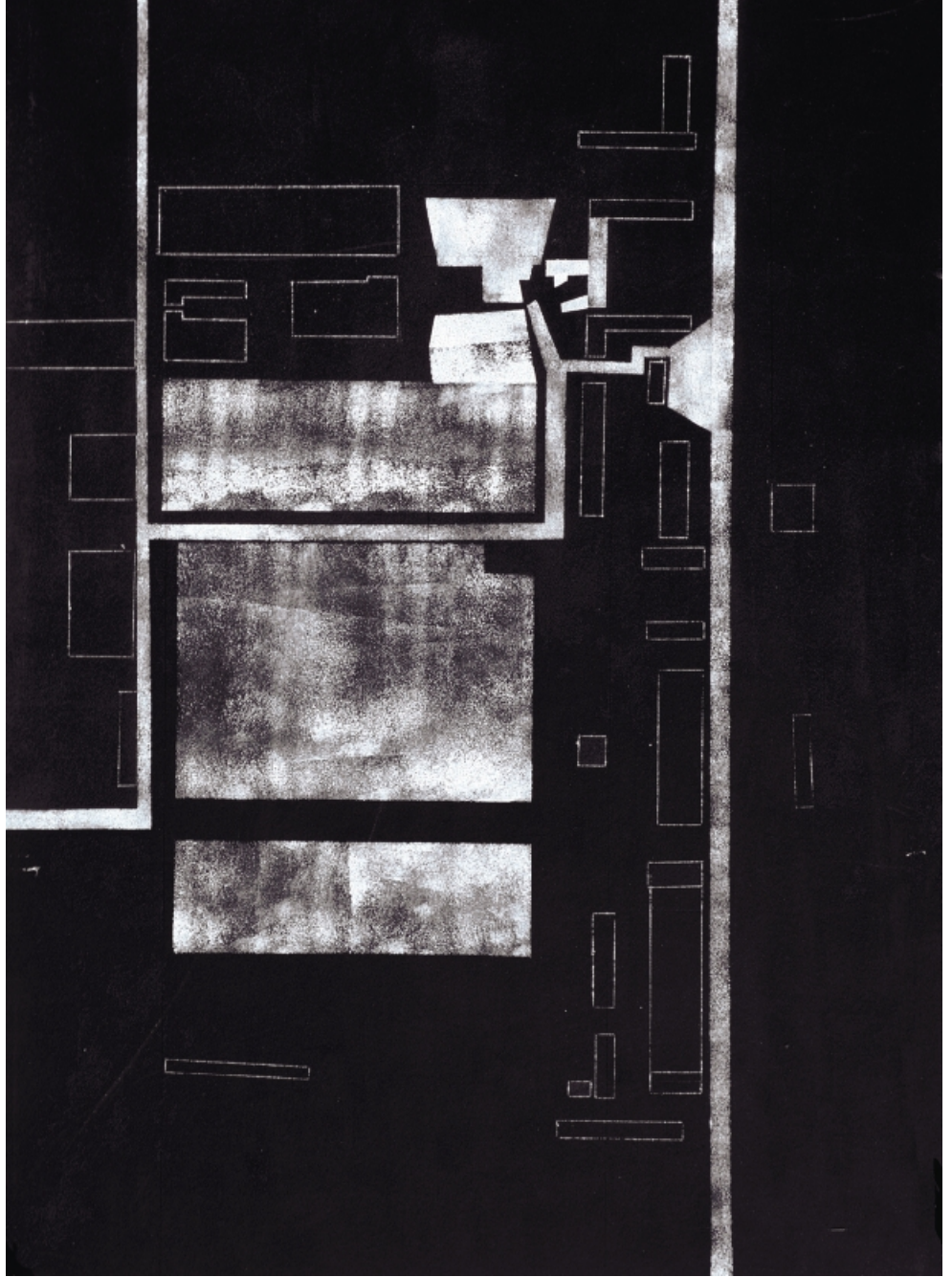


Joanna Seremak — *Monument*, na podstawie obrazu Bena Nicholisa, *Menhir*, 1956; 2002-2003
The Monument, based on a painting by Ben Nichols, *Menhir*, 1956

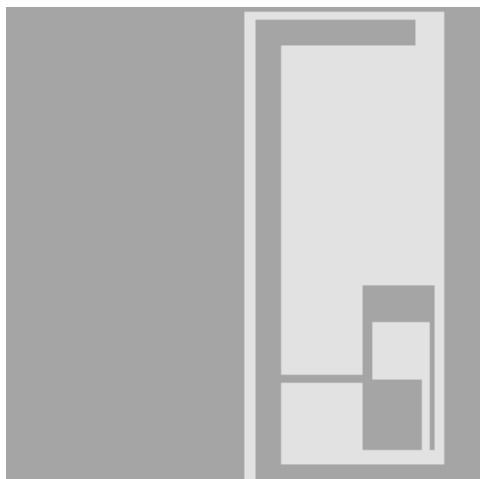


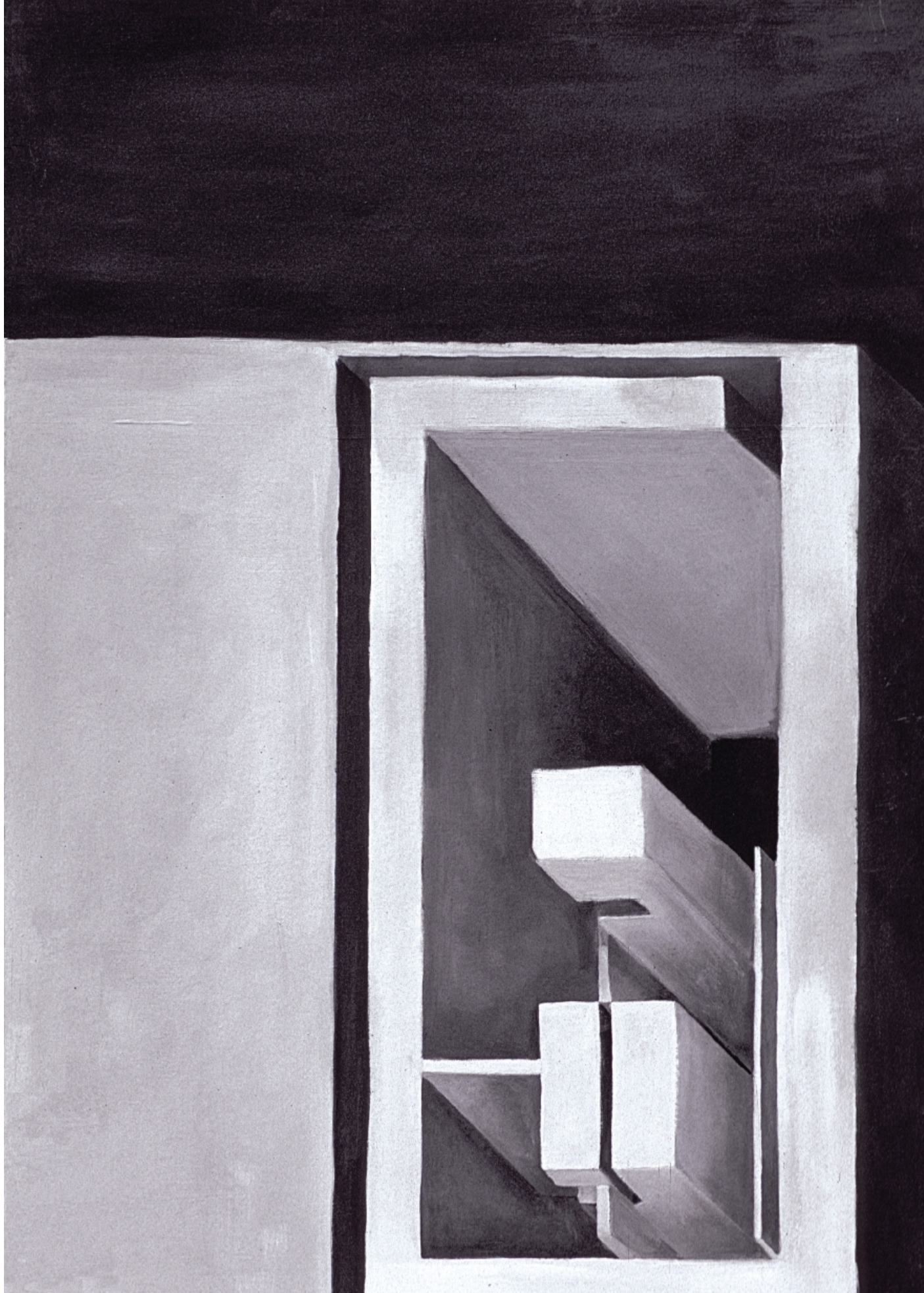




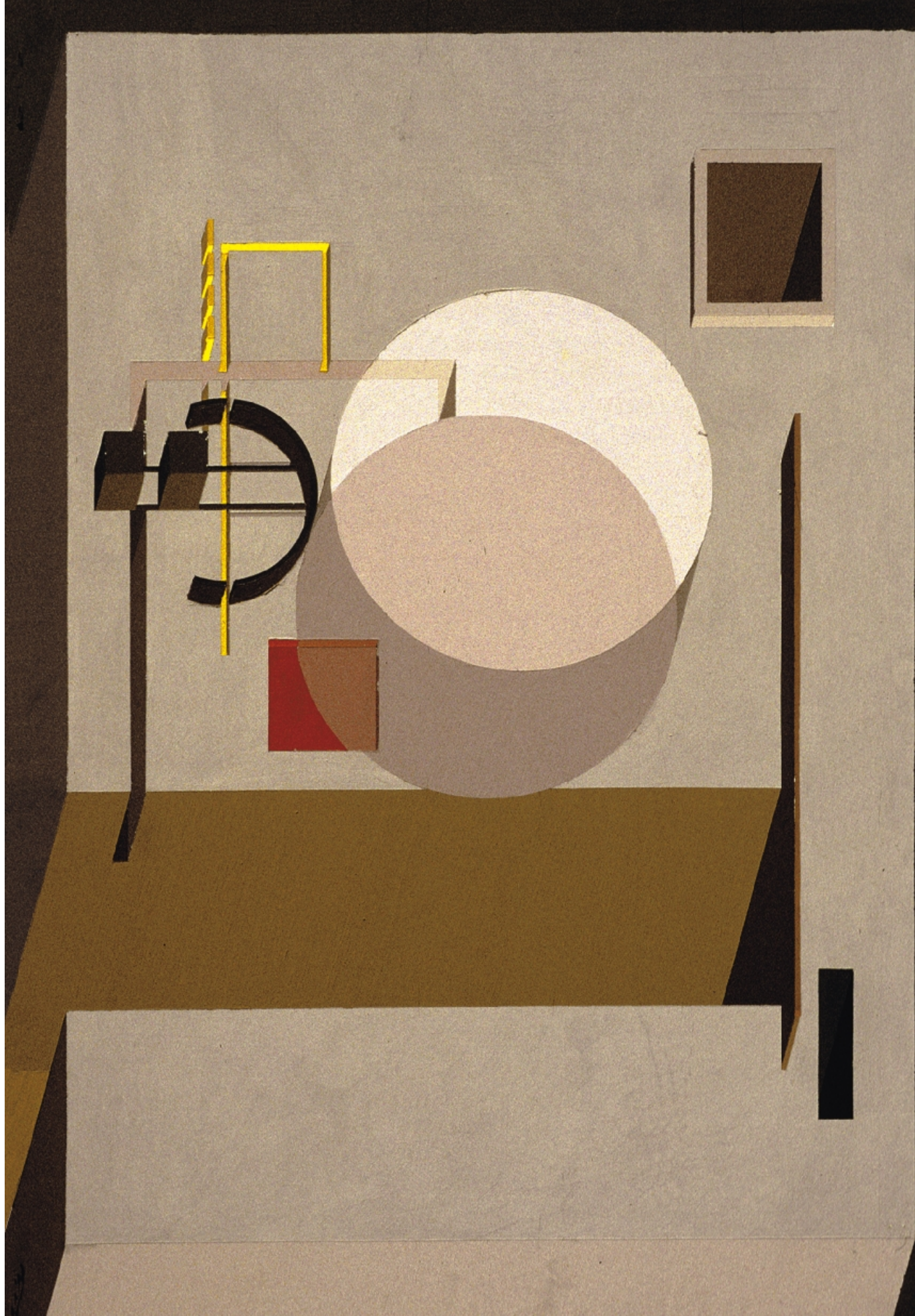


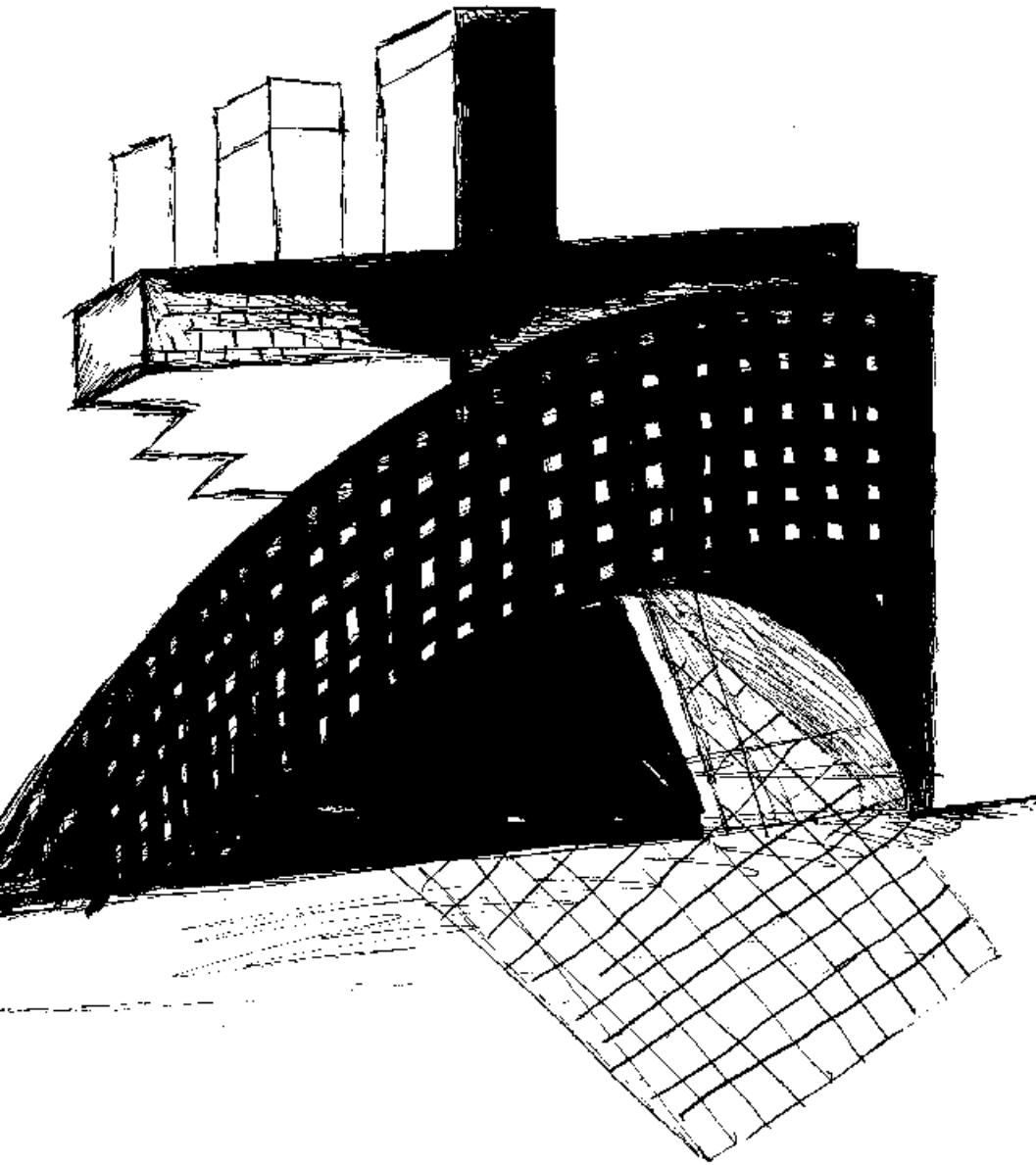












79 TEMATY PRAC DYPLOMOWYCH

1. „Znamy dwa rodzaje prawdziwych labiryntów: kreteński, własność Minosa, zamieszkiwany (przez pewien czas) przez Minotaura, rzecz (jak należy sądzić) architektoniczna, autorstwa Dedala, budowla skomplikowana i od tego czasu także metafora: płatanina dróg i gmatwanina przejęć, i wydarzeń. I labirynt borgesowski, najokrutniejszy dla odwiedzającego lub podróżnika: pustka, pustkowie bez jakichkolwiek ograniczeń i znaków, bez dróg i szlaków – bez kierunków nawet fałszywych: pustka. W obu tych przypadkach odnalezienie drogi i celu, nie jest możliwe bez przewodnika.”

Rozmowa o nauce architektury wymaga określenia przedmiotu nauczania, najlepiej po jego zdefiniowaniu. Poruszając się między skromnym stwierdzeniem, że: „Architektura jest sztuką budowania rzeczy ...”, a pychą określenia – „Architektura jest sztuką kształtowania przestrzeni”, można stwierdzić, że jak inne, są to definicje metaforyczne, poetyckie, pozostające wyjaśnieniami jedynie dla przychylnie do tej poezji nastawionych. Określenie „sztuka” jest wszak niedefiniowalne; nie potrafimy zdefiniować – „przestrzeni”, „architektura” chcąc być sztuką, także pozostaje niemożliwa do zdefiniowania. Pozostaje zająć się sprawą – „budowania rzeczy”.

2. Kiedy jednak stojąc przed rzeczą zbudowaną powiemy – jakie to piękne! – możemy mieć przekonanie, że to jest właśnie – architektura. Kiedy stojąc przed rzeczą zbudowaną powiemy – jakie to koszarne! – nie możemy wykluczyć, że to jest właśnie – architektura. Kiedy stojąc przed rzeczą zbudowaną powiemy – nie zauważyłem tego – nie możemy mieć przekonania, że to nie jest – architektura. W każdym z tych przypadków może się okazać, że przygotowanie widza do odbioru dzieła sztuki jest niewystarczające, że po prostu zna się na tym na co patrzy i że być może są miejsca, ludzie i książki gdzie stosowną wiedzę można nabyć.

3. „Zadania nauczyciela sprowadzają się do roli przewodnika. Przewodnika po Muzeum Wyobraźni, w którym znajdują się wszystkie idee, lub – raczej po borgesowskiej Bibliotece, w której znajdują się wszystkie napisane księgi i księgi jeszcze nie napisane, i jak należy sądzić – także nie napisane traktaty architektoniczne i formy architektury jeszcze nie odkryte. Należy próbować je odnaleźć.”

DK

Tematy opracowania teoretycznego

Monument jako początek przestrzeni miasta. Motywacje urbanistyczne jako początek formy architektonicznej

Architektura bliskiego i odległego kontekstu. Miasto idealne

Preteksty architektoniczne, albo budowanie w miejscu pustym.

Architektura betonowa.

Tematy prac projektowych

Miasto

Monument

Dom

THEMES OF DIPLOMA PROJECTS

1. "We know two kinds of true labyrinths: Cretenian one, the property of Minos, inhabited (for some length of time) by Minotaur, thing (as it should be believed) architectural, authorship of Dedal, the compiled building and from that time also the metaphor: the confusion of roads, passages and events. And Borgesian labyrinth, for visitor or traveller the cruellest one: the emptiness, wastes without any limitations and signs, without roads and routes - without directions even these false: emptiness. In both these cases finding the road and destination is not possible without a guide."

The discourse about education of architecture requires the qualifications of teaching's object, better after its having been defined first. Moving between modest state that: "Architecture is the art of building things...", and the pride of definition - "Architecture is the art of space's creation", it is possible to declare, that as any other, these are metaphorical and poetical definitions, that remain as explanations only to this poetry well-disposed. "Art" definition is undefinable therefore; we are not able to define - "space". "Architecture" willing to be art, is also impossible to be defined. We are left to be engaged in matter of - "building the thing".

2. However when standing in front of a built thing we say: "How beautiful it is!", we can be convicted that this exactly is architecture. When standing in front of built thing we say: "How awful it is!", we can not except that this exactly is architecture. When standing in front of built thing we say: "I did not notice this", we can not be convicted that this is not architecture. In each of these cases it can be proved that spectator's preparation to percept a work of art is insufficient. That he or she simply knows about this what he or she looks on and that maybe there are places, people and books where appropriate knowledge is possible to be gained.

3. "Teacher's task is reduced to the role of a guide. The guide in the Museum of Imagination, where all ideas are to be found, or - rather the guide in Borgesian Library, where all written books are to be found, and books that haven't been written yet, and how believed - there are also architectural treaties that haven't been written yet and form of architecture that haven't been discovered yet. They should be found."

DK

The themes of theoretical study

The monument as a beginning of city's space. Urban motivations as a beginning of architectural form.

Architecture of close and distant context. Ideal city

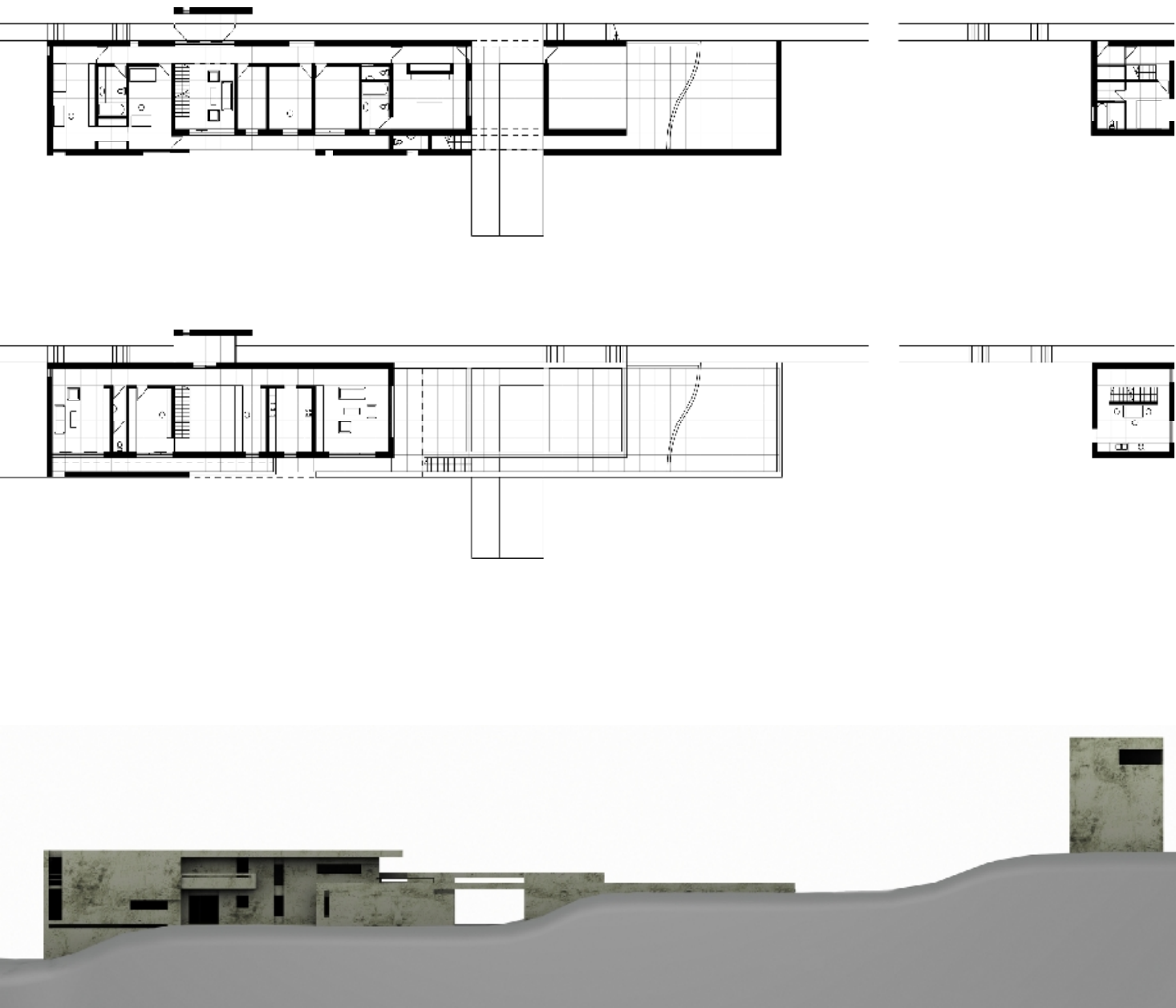
Architectural pretexts, or building in empty place. Concrete architecture.

The themes of the projects

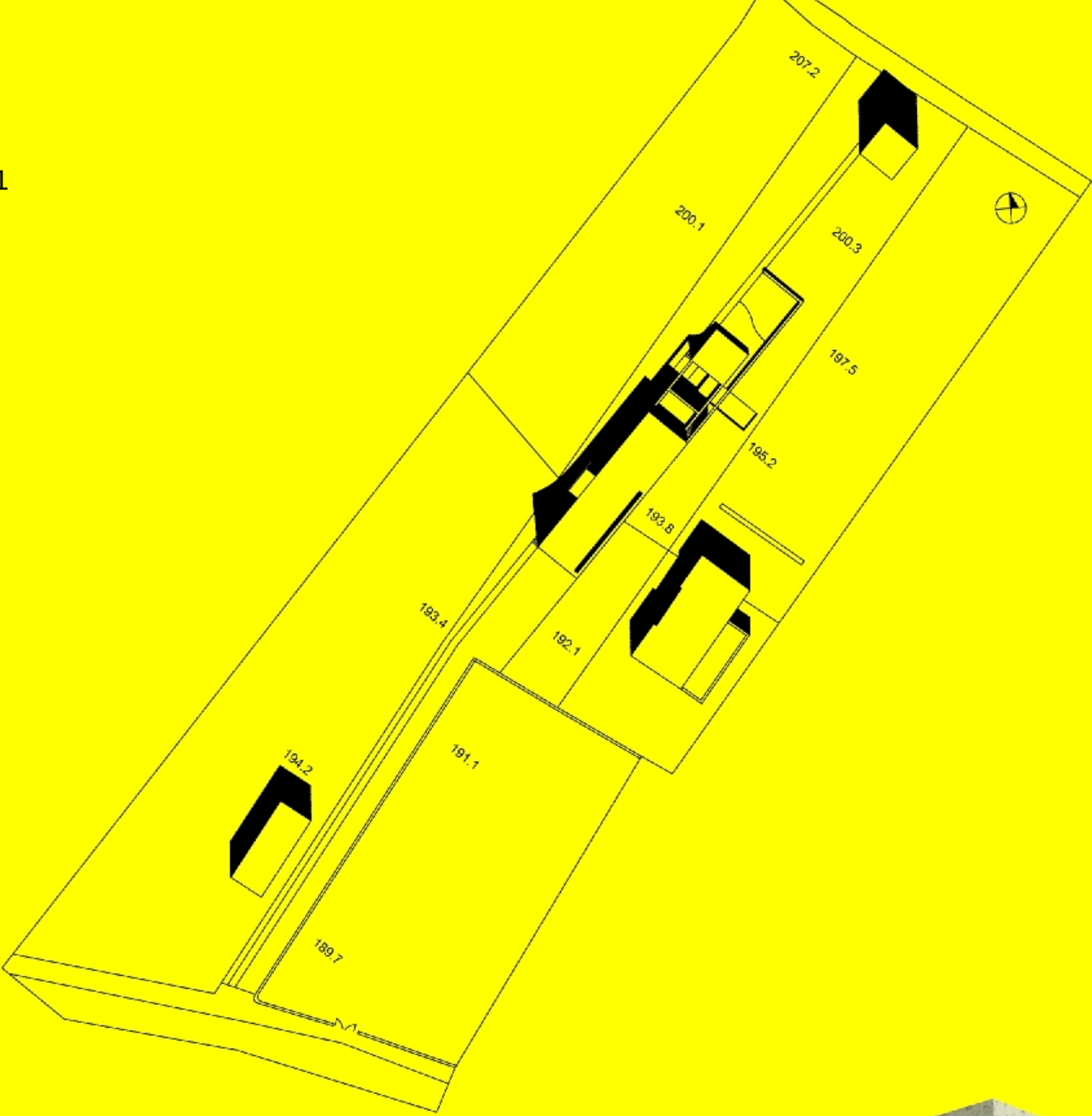
City

Monument

House



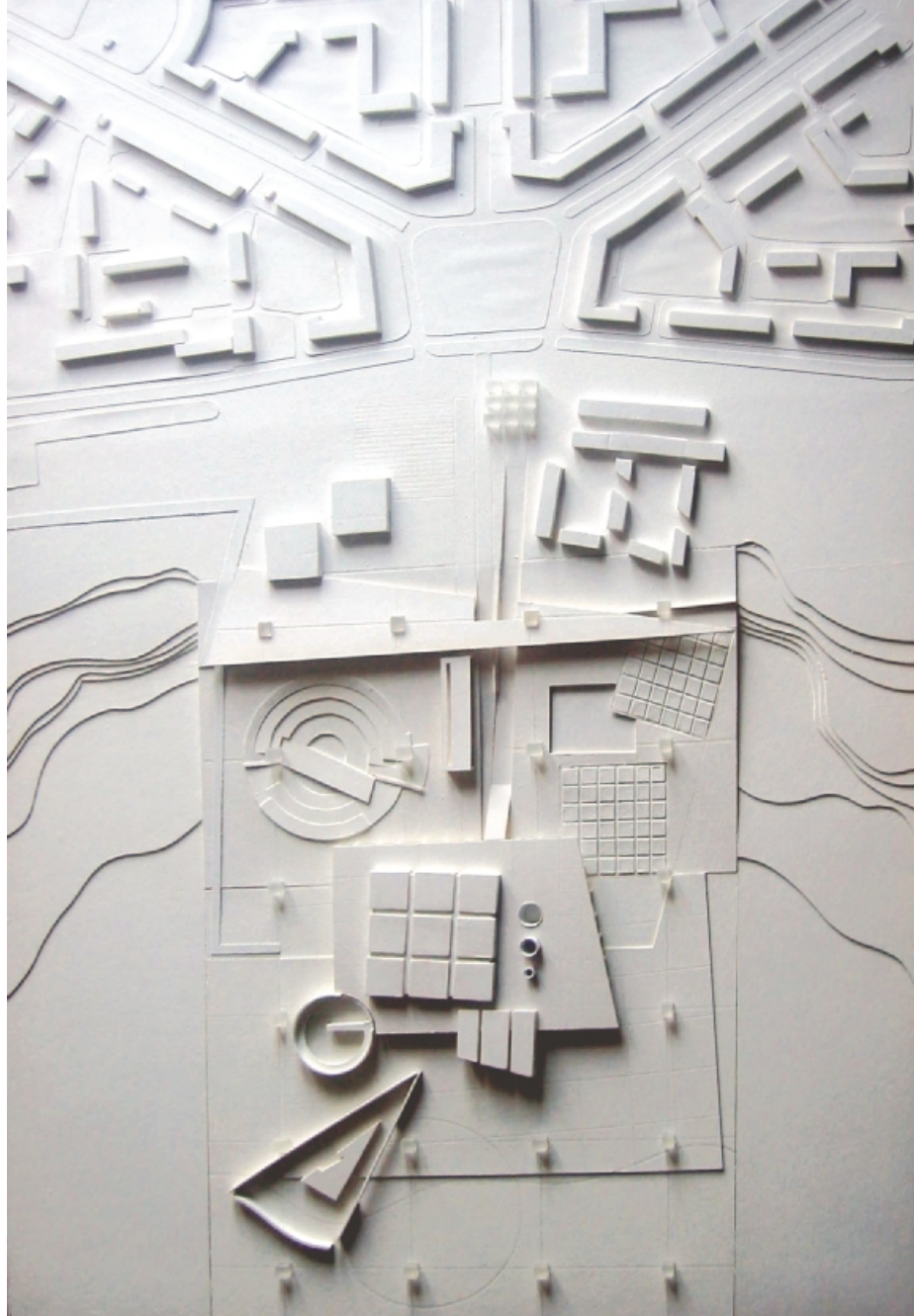
Michał Wielecki — *Dom*, 2001-2002, Nagroda w Konkursie na Najlepszą Pracę Dyplomową Roku - *Architektura Betonowa* 2003,
The House, Prize in Competition for the Best Diploma of the Year - *Concrete Architecture* 2003





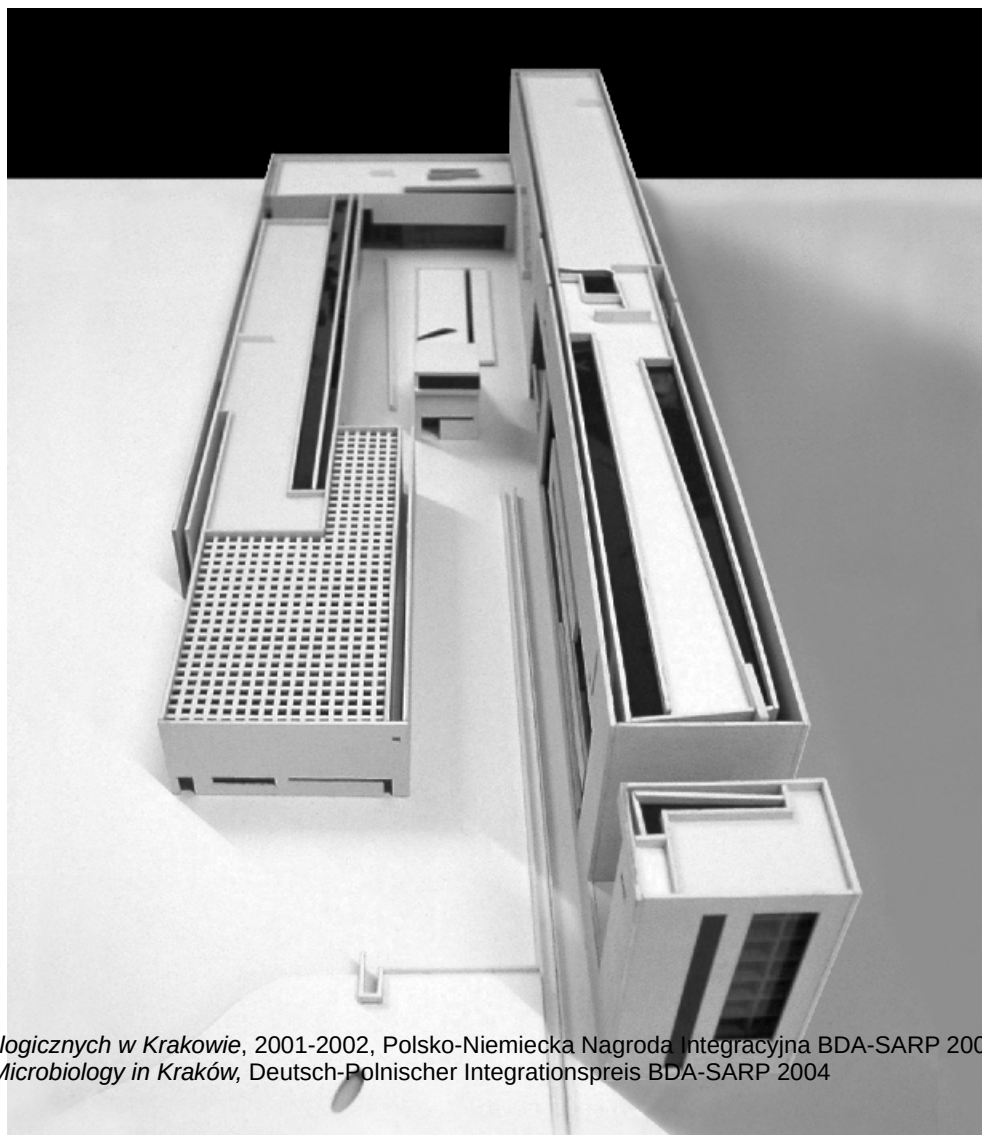
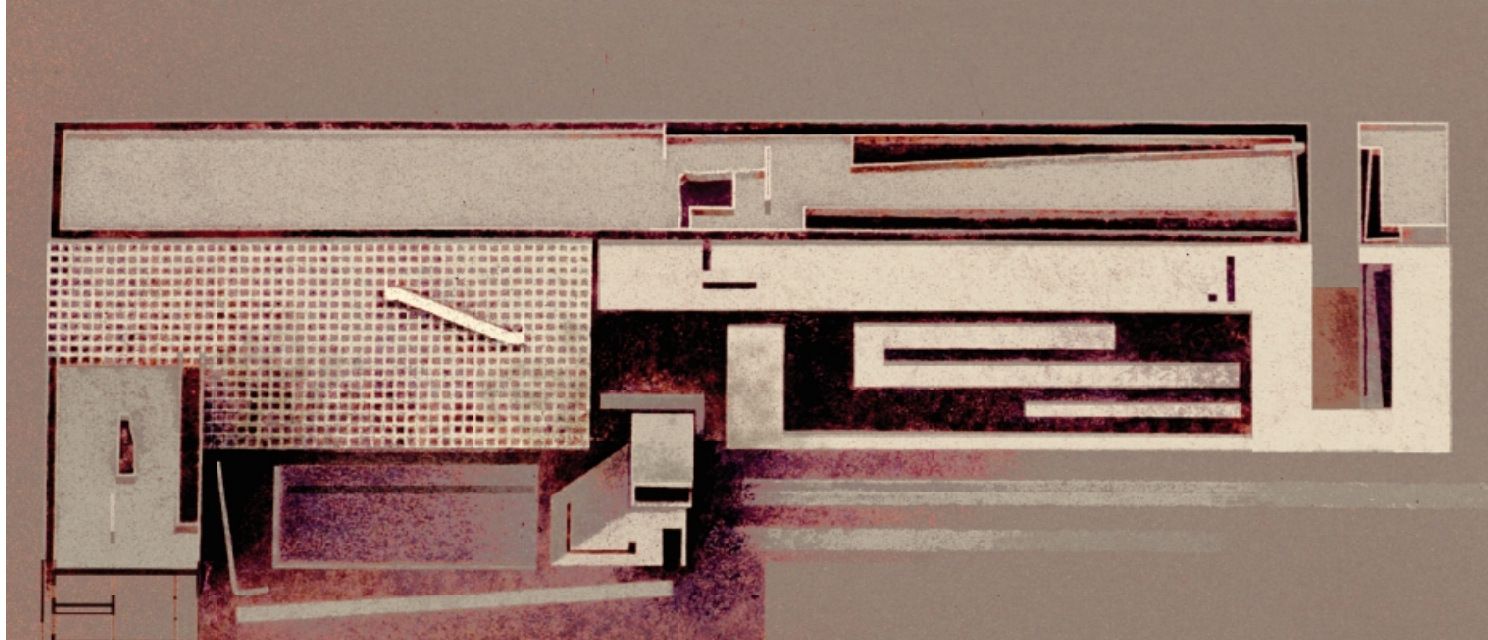
Paweł Kochanek — *Świątynia*, 2001-2002, Nagroda w Konkursie na Najlepszą Pracę Dyplomową Roku - *Architektura Betonowa* 2003, *The Temple*, Prize in Competition for the Best Diploma of the Year - *Concrete Architecture* 2003



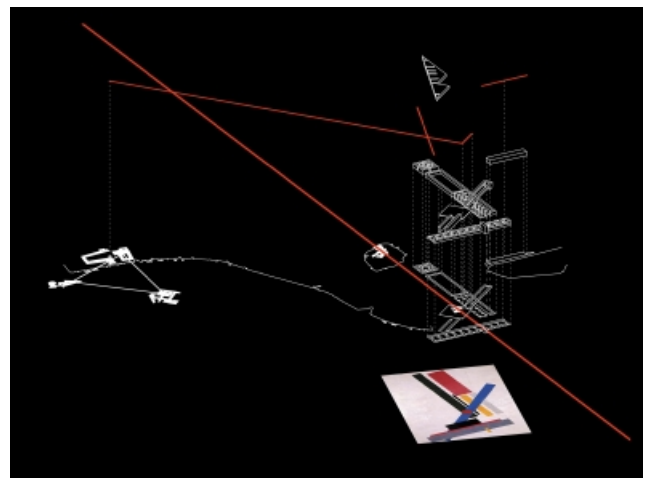
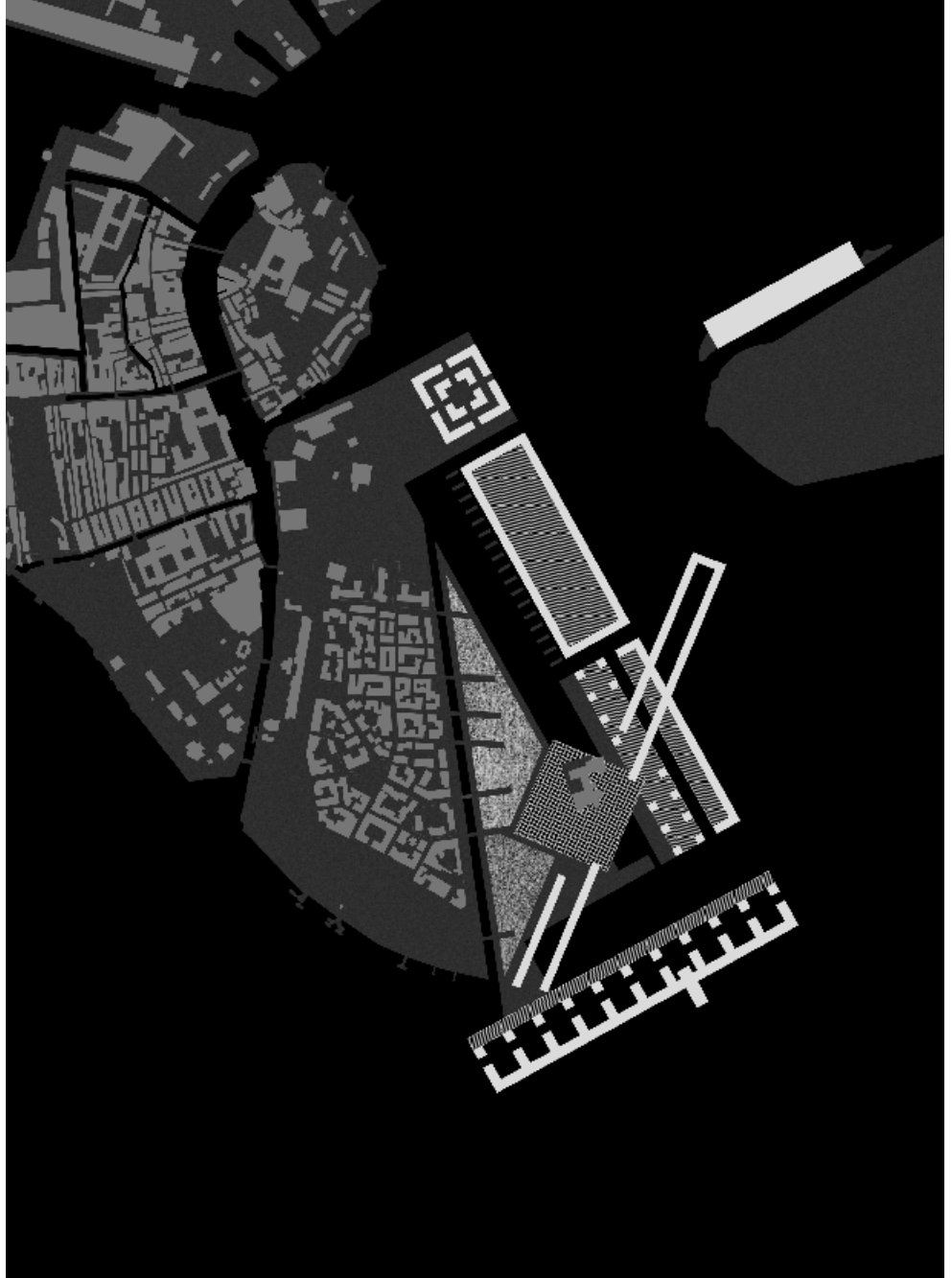
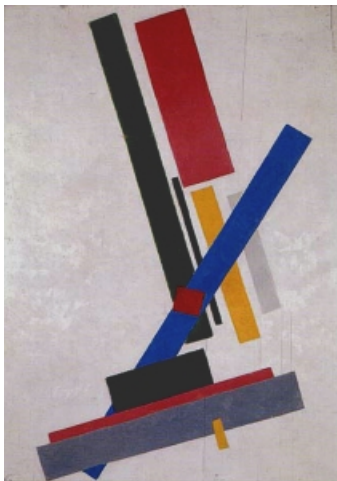


Patrycja Świerc — *Park architektury - tereny wystawowe Kraków, Nowa Huta, 2001-2002*
The park of architecture - the exhibition terrains Kraków, Nowa Huta





Joanna Seremak – *Centrum badań mikrobiologicznych w Krakowie, 2001-2002, Polsko-Niemiecka Nagroda Integracyjna BDA-SARP 2004*
Centre of Reserches of Microbiology in Kraków, Deutsch-Polnischer Integrationspreis BDA-SARP 2004



Piotr Stalony-Dobrzański — *Teatr w Wenecji; Konteksty dalekie i bliskie*, 2001-2002
The Theatre in Venice; Close and Distant Contexts



Sądzę, że wszyscy zgadzamy się ze stwierdzeniem, że współczesna myśl urbanistyczna zdaje się wyznaczać miastu niepewną przyszłość.

Miasto antyczne, wznoszone w określonych granicach, składające się z konkretnych przestrzeni i definiowane przez obiekty, zostało zastąpione przez miasto współczesne, nie posiadające granic, nieokreślone, w którym współistniejące sprzeczne rzeczywistości generują nieokreśloność urbanistyczną pozbawioną możliwości projektowych, powtarzalną i usankcjonowaną, chaotyczną i ubogą w treść.

Chciałbym zaproponować pewną refleksję, która rodzi się z konieczności potwierdzenia, a może ponownego potwierdzenia, siły ekspresji miasta i architektury, która utrwała jego obraz i je determinuje.

Poprzez tytuł *Ku miastu architektury* chciałbym podkreślić konieczność pamiętania o tym, że miasto to akt twórczy, esencja społeczności i kultur opartych na działaniu rozumianym jako pierwszy akt komunikowania się (działaniu jako pierwszej formie języka).

Miasto architektury to miasto przywracające siłę pewnej idei, miasto, które informuje o projekcie i przekazuje go.

Stawiamy sobie pytania:

Jakie są formy miasta współczesnego?

Co mamy na myśli, kiedy mówimy o mieście wyodrębnionym z jego terytorium?

Jaka jest rola miasta historycznego dzisiaj?

Jaka relacja istnieje pomiędzy architekturą a miastem (a zatem pomiędzy projektem a analizą miasta)?

Miasto dzisiejsze to wielorakość form, sprzeczności, palimpsest wielu rzeczywistości urbanistycznych (zasad osiedleńczych), miejsc. Kraków, na przykład, to równoczesna obecność kilku nałożonych na siebie miast; to miasto lokacyjne powstałe wokół Rynku, to miasto dziewiętnastowieczne zapełniające wydzielone działki, to miasto pozbawione formy – rezultat polityki osiedleńczej i rynkowej czasów współczesnych.

Dzisiaj Kraków jawi się jako dwie zależne od siebie rzeczywistości, dwa miasta:

– miasto lokacyjne, w swojej skończoności, zorganizowane wokół Rynku i jego zabytków

– wielki Kraków, miasto-terytorium, policentryczne, rozsiane na dużym obszarze, wyraz epoki pomodernistycznej preferującej niedokończoność.

Dwa miasta, którym odpowiadają dwie różne natury. Miastu historycznemu, monolitycznemu (jak zaczarowanej górze) zostaje przeciwstawione miasto współczesne pełne niedokończoności i miejsc zapomnianych, fragmentarycznych i nieobecnej natury. To miasto bardziej budowane niż projektowane.

Paradoksalnie stanowi ono różnorodne continuum urbanistyczne, zbiór plam planiwolumetrycznych, przestrzeni

zielonych (niezabudowanych) będących figurami geometrycznymi, będących fragmentami metropolitalnych puzzli.

Musimy przywrócić ideę miasta jako dzieła sztuki, potwierdzając konieczność analizy ważnych zjawisk urbanistycznych i nadając im nowe znaczenia poprzez rysunek urbanistyczny akceptujący złożoność jako bogactwo, bez pomijania znaków, śladów, miejsc historii. Miasto współczesne jawi się bowiem jako miejsce pozbawione pamięci. Miasto, jak mawiał wiele lat temu Le Corbusier w *Vers une architecture* z 1922 roku, potrzebuje planu. Jaki jest plan dla miasta współczesnego?

Projekt to poznanie, miasto to miejsce poznania. Miasto uczy architektury.

Miasto jako fakt społeczny jest dynamiczną historią, tożsamością i żywą pamięcią. Jest również faktem urbanistycznym, który rozpoznaje się po wartościach formalnych miejsc poprzez modele przestrzenne, wielkość, wymiary, relacje i rytm. Prostota wolumetryczna poszczególnych elementów, miejsca-nieobecności (puste przestrzenie) denotujące miasto historyczne i przyległy teren, podpowiadają pomysły na miasto przyszłości, wskazują na możliwości ekspresyjne przestrzeni miejskiej, mówią o pięknie miasta w relacji z krajobrazem (teatrem), elementami naturalnymi i sztucznymi, które go tworzą.

Miasto dzisiejsze, a zatem i architektura, ma ciągle możliwość utrwalania się i rozwoju poprzez architektonicznie określone jednostki przestrzenne i przestrzenie niezabudowane. Odbywać się to może w procesie doświadczania różnorodności (używając ulubionego określenia Giuseppe Samonà), przyjmowanym nie jako fakt negatywny, jako ograniczenie, ale jako zasada kompozycji, sposobność do stworzenia wzorca dla współczesnych twórczych poszukiwań dotyczących miasta rozproszonego.

Pojmowanie miasta architektury jako doświadczenie zmysłowe, jako sztukę i wiedzę, istotę rzeczy wyczekiwanych oznacza konfrontację z historią miasta, z jego pamięcią, z kulturą. Oznacza, innymi słowy, przywrócenie godności i kulturowej spójności architekturze, która jest całościowym wyrazem kultury urbanistycznej podlegającej ciągłej odnowie.

Z drugiej strony, badanie waloru przestrzennego architektury danego obiektu i uchwycenie go w złożonym i bogatym wymiarze miasta jest odczytaniem przestrzeni miasta i jego obszaru jako pewnego rodzaju teatru, jako wielkiego teatru miejskiego.

Rekonfiguracja urbanistyczna i uporządkowanie zabudowy stanowią niektóre z tematów, jakie powinien podjąć projekt architektoniczny służący nowemu zdefiniowaniu przestrzeni urbanistycznej miasta i jego architektury.

Chodzi o zaproponowanie, w granicach problematyki, takiej metody interwencji, która wychodziłaby od elementów konstytutywnych miasta (kulturowych i architektonicznych)

i znalazłaby wyraz w charakterze-ekspresji kompozycji przestrzennej, w poszukiwaniu formy opartym na ważnych znakach techniki i historii, na śladach, ukierunkowaniu miasta istniejącego.

Szczególny przyczynek, bardzo znaczący dla tych tematów stanowią prace dyplomowe: „Laboratorium Kraków. Projekty dla historycznego obszaru miasta” (rok akademicki 1998-2000), wykonane wraz z współpromotorami z Politechniki Krakowskiej (prof. M. Misiągiewicz i prof. D. Kozłowski). Przedmiotem prac studentów-architektów, powstałych w środowisku uniwersyteckim, będącym miejscem wymiany myśli dotyczących projektu architektonicznego i miasta, jest analiza elementów struktury urbanistycznej Krakowa, poprzez rozważania na temat roli projektu i natury miasta.

Używam terminu natura jako żywej metafory określającej wymiar urbanistyczny miasta i jego terytorium. Prace zgłębiły kwestie związane z reorganizacją i budowaniem miasta współczesnego, zaczynając od analizy przekształceń, jakie dokonały się w epoce współczesnej w miastach o założeniu historycznym i od zaprojektowania lub ponownego zaprojektowania niektórych ważnych miejsc urbanistycznych w obrębie lub poza granicami miasta historycznego.

Przedmiotem rozważań teoretycznych i projektowych były „puste przestrzenie” w obrębie miasta, duże obszary „wewnętrznych peryferii” tuż obok miejsc zabytkowych, modernizacja i nadanie nowej jakości fragmentom struktury urbanistycznej.

Miasto współczesne potrzebuje nowych instrumentów działania i interpretacji niezbędnych do zaprojektowania współczesnej złożoności. Poczynając od rzeczywistości urbanistycznej, która nie stanowi już ciągłości miasta historycznego-monocentrycznego i zmierzając ku przekształceniom terenów granicznych w nowe centra urbanistyczne, zgodnie z zasadą osiedleńczą wyznaczającą terytorium-archipelag policentryczny o wielu skalach.

Istotą eksperymentów projektowych była ocena stopnia modyfikacji granic wewnętrznych miasta, zbadanie potencjału pustych przestrzeni miejskich pod względem architektonicznym, przeciwstawienie budowaniu pustych przestrzeni budowaniu *poprzez* puste przestrzenie, wskazanie strategii lokalizacji funkcji (architektury), i tym podobne.

Mówiąc inaczej, chodziło o powrót do traktowania architektury a przede wszystkim kompozycji/ projektowania architektonicznego i urbanistycznego jako dziedziny praktycznej, parafrazując Aldo Rossiego, w dwojakim sensie, to znaczy dziedziny, która nie zajmuje się tylko relacją pomiędzy miastem a architekturą, ale która akcentuje przede wszystkim specyficzne relacje zachodzące pomiędzy analizą miasta a projektowaniem. To poznanie miasta traktowane jest jako akt wstępny, a więc zasada zgłębiania poprzez

rzeczywistość urbanistyczną i artystyczną, złożoną, nawarstwioną w czasie i na przestrzeni dziejów. To również poznanie miasta jako faktu zbiorowego, poddawanego analizie w aspekcie pamięci i inwencji, jako praktycznego narzędzia służącego interpretacji i projektowi.

Prace dyplomowe proponują, w tej ponadczasowej i ponadhistorycznej podróży sentymentalnej, metodę przybliżenia tematu „miasta nieznanego” opartą na kompozycji architektonicznej, na ciągłej relacji, jaka przebiega pomiędzy procedurami kompozycji a badaniem zjawisk urbanistycznych. Ukazują również wykorzystanie nowych form architektonicznych w zestawieniu z historycznymi wzorcami kompozycji, na relacjach ujętych w różnych skalach pomiędzy wewnętrznymi „racjami” obiektów a nowym krajobrazem urbanistycznym współczesnego miasta.

Projekty dotyczące obszaru monumentalnego Krakowa nie wymagają komentarza. Są istotą rzeczy wyczekiwanych. Są to prace studentów weneckich, którzy poprzez własne doświadczenia projektowe wnieśli wkład w dyskusję nad przyszłością miasta i architektury.

Per la città dell'architettura Un contributo alla ricerca progettuale

Credo siamo tutti d'accordo nell'affermare che nell'immaginario urbano contemporaneo la città pare avere futuro incerto.

Alla città antica fondata su una dimensione finita, intessuta di spazi e definita da oggetti, si è sostituita la città contemporanea senza limiti, indistinta, in cui convivono realtà contraddittorie che hanno generato una indeterminatezza urbana priva di progettualità, ripetitiva e omologante, caotica e allo stesso tempo povera di contenuti.

Vorrei proporre una riflessione che nasce dalla necessità di affermare, o riaffermare la forza espressiva della città e dell'architettura che ne connota l'immagine e la determina.

Con questo titolo *Per la città dell'architettura*, è mia intenzione insistere sulla necessità di non dimenticare la città come atto creativo, essenza di società e di culture fondate sull'azione (sul fare) come primo atto trasmissibile (l'azione come prima forma di linguaggio).

La città dell'architettura è la città che rivendica la forza di un'idea, che comunica e trasmette un progetto.

Chiediamoci

Quali sono le forme della città contemporanea?

Cosa intendiamo quando parliamo della città distinta dal suo territorio?

Qual è il ruolo della città storica oggi?

In che rapporto sta l'architettura con la città (e quindi il progetto con lo studio della città)?

La città di oggi è presenza multiforme e contraddittoria, palinsesto di più realtà urbane (più principi insediativi), più luoghi.

Cracovia, per esempio è un insieme temporale di più città giustapposte; è la città di fondazione costruita intorno al Rynek, è la città ottocentesca organizzata per isolati urbani, è la città senza figura risultato di scelte insediative politiche e di mercato fatte in epoca moderna.

Oggi la città si presenta divisa fra due realtà interdipendenti fra loro, due città:

- la città di fondazione con la sua finitezza, compiuta e organizzata intorno al Rynek e ai suoi monumenti;
- la grande Cracovia, la città-territorio, policentrica, disseminata in un territorio vasto, espressione della postmodernità che predilige il non finito, l'incompiutezza.

Due città, cui corrispondono due nature diverse. Alla città storica monolitica (come la montagna incantata) si contrappone la città contemporanea invasiva di incominciamenti e abbandoni, frammenti di città e di natura assente. Una città costruita più che progettata.

Paradossalmente il costruito è un continuum urbano eterogeneo, un maculato planivolumetrico, gli spazi verdi (il non costruito) sono figure geometriche, tasselli di un puzzle metropolitano.

Dobbiamo riconquistare l'idea della città come opera d'arte, riaffermando lo studio dei fenomeni urbani filtrati e riconcettualizzati attraverso le maglie di un disegno urbano che accetti la complessità come ricchezza, senza tralasciare i segni, le tracce, i luoghi della storia. La città contemporanea si presenta come un luogo senza memoria. La città, diceva Le Corbusier molti anni fa, in *Vers une architecture* del 1922, necessita di un piano. Qual è il piano della città contemporanea?

Il progetto è conoscenza, la città è il luogo della conoscenza. La città insegna l'architettura.

La città è un fatto collettivo, è storia vitale, identità e memoria viva, è anche un fatto urbano che s'identifica nei valori formali dei luoghi inseguendo modelli spaziali, misure, dimensioni, rapporti e ritmi. La semplicità volumetrica degli elementi singolari, i luoghi-assenze (i vuoti) denotanti la città antica e il suo intorno suggeriscono modi di pensare la città futura, mostrano potenzialità espressive dello spazio urbano, parlano della bellezza della città in relazione ai paesaggi (i teatri) e agli elementi naturali e artificiali che la compongono.

La città oggi e quindi l'architettura può ancora affermarsi e configurarsi per unità spaziali architettonicamente compiute e per intervalli ineditati, tramite l'esperienza dell'eterogeneo (per usare un'immagine cara a Giuseppe Samonà), assunta non come fatto negativo, come limite, ma come principio compositivo, come opportunità per un modello di ricerca creativa e moderna della città diffusa.

Affermare la città dell'architettura in quanto esperienza sensibile, come arte e scienza, come sostanza di cose sperate, significa confrontarsi con la storia della città, con la propria memoria, con la propria cultura. Significa, in altre parole, ridare dignità e coerenza civile all'architettura come espressione collettiva di una cultura urbana e di una società che si rinnova continuamente.

Per altro verso, indagare il valore spaziale dell'architettura dentro l'opera architettonica e coglierlo nella dimensione complessa e densa della città, significa leggere lo spazio urbano e il territorio della città come un teatro, un grande teatro urbano.

La riconfigurazione urbana e il riordino edilizio sono alcuni dei termini su cui oggi è chiamato a rispondere il progetto di architettura in funzione di una nuova definizione dello spazio urbano della città e della sua architettura.

Si tratta di proporre in termini problematici un metodo di intervento che a partire dallo studio degli elementi costitutivi della città (culturali e architettonici), si articoli sul carattere espressivo della composizione spaziale e sulla ricerca figurativa basata sui grandi segni della tecnica e della storia, ma anche, sulle tracce, sulle direzioni, sugli orientamenti della città.

Il contributo specifico delle tesi di laurea del

„Laboratorio Cracovia: Progetti per l'area urbana monumentale" (a.a. 1998-2000), con il supporto di docenti del Politecnico di Cracovia (M. Misiągiewicz e D. Kozłowski), è al riguardo emblematico. Prodotta in ambito universitario come luogo di scambio di idee sul progetto d'architettura e sulla città, la ricerca scientifica ha indagato, attraverso i progetti degli studenti-architetti, gli elementi strutturali della cultura urbana di Cracovia riflettendo intorno al ruolo del progetto e alla natura della città.

Uso il termine natura come metafora vitale della dimensione urbana della città e del territorio.

La ricerca progettuale ha approfondito temi legati alla riorganizzazione e alla costruzione della città contemporanea a partire dallo studio delle trasformazioni avvenute in epoca moderna e contemporanea delle città di antica formazione, e dalla progettazione e/o riprogettazione di alcuni luoghi urbani emblematici interni-esterni alla città storica.

I „vuoti urbani" interni alla città, le grandi aree di „periferia interna" a ridosso dei luoghi monumentali, l'ammodernamento e la riqualificazione di frammenti dell'armatura urbana della città hanno costituito temi di studio e di progetto.

La città di oggi necessita di nuovi strumenti operativi e interpretativi, in grado di progettare la complessità contemporanea, a partire da una realtà urbana che non si pone più in continuità con la città storica e con un unico centro, ma tende a trasformare le aree di bordo in nuove centralità urbane, secondo il principio insediativo del territorio-arcipelago policentrico e multiscalare.

Valutare il grado di modificazione dei limiti interni della città, sondare le potenzialità dei vuoti urbani nella loro accezione di architetture, opporre alla costruzione dei vuoti la costruzione per vuoti, indicare una strategia di localizzazione di funzioni (di architetture) e così via, è stato in sostanza il senso della sperimentazione progettuale.

Si è trattato, in altre parole, di riconsiderare l'architettura e soprattutto la progettazione/composizione architettonica e urbana come disciplina operativa, parafrasando Aldo Rossi, considerandola nel suo significato doppio, cioè di disciplina che non si occupa solo del rapporto tra la città e l'architettura, ma che pone l'accento soprattutto sui rapporti specifici che intercorrono tra lo studio della città e la progettazione. La conoscenza della città come atto iniziale quindi, come principio studiato attraverso la realtà urbana e artistica, complessa e stratificata nel tempo e nella storia, come fatto collettivo indagato nella sua dimensione di memoria e di invenzione, come strumento operativo di interpretazione e di progetto.

Come in un viaggio sentimentale al di là del tempo e della storia i progetti di laurea propongono un metodo di approccio alla „città sconosciuta" basato sulla composizione architettonica, sul mutuo rapporto che intercorre tra procedure compositive e studio dei fenomeni urbani, sull'uso di figure

architettoniche nuove in relazione a paradigmi compositivi antichi, sui rapporti multiscalarari fra le ragioni interne dei manufatti e i nuovi paesaggi urbani della città contemporanea.

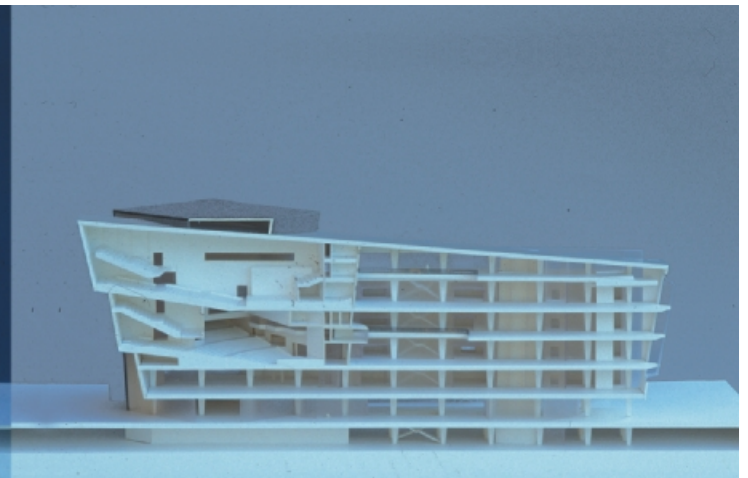
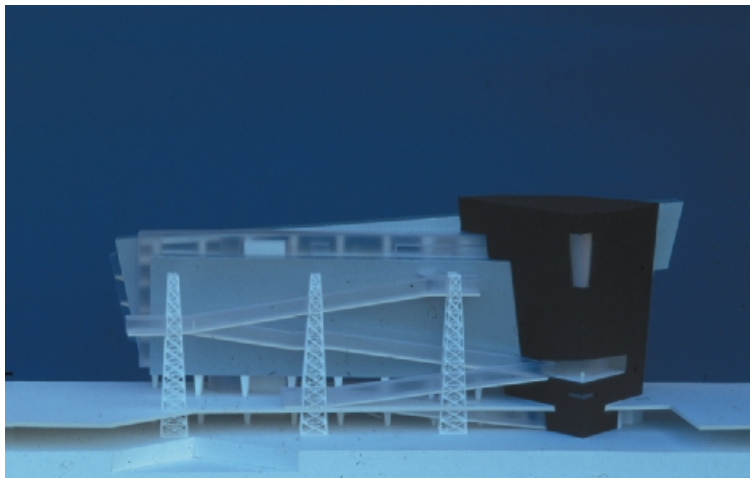
I progetti per l'area urbana monumentale di Cracovia che accompagnano queste note, non hanno bisogno di commenti. Sono sostanza di cose sperate. Sono il lavoro di alcuni studenti di Venezia che hanno vissuto un'esperienza progettuale, contribuendo al dibattito in corso sul futuro della città e dell'architettura.

Planimetria generale con individuate le aree progetto delle tesi

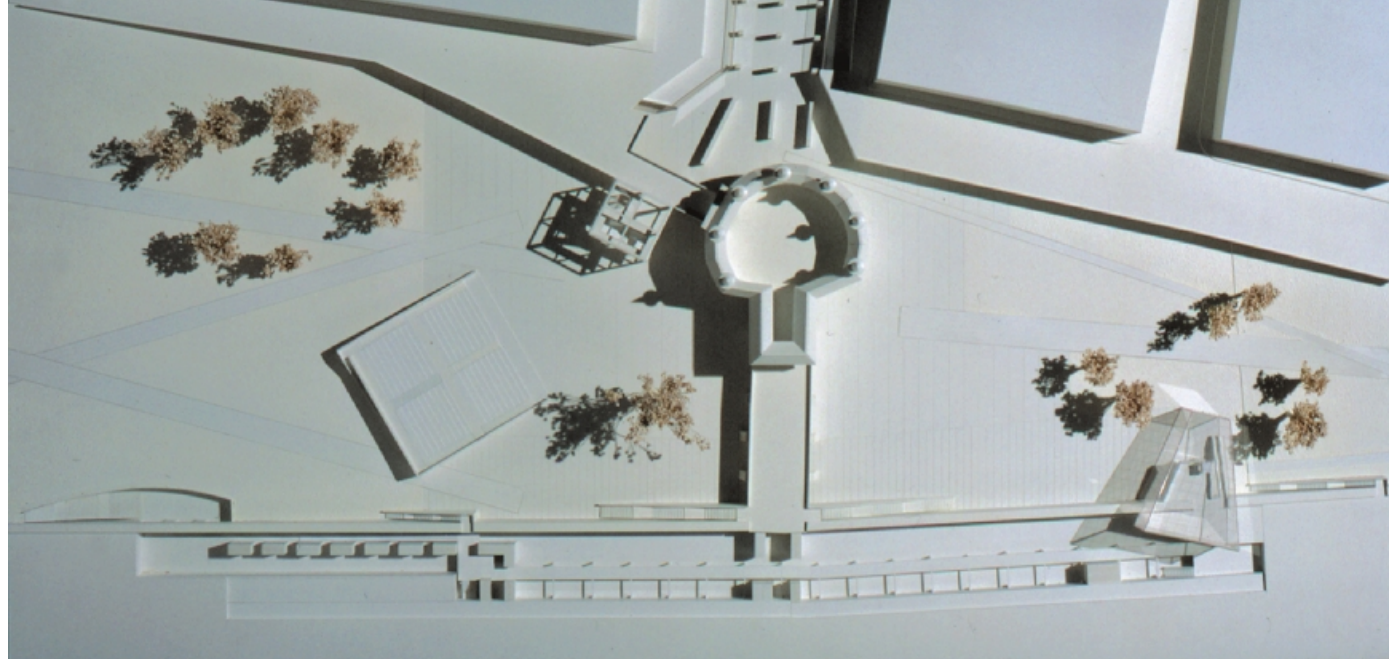




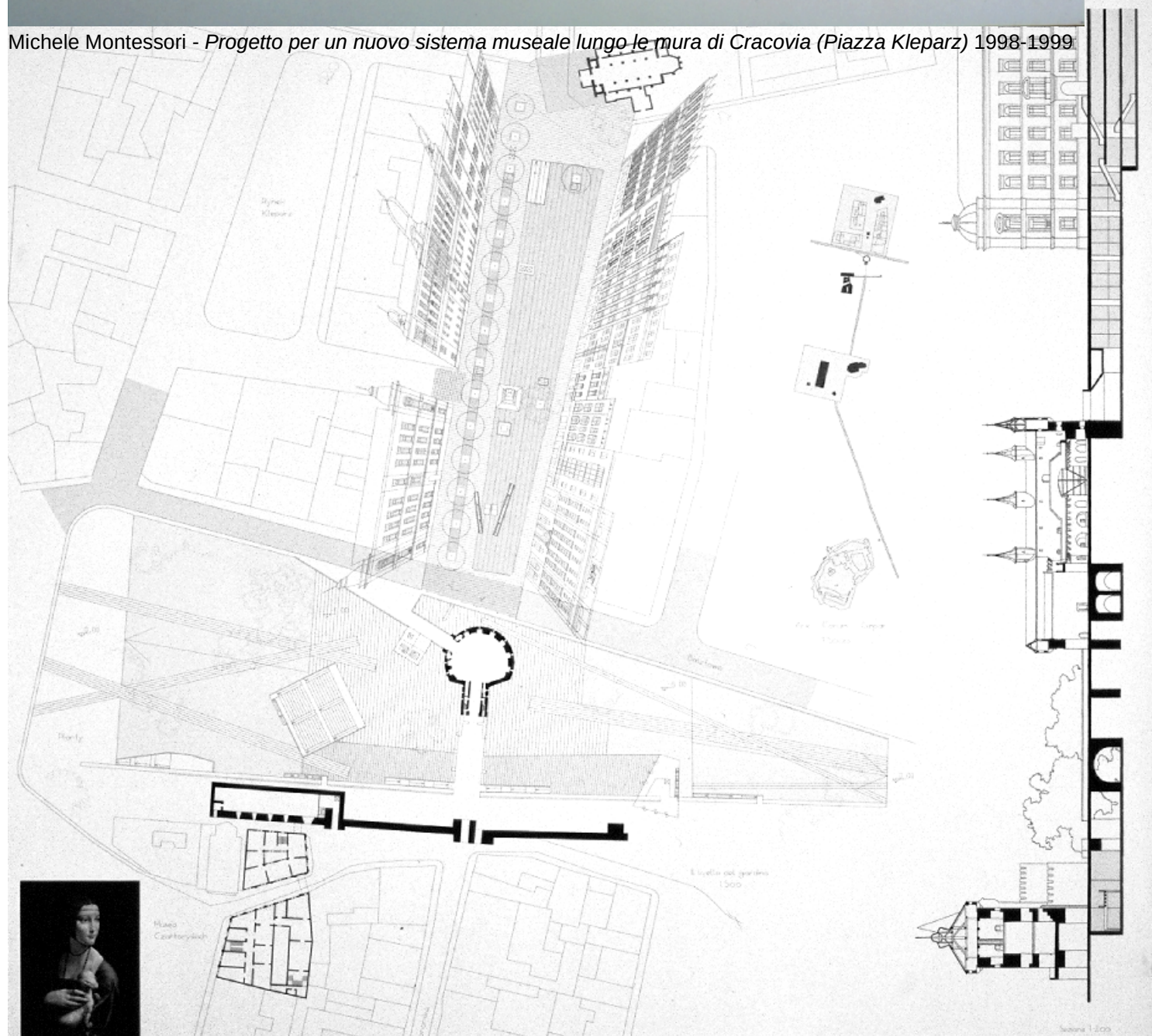
Laura Alfonsi, Filippo Biz - *Progetto per un'area lungo la Vistola - un museo d'arte contemporanea* 1998-1999



Andrea Rebellin - *Progetto di centro congressi - area Gasometro a Kazimierz* 1999-2000



Michele Montessori - Progetto per un nuovo sistema museale lungo le mura di Cracovia (Piazza Kleparz) 1998-1999



1. Psia Buda – w takim brzmieniu nazwy miejsce zamieszkiwania psa nie ma najlepszych konotacji¹. Obraz, jaki rysuje się w wyobraźni, jest raczej przygnębiający; niedaleko tu do – „pogody pod psem”, „pieskiego życia”, „pieskiego świata” ... Jeśli jest to określenie odnoszące się do jakiejś innej rzeczy architektonicznej – „psia buda”, oznacza budowlę marną lub pozostającą w nienajlepszej kondycji. Tu chodzi jednak o rzecz poważną – budę dla psa: dom, miejsce zamieszkiwania psa, który z jakichś powodów nie został wpuszczony do domu człowieka, lub nie lubi i nie chce tam zamieszkiwać. Jest więc to miejsce szczególne, dlatego rzecz będzie honorowana pisownią dużymi literami.

2. Pies nie buduje sobie sam domu. Według zamysłu jego właściciela wznosi go ktoś inny; to jest znaczne podobieństwo do budowy domów dla ludzi: nie dość, że nikt (mało kto) nie buduje sobie sam domu, to przecież architekt też nie buduje domów – tylko je rysuje. Nie wiemy wszakże, czy buda psu się podoba.

3. Jeśli *architektura jest sztuką budowania rzeczy* – to rzecz: Psia Buda może być poddana analizie pod względem formy, struktury i spełniając stosowną użyteczność – pod względem funkcji. Cechy tej triady nie różnią się od tych dotyczących domu budowanego podług miary egocentryzmu człowieka. A jeśli przyłożyć tu megalomańską definicję: *architektura jest kształtowaniem przestrzeni*, to Psia Buda jawi się jako dzieło sztuki architektonicznej – jako *Res Architectonica*.

4. Wydaje się, że użyteczność psiego domu jest prosta: ten dom jest jedynie jego – sypialnią. Salon-pokój dzienny, jadalnia, sanitariaty – znajdują się poza domem; holu, sieni czy przedsionka nie ma. Ta sypialnia spełnia jednak rozliczne funkcje: jest miejscem dziennego wypoczynku, rozmyślań, spędzania czasu wolnego lub – co nasuwa skojarzenie z domem człowieka – jest także miejscem nie robienia czegokolwiek, także nudzenia się. W tym, jak się okazuje, wielofunkcyjnym pomieszczeniu nie przyjmuje się gości. Pod tym względem przyjaciel człowieka jest bezwzględny: z innymi zwierzętami może przyjaźnić się tylko na zewnątrz swojej posiadłości; ma silne poczucie własności. Poza Budą odbywają się także jego rozrywki, i obowiązki – strzeżenie domostwa, i dobytek człowieka, i swojego terytorium.

5. Pies skazany jest na pewien luksus opiekuńczości człowieka, który dba o jego higienę, przygotowuje i zapewnia posiłki; to odbywa się na zewnątrz psiego domu. Z drugiej strony jest to jednak oznaka jego niesamodzielności; bez pomocy opiekuna jest bezradny, bez człowieka ginie.

6. Jeśli chodzi o wielkość Budy – to panuje tu „funkcjonalistyczna demokracja”. Rozmiar tego domu ma być odpowiedni do wielkości Psa. Jakkolwiek luksus w postaci

nadmiaru powierzchni, rzecz tak lubiana wśród ludzi, jest pogardzany przez psy. Wielkość domu ma być dopasowana do ciała, podobnie jak ludzki but, gdzie nadmiar powierzchni czyni rzecz nieużyteczną.

7. Forma jest także wynikiem „rozwiązań materiałowych”. Tradycyjne i stosowne jest tu drewno; łatwy w obróbce materiał i przyjazny zwierzęciu. Kształt dachu, ścian i otworu wejściowego nie są wtedy sprzeczne z naturą materiału, także tego w ułomnej postaci desek.

8. Ongiś, starożytni zalecali, by wybierając miejsce na dom najpierw zbadać wątrobę żyjącej tam owcy; według jej stanu stwierdzano przydatność lokalizacji – dziś już nikt tego nie robi. Tym bardziej jeśli chodzi o psi dom. A jednak wybór miejsca jest ważny. Psia Buda winna znaleźć swe miejsce koło domu tak, by owo położenie pozwalało psu spełniać swoje obowiązki zapewniając wgląd w strzeżoną okolicę i zapewniać jaką taką rozrywkę. Położenie powinno stwarzać korzystne warunki mieszkalne: odpowiednie nasłonecznienie, osłonę przed wiatrem, deszczem i wodą z dachów innych budynków...

9. Kształt Budy wydaje się być zazwyczaj mało oryginalny. Architektura tego domu wywodzi się wprost z potrzeby zapewnienia psu ochrony przed nieprzyjemnościami klimatycznymi: deszczem i gorącem w lecie, śniegiem i chłodem zimą. Przy takim spojrzeniu formę psiego domu wywieść można z tego samego źródła co „szałas” – pierwotny schron człowieka: proste pomieszczenie przekryte dwuspadowym dachem.

10. Oczywiście kształtu Psiej Budy nie wyklucza jej tajemnic. Nikt nie zna widoku jaki rozpościera się z wnętrza budy, w obramowaniu jej portalu-okna.

11. W istocie Psia Buda stanowi przetrwały w powtarzającej się rzeczywistości archetyp trwający niezmiennie kolejnych modyfikacji pierwotnego szałas, siedliska człowieka zmienionego potem w dom, którego kształt w tej postaci, można spotkać do dziś – tu i ówdzie, na peryferiach świata. Forma ta może być uznana także za archetyp regionalizmów, także tych ze skrawka południowej Polski, jak również typu popularnego domu budowanego w bezstylu międzynarodowym.

12. Jest to ta forma, którą Le Corbusier zakwestionował jako przydatny dla człowieka. Pod takimi dachami mieszkają jedynie zwierzęta! – powiedział kiedyś, układając ręce na kształt dwuspadowego dachu. Tej tezy zwierzęta nie zakwestionowały. Psy – mieszkają więc w domach z pochyłymi dachami, z dużymi okapami, bez okien i drzwi – które zastępuje otwór spełniający rolę wejścia. Forma Psiej Budy nie pasuje do modernistycznych ideałów.

13. Jeżeli to prawda, że jeśli stojąc przed budowlą powiemy w zachwyceniu – och! (znów Le Corbusier) – to będzie oznaczać obcowanie z architekturą, to taka sytuacja w obliczu Psiej Budy jest jednak rzadka, lub nie zdarza się nigdy. Częściej chwalimy kształt budy mniemając, że wyrażamy swój pogląd na temat jej wygody, lub komfortu psiego „schronu”. Wtedy to zwracamy uwagę na solidność jej budowli, na jakość techniczną wykonania ścian i dachu, i na trwałość (od czasów Witruwiusza!). Jeśli te walory są zadawalające – mówimy: piękna buda!

14. Buda może być wszakże uznana też za początek klasyczności budowli antycznych i wszystkich następnych wątków klasycyzmu, także w wersji postmodernistycznej. Osiowość, symetria dwuspadowego dachu, szlachetność proporcji, i budulca, pokazywanego „szczerze” bez dodanego koloru – to dzisiejsze wyobrażenie klasycyzmu. Wpatrując się przyjaźnie w Psią Budę można dostrzec tam i wykwinność Partenonu, i swojskość dworu polskiego, i portyki Ledoux.

15. Dokonano próby konsultacji przedstawionych wyżej faktów i domysłów z Nicolausem Irysem von la Fontaine, który jednak nie potwierdził ich, ale też im nie przeczył. Niektóre psy żyjące na kanapie są doprawdy małowmne.

1. W języku angielskim brzmi to lepiej, normalnie : *Dom Psa*.

1. Dog's shed - (literally translated from Polish) - in such meaning has not the best connotations. Picture that come into existence in our imagination is rather depressing; it is not far from here to – "to rain cats and dogs", "dog's life", "mondo cane" ... If this term refers to some other architectural thing, "dog's shed" means poor or not staying in the best condition building. However we mean here about a serious thing – a shed for dog: house, dog's residence, which with some reasons was not let to get into man's house, or does not like and does not want to live there. So this is a special place, therefore thing will be respected with capital letters.

2. A dog does not build a house by itself. According to intention of its owner someone else raises it. We have here considerable similar situation as when raising men's houses: no one (few of us) build his or her house on his or her own. It refers also to an architect, he does not build houses, he only draws them. However we do not know however if doghouse pleases the dog.

3. If architecture is the art of raising things - then thing: Doghouse can also be analysed in relation to form, structure and fulfilling appropriate usefulness - in relation to function. The attributes of this triad do not differ from relating the house built according to measure of the man's egocentrism. And if we present here megalomaniac definition: architecture is art of space's creation, Doghouse appears as work of architectural art - as *Res Architectonica*.

4. It seems that the usefulness of Doghouse is a simple thing: this house is only its - bedroom. Living room, dining-room, toilets are out of house; there are no hall or vestibule. However this bedroom realised various functions: it is the place of day rest, meditations, spending free time or – what associates it with man's house – it is also a place – for not doing anything, also for being bored. In here, as we can see multifunctional space, guests are not received. In this case the man's friend is uncompromising: dog can be friend with other animals exclusively outside of its housing estate; it has strong sense of property. The outside the Doghouse is also a place of dog's entertainment and duties - guarding man's household and belongings; and its own territory.

5. A dog is condemned to some kind of luxury protection of man, who takes care of his hygiene, prepares and secures with meals; which happens outside Doghouse. From the other side it is however a sign of its dependency; without protector's help, dog is helpless, without a man, dog gets lost.

6. When considering the size of Doghouse – here "functional democracy" rules. The size of this house has to be suitable to Dog's size. Any luxury excess of space, thing so popular among people, is despised by dogs. The size of house has to be well-

fitting to the body, like a human shoe, inside of which the excess of space makes it useless.

7. Form is also the result of "material solutions". Wood is here a traditional and appropriate material; material easy in processing and friendly to animal. The shape of roof, walls and entrance's opening are not conflicting with nature of material, also this one of faulty form of boards.

8. The other day, when choosing a site for a house, ancient people recommended first to examine a liver of sheep living there; according to its condition usefulness of the location was declared –no one does such things today. Especially when we consider Doghouse. But the choice of place is important. Doghouse should find its place near the house, in a way so that its position permitted dog to fulfil its duties assuring insight in watched neighbourhood and to assure some kind of entertainment. The position should create advantageous habitable conditions: suitable insolation, protection against wind, rain and water dripping from buildings' roofs ...

9. Shape of Doghouse seems to be usually little original. Architecture of this house descends straight from need to assure the dog with protection against climatical troubles: rain and heat in summer, and snow and cold in winter. The form of the Doghouse can be descended from the same the source that the "shed"- the primitive human shelter: simple room covered with ridge-roof.

10. Obviousness of Doghouse's shape does not exclude its secrets. No one knows the view that stretches from interior of it or in frame of its portal - window.

11. Doghouse indeed is a survived in repeated reality archetype of invariably lasting next modifications of the primitive shelter, man's habitation transformed then in the house, which shape in this form, can be met till today - here and there on outskirts of the world. Also this form can be recognised for archetype of regionalisms, also these from southern Poland and for these of popular type built in international non-style.

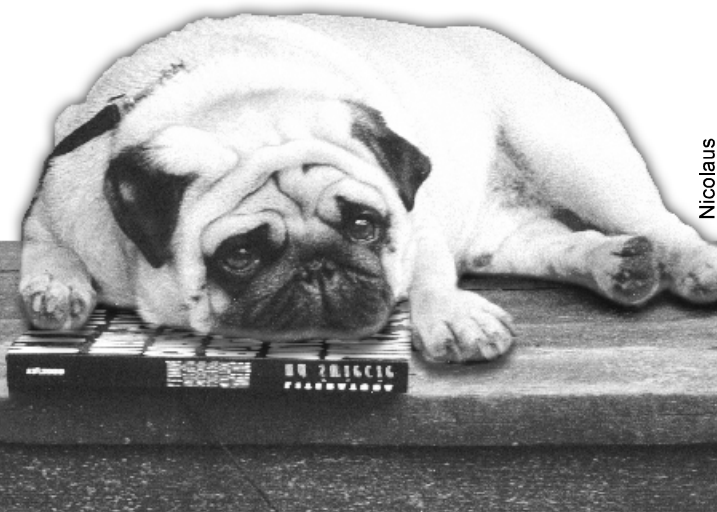
12. This is the shape, which Le Corbusier questioned as useful for man. "Only animals live under such roofs!" he said once, arranging hands in shape of ridge-roof. Animals did not question this thesis. Dogs - live in houses with ridge-roofs, large eaves, without windows and doors - which are replaced with the opening that realised the function of entry. The form of Doghouse does not fit to modernist ideals.

13. If it is a truth, that while standing in front of building we say - oh! in delighting (Le Corbusier again) - this will mean intercourse with architecture. Such situation in face of Doghouse happens rarely or we dare say that it never happens. We more often praise the shape of shed supposing that we

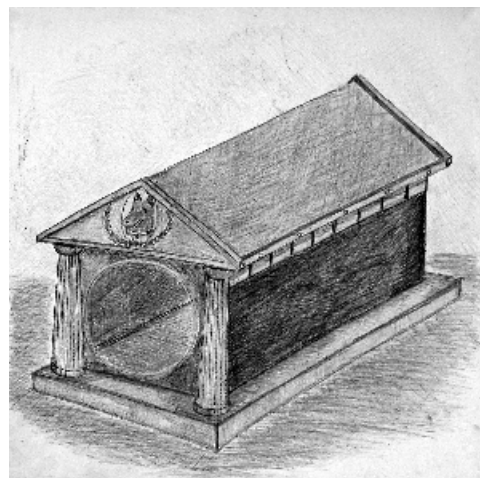
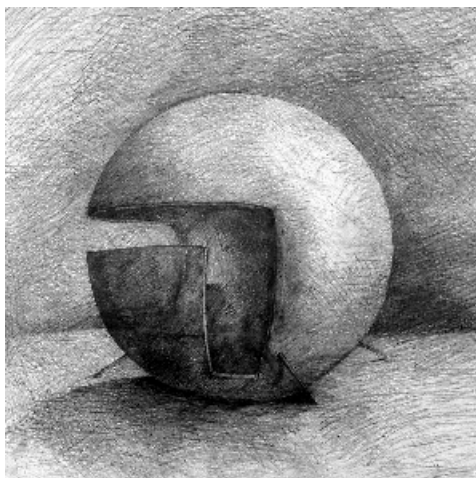
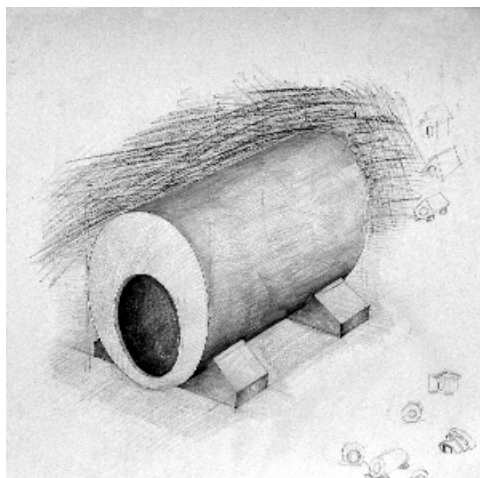
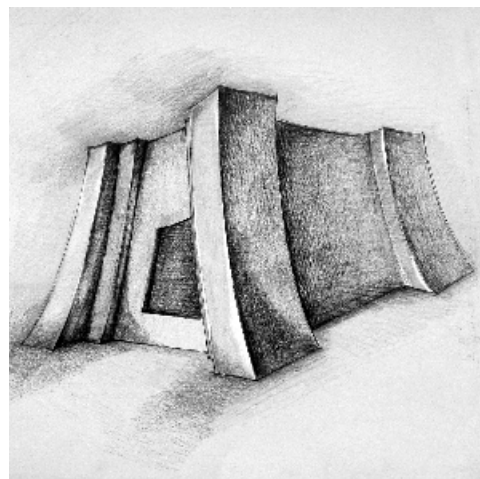
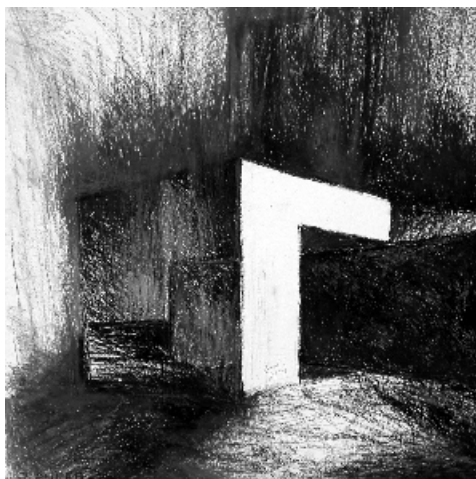
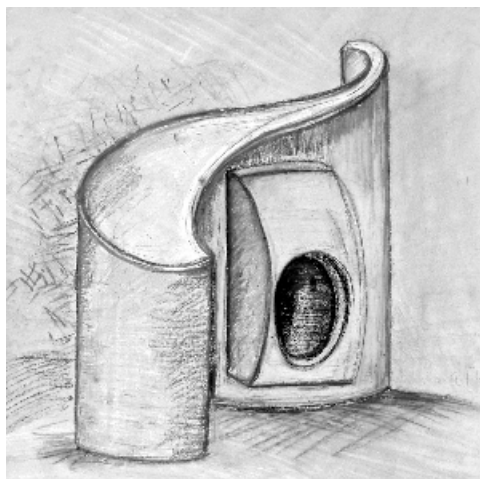
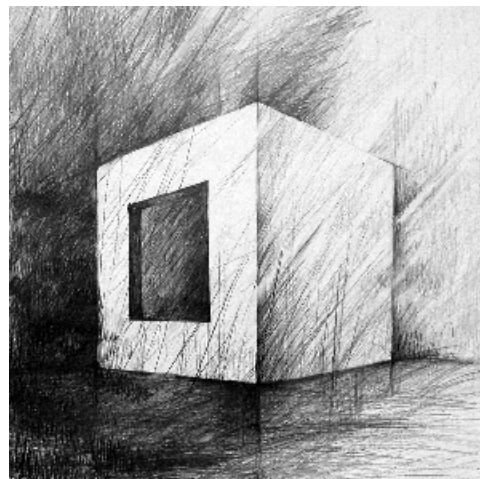
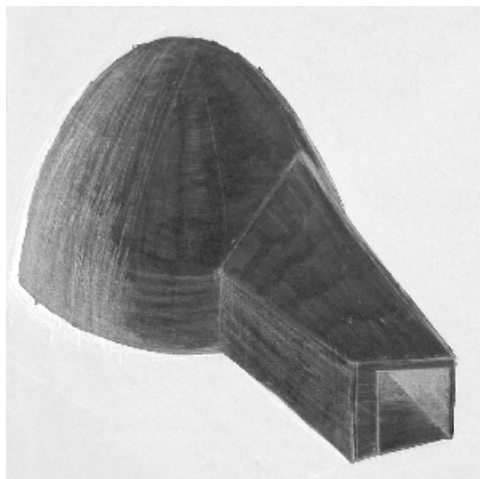
express our opinion on its comfort. Then we pay attention to solidity of building, to technical quality of walls and roof realisation and on durability (from times of Witruwius!). If these values are satisfying - we say: what a beautiful Doghouse!

14. Doghouse can also be recognised as a beginning of classical ancient buildings and all following plots of classicism, also in postmodernistic version. The axisness, symmetry of ridge-roof, nobility of proportion and the building material, showed "sincerely" without any added colour - this is today's image of classicism. Looking friendly in Doghouse it is possible to see the elegance of Partenon there, the familiarity of Polish mansion, and the porticoes of Ledoux.

15. An attempt to consult above-mentioned facts and presumptions was realised with Nicolaus Irys von la Fontaine. However he did not confirm them nor did he deny. Some dogs living on sofa are really reticent.



Nicolaus



Sympatyczną próbą odpowiedzi na pytanie o indywidualne wyobrażenie kształtu Domu dla Psa ma być klauzura przeprowadzona dla studentów 2 roku.

Sposób podejścia (abstrahując od sposobu rysowania) nie wyklucza żadnej z form. Dla studentów pomocnym w poszukiwaniu idealnego kształtu są rzeczy spoza świata architektury, preteksty i zapożyczenia. Dla widza wskazane jest poczucie humoru, dystans i wyrozumiałość świadomość dla intencji rysującego. Bo istnieją przecież domy tworzone w przestrzeni kształtów elementarnych – w sześcianach, kulach, piramidach. Są także domy zdekonstruowane i regionalne, domy postmodernistyczne typu „dekorowana Buda”, domy-szałasy opata Laugier’a, domy-metafory, domy-symbole, domy-eksperymenty. Pośród nich, te które wywodzą się ze świata abstrakcji i te, które przenoszą mniej lub bardziej poważne znaczenia.

Tak jak w wypadku domów tworzonych dla ludzi, przekonanie, że Psia Buda powinna być rzeczą solidną i praktyczną nie wystarcza; trzeba aby się podobała, aby łączyła jakości techniczne i funkcjonalne z estetycznymi. To żądanie, oczywiście dotyczące bezpośrednio problemu formy, tłumaczy repertuar form; dlatego tak wiele zapożyczonych i zmodyfikowanych wzorów wciąż towarzyszy sobie nawzajem albo też następuje po sobie nie zmieniając charakterystyki.

Psia buda chce należeć do świata rzeczy architektonicznych, a zabawa rysunkowa chce potwierdzić fakt, że architekturę tworzy się dla przyjemności jej oglądania, z materialnych wytworów techniki, tak aby się stały charakterystyczną realnością „dla nas”.

A drawing exercise realised for students of 2nd year is a pleasant attempt to answer a question about individual image of Doghouse's shape.

The way of approach (apart from a manner of drawing) does not except any form. Things beyond world of architecture, pretexts and loans are helpful for students in their search of ideal shape. Sense of humour, distance and indulgent consciousness of drawer's intentions are advisable characteristics of spectator. There are still houses created in space of elementary shapes - in cubes, spheres, pyramids. There are deconstructed and regional houses, postmodern-houses – in type of "decorated shed", - abbot's Laugier's shelters-houses, metaphor-houses, symbols-houses, houses in experimental shapes. Among them all, these which descend from world of abstraction and these which carry less or more serious meanings.

It results from this unequivocally, that so as in case of houses created for men, conviction that the Doghouse should be the solid and practical thing is not good enough; it should be attractive and should join technical and functional qualities with esthetical ones. This demand, obviously touching directly the problem of form, explains the repertoire of forms; why so many adopted and modified patterns still accompany each other or also follow one another not modifying their character.

Doghouse wants to be transformed to architectural thing and this exercise is to confirm the fact that architecture is created with use of material products of technique, so that it becomes "for us" characteristic reality.

Dzieje sztuki zaczynają się od ekspresji powiada Herbert Read. Tibor Klaniczay dodaje, że poeci swoje *concetti* wyrażają słowami a inni artyści swoje idee wyrażają obrazami. Rysunek architektoniczny służy uzewnętrznianiu uczuć, przeżyć, przekonań i pomysłów..., ale nie tylko. Sztuka, jak pojmował ją Michał Anioł, jest efektem *intelletto*, artystycznej wizji, także jej oceny podpowiedzianej przez oko artysty. Rysowanie wyłania materialny obraz niematerialnej idei, a pomyślane kształty odbierane są nie dlatego, że wzrok się z nimi oswaja, lecz rozpoznawane i oceniane w ten sposób wyzwalane są z uwikłania.

W Akademii Florenckiej, w XV wieku, Marsilio Ficino, spekulatywny filozof piękna głosił: architekt najpierw ma ideę domu w umyśle i buduje go tak jak go wymyślił. Jeśli w architekturze pominąć materię, to zostaje plan, pewien układ, pewien ład określony przez architekta. Leone Battista Alberti myślał podobnie, chociaż swoje uwagi wspierał na analizie doskonałości proporcji. W traktacie o architekturze zapisał: *budynek składa się z rysunku i materii*. Rysunek pojmował jak wytwór umysłu, a materię traktował jako wytwór natury. Walory rysunku widział w umiejętności przystosowania w doskonały sposób linii i kątów określających cały kształt budynku, niezależnie od jakiegokolwiek materii. Nazwał rysunek projektem – *preordinatione*. Przekonanie Albertiego, że idea-myśl uchwycona w rysunkowym zapisie rozstrzyga o istocie twórczości dzisiaj potwierdza Vittorio Gregotti w słowach: architekt nie buduje domów, buduje projekty domów; co pozwala wprost kojarzyć rysowanie z budowaniem.

Rysunek jest dla sztuk tym, czym filozofia dla nauk. Tymi słowami Nikomacha, Poliziano, poeta i filozof, w *Panepistemonie*, w 1491r. przypomniał jak starożytność pojmowała rysunek. W czasach renesansu odwołanie się do przeszłości nie było przypadkowe. Wówczas ujawniało się przekonanie, że *disegno* – rysunek jest tym, który łączy malarstwo, rzeźbę i architekturę, trzy sztuki rysunkowe – *arti del disegno*. Wyraz *disegno* był nie tylko nowym terminem, ale także nowym pojęciem. Przypisano mu podwójne znaczenie, takie jakie pełni w języku włoskim także dzisiaj. *Disegno* rozumiano jako rysunek, zarys formy przedmiotu, ale także jako zamiar, projekt. Istotę rysunku widziano nie w przedmiocie przedstawianym na obrazie, lecz w podmiocie: w zamiarze, pomyśle, idei, innymi słowy w koncepcji proponowanej przez artystę. Rysunek stawał się nie tylko obrazem, w którym pokazywano istniejący świat form naśladując rzeczywistość w klasycznym, mimetycznym znaczeniu. Rysowaniu przypisano nowy istotny sens zawarty w przedstawianiu form tworzonych. Rysunek wspierał analizę, rozeznanie problemu teoretycznego i praktycznego, stanowił podstawę formułowania projektu. Rysowaniu przypisano wartość jako twórczemu działaniu.

W klimacie tamtych czasów Federigo Zuccaro określił sztukę jako *ordinata da un principio intellettuale*, jawiącą się poprzez *immaginazione ideale* „rysunek wewnętrzny”, któremu

przypisywał inicjację twórczości, kontynuowanej i realizowanej poprzez „rysunek zewnętrzny” pojawiający się na murze, płótnie czy papierze. Dwa rodzaje rysunków, które wskazał Zuccaro, chociaż różnią się w swojej istocie, wydają się być nierozdzielne, wzajemnie uzupełniające się. Trudno wskazać pomiędzy nimi nawet umowną granicę. Rysunek proponowany przez architekta może być odbierany jako wynik pragnienia i rozumowania tego wewnętrznego niedostępnego i tego zewnętrznego widocznego poprzez zapis graficzny.

Twórczość architekta spełnia się w grze myślenia i rysowania. Inspirująca moc tej gry objawia się wtedy, kiedy prowokuje ona wolę poszukiwania, rozbudza twórczą wyobraźnię, kiedy myśl wprowadza w ruch punkty, linie, płaszczyzny, bryły, kolory, faktury..., kiedy każdy znak buduje nową akcję, kiedy każdy kolejny ruch, przywołując coraz to inny obraz, stwarza możliwość wyboru. Wtedy moc myślenia współgrająca z magią widzenia pozwala odnajdywać kształt rzeczy najodpowiedniejszy pod względem estetycznym i pragmatycznym dla określonego celu.

Czas jest nieodłączny od przestrzeni, przestrzeń od czasu. Niezbyszalny jest nade wszystko ruch w czasie i w przestrzeni. Wówczas, w terytoriach znanych i nieznanach, można poruszyć punkt aby pozyskać linię, manewrować linią aby zarysować kontur płaszczyzn, zestawiać płaszczyzny aby ujawnić bryłę: wydobywać znane i nieznanne kształty architektonicznych rzeczy: lampy, krzesła, domu, wieży, mostu, ulicy, placu, ogrodu... i utrzymywać je w rysunkowym zapisie.

Potwierdzeniem sensu rysowania, sposobu określania kształtów architektury poprzez rysunek może być to, o czym wspominał Maurice Denis, malarz symbolista w *Théories*: obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku. Zanim pomysł, idea kształtu architektury zostanie zrealizowana w rzeczywistym budulcu a budowla zostanie postawiona w określonym miejscu na ziemi rozpoznawana jest najpierw poprzez punkty, linie i płaszczyzny zestawione w określonym porządku. Rysunek nie jest materią, ciałem, czy substancją, jest efektem wskazań podyktowanych przez umysł i oko jako porządek, wzór, reguła i forma. Ale tak naprawdę rysunek, jak chce Edgar Degas, nie jest formą, lecz sposobem widzenia formy, bo tylko pewien przenikliwy rodzaj widzenia, dodaje Rudolf Arnheim, doprowadza do stworzenia dzieła sztuki.

Twórczość architekta wspiera się na splatającym się myśleniu i rysowaniu jak światło i cień, ujmując rzecz metaforycznie. Rysunek stworzony przez architekta, podobnie jak obraz malarza, nie jest tylko cieniem jego myśli lecz sposobem wyłaniania się cienia, nie jest mechaniczną rejestracją kształtu lecz jego twórczym uchwyceniem. Rysunek architektoniczny może być odbierany jak obraz stworzony przez punkty, linie, płaszczyzny i bryły lub odczytywany jak

projekt wyrażony poprzez owe znaki graficzne i kolory, które sprawiają, że niematerialna idea przyjmuje materialną postać. Architektura stworzona na papierze nie jest ilustracją idei lecz obrazem budowli stworzonej w myśl idei. Rzecz znajdującą się w jakimś oddaleniu w czasie czy przestrzeni, w świecie intencjonalnym, jeszcze nieobecna tu i teraz, dzięki rysunkowi ujawnia swój rzeczywisty, realny kształt.

Wielokierunkowy ruch inicjujący architektoniczną grę na drodze pomysł – rysowany obraz, drodze prowadzącej do realizacji, może kojarzyć się z ruchem tańca: kiedy tancerz szuka najwłaściwszej pozy lub figury z ruchem muzyki: kiedy dźwięki wybrane przez muzyka, wydobyte przez dyrygenta jawią się jako koncert. Architektoniczna gra myślenia i rysowania przypomina grę aktora, który szuka tej najwłaściwszej intonacji głosu, najbardziej przekonującego gestu, aby wyrazić, stworzyć postać zarysowaną w scenariuszu. Podobieństwo gry tancerza, aktora i architekta tkwi w umiejętności sterowania emocjami, angażowaniu się w rolę z dystansem lub w jego przekraczaniu.

Rozstrzygnięciem owej gry jest moment, kiedy z przestrzeni wyłania się przestrzeń budowli, w świecie wyłania świat dzieła: świat fikcji i prawdy. Być może należy się zgodzić z Dariuszem Kozłowskim, który rzecze: architektura jest to budowanie rzeczy fikcyjnych tak, by wyglądały jak prawdziwe. Ale nie bierzcie się do rysowania-budowania zanim nie wymyślicie idei.

Esej opracowano wg książki: Maria Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999. Monografia 245, Seria Architektura, Wydawnictwo Naukowe Politechniki Krakowskiej.

The history of art starts from expression, says Herbert Read. Poets express their concetti with words while other artists express their ideas with images, adds Tibor Klaniczay. The architectural drawing helps manifest feelings, emotions, convictions and ideas... but not only that. Art, as understood by Michelangelo, is an effect of intelletto, an artistic vision, including its assessment prompted by the artist's eye. The process of drawing extracts a material image from an immaterial idea; conceived shapes are not perceived because sight gets used to them, however, recognized and valued in such a way, they are freed from entanglement.

In the Florentine Academy, in the 15th century, speculative philosopher of beauty Marsilio Ficino would say: the architect has firstly an idea of the building on his mind and builds it in the way he has conceived it. If the material in architecture is skipped, the plan is left, a certain system, a certain order defined by the architect. Leone Battista Alberti had similar thoughts, although he based his observations on the analysis of perfect proportions. In the treatise on architecture noted he: the building consists of drawing and material. To him the drawing was a product of mind, while the material was a product of nature. He noticed the drawing's values in the ability to adapt, in a perfect way, lines and angles that define the entire shape of the building, regardless of any material. He called the drawing a design - *preordinazione*. Alberti's conviction that idea/thought captured in a drawing notation decides about the essence of creation has been now confirmed by Vittorio Gregotti saying: architect does not build houses, he builds designs of houses, which allows to associate drawing with building.

To arts the drawing means what philosophy means to sciences: with those Nikomach's words poet and philosopher Poliziano recalled, in Panepistemon in 1491, how Antiquity had perceived drawing. In the Renaissance times drawing upon the past was not accidental. Then a conviction was revealed that disegno S drawing is what unites painting, sculpture and architecture, three drawing arts *arti del disegno*. The word disegno was not only a new term, but a new notion as well. It was ascribed a double meaning, still unchanged in Italian. Disegno was understood as drawing, an outline of an object's form, but also as an intention, project, design. The essence of drawing was seen not in the object shown in the painting but in the subject: in the intention or idea, in other words, in the concept proposed by the artist. The drawing became not merely an image, in which the existing world of forms was shown, following reality in the classical, mimetic meaning. A new important sense, contained in depicting created forms, was ascribed to drawing. The drawing would support an analysis and recognition of theoretical and practical problems; it was a basis to formulate the design upon. A value was attributed to drawing as an act of creation.

In the atmosphere of those times Federigo Zuccaro defined art as *ordinata da un principio intellettuale* appearing

through *immaginazione ideale* an "internal drawing," to which he attributed a beginning of creation to be continued and realized through an "external drawing" appearing on a wall, canvas, or paper. Two sorts of drawings pointed by Zuccaro, despite differences in their essence, seem to be inseparable and supplement each other. Even a contractual border between them can hardly be laid. The drawing proposed by the architect can be perceived as a result of desire and reasoning of the internal one, which is inaccessible, and the external one, which is visible through graphic notation.

Architect's creativity is fulfilled in the play of thinking and drawing. An inspiring power of that game appears when it provokes a will to search and awakes creative imagination; when thought makes points, lines, surfaces, volumes, colours and textures move ..., when each sign builds a new action, when each next move, recalling another different image, lets one make a choice. Then the power of thinking, which co-plays with the magic of sight, allows to find the shape of things whose aesthetics and pragmatics are the most appropriate for the purpose defined.

Time cannot be separated from space, space from time. Movement in time and space is indispensable above all. Then, in known and unknown areas, a point can be moved to obtain a line, a line can be manoeuvred to draw a contour of surfaces, surfaces can be assembled to reveal a volume, known and unknown shapes of architectural things can be extracted: lamp, chair, house, tower, bridge, street, square, garden ... to be preserved in the drawing notation.

The sense of drawing, a way of defining shapes of architecture through drawing can be confirmed by what painter symbolist Maurice Denis mentioned in *Théories*: before the painting becomes a battle horse, a nude, or any other anecdote, it is most of all a flat surface covered with paints in a certain order. Before the concept i.e. the idea of architecture's shape is realized and the building actually built on a certain place it is first recognized through points, lines and surfaces collected in a determined order. The drawing is neither material, nor body, nor substance; it is an effect of guidelines dictated by the mind and eye to be the order, formula, rule, and form. However, the drawing is, as Edgar Degas puts it, a way of perceiving a form rather than the form itself because only a certain shrewd sort of seeing, adds Rudolfa Arnheim, leads to the creation of pieces of art.

Architect's creativity is based on thinking and drawing, interweaving each other like light and shadow, to put it metaphorically. Like the painter's painting, the drawing created by the architect, is not only a shadow of his mind but a way the shadow emerges, it is not a mechanical registration of shape but the shape creatively captured. The architectural drawing can be perceived as an image created by points, lines, surfaces and volumes, or read as a design expressed through those graphic signs and colours, which make immaterial idea become a material image. The architecture created on paper is not an

illustration of an idea but an image of the building created according to the idea. An absent thing from the intentional world, distant in time or space, reveals its real shape thanks to the drawing.

Multidirectional movement that initiates architectural game on the way towards materialization can be associated with a dance movement: when a dancer looks for the most appropriate pose or figure; with a movement of music: when sounds chosen by a musician and extracted by the conductor appear to be concert. The architectural game of thinking and drawing resembles a play by the actor looking for that most appropriate voice intonation, the most convincing gesture to express and create a person outlined in the screenplay. The similarity of play by the dancer, actor and architect remains in the ability to steer emotions and in the involvement in a role, with a distance kept or crossed.

What solves that game is a moment, when the space of building is emerging from space, the world of work of art is emerging from a world: the world of truth and fiction. Perhaps one should agree with Dariusz Kozłowski, who says: architecture is building fictitious things so as to let them look real. But do not get to drawing-building before you conceive the idea.

The essay was based on the book: Maria Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999. Monografia 245, Seria Architektura, Wydawnictwo Naukowe Politechniki Krakowskiej.



Rafał Zawisza



Ewa Heger



Maciej Skaza



Tomasz Kozłowski



Piotr Stalony-Dobrzański



Marcin Charciarek



Dariusz Kozłowski



Anna Mielnik



Armando Dal Fabbro



Maria Misiągiewicz



Antonio Monestiroli