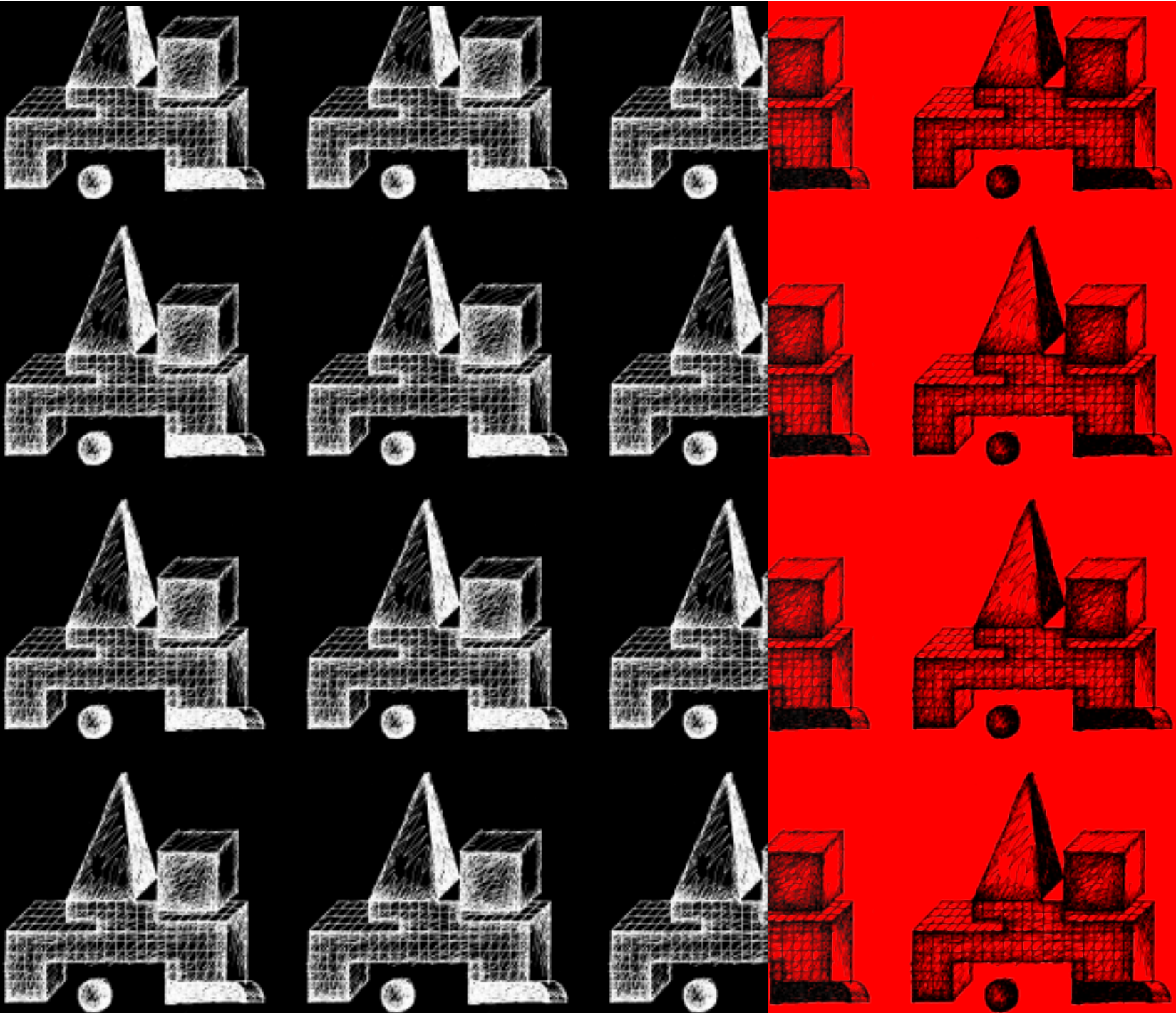




NR 2. 2006  
ZESZYTY KATEDRY ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ

# PRETAST

NR 2. 2006  
ZESZYTY KATEDRY ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ

**PRETEXT**



**Pretekst**

Zeszyt  
Katedry Architektury Mieszkaniowej  
Nr 2. 2006  
©Katedra Architektury Mieszkaniowej  
Instytut Projektowania  
Architektonicznego  
Wydział Architektury  
Politechniki Krakowskiej/  
Chair of Housing  
Institute of Architectural Design  
Cracow University of Technology  
31-155 Kraków, ul. Warszawska 24  
tel./fax (012) 628 20 21  
e-mail: dkozlow@pk.edu.pl  
www.a21.arch.pk.edu.pl

Rada Naukowa/Scientific Council  
Wojciech Buliński  
Wacław Celadyn  
Dariusz Kozłowski  
Maria Misiągiewicz  
Wacław Seruga

Zespół Redakcyjny/Editorial Staff:  
redaktor wydawnictwa/rysunki/editor of  
publication/drawings  
Dariusz Kozłowski  
redaktor zeszytu/editor of first issue  
Marcin Charciarek  
redakcja graficzna/skład/layout  
Tomasz Kozłowski  
materiał fotograficzny/photographs  
courtesy: Marcin Charciarek, Piotr  
Stalony-Dobrzański, Przemysław Bigaj  
tłumaczenia/translations: Karolina Hara-  
zim, Anna Mielnik, Urszula Pytlowany,  
Joanna Seremak, Ernestyna  
Szpakowska, Rafał Zawisza  
wydawca/druk/publisher/printing  
DJAF 31-525 Kraków  
ISBN 83-86774-49-5  
nakład 300 sztuk

Wydawnictwo dofinansowane ze  
środków  
prorektora ds. dydaktyki  
dr hab. inż. Rafała Paleja, prof. PK  
oraz firmy Polski Cement Sp. z o.o.

**Spis treści/Content**

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Dariusz Kozłowski<br><i>Konkursy, konkursy</i> .....                                                            | 6   |
| <i>Competitions, competitions</i> .....                                                                         | 7   |
| Konkursy studenckie – 2 rok/<br>Students competitions – 2nd year .....                                          | 8   |
| Konkursy studenckie – dyplomy/<br>Students competitions – diplomas .....                                        | 36  |
| Konkursy architektoniczne/<br>Architectural competitions .....                                                  | 54  |
| Antonio Monestiroli<br><i>Questioni di metodo</i> .....                                                         | 67  |
| <i>Kwestie metody</i> .....                                                                                     | 71  |
| Dariusz Kozłowski<br><i>Pomiędzy światłem i ciemnością</i> .....                                                | 75  |
| <i>In Between the Light and the Darkness</i> .....                                                              | 79  |
| Armando Dal Fabbro<br><i>Architettura e figure del margine. Border-lines versus edge-land</i> .....             | 83  |
| <i>Architektura i forma granic. Od linii granicznych po tereny marginalne</i> ....                              | 86  |
| Maria Misiągiewicz<br><i>Przypomnienie</i> .....                                                                | 89  |
| <i>Recalling</i> .....                                                                                          | 91  |
| Marcin Charciarek<br><i>Widzialna i niewidzialna struktura architektury</i><br><i>czyli pokoje Pana K</i> ..... | 93  |
| <i>The Visible and the Invisible Structure</i><br><i>of Architecture or the Rooms of Mr. K</i> .....            | 97  |
| Tomasz Kozłowski<br><i>Dekompozycja brył elementarnych</i> .....                                                | 101 |
| <i>Decomposition of Elementary Solids</i> .....                                                                 | 106 |
| Archiwum/<br>Archives .....                                                                                     | 113 |

Katedra 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. Tomasz Kozłowski  
dr inż. arch. Maciej Skaza  
dr inż. arch. Rafał Zawisza  
mgr inż. arch. Przemysław Bigaj  
mgr inż. arch. Ewa Heger  
mgr inż. arch. Anna Mielnik  
mgr inż. arch. Piotr Stalony-Dobrzański  
mgr inż. arch. Ernestyna Szpakowska  
mgr inż. arch. Marta Pieczara, stażystka 2005-2006

Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej „PRETEKST” 2006 nr 2, poświęcony jest konkursom architektonicznym. Prezentację rozpoczyna konkurs studencki dotyczący hasła: *Architektura betonowa – Gra Brył Elementarnych – Dom w Krajobrazie*. Następnie przedstawione są prace konkursowe absolwentów-architektów, wykonane w czasie ostatniego semestru studiów w Katedrze Architektury Mieszkaniowej, nagrodzone w konkursach ogólnopolskich: w konkursie Architektura Betonowa i w Konkursie SARP Dyplom Roku im. Zbyszka Zawistowskiego; także prace dyplomowe nagrodzone w Konkursie Krakowskiego Oddziału SARP. Informacje dopełniają nagrodzone prace konkursowe pracowników katedry, z ostatnich lat. Drugą, naukową część zeszytu wypełniają pisma dydaktyków z Instytutu Projektowania Architektonicznego Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, z Wydziału Architektury Politechniki w Mediolanie i Instytutu Projektowania Architektonicznego uczelni weneckiej.

Institute of Architectural Design  
 Faculty of Architecture  
 Chair of Housing  
 Cracow University of Technology

Prof. Dariusz Kozłowski, Ph.D., D.Sc., Arch, Chairman,  
 Marcin Charciarek, Ph.D., Arch.,  
 Tomasz Kozłowski, Ph.D., Arch.,  
 Maciej Skaza, Ph.D., Arch.,  
 Rafał Zawisza, Ph.D., Arch.,  
 Przemysław Bigaj, M.Sc., Arch.,  
 Ewa Heger, M.Sc., Arch.,  
 Anna Mielnik, M.Sc., Arch.,  
 Piotr Stalony-Dobrzański, M.Sc., Arch.,  
 Ernestyna Szpakowska, M.Sc., Arch.,  
 Marta Pieczara, M.Sc., Arch., Intern in years 2005-2006.

“PRETEKST”, The Chair of Housing Issue no2/2006 is about architectural competitions. The presentation begins with students' competition referring to entry *Concrete Architecture – Play of Elementary Solids – House in Landscape*. Architects' works prized in whole Poland's competitions (The Concrete Architecture Competition and Zbyszek Zawistowski Polish Architects Association Competition), made during last semester of studies in Chair of Housing are then presented. Also some works prized in Cracow Department of Polish Architects Association are published. Information are supplemented by prized competitions' works of Chair stuff, from last years. The second – scientific part of issue is fulfilled with some articles written by scientist and teachers from the Chair of Housing of Institute of Architectural Design, Cracow University of Technology, Faculty of Architecture, from Politecnico di Milano and from Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

# KONKURSY, KONKURSY

6

Konkursy architektoniczne są dziś normalnością. Wydaje się, że wpisują się w ogólnie akceptowany trend wymuszonych przez zasady demokracji konkursów: na zatrudnienie, na najtańszy projekt, na stosowną rolę w filmie, najpiękniejszą kobietę.... Konkursy architektoniczne mają dłuższą tradycję. Są konkursy znaczące, zazwyczaj międzynarodowe, których rangę określają najpierw przedmiot konkursu. Są konkursy architektoniczne lokalne, o stosownym prestiżu. I konkursy studenckie. Zawsze jest to wydarzenie poważne, jednak nie pozbawione czynnika ludycznego, jeśli nie zawsze dla uczestnika to z pewnością dla widza: wszak mamy do czynienia z wydarzeniem artystycznym. O znaczeniu i randze konkursu zaświadcza najpierw członkowie jury konkursowego; dopiero potem „poziom artystyczny” wyznacza jakość prac, i niekiedy ujawniona „gwiazda”. Cofając się myślą wstecz można przypomnieć sobie te najważniejsze. Każdy może tu arbitralnie przywołać inne wydarzenie.

Z pewnością niezapomnianym wydarzeniem architektonicznym był konkurs na Peak Hong Kong (1983). Zaha Hadid zwyciężyła tam prezentując niezwykle projekt. Skutkiem tego najpierw rozbłysła nowa gwiazda architektury, potem do świadomości wielu dotarło istnienie znaczącego kierunku – „dekonstrukcji architektury”; Hadid pokazała także niezwykle sposób zapisu myśli architekta. Panuje opinia, o znaczącej roli Eero Saarinen w rozstrzygnięciu tego konkursu; rola polegająca na zrozumieniu niezwykle projektu przez wielkiego architekta. Później okazało się, że zaprojektowana rzecz jest niewykonalna.

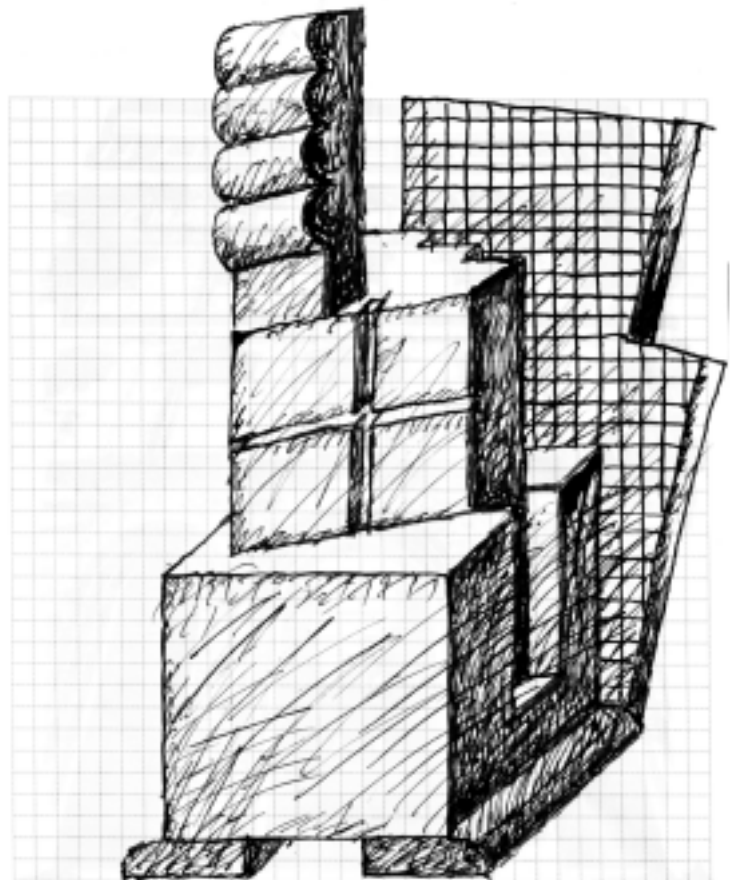
Podobnie było wcześniej z konkursem na gmach Opery w Sydney (1956). Tu znów Saarinen dostrzegł wśród wielu nadesłanych prac dzieło bardzo skromnie zapisane rysunkowo. Cały świat usłyszał nazwisko laureata, znane dotąd jedynie w Danii – Jörn Utzon. Rzeczą, którą zbudowano jako rezultat konkursu stała się – ikoną kontynentu.

Był jeszcze inny konkurs architektoniczny, który stał się słynny z powodu nie wysłanej na czas pracy projektowej. To konkurs na siedzibę Chicago Tribune (1922). Bohaterem wydarzenia jest Adolf Loos, a rzecz dotyczy jego projektu biurowca w kształcie kolumny. Przeglądając prace nagrodzone przez jury trudno sobie wyobrazić, że projekt Loosa znalazł by tam uznanie. A jednak to on, a przez to konkurs stał się sławny.

W drugim Zeszycie Katedry Architektury Mieszkaniowej pragniemy przedstawić konkursowe projekty studenckie. Najpierw prace nagrodzone w dorocznym

konkursie dla studentów II roku, na temat Dom jednorodzinny: *Architektura Betonowa – Gra brył elementarnych – Dom w krajobrazie*. Także prace dyplomowe nagrodzone w konkursie Architektura Betonowa, Ogólnopolskim konkursie akademickim na pracę dyplomową – projekt z użyciem technologii betonowej. Prezentowane są także nagrodzone projekty konkursowe pracowników Katedry Architektury Mieszkaniowej Instytutu Projektowania Architektonicznego WA PK.

Dariusz Kozłowski



# COMPETITIONS, COMPETITIONS

Architectural competitions are normality today. They seem to inscribe in generally accepted trend of competitions constrained nowadays by rules of democracy: recruitment competitions, competitions for the cheapest project, castings, beauty contests... Architectural competitions have much longer tradition. They are significant, usually international with value predetermined by the competition's subject. There are local competitions with appropriate prestige and student's competitions. Nevertheless a competition is always a serious event, although not devoid of popular element even if not for participants certainly for the audience – we have to do with the artistic event indeed. The meaning and range of a competition is valued by the jury at first; then the, “artistic level” is set by the quality of projects and – sometimes – a revealed star. Here everybody may arbitrary evoke different events.

The unforgettable architectural event was certainly the Peak Hong Kong Competition (1983). Zaha Hadid won it by presenting her amazing project. Hence the new star of architecture has shined up and then the existence of the new current – “architectural deconstruction” - has entered the public consciousness. Hadid has also showed the amazing way of displaying architectural ideas. There is a current opinion about Eero Saarinen playing prominently in results of the competition. His significant meaning consisted in appreciation of this remarkable project by this great architect. Afterwards the designed thing appeared to be unbuildable.

Similar story happened by the competition for the building of opera in Sydney. It was Saarinen there again who noticed between many submitted projects one drawn in a modest way. The whole world has heard the name of a laureate, known before only in Denmark – Jörn Utzon. The object that was built as an outcome of the competition became the icon of the continent.

There was another architecture competition that became well-known because of one entry submitted to late. It was the competition for Chicago Tribune Headquarters (1922). The hero was Adolf Loos and the matter was his project for the column office building. Looking over the winning projects it is hard to believe that Loos'es could have had been appreciated there. It was him though who became famous and by reason of him the competition.

In the second publication of the Chair of Housing we want to present the student's competitions projects. Firstly the winners of annual competition for

students of the second year: A Single-family House: *Concrete Architecture – The Play of Elementary Solids – House in Landscape*. Then diploma projects rewarded in Concrete Architecture – academic whole Poland competition for the project using the technology of concrete. Finally, displayed are rewarded competition works of employees of Chair of Housing Institute of Architectural Design Faculty of Architecture Cracow University of Technology.

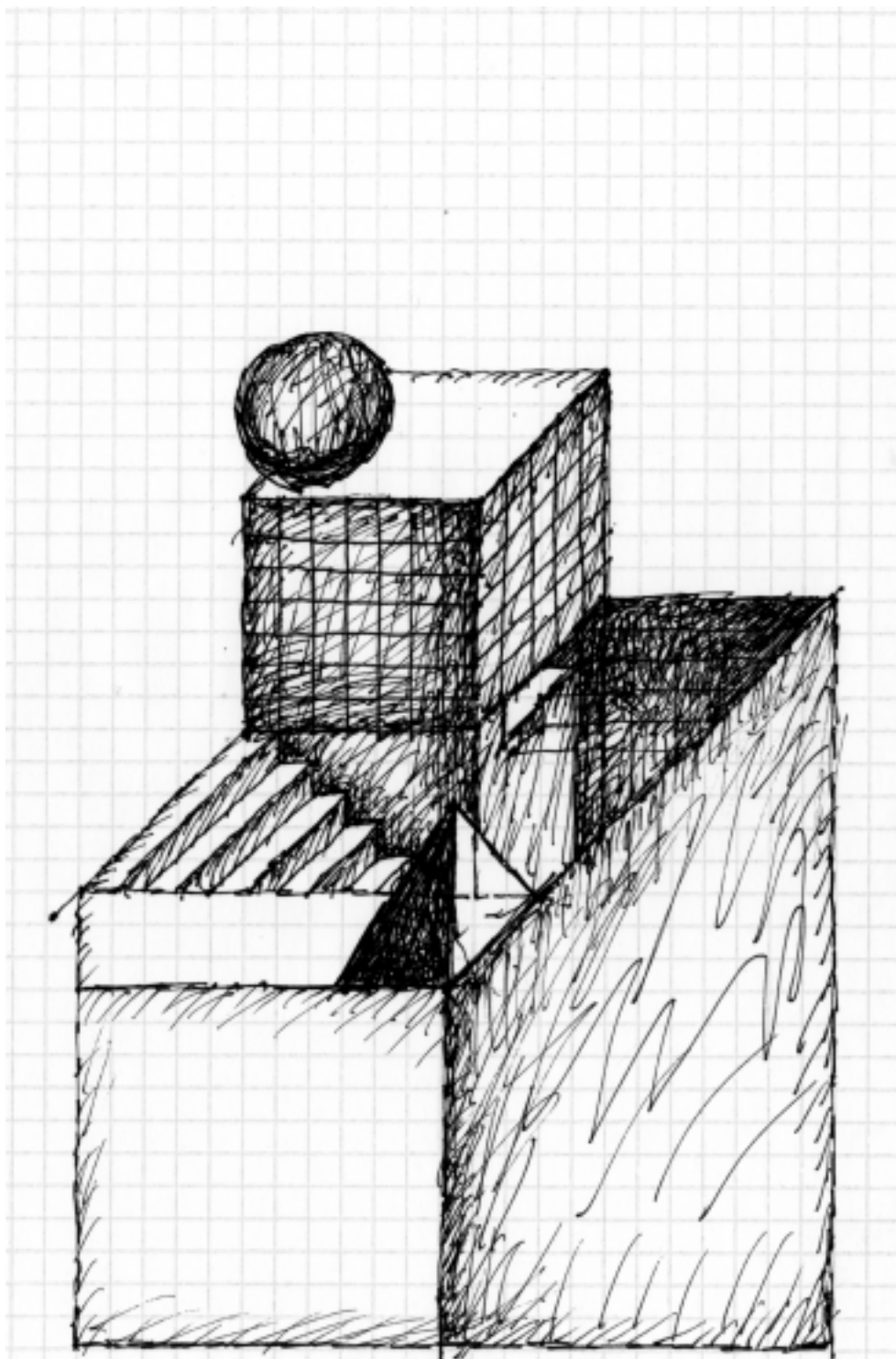
Dariusz Kozłowski

2003-2004

2004-2005

2005-2006

2 ROKI/  
2ND YEAR



Konkurs dla studentów drugiego roku studiów, opracowujących projekt kursowy z zakresu architektury mieszkaniowej dotyczącej domu jednorodzinnego o wielkości ok. 250 m<sup>2</sup>.

Przedmiot nauczania:

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

Temat:

***Gra brył elementarnych.*** W tym punkcie pozostajemy przy Le Corbusierze, ojcu duchowym hasła, który poszukiwał natury piękna, dziś – kategorii zagubionej.

„... Nasze oczy są stworzone do oglądania form w świetle. Światłocień wydobywa formę. Sześciany 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.*** Dom poszukuje swojego miejsca w krajobrazie. Miejsce odnalazł w pobliżu miasta, w odległości, która pozwala na uwolnienie od uciążliwości miejskiego gwaru, nieprzewidywanych spotkań, i zwykłej ciekawości, pozwala zachować mieszkańcowi miejskie obywatelstwo i uczestniczyć w życiu tej społeczności. Jest to rozległy obszar wśród pól, na łagodnym wyniesieniu, którego skraje porośnięte są drzewami. Sytuacja oferuje wglądy w okolicę: tereny łąk i pastwisk, kępy drzew przy niewielkiej rzeczce. Miejsce uniknęło bliskiego sąsiedztwa innej zabudowy.

***Architektura betonowa.*** Beton dziś jest kamieniem współczesności: pozwala się obrabiać jak ten naturalny materiał, stosownie do zamysłu artysty. Równocześnie zaawansowana technologia pozwala na precyzyjne wykonanie kształtów i skomplikowanych odlewów zarówno w fabryce jak na miejscu budowy. Niekiedy architekt potrafi ujawnić duszę betonu – gdy kształt rzeczy pokaże to możliwe połączenie „piękna (dziś oryginalności), celowości i trwałości” – wytworu ludzkiej wyobraźni.

Students' of 2nd year of Competition. It applies to ones who make course projects in scope of housing design – the single family house of area about 250 sq.m.

Subject:

- architectural composition of small object located in specified spatial conditions,
- design methods based on example of single family house,
- functional solutions,
- building fabrics and technological aspects of architectural design,
- presentation and elaboration of architectural projects,
- technical description and theoretical grounds of architectural concept.

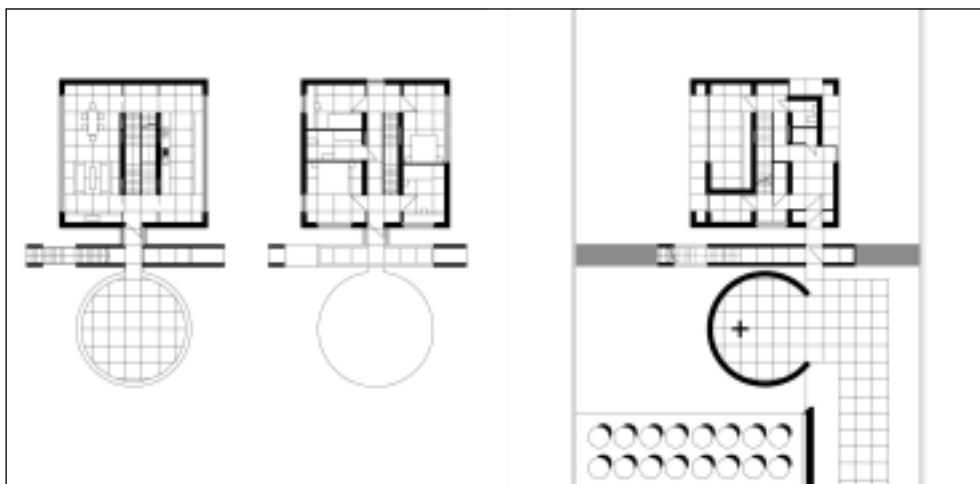
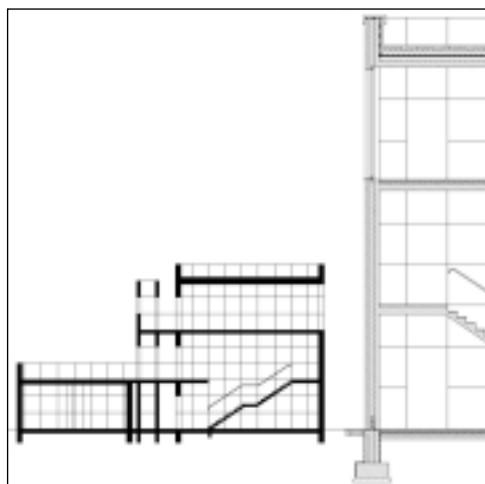
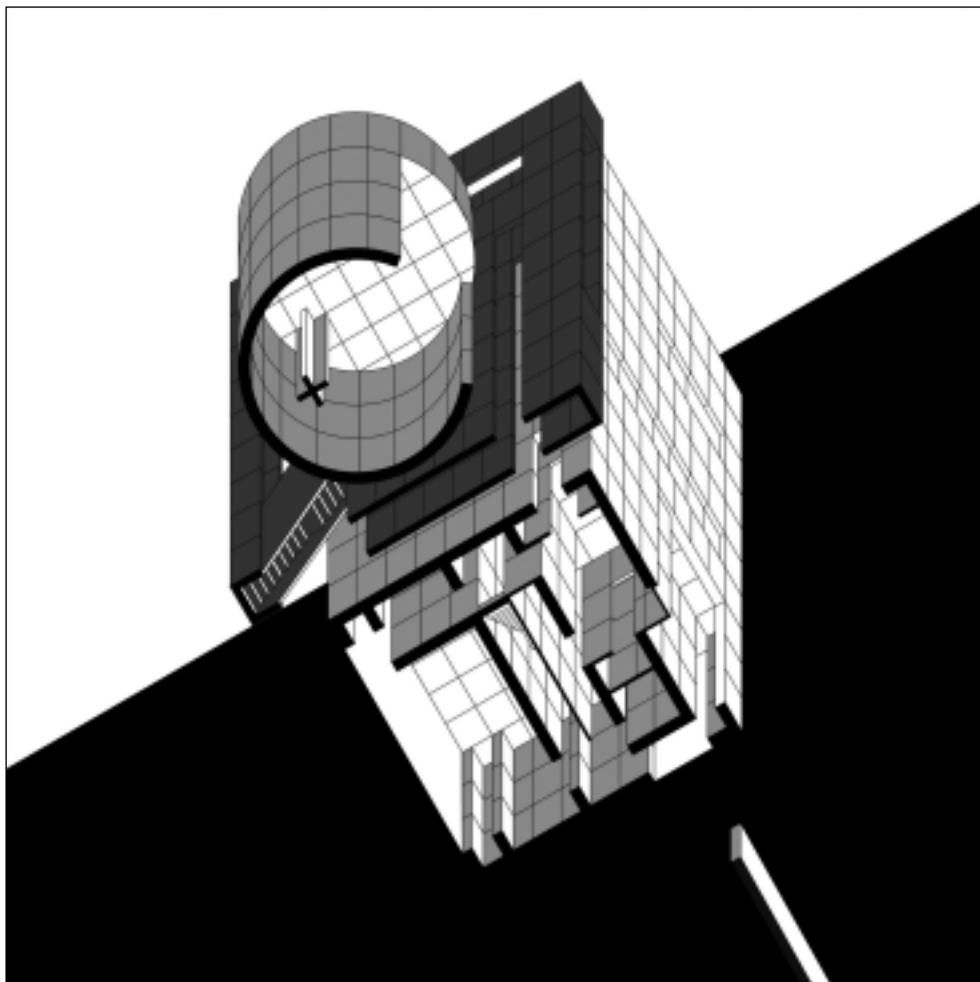
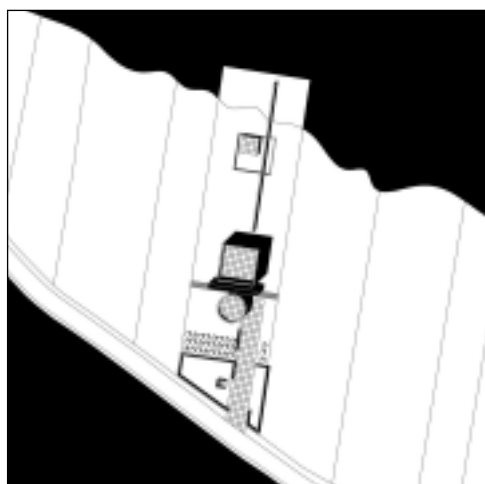
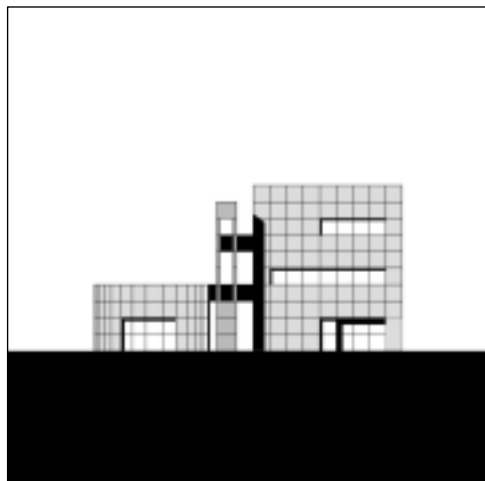
Theme:

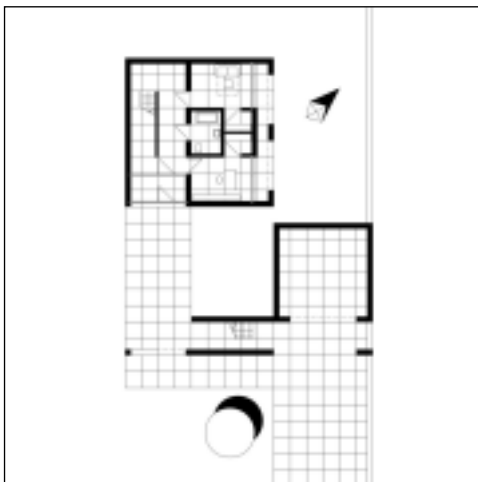
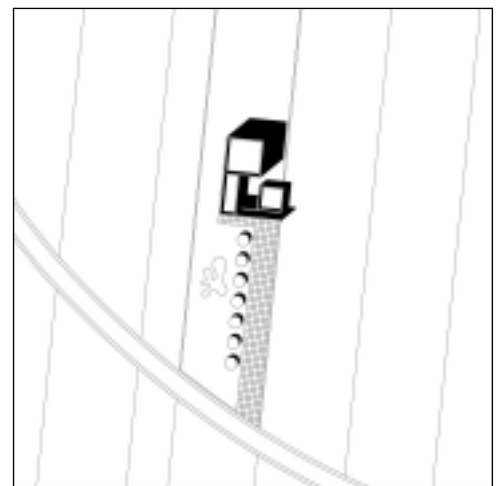
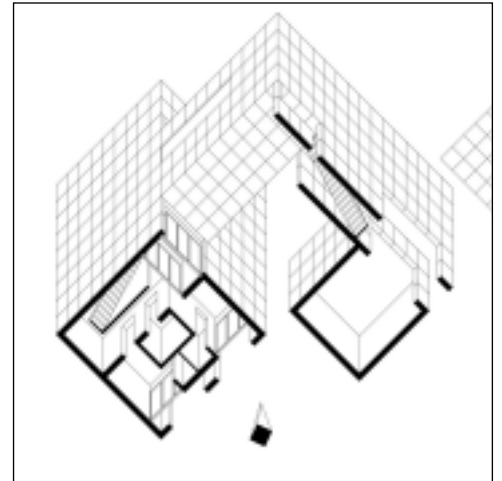
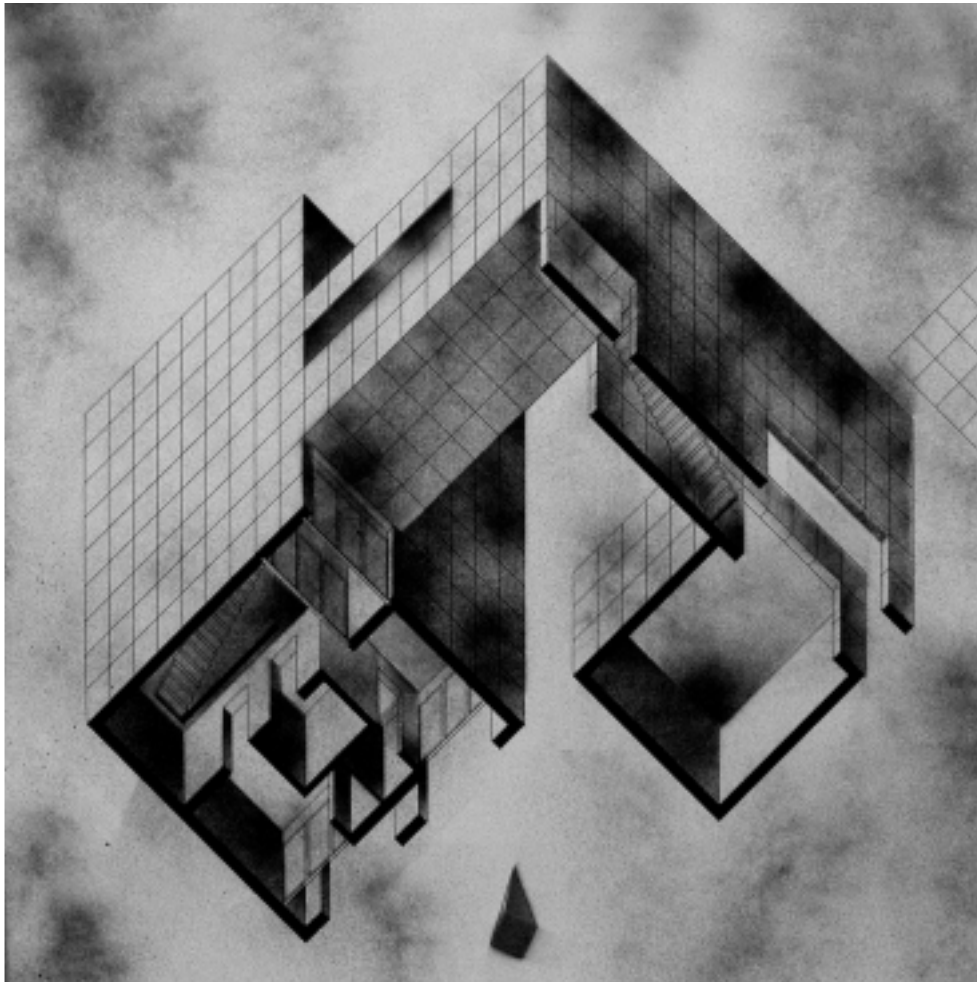
***The Play of Elementary Solids.*** At this point we stay at Le Corbusier state (the spiritual father of the following term). He was searching for origins of beauty – for the category maybe forfeited in nowadays.

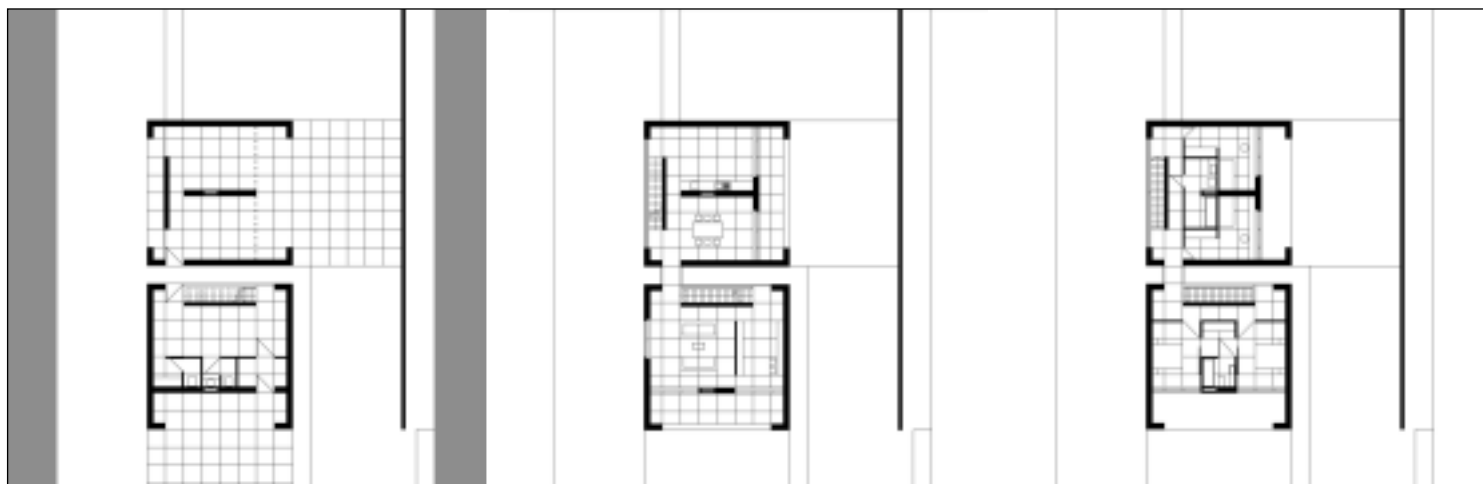
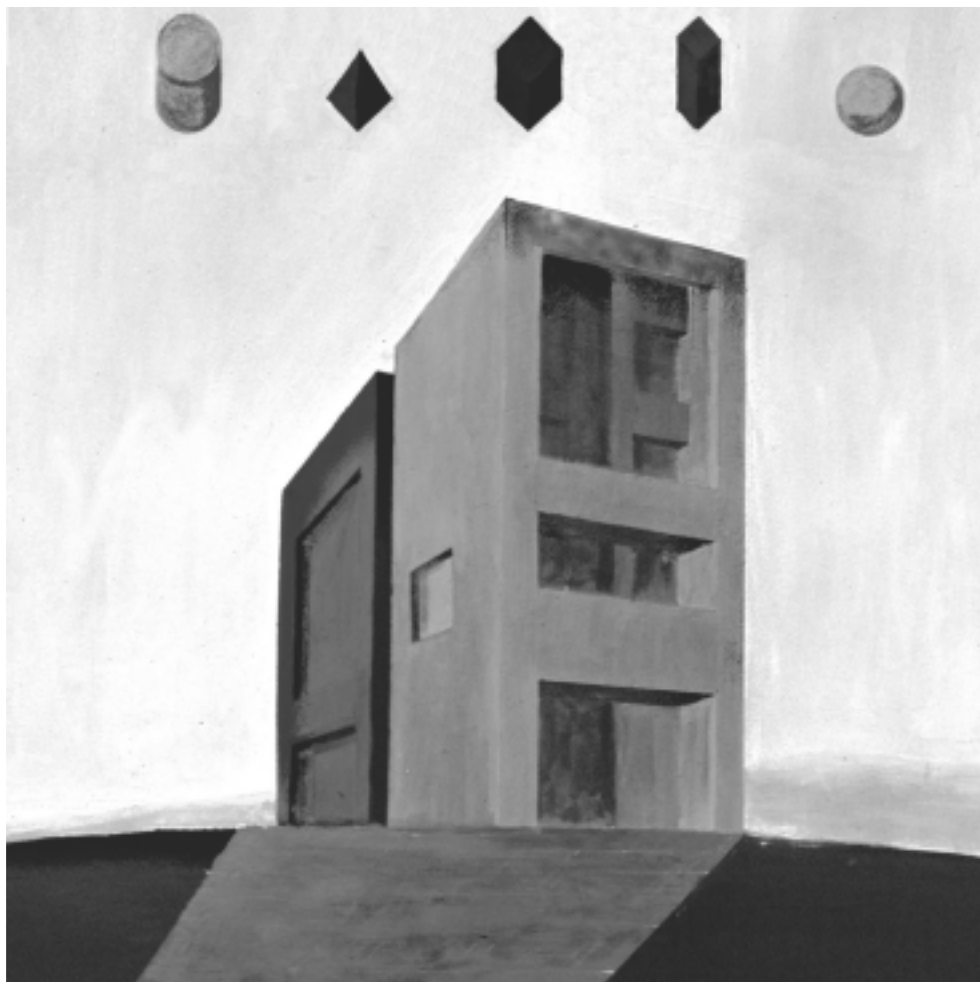
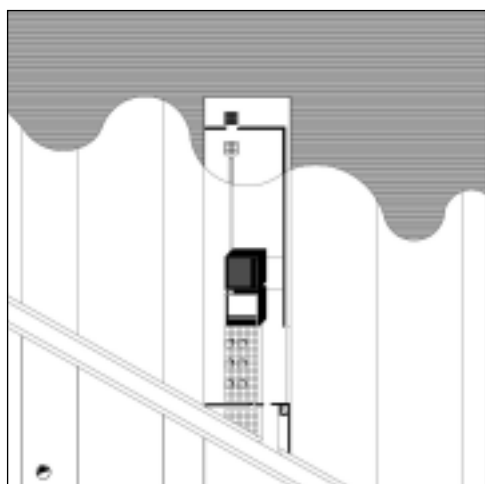
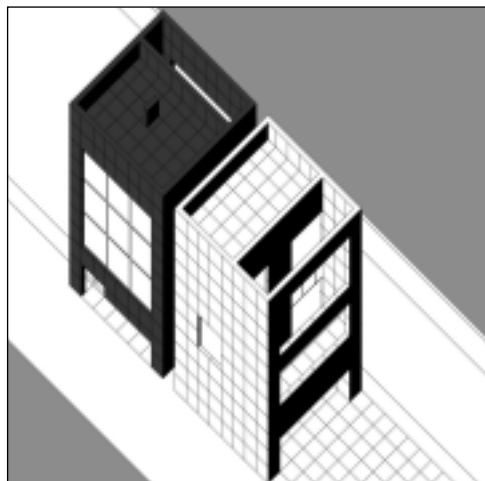
“... Our eyes are created to see forms in light. Chiaroscuro increases the form. Cubes, spheres cylinders and pyramids are miraculous basic forms witch view is sharp and substantially conceived. All are beautiful forms, the most beautiful forms for a child, for a savage and for a metaphysician at the same time. Its are inherent in the nature of arts.”

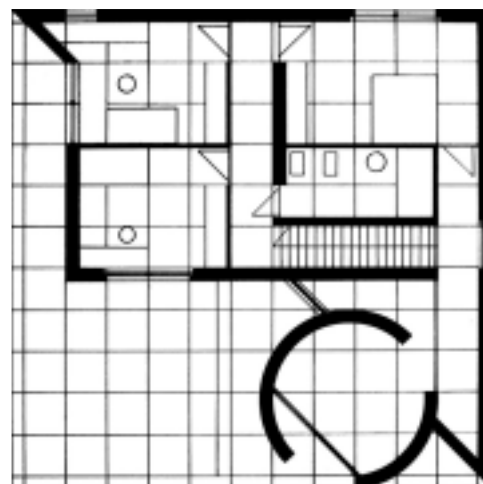
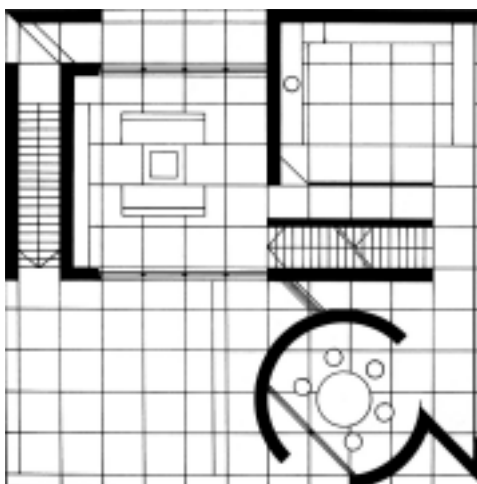
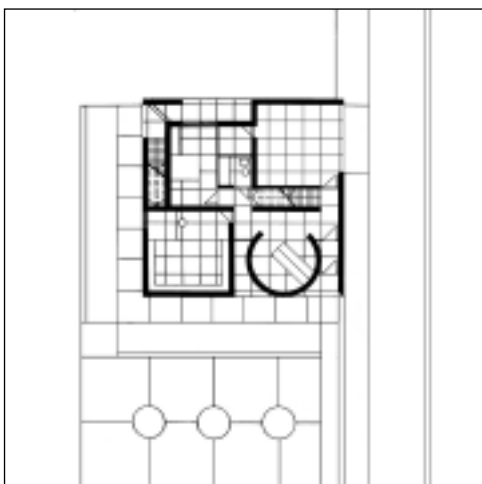
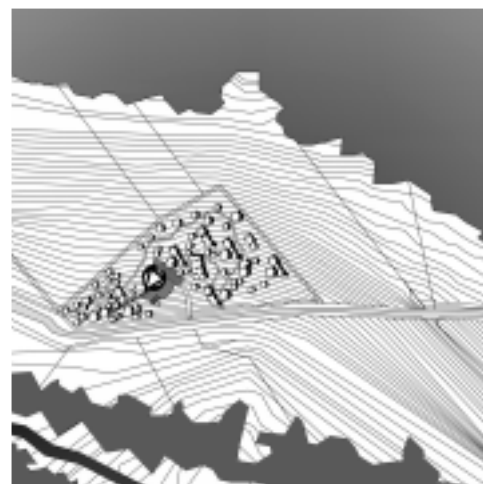
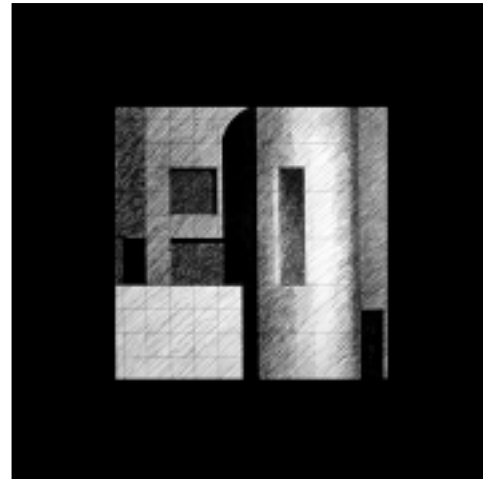
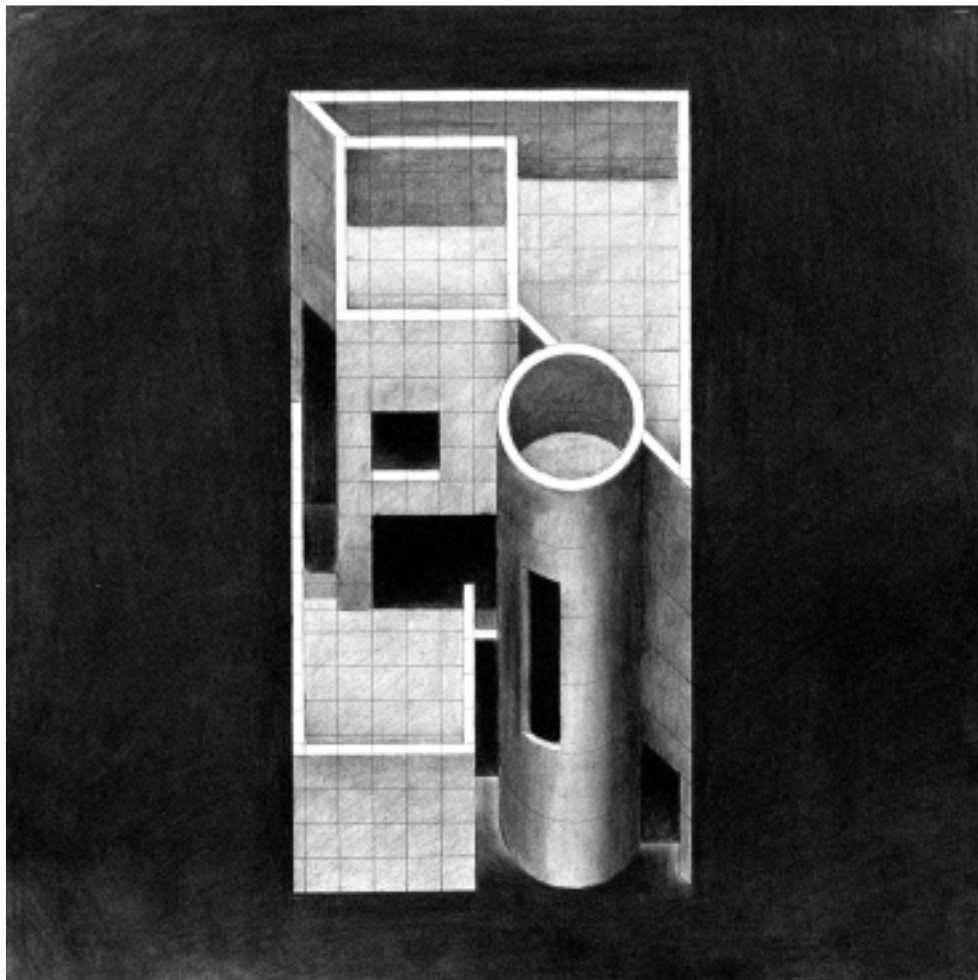
***House in landscape.*** House is searching for its' place in the landscape. The Place was discovered close to town, while the distance lets to forget about city's noise, unexpected meetings or ordinary curiosity. The distance at the same time empowers the owner to remain city's citizen, to participate the society. This is the large area on hills, among fields, which edges are covered by trees. The site offers possibilities for landscape observations – several meadows, grasslands and clumps covering banks of small river. The site avoided the neighborhood of close located buildings.

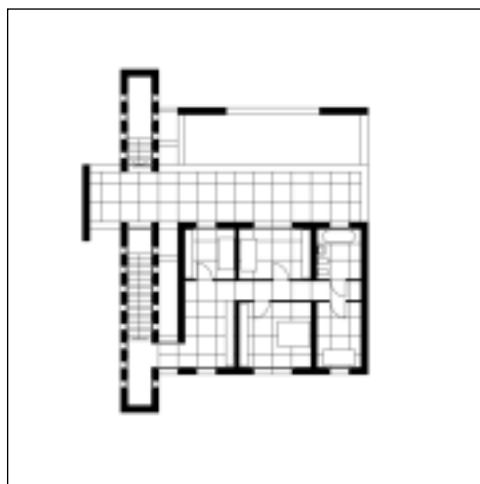
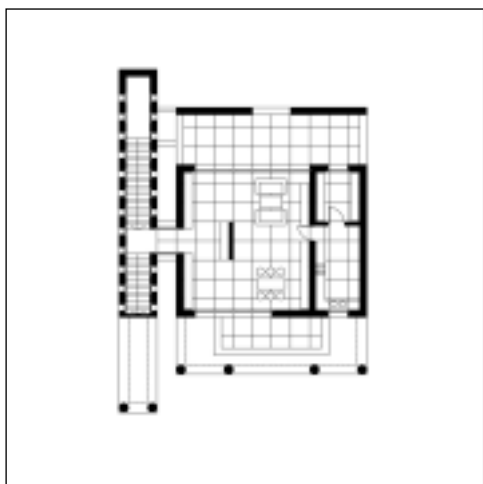
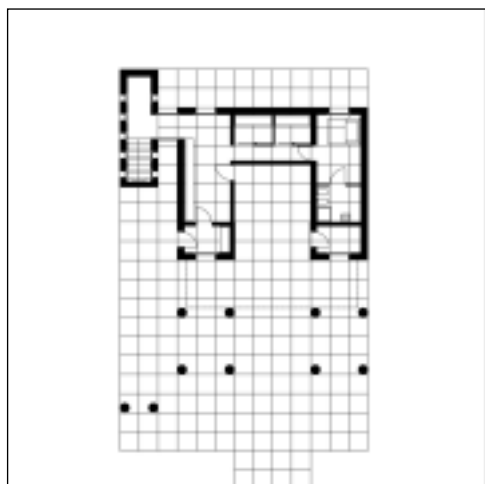
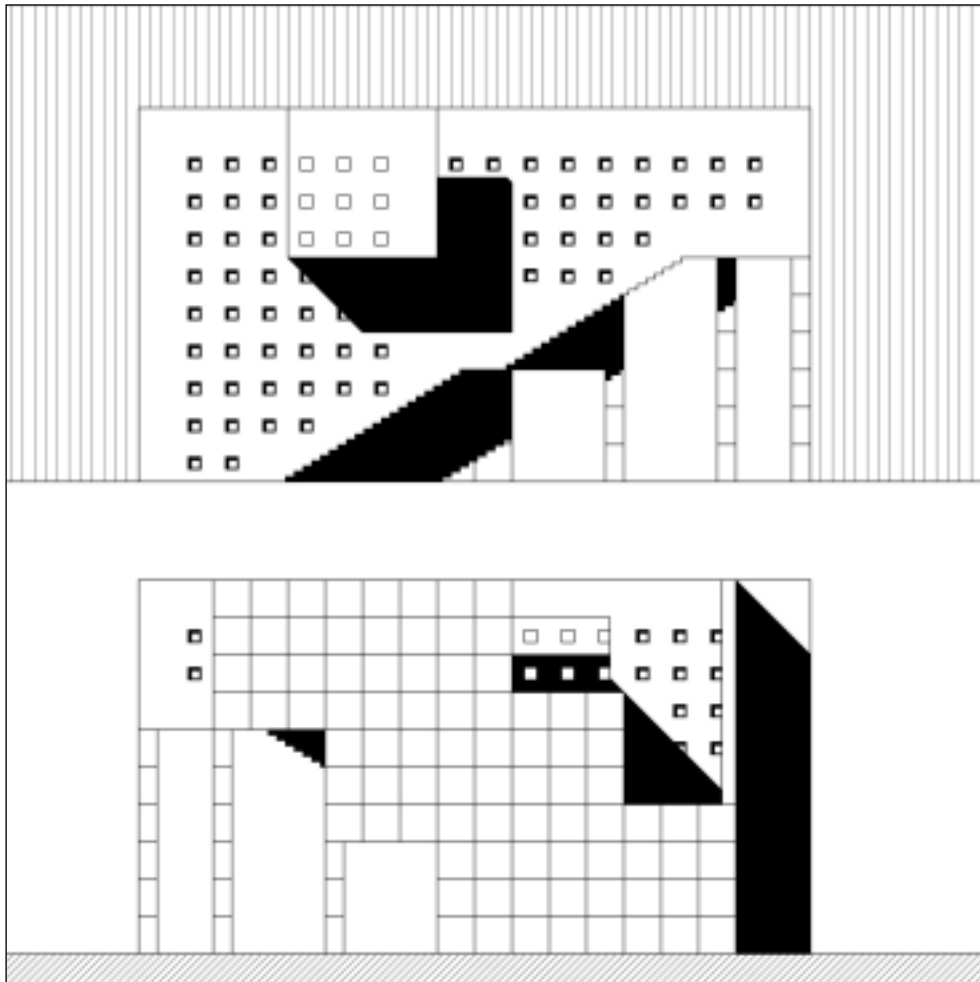
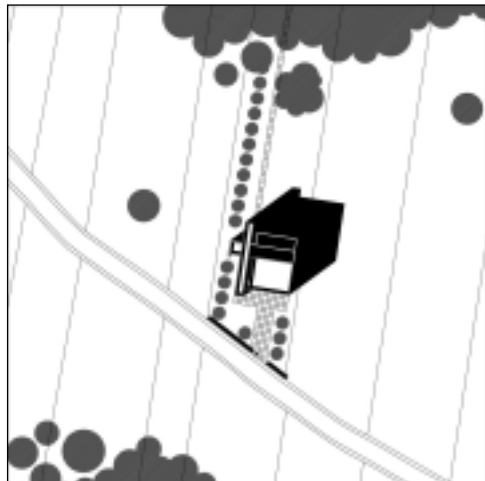
***Concrete Architecture.*** Concrete is a stone of contemporary architecture: it lets to be sculptured as stone can be as an artist can imagine. Advanced technologies at the same time let construct shapes and complicated casts on construction places or inside factories. Sometimes architect is able to discover the soul of concrete – then the shape represents the possibility of the union – “the beauty, the suitableness and the stability” - the creation of humans' imagination.

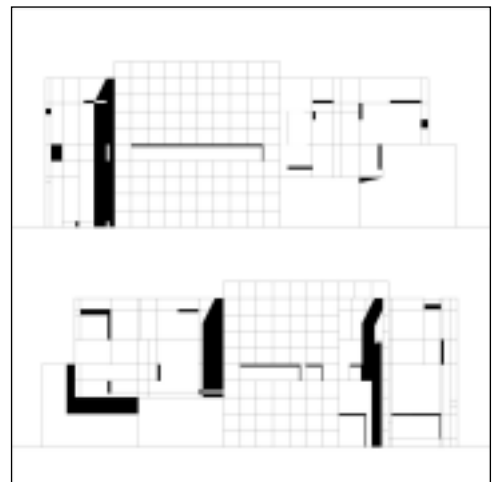
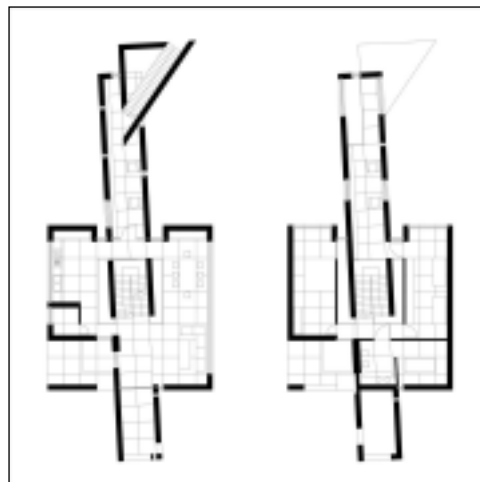
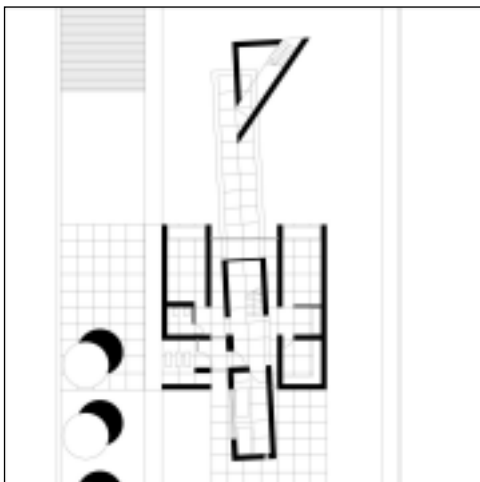
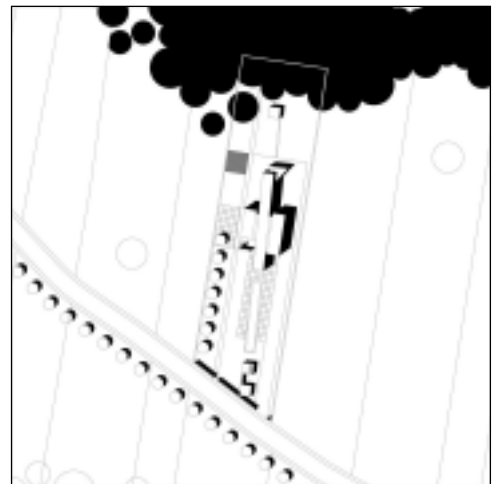
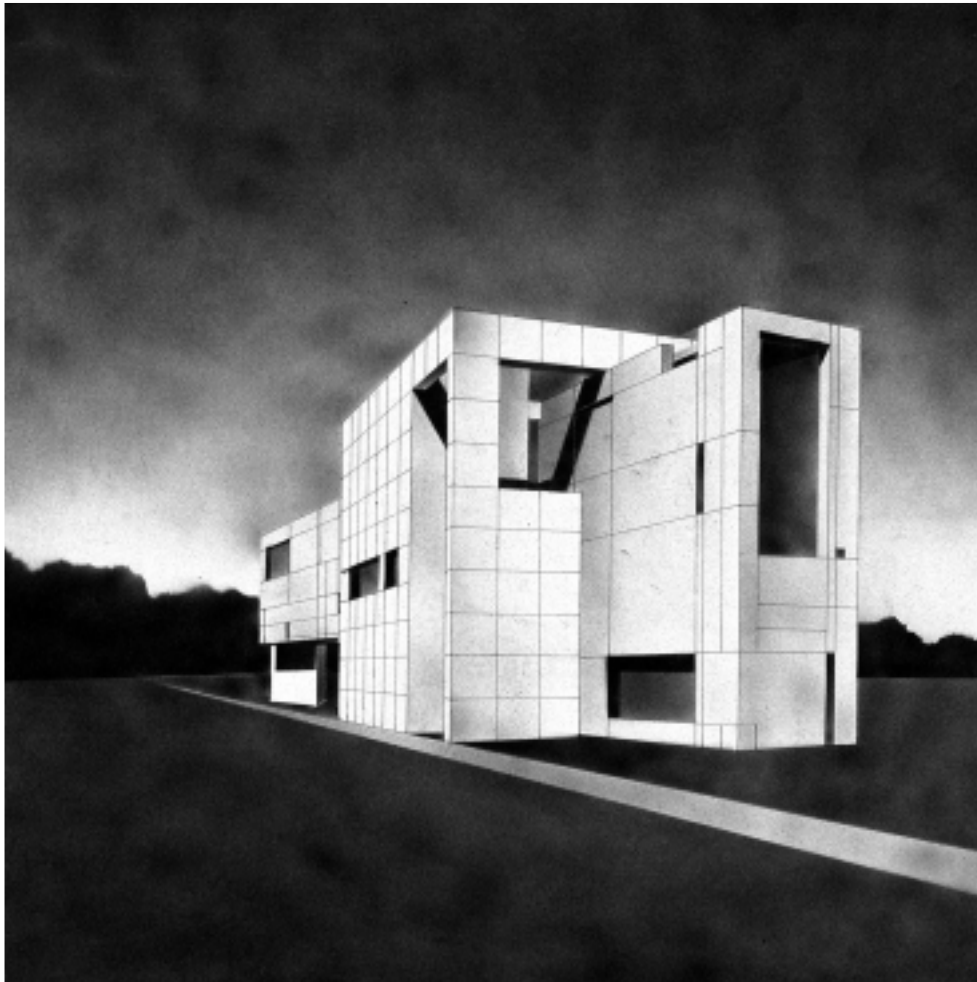


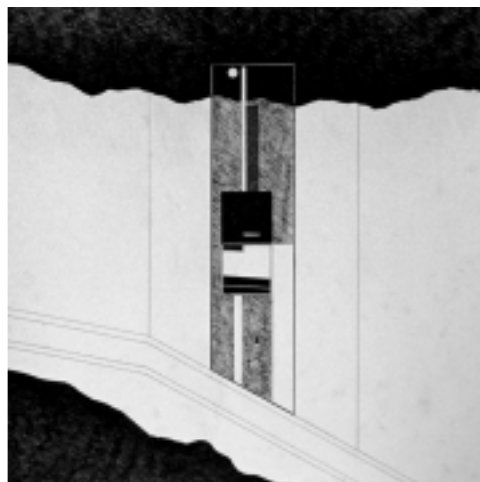
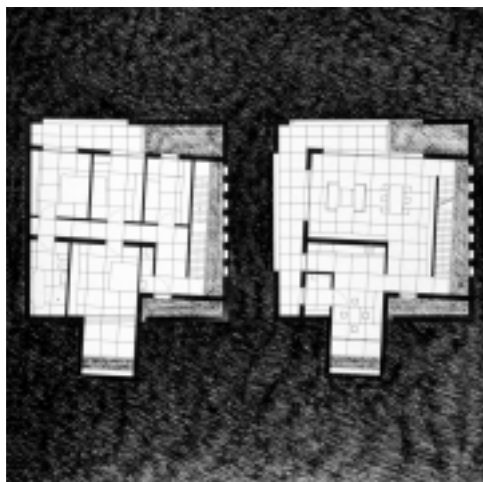
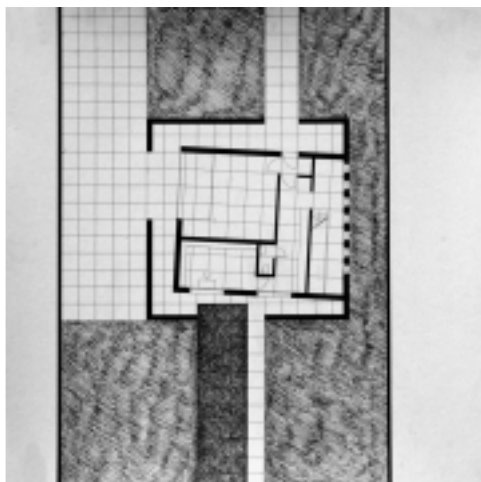
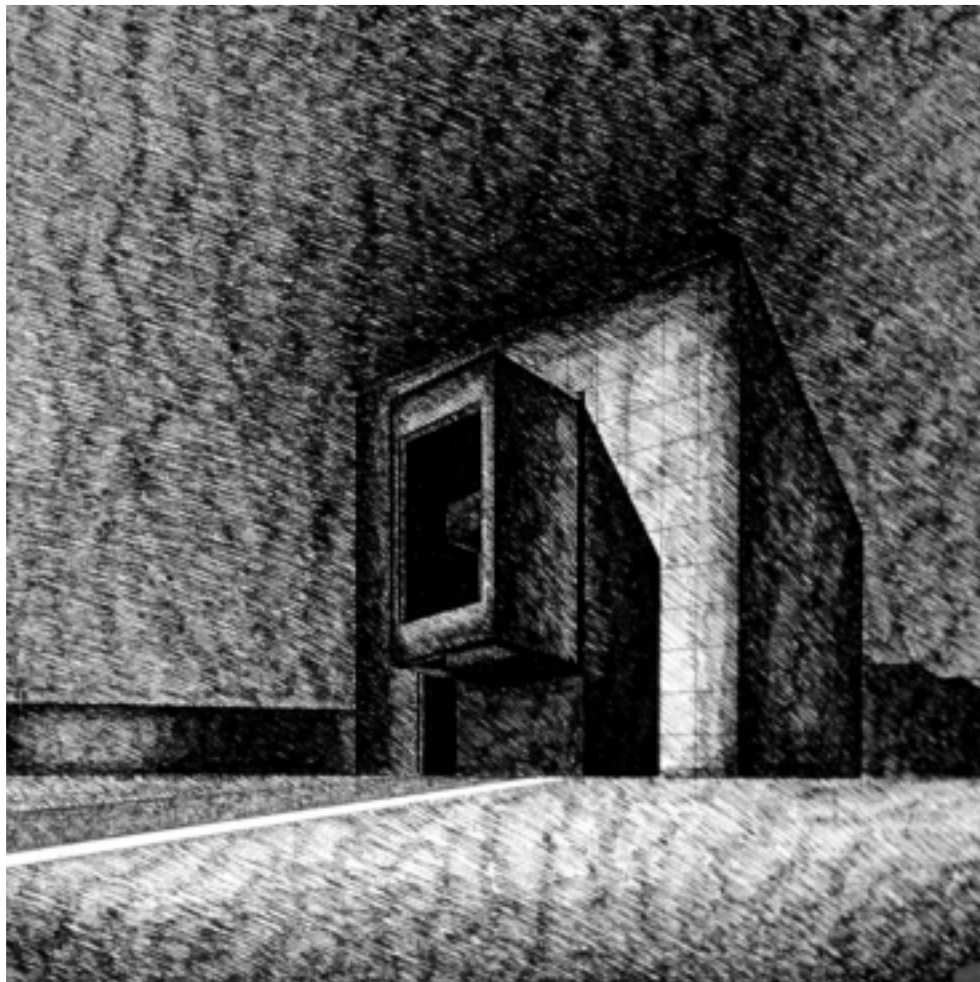
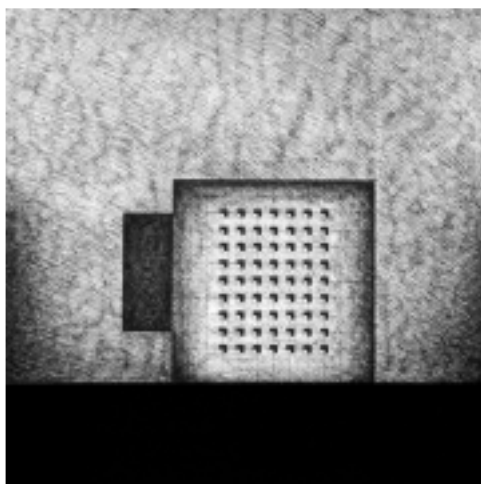
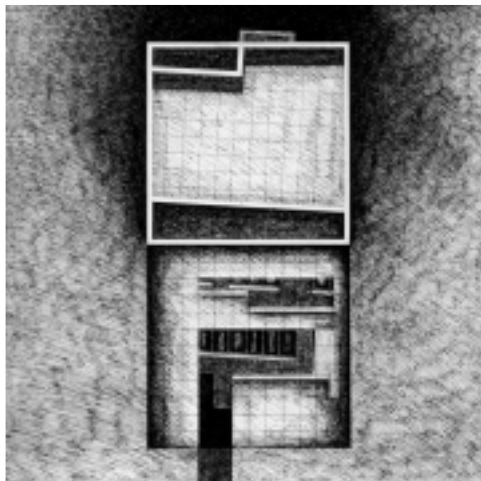


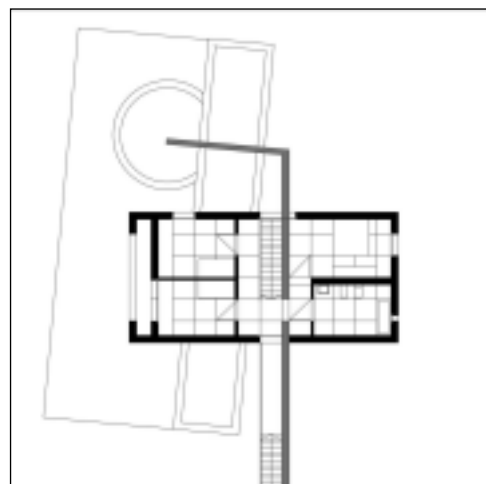
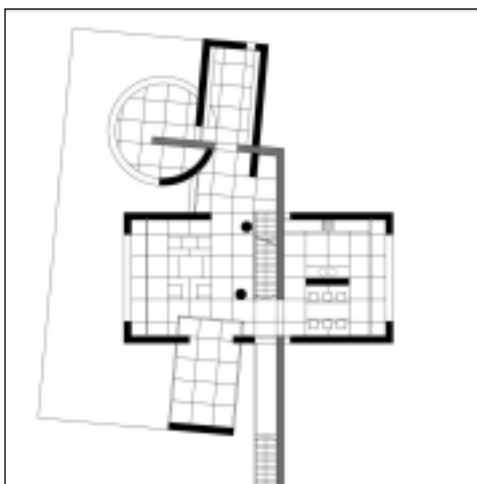
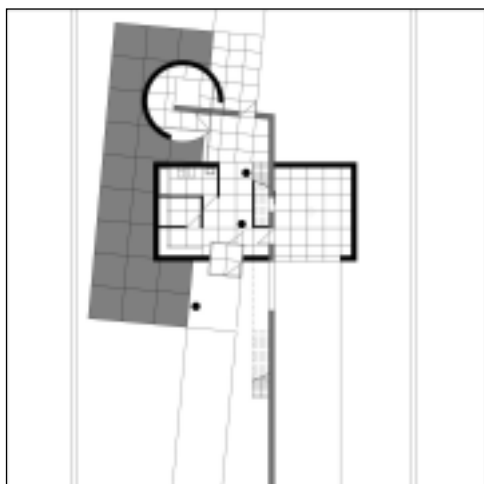
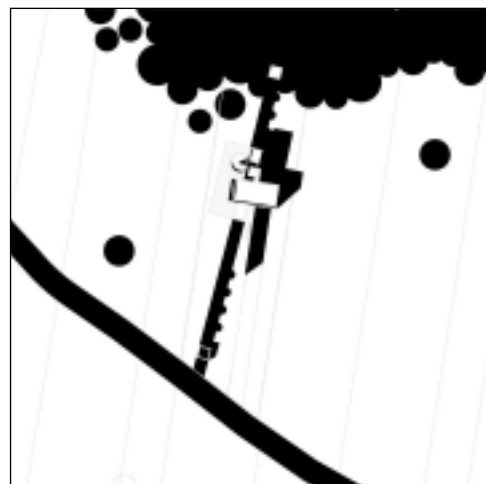
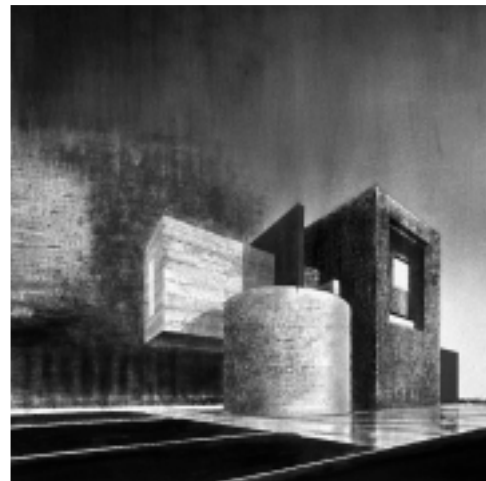
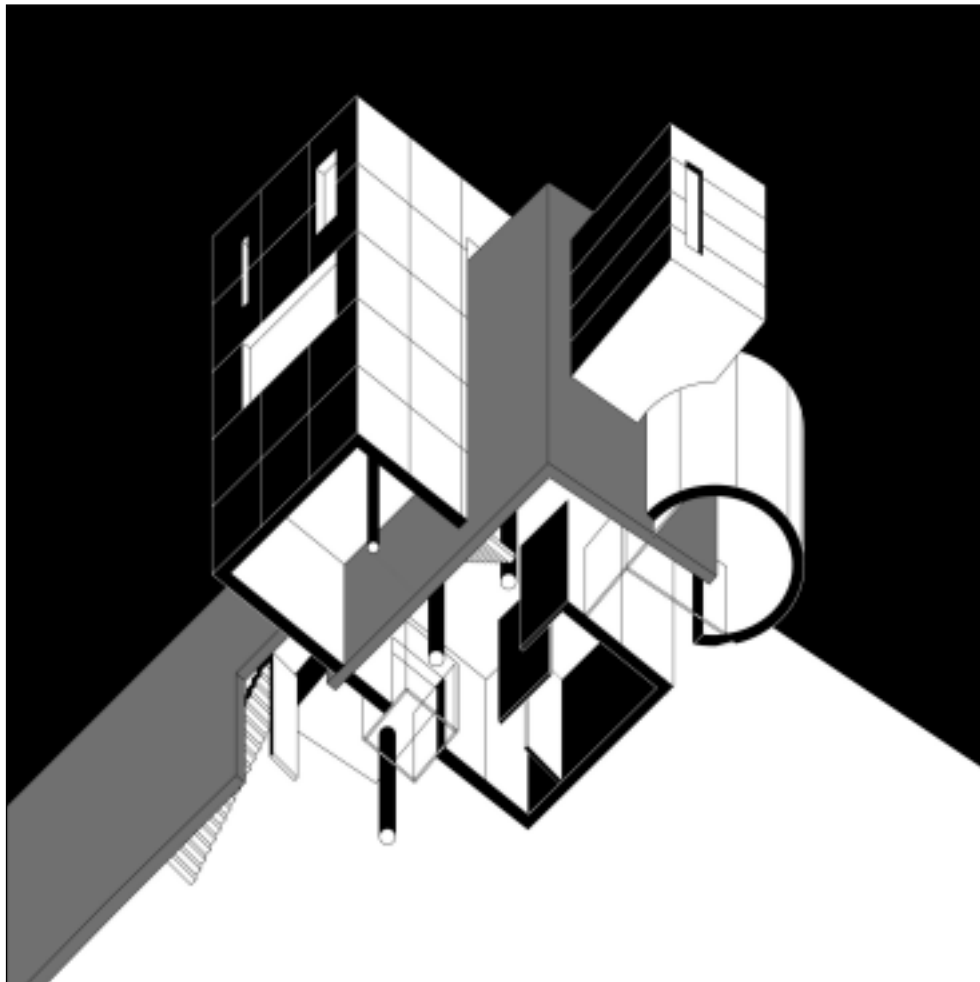


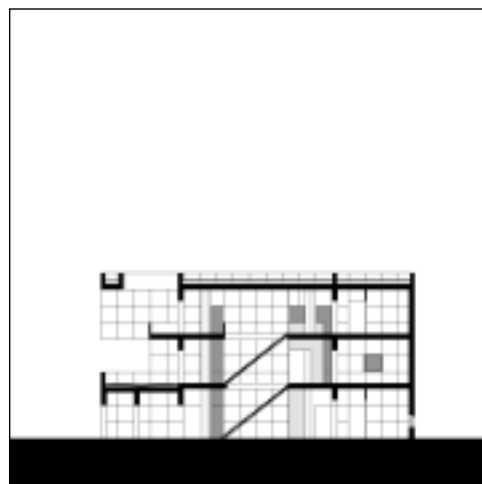
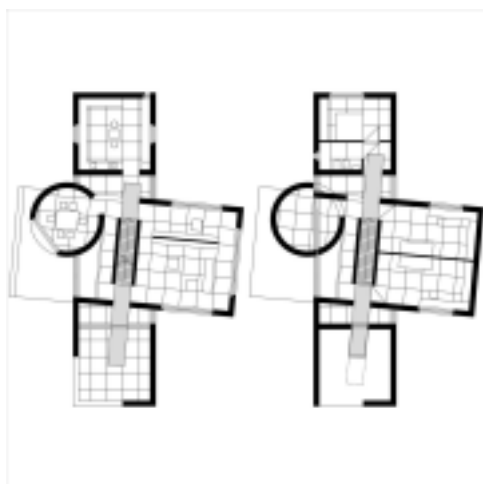
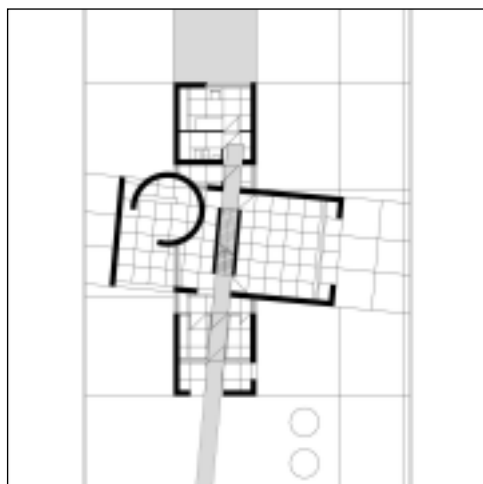
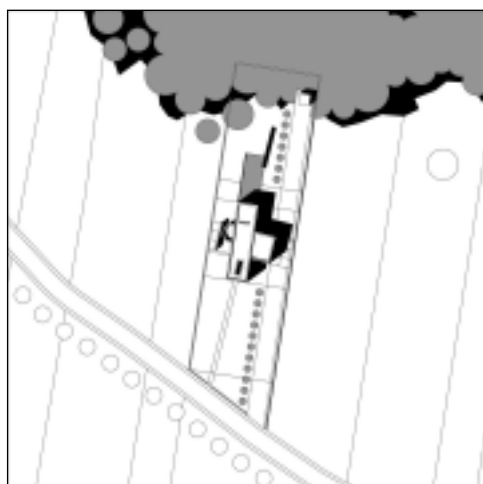
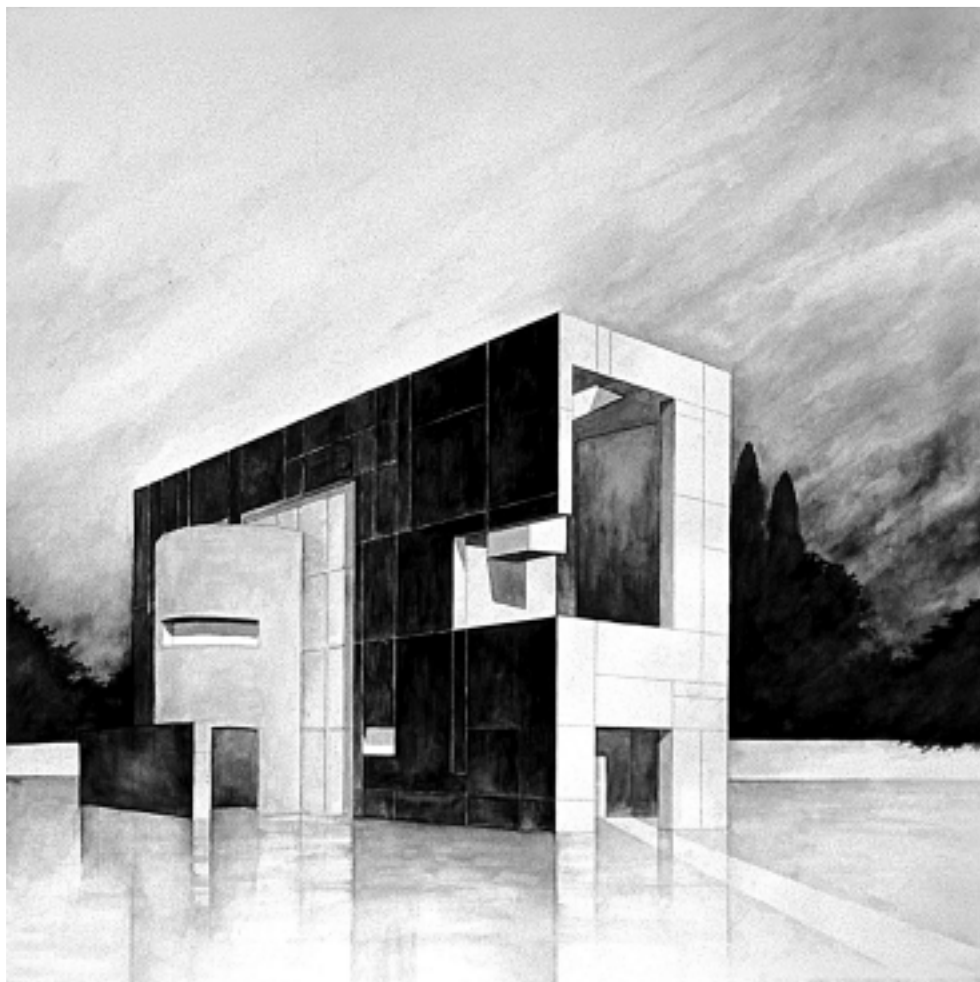


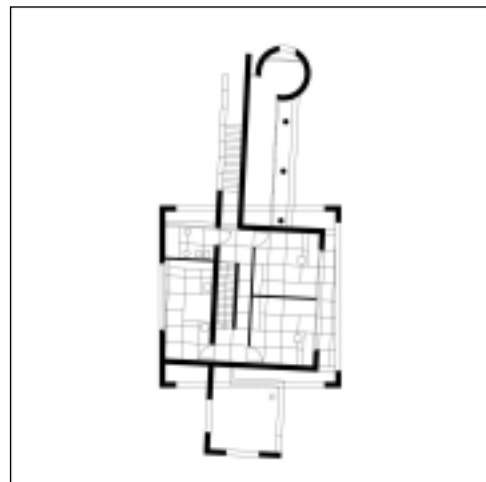
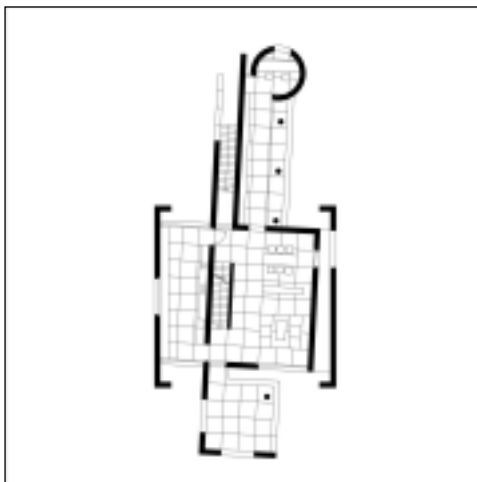
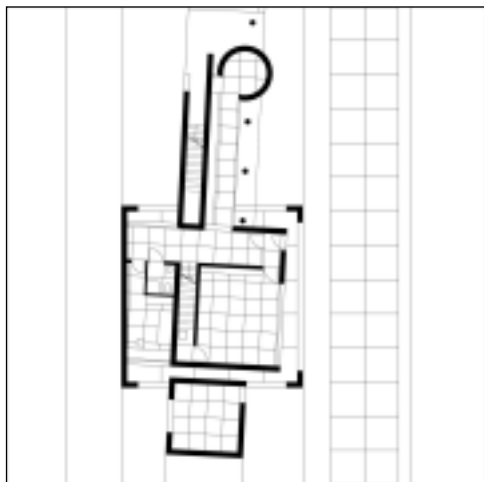
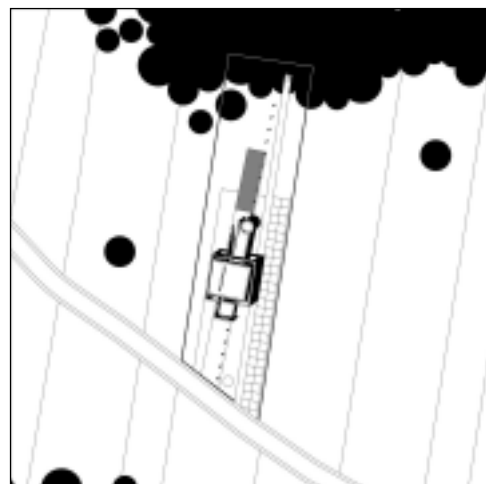
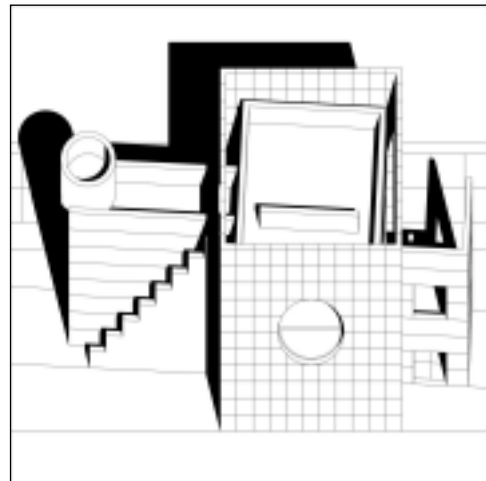
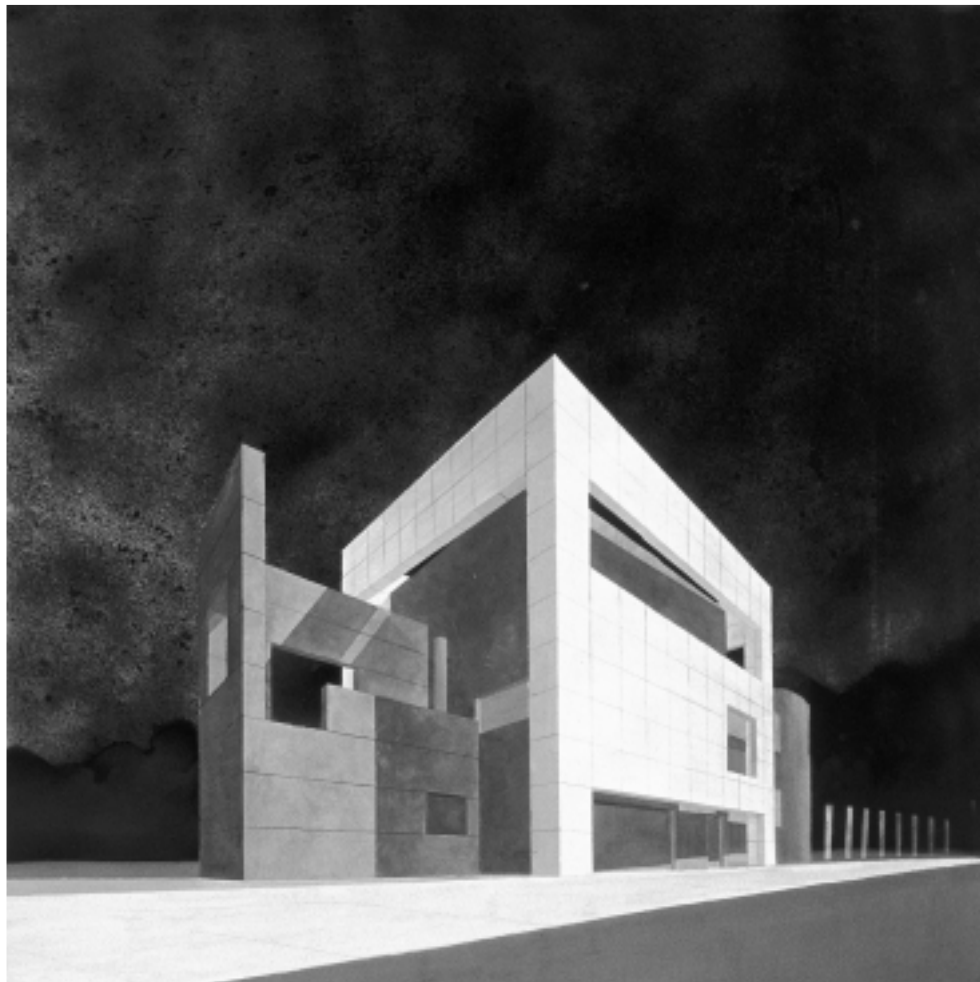


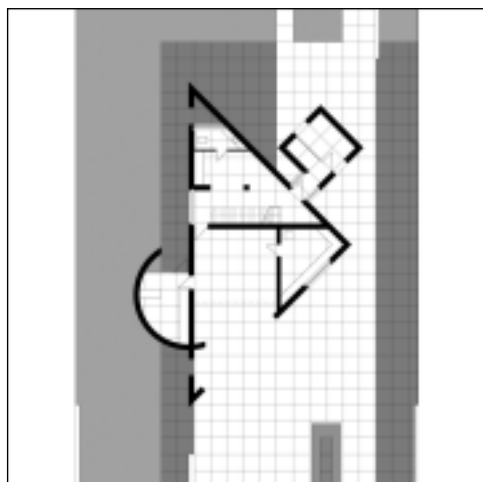
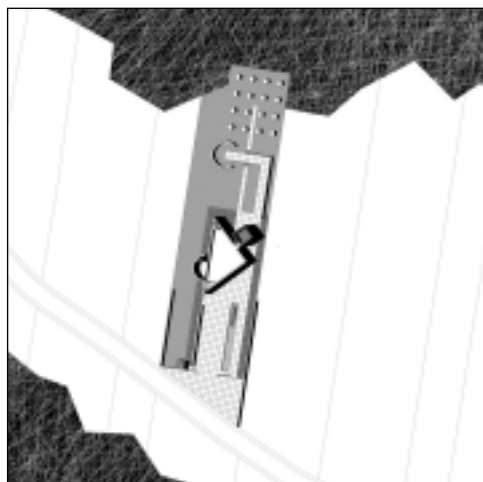
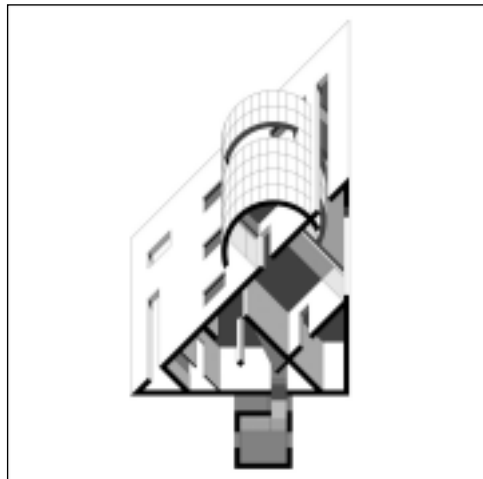


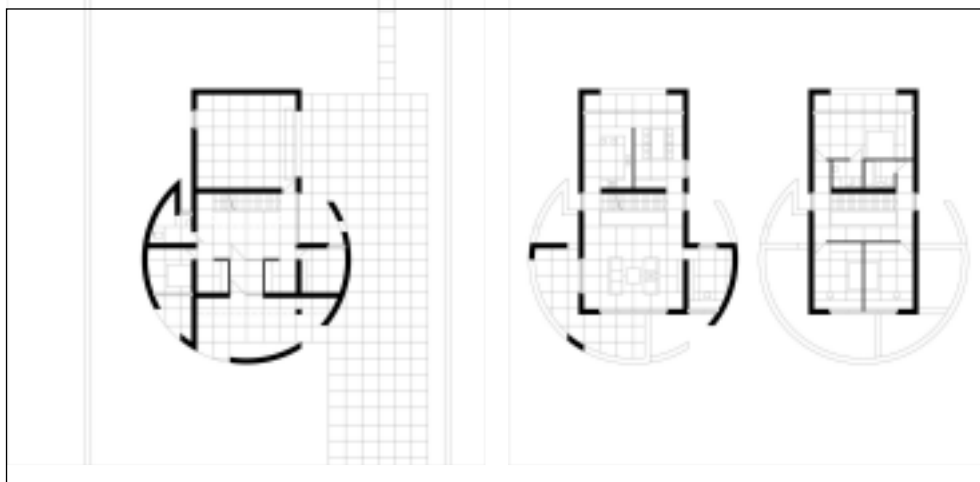
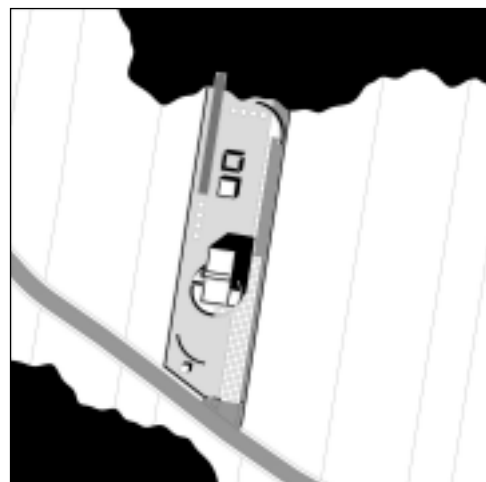
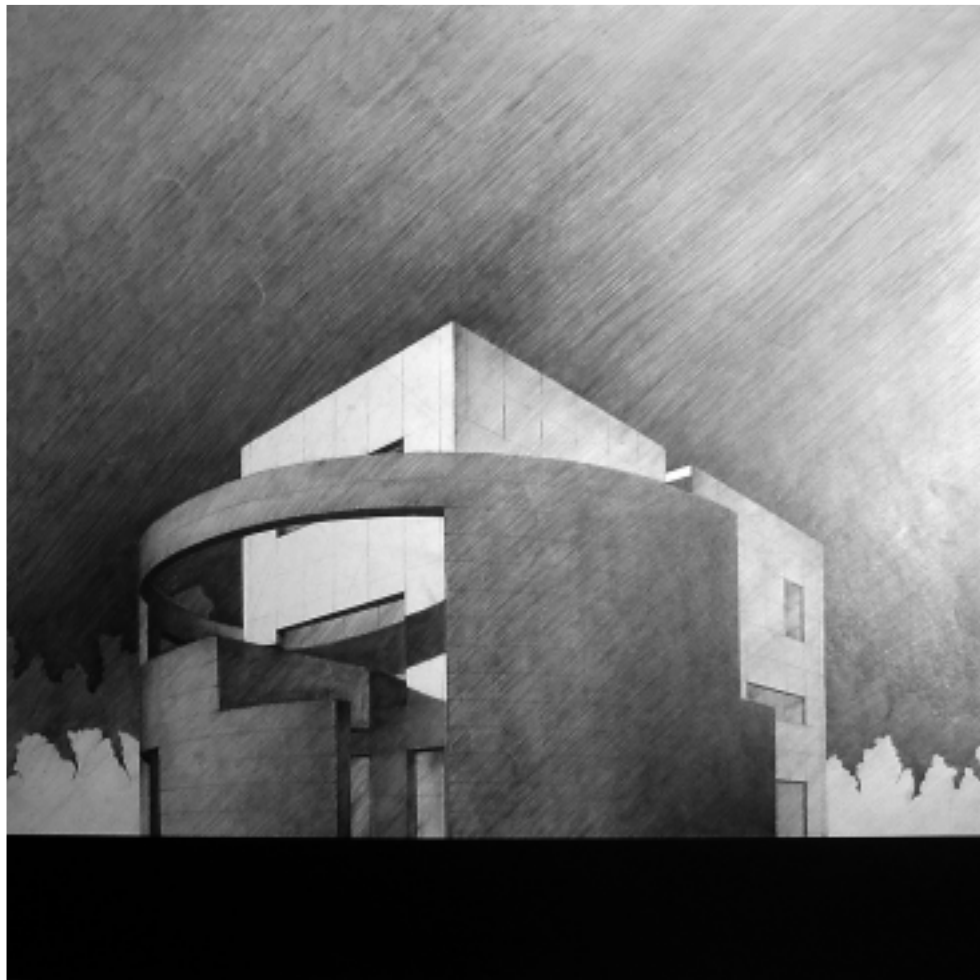


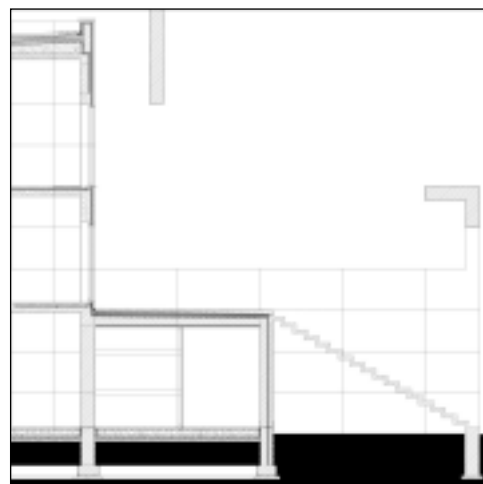
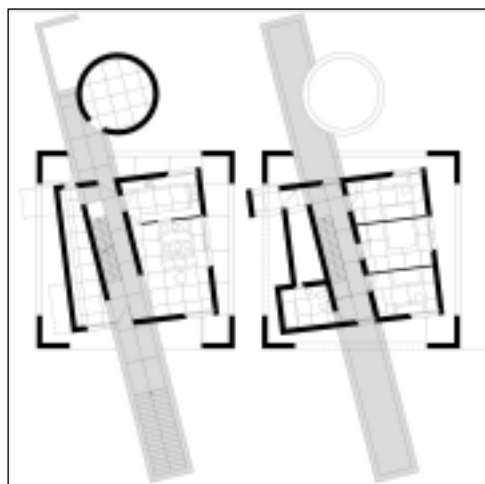
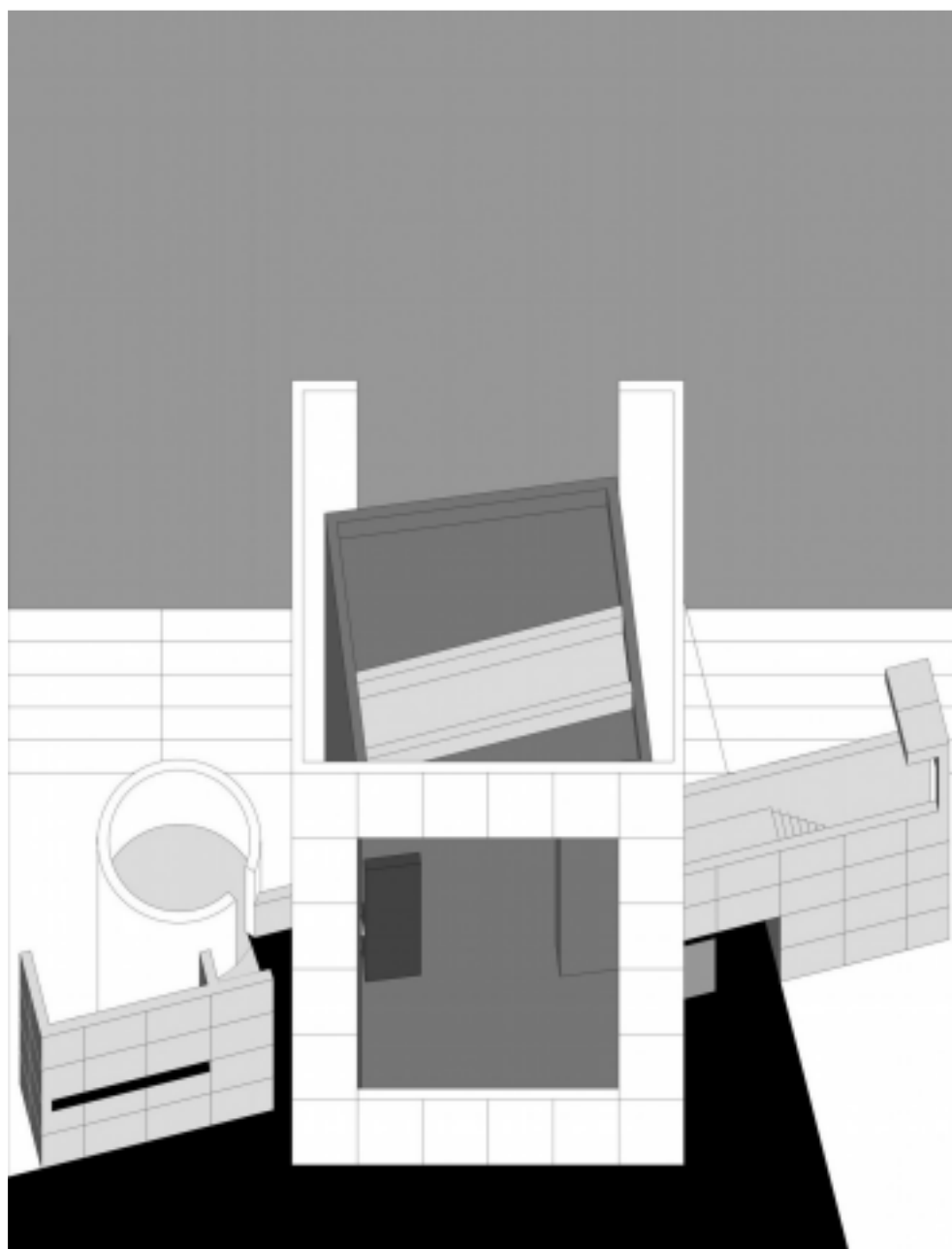
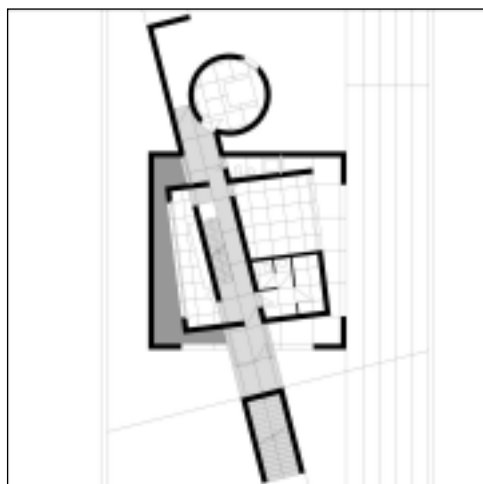
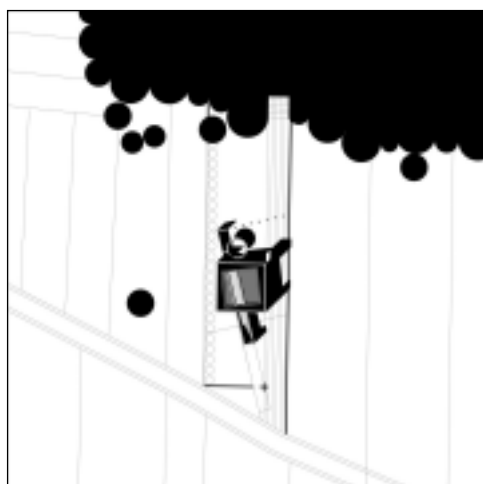
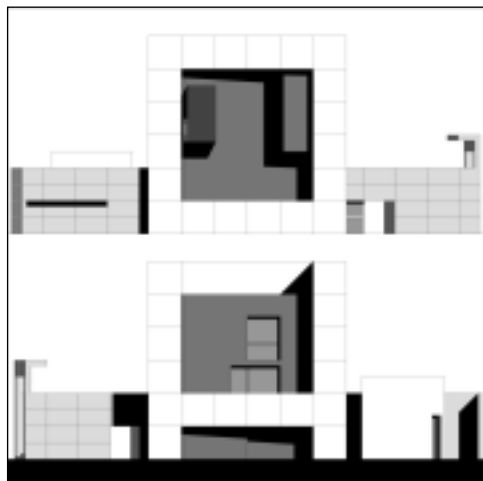


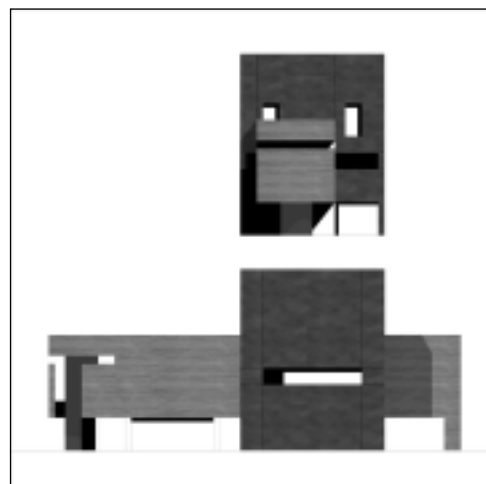
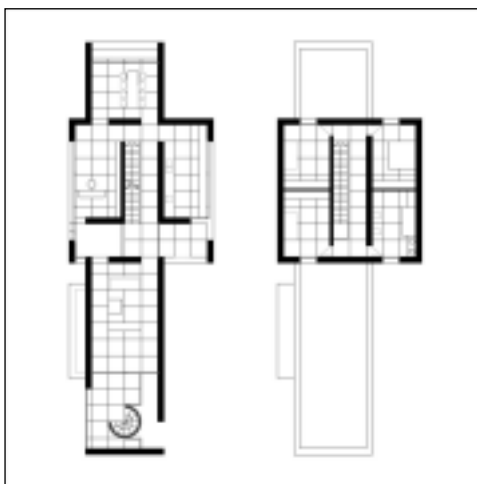
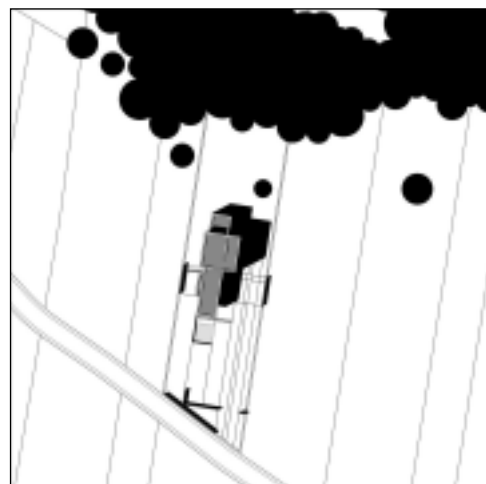
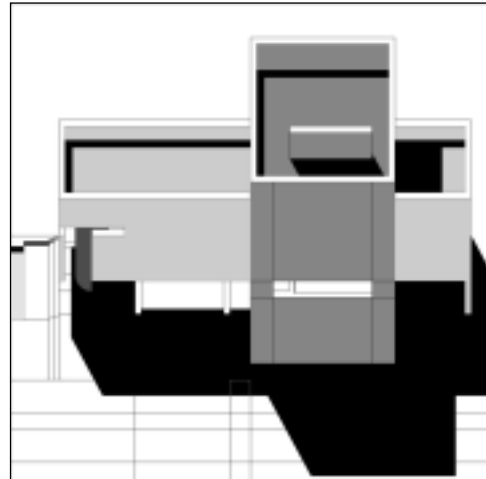


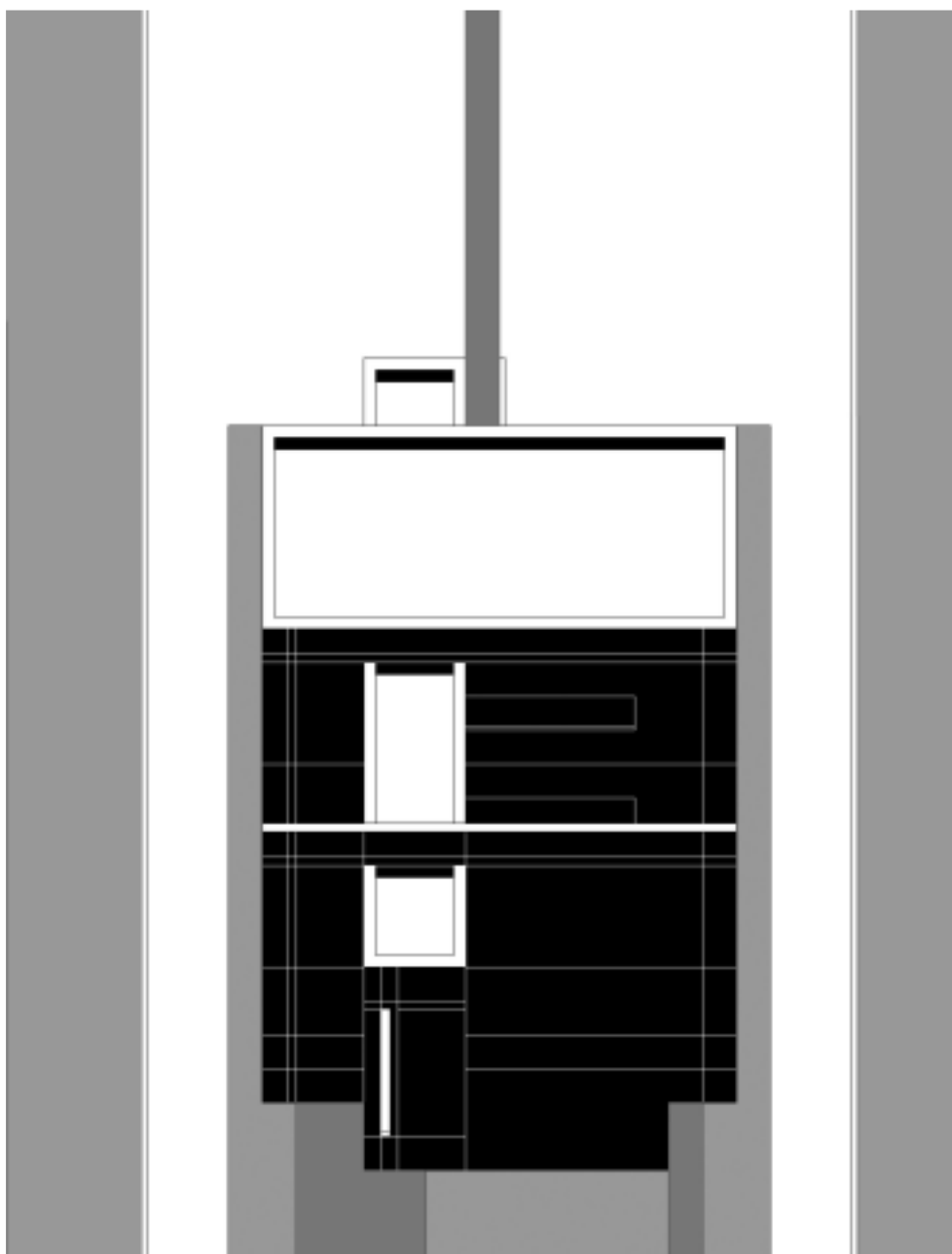
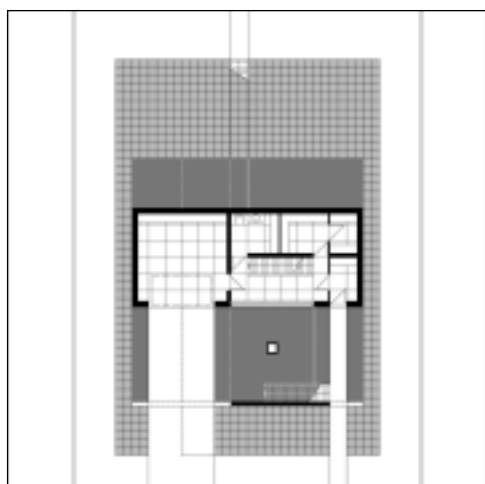
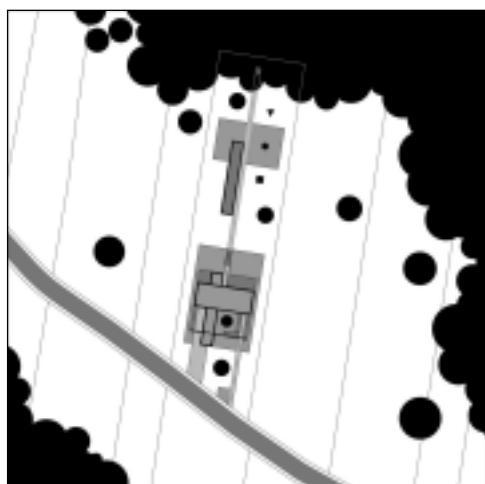
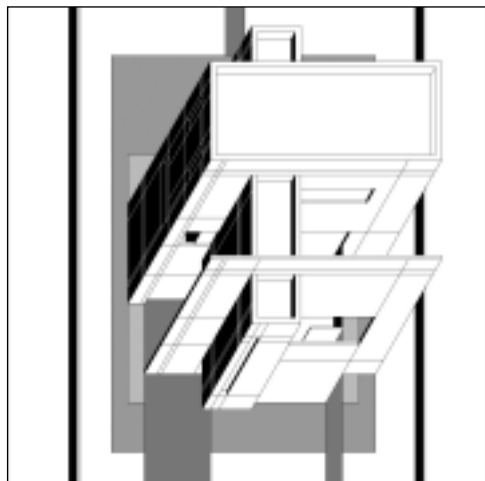


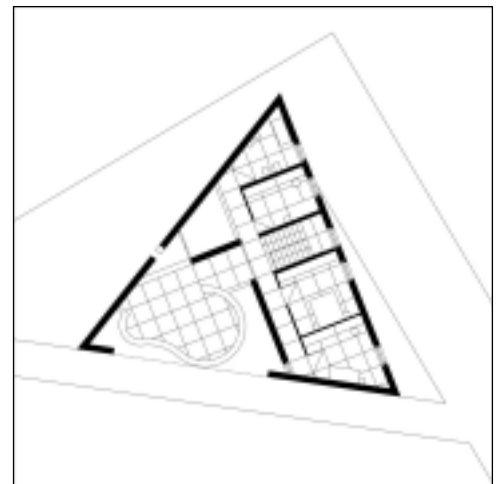
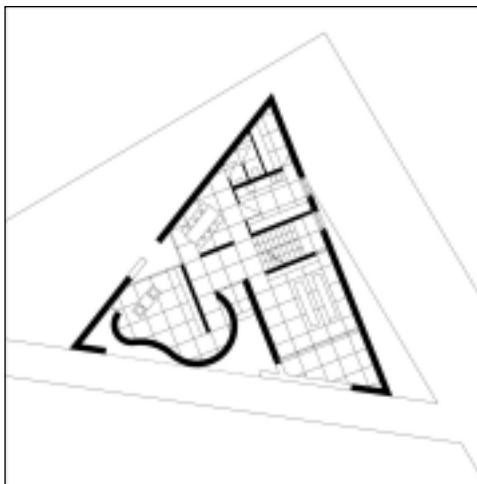
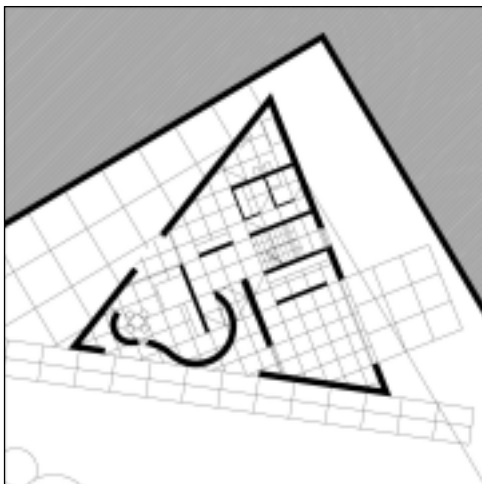
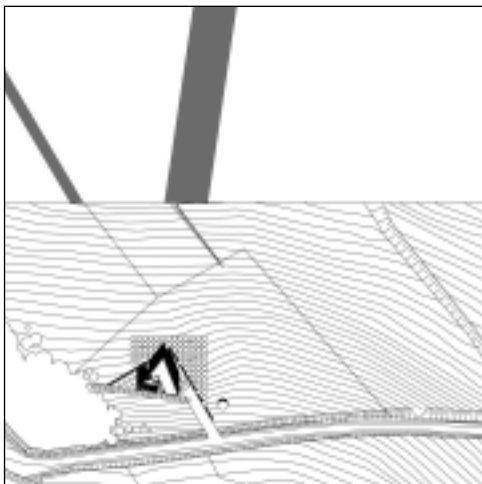
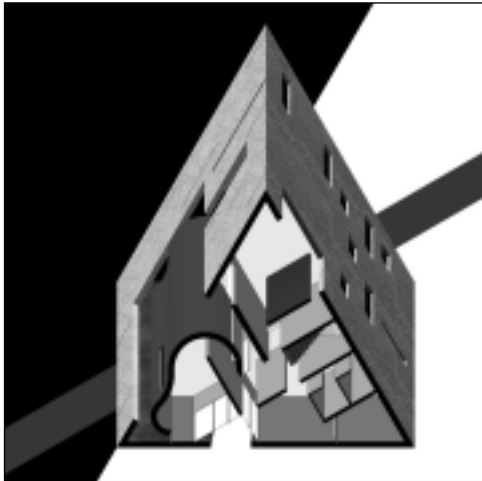


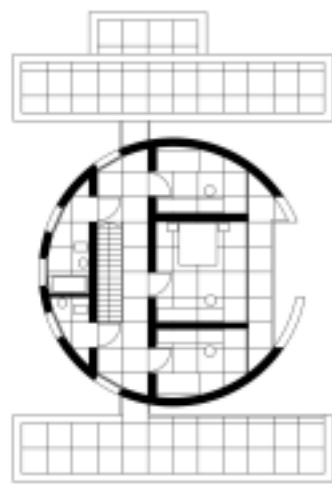
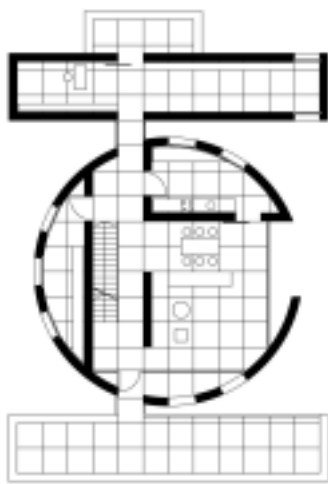
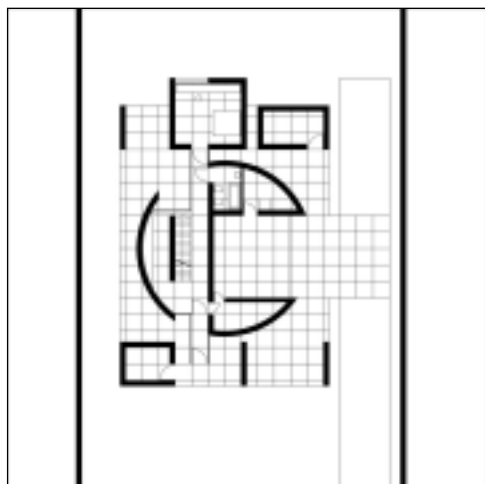
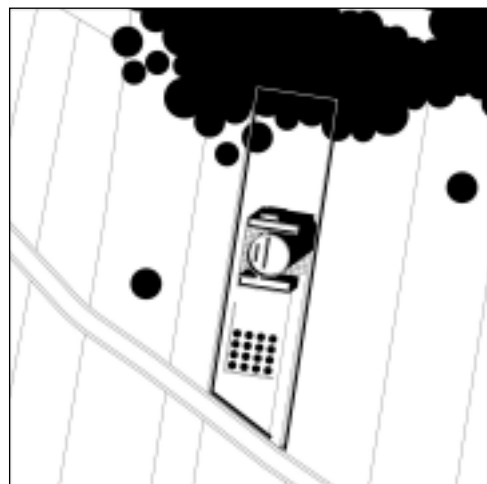
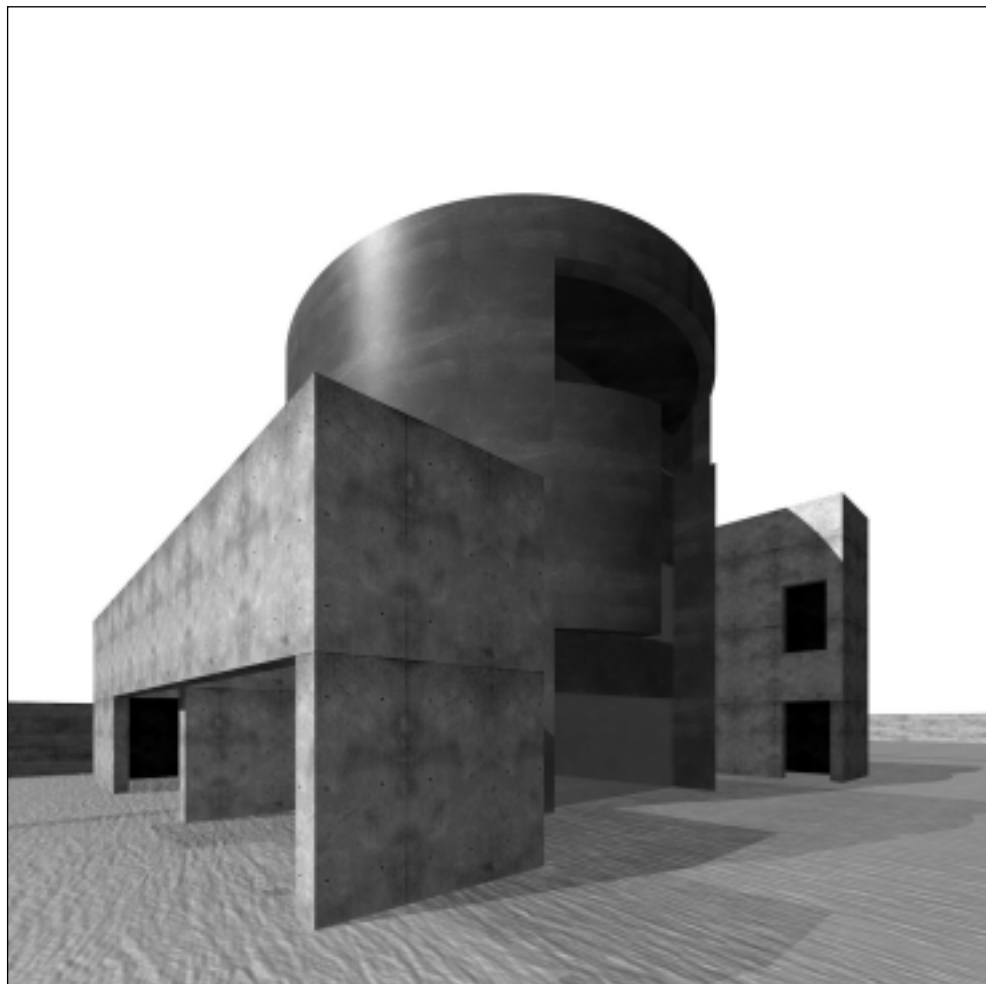


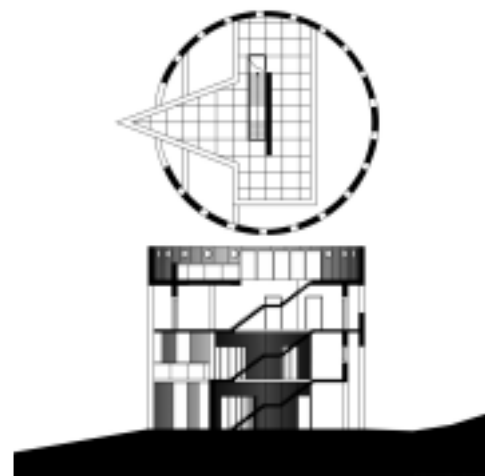
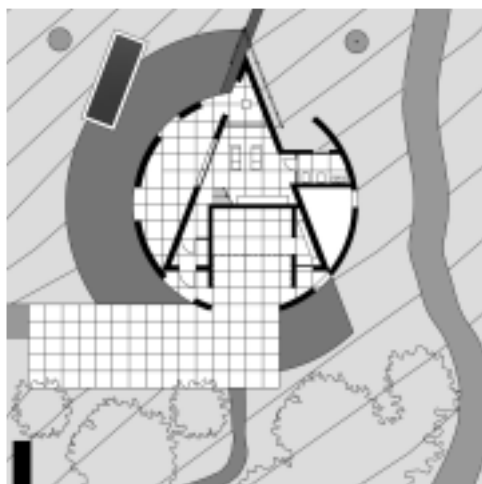
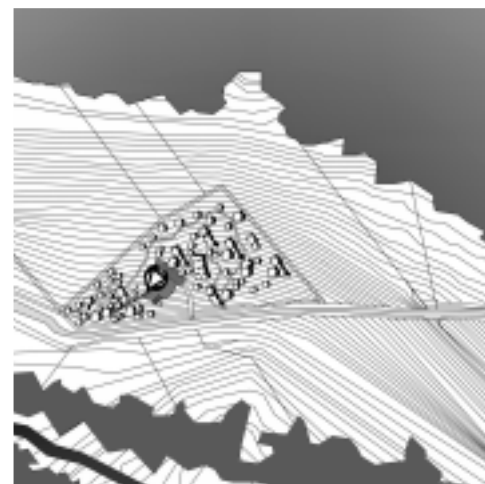


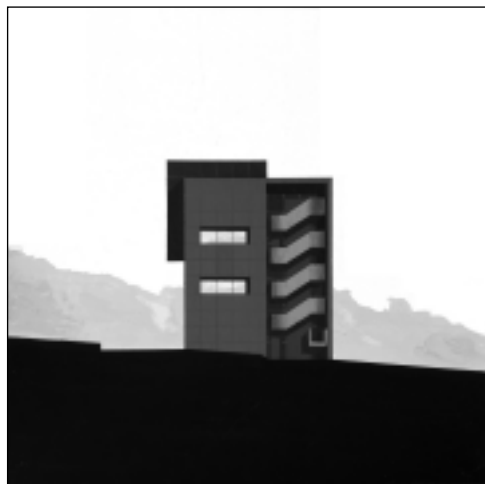
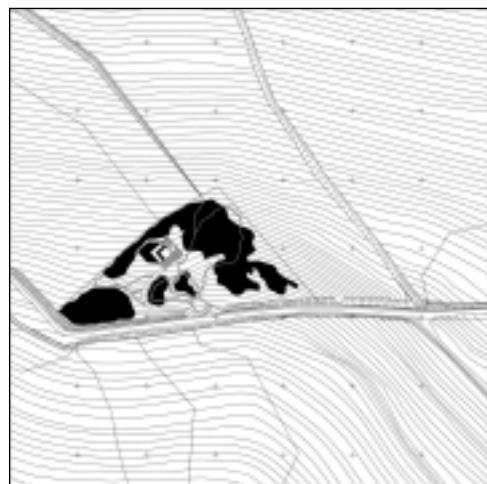




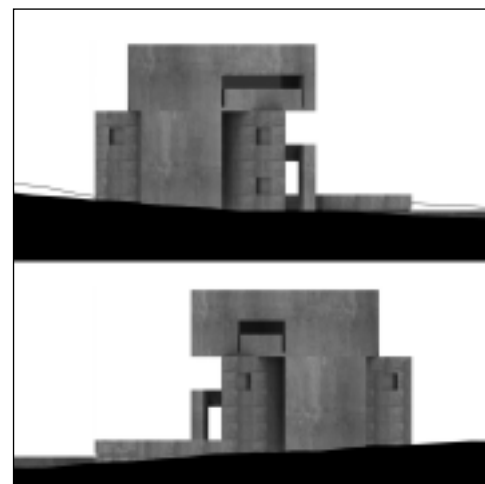
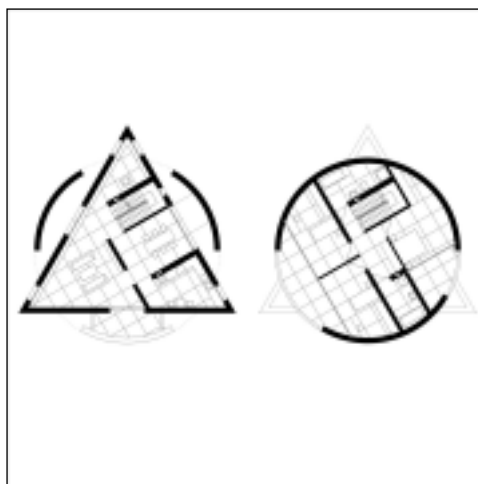
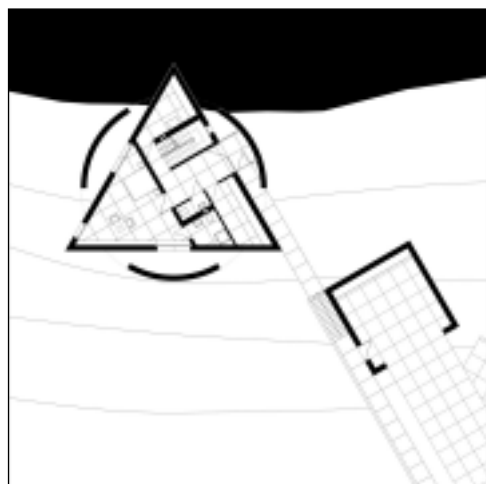
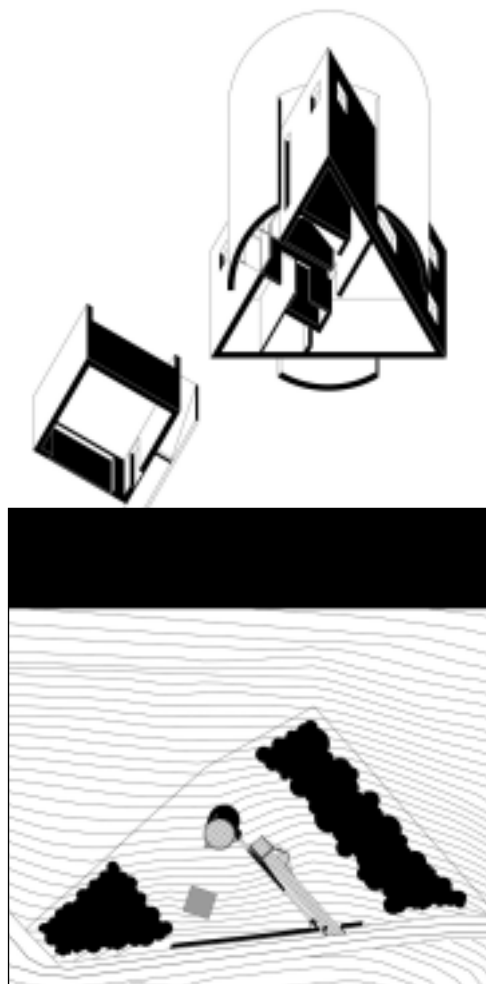


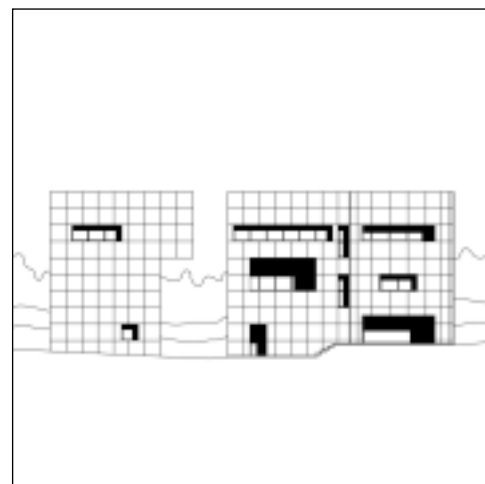
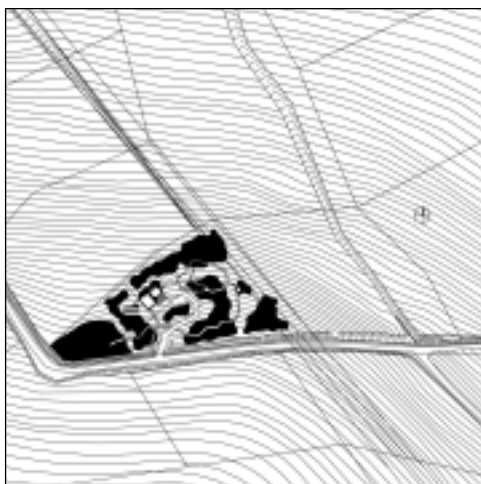




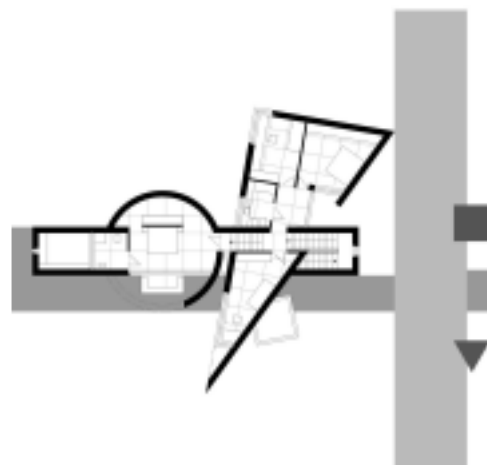
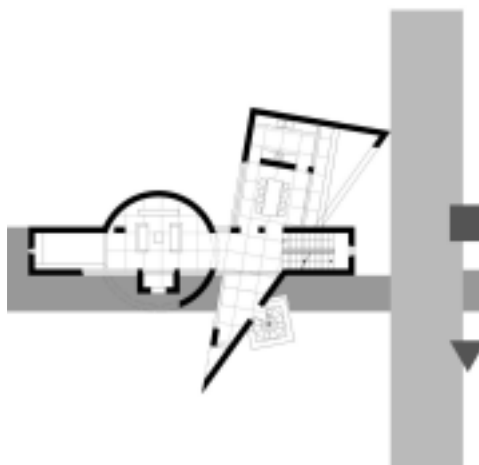
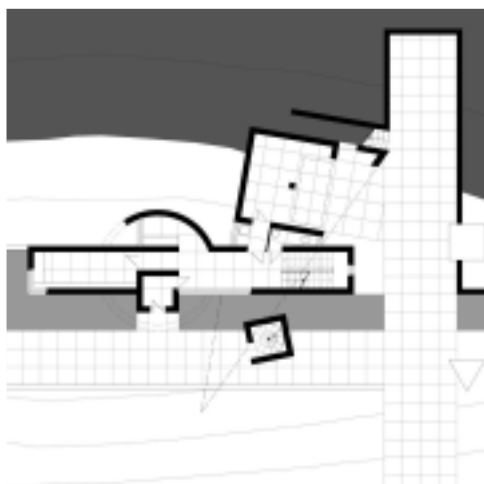
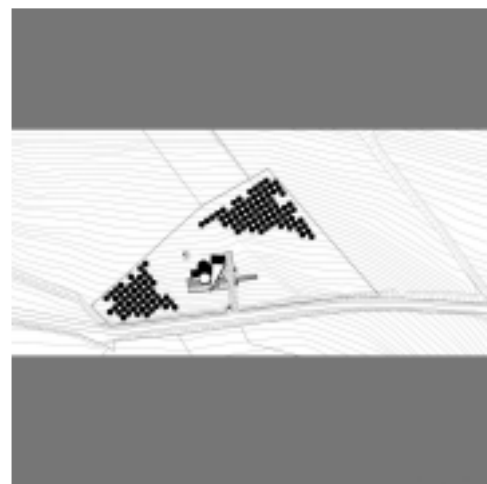


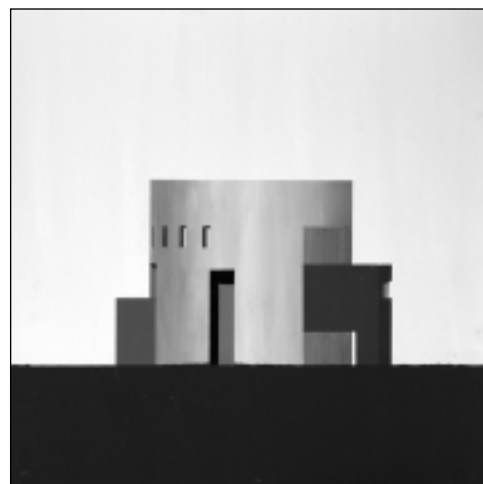
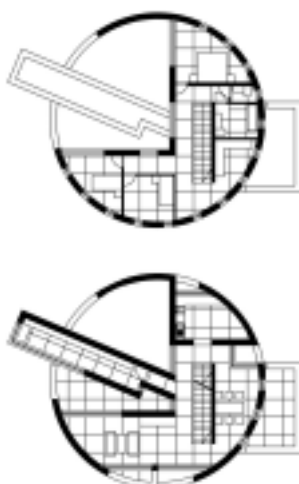
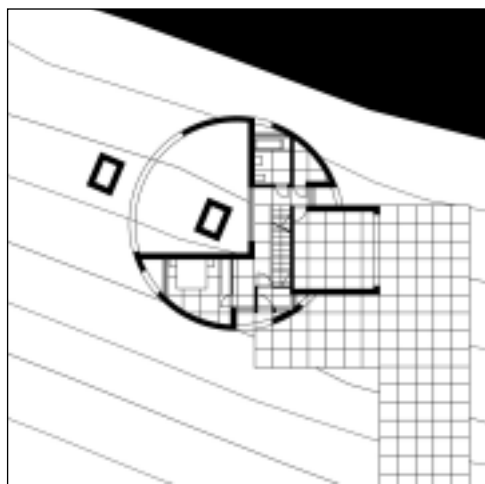
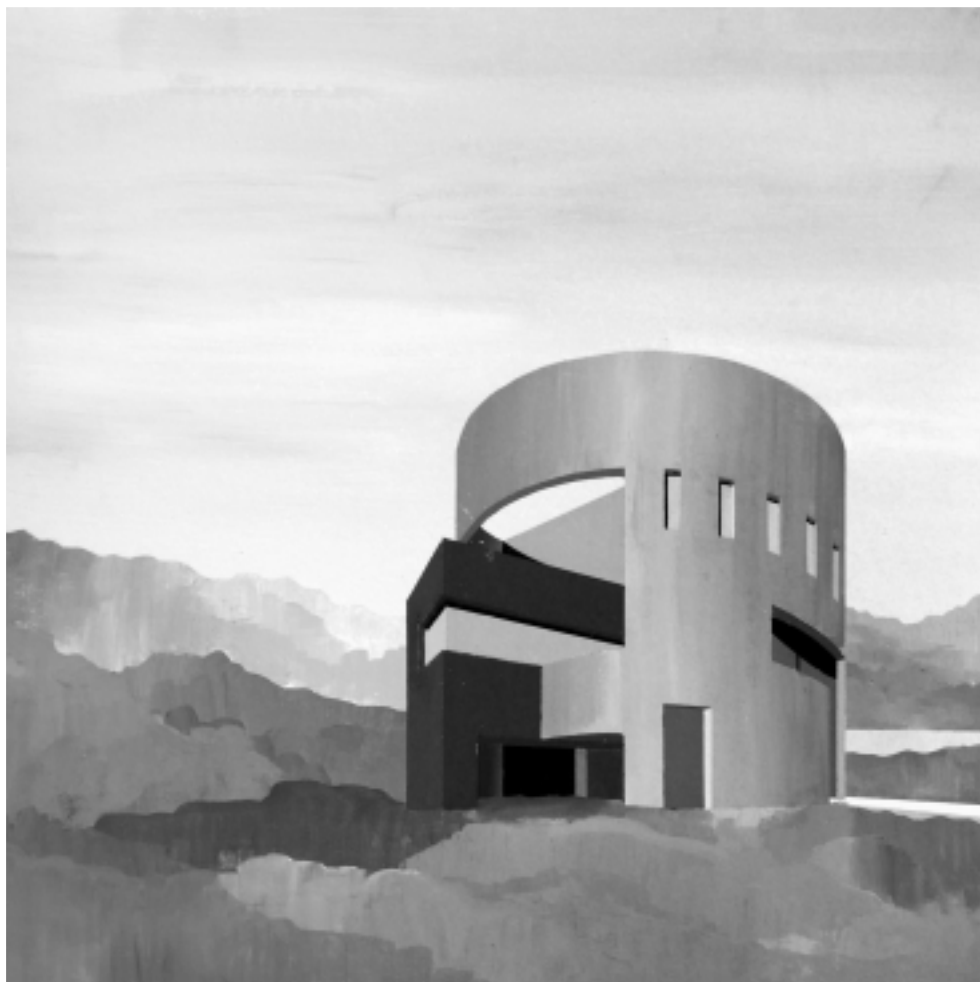
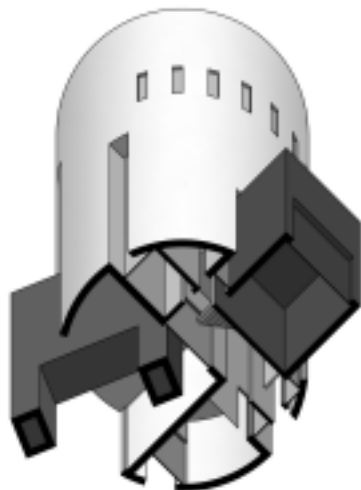
Nagroda Honorowa/Honourable Prize 2005  
Agnieszka Furtek



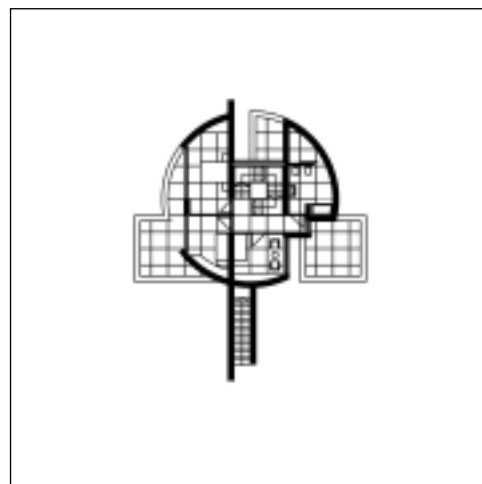
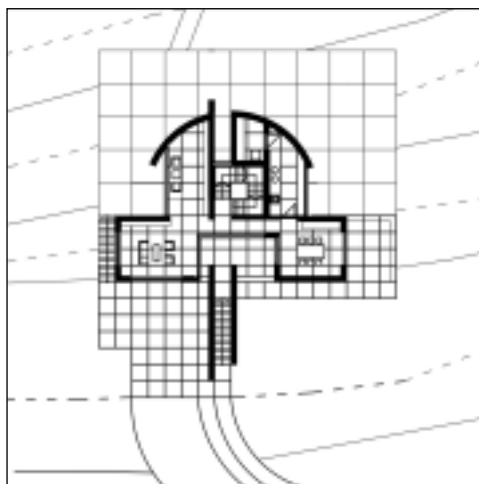
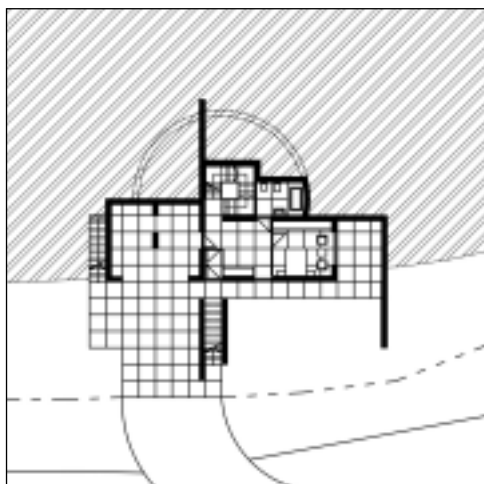
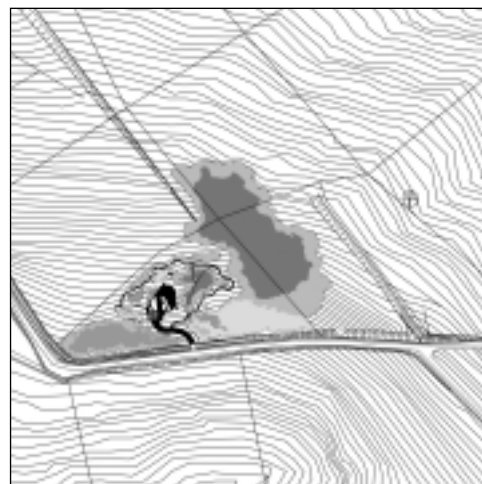


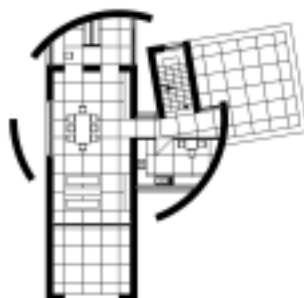
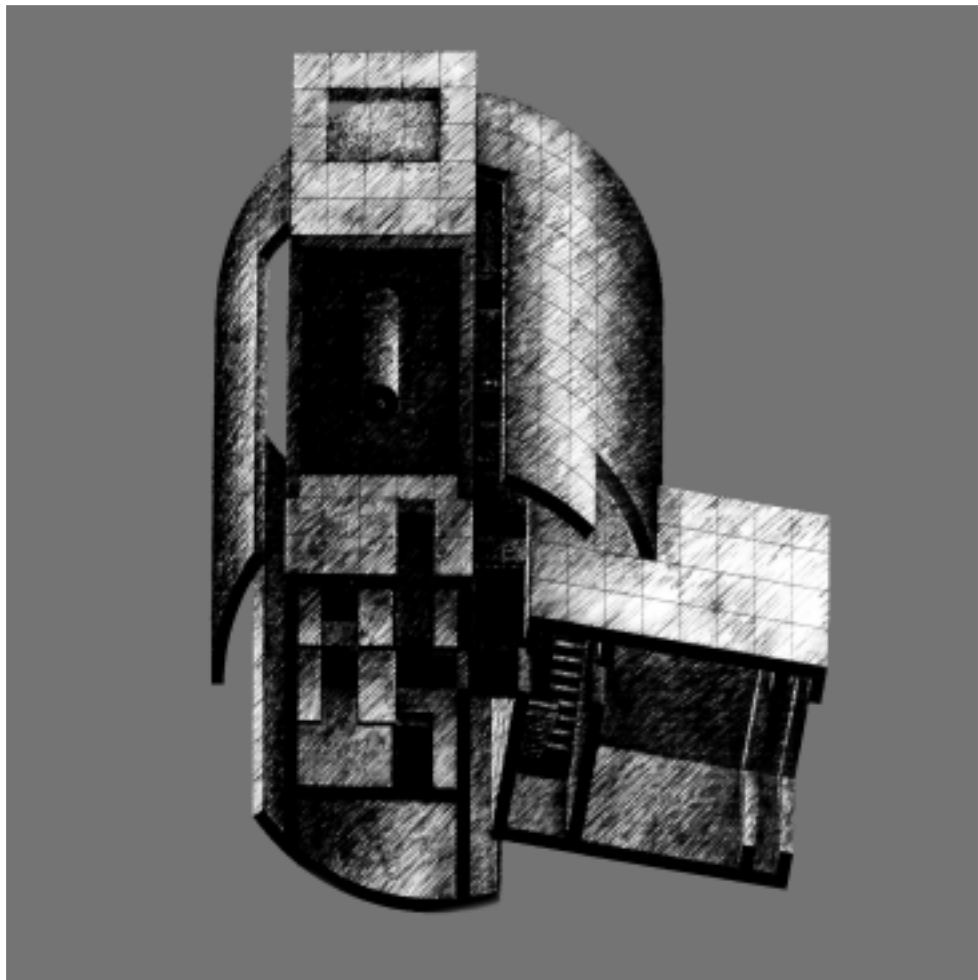
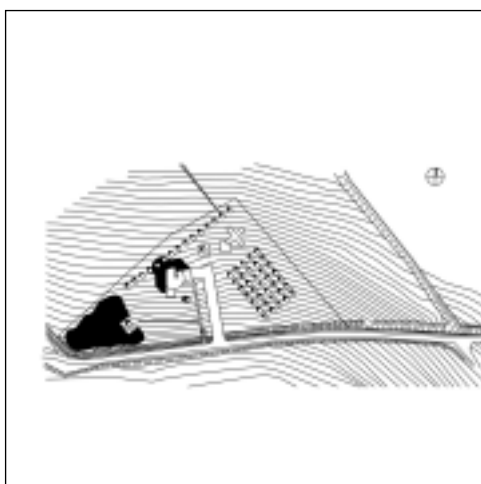
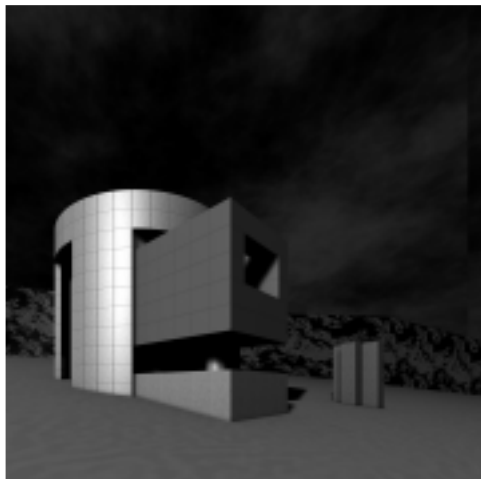
Nagroda Honorowa/Honourable Prize 2006  
Marcin Głuchowski



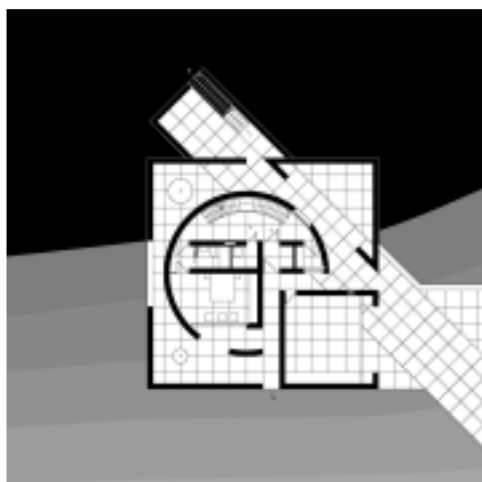
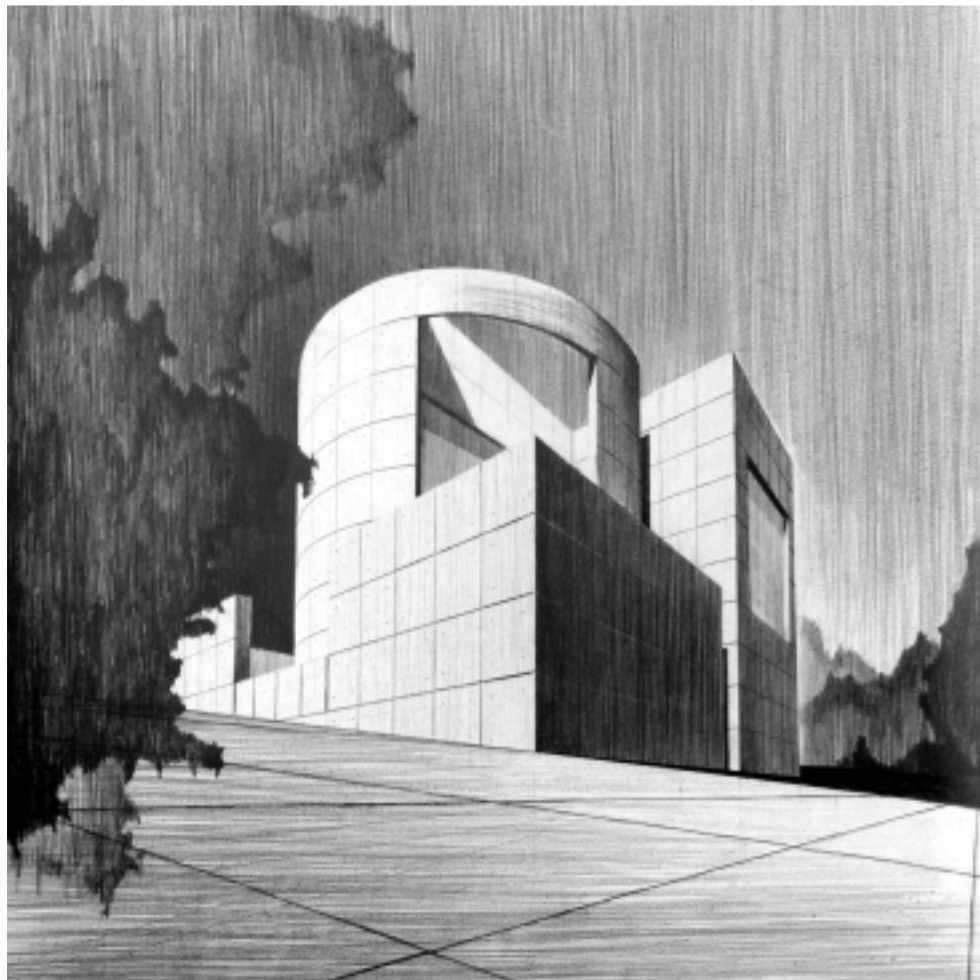
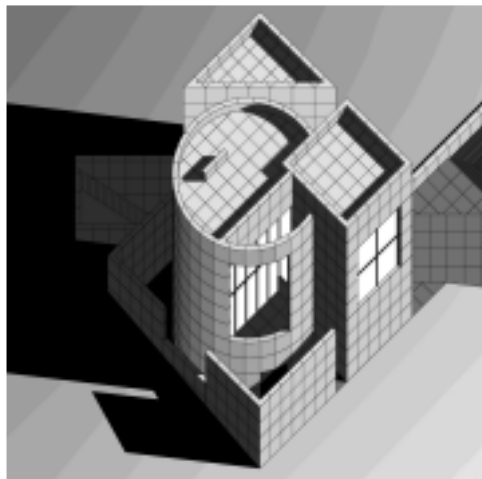


Nagroda Honorowa/Honourable Prize 2006  
Zofia Hejduk





Nagroda Honorowa/Honourable Prize 2006  
Wojciech Zagórski



Konkursy Studenckie/  
Students Competitions

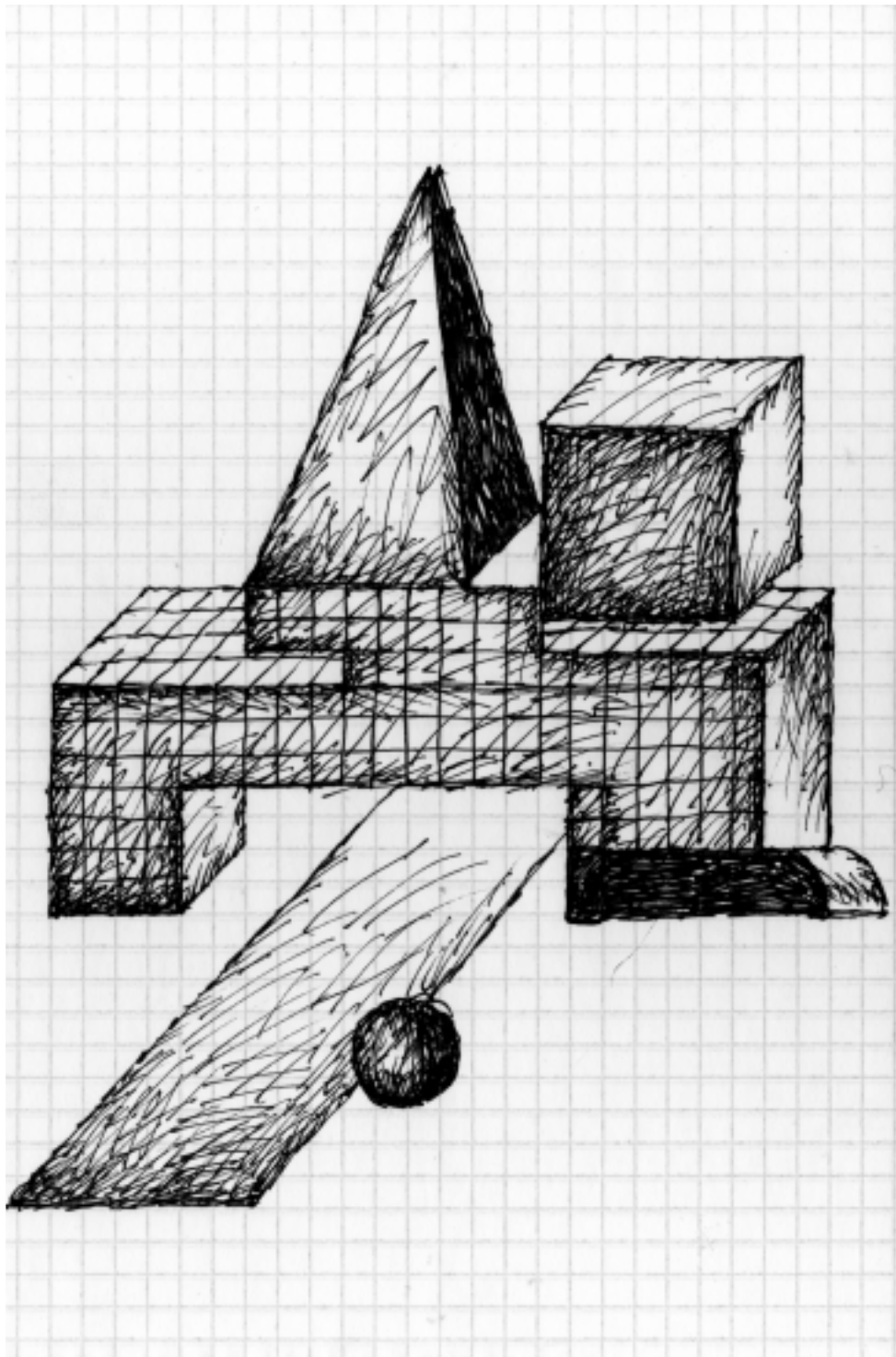
1999-2000

2003-2004

2004-2005

2005-2006

DYPLOMY/  
DIPLOMAS



1. **Architektura Betonowa.** Wydział Architektury – Instytut Projektowania Architektonicznego Politechniki Krakowskiej jest organizatorem Ogólnopolskiego, akademickiego konkursu na pracę dyplomową z zastosowaniem technologii betonowej. Mecenasem konkursu i fundatorem nagród jest firma Polski Cement Sp. z o.o. Konkurs ma wyraźny profil: dotyczy prac z dziedziny architektury, w których betonowa materia ma znaczenie szczególne. W konkursie przyznawane są trzy równorzędne nagrody wraz ze statuetkami autorstwa rzeźbiarza prof. Adama Myjaka, także nagrody dla promotorów tych prac, oraz równorzędne wyróżnienia. Komisarzem konkursu jest prof. dr hab. inż. arch. Maria Misiągiewicz, sekretarzami organizacyjnymi są dr arch. Marcin Charciarek i dr arch. Tomasz Kozłowski. Jury konkursu stanowią profesorowie uczelni architektonicznych. W roku 2006 byli to: prof. Wacław Celadyn – prorektor Politechniki Krakowskiej, sędzia referent, prof. Krzysztof Gasidło – dziekan WA Politechniki Śląskiej, prof. Maciej Kysiak – dziekan WA Politechniki Warszawskiej, inż. Zbigniew Pilch – Dyrektor ds. Marketingu firmy Polski Cement, prof. Elżbieta Trocka-Leszczyńska – dziekan WA Politechniki Wrocławskiej, prof. Dariusz Kozłowski – dziekan WA Politechniki Krakowskiej, przewodniczący.

2. **Konkurs im. Zbyszka Zawistowskiego** na najlepszą pracę dyplomową jest kontynuacją, pod zmienionym patronem, najstarszego konkursu studenckiego w kraju. Organizatorem jest Zarząd Główny Stowarzyszenia Architektów Polski. Jurorami są członkowie SARP nie będący nauczycielami akademickimi. Eliminacje wstępne prowadzą Oddziały SARP w porozumieniu ze szkołami architektury.

3. **Konkurs na najlepszą pracę dyplomową – SARP-Kraków**, organizowany przez zarząd oddziału w porozumieniu z Wydziałem Architektury Politechniki Krakowskiej. Jury stanowią sędziowie konkursowi SARP i profesorowie WA PK. Po przerwie konkurs reaktywowano w 2006 roku.

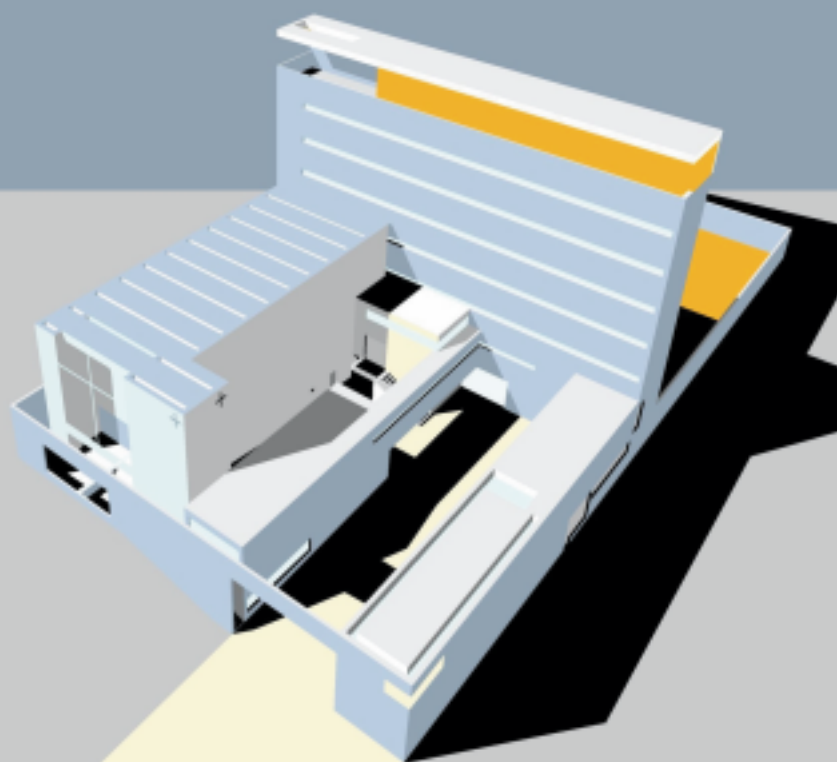
4. **Wyróżnienie Rady Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej** za całokształt wyników studiów dotyczy wyróżniających się prac dyplomowych. Przyznawane jest dorocznie.

1. **Concrete Architecture.** Faculty of Architecture Institute of Architectural Design Cracow University of Technology organizes the all-Polish, academic competition for diploma project with the use of concrete technology. The competition is held under a patronage of the promotion firm Polski Cement Sp. z o.o., that is also a founder of awards. The competition has a distinct profile: it refers to works in a field of architecture, in which concrete material is of special importance. There are three equivalent main prizes and also prizes for promoters of these works awarded in the competition together with the statues of sculptor professor Adam Myjak's authorship. The curator of the conference is Professor Maria Misiągiewicz, conference secretaries are Marcin Charciarek and Tomasz Kozłowski. Jury consists of architectural universities' professors. In 2006 they were: Professor Wacław Celadyn – Prorektor of Cracow University of Technology (the Reporter Judge); Professor Krzysztof Gasidło – Dean of Faculty of Architecture Silesian University of Technology; Professor Maciej Kysiak – Dean of Faculty of Architecture Warsaw University of Technology; ing Zbigniew Pilch – marketing director of Polski Cement; Professor Elżbieta Trocka-Leszczyńska – Dean of Faculty of Architecture Wrocław University of Technology; Professor Dariusz Kozłowski – Dean of Faculty of Architecture Cracow University of Technology (the Chairman).

2. **Zbyszek Zawistowski's Memorial Competition** for the best diploma project is a continuation, under a changed patronage, of the oldest student competition in the country. The organizer is the Association of Polish Architects. Members of APA not being academic teachers constitute the Jury. The first eliminations are organized by APA departments in agreement of schools of architecture.

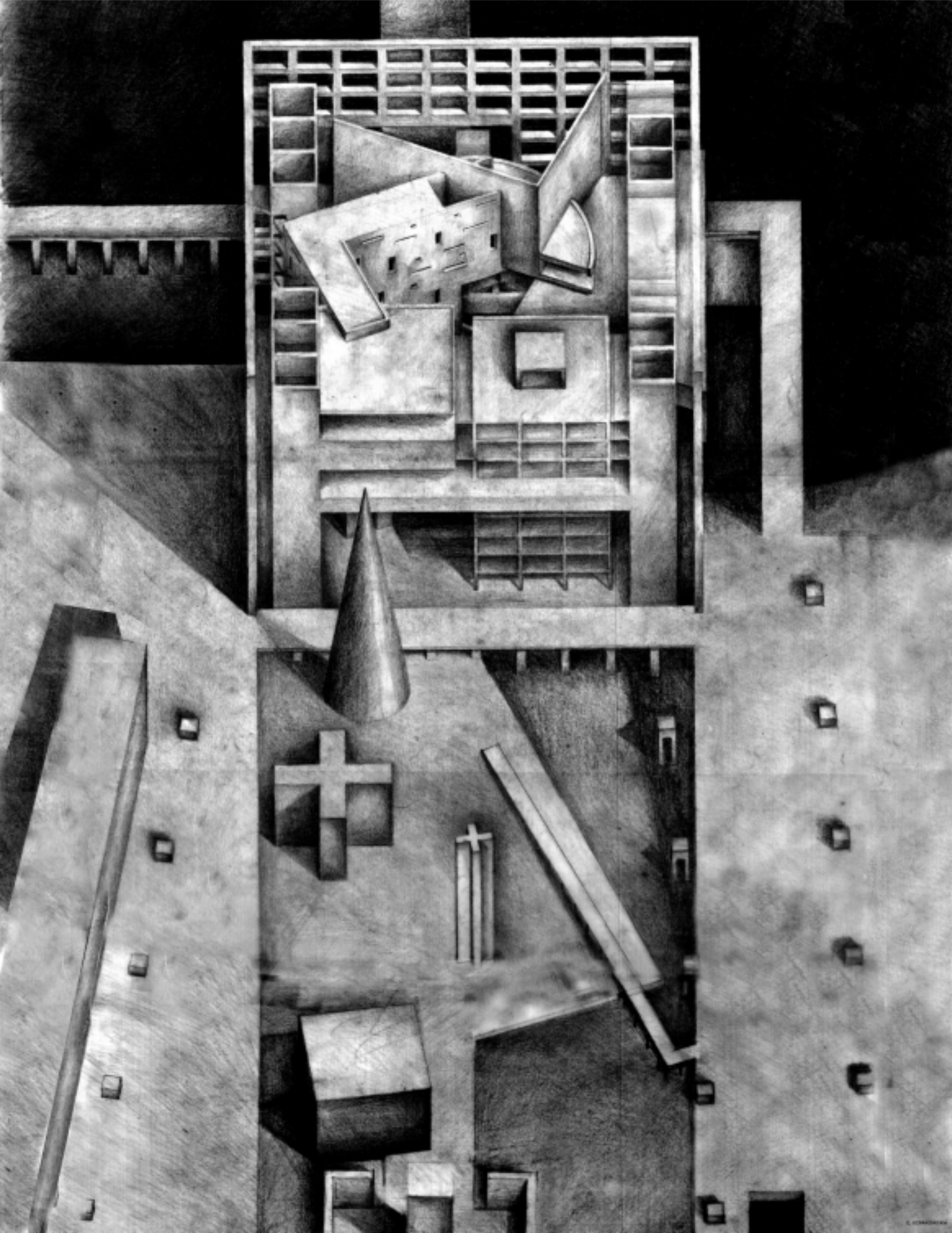
3. **Competition for the Best Diploma Project – the Association of Polish Architecture Cracow**, is organized by General Board of Cracow department in agreement of Faculty of Architecture Cracow University of Technology. The Jury is constituted of APA competition's judges and professors of Faculty of Architecture CUT. After a break the competition has been reactivated in 2006.

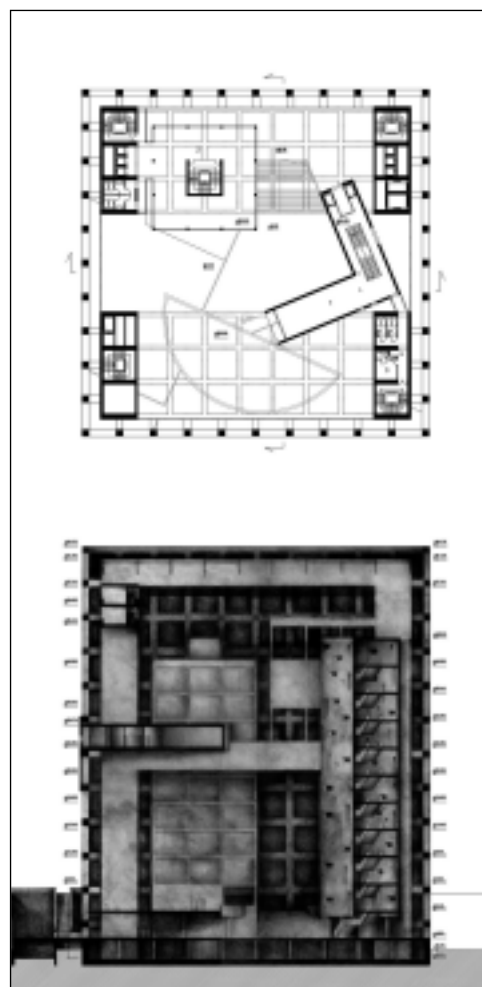
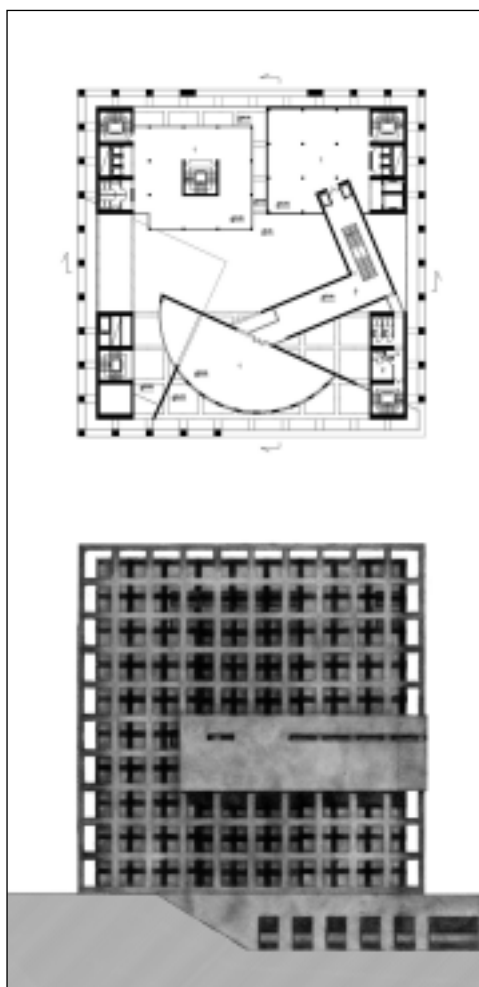
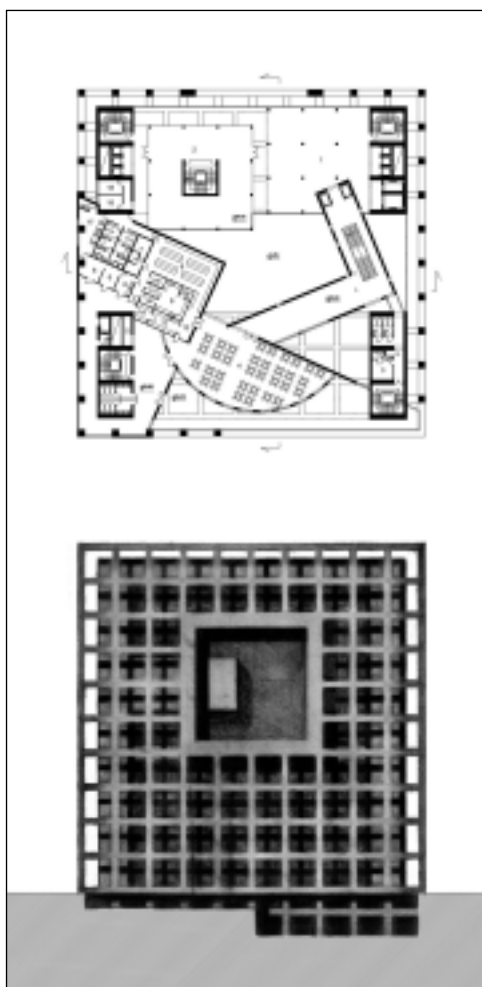
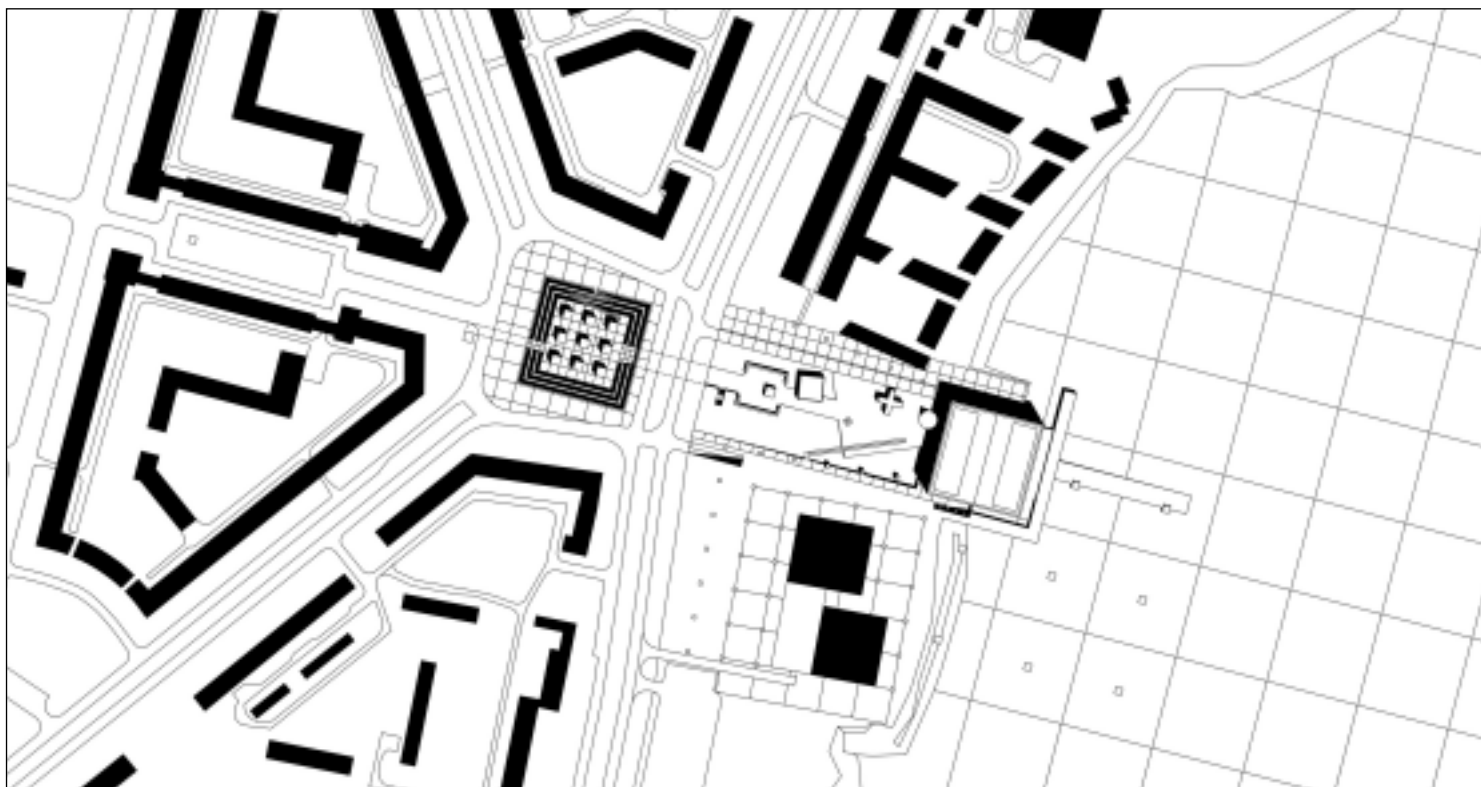
4. **The Faculty of Architecture Cracow University of Technology Award** for the whole of study's results refers to remarkable diploma projects. It is awarded annually.

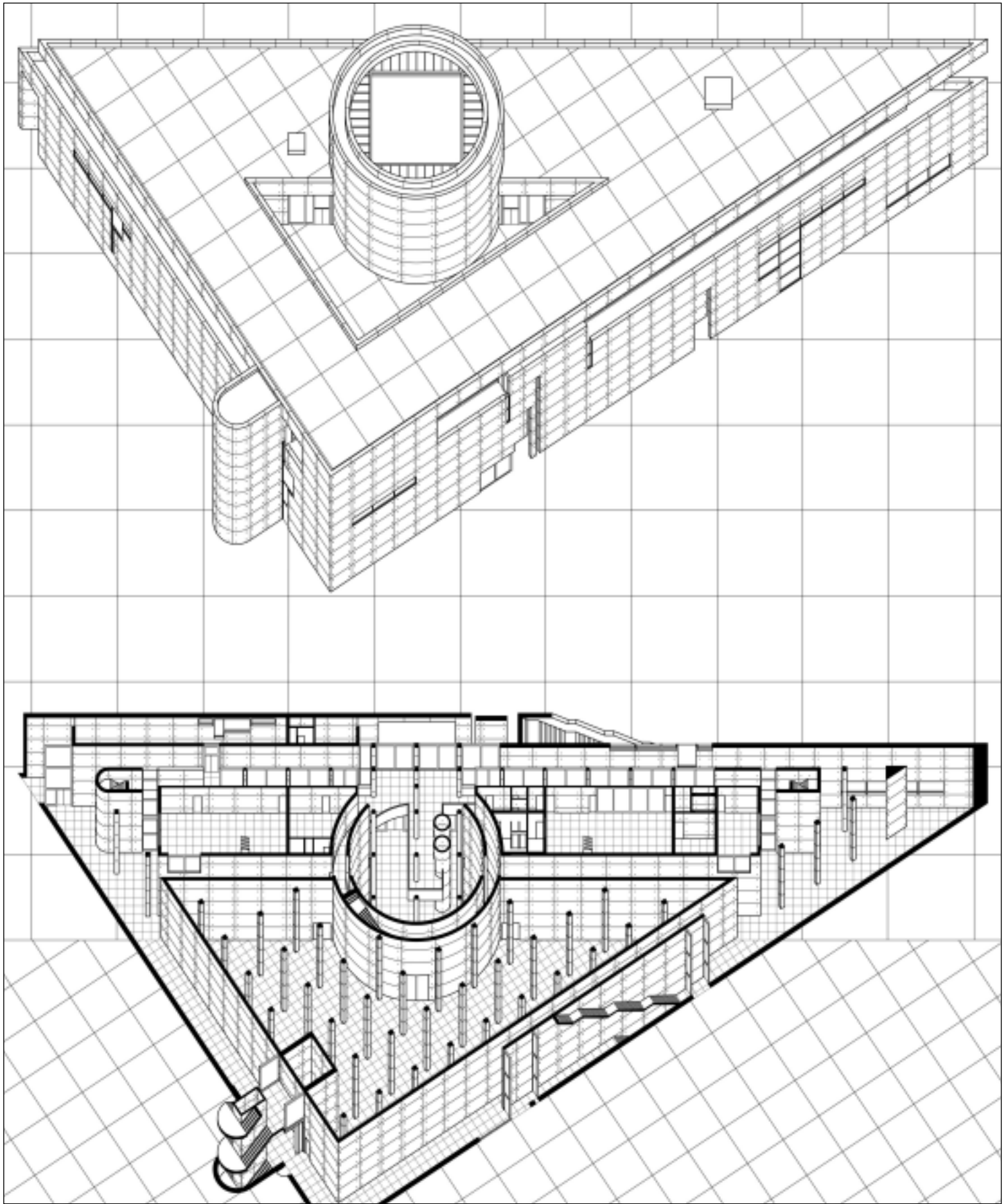


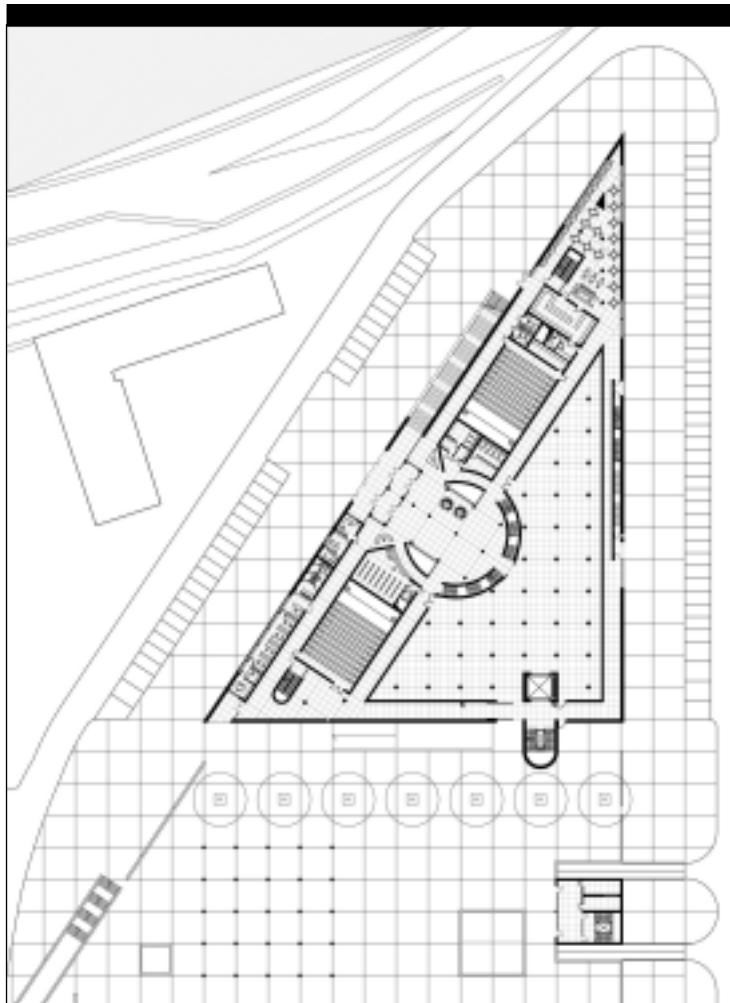
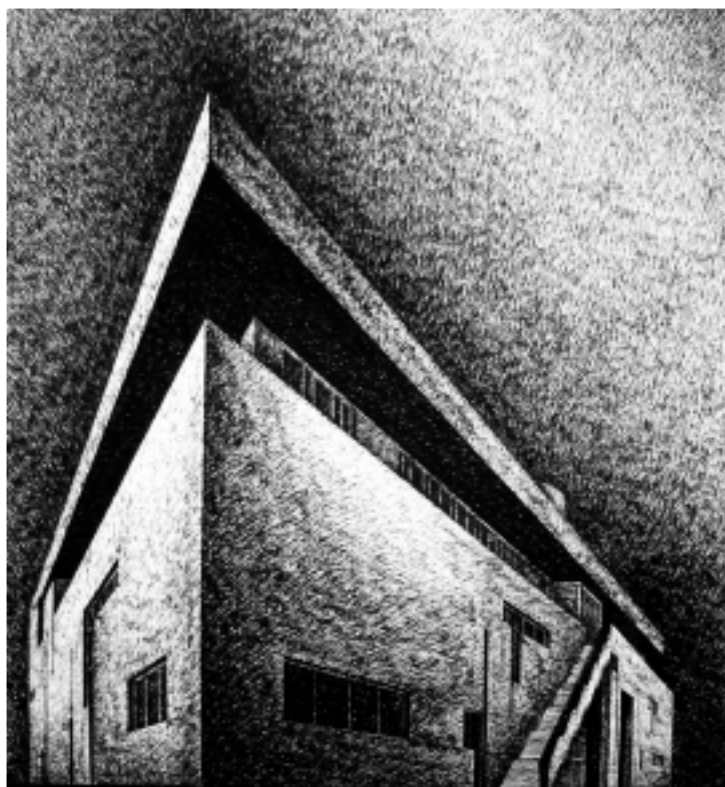


*Konkurs im. Zbyszka Zawistowskiego, Nagroda SARP Dyplom Roku 2006 – Nagroda/  
Zbyszek Zawistowski's Memorial Competition for the Best Diploma Project – Prize  
Kościół + klasztor dominikański/Church + Cloister, Andrzej Mikulski, 1999-2000*

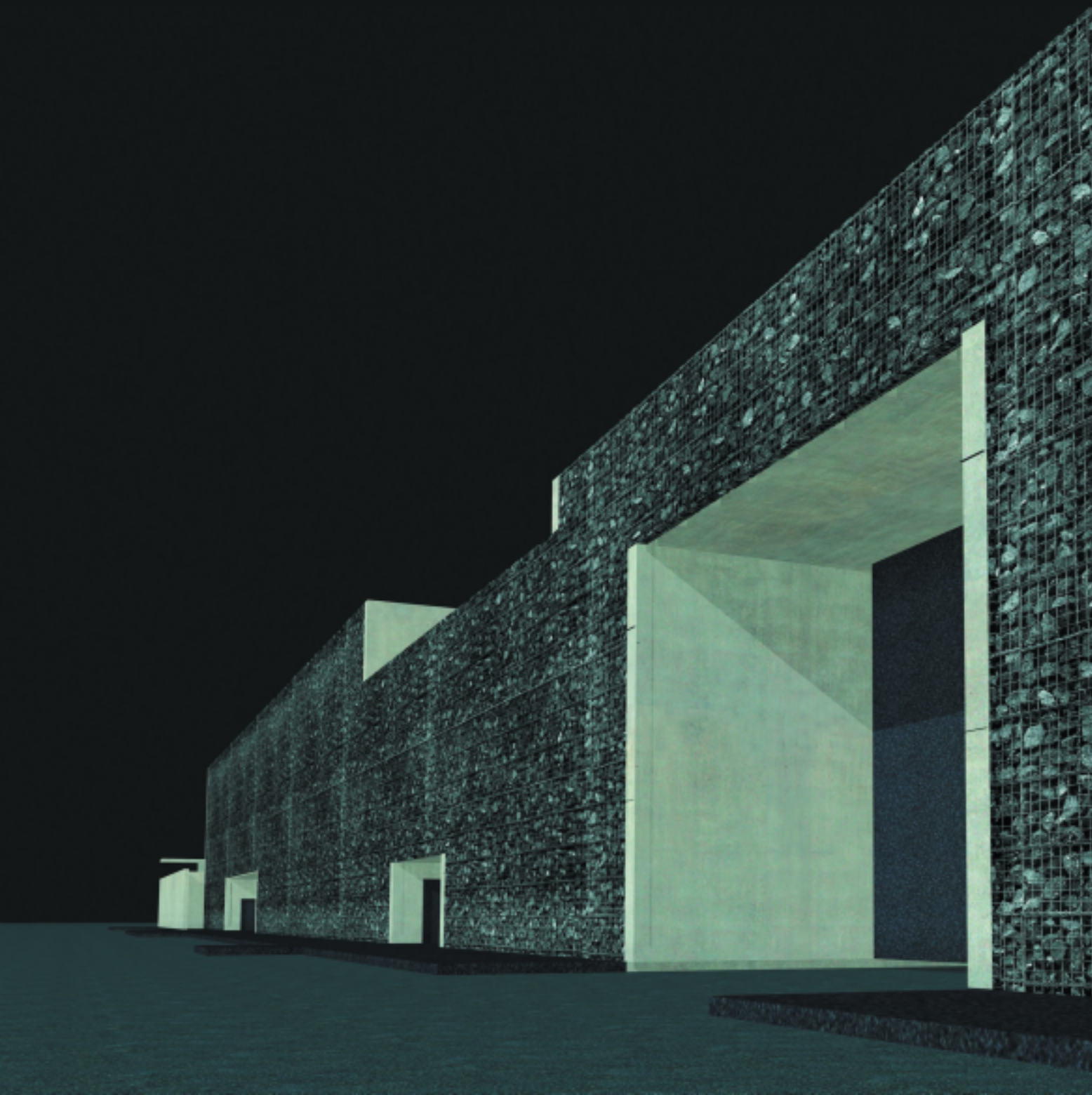


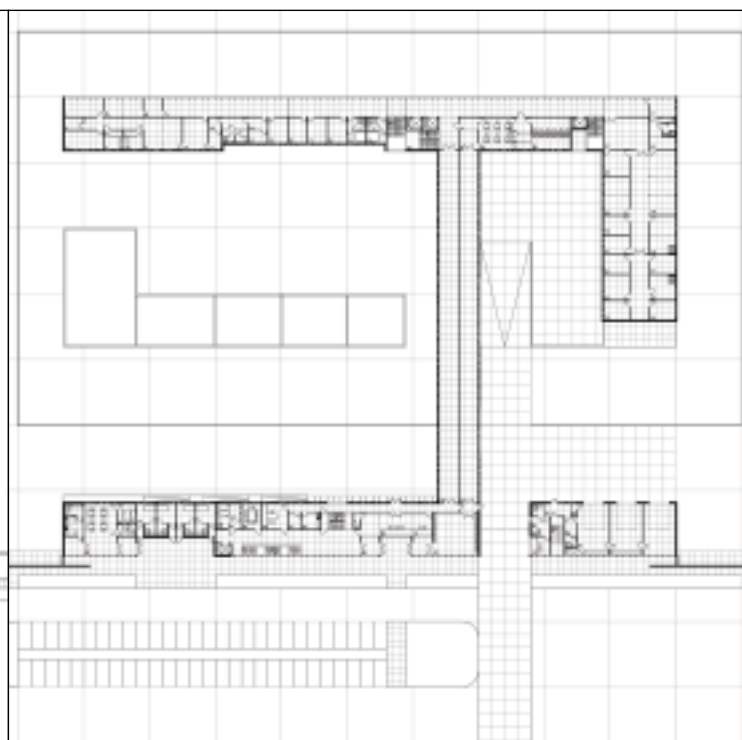
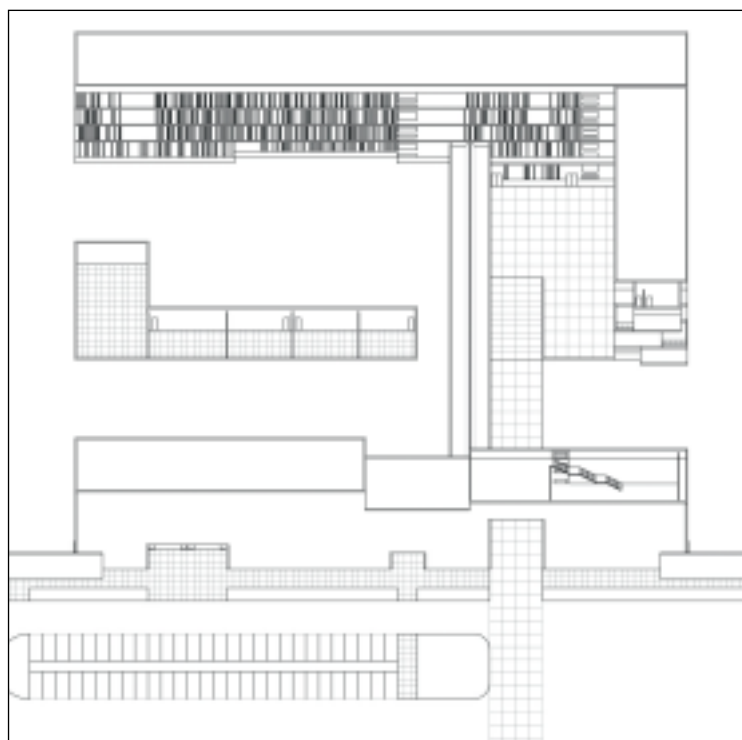
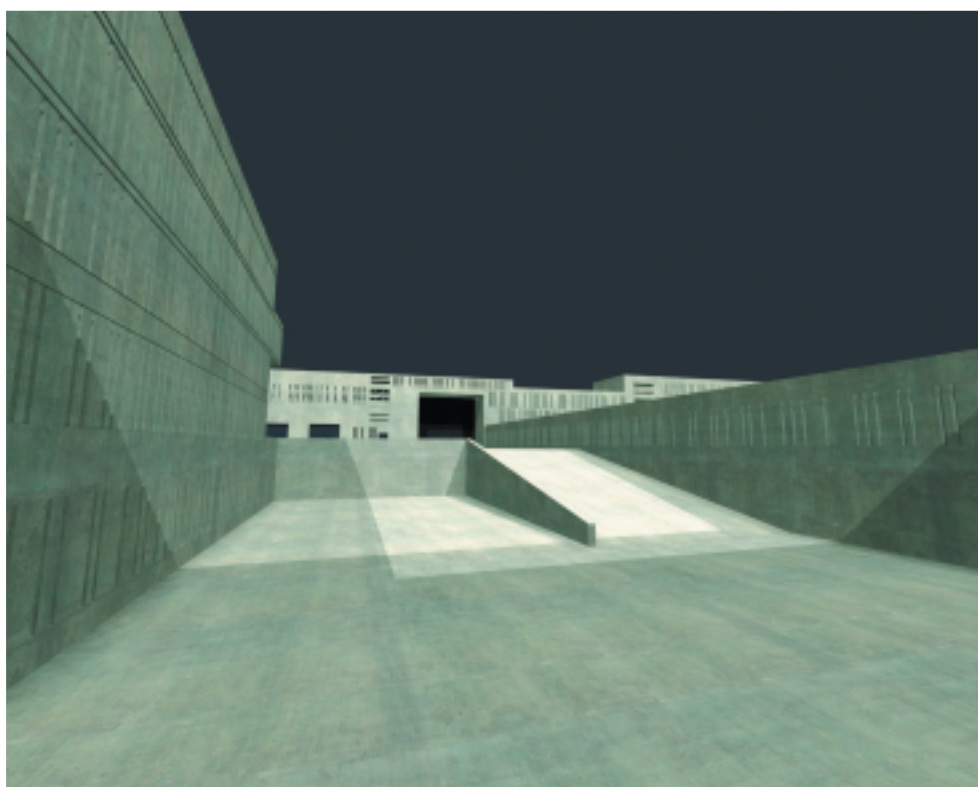
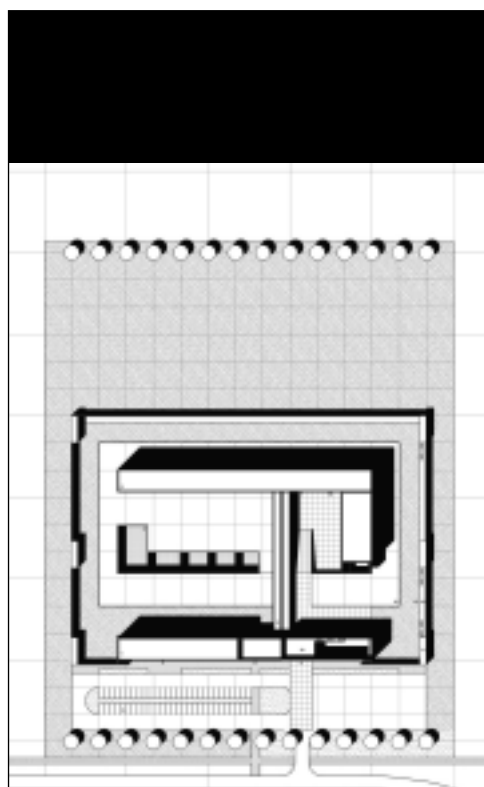




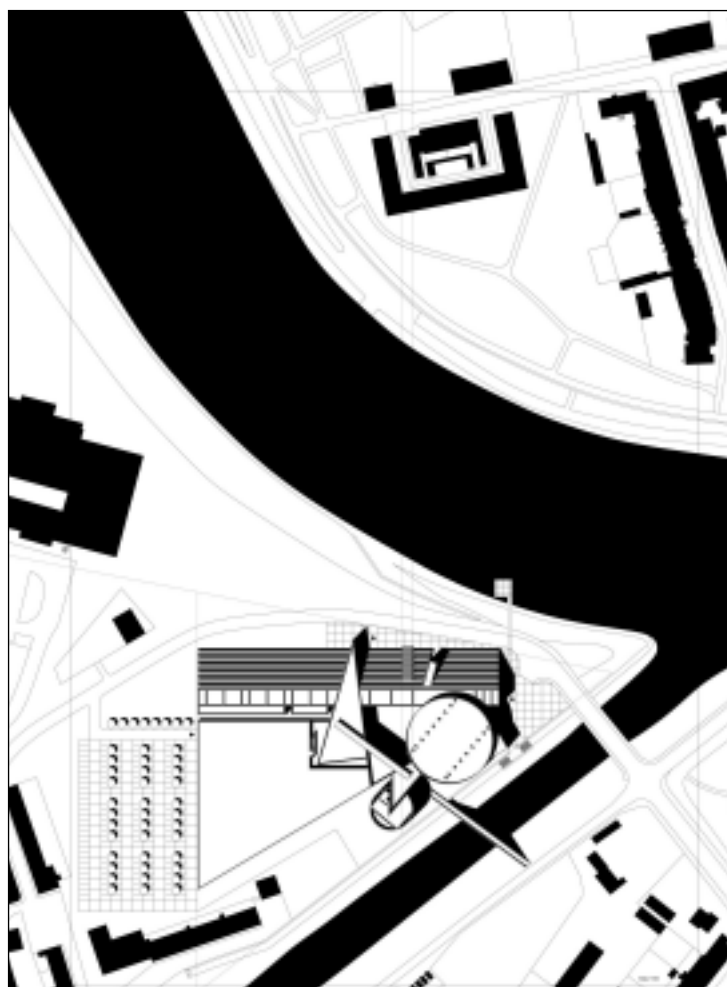
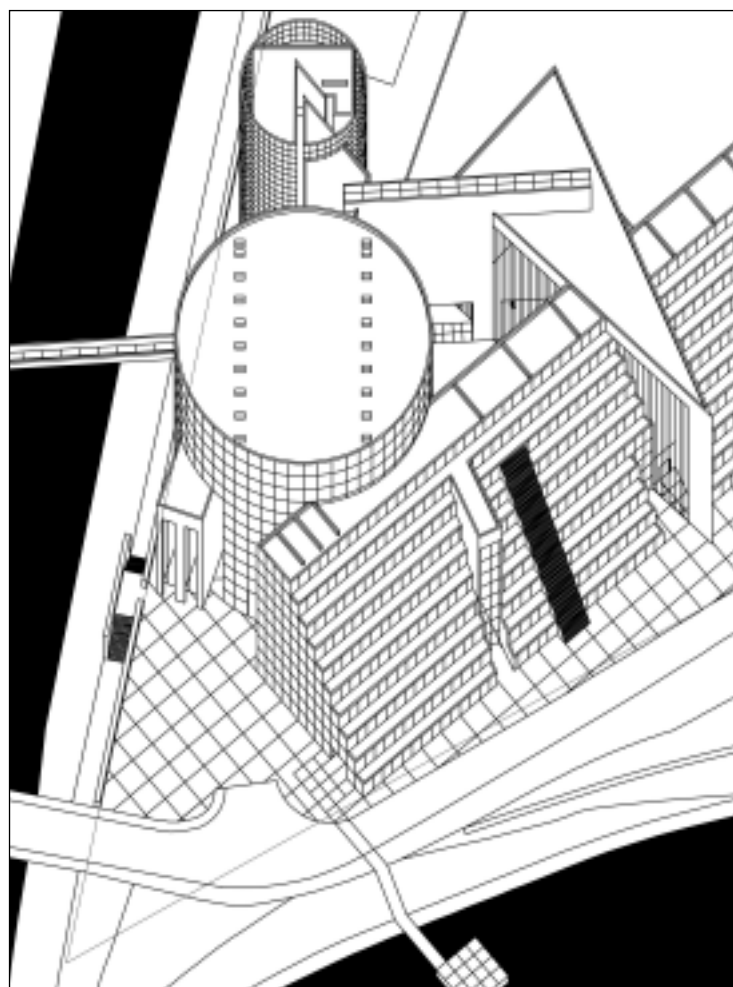
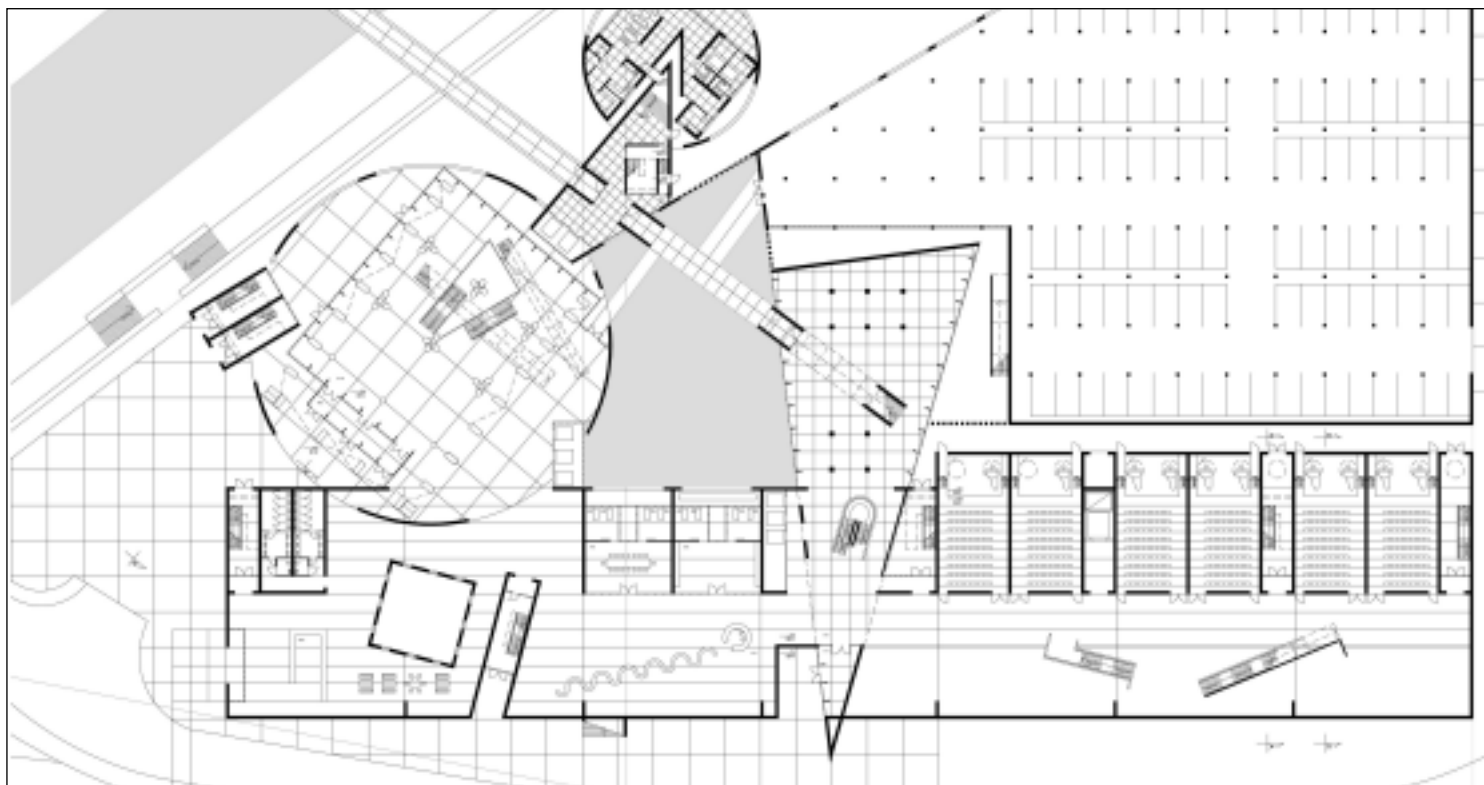


Wyróżnienie Rady WA PK 2004/The Council of Faculty of Architecture CUT Mention 2004  
*Centrum kongresowe w Krakowie/Congress Hall in Cracow*  
Przemysław Bigaj, 2003-2004

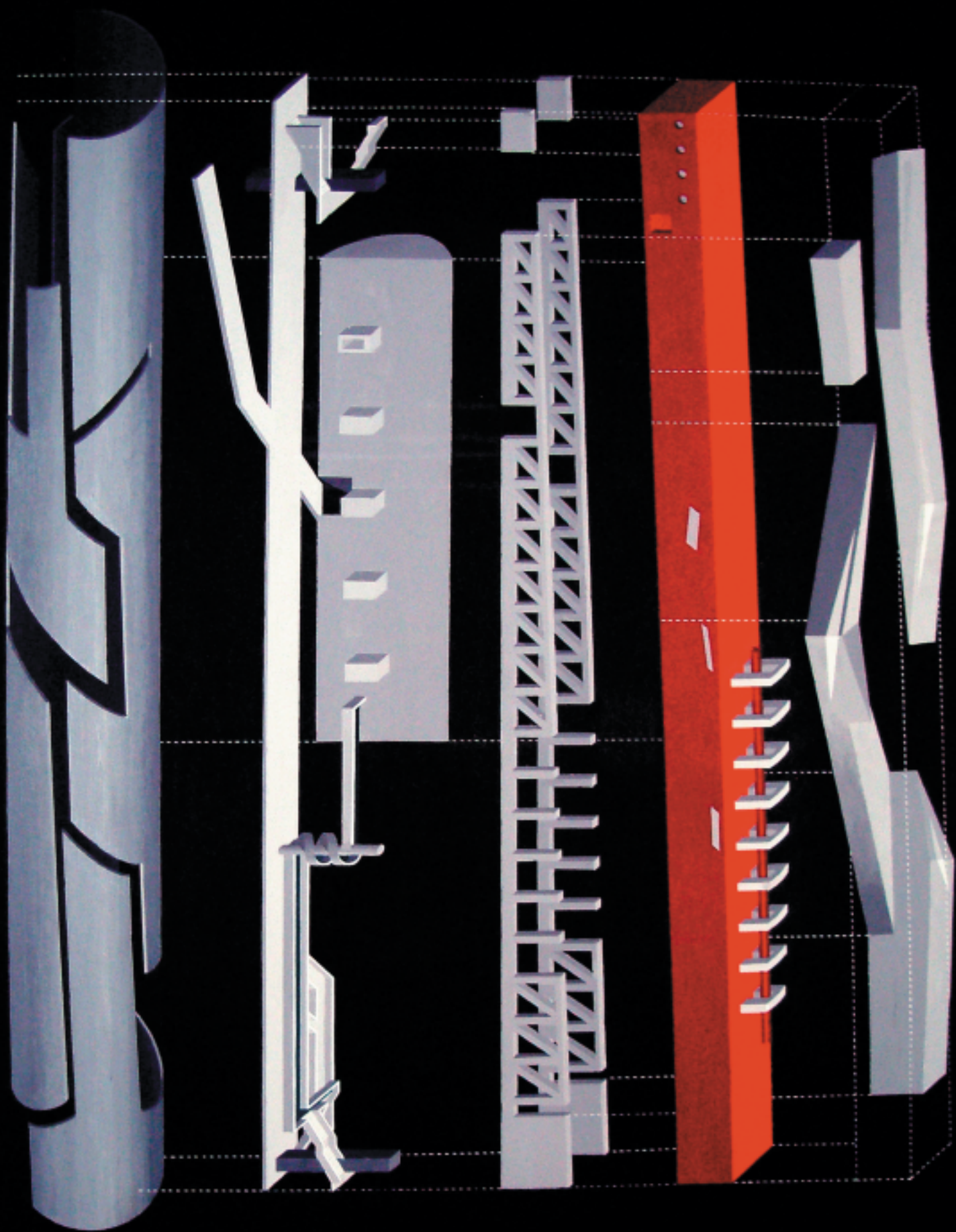


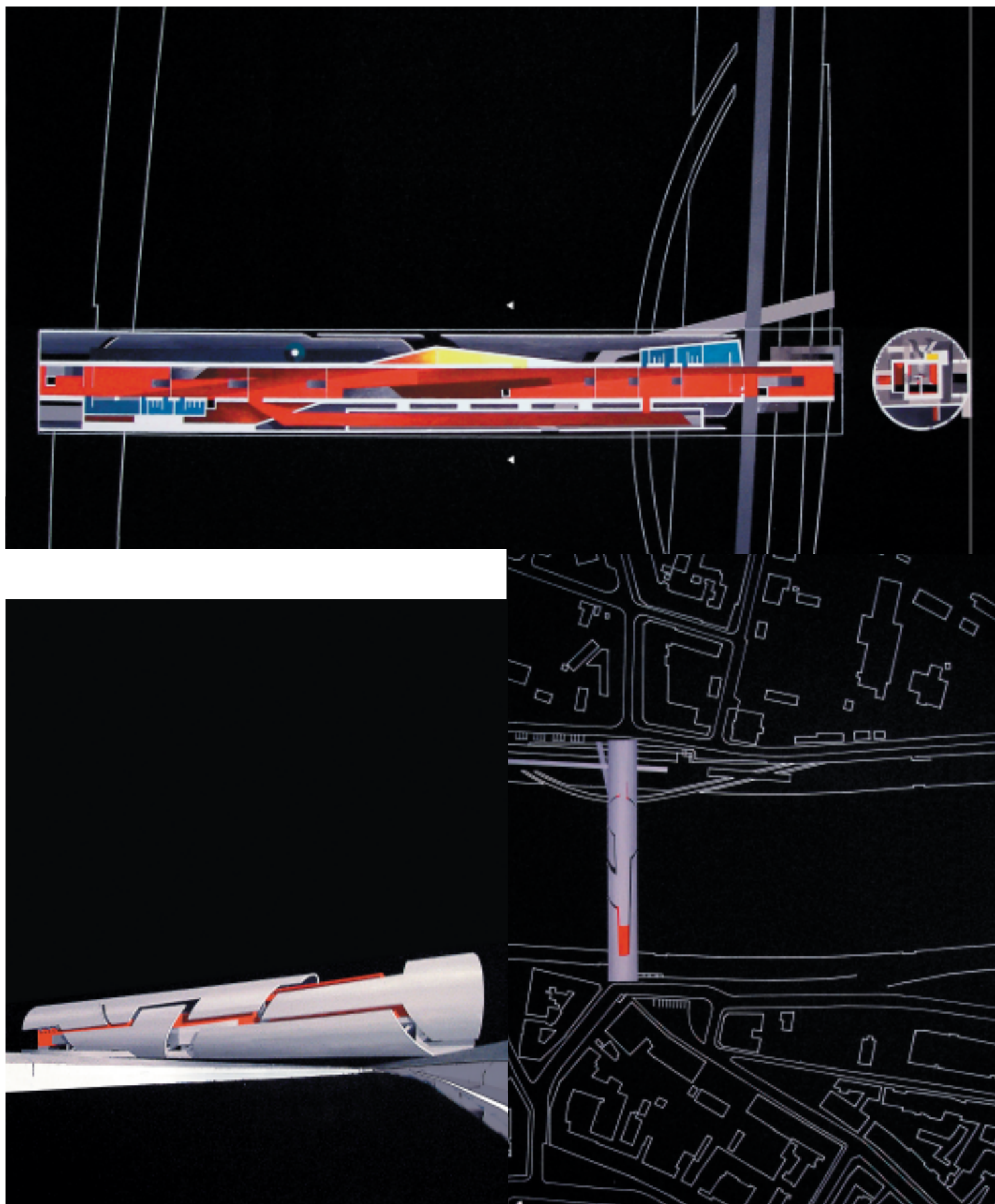




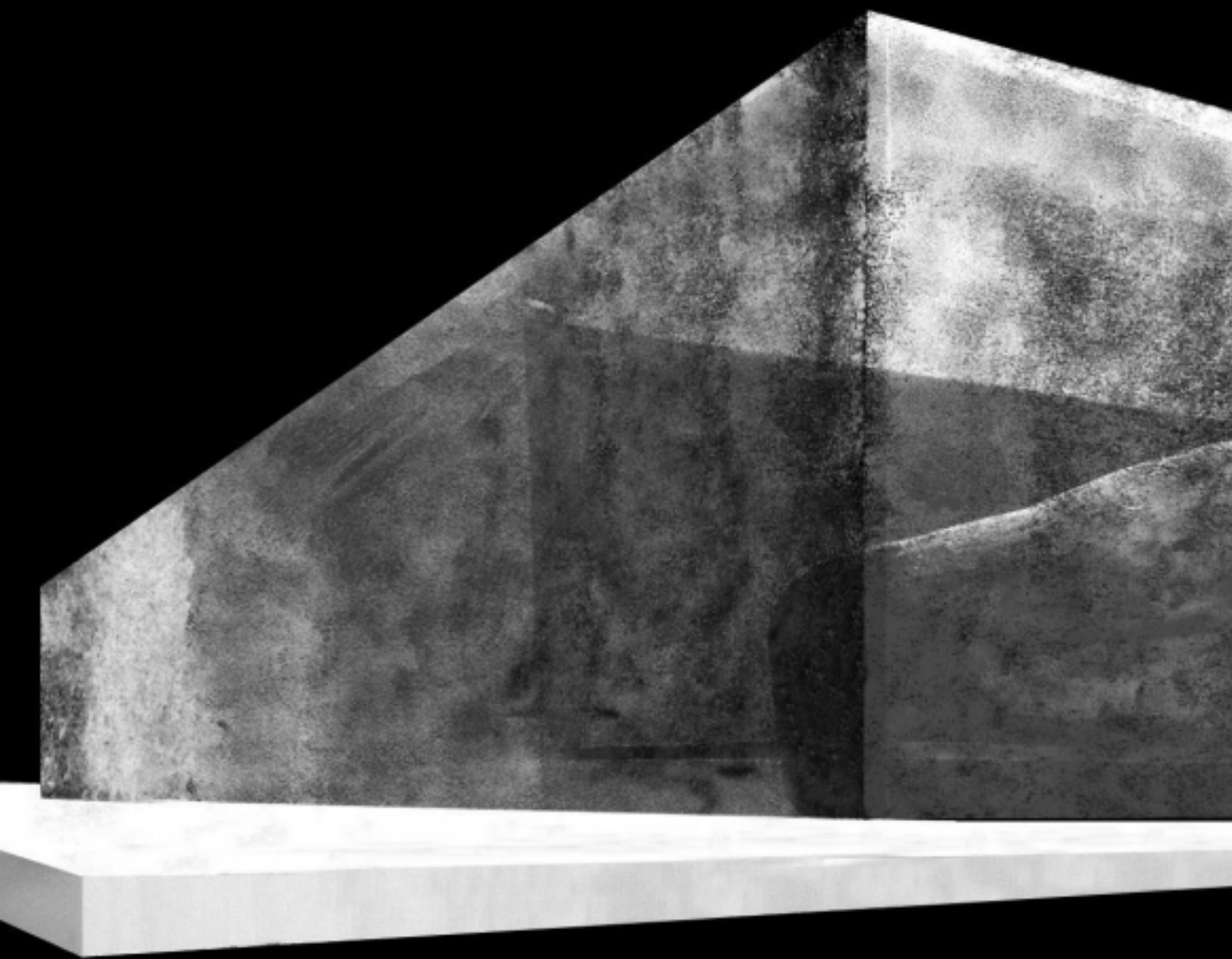


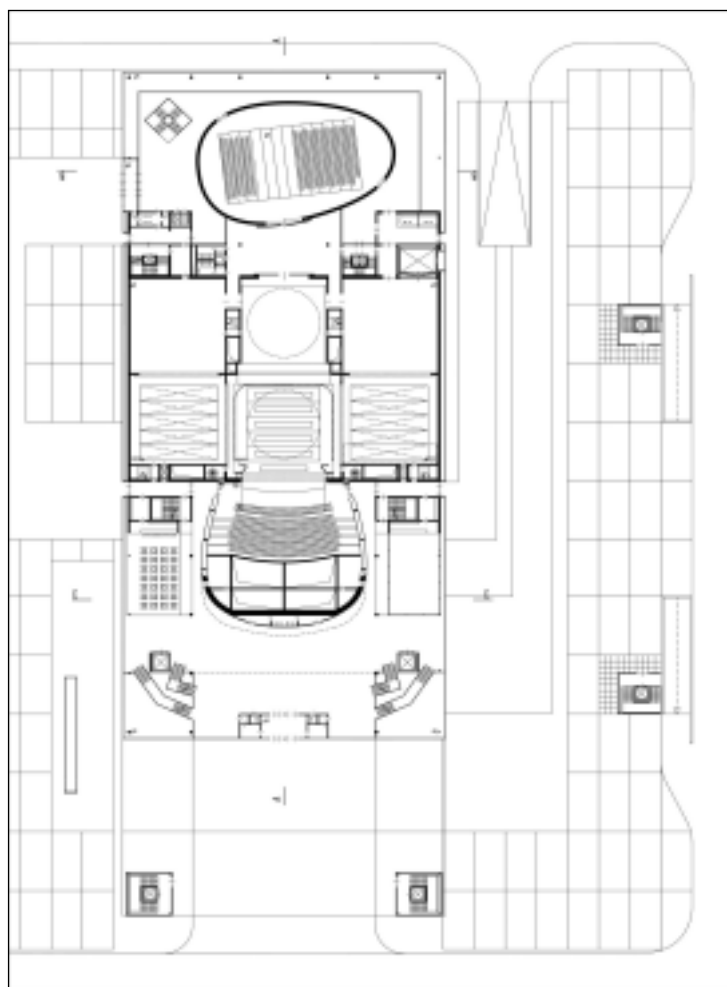
*Konkurs im. Zbyszka Zawistowskiego, Nagroda SARP Dyplom Roku 2004 – Wyróżnienie/  
 Zbyszek Zawistowski's Memorial Competition for the Best Diploma Project – Mention  
 Szkoła Muzyczna w Krakowie/School of Music, Marta Pieczara, 2003-2004*





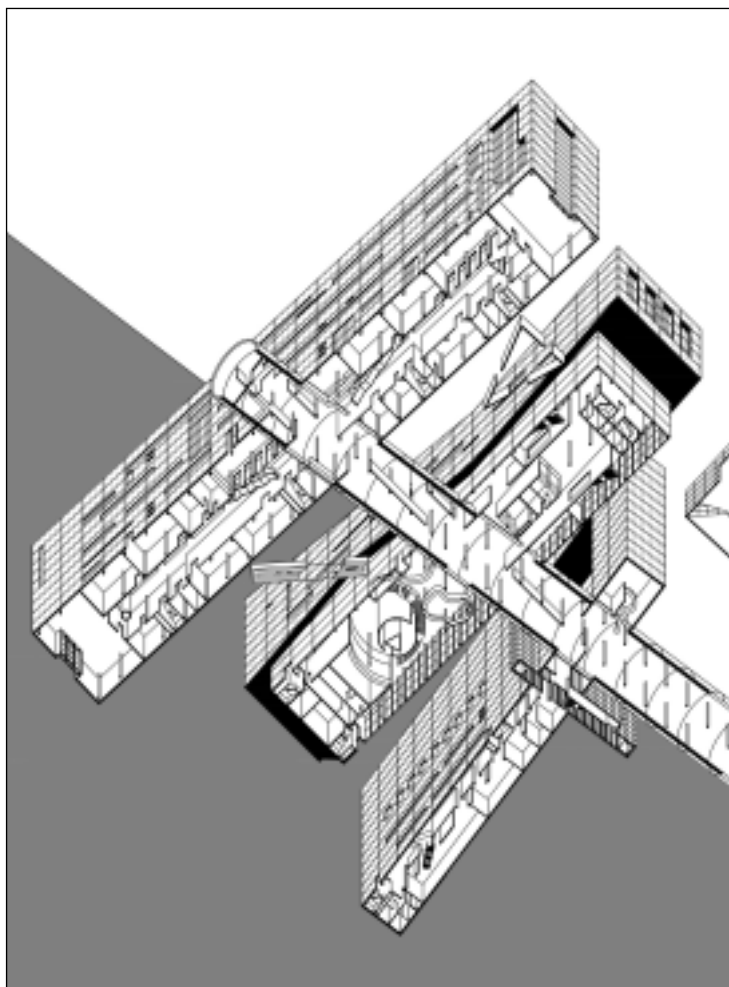
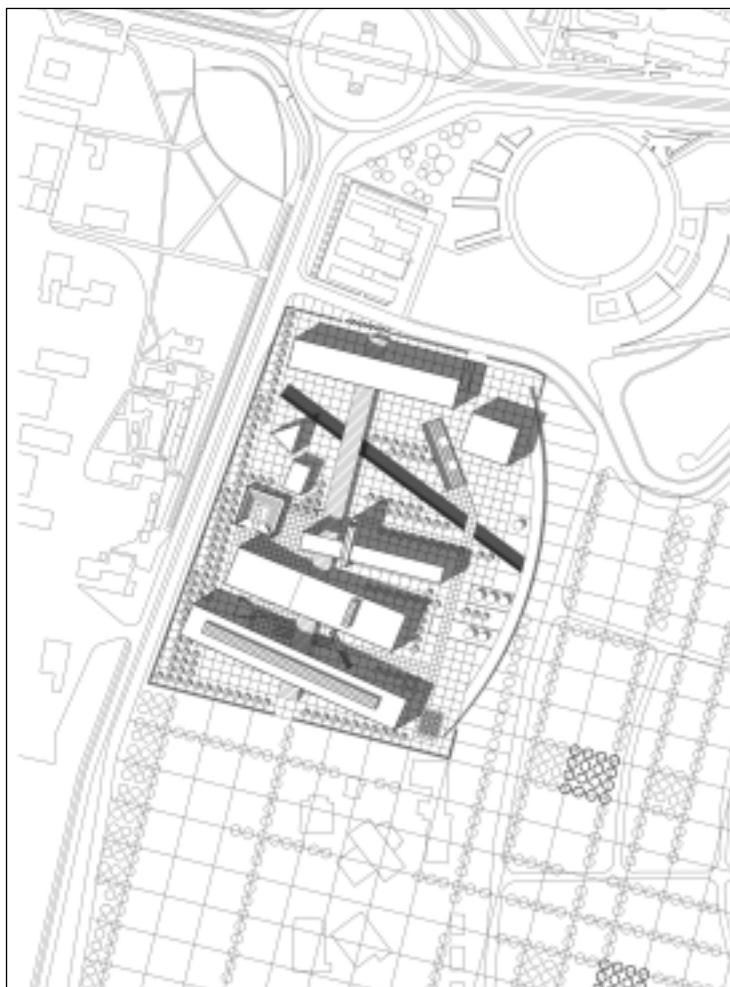
*Konkurs im. Zbyszka Zawistowskiego, Nagroda SARP Dyplom Roku 2006 – Nominacja/  
Zbyszek Zawistowski's Memorial Competition for the Best Diploma Project – Nomination  
Most/Bridge, Marta Gierczyńska, 2004-2005*



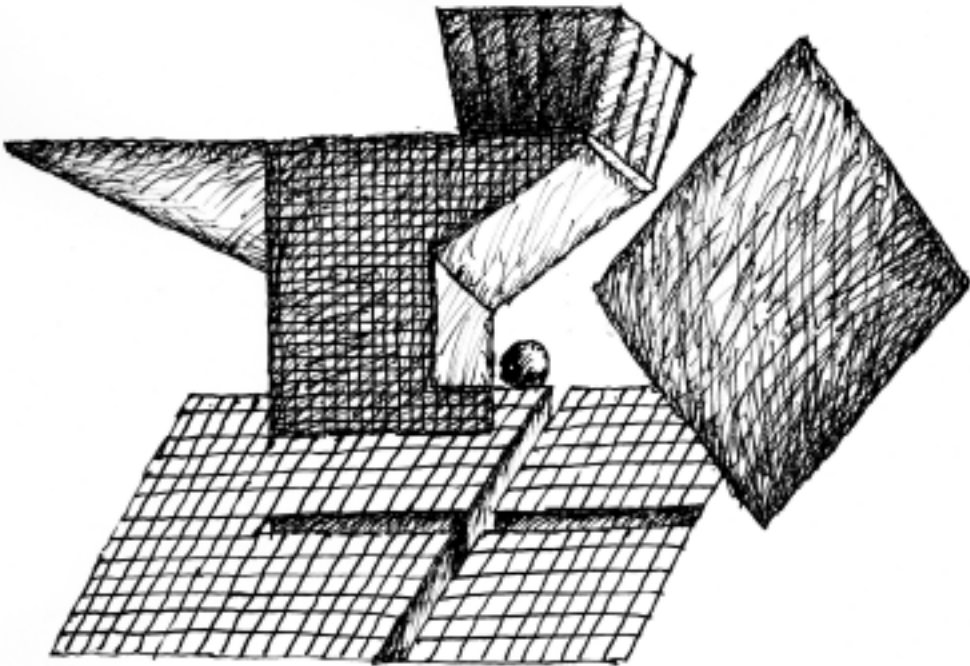
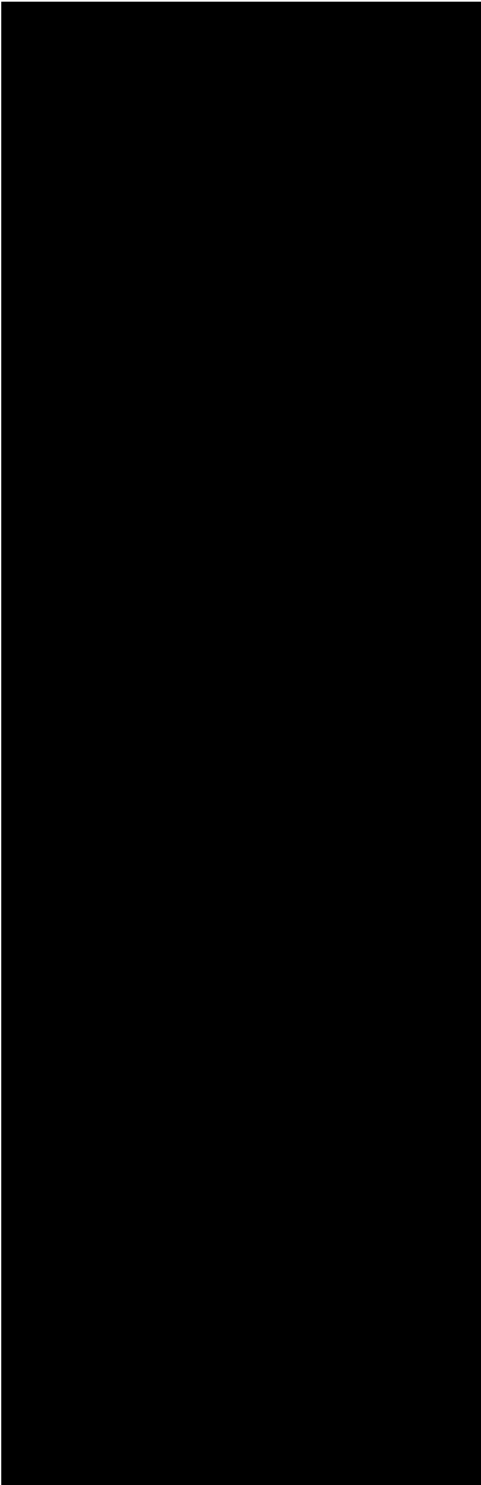


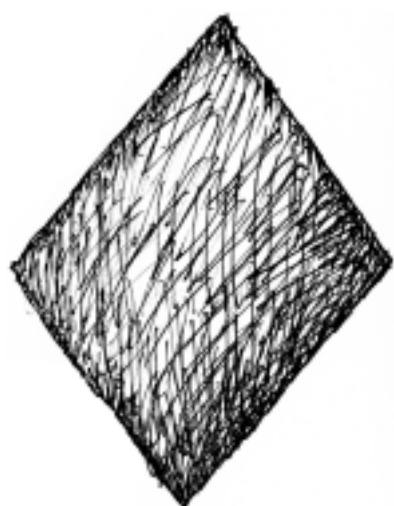
*Konkurs Dyplom Roku SARP Kraków 2005 – Nagroda/  
Diploma of the Year SARP Cracow Competition 2005 – Prize  
Opera w Nowej Hucie/The Opera House in Nowa Huta, Marek Początko, 2004-2005*

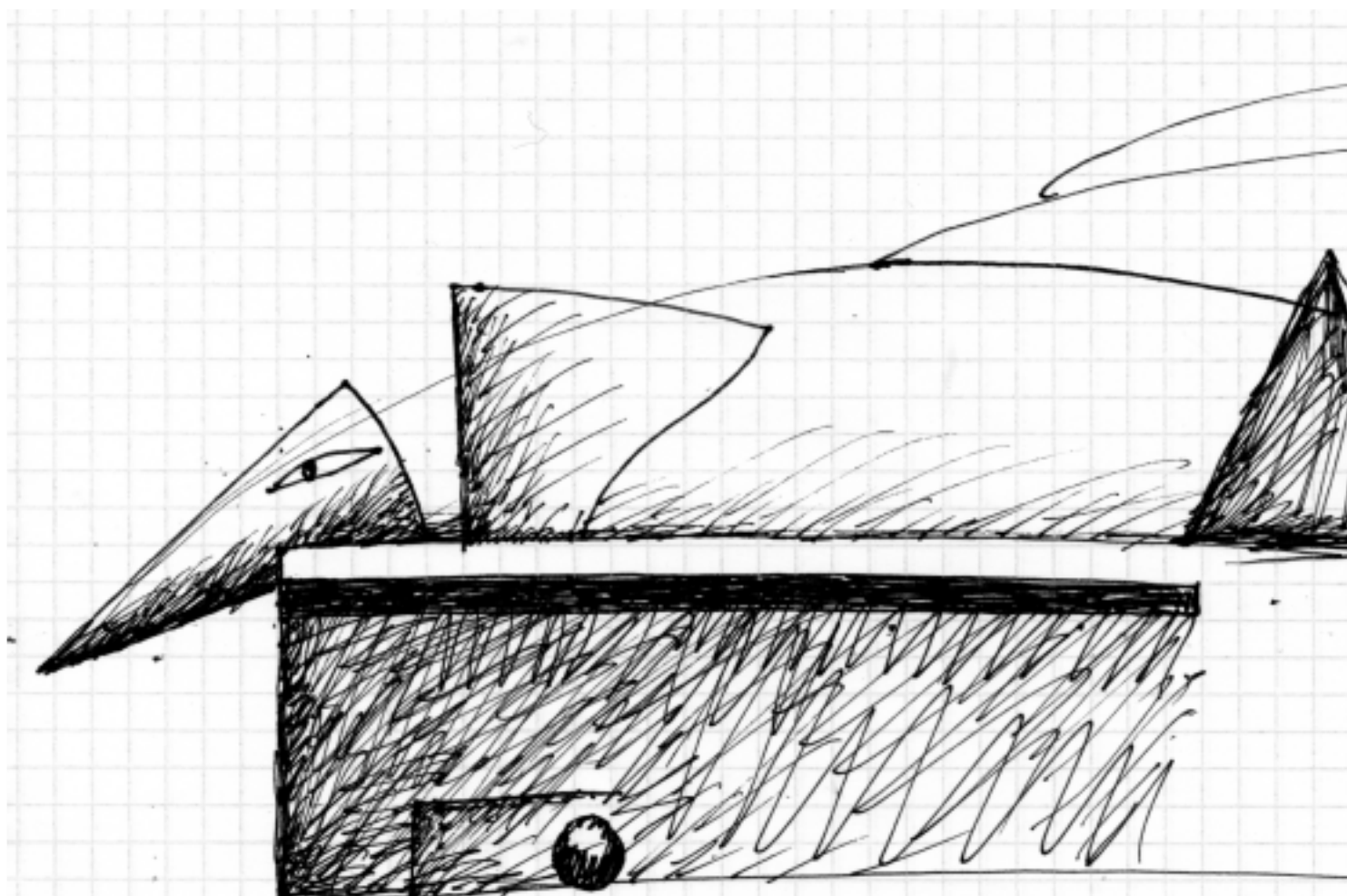




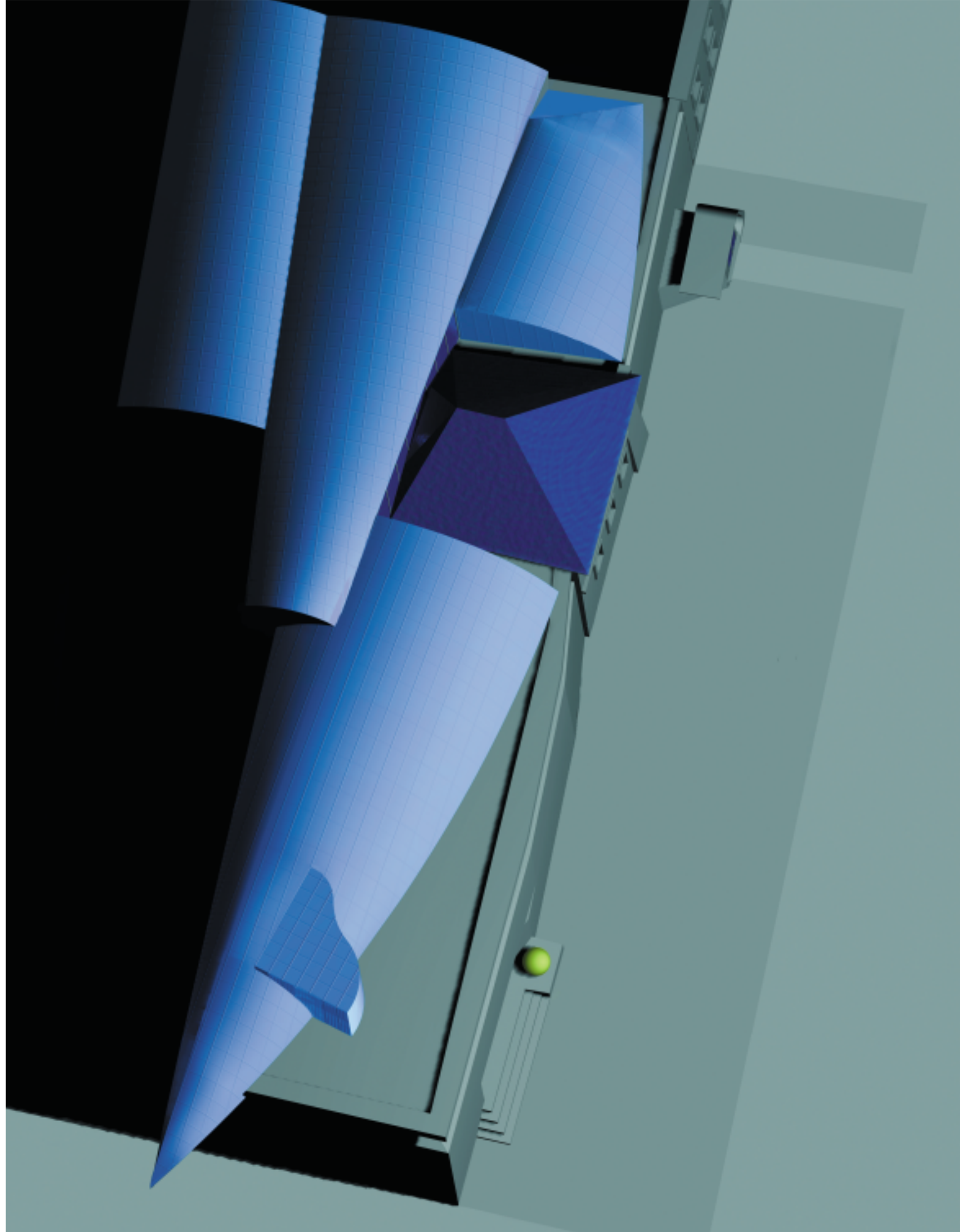
*Konkurs Dyplom Roku SARP Kraków 2005 – Nominacja/  
Diploma of the Year SARP Cracow Competition 2005 – Nomination  
Centrum Edukacyjne w Katowicach/Education Center in Katowice, Monika Ryś, 2004-2005*

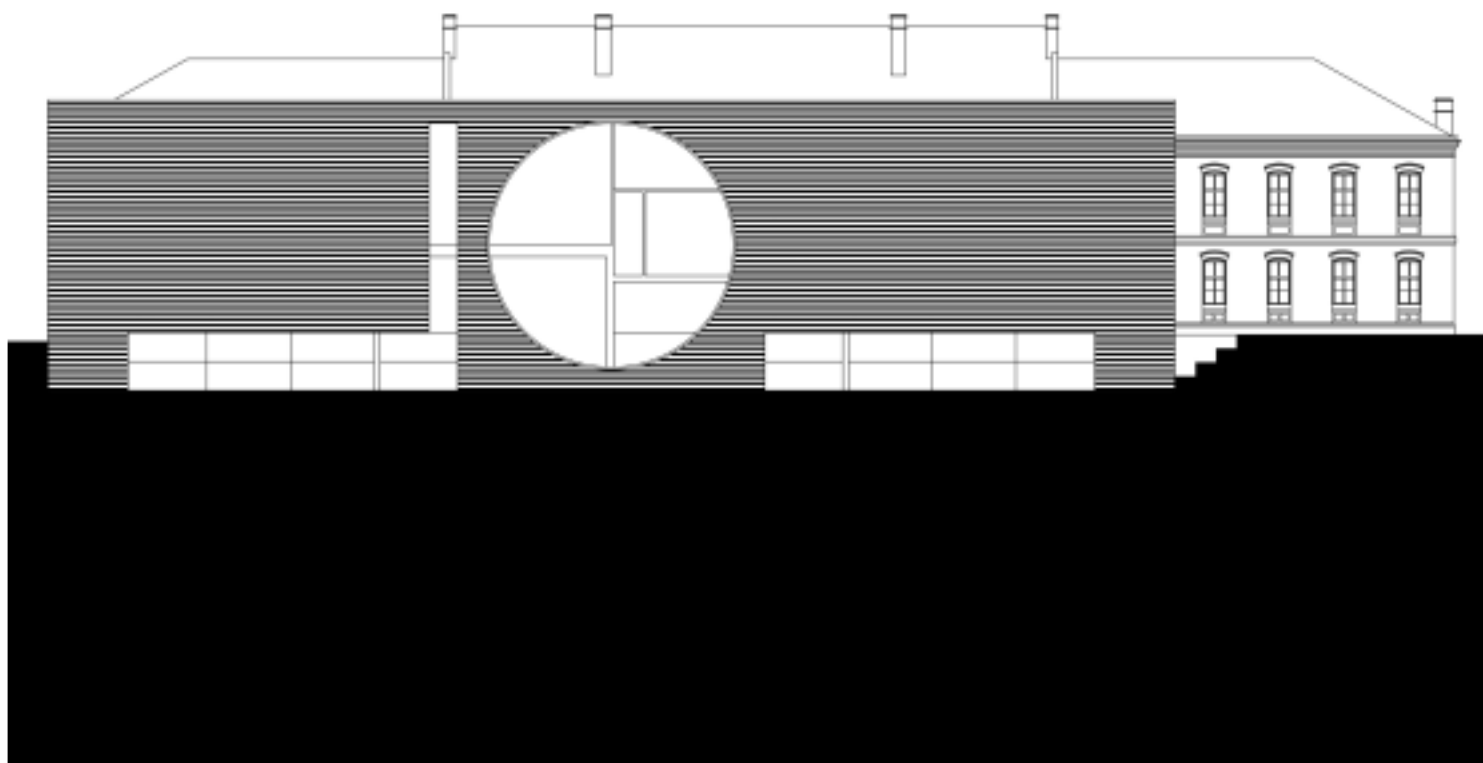




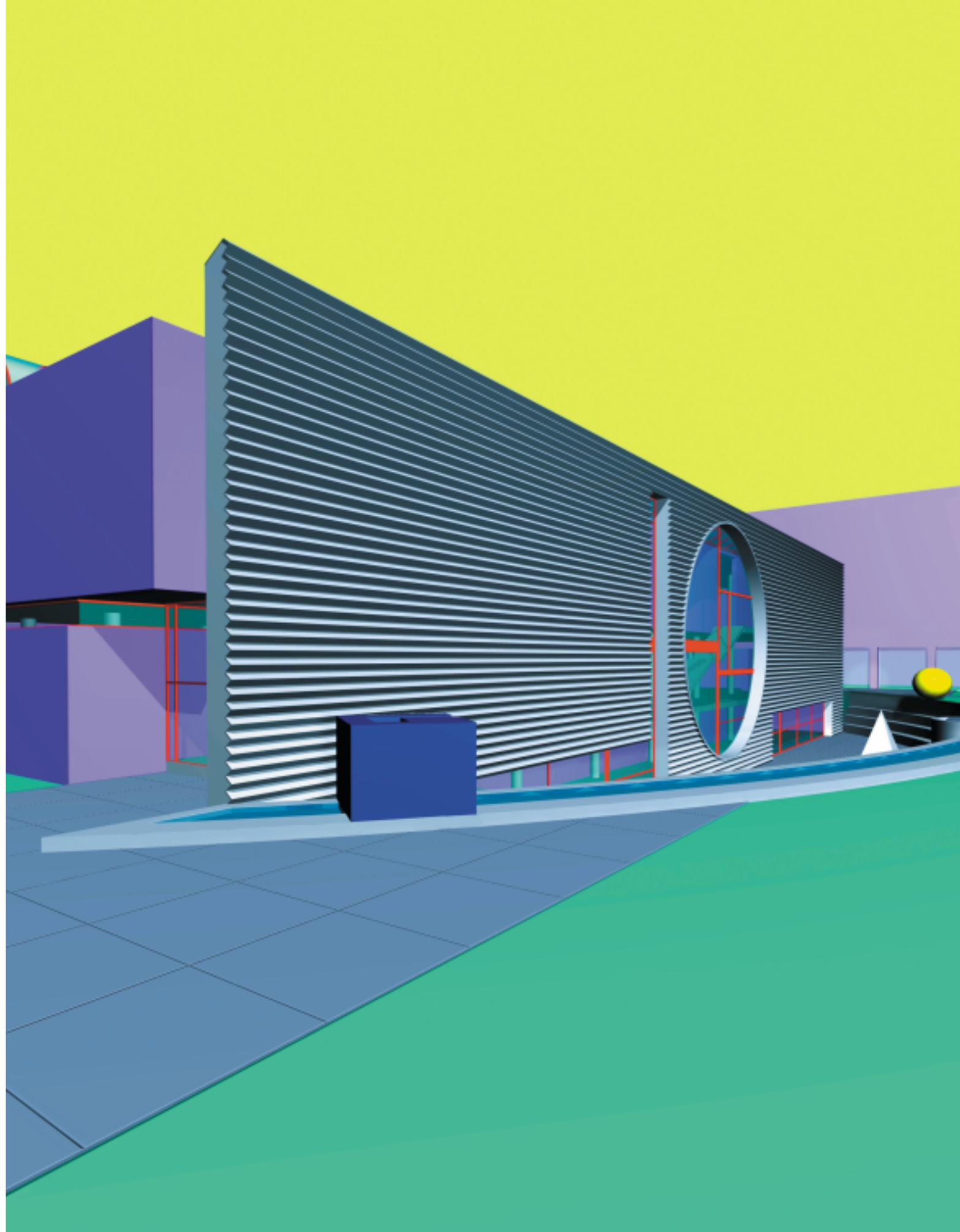


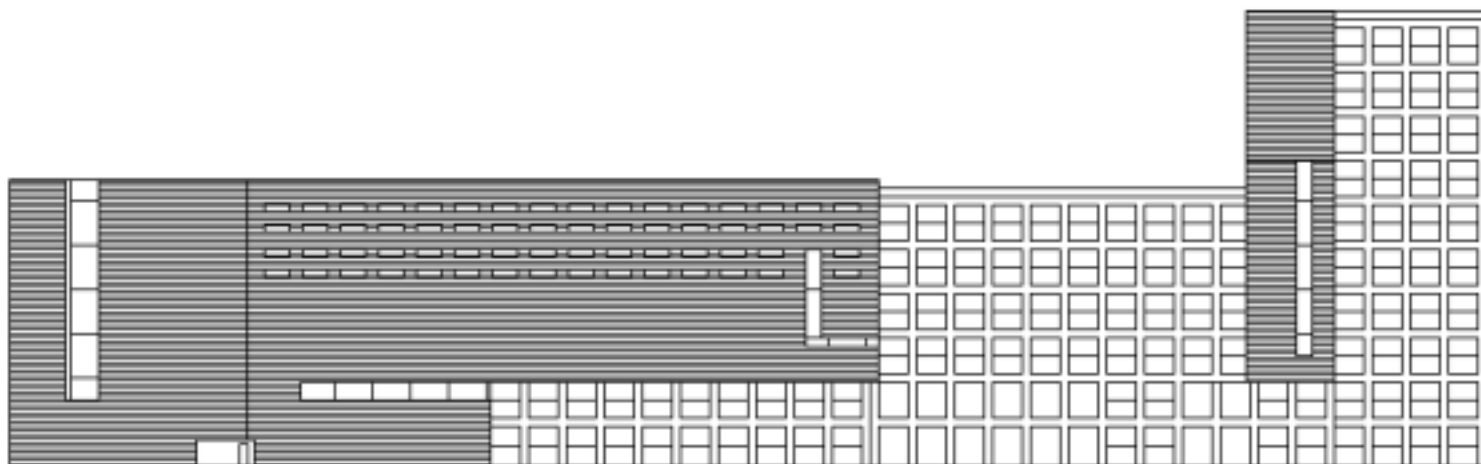
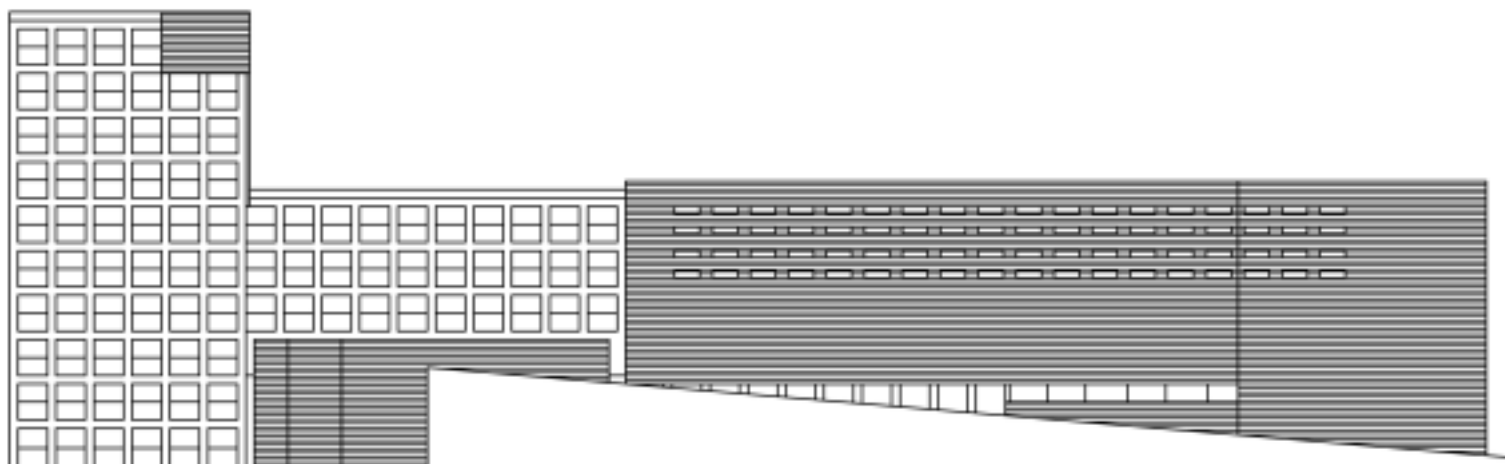
Rozbudowa *Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki* w Krakowie  
Nagroda (główna) w Konkursie SARP, 2000  
Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz oraz Tomasz Kozłowski

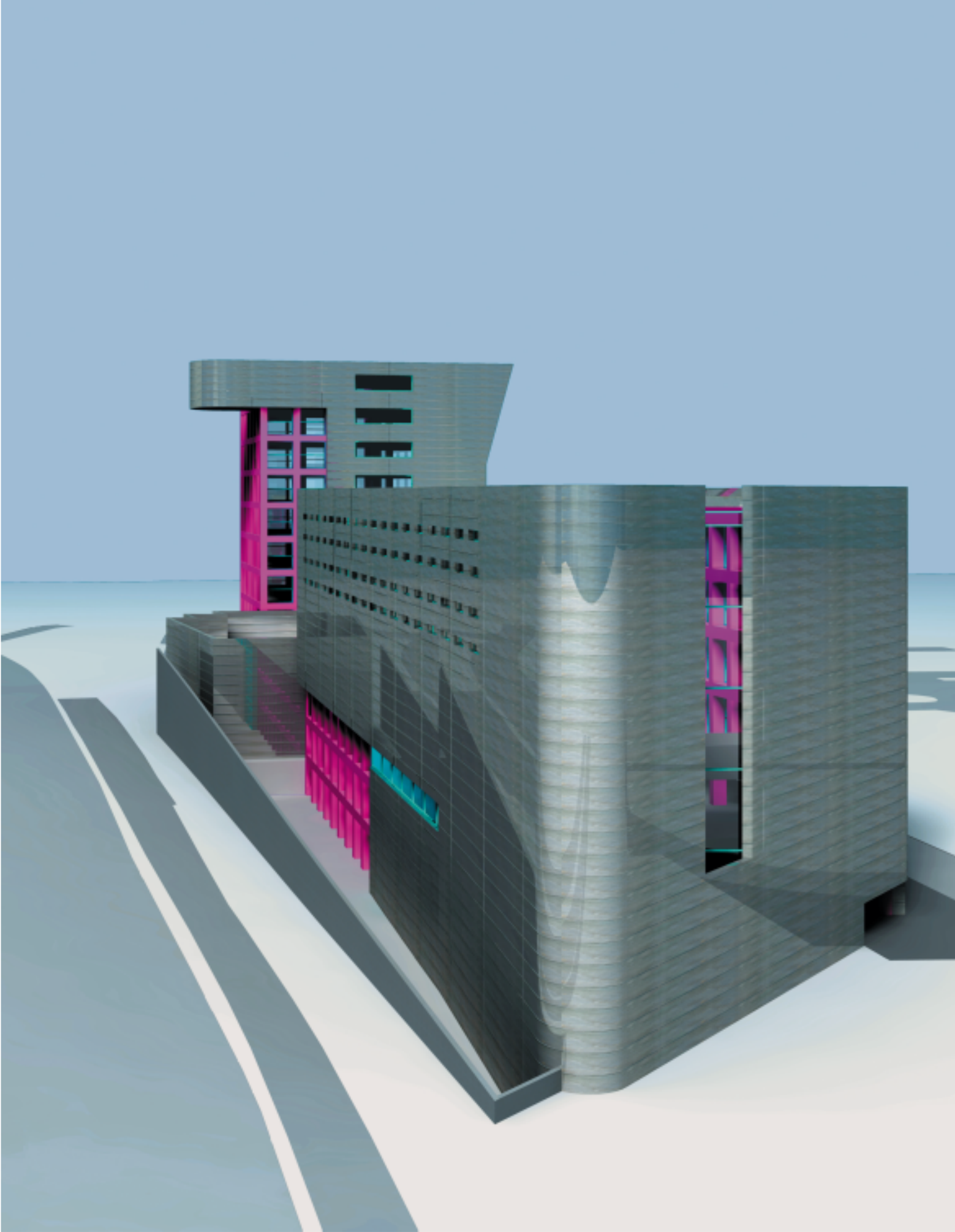


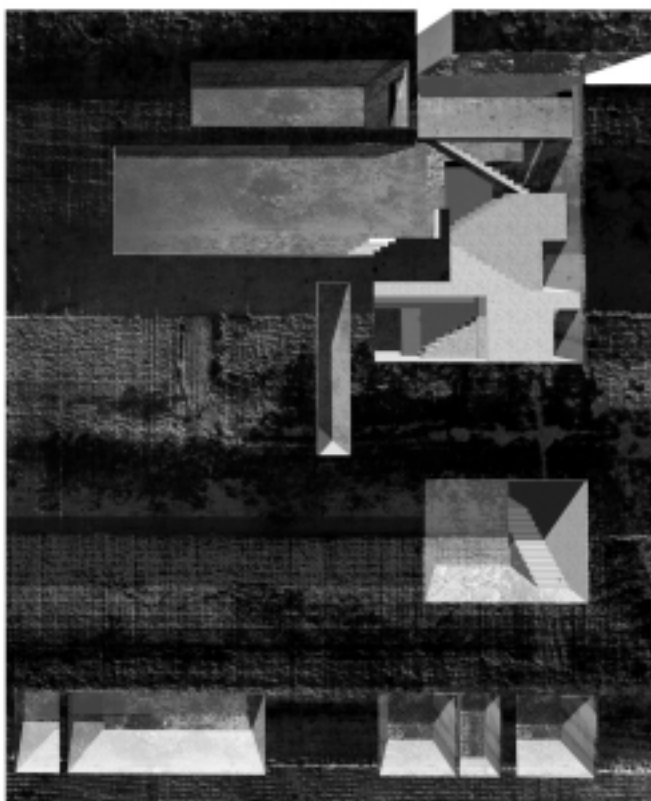
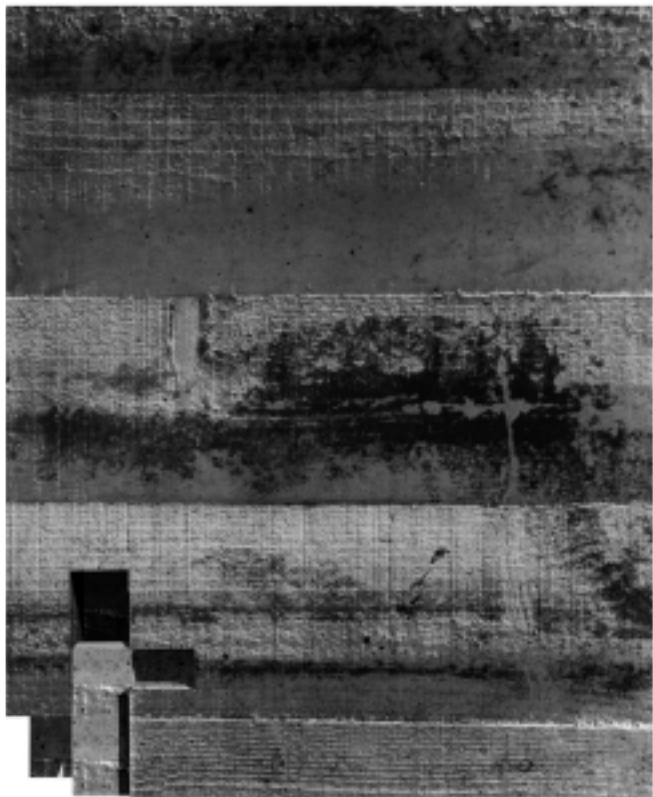


Rozbudowa Biblioteki Głównej Politechniki Krakowskiej  
Nagroda Główna w Konkursie zamkniętym, Nagroda Projekt Roku SARP Kraków 2001  
Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz oraz Tomasz Kozłowski, 2000

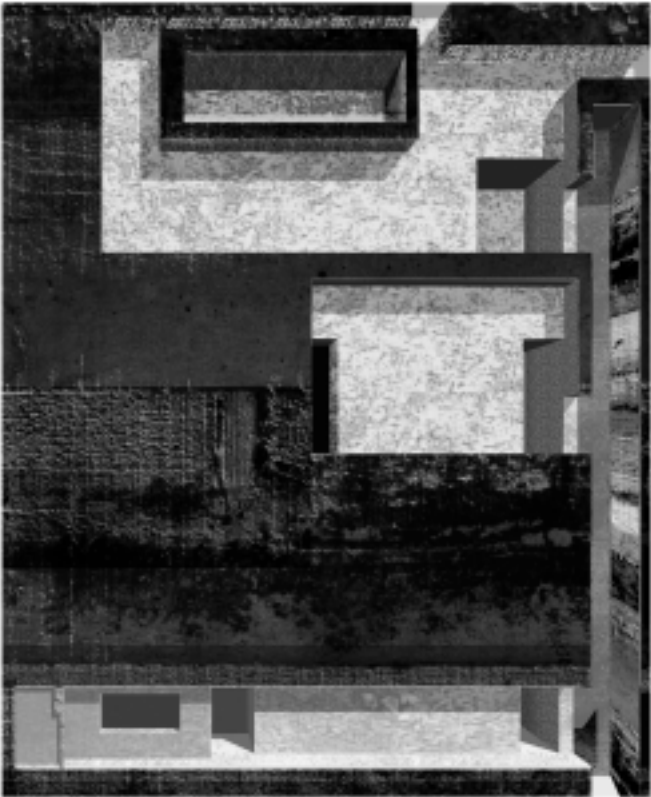
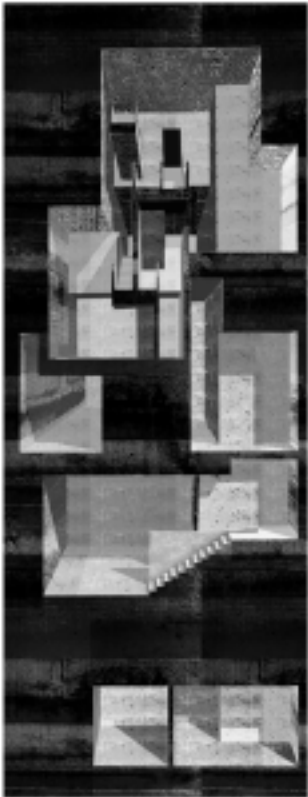
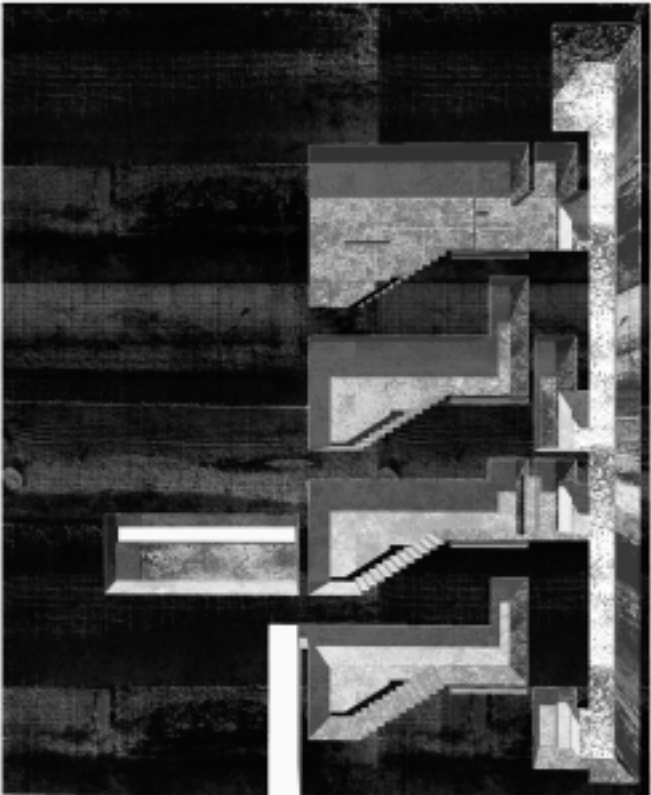


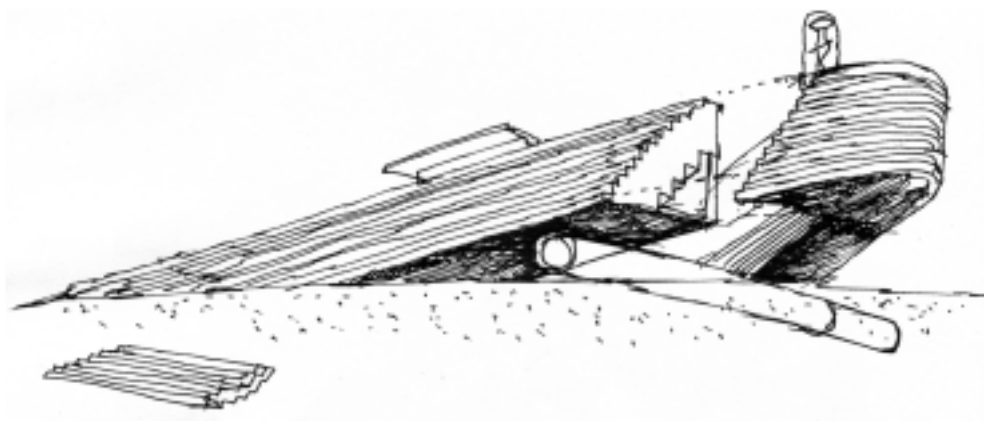




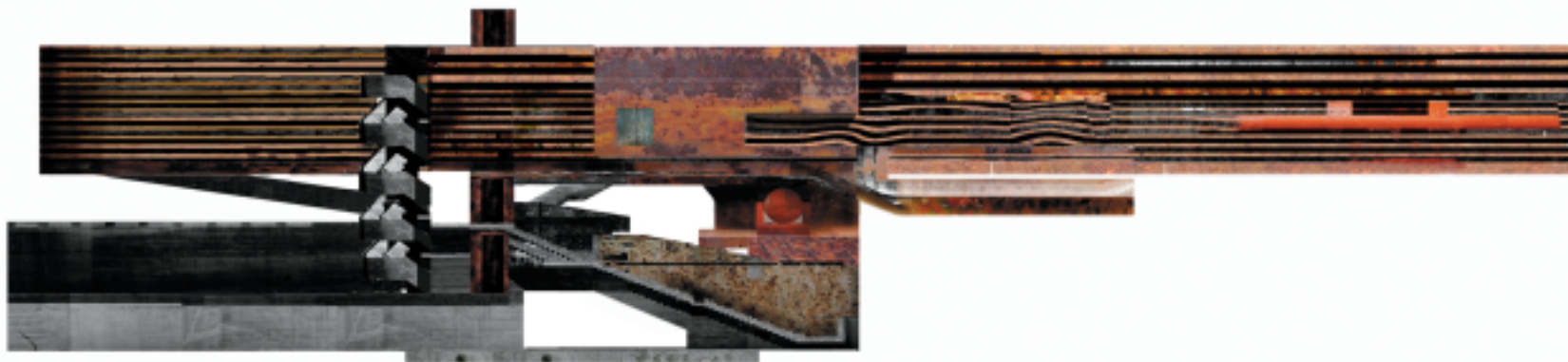
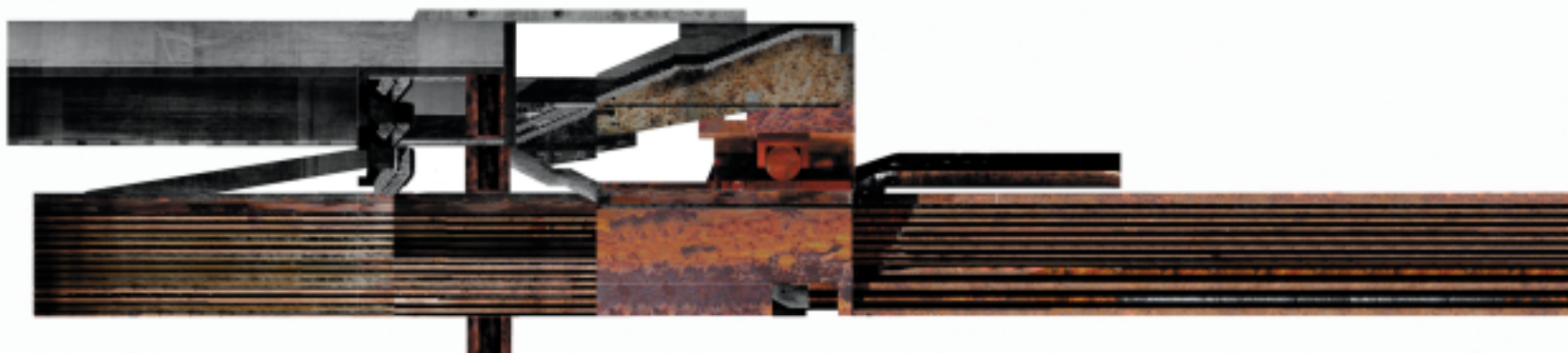


*Muzeum Tadeusza Kantora*  
Grand Prix X Biennale Architektury 2004  
Marcin Charciarek, Katarzyna Charciarek





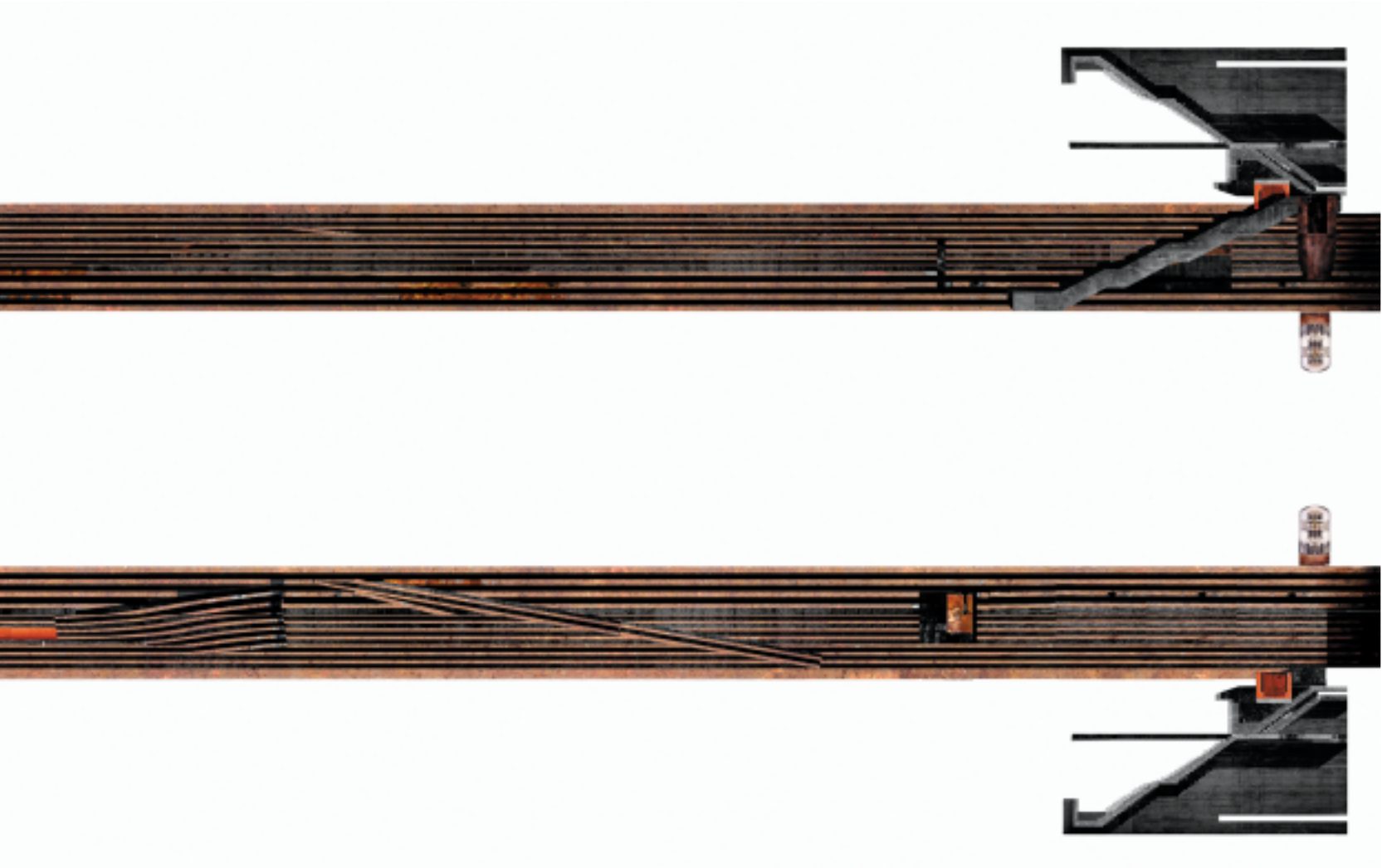
64

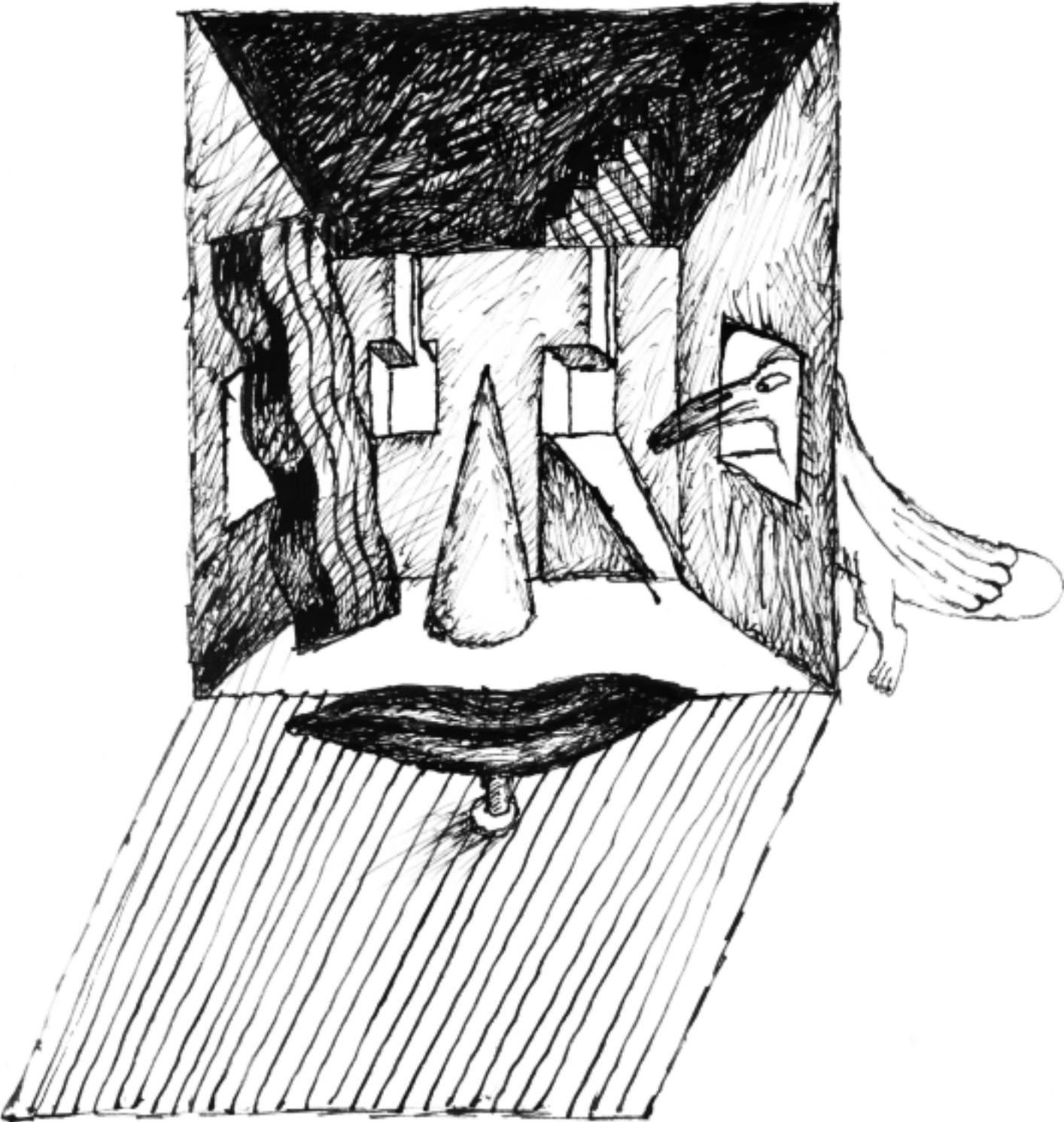


*Szmelc Most*

Konkurs SARP na kładkę pieszą Kazimierz-Ludwinów 2006

Marcin Charciarek, Katarzyna Charciarek, Wiesław Bereza (konstrukcja)





L'architettura ha una realtà sua propria, esiste al di fuori di ognuno di noi, insieme a un'idea di architettura che è patrimonio collettivo, un bene che non è scindibile dalla cultura del tempo. Un'idea che non è violabile, che accetta approfondimenti ma non ribaltamenti. Tutti hanno un'idea di casa radicata nella propria cultura e la riconoscono in alcune case in cui si identificano. Una cultura *preesistente* alla nuova costruzione, che la costruzione amplia o approfondisce, mette a fuoco nel tempo storico in cui si attua. E questo vale per tutti i temi di architettura, per la casa come per gli edifici delle istituzioni civili. Ciò che lega chi progetta alla collettività è il fatto di *lavorare su un terreno ben noto a tutti*. Da qui l'invulnerabilità dell'idea collettiva, pena il rifiuto del nostro lavoro, la generale indifferenza rispetto a esso.

Questo è il primo punto della costruzione del metodo: *la conoscenza del tema*. Un processo lungo e difficile che conduce su terreni quasi sempre estranei all'architettura, un lento e faticoso processo di concentrazione sul *valore* di ciò che si costruisce. Si tratta di riconoscerlo nella sua più ampia e profonda generalità e su *questo* fondare il proprio edificio. Ecco perché non ho mai condiviso l'idea che il nostro lavoro possa essere fatto con spensieratezza; un termine improprio se si pensa che il primo passo è l'impegno conoscitivo. Senza la conoscenza del valore di ciò che si costruisce, la costruzione non può essere intrapresa. Può sembrare che il valore di cui parlo possa essere dedotto dalla cultura del tempo e che, nella sua determinazione, il ruolo di chi progetta sia solo passivo. Sicuramente non è così. Anche se il punto di partenza è analitico, vi è certo un atto di responsabilità nel *rivelare* tale valore, consapevoli che il fine della costruzione è il suo *riconoscimento*.

Fra la collettività e chi progetta vi è dunque un rapporto di andata e ritorno: la collettività affida all'architetto il compito di rappresentare in forme compiute una cultura che le appartiene, che l'architetto metterà in opera e restituirà a essa per il suo riconoscimento.

Il progetto di architettura si radica in un luogo. Assume e conferisce senso a un luogo. Assume le condizioni del luogo in cui si colloca, che siano le regole della costruzione urbana o i caratteri del paesaggio naturale. Le trasforma nel momento in cui la nuova costruzione lega a sé tali regole, o caratteri, in una nuova unità.

Anche i luoghi, come i valori di un tema, sono un *a priori*, si sono formati nella storia, riassumono in

se stessi una cultura precedente al nostro progetto. Anche i luoghi sono oggetto della nostra conoscenza, vanno analizzati, interpretati, se ne deve dare una configurazione corrispondente alla nostra cultura dell'abitare. I luoghi, urbani o naturali, sono i luoghi dell'abitazione, nella cui forma riconosciamo noi stessi.

Il riferimento al luogo, nel progetto di architettura, coincide con il riferimento a *un'idea di città*, in quanto luogo dell'architettura, e alle sue regole di costruzione. La dicotomia fra luoghi urbani e naturali è propria della città ottocentesca, l'ultima forma della città mercantile costruita su regole precise e condivise. La città dell'Ottocento ha costituito, e costituisce ancora oggi per molti, un contesto forte in cui collocare il progetto. La strada impone regole di affaccio che determinano gran parte del carattere dell'abitazione. Così gli edifici pubblici, gli edifici delle istituzioni civili, stabiliscono rapporti fissi con le infrastrutture e l'abitazione in un insieme ordinato al punto da aver prodotto una manualistica. Ma questa città, di cui noi oggi viviamo l'ultima contraddittoria fase di costruzione, non corrisponde più alla nostra cultura: ciò che è stato messo in crisi della città ottocentesca è proprio *il rapporto fra luoghi urbani e naturali*. Un rapporto di dominio dei luoghi urbani sui luoghi naturali, di separazione dei valori degli uni e degli altri. Questa è storia nota. Quel che conta è comprendere come nella costruzione del progetto la conformazione del luogo in cui si colloca non potrà risultare semplicemente dalle regole della città di pietra (il rapporto casa-strada, strada-edificio pubblico), ma da regole più complesse che riguardano il rapporto fra costruzione urbana e luoghi naturali.

Nella cultura architettonica fra le due guerre gli spazi naturali hanno assunto un nuovo ruolo nella costruzione della città. La natura diventa il *nuovo contesto* in cui si collocano gli elementi urbani, secondo regole ancora da definire. Il progetto di Ludwig Hilberseimer<sup>1</sup> per il rinnovo urbano di Chicago propone un rovesciamento dei rapporti città-natura che contiene il programma per la città futura. La natura non è più *altro* dalla città, ma il contesto *dentro cui* la città si colloca. Si comprende come un simile ribaltamento concettuale dei principi influisca profondamente sulla definizione dei caratteri dei singoli elementi urbani.

Nel progetto della casa vengono poste condizioni nuove su cui costruire i nuovi manufatti, così per gli edifici pubblici che dovranno trovare nuove relazioni fra se stessi, l'abitazione e la natura circostante. Un contesto già individuato nella città ideale di Claude-Nicolas Ledoux<sup>2</sup>, in cui le abitazioni, non più vincolate

dalle regole della città mercantile, cercano in *se stesse* i modi per costruirsi in rapporto alla natura circostante; come in molte esperienze successive fino alle unità residenziali ancora di Hilberseimer, piccole cittadelle ben identificate, circondate dalla natura, che trovano nel rapporto con questa i motivi della loro conformazione.

Si tratta di una vera e propria *rivoluzione copernicana* di cui non è stata riconosciuta l'importanza. E lo dimostrano i tanti nostalgici della città dell'Ottocento che, in assenza di regole di costruzione della città nuova, ne ripropongono la logica contro il caos della città contemporanea, senza comprendere che l'impegno per definire un nuovo ordine non può che applicarsi ai valori propri di una cultura in divenire.

Come ho detto a proposito del tema, anche rispetto ai luoghi dell'abitazione la collettività ha una propria idea latente, un'idea che si fonda nella volontà di un rinnovato rapporto con la natura. Si tratta di riconoscere tale aspirazione e di *attrezzarla tecnicamente*. Questo fa parte del nostro mestiere.

La riflessione sul tema di architettura, e lo studio del luogo in cui l'edificio si colloca, conducono alla definizione del *tipo edilizio* e della sua giacitura. Qui è necessario un chiarimento per anticipare le critiche di chi considera il tipo edilizio un ostacolo all'avanzamento della conoscenza in architettura.

La definizione del tipo edilizio non è da intendersi in senso deduttivo, come deduzione dai caratteri degli edifici della storia, come può risultare dagli studi analitici che si avvalgono di metodi comparativi e classificatori, ma come *aspirazione alla generalità e ripetibilità di caratteri determinati*. L'aspirazione al tipo corrisponde alla volontà di definire relazioni stabili fra le parti di un edificio che contengano e rivelino un valore duraturo, almeno per il tempo storico di una cultura dell'abitare. Accorgersi che i tipi edilizi sono pochi e già largamente definiti nella storia passata non consente scorciatoie di tipo deduttivo. È necessario porsi ogni volta di fronte alla questione del tipo con atteggiamento *rifondativo*, consapevoli di doverci confrontare con i tipi della storia. Rinunciare a misurarsi con tale questione significa subire la particolarità di una soluzione individuale e non saper riconoscere una peculiarità dell'architettura che consiste nell'offrire *soluzioni valide generalmente*.

Dicevo che la definizione del tipo edilizio deve prendere avvio dal tema e dai caratteri del luogo. Due architetti esemplari, molto distanti fra loro, che hanno studiato i tipi delle istituzioni per la città del loro tempo,

sono Filarete e Mies van der Rohe. Se osserviamo con attenzione il loro lavoro vediamo che sempre, ogni qual volta affrontano un tema, si pongono l'obiettivo di definirne i caratteri in modo generale e stabile.

Quando Filarete<sup>3</sup> studia l'ospedale, un'istituzione civile fondamentale della *moderna* città del Rinascimento, parte dall'analisi dell'istituzione e nella descrizione contenuta nel suo trattato si scorge la volontà di tracciare l'impianto del manufatto in modo da offrire al Principe non tanto il progetto di *un ospedale*, ma il progetto *dell'ospedale del suo tempo*, costruito *per la città del suo tempo*.

Questo dobbiamo intendere per definizione del tipo, questo intende Mies quando disegna, in ogni successiva occasione, la sua casa bassa, chiusa dentro un recinto, considerando che il problema è trovare una forma stabile del luogo di abitazione.

Pensiamo ai tre temi di progetto di Mies: la casa bassa, la casa alta, l'edificio pubblico. Egli li riconduce a tre tipi sui quali continua a cercare soluzioni più approfondite – la corte, la torre, l'aula – che divengono i tipi costitutivi della grande città condivisa con Hilberseimer. I due modi di costruire la casa, a diretto contatto con il suolo o sospesa in un edificio a torre, indicano due modi di stabilire il rapporto con la natura: come luogo di cui appropriarsi recintandolo o come paesaggio da contemplare da un punto di osservazione privilegiato. Anche gli edifici pubblici vengono ricondotti sempre a quello che è considerato il loro carattere essenziale: la definizione di un luogo che contenga e manifesti l'idea di collettività, l'aula.

Qualcuno può sostenere che Mies deduce i tipi della città moderna dalla storia. Al contrario, io credo che il movente della sua ricerca sia la volontà di trovare la versione moderna della casa a partire dalla riflessione sul suo significato più profondo e sul suo rapporto con il luogo. La casa è un luogo in cui stare, il senso dell'abitare è legato alla forma del luogo. Guardando poi tutti i suoi progetti insieme si riconosce la casa di sempre, nei suoi edifici «riecheggia il suono di antiche canzoni»<sup>4</sup>.

Ma conviene rassegnarsi a credere che questo è il *risultato* della sua ricerca e non il punto di partenza. Il punto di partenza è la definizione di un'idea dell'abitare di cui cercare la *forma propria*. Ne risulta un'idea di architettura come conoscenza, come laborioso processo di definizione dei valori delle istituzioni, del loro rapporto con i luoghi, fino alla definizione di un impianto che contenga e manifesti tali valori e rapporti in modo stabile.

Il ragionamento seguito finora riguarda il progetto di architettura nella sua fase preliminare astratta. Le considerazioni sul *tema*, sul *luogo*, sul *tipo* conducono a un'idea di architettura ancora priva di una propria materialità. Il primo atto concreto della sua definizione è l'*atto costruttivo*.

La costruzione è il momento centrale del progetto di architettura, posta al centro di molte definizioni della disciplina, intesa appunto come arte del costruire.

Va detto subito che della costruzione dal punto di vista tecnico ci interessano le leggi generali, quelle leggi naturali che delimitano il campo dei possibili modi di costruire. In questo senso noi stabiliamo un rapporto con un universo logico che ha una sua autonomia. Il nostro rapporto con la costruzione, dunque, è al contempo interessato e di estraneità. Interessato perché sarà attraverso l'adozione di un sistema costruttivo che noi daremo corpo alla nostra idea di progetto; di estraneità perché non siamo noi direttamente a studiarne le leggi. Più che di ricerca sulla costruzione, dobbiamo occuparci dei modi di applicazione, nel nostro progetto, di sistemi ed elementi costruttivi, considerando che la costruzione va strettamente riferita al carattere dell'edificio che stiamo progettando. Dunque il sistema costruttivo, che pure ha delle sue leggi incontrovertibili, nel progetto di architettura non può mantenere la sua autonomia, ma *deve obbligarsi al fine* per cui è messo in opera.

Il momento ingegneresco, dunque, deve saper andare oltre la propria logica tecnico-costruttiva, che esercita pur sempre una forte attrazione, a volte talmente forte da costituire *in sé* il valore di un edificio. È questo il caso di quelle imprese tecniche che hanno affascinato molti maestri dell'architettura moderna. La logica costruttiva mostra una tale coerenza di rapporti fra mezzi e fini da saper trasmettere un'idea di verità. È questo il motivo dell'ammirazione per le *forme tecniche*, quelle forme che rivelano esplicitamente la loro funzione pratica. Gran parte della cultura contemporanea fa coincidere *forme tecniche e idea di modernità*. Eppure il limite di questa posizione è evidente.

La chiarezza costruttiva in sé non può esaurire il valore dell'opera: pensiamo alla cupola del Pantheon, separata dall'idea di unità del luogo che nel Pantheon è contenuta, o alla navata della chiesa di Santo Spirito, separata dall'idea dell'asse prospettico che conduce dall'ingresso all'altare. Quando la costruzione prende il sopravvento e si distingue dagli altri momenti del processo ideativo del progetto, il senso dell'opera si riduce a una sorta di *virtuosismo tecnico*.

Cosa che accade anche ai maestri cui sempre ci riferiamo.

Ma vi è un altro limite evidente delle forme tecniche: la loro *rinuncia programmatica* a essere *rappresentative*. Infatti, le forme che si limitano a manifestare le loro qualità tecnico-costruttive, che esercitano il loro fascino proprio per il rifiuto a evocare altro da ciò, non riconoscono un'importante proprietà delle forme architettoniche: quella di essere *rappresentative dell'identità* degli elementi della costruzione.

E questo è l'ultimo passaggio del metodo che intendo mettere in discussione e che affronteremo in modo sistematico in una lezione dedicata a questo argomento: *la traduzione delle forme tecniche in forme architettoniche* attraverso il principio del *decoro*.

Questo è un principio largamente frainteso dal senso comune, a cui si è attribuita una funzione secondaria, addirittura superflua, di abbellimento. Il *decoro* da cui la sua applicazione, la *decorazione* è stato sempre confuso con l'ornamento. I due termini, *decorazione* e *ornamento*, sono stati usati come sinonimi creando non poca confusione. Se cerchiamo di distinguerli, a partire dal loro grado di necessità, ci accorgiamo che attraverso il decoro gli elementi della costruzione assumono le loro forme rappresentative e che quindi è un principio necessario, mentre l'ornamento racconta una storia parallela al senso dell'edificio *applicandosi* alle sue forme in modo didascalico.

Se riconduciamo il significato di decorazione alla sua origine più antica (vitruviana) di *ricerca delle forme convenienti*, risolviamo molte contraddizioni, come quella fra decorazione e forme semplici, e quindi il presunto e inspiegabile conflitto fra decorazione e architettura moderna. Le forme semplici dell'architettura moderna non risultano dalla soppressione della decorazione, semmai dalla soppressione dell'ornamento, ma sono forme in cui *il principio della convenienza* è portato alle massime conseguenze. Pensiamo al punto di vista di Adolf Loos<sup>5</sup> contro l'ornamento come contraffazione, ma attento alla definizione degli elementi attraverso la ricerca della loro forma appropriata. La sua bella definizione di architettura si fonda sul riconoscimento del senso di una forma elementare, il tumulo, e della sua destinazione. Il tumulo di Loos è privo di ornamenti, ma la sua forma si compie attraverso il principio del decoro. Non è solo un mucchio di terra, ma *una forma rappresentativa della propria identità e destinazione*.

Le forme semplici di certa architettura moderna

non sono riconducibili alle forme tecniche direttamente; ciò che le distingue è appunto il fatto di essere rappresentative. Un sostegno non è una colonna, un'apertura, non è una finestra o una porta. Perché questi elementi, colonna, porta, finestra, si rendano riconoscibili è necessaria la *trasformazione delle forme tecniche in forme architettoniche*. Tale trasformazione è compito della decorazione, intesa appunto come ricerca delle forme convenienti.

Ho cercato di tracciare i passaggi che considero fondamentali per la definizione di un metodo. È certo che l'esito di un progetto non è tutto affidato al metodo; molto conta il talento di ognuno di noi, tuttavia il metodo serve almeno a non perdere di vista la vastità e complessità del campo disciplinare in cui lavoriamo, e a stabilire che il progetto di architettura è un momento della conoscenza degli uomini e dei luoghi che essi abitano, che vengono conformati secondo la loro cultura storica con l'intento di rappresentarne in modo evidente e duraturo i valori.

La conoscenza del *tema*, lo studio dei *luoghi*, la ricerca sulla *forma* sono passaggi di un unico procedimento seguito con la consapevolezza che chi progetta deve sapersi fare interprete della cultura della collettività a cui il suo progetto è destinato. Lo spazio per il proprio punto di vista è molto ridotto, si limita alla capacità di *tradurre* in forme architettoniche le aspirazioni del tempo.

Chiunque pensi di poter sostituire alla complessità della ricerca su tali temi la rapidità di un proprio segno è destinato all'emarginazione. Può darsi che per un certo periodo qualcuno di noi riesca a imporre le proprie invenzioni, ma è certo che avrà seguito solo il lavoro di chi ha saputo fondare il progetto nella realtà del proprio tempo. Di chi ha saputo essere *moderno*.

\*Lezione tenuta al Politecnico di Milano nel gennaio del 1991; pubblicata in «Domus», 727, maggio 1991

1. L. Hilberseimer, *Un'idea di piano* (1963), trad. it., Marsilio, Padova 1967.
2. C-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous les rapports de l'art et de législation*, Lenoir, Paris 1804 1807.
3. A. Averulino detto Filarete, *Trattato di Architettura* (1460 circa), Il Polifilo, Milano 1972.
4. L. Mies van der Rohe, *Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology*, Chicago 1938, in M. Bill, *Mies van der Rohe*, trad. it., Il Balcone, Milano 1955, p. 29.
5. A. Loos, *Parole nel vuoto*, trad. it., Adelphi, Milano 1972.

## 71 Kwestie metody\*

Architektura posiada własną rzeczywistość, istnieje poza każdym z nas, wraz z ideą architektoniczną – wspólnym dziedzictwem, dobrem, którego nie można oddzielić od kultury danej epoki. Ideą, której nie można pogwałcić, która akceptuje głębokie przemyślenia, ale nie przewroty. Wszyscy mamy wyobrażenie domu tkwiące w naszej kulturze i odnajdujemy je w domach, z którymi się identyfikujemy. Kultura ta *poprzedza* formę nowego budynku, a ta poszerza ją lub zgłębia, umieszcza w centrum uwagi okresu historycznego, w którym powstaje. Dotyczy to wszystkich tematów architektury, tak tematu domu, jak i budynków użyteczności publicznej. To co łączy projektującego ze społecznością, to fakt działania w obszarze, który jest *wszystkim dobrze znany*. Stąd niemożliwość pogwałcenia wspólnej idei; pod karą odmowy zaakceptowania naszej pracy, bądź ogólnej obojętności w stosunku do niej.

To będzie pierwszy punkt budowania metody: *poznanie tematu*. Długi i trudny proces, który prowadzi zazwyczaj po terenach prawie zawsze obcych architekturze, powolny i żmudny proces koncentrowania się nad wartością tego, co powstanie. Chodzi o uznanie tej *wartości* w sposób jak najbardziej ogólny i obszerny, i oparcie na *niej* własnego projektu budynku. To właśnie dlatego nigdy nie podzielałem zdania, że można wykonywać naszą pracę z nierozwagą; to niewłaściwe określenie, gdy uświadomimy sobie, że pierwszym krokiem jest zadanie poznania. Bez poznania wartości tego, co budujemy, nie można rozpoczynać budowania. Może wydawać się, że wartość, o której mówię może być wyprowadzona z kultury danego okresu i że rola projektującego w jej określeniu jest wyłącznie bierna. Z pewnością tak nie jest. Nawet jeśli punkt wyjścia ma charakter analityczny, jest w tym pewien akt *odpowiedzialności* za odsłonięcie danego waloru; ze świadomością, że celem budynku jest jego *akceptacja*.

Pomiędzy społecznością a projektantem jest zatem zależność dwutorowa: społeczność powierza architektowi zadanie reprezentowania w skończonych formach własnej kultury; architekt urzeczywistnia ją i zwraca społeczności, by ją zaakceptowała.

Projekt architektoniczny jest zespolony z miejscem. Przyjmuje i nadaje znaczenie miejscu. Przyjmuje warunki miejsca, w którym jest zlokalizowany; są nimi reguły struktury urbanistycznej lub cechy krajobrazu naturalnego. Przekształca je w chwili, w której nowy obiekt łączy z sobą reguły lub cechy w nową całość.

Również miejsca, tak jak i wartości danego te-

matu, stanowią pewne *a priori*; powstałe w przeszłości, łączą w sobie kulturę poprzedzającą nasz projekt. Również miejsca są przedmiotem naszego poznania, powinny być poddane analizie i interpretacji; sposób ich kształtowania powinien odpowiadać naszej kulturze mieszkania. Miejsca, zurbanizowane lub naturalne, są miejscami zamieszkiwania, a w ich formie odnajdujemy samych siebie.

W projekcie architektonicznym odniesienie do miejsca zbiega się z odniesieniem do *idei miasta*, jako że jest ono miejscem architektury i reguł jej tworzenia. Dychotomia: miejsce zurbanizowane – miejsce naturalne jest charakterystyczna dla miasta dziewiętnastowiecznego, ostatniej formy miasta handlowego zbudowanego według dokładnych, ogólnie akceptowanych zasad. Miasto dziewiętnastowieczne stanowiło – i dla wielu stanowi jeszcze dzisiaj – mocny kontekst, w którym można zlokalizować projekt. Ulica narzuca reguły kształtowania elewacji, reguły te determinują w większości cechy domów. Budynki użyteczności publicznej tworzą stałe relacje z infrastrukturą i z zabudową mieszkaniową w jednej całości uporządkowanej do tego stopnia, że stała się tematem szeregu opracowań podręcznikowych. Obecnie jesteśmy świadkami ostatniego, pełnego sprzeczności etapu rozwoju miasta; miasto to nie jest już tożsame z naszą kulturą; to czego dotknął kryzys w mieście dziewiętnastowiecznym, *to relacja pomiędzy miejscami zurbanizowanymi a naturalnymi*; dominacja miejsc zurbanizowanych nad miejscami naturalnymi, rozdzielenie wartości tych miejsc. Problem jest oczywisty. To co się liczy, to zrozumienie w jaki sposób, w budowaniu projektu, kształtowanie miejsca, w którym jest on lokalizowany, nie będzie po prostu wynikiem działania tylko zasad dotyczących litego miasta (relacji dom-ulica, ulica-budynek użyteczności publicznej), ale także reguł bardziej złożonych, które dotyczą relacji pomiędzy strukturą urbanistyczną a miejscami naturalnymi.

W kulturze architektonicznej okresu międzywojennego przestrzenie naturalne nabrały nowego znaczenia w budowaniu miasta. Natura staje się *nowym kontekstem*, w który zostają wpisane elementy urbanistyczne, według reguł, które należy określić. Projekt Ludwiga Hilberseimera<sup>1</sup> na przebudowę urbanistyczną Chicago, zawierający program dla przyszłego miasta, proponuje odwrócenie relacji miasto-natura. Natura nie jest już czymś innym niż miasto, ale kontekstem, *wewnątrz* którego wpisane jest miasto. Staje się oczywi-

ste, jak głęboko takie odwrócenie koncepcyjne zasad wpływa na określenie cech poszczególnych elementów miasta.

W projekcie domu mieszkalnego pojawiają się nowe uwarunkowania, na których ma opierać się projektowanie nowych budynków; również w projektach budynków użyteczności publicznej, które będą musiały znaleźć nowe relacje pomiędzy sobą, zabudową mieszkaniową i otaczającą naturą. Pewien kontekst, określony już w mieście idealnym Clauda-Nicolasa Ledoux<sup>2</sup>, w którym zabudowa mieszkaniowa, nieobwarowana regułami miasta handlowego, szuka sama w sobie sposobów na wejście w relację z otaczającą naturą, tak jak w wielu innych kolejnych projektach, aż do jednostek mieszkaniowych Hilberseimera – małych, mocno zdefiniowanych „twierdz” otoczonych przez naturę: w relacji z nią znajdują one motywy dla własnego kształtowania.

Chodzi o prawdziwą *rewolucję kopernikowską*, której ważności nie doceniono. Potwierdzają to ci, którzy odnoszą się z nostalgią do miasta dziewiętnastowiecznego i proponują ponownie jego logikę zamiast chaosu miasta współczesnego – wobec braku reguł budowania nowego miasta – nie rozumiejąc, że zaangażowanie w określenie nowego porządku może odnosić się tylko do wartości charakterystycznych dla danej kultury w trakcie jej tworzenia.

Jak powiedziałem w związku z tematem, również jeśli chodzi o miejsca zabudowy mieszkaniowej dana społeczność posiada własną, drzemiącą w niej ideę tkwiącą w woli odnowienia relacji z naturą. Chodzi o uznanie tego zamierzenia i wyposażenie go w odpowiednie *narzędzia*. To należy do naszego zawodu.

Refleksja dotycząca tematu architektury i poznania miejsca, w którym zostanie zlokalizowany budynek, prowadzi do określenia *typu zabudowy* i jego charakterystyki. W tym momencie należy przedstawić pewne wyjaśnienie, by uprzedzić krytykę tych, którzy uważają, że problematyka typu zabudowy jest przeszkodą w postępie wiedzy w architekturze.

Określenie typu zabudowy nie powinno być pojmowane na zasadzie wnioskowania, tak jak to czynimy w przypadku cech charakterystycznych dla budynków historycznych, co może wynikać z właściwości studiów analitycznych, które posługują się metodami komparatywnymi i klasyfikującymi; określenie powinno być pojmowane jako *zmierzanie ku ogólności i powtarzalności cech determinujących*. Dążenie do określenia typu oznacza chęć określenia relacji stałych pomiędzy czę-

ściami budynku, tak by zawarły w sobie i odsłoniły pewną wartość trwającą w czasie, przynajmniej w czasie historycznym danej kultury mieszkania. Stwierdzenie, że niewiele jest typów zabudowy i że zostały one już szeroko zdefiniowane w przeszłości, nie pozwala na skróty typu dedukcyjnego. Za każdym razem należy podejmować problematykę typu zabudowy w sposób zakładający tworzenie *na nowo*, mając świadomość, że należy przeprowadzić konfrontację z typami zabudowy z przeszłości. Zrezygnowanie z podjęcia takiego problemu oznacza doświadczanie specyfiki rozwiązania indywidualnego i nieumiejętność rozpoznania tej szczególnej cechy architektury, która polega na przedstawianiu *rozwiązań ogólnie uznawanych*.

Powiedziałem, że określenie typu zabudowy powinno brać początek w temacie i cechach miejsca. Dwóch przykładowych architektów, bardzo odległych od siebie, którzy zajmowali się badaniem typów zabudowy dla miast im współczesnych, to Filarete i Mies van der Rohe. Jeżeli przyjrzymy się uważnie ich pracom, zauważymy, że zawsze, gdy podejmują jakiś temat, stawiają sobie za cel określenie charakterystyki w sposób ogólny i stały.

Kiedy Filarete<sup>3</sup> analizuje typ szpitala, podstawową instytucję społeczną nowoczesnego miasta Odrodzenia, wychodzi od analizy instytucji, a w opisie zawartym w traktacie można dostrzec zamiar nakreślenia założenia budynku w taki sposób, by przedstawić Księciu nie tyle projekt jakiegoś *szpitala*, ale projekt szpitala jego czasów, opracowanego dla *miasta jego czasów*.

Tak właśnie powinniśmy rozumieć określanie typu i to ma na myśli Mies, kiedy rysuje, przy każdej kolejnej okazji, ten sam pomysł parterowego domu zamkniętego ogrodzeniem, uważając że problemem jest znalezienie stałej formy dla miejsca zamieszkania.

Rozważmy trzy tematy projektowe Miesa: budynek niski, budynek wysoki, budynek użyteczności publicznej. Mies sprowadza je do trzech typów i szuka w oparciu o nie dalszych dokładniejszych rozwiązań: dziedzińca, wieży, auli; stają się one typami konstytutywnymi dużego miasta, za którym opowiada się wraz z Hilberseimerem. Dwa sposoby projektowania domu, w bezpośrednim kontakcie z terenem lub jako zawieszony w strukturze budynku-wieży, wskazują na dwa sposoby ustanawiania relacji z naturą: to miejsce, w posiadanie którego wchodzimy – wygradzając je lub krajobraz, który kontemplujemy z uprzywilejowanego punktu obserwacyjnego. Również budynki użyteczności publicznej zawsze zostają sprowadzone do tego, co jest uważane za ich esencjonalną cechę: określenia

miejsca, które zawierałoby i wyrażało ideę wspólnoty – jest nim aula.

Ktoś może uważać, że Mies wyprowadza typy zabudowy miasta współczesnego z przeszłości. Wręcz przeciwnie. Sądzę, że motorem jego poszukiwań jest chęć znalezienia współczesnej wersji domu, poczynając od refleksji nad jego najgłębszym znaczeniem i jego relacją z miejscem. Dom jest miejscem, w którym mamy przebywać, w którym idea mieszkania jest związana z formą miejsca. Gdy patrzymy dalej na wszystkie projekty Miesa, rozpoznajemy ten sam dom, w jego budynkach „echem odbija się dźwięk dawnej melodii”<sup>4</sup>.

Należy jednak pogodzić się z przekonaniem, że jest to *rezultat* jego poszukiwań, a nie punkt wyjścia. Punktem wyjścia jest określenie idei mieszkania, a następnie znalezienie jej *własnej formy*. Rezultatem jest pewna idea architektury jako wiedza, jako żmudny proces określenia wartości danych instytucji, ich relacji z miejscem, aż do zdefiniowania założenia, które zwiarałoby, łączyłoby i wyrażało te wartości w sposób trwały.

Rozumowanie przedstawione do tego momentu dotyczy projektu architektonicznego w jego wstępnej, abstrakcyjnej fazie. Rozważania na temat *miejsca, tematu, typu* prowadzą do idei architektonicznej pozbawionej jeszcze własnej materialności. Pierwszym konkretnym aktem jej zdefiniowania jest *akt budowania*.

Budowanie jest momentem kluczowym dla projektu architektonicznego, umieszczanym w centrum wielu definicji tej dyscypliny, która jest pojmowana właśnie jako sztuka budowania.

Należy od razu powiedzieć, że z technicznego punktu widzenia, jeśli chodzi o wznoszenie budynku, interesują nas prawa ogólne, te prawa naturalne, które wyznaczają pole możliwych sposobów wznoszenia budynku. W tym sensie ustanawiamy związek ze światem logiki, który posiada własną autonomię. Nasz stosunek do budowania jest zatem nacechowany równocześnie zainteresowaniem i biernością. Zainteresowaniem, ponieważ to poprzez przyjęcie danego sposobu budowania nadamy materialności naszej idei projektowej; biernością, ponieważ to nie my bezpośrednio zajmujemy się studiowaniem jego reguł. Bardziej niż poszukiwaniami dotyczącymi budowania powinniśmy zająć się sposobami zastosowania w naszym projekcie systemów i elementów budowlanych, biorąc pod uwagę to, że konstrukcja w sposób bezpośredni znajdzie odniesienie w charakterze budynku, który właśnie projektujemy. Tak więc sposób budowania, który

nawet jeśli rządzi się własnymi nieodwracalnymi prawami, w projekcie architektonicznym nie może zachować własnej autonomii, ale musi *podporządkować się celom*, dla których zostaje wprowadzony.

Moment inżynierski musi zatem umieć wyjść poza własną logikę techniczno-konstrukcyjną, która od zawsze jest bardzo atrakcyjna, a czasami tak bardzo, że doprowadza do stworzenia sama w sobie wartości budynku. To przypadek tych przedsięwzięć technicznych, które zafascynowały wielu wistrzów architektury współczesnej. Logika konstrukcji wykazuje taką spójność relacji pomiędzy środkami a celem, że potrafi przekazać pewną ideę prawdy. Jest to powód podziwu dla form technicznych, form, które objawiają w oczywisty sposób ich rolę praktyczną. Współczesna kultura, w dużej mierze, widzi zbieżność pomiędzy *formami technicznymi* a ideą nowoczesności. Aczkolwiek linia graniczna takiego stanowiska jest wyrazista.

Jasność konstrukcji sama w sobie nie może wyczerpać wartości dzieła: weźmy kopułę Panteonu, pozbawioną idei jedności miejsca, jaką zawiera Panteon lub nawet kościoła Santo Spirito, pozbawioną idei osi perspektywy, która prowadzi od wejścia do ołtarza. Kiedy konstrukcja zaczyna przeważać i wyróżniać się w procesie ideowym projektu, sens dzieła zostaje sprowadzony do pewnego rodzaju *wirtuozerii technicznej*. To rzecz, która zdarza się również mistrzom będących dla nas, tutaj punktem odniesienia.

Istnieje jeszcze inna, oczywista granica dla form technicznych: *ich programowa rezygnacja z bycia reprezentatywnymi*. Rzeczywiście, formy, które ograniczają się do manifestowania swoich jakości techniczno-konstrukcyjnych, które fascynują właśnie dlatego, że odrzucają przywoływanie czegokolwiek innego, nie uznają ważnej cechy form architektonicznych: *bycia reprezentatywnymi dla tożsamości* elementów budowli.

Ostatnia kwestia dotycząca metody, którą chcę poddać pod dyskusję i którą podejmiemy w kolejnym wykładzie poświęconego temu argumentowi to: *przełożenie form technicznych na formy architektoniczne* poprzez zasadę *decorum-stosowności*.

Jest to zasada, w sensie ogólnym, generalnie źle rozumiana; nadano jej funkcję drugorzędną, wręcz zbędną – upiększania. *Stosowność* (*decorum*) – stąd jej użycie: dekoracja – zawsze była mylona z *ornamentem*. Te dwa określenia, *stosowność* i *ornament*, były używane jako synonimy, wprowadzając niemałe zamieszanie. Jeśli próbujemy je rozróżnić, biorąc pod uwagę najpierw stopień ich niezbędności, spostrzegamy, że

poprzez stosowność elementy budowli przyjmują swoje formy reprezentatywne, a zatem jest to zasada konieczna; natomiast ornament opowiada historię równoległą do sensu budynku, dostosowując się do jego form, na zasadzie didaskalii.

Jeśli sięgniemy do najbardziej źródłowego (witruckiego) znaczenia terminu dekoracja, znaczenia – *poszukiwania form odpowiednich*, rozwiązujemy wiele sprzeczności, jak tę pomiędzy dekoracją a formami prostymi, a zatem domniemy i niewytłumaczalny konflikt pomiędzy dekoracją a architekturą nowoczesną. Formy proste nowoczesnej architektury nie wynikają z wyeliminowania dekoracji, jeśli już to z wyeliminowania ornamentu, są to formy, w których zasada odpowiedniości wywołuje *ważkie konsekwencje*. Przypomnijmy stanowisko Adolfa Loosa<sup>5</sup>, który wypowiada się przeciwko ornamentowi jako fałszowaniu, a skupia się na definiowaniu elementów poprzez poszukiwanie ich właściwej formy. Jego piękna definicja architektury opiera się na rozpoznaniu znaczenia formy elementarnej – kopca i jej przeznaczenia. Kopiec Loosa jest pozbawiony ornamentu, a jego forma dopełnia się poprzez zasadę stosowności. Nie jest to tylko pryzma ziemi, ale *forma reprezentacji własnej tożsamości i przeznaczenia*.

Nie można sprowadzić prostych form niektórych obiektów architektury współczesnej bezpośrednio do form technicznych; to, co je rozróżnia wynika z faktu bycia reprezentatywnymi. Podpora nie jest kolumną, otwór nie jest oknem lub drzwiami. By te elementy – kolumna, drzwi, okno – stały się rozpoznawalne, konieczne jest *przełożenie form technicznych na formy architektoniczne*. Takie przełożenie to zasada dekoracji pojmowanej jako poszukiwanie form odpowiednich.

Próbowałem nakreślić kwestie, które uważam za fundamentalne dla zdefiniowania metody. Jest oczywiste, że rezultat projektu nie tkwi w całości w metodzie; bardzo liczy się talent każdego z nas, a metoda służy przynajmniej temu, by nie zatracić świadomości, jak rozległa i złożona jest dziedzina, którą się zajmujemy. Po to, by stwierdzić, że projekt architektoniczny jest momentem poznania ludzi i miejsc, które zamieszkują, które kształtujemy zgodnie z ich kulturą historyczną, dążąc do przedstawienia ich wartości w sposób oczywisty i trwały.

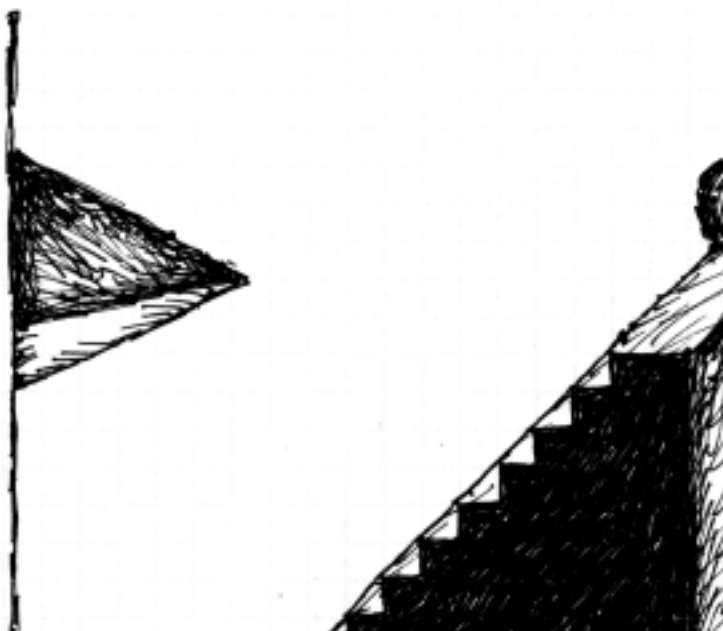
Poznanie *tematu*, studium *miejsca*, poszukiwanie *formy* są fragmentami dotyczącymi tego samego działania prowadzonego ze świadomością, że ten, kto projektuje musi umieć stać się tłumaczem kultury spo-

łeczności, dla której przeznaczony jest jego projekt. Obszar dla przedstawienia własnego punktu widzenia jest bardzo niewielki, ogranicza się do umiejętności *przełożenia* na formy architektoniczne aspiracji danych czasów.

Ktokolwiek myśli, że może zastąpić złożoność poszukiwań dotyczących takich kwestii szybkością własnego znaku, jest skazany na znalezienie się poza marginesem. Być może, przez jakiś czas komuś z nas uda się narzucić własne pomysły, ale jest oczywiste, że kontynuacja doczeka się praca tego, kto umiał osadzić swój projekt w rzeczywistości swoich czasów. Tego, kto umiał być *współczesny*.

\* Wykład wygłoszony w Politechnice Mediolańskiej w styczniu 1991r., opublikowany w „Domus”, 727, maj 1991.

1. L. Hilberseimer, *Un'idea di piano* (1963), tłum. wł. Marsilio, Padwa 1967.
2. C-N. Ledoux, *L'architecture considerée sous les rapports de l'art et de la legalisation*, Lenoir, Paris 1804-1807.
3. A. Averulino, zwany Filarete, *Trattato di Architettura* (ok.1460), Il Polifilo, Milano 1972.
4. L. Mies van der Rohe, *Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology*, Chicago 1938, w M.Bill, Mies van der Rohe, tł. wł. Il Balcone, Mediolan 1955, str. 29.
5. A. Loos, *Parole nel vuoto*, tłum. wł. Adelphi, Mediolan 1972.



1. Architektura istnieje w świetle: w słońcu, w pochmurnej szarości, w przejrzystości porannego chłodu, w czerwieni wieczoru; istnieje też w świetle nocy. Oglądając rzecz architektoniczną stwierdzamy, że światło należy do architektury, że nie jest jej częścią czy elementem – światło jest architekturą, architektura jest jego właściwym źródłem. A jeśli ktoś chciałby, by było inaczej, może jedynie wysnuć wniosek, że budowle zawładnęły światłem, że wzięły je w posiadanie – że istnieje światło, które należy do tylko do architektury.

2. Światło to część promieniowania elektromagnetycznego o długości fali od około  $0,4 \mu$  do około  $0,76 \mu$ , która to część nie wiadomo dlaczego jest widzialna. Wyróżnienie tego zakresu promieniowania opiera się tylko na fakcie percepcji wzrokowej i nie jest usprawiedliwiona z fizycznego punktu widzenia. Ostateczną teorię światła opartą o teorie elektrodynamiki kwantowej wyłożyli P. A. M. Dirac, W. Heisberg i W. Pauli. Na temat światłości uczeni fizycy milczeli; nie wypowiadano się o świetle architektury.

3. To światło wydobywa z płaskości reliefy lub bryły, wyostrając krawędzie, ujawniając wypukłości bądź

objaśniając płaszczyzny, pozostawiając mrok rys, zagłębienie, otworów. Jak *chiaroscuro* Caravaggia – gdzie efekt wymagał kontrastów światła i cienia. Wyrazistość architektury zależy od stosownego natężenia jasności i mroku (istnieje teoria, iż pozostająca w wiecznym cieniu północna fasada budowli potrzebuje koloru dla zastąpienia brakującego światła).

4. Le Corbusier powiedział: Architektura jest mistrzowską, prawidłową, wspaniałą grą brył w świetle [...], i by nie zasmucić Cézanne'a dodał: sześciany, stożki, kule, cylindry i ostrosłupy to wspaniałe pierwotne [...] najpiękniejsze formy. Tezę tę uzupełnił: kiedy stojąc przed budowlą powiemy – oh! Wtedy oto mamy przed sobą architekturę. Światło i zachwyt według wielkiego Francuza warunkują istnienie architektury. Lecz tak naprawdę – zawsze rzeczy oglądamy w – świetle. Jeśli go braknie staramy się rozświetlić przestrzeń. Zachwyt można także wyrazić bez światła.

5. Doskonałość jasności, i światła architektury prostej formy geometrycznej potwierdził M. Pei budując przed Luwrem szklaną piramidę (w miejscu intencjonalnej piramidy pomyślanej przez rewolucjonistów jako pomnik Rewolucji Francuskiej).

6. Albumy z obrazami architektury (a wydaje się, że ten sposób jest pierwotny dla poznawania świata) – pozwalają wytknąć nieścisłość stwierdzeniu Le Corbusiera; winno być: ... gra brył w świetle – na tle błękitu! Na fotografiach architektura pokazywana jest zazwyczaj na tle świetlistego, niebieskiego tła. Na tle nieba szarego i w szarym świetle architektura, i fotografowie, pozostają szara.

7. Jeśli tło zmienia barwę na granatową czern, potrzebne jest wspomaganie natury – oświetlenie sztuczne. Elektryczne lampy nadają budowlom zaskakująco inny wygląd. Zdawać by się mogło, że oto mamy przed sobą negatyw fotograficzny: rozświetlone zostają te przestrzenie, które za dnia pozostają w mroku: arkady, wnęki, gzymsowania... Kolumnada Berniniego wraz z placem i Bazyliką św. Piotra w pełni jasności włoskiego słońca to zupełnie inna architektura niż te same budowle – nocą, w żółtej poświacie pozostających w ukryciu lamp i reflektorów. Taka jasność architektury przypisuje do jednego zbioru rzymską świątynię i Pałac Kultury i Nauki w Warszawie. To światło nie jest jej zaplanowane przez jej twórcę, albo jest to dzieło innego twórcy.

8. Światło wewnętrzne architektury? Gdy nie jest to metafora, może to być jedynie – światło okien: na skraju nocy, zazwyczaj ołowiane szyby okien zapalają się. Na tle granatowo-grafitowego tła tworzą kompozycje abstrakcyjne w swojej nieobiektywności przypadku. Rozbłyskują i gasną w spowolnieniu, wydaje się, bez przyczyny i jakiegokolwiek logiki. Światła miast toczą swoją beznadziejną walkę próbując dorównać obrazom nocnego nieba. Potem gasną. Inaczej poza miastem: pojedyncze, ciepłe światło okna, widniejące w ciemności, przyciąga z oddali podróżnego nadzieją, napelnia obrazami wyobraźnię lub po prostu mami.

9. Światło wewnętrzne budowli? Są takie budowle, które promieniają jasnością. Gdy nie jest to fizyka to nie bardzo wiadomo co to jest. Ale natura światła wewnętrznego nie znajduje oparcia na teorii fal elektromagnetycznych. Odbiór tego zjawiska jest jeszcze bardziej skomplikowany niż pojmowanie architektury jako sztuki. I wykluczający te dwa rodzaje percepcji równocześnie: albo widzimy dzieło sztuki, albo sakralność jasności. Swoje światło wewnętrzne posiada zarówno willa w Poissy jak i katedra w Sewilli.

10. Jest światło architektury czerpiące siłę z jej kształtów, zjawiające się o zmroku, znikające o świcie. To światło neonowych znaków i symboli, przemawiające językiem bez porozumiewania się z architekturą, zastygłe w bezruchu lub drgające swoim życiem; kolorowe najbardziej sztucznymi wśród sztucznych twórców – barwami. Te rozkwitające nocne rośliny, lub linie ścielące się po ścianach, ryzalitach, kolumnach – zacierają kształty architektury w ciemności. We wszystkich przypadkach – to światło pasożytujące, żywiące się architekturą i bez niej niemożliwe do istnienia. Rozkwitające w zgiełku zmroku, by zamierać w ciszy brzaśku.

11. Jest jeszcze światło straszne. Świeciły nim budowle Londynu podczas Wielkiego Pożaru (1666), domy Krakowa (XIX), płonące budowle Rzymu podziwiane przez podpalacza odśpiewującego swój największy poemat o pożarze Troi (64), i Aleksandryjska Biblioteka płonąca za to, że nie zawierała prawdy księgi ludzi pustyni, i spalona dla sławy przez szewca Herostratosa świątynia w Efezie (Artemizjon), jeden z siedmiu cudów świata ... Jest to światło szczególnie straszne nocą: tak świetlisty dom pokazywał przelatując nad miastem diabeł Kulawy don Kleofasowi (za pewne gdzieś koło 1700r. co podpatrzył i opisał

Lesage), tak niedawno wyglądał gmach la Fenice. Po zgaśnięciu tych światel pozostawały reszty, szczątki lub nicość.

12. Architekt rysuje budowlę, ktoś inny ją wznosi. A światło? – światło architektury przychodzi skądś samo.

13. By dostrzec pewien rodzaj światła architektury, należy odrzucić nonszalancki agnostycyzm definicji corbusierowskiej architektury lub ją zmienić: architektura jest grą brył w świetle, w mroku, we mgle i w ciemności – architektura to gra brył w wyobraźni. Ten rodzaj światła mogą dostrzec niektórzy.

•

1. Ciemność jest zjawiskiem; nie jest rzeczą. Lecz jej niematerialność jest widoczna. Istnieje jako przeciwieństwo jasności, jest antytezą światła. Nie można opisać kształtu ciemności mimo, iż jest widzialna w sposób oczywisty; nie ma początku, ni końca: bliska jest – przestrzeni, także przez niemożliwość jej zdefiniowania. Inaczej z – ciemnością architektury. Jeśli zapomnieć o megalomańskiej próbie określenia architektury jako „sztuki kształtowania przestrzeni”, to owa architektoniczna ciemność nabiera cech fizyczności: zaczyna posiadać wielkość, odcienie, natężenie, barwy, a nawet temperaturę. Jest: wielka ciemność, szara ciemność, mroczna, ciemność granatowa, zimna ciemność. Ciemność architektury ma także cechy charakteru. Podobnie jak czerń, i noc.

2. Jedno z największych dzieł sztuki jakie stworzyła ludzkość – malowidła naskalne w grotach Lescaux – powstały w ciemności. Do wnętrza jaskiń nie dochodził najmniejszy promień światła. Być może artysta jakimś sposobem rozjaśniał mrok, ale to co oglądamy dziś nie jest tym samym, co widział malarz; z całą pewnością nie są to te same obrazy, które oglądamy na reprodukcjach w kolorowych albumach.

3. Do ciemności należy światło płomienia świecy w nocnym wnętrzu. To ciemność ustala wielkość rozbłysku. Jego życie trwa chwilę i zawsze kończy się ciemnością. Wiedzieli o tym artyści, malarze z Północy i z Południa: tylko błysk w ciemności ożywia ich wizje. U Rembrandta z czerni architektury bramy następuje Wymarsz strzelców; postacie z portretów przybywają z amorficznej ciemności, a Syn powraca w ciemność

(Powrót Syna Marnotrawnego); podobnie jak Św. Mateusz u Caravaggia. Zupełnie inną ciemnością są przepełnione malowidła Juana Valdés Leala, w szpitalu Miłosierdzia (Hospital de la Caridad, 1672) namalowane na życzenie Don Miguela Mañara, wśród nich – Tryumf śmierci; i cała magiczna sztuka polskiej kontrreformacji, i cykle rycin Francisca Goyi... zawierają ciemność tożsamą z tą napętniającą umysł widza. Podobnie jak ciemność Zamku z opisów Franza Kafki; zapewne bliższe znaczeniom wczesnych wyobrażeń Giorgia de Chirico.

4. Inna jest doskonałość kompozycji Kasimira Malewicza – Czarny kwadrat na białym tle. Nadaje ją ciemność figury geometrycznej samej w sobie doskonałej, wyznaczonej przez cztery tej samej wielkości boki-linie. Ciemność obszaru zawartego wewnątrz figury zaanektowała rysunek. Kształt jasnego tła, określają przypadkowe granice obrazu; i masa ciemności – czarny kwadrat. W istocie rzecz o nazwie – białe tło nie istnieje; z pewnością nie posiada żadnej materialności. Jest także kompozycja – Czarny kwadrat na czerni; czy to obraz ciemności, czy kosmosu?

5. Dom jest ucieczką w ciemność. Prymitywny szalas opata Laugiera, poprzez obraz i swoją symbolikę, jest pierwszym tego dowodem. Archetyp szalasu dającego genetyczny początek każdej architektury przedstawia obraz zamknięcia i schronienia, i może posłużyć do zdefiniowania idei domu. Domu-schronu, domu-ołtarza, przestrzeni bezpiecznej i mrocznej. Nawet, gdy jest to tylko mrok wyobraźni, co we współczesnych projektach nabiera znów waloru symbolicznego – jako demonstracja wartości fundamentalnych w architekturze, i powód próby poszukiwań teorii odpowiadających epoce.

6. To ciemność jest naturą świata. Czerń jest barwą kosmosu, jasność jest nienaturalna i wynika z katastroficznych przemian materii; jasność stanowią punkty zakłócające harmonię ciemności – materii bez struktury, a więc bez możliwości wystąpienia błędu; błędem może być światło. Ezoteryczne teorie o harmonii sfer (istniejących w ciemności) zostały zapomniane wraz z pitagorejczykami i naukami Hermeta Trismegisa. Idealna jest ciemność czarnych dziur; jeśli istnieją – jeśli ich nie ma są legendą o doskonałości.

7. Ciemność wnętrza kaplicy Galii Placidii w Rавennie, nie zakłócana rozbłyskiem agatówych prze-

zroczy w niewielkich otworach, pozwala pogрузić się w rozmowach najważniejszych. Podobnie jak w Katedrach i we wszystkich świątyniach do czasu, kiedy ważniejszym stało się zwracanie uwagi (w świetle) na kapelusz z piórem, lub połyskliwość brokatu sukni. Wpuszczając do wnętrza kościołów światło wypędzono zeń sacrum. Kościoły stały się miejscem obrzędowości, a nie modlitwy. W tej sytuacji nabrał znaczenia filar, słup, kolumna, czy jakkolwiek inaczej nazwać można tę architektoniczną podporę. Filar generuje ciemność; za filarem jest miejsce schronienia podróżnego, tu porzucającego zmęczenie codziennością, by zbliżyć się do celu wędrówki.

8. Tak myślał o świątyni Dominikus Böhm: mrok dominuje nie tylko we wnętrzu jego kościoła św. Józefa w Zabrze (1932). Monument ceglany tworzy wielka nawa z wejściem od wiecznie zacienionej strony. Język tej architektury stanowi ciemność i gładka ściana z „ołowianymi” oknami. Kształt zewnętrzny, poetyka formy, wnętrze, buduje – mrok. Kierunek nawy wiedzie ku prezbiterium z ołtarzem pokrytym mrokiem, i dalej do czerni krypty. Zewnętrzne powierzchnie ścian bez artykulacji, których tajemnice struktury odkrywają jedynie rany wojenne – wewnątrz zastąpiły masywne podpory obiegające rytmem świątynię, i kondygnacje łęków zanim wesprze się na nich strop. Mrok murów i czerń ław utrwała dochodzące skądś rozjaśnienie, stanowiąc konstrukcję wspierającą ulotną materię mglistych płaszczyzn, punktów, kierunków, smug, rozjaśnień i zmgleń, mogących przywołać skojarzenia z grą rozjaśnień w dawnych świątyniach o oknach z onyksu. Znów odnajdujemy świat zbudowany z cieni, w oczekiwaniu na chóry; może Carmina Burana Carla Orffa?

9. Brzmienie muzyki w mroku potwierdza doskonałość ciemności architektury.

10. Ciemność budowli może budzić lęk. Budowlą straszną był Labirynt. W istocie znamy dwa rodzaje prawdziwych labiryntów: kreteński, własność Minosa, zamieszkiwany przez Minotaura, rzecz architektoniczna autorstwa Dedala, budowla skomplikowana i od tego czasu także metafora: płatanina dróg i gmatwanina przejść, i wydarzeń. I labirynt borgesowski, najokrutniejszy: pustkowia bez jakichkolwiek ograniczeń i znaków, bez dróg i szlaków – bez kierunków nawet fałszywych. Wzbudzaniu lęku służyła także ciemność architektury Alberta Speera. Dla gry w ciemność –

Giovanni Battista Piranesi tworzył mroczne obrazy architektury z pogranicza snu i rzeczywistości; Zdzisław Beksiński nie wyjaśnia powodu powstania jego budowli ciemności.

i ziemski – od dawna jest dziurawa (Z. Herbert). Kurtyna oddzielająca świat realny i fikcję jest przezroczysta.

11. Jest jeszcze symbol ciemności – Piramida. Zapomniana przez wieki i zmartwychwstała poprzez dotknięcie klasycyzmu. Wtedy to ciemność piramidy zamieniono w nostalgię. W takiej wersji piramidy można oglądać w Augustiner-Kirche w Wiedniu w grobowcu Marii Krystyny, księżnej Saxe-Teschen (1805) i w dziele Antonia Canovy zaprojektowanym na cześć Tycjana, które ostatecznie stało się wzorem grobu samego rzeźbiarza – w weneckim kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari. Te wizje piramidy nie zaprzeczają tezie o doskonałości światła tej formy architektonicznej (co potwierdził Pei).

12. Jeśli zgodzić się z tezą Adolfa Loosa, że: Są dwie rzeczy, które należą do architektury – grobowiec i monument; wszystko inne jeżeli nawet służy czemuśkolwiek, powinno być wyrzucone ze świata sztuki („Architektur”, 1910), to można rozszerzając obszar zainteresowania rzeczami ze świata budowanego, przyjąć ją jako metaforę, i kontynuować rozważania. Otóż, są nazwy rzeczy architektonicznych, które przypisują je do świata ciemności: grobowiec i monument.

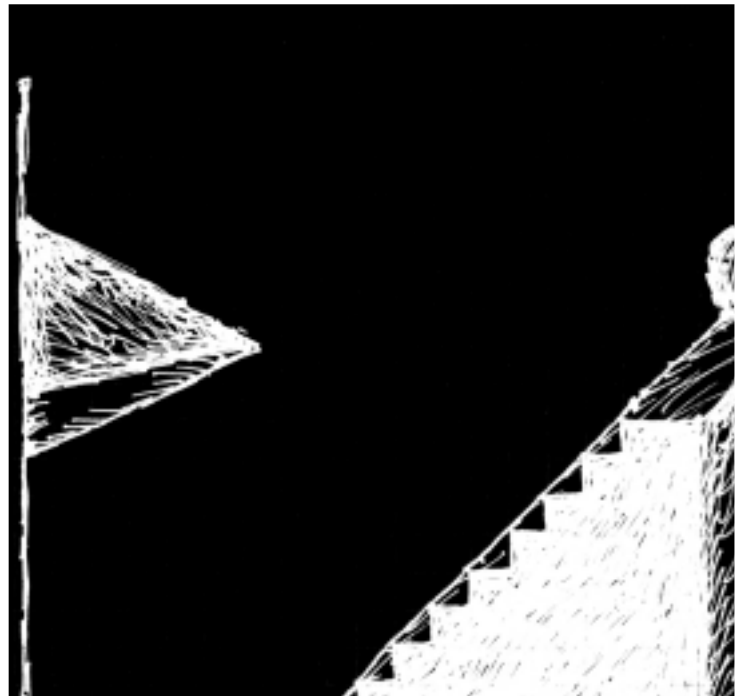
13. Jest ciemność architektury. Trwa w opozycji do – światła architektury, choć nie ma fizyczności tej ostatniej. Istnienie ciemności architektury rozciąga się nade wszystko w sferze znaczeń. Cechuje ją: nieoczywistość, nie-przezroczystość, mroczność znaczeń – lub tajemnica: jest w tym wszystkim – i Piramida, i Labirynt.

•

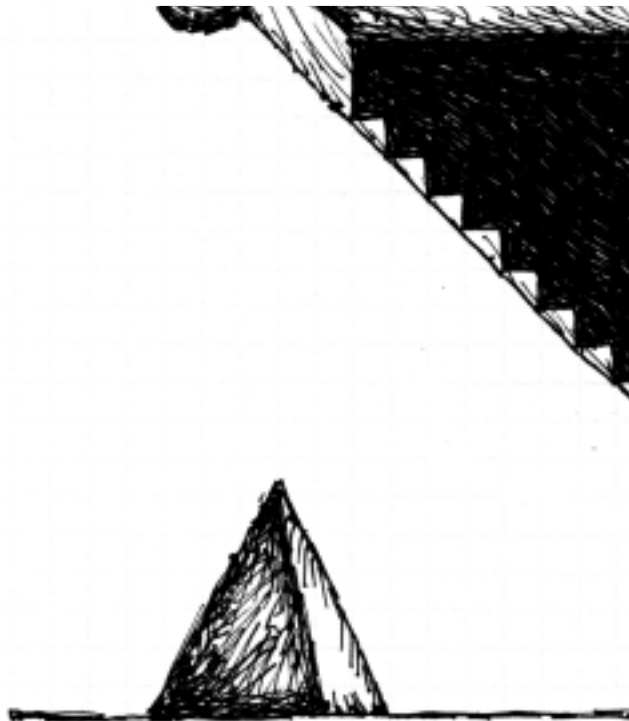
1. Natura światła architektury jest trudna do rozpoznania; istota ciemności architektury umyka definiowaniu. Nie ma także definicji architektury. Lecz kaplica pielgrzymia w Ronchamp przepętniona jest – światłością.

2. Jeśli istnieje przestrzeń pomiędzy estetyką a metafizyką, być może tam jest miejsce i na światło i na ciemność sztuki budowania rzeczy. I na samą architekturę; jeśli architektura jest to budowanie rzeczy fikcyjnych, tak by wyglądały jak prawdziwe.

3. Kurtyna oddzielająca światy – nadprzyrodzony



## 79 *In between the light and the darkness*



1. Architecture exists in the light: in the sun, in the cloudy grayness, in the clear of the morning chill, in the red glow of the evening; it exists in the light of the night. While observing the architectural object we come to think that the light belongs to architecture, that it is not its part or element – the light is architecture, architecture is its proper source. And if someone would like it to be different it is only possible to conclude that the constructions took control over the light, they took it into their possession – that there is light, which belongs only to architecture.

2. The light is a part of the electromagnetic emission with the wavelength of  $0,4 \mu$  up to  $0,76 \mu$ , and this part is, for unknown reason – visible. Distinction of this range is supported only by the fact of visual perception and is not explained from Physics's point of view. The final light theory based on the quantum electromagnetic theory was introduced by P.A.M. Dirac, W. Heisberg and W. Pauli. On the subject of luminosity the physics remained silent; the light of architecture was never spoken about.

3. It is light that retrieves the reliefs or solids out

of flatness, sharpens the edges, reveals prominences or explains the planes, leaving the darkness of the ridges, indentations, hollows, holes. Like Caravaggio's chiaroscuro – where the contrast of light and shadow is crucial. Architecture's sharpness depends on the adequate intensity of lightness and gloom (there is a theory, that the northern façade of the building, remaining in constant shadow, needs colour to replace the absent light).

4. Le Corbusier said: Architecture is the master, proper, marvelous game of solids in the light [...] and, so as not to sadden Cézanne, he added: cubes, cones, spheres, cylinders and pyramids are the wonderful primal [...] most beautiful forms. He completed this thesis: when, standing in front of a building, we say – oh! That is when we are presented to architecture. The light and admiration are, according to the great Frenchman, the condition of architecture's existence. But in reality – we always see the object – in light. If the light is gone we try to brighten the space. Admiration may always be expressed without light.

5. The perfection of brightness and of the light of the simple geometrical form's architecture was confirmed M. Pei by constructing the glass pyramid in front of Louvre (in the exact spot of the intentional pyramid thought by the revolutionists as the French Revolution's symbol).

6. Albums with the images of architecture (and it seems that this method is primal for the world's cognition) – they allow to point out the inaccuracy of Le Corbusier's statement, it should be: ...the game of the solids in the light – on the background of azure! In the photographs the architecture is usually presented on the background of luminous blue. On the grey sky and in grey light the architecture, and the pictures remain grey.

7. If the background changes color to navy-blue, supporting the nature is necessary – the artificial light. Electrical lamps give the building a surprising look. It might seem that we have a photographic negative in front of us: spaces that are hidden in front lit up brightly; arcades, niches, cornices. Bernini's colonnade along with the square and the St. Peter's basilica in the light of the Italian sun are a completely different architecture than the same buildings are – at night in the yellow afterglow of the hidden lamps and

floodlights. This brightness of architecture ascribes the Roman temple and the Palace of Culture and Science in Warsaw into one group. This light is not planned by this architecture's creator or it is another creator's doing.

8. The internal light of architecture? When it is not a metaphor it may only be – the light of windows: on the verge of night, usually the lead glass of windows lights up. On the setting of the graphite-blue they create compositions abstract in their non-objectivity of chance. They light up and go down in slow motion, it might seem, without any cause and logics of any kind. City lights constantly battle their senseless war trying to measure up to the images of the night sky. And then they die down. It is different outside of the city: lonely, warm light of the window, standing out in the dark, drags the wanderer from afar with hope, fills his imagination with scenes, or simply eludes.

9. The internal light of the edifice? There are monuments which radiate with lightness. When it is not physics it is not clear what it is. But the nature of the internal light does not find its support in the electromagnetic waves theory. The reception of this phenomenon is more complicated than perceiving architecture as art. And ruling out both of these kinds of perception at once: we either see the piece of art or the sacrality of the light. Both the villa in Poissy and the cathedral in Seville poses their internal light.

10. There is the light of architecture gaining strength from its shapes, showing up at dusk, vanishing at dawn. This is the light of the neon signs and symbols, speaking the language without communicating with architecture, frozen still or vibrating with their own life; colourful with the most artificial among the artificial things – hues. These blooming night plants, or lines laying on the walls, projections, columns – they wear out the shapes of architecture in the dark. In all these cases – it is the parasite light, feeding on architecture and impossible to exist without it. Blooming in the ado of the darkness, so as to die in the silence of the dawn.

11. There is still the frightful light. Buildings of London during the Great Fire (1666), houses of Cra-cow (XIX century), monuments of Rome admired by the arsonist singing his poem about Troy's fire (64) shone with it. And the Alexandrian Library on fire to blame

for not containing the truth of the book of the desert people, and the burned down for fame by the shoemaker Herostratos the temple in Ephesus (Artemisyon), one of the 7 Wonders of the World... It is the light that is especially frightful at night; that way the luminous house was shown to don Cleophas by the Badger-Legged Devil (probably around 1700, which was eavesdropped and described by Lesage), recently La Fenice building looked the same. After extinguishing these lights only remains, debris or nothingness was left.

12. The architect draws the building, somebody else builds it. And the light? – the light of architecture appears by itself from somewhere.

13. In order to notice a particular kind of the architecture's light it is in order to reject the nonchalant agnosticism of the Corbusier's definition of architecture or change it: architecture is the play of solids in the light, at dusk, in the fog and in the dark – the architecture is a game of solids in the imagination. This kind of light may be noticed by some people.

•

1. Darkness is a phenomenon; it is not a thing. Its non-materiality is visible. It exists as the opposition of lightness, it is the antithesis of light. It is impossible to describe the shape of darkness, even though it is visible in an obvious way; it has no beginning and no end; it is close to – space, by the impossibility of defining it as well. It is different with – the darkness of architecture. If you forget of the megalomaniac attempt to describe architecture as "the art of shaping the space" then this architectural darkness gains physical characteristics: it starts to have the size, shades, intensity, colours and even temperature. There is the great darkness, the grayish darkness, gloomy, navy-blue darkness, cold darkness. The architecture's darkness has the features of character. Just as black and the night.

2. One of the greatest at pieces created by humanity – the cave paintings in Lescaux – were created in darkness. Not even a ray of light entered the insides of the caves. Maybe the artist lit the space in some way, but what we see today is not the same to what the painter saw; certainly these are not the same images, which we see as reproductions in the numerous albums.

3. The candlelight in the night interior belongs to darkness. It is darkness that determines the size of the flame. Its life lasts a moment and always ends in darkness. Artist of the North and South knew about it: only the flash in the dark ignites their visions. In Rembrandt out of the black of architecture's gate follows *The Night Watch*; the people in the portraits arrive from the amorphous darkness, and the Son returns into the dark (*The Return of the Prodigal Son*); just like Caravaggio's *St. Mathew*. A completely different darkness fills the paintings of Juan Valdés Leal, in the hospital of Salvation (*Hospital de la Caridad*, 1672) painted by order of Don Miguel Mañara, *Death's Triumph* among them; the whole magical Polish counterreformation art, and the cycles of prints by Francisco Goya... contain darkness identical to that filling the viewer's mind. Similar to the darkness of the Castle from Franz Kafka's descriptions; surely closer to the meanings of the early imaginations of Giorgio de Chirico.

4. Different is the perfection of the Kasimir Malewicz's composition – *The black square*. It is donned by the darkness of the geometrical figure perfect in itself, defined by the four sides-lines of the same length. The darkness of the space inside the figure took over the painting. The shape of the light base, describe the accidental borders of the painting; and the darkness' mass – the black square. In reality the thing of the name – white background does not exist; it certainly does not poses any materiality. There is the composition as well – *The black square on black*; is it the image of darkness or of space?

5. The house is an escape into darkness. The primitive shelter of abbot Laugier, through the image and its symbolism, is the first proof of that. The shelter's archetype giving the genetic beginning to every architecture presents the image of closure and refuge, and may serve to define the idea of a house. The house-blockhouse, the house-altar, safe and gloomy space. Even when it is only the shadow of imagination, which in contemporary projects gains again the symbolic quality – as the demonstration of the values fundamental to architecture, and the reason for the trial of the search of theory responding to the era.

6. It is darkness that is the nature of light. Black is the colour of the universe, brightness is unnatural and results from the catastrophic changes of matter; brightness is set from elements that disturb the harmo-

ny of darkness – matter without structure, and so without the possibility of a mistake occurring; the mistake may be in form of light. The esoteric theories on the zones' harmony (existing in darkness) were forgotten along with the Pythagoreans and the instructions of Hermet Trismegis. Ideal is the blackness of the black holes; if they exist – if they do not they are the legend of perfection.

7. The darkness of the interior of the Galia Placidia chapel in Ravenna, uninterrupted by the flare of the agate diapositive in the small openings, it allows to get in to the most important conversations. Similar as in the cathedrals and all other temples until this moment, when paying attention (in light) to the hat with feathers or the shine of the brocade dress became most important. Allowing the light inside the churches expelled the sacrum out. Churches became the place of the ceremonialism, not prayer. In those conditions the pier, the pole, column or however those architectural supports are called gained meaning. Pier generates darkness, behind it there is a shelter for the traveler, leaving his weariness with everyday life here, so as to get nearer to his travel's destination.

8. So thought Dominikus Böhm about the temple: darkness dominates not only inside his *St. Joseph's Church* in Zabrze (1932). This brick monument is created by the grand aisle with the entrance from the continuously shadowed side. The language of this architecture is composed of darkness and the smooth wall with the "lead" windows. The shape of the outside, the form's poetic, the interior, is build of – darkness. The direction of the aisle leads towards the chancel with the altar veiled with shadows, and further, towards the blackness of the crypt. The outer surface of the walls without articulation, their structure's secrets discovered only through War's scars – inside they were replaced by massive supports surrounding the temple in rhythm, and the storeys of the pommels before the slab rests on them. The darkness of the walls and the blackness of the benches preserves the lightening coming from somewhere, being the construction that supports the fragile matter of the foggy surfaces, points, directions, smudges, clarifications and the hazes, allowing to recall the resemblances to the game of lucidifications in the old temples with the onyx windows. We discover the world made of shadows, waiting for the choirs: maybe Carl Orff's *Carmina Burana*?

9. The sound of the music in the dark confirms the perfection of architecture's darkness.

10. Darkness of the buildings may arouse fear. The Labyrinth was a fearful structure. In fact we know two kinds of real mazes: Cretean Minos's property, inhabited by Minotaur, work of architecture by Dedalus, a complicated monument and a metaphor as well since then: tangle of ways and a muddle of entries, and of events. And the maze by Borges, the most cruel: desolation without any boundaries or signs, without ways or tracks – without even the misleading directions. Albert Speer's architecture's darkness served the purpose of frightening, as well. For the game of darkness – Giovanni Battista Piranesi worked on dark images of architecture on the verge of dream and reality. Zdzisław Beksiński never explained the reason his monument of darkness' creation.

11. There is also the symbol of darkness – the Pyramid. Forgotten for centuries and woke from the dead through the touch of classicism. Then, the darkness of the pyramid was changed into nostalgia. In this version we may see the pyramid in Augustiner-Kirche in Vienna at the tomb of Maria Christina, the Princess duchess of Saxe-Teschen (1805) in the masterpiece of Antonio Canova designed in honour of Titian, which finally became the example of the grave of the sculptor himself – in the venetian church Santa Maria Gloriosa dei Frari. These visions of the pyramid do not forsake – do not deny the thesis of the perfection of light of this architectural form (which was confirmed by Pei).

12. If you agree with the thesis of Adolf Loos, that: There are two things, which belong to architecture – the tomb and the monument; everything else, even if it serves any purpose, should be thrown out from the world of art ("Architektur", 1910), you may broaden the scope of interest with the things from the constructional world, and accept this thesis as metaphor and continue the deliberations. Thus, there are names of the architectural objects, which attribute them to the world of darkness: the tomb and the monument.

13. There is the darkness of architecture. It stands in opposition to – the architecture's light, even though it does not have the physicality of the latter. Existence of the architecture's darkness spreads, most of all, over the sphere of meanings. It is characterized by: un-reality, un-clarity, dimness of meanings – or the mystery: it

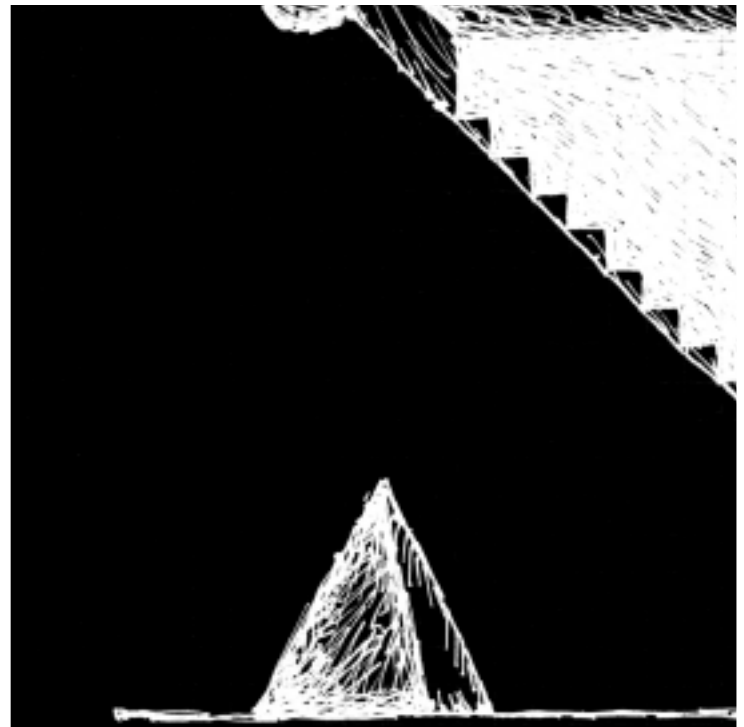
is In all of that – as is the Pyramid, as is the Labyrinth.

•

1. The nature of architecture's light is difficult to distinguish: the essence of architecture's darkness slips defining. There is no definition of architecture, as well. But the Notre-Dame du Haut in Ronchamp is filled with – light.

2. If there is a space between the aesthetics and the metaphysics, maybe there is a place for light and for the darkness of the art building things as well. And for the architecture itself; if the architecture is building fictional things, so that they look real.

3. The curtain dividing worlds – the supernatural and the earthly – has been leaking for some time now (Z. Herbert). The curtain dividing the real world and fiction is transparent.



Armando Dal Fabbro

### 83 **Architettura e figure del margine. Border-lines versus edge-land.\***

Vorrei parlare del confine: il confine come spazio essenziale, come vuoto necessario, come limite e allo stesso tempo luogo che unisce e divide cose. E questo tema mi è di spunto per riconsiderare la questione della definizione dello spazio architettonico da un punto di vista iconico-narrativo. In altre parole vorrei proporvi una riflessione basata sulla ricerca figurativa dello spazio urbano della città che nel tempo (nel rapporto spazio-tempo) si è alimentata nel mito, nella memoria, nell'interpretazione della storia della città e dell'architettura attraverso il repertorio figurativo urbano assorbito e trasfigurato nella multiforme cultura artistica di questo ultimo secolo appena trascorso.

Il mio interesse è riferito sostanzialmente al tema, per niente nuovo, del confine come **limite**, come **soglia**, come **margine**. Un tema eminentemente compositivo, fortemente attuale se letto come strumento operativo nella costruzione di luoghi futuri della città. In questo senso il confine o margine, è da intendersi come spazio, come luogo misuratore di spazi, dotato di dimensioni, misure e identità; più che occasione di riflessione concettuale, teorico-etimologica, esso va inteso come luogo di ricerca progettuale, strumento di progetto per la costruzione di nuovi scenari urbani. Wim Wenders in occasione di una conferenza avvenuta a Tokio rivolgendosi a un pubblico di architetti presenti li invitava a guardare la città contemporanea con occhio critico e disincantato: "Le città sono così piene di ogni genere di cose che hanno cancellato l'essenziale, vale a dire che sono vuote, il deserto al contrario è così vuoto che è straboccante di essenziale"<sup>1</sup>.

Un altro esempio convincente, riferito al tema che stiamo indagando, lo ritroviamo dentro il mondo letterario fantastico borgesiano. Borges, nel suo racconto "Evaristo Carriego" per spiegare un passaggio del racconto, in una nota a piè di pagina, così scrive: "Affermo – senza falsi timori né amore letterario del paradosso – che solo i paesi nuovi hanno un passato, voglio dire un ricordo autobiografico del passato; cioè hanno storia vitale. (...)".

"Io non ho avvertito il dolce scorrere del tempo a Granada all'ombra di torri cento volte più antiche delle ficchie, come invece l'ho avvertito a Pampa o a Triunvirato: località insulsa di tegole anglicizzanti adesso, di forni fumosi tre anni fa e di caotici pascoli cinque anni fa". "(...) Qui siamo dello stesso tempo del tempo, siamo suoi fratelli"<sup>2</sup>.

In "The edge of the City" il fotografo di New York Char-

les Pratt cercò, a cavallo degli anni '60, con la macchina fotografica, di fermare l'immagine su alcuni luoghi in via di sparizione: i margini della città. "Io mi sento dunque attratto dai margini con un senso di urgenza, sapendo che domani potrebbero non esistere più – non solo diffusi, ma davvero e definitivamente scomparsi"<sup>3</sup>.

Indagare i margini della città, forse con uno spirito narrativo diverso – non di urgenza come nel caso di C. Pratt, ma di manifesta ricerca di una nuova estetica della città – è stata l'esperienza narrativa altrettanto singolare che ritroviamo nei lavori di un pittore tutto italiano come Mario Sironi. I disegni di paesaggi urbani, le periferie della città sironiana, degli anni '20 e '30, sembrano oggi pietrificati come nuove icone della ricerca figurativa pittorica. A distanza di tempo, queste immagini, hanno prodotto uno stimolo creativo particolare nell'immaginario urbano, dando vita a forti connotati evocativi ed estetici che si sono trasmessi anche all'architettura della città.

Wim Wenders, George Luis Borges, Charles Pratt, Mario Sironi, sono solo alcuni protagonisti della cultura artistica del XXI secolo che attraverso le loro opere (Cinema, Letteratura, Pittura, ecc.) hanno fatto conoscere la città in divenire, attratti dalla città dei margini, dalla città dei luoghi margine e dal loro ruolo di centralità. Un repertorio figurativo che è accresciuto e si è alimentato parallelamente all'espansione della città, alla sua rinata immagine e nuova complessità.

Lo stesso Giuseppe Samonà alla fine degli anni sessanta, per la progettazione nei nuclei antichi della città auspicava l'eloquenza dei vuoti di caratterizzarsi come nuove architetture, come vedute di bordo della città storica, pause architettoniche di un discorso figurativo esterno improntato più sulle distinzioni che sulle grandi continuità della città contemporanea. Per Samonà i vuoti sono "segni di una ricchezza che, rivitalizzando le articolazioni, imprima ai monumenti un prestigio e un carattere altamente significativo che si può attribuire al segno della nostra civiltà e non di quella antica"<sup>4</sup>.

Analogamente al debito culturale del repertorio figurativo della *città-mondo* del novecento, già nel '500 l'immaginario urbano veneziano appare trasfigurato nelle pitture di Jacopo e Giovanni Bellini, oppure evocato nei teleri di un Carpaccio o descritto nelle tavole della Venezia a volo d'uccello del De Barbari. Anche

questo iconismo celebrativo rappresenterà per la storia della città il repertorio figurativo di riferimento per tutte le successive generazioni di artisti compresi scultori e architetti.

Potremmo chiederci seguendo una felice intuizione di Bruno Fortier contenuta nel suo bel libro "Amate Città" se la realtà urbana che noi viviamo quotidianamente può ancora definirsi il risultato di due città che convivono e si contrappongono: "l'una intessuta di spazi, l'altra composta di oggetti"<sup>5</sup>, la città dei vuoti e la città dei pieni. Due aspetti fondamentali nel pensiero compositivo della città, che hanno rappresentato da sempre il fondale teorico degli studi urbani di ricerca e di progetto sulla città.

Per traslato, se guardiamo all'opera grafica di Giorgio Morandi ci accorgiamo che la sua è stata una ricerca paziente tesa alla definizione dello spazio circoscritto dai contorni degli oggetti. I moltissimi disegni di studio ci mostrano una ricerca tutta volta nello studiare la composizione e le figure dello spazio definito dagli oggetti, e le relazioni che questi oggetti fra loro determinano. Per Morandi è lo spazio fra le cose che dà vita sulla tela agli oggetti quotidiani rappresentati. Come personaggi in scena le brocche, le bottiglie, le tazze si dispongono fra loro in modo da creare figure inaspettate, multiformi composizioni spaziali. Come *objet trouvé*, gli oggetti comuni appaiono quali personaggi sulla scena. Lo spazio fra questi oggetti, appena accennati negli schizzi, perdono il loro carattere di spazi di risulta, di spazi interstiziali e diventano figurazioni, composizioni di figure belle.

Il superamento di questa città doppia è stato il sogno delle teorie neoplastiche, di De Stijl, dell'idea di "città neoplastica", di superare la dicotomia tra volumi pieni e i vuoti, tra quantità edilizie e assenze, ovvero presenze di luce e cielo. Mentre Le Corbusier con la "Ville Radieuse" profetizzò la città del purismo, e Sant'Elia condenserà nelle sue immagini profetiche di turbine, di fabbriche, di stazioni la "città futurista", Piet Mondrian proverà ad esprimere in un saggio del 1927 l'idea di città in De Stijl. Per Mondrian "la casa è parte del tutto, elemento costruttivo della città". L'idea di città coinciderà per Mondrian con la sua pittura, con la sua poetica: "(...) occorre coraggio e forza per osare di vivere in un'epoca disarmonica"<sup>6</sup>.

In architettura, sosterrà Mondrian (pensando al-

le sue tele), "(...)lo spazio vuoto corrisponde al non-colore, mentre la materia può corrispondere al colore"<sup>7</sup>.

Ricordando l'opera grafica di Morandi e le teorie samoniniane che permearono le ricerche sulla città europea, potremmo affermare in modo manifesto il ribaltamento delle affermazioni neoplastiche ribadendo che "in architettura lo spazio vuoto vale un colore primario".

La città di oggi necessita di nuovi strumenti operativi e interpretativi, in grado di progettarne 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.

In questi ultimi anni, si è assistito a un fenomeno particolare e oltremodo inadeguato a governare – e penso, in particolare, al caso veneto – la dispersione urbana e territoriale: allo spreco dimensionale della città diffusa che tendeva all'infinito, come se lo fosse anche il territorio-mondo, si è contrapposto un processo di densificazione e straniamento; cioè, in altre parole, si è passati da una complessità urbana "dispersiva" e "geograficamente omologante", ad una complessità "implusiva", tutta introiettata alla scala dell'edificio.

La città dei tipi e dei morfemi urbani non sembra più sufficiente a decifrare e interpretare la città contemporanea, che ha perso il suo centro e si è trasformata in un "margine urbano continuo", dai molti centri e dalle multiformi connotazioni. Lavorare sui materiali del margine può rappresentare un modo per promuovere una nuova ricerca compositiva impostata sulla dimensione topologica della città contemporanea; accettando il confronto con i codici topologici, indagando e progettando per "architetture-luoghi".

Il paesaggio di riferimento è una terza città, un teatro mutevole nel tempo, da interpretare attraverso i caratteri figurativi, evocativi e strutturali della scena urbana. Uno spazio da inventare continuamente dentro il grande "vaso" della città contemporanea; spazio scenico che interpreta antico e moderno, segni della storia e della geografia vicini e lontani, direzioni, tracce e orientamenti della città e del territorio.

Frammenti della memoria urbana, della nostra

cultura, della nostra conoscenza in grado di riconcettualizzare e finalmente superare questioni urbane del tipo: rapporto tra città e campagna, contrapposizione di centro e periferia, annullamento dei limiti interni - esterni della città e dell'architettura, ecc.

\* Lezione tenuta alla Conferenza *Definizione dello spazio architettonico* dell'Istituto di Progettazione Architettonica della Facoltà di Architettura del Politecnico di Cracovia, nel 2004.

1. Wim Wenders, *The Urban Landscape*, in: *The Act of Seeing*, Verlag der Autoren, 1992.
2. Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, in: *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1984.
3. Charles Pratt, *The edge of the City*, Nazraeli Press, Tucson, 1970.
4. Giuseppe Samonà, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in: *Il fenomeno città nella vita e nella cultura d'oggi*, Quaderni di S. Giorgio, Sansoni Editore, Firenze, 1971.
5. Bruno Fortier, *Amate Città*, Electa, Mediolan, 1995.
6. Piet Mondrian in: *Vouloir, revue mensuelle d'esthétique neo-plastique*, n.25 1927, riportato in: Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Einaudi, Torino, 1974.
7. Piet Mondrian, op. cit.

Chciałbym mówić o granicy: granicy jako znaczącej przestrzeni, jako nieodzwonnej pustce, jako krawędzi, która jednocześnie dzieli i jednoczy. Temat ten jest punktem wyjścia do ponownego poruszenia kwestii definicji przestrzeni architektonicznej w sensie ikonograficzno-narratorskim. Innymi słowy, chciałbym skłonić nas do refleksji nad figuratywnym poznawaniem przestrzeni urbanistycznej miasta, która z upływem czasu (w relacji przestrzeń – czas) ograniczyła się do mitu, do pamięci, do interpretacji historii miasta i architektury poprzez figuratywny schemat urbanistyczny, przyswojony i przetworzony pod wpływem złożonej kultury artystycznej ubiegłego, właśnie zakończonego wieku.

Moja szczególna uwaga skupia się przede wszystkim na temacie, zresztą nie nowym, granic jako **kresu, progu, marginesu**. Ów temat odnoszący się do kompozycji jest obecnie bardzo aktualny, ponieważ postrzegany jest jako ważny instrument działania w budowie przyszłych fragmentów miasta. W tym sensie, granica czy margines, odbierane są jako przestrzeń, jako miejsca ułatwiające odmierzanie przestrzeni, posiadają swój rozmiar i tożsamość. Bardziej niż okazja do konceptualnej refleksji, teoretyczno – etymologicznej, granice powinny być rozumiane jako miejsce analiz i badań projektowych, jako narzędzie służące do projektowania nowych scenarii urbanistycznych.

Wim Wenders podczas konferencji, która miała miejsce w Tokio zwracając się do obecnych tam architektów, zapraszał do patrzenia na współczesne miasto w sposób krytyczny i nie naiwny: „Miasta są tak pełne rzeczy różnego typu, że zatraciły esencję, należy powiedzieć, że są dziś puste; pustynia w odróżnieniu, jest pustką pełną esencji”<sup>1</sup>.

Inny przekonujący przykład, odnoszący się do poruszanego tematu, odnajdujemy w świecie literatury fantastycznej Borgesa, który w dziele „Evaristo Carriego”, aby wyjaśnić przebieg opowiadania w kilku wersach, pisze tak: „Przyznaję – bez fałszywych złudzeń i literackiej miłości do paradoksu – że tylko nowe kraje mają przeszłość, mówię to w oparciu na autobiograficzną pamięć przeszłości; a więc na żywą historię (...).” „Nie doświadczyłem tak słodkiego upływu czasu w Granadzie, w cieniu jej wież sto razy bardziej antycznych aniżeli drzewa figowe, jak w Pampie czy w Triunvirato: miejscach obecnie pełnych stylowych angielskich dachówek, dymiących pieców trzy lata te-

mu i chaotycznych pastwisk pięć lat wcześniej”. „(...) To tutaj jesteśmy z tego samego przedziału czasowego, jesteśmy dla siebie braćmi”<sup>2</sup>.

W „The edge of the City” nowojorski fotograf Charles Pratt starał się, na przełomie lat '60, dzięki aparatowi fotograficznemu, zatrzymać obrazy niektórych zanikających miejsc: granic miasta. „Czuję się pilnie związany z obrzeżami, wiedząc, że jutro mogłyby już więcej nie istnieć – mogłyby nie tylko rozpuścić się, ale nawet definitywnie zniknąć”<sup>3</sup>.

Badając obrzeża miasta, być może w innym duchu – nie z poczuciem pośpiechu jak w przypadku Pratta, ale z wyraźnym poszukiwaniem nowej estetyki miasta – odnajdujemy równie unikatowe, ważne doświadczenie, w pracach włoskiego malarza Mario Sironiego. Rysunki krajobrazów miejskich, peryferie miasta Sironiego, z lat '20 i '30, wydają się być dziś utwierdzone w postaci nowych ikon poszukujących figuratywności malarskiej. Z perspektywy czasu można zauważyć, że obrazy te, były partykularną, kreatywną stymulacją wyobrażenia miejskiego, dając początek silnej konotacji i estetyce, które wpłynęły również na architekturę miasta.

Wim Wenders, Jorge Luis Borges, Charles Pratt, Mario Sironi, są tylko niektórymi z głównych postaci życia artystycznego XX wieku, którzy poprzez swoje dzieła (kino, literatura, malarstwo, itd.), umożliwili nam poznanie miasta przyszłości, przyciągani przez marginalne części miasta, przez miasto złożone z miejsc skrajnych z ich rolą tworzenia centrów. Tworzą oni figuratywny repertuar, który wyrósł równolegle w czasie ekspansji miasta, wraz z jego nowym wizerunkiem i złożonością.

Podobnie Giuseppe Samonà w końcu lat sześćdziesiątych, odnośnie projektowania w antycznych centrach miast, wyrażał przekonanie, że pustka stanowi nową architekturę, jak widoki obrzeży miasta historycznego, które stanowią architektoniczne pauzy figuratywnego wywodu, wpływającego bardziej na różnice, niż na ciągłość współczesnego miasta. Dla Samony pustki to: „znaki bogactwa, które odnawiając związki, odciskają na zabytkach prestiż i charakter o dużym znaczeniu, który można określić atrybutem naszej cywilizacji, a nie tej antycznej”<sup>4</sup>.

Analogicznie do kulturowego figuratywnego re-

pertuaru miasta-świata z dziewiętnastego wieku, już XV wieku krajobraz wenecki zostaje przetworzony w malarstwie Jacoba i Giovanniego Belliniego, przywołany w zbiorach Carpaccia czy opisany na planszach Wenecji z lotu ptaka przez De Barbariego. Również ta ikonografia będzie w historii miasta podręcznikiem odnośników dla wszystkich następnych pokoleń artystów, włączając w to rzeźbiarzy i architektów.

Możemy zadać sobie pytanie, śledząc szczęśliwą intuicję Bruno Fortiera zawartą w jego pięknej książce „Amate Città”, czy rzeczywistość miejska jaką przeżywamy codziennie może jeszcze podlegać definicji będącej rezultatem dwóch, współżyjących i nakładających się na siebie miast: „Jedna utkana z przestrzeni, druga składająca się z przedmiotów”<sup>5</sup>, miasto pustek i miasto wypełnień. Dwa podstawowe aspekty w myśleniu o kompozycji miasta, które od zawsze stanowiły teoretyczną bazę analiz urbanistycznych i projektowania miasta.

Powołując się na dzieło graficzne Giorgio Morandiego, zdajemy sobie sprawę, że jego praca była cierpliwym badaniem definicji przestrzeni wyznaczonej przez kontury poszczególnych przedmiotów. Mnóstwo studyjnych szkiców pokazuje nam badania skupiające się na analizie kompozycji i kształtu przestrzeni wyznaczonej przez przedmioty, oraz relacje, jakie zachodzą pomiędzy tymi elementami. Według Morandiego, to miejsce pomiędzy namalowanymi figurami nadaje życie przedmiotom codziennego użytku. Jak postaci na scenie: karafki, butelki, kubki układają się między sobą tworząc nieoczekiwane figury, wielokształtne, przestrzenne kompozycje. Jak *objet trouvé*, zwyczajne przedmioty przybierają kształt głównych aktorów spektaklu. Przerwy pomiędzy tymi przedmiotami, lekko zarysowywanymi się w szkicach, tracą swój charakter na rzecz pięknych kompozycji figur.

Przezwyciężenie miasta złożonego z dwóch nakładających się na siebie struktur – tkanki i wolnej przestrzeni - było marzeniem neoplastycznych teorii De Stijl, idei „miasta neoplastycznego” polegającego na zerwaniu z dychotomią pomiędzy bryłami pełnymi i pustymi, pomiędzy ilością zabudowy i ich braku, czy też obecności światła i nieba. Podczas gdy Le Corbusier w „Ville Radieuse” prorokuje miasto purystyczne, a Sant’Elia umacnia w jego proroczych obrazach turbin, fabryk, stacji kolejowych „miasto futurystyczne”, Piet Mondrian w eseju z 1927 roku, próbuje przedsta-

wić miasto w duchu De Stijl. Dla Mondriana „dom jest częścią wszystkiego, jest elementem budującym miasto”. Mondrianowska wizja miasta współgrać będzie z jego malarstwem i poezją: „(...) potrzeba odwagi i siły aby ośmielić się żyć w epoce dysharmonii”<sup>6</sup>. W architekturze, Mondrian podtrzymywał będzie (myśląc o jego płótnach), „(...) myśl, że pusta przestrzeń odpowiada brakowi koloru, podczas gdy materia może być równoważnikiem koloru”<sup>7</sup>. Przypominając dzieło grafiki Morandiego i teorie Samony, które przeniknęły do badań nad miastem europejskim, moglibyśmy dostrzec odwrócenie neoplastycznych założeń, stwierdzając, że „w architekturze wolna przestrzeń jest podstawowym kolorem”.

Dzisiejsze miasto potrzebuje nowych sposobów działania i interpretacji, które poradzą sobie z projektowaniem współczesnej złożoności, zaczynając od urbanistycznej rzeczywistości, która nie jest już kontynuacją historycznego miasta o jednym centrum, ale dąży do przekształcenia granicznych obszarów w nowe centra, zgodnie z zasadą zasiedlania terytorium – wielobiegunowego archipelagu o różnorodnej skali. W ciągu ostatnich lat, byliśmy świadkami wyjątkowego zjawiska niemożliwego do opanowania – i myślę tu w szczególności o przypadku regionu Veneto – rozproszenia terytorialnego: marnowania przestrzeni miejskiej, dążącej do nieskończoności, jakby terytorium miasta było światem, który jest przeciwny procesowi zagęszczania; innymi słowy, nastąpiło przejście od złożoności urbanistycznej „rozłożonej” i „geograficznie homologicznej”, do organizmu „impulsywnego”, skupionego w całości na skali budynku.

Typologie miast i kompozycji urbanistycznych nie wydają się być już wystarczające do rozkodowania i interpretacji współczesnego miasta, które straciło swoje centrum i przekształciło się w „ciągnący się margines urbanistyczny”, z wieloma centrami i o wielokształtnym charakterze. Praca nad peryferiami miasta może oznaczać potrzebę wprowadzenia nowych studiów kompozycyjnych opartych na rozmiarach topograficznych współczesnego miasta; akceptując porównanie z kodami topologicznymi, dociekając i projektując poprzez „architektury-miejsca”. Krajobraz, do którego można się odnieść jest trzecim miastem, teatrem zmiennym w czasie, jest do zinterpretowania poprzez figuratywny, wywołujący i strukturalny charakter urbanistycznej sceny. To przestrzeń do ciągłego wymyślenia wewnątrz wielkiego „wazonu”

współczesnego miasta; przestrzeń sceniczna, która interpretuje antyczne i nowoczesne, znaki historii i geografii, te bliskie i te dalekie, kierunki, ślady i orientacje miasta i terytorium.

Fragmenty pamięci urbanistycznej, naszej kultury i wiedzy są w stanie stworzyć nowy koncept i przezwyciężyć kwestie urbanistyczne typu: stosunek pomiędzy miastem a wsią, przeciwstawianie się centrum do peryferii, likwidacja granic wewnętrznych – zewnętrznych miasta i architektury, itd.

\* Referat wygłoszony na Konferencji *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej* Instytutu Projektowania Architektonicznego WA PK w roku 2004.

1. Wim Wenders, *The Urban Landscape*, w: *The Act of Seeing*, Verlag der Autoren, 1992.
2. Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, w: *Tutte le opere*, Mondadori, Mediolan, 1984.
3. Charles Pratt, *The edge of the City*, Nazraeli Press, Tucson, 1970.
4. Giuseppe Samonà, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, w: *Il fenomeno città nella vita e nella cultura d'oggi*, Quaderni di S. Giorgio, Sansoni Editore, Florencja, 1971.
5. Bruno Fortier, *Amate Città*, Electa, Mediolan, 1995.
6. Piet Mondrian in: *Vouloir, revue mensuelle d'esthétique neo-plastique*, n.25 1927, przytoczony w: Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Einaudi, Turyn, 1974.
7. Piet Mondrian, op. cit.

Zastanawiając się nad tym jaką wiedzą jest filozofia Hans Georg Gadamer odwołuje się do Platona: „wiedza, którą nazywamy filozofią, jest w istocie przypomnieniem – *anamnesis*, [...] jest formą samowiedzy, refleksją nad naszą wiedzą, próbą odpowiedzi na pytanie co właściwie wiemy i jak”. Sens przypomnienia Gadamer utożsamia z podjęciem próby „rozumienia” wszystkiego tego co przemawia do nas jako przekaz w najszerszym znaczeniu tego słowa. „Rozumienie” wspiera na tropie myślenia, które unika wyboru pomiędzy sceptycznym relatywizmem i logicznym abso-lutyzmem. Ow sposób działania pozwala mu traktować wiedzę jako efekt przypomnienia żywiołowego doświadczenia wspartego nade wszystko na refleksyjnym odczytywaniu i wysiłku interpretacyjnym.

Analizowanie architektury z takim nastawieniem, niezależnie od jej umiejscowienia w czasie i przestrzeni, nie jest więc biernym kopiowaniem w pamięci autonomicznych właściwości kształtów lecz dostrzeganiem zasad inspirujących i prowokujących twórcze myślenie architektoniczne.

Świat architektury traktowany jako niepodzielna całość, jako rozległy obszar bez granic między czasem przeszłym i teraźniejszym, nie ograniczając terytoriów obserwacji daje poczucie swobody odnajdywania apriorycznych form. Obserwacja kontemplacyjna splatająca się z myśleniem poszukującym i interpretującym świat zdarzeń i rzeczy staje się intrygującym doświadczeniem w sferze architektonicznej geometrii. Kojarzy się ono tropieniem reorganizacji czy transformacji przestrzeni ujawniającej się poprzez odkrywane innowacyjnych konfiguracji kształtów.

Naturę architektury trudno ująć w słowach, przemawia ona widokami rzeczy. Stosowne miejsce zachowania i trwania obrazów wyłonionych podczas wędrówek po świecie sztuki wskazuje André Malraux uświadamiając nam istnienie Muzeum Wyobraźni. W zamyśle zbiór mieszczących się tam eksponatów nie ma obrazować historii czy tradycji. Gromadzone dzieła, o rodowodzie z różnych historii, mogą się tam pojawiać kolejno po sobie, albo wpisywać się jako rzeczy same w sobie odrębne. *Muzeum Wyobraźni* nie odwołuje się do żadnej hierarchii, nie implikuje estetyki chociaż ku niej się odnosi. Wybitne dzieła sztuki wywodzące się ze swojej epoki nigdy nie należały tylko do jednego czasu. W myśl przekonania, że Czas, będąc zarazem czasem metamorfozy ciągle odmienia opinie wartościujące sztukę, Malraux uznaje „metamorfozę” za duszę *Muzeum Wyobraźni*. Przypisuje mu funkcję „wywoływacza”, płaszczyzny odniesienia w momen-

tach poszukiwania i kształtowania współczesnego oblicza sztuki. Traktując owo „muzeum” jako środowisko wewnętrzne, mieszczące się w naszej pamięci, powiada że „to nie my w nim mieszkamy, tylko ono w nas”.

Pomysł tworzenia *Muzeum Wyobraźni* wydaje się inspirować wszystkich ciekawych świata sztuki budowania, tych, którzy sami sobie chcą nieprzerwanie tworzyć osobistą kolekcję rzeczy architektonicznych uznanych za ważne i bliskie, dzieł inspirujących, budzących emocje finezją pomysłu. Równie niecodzienną refleksję mogą także inspirować reguły „analizy archeologicznej” zaproponowane przez Michela Foucaulta. Podstawową zasadą jest tam „dyskurs” określony jako „zespół aktów formułowania” obejmujący wypowiedzi mówione, pisane, także rzeczy i dzieła należące do jednej „formacji dyskursywnej” – do konkretnej dziedziny nauki lub sztuki. Ten rodzaj analizy wypada uznać jako szczególny rodzaj doświadczenia: poznania, myślenia i rozumowania służącego wydobyciu faktów z „historycznego a priori pozytywności”, faktów tworzących zbiór określony przez Foucaulta mianem *Archiwum*. Obrana nazwa jest ważna, wyjaśnia specyficzny charakter zakresu tego zbioru, w którym mogą się rozpościerać tożsamości formalne, ciągłości tematyczne, przekazy pojęć czy sieci polemiki w danej dziedzinie, ale tylko te, które łączy wspólna cecha – „forma pozytywności”.

Przyjęcie takich założeń pozwala spojrzeć świat architektury nie poprzez całokształt wydarzeń pojawiających w ciągłym kształcie historii, drogą wytyczoną przez porządek systematyczności i chronologicznej kolejności. Przeciwnie, wiedza archeologiczna za ważne uznaje te momenty, które w linearnym porządku wydarzeń odbierane są jako specyficzne uskoki, rozcięcia, jako innowacje objawiające się w radykalnych zmianach czy przekształceniach myślenia i działania.

Penetrowanie terytoriów architektury, w myśl założeń „analizy archeologicznej”, jest tym rodzajem przypomnienia-doświadczenia, które służyć ma odnajdywaniu cech czy walorów jawiących się jako specyficzne regularności zawarte w strukturach dokonań, wypowiedzi i dzieł – w rzeczach sobą przykuwających uwagę. W przeciwieństwie do zasady historycznego uporządkowania, owe rzeczy mogą być odbierane z pominięciem analizy genealogicznej, co więcej w rozproszeniu zdarzeniowym i czasowym. Formowna w ten sposób wiedza architektoniczna, dopuszczająca wyławianie jednostkowych budowli przemawiających

„formą pozytywności”, jawi się jako zbiór alternatywny wobec analitycznego opisu genezy i ciągłości tworzącego wiedzę historyczną. Przystawianie wydarzeń architektury w myśl takich założeń jest próbą odnajdywania definicji przestrzeni architektonicznej zawartej w regułach i zasadach wyłowionych jako pozytywności *a priori*. Sens analizowania architektury w myśl reguł Foucaulta zawiera się w reinterpretacji, w poszukiwaniu tego co, poczynając od nabytych bądź przyjętych wyobrażeń, daje początek ideom i dziełom.

Każdy na swój sposób może odczytać ślady minionego czasu. Jednak przeszłość architektury nie może być przywłaszczana jako odbicie w krzywym zwierciadle. Jej przydatność wyraża się w inspiracyjnej mocy symboli, znaczeń i form. Nie nachalnie wpisując się w klimat współczesnego myślenia, przeszłość architektury przypomina o sposobie rozwiązywania postawionych jej zadań poprzez solidne rzemiosło – w pierwotnym znaczeniu *techné* i sztukę budowania nieustającą w poszukiwaniach poetyki języka geometrii kształtów.

Mnemozyna, Pamięć, jest matką Muz, a przypominanie jest najczęstszym i zarazem najbardziej podstawowym doświadczeniem myślowym, mającym do czynienia z rzeczami nieobecnymi tu i teraz, niedostępnymi zmysłom. To, że nieobecna budowla została przywołana i jest obecna w umyśle dzieje się za sprawą przypomnienia, które realne kształty zmienia w niezmysłowe, myślowe obrazy. Myślenie sprawia, że nie jesteśmy w miejscu gdzie rzeczywiście się znajdujemy. Nie obcujemy z realnymi budowlami lecz z ich myślowymi wizerunkami „widocznymi” tylko dla nas samych. Myślenie unicestwia czasowe i przestrzenne odległości. Pozwala myśleć refleksyjnie o przeszłości tak jakby jeszcze trwała, twórcze myślenie skupiać na teraźniejszości i mieć na uwadze przyszłość tak jakby już była obecna. W owej procedurze granice wyznaczone przez czas wydają się mieć znaczenie umowne.

Dziś, kiedy architektura wymyka się definicjom *a priori*, tworzenie osobistego zbioru rozmaitych konstelacji architektonicznej geometrii może stać się intrygującą przygodą zgłębiania tajemnic sztuki budowania przedtem i teraz. Wszystko to nadaje sens przemierzaniu światów architektury przetartymi szlakami wyznaczonymi poprzez teoretyczne i projektowe doświadczenia. Tu wpada sięgnąć do *ab ovo*, do traktatu *De architectura libri decem*, który przypomina, że tak jak ongiś, także dziś w architekturze „istnieją dwa elementy: przedmiot, który jest określany, i jego określenie”. Wszystko to co niezbywalne jest dla określenia

owego przedmiotu – budowli, zawiera się w witrwiańskiej konkluzji: „ani bowiem talent bez wiedzy, ani wiedza bez talentu nie mogą stworzyć doskonałego mistrza”.

Obyczaj gromadzenia, aktualizowania wiedzy wypada uznać jako doświadczenie, jako próbę kształtowania wrażliwości estetycznej wspierającej redagowania trafnej odpowiedzi stosownej do zadań i możliwości dzisiejszego czasu – jako inspirację w odkrywaniu nieznanego.

## 91 **Recalling**

Wondering what kind of knowledge is philosophy, Hans Georg Gadamer refers to Plato: “knowledge that we call philosophy, is in fact recalling – *anamnesis*, [...] is a form of self-knowledge, reflection on our knowledge, the attempt to answer the question what do we exactly know and how.” Gadamer identifies the sense of recalling with the attempt of “understanding” everything that impresses us in the fullest sense of the word. “Understanding” supports the kind of thinking that avoids choosing between the sceptical relativism and the logical absolutism. This way of acting allows him to treat knowledge as the result of recalling – the spontaneous experience supported by the reflective interpreting and the interpretative effort.

Analysing architecture with such an attitude, irrespective of its time and place, is not the passive copying the attributes of shapes, but noticing the rules that inspire and provoke the creative architectural thinking.

The world of architecture taken as the indivisible whole, as the extensive territory without boundaries between the past and now, without limits in observation territories, gives the feeling of freedom of discovering the *a priori* forms. The meditative observation intertwined with thinking that searches and interprets the world of events and things becomes the intriguing experience in the area of architectural geometry. It goes together with tracking the reorganization or transformation of the space that is revealed by discovering the innovative configurations of forms.

The nature of architecture is difficult to be expressed in words, it speaks with the views of things. Suitable place of action and persistence of the views shown during the peregrinations in the world of art was pointed out by André Malraux who made us realize the existence of the *Imagination Museum*. The purpose of the collection of the objects was not the representation of history or tradition. The gathered pieces of art of various history origins can appear there one after the other, or be registered as the individual things. The *Imagination Museum* doesn't refer to any hierarchy, doesn't imply aesthetics however relates to it. The outstanding pieces of art that derivate from their epochs never belong to the particular time only. According to the idea that the Time, being also the time of metamorphosis, keeps changing the opinions that value art. Malraux acknowledges the “metamorphosis” as the soul of the *Imagination Museum*. He credits it with the recalling function, the field of reference in the moments of searching for and forming the current face of art.

Treating the mentioned “museum” as the internal area, existing in our memory, he claims that “we don't live in it, but it lives in us”.

The idea of creating the *Imagination Museum* seems to inspire those who are curious about the art of building, those who want to create continuously their own collections of the architectural objects recognized as important and dear, works of art that are inspiring, exciting with the finesse of the idea. Equally unusual reflection can be inspired with the rules of the “archeological analysis” proposed by Michel Foucault. There the fundamental rule is the “discourse” described as the “acts of formulating group” that includes the spoken and written statements, as well as the things and the works of art belonging to the one “discourse structure” – to the particular area of science or art. This kind of analysis should be acknowledged as experience of the particular sort: learning, thinking and understanding serving with extracting the facts from the “historical *a priori* of the positive”, facts composing the collection that Foucault calls *The Archive*. The chosen name is important, it explains the specific character of the range of this collection, in which the formal identities, thematic continuities, conceptions can spread, but only those, that are linked with the common feature – “the form of positive”.

Taking such assumptions allows to see the world of architecture not through the events that occur in the running course of history, along the way traced with the order of regularity and chronological sequence. On the contrary, the “archeological” knowledge marks out those moments, that in the linear order of events are seen as the specific dodges, cuts, as the innovations manifested in the radical changes or transformations of the ways of thinking and acting.

Penetrating the territories of architecture, according to the assumptions of the “archeological analysis”, is this kind of recalling-experiencing, which purpose is to search for the features and values appearing as the specific regularities included in the structure of achievements, statements and the works of art – in the things that attract attention. In contradiction to the rule of historical order, those things can be interpreted without taking account of genealogical analysis, what is more, in the time and events' diffusion. The architectural knowledge, formed in this way, permits catching individual buildings that appeal with their “form of positive”, appears as the alternative for the analytic description of the roots and continuity, that sets up the historical knowledge. Assimilating archi-

tectural events according to such assumptions is the attempt to form the definition of the architectural space included in the rules and principles caught as the positives a priori. The sense of analyzing architecture according to the Foucault's principles is included in reinterpretation, searching for the things that, starting from the obtained or accepted images, originates ideas and the works of art.

Everybody can read the traces of the passed time in one's own way. But the past of architecture cannot be possessed as the reflection in a distorting mirror. It's use is expressed in the inspirational power of symbols, meanings and forms. Not impudently fitting itself in the mood of the current ideas, the past of architecture reminds of the way of solving the problems with the solid craft – in the primary meaning *techne* and the art of building unceasingly searching for the poetics of the forms' geometry language.

Mnemosyna, Memory, is the mother of Muses, and recalling is the most frequent and the most fundamental mental experience, that deals with the things not present here and now, not attainable for senses. The fact that the absent building has been called to mind and is present there is the effect of recalling, that changes the real shapes into the unsensual memory pictures. Thinking makes us exist not in the place where we really are. We are not in relation with the real buildings but with the mental pictures of them, visible only for us. Thinking annihilates the time and space distance. It allows to think about the past in a reflective way as if it lingered on, to focus the creative thinking on the present and to keep one's eye on the future as if it was present. In this procedure boundaries set by the time seem to have nominal meaning only.

Today, when architecture slips the a priori definitions, creating the personal collection of various constellations of the architectural geometry can be an intriguing adventure of discovering the mysteries of the art of building before and now. All this gives sense to wandering the worlds of architecture following the worn traces set by the theoretical and practical experiences. Here it would be proper to go back to *ab ovo*, to the treatise *De architectura libri decem*, which recalls that just like in the past, today in architecture "there are the two elements: the described subject and it's description". All that is essential for defining that subject - a building, is enclosed in the Vitruvian conclusion: "either talent without knowledge or knowledge without talent will not make the perfect master".

The custom of gathering, updating knowledge

can be acknowledged as the experience, the attempt to form the aesthetic susceptibility supporting formulating the accurate answer suitable for the problems and potentials of this time – as the inspiration in the discovering the unknown.

Marcin Charciarek

## 93 **Widzialna i niewidzialna struktura architektury czyli pokoje Pana K.**

1. Kurator X Międzynarodowego Biennale Architektury Dariusz Kozłowski cytuje jedną z opowieści z *Mahabharaty*. Zapytano w niej Judisztrę: co to jest przestrzeń? Heros odpowiedział rozstawiając szeroko dłonie, jak gdyby obejmował niewidzialny przedmiot – oto jest przestrzeń! Odpowiedź była trafna<sup>1</sup>. Przestrzeń, wyznaczana jest przez jej ograniczenie - niejako „uwięzienie” w formie. Uniwersalizm odpowiedzi na pytanie o przestrzeń kryje w sobie również rozumienie przestrzeni architektonicznej. Architektura, zatem, jest przestrzenią „ograniczoną” – której sens i rozumienie wyznacza materia obranej przez autora granicy. Należy jednak pamiętać, że przestrzeń architektoniczna to nie tylko trójwymiarowość budynku. Przestrzeń architektoniczna to przestrzeń ludzkiej egzystencji i wynikającej z niej znaczeń. Pierwszą architektoniczną ingerencją człowieka w jego otoczenie było symboliczne określenie i fizyczne ogrodzenie przestrzeni w której żyje.

2. Istnieje myślenie o przestrzeni architektonicznej tworzonej przez bryłę lub grę brył. I jest przeciwieństwo dla tej koncepcji – pustka w bryle, która tę przestrzeń również kreuje. Steen Eiler Rasmussen twierdzi nawet, że niektórzy architekci skłaniają się ku „strukturze” inni ku „pustce” a nawet, że niektóre okresy architektoniczne wolą tworzyć bryły, inne pustki<sup>2</sup>. Krytyk daje za przykład gotyk ze „strukturalnymi” katedrami i renesans reprezentowany przez koncepcję „pustek” bazyliki św. Piotra w Rzymie. Także Kenneth Frampton (za Gottfriedem Semperem), uznaje że praktycznie cała historia architektury jest złożona z budynków w których występuje ten przypadek<sup>3</sup>. Na ten sposób Frampton dzieli świat architektury na świat przestrzeni *stereotomicznej* i *tektonicznej*.

Owo rozróżnienie zgodne jest również z myślą Siegfrieda Giediona, który wskazuje na podstawowe koncepcje przestrzeni architektonicznej. Krytyk stwierdza, że pierwsza jest związana z mocą emanującą z brył, ich wzajemnymi relacjami i wzajemną grą, oddziaływaniem. Ten aspekt wiąże z sobą dzieła architektury Egipcjan i Greków. I jedno, i drugie rozwijały się z bryły na zewnątrz. Jednak w II wieku n.e nastąpił przełom w tego rodzaju rozumieniu świata architektury. Początek dał cesarz Hadrian budując świątynię wszystkich bóstw – Panteon. Rzymska budowla oznaczała całkowitą zmianę dotychczasowej konwencji, owocuującą drugą koncepcją przestrzeni. Rotundy nie potrakto- wano jako plastycznej bryły – stanowiła ona skroupę zawierającą wielką *cellę*, która wydaje się odkrywać no-

wy obraz ludzkiego wszechświata. Od tego czasu koncepcji przestrzeni architektonicznej nie dało się niemal odróżnić od koncepcji wydrążonej przestrzeni wnętrza<sup>4</sup>. Dzieło Panteonu podpowiada nam to znaczenie przestrzeni wydrążonej, w której człowiek i jego „byt przestrzenny” staje w centrum uwagi a architektura wyznacza kształt, który nie jest związany bezpośrednio z jakąś formą lecz ma być emanacją tego wszystkiego co uniwersalne a zarazem czyste, abstrakcyjne.

3. Jest też inny początek myślenia o przestrzeni architektonicznej. Istnieje fenomen linii horyzontu, która rozdziela kształt tworzony „pod ziemią” lub „pod niebem”. Jest *grota* (a może grób, bunkier, bastion, tunel) dającej pierwsze schronienie i bezpieczeństwo – wydrążona przestrzeń, związana z ziemią lub skałą (później żelbetem), i jest *szałas* (później dom, pałac, monument) a więc forma uzewnętrzniona, związana z materią kości lub drewna (później cegły, stali) odkrywająca przed widzem logikę materii i z niej stworzonego kształtu budowli. Archetyp groty tworzy świat masy, mroku, pustki i tajemnicy, odgródzenia od świata zewnętrznego, jest stabilnością i związaniem z bazą. Archetyp szałasów tworzy świat otwarcia na zewnątrz i jest ciągłą próbą walki z materią, nieustannym wznoszeniem się ku niebu. Obie rzeczy potrzebują światła – szałas dla unaocznienia stosowności i poprawności formy; w grocie natomiast światło odgrywa rolę nadrzędną – pełni rolę przewodnika ukazującego „sens drogi” i „kształt miejsc” we wnętrzu. Według Raimunda Abrahama grota i prymitywny szałas odsyłają nas poprzez uniwersum elementu mitycznego do prymarność języka, rytuału, pracy, formy dachu, ściany, konstrukcji<sup>5</sup>. I dają początek genetyce tej architektury, która opiera się na powrocie do pierwotnych naturalnych zasad, do prostoty, czystości form i celowości.

Mieści się gdzieś w tym świecie wizja Adolfa Loosa, mówiąca, że są dwie rzeczy, które należą do architektury unaoczniające zasadę zewnętrżności i wnętrza: monument i grobowiec. Reszta według Loosa powinna być wyrzucona ze świata sztuki.

4. Kwestia relacji pomiędzy zewnętrznym i wewnętrznym nigdy nie była tak ważna jak w czasach rozwoju architektury współczesnej. Właściwie należałoby powiedzieć, że począwszy od modernistycznej rewolucji zaangażowanie twórców w przekroczenie progu widzialnego zewnętrza na plan czysto wewnętrzny stała się podstawą najradzykalniejszej manifestacji wolności i wszystkiego co można by było nazwać definiowaniem

nowej jakości życia ludzkiego. Uwolniona od tradycji przestrzeń architektoniczna dowodzi, że można stworzyć czystą, jasną i logiczną strukturę która będzie nosiła jakość uniwersalnie rozumianej przestrzeni. Malewiczowski kwadrat na białym tle nie tylko oznaczał chwilę powstania świata abstrakcji formalnej, lecz przede wszystkim stał się arcydziełem ukazującym sens ograniczenia.

Na początku dwudziestego wieku trudnym do pojęcia było zrozumienie, że architektura może obyć się bez ornamentu. Należało również zrozumieć, że manifestacja Adolfa Loosa „ornament to zbrodnia” nie była jedynie odrzuceniem zdobnictwa, ale kryła w sobie pewien sposób rozumienia przestrzeni architektonicznej. Prezentacja nowej idei odbyła się poprzez teorię *Raumplanu* – zasady formułowania tożsamości przestrzeni obiektu za pomocą relacji pomiędzy wielkością „wybranego” z masy wolumenu a jego funkcją. Najpiękniejsze formy powstają wtedy, podkreślał Adolf Loos, jeśli odpowiadają swojemu celowi i jeśli ich części tworzą razem jednolitą całość. W 1930 roku tłumaczył powstałe Tzara Haus w Paryżu czy Moller Haus w Wiedniu: „Nie projektuję planów, fasad, przekrojów. Projektuję przestrzeń. W gruncie rzeczy w moich projektach nie ma parteru, pierwszego piętra, ani piwnicy, są tylko zintegrowane pokoje, przedpokoje i tarasy.[...] Istnieje wówczas potrzeba zintegrowania tych pomieszczeń tak, aby przejście pomiędzy nimi było nie tylko niezauważalne, lecz także naturalne i funkcjonalne”<sup>6</sup>. W podobnym tonie wyrażali się pozostali pionierzy nowego znaczenia przestrzeni architektonicznej. Dla Le Corbusiera pomysł przestrzeni zaprojektowanej na trójwymiarowej siatce (począwszy od systemu Dom-ino) miała dawać kształt kompozycji zwartej dającej w efekcie „pięć zasad nowej architektury”. Dla Miesa van der Rohe określenie mniej znaczy więcej stało się po latach sensem poszukiwania tego co nazywał „jasną strukturą”, która pozwoli dać rozwiązanie architekturze i przetrwać epoki w zrozumiałym znaczeniu.

5. Do teorii *Raumplanu* Adolfa Loosa nawiązuje Raimund Fein w opracowaniu *Design by Theory*. Trójwymiarowa metoda projektowania, którą opisuje odpowiada idei przestrzeni architektonicznej tworzonej przez sekwencję „wydrążeń”. Píše:[...] Przestrzeń to pustka zdefiniowana przez to co ją wypełnia, lub też otacza”<sup>7</sup>. W metodzie trójwymiarowej-stereotomicznej przestrzeń jest rozumiana jako element określany od jego wnętrza jak gdyby została wydrążona z trójwymiarowej pełnej masy. W tym teoretycznym podejściu,

przestrzeń jest pustką, która pozostaje pomiędzy „masą” ścian i stropów.

Metoda trójwymiarowa w swoim poszukiwaniu istoty powiązań przestrzennych jest powrotem do idei modernizmu – nadaje szczególne znaczenie przekrojowi reprezentującemu trzeci wymiar, w opozycji do rzutu jako dwuwymiarowego potwierdzenia poprawności rozwiązań funkcjonalnych. Projektowanie przez odejmowanie nie jest niczym innym jak zastanowieniem się nad porządkiem rzeczy architektonicznej – przede wszystkim w aspekcie kompozycyjnym odwołującym się do kształtów i form powstałych z decyzji i dyscypliny ograniczenia. Przykładem dzisiaj służy twórczość Alberto Campo Baezy, który bez względu na skalę budynku istotną częścią kreowania architektury są pomysły na celebrowanie właściwości *masy (gravidad)* i *pustki*. To masa i pustka daje siłę istnienia każdej przestrzeni, ponieważ kreowanie dialogu w kontekście architektonicznym wydaje się być kreowaniem poczucia trwałości metaforycznego połączenia – „zawartości z naczyniem”<sup>8</sup>. Miesowska zasada *less is more* przełożona zostaje przez Campo Baez w zasadę *more with less*. Dzieła Baezy tak jak dzieła rzeźbiarza Eduardo Chillidy istnieją w ideale przestrzeni wyznaczonej intensywnością poszukiwania relacji pomiędzy widzialnym zewnętrzem a niewidzialnym wnętrzem. To wielki świat wyobraźni i znaczeń wyznaczonych corbusierską ideą *boîte à miracles*.

### Dom. Pokoje Pana K.

*I tak cofając się  
znajduje  
w zachwycie  
a potem w rozpacz  
kolejne moje domy.  
Wszystkie niezamieszkałe  
i puste.*

T. Kantor, *To wszystko prawda!*, „Teatr” nr 9, 1991

W październiku 2004 roku odbyło się X Międzynarodowe Biennale Architektury. Manifestem kolejnej edycji stało się hasło „Architektura – sztuka przyszłości. Miejsce sztuki w mieście”. Jednym z tematów architektonicznych konfrontacji była nowa siedziba Cricoteki, która według pomysłodawców Muzeum Tadeusza Kantora ma stać w centrum starożytnego miasta – przy placu Szczepańskim, u zbiegu ulic Jagiellońskiej i Szczepańskiej. Ważne dla samego kon-

tekstu urbanistycznego jest sąsiedztwo Teatru Starego, Pałacu Sztuki czy „drapacza chmur” Fryderyka Tadaniera. Sens lokalizacji określa jednak przyległy budynek Pałacu pod Krzysztoforów wraz z historyczną Galerią Krzysztoforów i obecną siedzibą Cricoteki.

Specyficzne wyznaczenie miejsca dla obiektu nasuwa ważną heideggerowską myśl o umiejscowieniu dla rzeczy, które daje miejsce dla poczworności: ziemi, nieba, śmiertelnych i bóstw. A więc jest miejsce na ziemi jednoznacznie związane z osobą Kantora i Grupy Krakowskiej – w którym śmiertelni zdecydowali się oddać hołd sztuce wielkiego artysty; istnieje także w świadomości towarzyszy życia Kantora jego „boskie naznaczenie” ziemską tułaczką. Niebo zaś oddaje nam światło i kawałek sfery aby stworzyć budowlę. To wszystko przypomina również o etymologii słowa *Ort* (miejsce), oznaczającego punkt, nieskończenie mały lecz ważny poprzez siłę skupienia – gdzie wszystkie siły i kierunki gromadzą się aby w końcu uwolnić wyobrażenia w realny kształt architektury. Architektury, której elementy stanowią katalizator dla pamięci. Architektury, która zawsze musi użyć metafory jako próby interpretacji osoby twórcy i miejsca z nim związanego.

Tadeusz Kantor mówił o materii jako jedynym śladzie egzystencji, określając takie elementy jak kolor, światło, konstrukcję, strukturę i czas jako tradycyjne pośrednictwa, które teraz stają się nieważne. „Materia, odrzucająca pośrednictwo tradycyjnych środków wyrazu przez swoją obsesyjną obecność i nieimitowanie niczego powoduje szok. Jest to szok [...] bezpośredniego kontaktu z realnością ontologiczną, który świat utracił poprzez długie i skomplikowane mediacje. Okazuje się, że dziś minimum «pośrednictwa» może wystarczyć do oddania wiernego i głębokiego wizerunku życia”<sup>9</sup>.

Słowa Kantora stają się motywem przewodnim w nadawaniu kształtu architektury. Pryncypium formalnym, według autorów, ma być minimalistyczna bryła muzeum interpretująca myśl artysty dotyczącej przeciwstawienia roli znaczenia w sztuce współczesnej. Obiekt ma prezentować logikę przestrzeni w której to nie struktura określa przestrzeń lecz przestrzeń określa strukturę. Budynek Cricoteki próbuje obyć się bez światła, koloru, struktury i konstrukcji. Zgodnie z wolą Kantora ma być manifestem przeciwko ekspresji: „bez walorów estetycznych, bez walorów angażujących”<sup>10</sup>. Jak neolityczny głaz obrobiony i ustawiony w naturalnym krajobrazie tak monolit Cricoteki ma poadażać za ideą najprostszej formy w krajobrazie miej-

skim.

Rysunki stworzone w pewnym ekstremum zapisu ukazują pewną zgodność pomiędzy ortodoksją zewnętrznego kształtu architektury w relacji do tego co kryje w sobie „niewidzialny” kształt wnętrza. Sens pierwotnego drażenia w materii (w tym wypadku w żelbecie) ma wiązać widza w zabawę w odnajdywanie niewidzialnych znaczeń: „domu”, „labiryntu”, „wędrówki” – ukazanych we fragmentach na wybranych przez autorów przekrojach-steretomiach. W budynku nie ma tradycyjnych stropów, ścian, okien ponieważ podstawą jest celebrowanie idei estetycznej tworzonej z masy, grubości i ciężaru, bryły i pustki – rzeczy definiujących kształt budynku bez wyrażania, w którym brutalistyczny monolit żelbetu zastępuje kamień a przestrzeń wyobraźni stara się przeniknąć przez zamknięty, abstrakcyjny kształt architektury. Tutaj twórczość Kantora przekłada się na przestrzeń w najwyższym stopniu osobistą i wytyczającą sens metafory labiryntu. Labirynt Cricoteki jest również metaforą wędrówki artysty z Wielopola, a przy okazji jest spełnieniem wyższego sensu podkreślający wewnętrzny zamysł formalny. Owa myśl to przekonanie, że architektura to nadanie przestrzeni kształtu za pomocą celu (pokoi) lub drogi. „Każdy dom to «droga» o strukturze architektonicznej; [...] Równocześnie jednak, w stosunku do otaczającej przestrzeni, jest to „cel”, do którego się zbliżamy lub od którego się oddalamy”<sup>11</sup>. A więc, projekt jest, także, w końcu, metaforycznym przedstawieniem domu wypełnionego pokojami – przestrzeni tajemniczej i kameralnej wyznaczającej schronienie dla rzeczy, idei, materii i pamięci po wielkim artyście.

Na rysunkach pokoje Pana K. wciąż są niewypełnione i puste. Niezapełnione rekwizytami, atrapami, wrakami, obrazami świadczącymi o obecności kogokolwiek. Jak piwnica Galerii Krzysztoforów trwająca do dziś w swojej tajemniczej potrzebie egzystencji twórców i ich twórczości, tak nowe muzeum chce być po prostu przestrzenią do „odnalezienia-odkrycia” przez widza. Nowa Cricoteka chce być manifestacją widzialnej struktury, która zawiera niewidzialną metaforę.

1. D. Kozłowski, *7 przypadków architektury*, [w:] PRETEKST, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej, nr 1, 2004, s. 17.
2. S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*. Warszawa 1999, str. 48.
3. K. Frampton, *Rappel à l'ordre, the case for the Tectonic*, Architectural Design, 1990. Należy przypomnieć, że termin stereotomia wywiedziony jest z określenia Greków dla brył (-stereo) i przecięcia (-tomia), [za:] W. Kopaliński, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych. Warszawa 1994.
4. S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*, 1964. [w:] Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*. Warszawa 2000. str. 12.
5. R. Abraham, *Counter-Thoughts*, [w:] katalog z wystawy *Ungebaut/Unbuilt*, Bozen-Innsbruck, 1987, s. 10.
6. B. van Berkel, C. Bos, *Niepoprawni wizjonerzy*. Warszawa 2000, s. 71.
7. R. Fein, *Design by Theory*, Wydawnictwo konferencyjne, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Projektowanie architektury a teoria*. Kraków 2002. s. 24. tłum. z ang. Anna Mielnik.
8. C. Jauze, *Por una arquitectura esencial. Acerca de la arquitectura de Alberto Campo Baeza*. [w:] *Alberto Campo Baeza*, Coleccion Arquitectura Española Contemporanea, Madrid 1999, s. 11.
9. *Tadeusz Kantor – wędrówka*, wydawnictwo Festiwalu Kraków 2000, Rozmowa Tadeusza Kantora z Jerzym Madeyskim dla „Życia Literackiego”, nr 44 (406) z 1959 roku, str. 55.
10. T. Kantor, *Manifest 70*, Kraków 1971; [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14-15.06.1996, pod red. Tomasza Gryglewicza, wydawnictwo Universitas, Kraków 1997, str. 21.
11. D. Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, 1949, str.6 [w:] Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*. Warszawa 2000, str. 14.

## 97 *The visible and the invisible structure of architecture or the rooms of Mr. K.*

1. The X International Architecture Biennial's curator Dariusz Kozłowski quotes one of the Mahabharata's stories. Yudisthira was asked: what is space? The hero responded by spreading his arms out wide, as if he was to embrace an invisible object – this is space! The answer was correct<sup>1</sup>. Space is marked out by its limitations – as if being “imprisoned” in shape. The universality of the answer to the space issue hides within the understanding of architectural space as well. Architecture, then, is the “restricted” expanse – its sense and meaning is traced by the author-imposed matter of the boundary. It is necessary to remember though, that the architectural space is not only the volume of the building. It is the room of human existence and the denotations resulting from it as well. The first human architectural interference in his environment was the symbolic determination and physical enclosure of the living space.

2. There is a way of thinking about the architectural space formed by the block or a game of solids. There is an opposition for this concept – a void in the block, which creates this space as well. Steen Eiler Rasmussen claims that some architects turn toward “structure”, some toward “emptiness”, that some periods in architecture prefer to create blocks, some other hollowness<sup>2</sup> even. The critic gives Gothic as an example, with its “structural” cathedrals, and the Renaissance represented by the concept of “voids” in the St. Peter's Cathedral in Rome. Kenneth Frampton as well (after Gottfried Semper) acknowledges that practically the whole history of architecture is composed of buildings, where this case may be found<sup>3</sup>. Thus Frampton divides the world of architecture on to the world of the space stereotomic and the tectonic.

This distinction goes in accordance with the thought of Sigfried Giedion, who indicates the basic ideas of architectural space. The critic states that the first concept is related to the blocks' power emanation, their mutual interaction and relations. This aspect ties the architectural works of the Egyptians and the Greek. Both developed from the block outwards. In the second century however there was a breakthrough in this way of understanding of the world of architecture. The commencement of it was when emperor Hadrian built the Pantheon – the shrine of all the gods. The roman temple meant a complete change of the previous convention, thus meaning the evolution of the second space idea. The rotunda was not treated as a plastic solid – it was a shell containing a grand cella, which

seems to unveil a new image of the human universe. Since that time, the idea of architecture was nearly impossible to distinct from the idea of the hollow interior space<sup>4</sup>. The composition of the Pantheon hints us on this particular meaning of the hollow expanse, where man and his “spatial being” becomes the focus of attention and the architecture dictates the shape, which is not directly connected to some form, but is to be the emanation of all that is universal and pure at the same time, abstract.

3. There is a different beginning of the architectural space thought as well. There is the horizon line phenomenon, which divides the shape created “underground” or “in open air”. There is the *cave* (or maybe the grave, the bunker, the bastion, the tunnel), that gives the first refuge and safety – the hollow space, in union with the soil and rocks (later the reinforced-concrete) and there is the *shelter* (later still the house, the palace, the monument), thus an outward form, entwined with the bone and wood materials (later on the brick, steel) unveiling for the viewer the logics of material and the form of the building constructed with it. The *cave* archetype creates the world of mass, darkness, emptiness and mystery, separation from the outer world, it is stability and base binding. The *shelter* archetype creates the world of openness to the outside and is a constant attempt of struggle with the material, a continuous rising towards the sky. Both things need light – the shelter to demonstrate its propriety and form's correctness, in the cave however the light plays the major part – it acts as the guide showing “the meaning of the road” and “the shape of the place” in the interior. According to Raimund Abraham the cave and the primitive shelter refer us, through the universum of the mythical element, to the primitiveness of language, ritual, work, roof form, wall, construction<sup>5</sup>. And so they conceive the genetics of this architecture, which relies on the return to the primary natural rules, to simplicity, purity of the form, purposefulness.

Somewhere among this world there is a place for Adolf Loos' vision stating that there are two things belonging to architecture, proving the rule of outwardness and the inside: the monument and the tomb. The rest, according to Loos, should be thrown out from the world of art.

4. The question of relations between outwardness and the inside was never as important as at the time of contemporary architecture's gestation. As a matter of

fact it should be said that, beginning with the modernistic revolution, creator's commitment in crossing of the visible threshold of the outwardness to the plane clearly internal became the foundation of the most radical freedom manifestation and all that could be described as defining the new quality of human life. Freed from the tradition, the architectural space demonstrates that it is possible to generate a clear, lucid and logical structure, which will bear the quality of the universally understood space. The Malewicz's Square on the white background not only meant the moment of creation of the formal abstract world, but mainly became the wonderful masterpiece showing the meaning of boundaries.

In the beginning of the XXth century it was very hard to understand that architecture may well be without ornament. It was also necessary to comprehend that Adolf Loos' manifestation "ornament is a crime" was not only rejection of decoration, but it hid within a particular way of understanding of architectural space as well. The presentation of this new idea was carried out through the Raumplan theory – the rule of constructing the object's space identity through the relation of the size of the volume "chosen" from the mass to its function. The most beautiful forms are created, underlined Adolf Loos, when they match their purpose and when their respective parts come together in perfect unison. In 1930 he explained the Tzara Haus in Paris and Moller Haus in Vienna: "I do not construct planes, facades, cross-sections. I construct space. Actually, in my projects there is no ground floor, first floor, no basement, there are only integrated rooms, halls and terraces. (...) Then there is this need of integration of all these interiors so that the routes between them are not only unnoticed, they are also natural and functional"<sup>6</sup>. Opinions of the other pioneers of the new meaning of architectural space were all in similar tone. For Le Corbusier the idea of the space constructed on the three-dimensional net (starting with the Dom-ino system) was to give shape of a compact composition resulting in "the five rules of the new architecture". For Mies van der Rohe the sentence less is more became, years later, the sense of the search for - what he called – "the brilliant structure", which will allow answering to architecture and will last for centuries in the understood meaning.

dimensional method of creation, which he describes, responds to the idea of the architectural space created through a sequence of "drillings". He writes: "(...) Space is an emptiness, defined through that, what is filling it, or surrounds"<sup>7</sup>. In the three-dimensional-stereotomic method space is understood as an element described from its inside, as if it was drilled in the three-dimensional solid mass. In this theoretical approach, space is a void, which rests between "the mass" of walls and slabs.

The three-dimensional method, in its quest for the essence of spatial connections, is the return to the idea of modernism – it gives a special meaning to the cross-section representing the third dimension in opposition to the projection as a two dimensional confirmation of the functional planning's correctness. Constructing through subtraction is nothing else than wondering about the order of the architectural object – mainly in the composition aspect invoking forms and shapes resulting from the decisions and the discipline of limitation. Today the example is the work of Alberto Campo Baeza, for whom – no matter what is the scale of the building – the vital part of the architecture's creation are the ideas for celebrating the substance's qualities (*gravidad*) and the emptiness. It is substance and emptiness that give power of existence to every space, as the creation of dialogue in the architectural context seems to be the creation of the feeling of durability of the metaphorical connection – "content with a vessel"<sup>8</sup>. Mies' rule *less is more* is transformed by Campo Baeza into the *more with less* rule. The works of Baeza, just as the sculpturer's Eduardo Chillida, exist in the ideal of space defined by the intensity of the search for the relation between the visible outside and the invisible inside. It is a vast world of imagination and meanings marked out by Corbusier's idea of *boîte à miracles*.

### The House. The rooms of Mr. K.

*And so, backing up*

*I find*

*in awe*

*and then in despair*

*my serial homes.*

*All uninhabited*

*and empty.*

5. In his Design by Theory Raimund Fein refers to the Raumplan theory by Adolf Loos. The three-di-

T. Kantor, *To wszystko prawda! (It's all true!)*, "Teatr" nr 9, 1991

In October 2004 the Xth International Architecture Biennial was held. The slogan "Architecture – the art of the future. The place of art in the city" was the manifest of the edition. One of the architectural confrontations' topic was the new premises of Cricoteka which, according to the initiators of the Tadeusz Kantor Museum, is to stand in the center of the ancient city – by the Szczepański Square, at the intersection of Jagiellońska Street and Szczepańska Street. The neighbourhood of the Stary Teatr, the Art Palace and Fryderyk Tadanier's "skyscraper" is very important for the urban context itself. The localisation's meaning is defined, however, by the adjacent building of Palace for Krzysztofory along with the current Cricoteka seat.

The specific spot setting for the object brings to mind an important Heidegger's thought of location setting for things, which gives place to the four: earth, sky, mortal and the divine beings. And so there is a place on Earth undoubtedly connected to Kantor and the Cracow Group – through which the mortal chose to cherish the art of the great artist; there is also, in the conscience of Kantor's companions, his "divine institution" with Earth's wandering. The sky gives us the light and a piece of sphere to construct the building. It all reminds of the origins of the word *Ort* (place) meaning the point, never-endingly small, yet crucial through its might of condensation – where all the powers and directions meet, so as to free at last the ideas into the real shape of architecture. Architecture, of which the elements are the fuse of memory. Architecture, which always has to use metaphor as an attempt of interpretation of the creator and the place related to him.

Tadeusz Kantor said that matter is the only proof of existence, describing such elements as colour, light, construction, structure and time as traditional mediation, which now turn out to be unimportant. "Matter, rejecting the mediation of the traditional means of expression through their obsessive presence and not-imitating anything leads to shock. It is a shock (...) of direct contact with the ontologic reality, which the world has lost through long and complicated mediations. It turns out that today the minimum of "mediation" may be enough to give a close and true life's image"<sup>9</sup>.

Kantor's words become the leitmotiv in giving architecture its shape. The minimalist body of the museum, according to its authors, is the formal priority, interpreting artist's thoughts on contrasting meaning's part in contemporary art. The object is to present the logic of space, where it is not the structure that describes space but it is space that defines structure.

Cricoteka building tries to make do without light, colour, structure or construction. In accordance to Kantor's will it is to be a manifest against expression: "without esthetic values, without engaging values"<sup>10</sup>. As the neolithic worked rock, set in its natural surroundings, so the monolith of Cricoteka is to follow the idea of the most simple form in the urban landscape.

Sketches, created in a certain extreme of recording, show a specific harmony between the orthodoxy of the outer shape of architecture in relation to what is hidden within the "invisible" shape of the interior. The sense of the primary drilling in the matter (in this case reinforced-concrete) is meant to tie the viewer in the game of finding the invisible meaning: "the house", "the maze", "the wandering" – shown in fragments on the cross-sections – stereotomias. In the building there are no traditional slings, walls, windows since the foundation is the celebration of the esthetic idea created of mass, thickness and weight, solid and void – things defining the shape of the building without refinement, where the brutalistic monolith of reinforced-concrete replaces rock and imagination's space tries to penetrate through the closed, abstract shape of architecture. Here Kantor's work renders to the space personal in the highest degree and marking up the sense of the maze metaphor. The maze of Cricoteka is a metaphor of wandering of the artist from Wielopole as well, at the same time being the fulfillment of the higher sense underlining the outer formal intention. This thought is belief, that architecture is giving shape to space through goals (rooms) or a road. "Every house is <a road> with the architectural structure. (...) At the same time, however, towards the surrounding space, it is <a goal>, which we approach or recede from"<sup>11</sup>. So the project is, also at last, a metaphorical presentation of a house filled with rooms – space mysterious and intimate appointing the refuge for things, ideas, matter and remembrance of the great artist.

On the sketches the rooms of Mr K. are still not filled and empty. There are no props, dummies, wrecks, images cramming them, giving evidence of anyone's presence. Just as the Krzysztofory Gallery's cellar lasting until this day in its secretive need of the creators' and their work's existence, so the new museum simply wants to be the space of "finding-discovering" by the viewer. The new Cricoteka wants to be the manifest of the visible structure, which contains the invisible metaphor.

1. D. Kozłowski, *7 przypadków architektury*, [in:] PRETEKST, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej, nr 1, 2004, p. 17.
2. S. E. Rasmussen, *Odczuwanie Architektury*, Warszawa, 1999, p. 48.
3. K. Frampton, *Rappel à l'ordre, the case for the Tectonic*, Architectural Design, 1990. It is necessary to remind that the term stereotomy is derived from the Greeks' term for solid (-stereo) and cut (-tomia), [after]: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa, 1994.
4. S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*, 1964 [in]: Ch. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London, 1971.
5. R. Abraham, *Counter-Thoughts*, [in]: Ungebaut/ Unbuilt exposition catalogue, Bozen-Innsbruck, 1987, p. 10.
6. B. van Berkel, C. Bos, *Niepoprawni wizjonerzy*, Warszawa, 2000, p. 71.
7. R. Fein, *Design by Theory*, conference edition, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Projektowanie architektury a teoria*. Kraków, 2002 (translation: Anna Mielnik)
8. C. Jauze, *Por una arquitectura esencial. Acerca de la arquitectura de Alberto Campo Baeza*. [in]: *Alberto Campo Baeza*, Colección Arquitectura Española Contemporánea, Madrid, 1999, p. 11.
9. *Tadeusz Kantor – wędrówka*, wydawnictwo Festiwalu Kraków 2000 (Kraków 2000 Festival edition), Rozmowa Tadeusza Kantora z Jerzym Madeyskim dla „Życia Literackiego”, nr 44 (406) 1959 roku, p. 55.
10. T. Kantor, *Manifest 70*, Kraków, 1971; [in]: W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. (In the shadow of the chair. Paintings and the object art of Tadeusz Kantor). Materials from the 1996 session, co-organised by The Art History Institute of the Jagiellonian University and the Tadeusz Kantor Foundation, edited Tomasz Gryglewicz, Universitas, Kraków, 1997, p. 21.
11. D. Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, 1949, page 6 [in]: Ch. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London, 1971.

Mimo, że „prostota kształtu nie musi się równać prostocie doświadczenia” (Robert Morris) to wiara w *less is more* nie jest, i nigdy nie była wszechogarniająca. Początki nowoczesnej myśli architektonicznej to bez wątpienia upraszczanie form; bezkompromisowe tak, jak to tylko było możliwe. Wcześniej pretekst geometryczny ogłosił jako teorię Paul Cézanne: otaczający świat, który zamieniał w sztukę, malarz widział „*podług walca, kuli i stożka*”. Le Corbusier, początek współczesności architektury odkrył w swojej wyobraźni, w Świecie, gdzie sześciany, stożki, kule, cylindry i ostrosłupy objawiły się jako „pierwotne [i] najpiękniejsze formy”. Są architekci pamiętający te słowa. Adolf Loos, nie bez mozołu, zapoczątkował zdzieranie dekoracji z budynków. Ludwig Hilberseimer, dekomponując miejską zabudowę kwartałową tworzy wizję, która spowodowała nieprzewidywalne dramatyczne konsekwencje w budowie przestrzeni miasta. W projekcie *Hochhausstadt* (1924) wizja rygorystycznej kompozycji z równo poukładanych, gładkich prostopadłościennych budowli, doczekała się fragmentarycznych realizacji kilkadziesiąt lat później. Za model architektury idealnej prostoty można uznać na przykład budynki Miesa van der Rohe i Philipa Johnsona, z amerykańskim „pudełkiem” *Seagram Building* w Nowym Jorku (1954-1958). I mimo toczącego się nurtu „tendencji minimalistycznych” w architekturze, którego początki ideologiczne upatrywać można w miesowskim haśle, już sloganie, to pragnienie zmian i oryginalności Robert Venturi zawarł w parafrazie tej myśli: *więcej nie znaczy mniej*<sup>1</sup>, co może brzmieć oryginalnie tylko w kontekście dzieł architektury.

Na początku tych rozważań jest miejsce na zastanowienie się nad zasygnalizowanym zagadnieniem – *dekompozycja formy elementarnej i dekompozycja form elementarnych*.

Najpierw nasuwa się na myśl rzecz spoza architektury: *Incomplete Open Cube nr 5-6*, co można przetłumaczyć jako *Niekompletny otwarty sześcian nr 5-6*<sup>2</sup>, przedmiot z emaliowanego aluminium, który sporządził Sol LeWitt (1976), a teraz jest w posiadaniu Lisson Gallery w Londynie. Rola nazwy jest tu duża, albo wręcz zasadnicza. Bez tego wyjaśnienia nie dostrzeżemy sześcianu i zabawa pryska. Ale sześcian istnieje. I tak jest z wieloma rzeczami architektonicznymi, o których tu chcemy mówić: najpierw jest sześcian, prostopadłości, walec czy kula, potem *niekompletny kształt*, niekiedy na tyle zdekompletowany, że unicestwiony pierwotny staje się nieczytelny.

Takich wątpliwości nie nastroczą gry z bryła-

mi elementarnymi prowadzone przez Erwina Heerich. Są to radykalne działania artystyczne na polu rzeźby, rysunku, instalacji, architektury, lub po prostu rzeczy artystycznych. Najpierw trzeba spojrzeć na sześciany artysty. Dekompozycje brył następują po odszukaniu reguł, które można odnaleźć w zapisach rysunkowych, nade wszystko aksonometrycznych<sup>3</sup>. Rysunki posiadają cechy doskonale informującego zapisu i równocześnie autonomiczną wartość estetyczną. [...] Lapidarne, czarno białe, obrazy (poza szkicami-studiami o znaczeniu intymnego zapisu) wykonane są przy pomocy jednoznacznych linii, rysowanych przyrządem, rapidografem, i od przyrządu na tle białych lub czarnych płaszczyzn. Obrazy układają się w cykle, i sprawiają wrażenie dydaktyczności: Erwin Heerich prowadzi zajęcia w Akademii Sztuki w Düsseldorfie. Cykle dotyczą obszarów zainteresowań: linii i siatki, brył elementarnych i form złożonych. Heerich porusza się nieustannie pomiędzy abstrakcją, iluzją i metaforą. Wydaje się, że rysunki przedstawiają modernistyczną „przejrzystość” zmierzającą jedynie do bezpośredniego udokumentowania zamierzenia architekta. Erwin Heerich w zasadzie nie podpisuje swoich rzeczy, ani ich nie nazywa. Czasem wyprzedzając możliwe skojarzenia, pojawia się podpis: *Zamek, Figuryanka...*

„A jednak Heerich zawiera w nich owo coś jeszcze, coś ukrytego, co może odnaleźć widz w ciszy swojego osobistego odbioru dzieła. Oglądając zapisy przestrzennych form zbudowanych z faktury przypominającej materię „kartki” z zeszytu szkolnego, widz skłonny jest nadawać im znaczenie architektoniczne mimo, że architektoniczność ich jest nieoczywista. [...] Rzeczy rozpoznawalne i nieznane w rysunkach Heericha nabierają cech uniwersalności. Stają się jakby niematerialne, zupełnie bezinteresowne w swej bezprogramowej egzystencji, stają się Przestrzenią Absolutną”<sup>4</sup>.

Tu z racji sąsiedztwa z rzeczą nazwaną *Incomplete Open Cube* należy pokazać Kartonplastik przedstawiający także „niekompletny sześcian”. Zbieżność pomysłu dekonstruowania rzeczy, czy po prostu Kartonplastik? Niekiedy swoje papierowe rzeźby Erwin Heerich zamienia w kamienne rzeźby miejskie lub w budowlę.

Przypadek nazwany *Line of Fire* (Daniel Liebeskind, 1988) wyjaśnia pewną kwestię. Lecz poetycki komentarz autora nie przyczynia się do tego. Chodzi o zabawę architekta (zabawy architektów zazwyczaj są śmiertelnie poważne) w instalację ułożoną między żelbetowymi podporami budynku w Mediolanie. Koncepcję instalacji i zarazem autoegzgezę pokazano na modelu. Prostoliniijny element przestrzenny, z cienką

ryś na wierzchu, pomalowany na jaskrawoczerwony kolor – zdekomponowano. Dokonano tego według stosownej reguły pozwalającej ciąć przedmiot (dekomponować) tak, by po ponownym złożeniu uzyskać połamaną „linię” możliwą do ułożenia między filarami budowli – kompozycję o stosownych walorach estetycznych. Tyle powiedział model. Realizacja zbudowana z kolorowych płyt, na nieujawnionej konstrukcji, zwracała uwagę ekspresją, skalą rzeźby-instalacji o wysokości równej niemal widzom, i nieistotnymi na makiecie uzupełnieniami: drabiną malarską, schodkami, jakąś konstrukcją pomocniczą.

Objaśnianie architektury nastęrcza trudności, wyjaśnianie poezji jest rzeczą karkołomną – mówiąc o sztuce można dotknąć jedynie pewnej odkrytej warstwy, inne pozostają ukryte w umyśle twórcy, i w zawiłościach semantyki języka. Tu jednak mamy przed sobą makiety dwóch autonomicznych dzieł sztuki, lub makiety dzieła sztuki w dwóch stadiach, zakładając, że prawdziwym dziełem jest linia zrealizowana między podporami budynku. Możliwa była wszak realizacja obu dzieł.

Znamy więc kompozycję pierwszą i rzecz zdekomponowaną. Odczytywanie znaczenia, ważnego dla twórcy i teoretyka sztuki, też nie można pominąć: wiele mówi sama nazwa kompozycji – *Line of Fire*. Dla tematu opracowania ujawnienie faz powstania instalacji ma znaczenie pierwszorzędne. Można na innych przykładach prześledzić dekompozycję w architekturze budynków; blisko zagadnienia jest dekompozycja części obiektów, zespołów budowli, czy części miasta. Jeśli uda się dostrzec hipotetyczny pierwowzór, rzecz natarczywie będzie domagać się nazwania – dekompozycją-deformacją, jeśli odrzucimy pejoratywny nalot na drugim członie określenia.

A jednak jest to klucz do własnego modelu dekompozycji Libeskinda: pokazane na przekształcalnej makiecie instalacji *Hot Line*, pozwalające zobaczyć dekompozycję formy: *Linia*, zawierająca w sobie ukrytą, potencjalną dekompozycyjność, zostaje zgodnie z zakodowanymi regułami „rozbita” i potem także w oparciu o owe zasady złożona w nową całość. W oparciu o to doświadczenie można odczytać w rysunkach do projektu Muzeum Żydowskiego w Berlinie dekompozycję formy-znaku pierwowzoru.

**Sześcian.** Zostawiając na chwilę konotacje jakie niesie *Line of Fire*, należy zacząć od architektonicznego ab ovo: od sześcianu; a tu od – zdekomponowanego sześcianu Erwina Heericha. Miejsce znajduje się między

Düsseldorfem, Kolonią i Aachen<sup>5</sup>, w Neuss-Holzheim, w parku Insel Hombroich(1980). W naturalnie zapuszczonej, zielonej przestrzeni, wśród wysianych przez wiatr zagajników, łąk i rozlewisk, demonstrujących swoją naturalność według pomysłu architekta – rozrzucone po parku powstały budowle, zbudowane z rozbiórkowej cegły. Proste budowle z niewielkich brył – zaprojektowano na zasadzie rygorystycznych dekompozycji prostych kubicznych form. Dążenie do lapidarności spowodowało, że nie ma tu jakiegokolwiek detalu architektonicznego, także okien; tylko bryła, ceglana materia ściany, wycięcie na otwór wejściowy. Jedna z nich, prosta dekompozycja sześcianu, jest budowlą o rozmiarach przeciętnej wielkości domu jednorodzinnego. Do środka prowadzą małe otwory z drzwiami. Wnętrze puste, białe, całkowicie obywatelającej się bez wyposażenia rozjaśnia światło płynące skądś z góry, nakazujące domyślać się tam ukrytych okien, których nie było na elewacjach. Dla odwiedzającego pozostają doświadczenia z echem zwielokrotniającym głosy w pustce<sup>6</sup>. Ta rzecz architektoniczna nie służy niczemu, albo może jest absolutnie wielofunkcyjna, gdyby ktoś chciał nadać jej użyteczność; w innych np. eksponowane są dzieła sztuki, także Erwina Heericha<sup>7</sup>.

Dobrym przykładem dekompozycji sześcianu mogą być dwie bryły domów jednorodzinnych w Krakowie (Dariusz Kozłowski, Aleksander Noworól, 1986), zamienione na wytwórnię kosmetyków Hean. Zbudowano je na zasadzie „bryły w bryle”. W jednym z domów wewnętrzny prostopadłościan stara się „wyzwolić” z oków warstwy zewnętrznej, przybrał pozycję skrzyżowaną; w drugim wewnętrzna część trwa w bezruchu. Dekonstrukcja „obudowy” w obu wypadkach odsłania chętnie wnętrze, umożliwiając wgląd w jego sytuację. Całość klinkierowa – przypalony, drogowy materiał – ma nastrój przypominający mało-wniącą i uczuciową architekturę z innego czasu – architekturę Teodora Talowskiego. W każdej chwili mówiąc o architekturze wywodzącej się z brył elementarnych można przywołać budynki Maria Botty. Sześcian – budynek biurowy w Lugano (1981-1983) o strukturze ukrytej w narożnikowej sytuacji zabudowy miejskiej. Także dom jednorodzinny w Riva San Vitale, w Ticino (1971-1973) wylaniająca się z zieleni bryła sześcienna, nie pozwalająca domyślać się prostopadłościenną rzeczywistości. Dekompozycja materii jako sposób, który sprawia, że staje się ona architekturą był tematem europejskiej wystawy, która odbyła się w Belgii, w październiku 1989 roku, a intencją rysowanej wypowiedzi: *The Nave of Signs*, jak mówi o swojej pracy Hiromi Fu-

jii, było wyrażenie drogi myślenia, systemu komponowania architektury w jej dwuznacznościach, urozmaiceń i polisemii – zmierzającego do utworzenia nowej przestrzennej struktury<sup>8</sup>. Fujii przyjął sześcian jako element wyjściowy w grze konfiguracji zaprezentowanej w kolejnych obrazach, nazwanych progression axonometric. Dekonstrukcja przestrzeni domu *Mizoe 2* przedstawia te same zasady.

Podobny rodzaj dekompozycji zaprezentował wcześniej Peter Eisenman, ukazując na aksonometrycznych diagramach myśl architekta zmierzającą do ostatecznej formy budynku: *Domu III* dla Roberta Millera, w Lakeville, w Connecticut (1971). 10 schematów rozwija myśl dekompozycji pokazując 10 etapów. Idealna forma sześcianu uwalnia z siebie reguły dekompozycji tworzone przez linie i płaszczyzny. I możliwość przesunięć o 45°. Budynek zrealizował skomplikowaną zasadę dekompozycji sześcianu. Tak komentuje to Charles Jencks:

„Mostki i otwarte przestrzenie łączą i rozdzielają funkcje pomieszczeń. Niektóre przekształcenia wnętrza uwidocznione są w fasadach, co można dostrzec, gdy się porównuje dom z diagramami i długo myśli. Ten rodzaj architektury jest w pełni zrozumiały tylko wtedy, gdy towarzyszy mu tekst wyjaśniający – jak w dziewiętnastowiecznej muzyce programowej”<sup>9</sup>.

Architektura Petera Eisenmana kontynuowała wspieranie się dekompozycją formy, zmierzając ku coraz większym komplikacjom reguł i kształtu. Przykładem może być *Guardiola House*. Potem architektura amerykańskiego mistrza zajęła miejsce wśród architektury ekstatycznej.

**Graniastosłup.** Dekompozycja formy graniastej o rzucie prostokątnego trójkąta jest równie minimalistyczna co spektakularna: chodzi o budynek Watarium Contemporary Art. Galery w Tokio (1985-1990). Niewielkimi cięciami zachwiana doskonałość narożnika bryły domniemanej, czyni w zrealizowanej rzeczywistości lekką asymetrię elewacji frontowej, co wzmacnia stanowiącą symetryczność w duchu architekta z Ticino.

**Walec.** Lokalizacja domu w Lublinie jest zwyczajna: *Casa Olajossy ossia Villa in fortezza*<sup>10</sup> zajmuje miejsce na jednej z działek powstałych poprzez parcelację terenów ogrodów i sadów na obrzeżach miasta, przeznaczonych na zabudowę jednorodziną. Między miejscem a zwartą zabudową miasta rozciąga się obszar niezabudowany; bliskie sąsiedztwo architektoniczne ujawnia się wolno; jest równie zwyczajne. Trapezowy kształt wynikający z przebiegu podziałów dawnych łąk skośnie roz-

cinanych drogą skłonił do układania prostopadłościennych brył domów w zgodzie z kierunkami granic działek a nie z kierunkiem ulicy. Ten bolesny dla architekta fakt spowodował postanowienie zbudowania domu w formie walca, co usuwa na bok rozważania – czy elewacje domu mają być przyporządkowane granicy terenu, czy też winny należeć do ulicy. Program użytkowy domu rozłożony na trzech kondygnacjach obejmuje zestaw standardowych pomieszczeń.

„Są dwie rzeczy które należą do architektury, grobowiec i monument; wszystko inne jeżeli nawet służy czemuśkolwiek, powinno być wyrzucone ze świata sztuki”, orzekł Adolf Loos („Architektur” 1910). Zgodnie z tym poszukiwania kształtu domu podmiejskiego rozpoczęto w przestrzeni zawartej gdzieś pomiędzy „grobowcem a monumentem”, tak by zadowolić Loosa i pozostać w sferze architektury. W stwierdzeniu wielkiego architekta odnaleziono także początek łańcucha właściwości przestrzeni architektury, tu architektury domu mieszkalnego, które układają się w zbiór przeciwnieństw.

„Najpierw odnaleziono tam – „twierdzę”, rzecz architektoniczną przeznaczoną do zamieszkiwania i schronienia – równocześnie, „twierdzę” jako antytezę – „pałacu”, odrzucając wystawność i przepych kojarzący się z tym ostatnim. Z tego także powodu wybrano także „dom” – a nie „rezydencję” a z racji położenia w miejscu miasta opowiedziano się także za „willą” – a nie „pałacem”. Zupełnie osobistego wybór wskazał raczej na „ołtarz” – niż „bunkier”, i raczej „bunkier” niż „schron”. Tak objawił się obraz „zamku” i „fortecy”<sup>11</sup>.

Tyle o rozterkach ze znaczeniami; jeśli chodzi o budowę formy architektonicznej opowiedziano się za „elewacją” a nie za – „fasadą”, równocześnie pozostając pod nieprzemijającym urokiem „maski” a nie – „twierzy”. Opowiedziano się za pojmowaniem elewacji jako cienkiej, delikatnej warstwy o formie niezależnej od kształtu użyteczności (na tyle, na ile jest to możliwe), i zapragnięto ujrzyć tę niezależność. Równocześnie zanegowano zasadę istoty i fasady i elewacji, by formę rzeczy architektonicznej ujrzyć jako jedność, bez rozdziału na „przód”, „tył” lub „boki” albo widoki oznaczone stronami świata. Przeciwnieństwa: „poddasza” i „piwnic”, „dachów” i „fundamentów” ... ukryto.

Wybrano „formę otwartą”. Lecz nie przeciwstawiono „tektoniczności” – formie „otwartej”; raczej zaproponowano grę przeciwnieństw w „otwarte-zamknięte”, także grę w „zewnętrzne-wewnętrzne”, w „odslanianie-zasłanianie”. Zaproponowano także inne gry, które może odnależć przechodzień i mieszkaniec<sup>12</sup>.

Z założenia, a nie jako konsekwencja poprzez-

dnich wyborów, powiedziano się za: „labiryntem” jako zaprzeczeniem „przejrzystości”, i bardziej za – „zamkniętym” niż – „otwartym”. Nie pozostaje to w sprzeczności z wyborem „odślaniania” jako przeciwieństwa – „zasłaniania”. Wybór dotyczący otoczenia domu wskazał raczej na „ogród” niż „park”. Zamieszkiwanie, w rozumieniu heideggerowskim, tak przyjętej rzeczy architektonicznej, w konsekwencji, jawi się bardziej jako „podróż” niż – „spacer” lub „przechadzanie się”.

A dekompozycja? Idea domu opiera się na grze przeciwieństw. Na planie, w przestrzeni dostrzec można „kształty idealne” – walec i we wnętrzu walca – sześcian. Rozcięcia powłoki betonowej jasnego walca ujawniają fragmenty swojego wnętrza z ciemnym, granatowym sześcianem. Obie bryły są ułożone współosiowo wokół centralnej podpory. Ale to walec ustępuje przestrzeni, także funkcjonalnej, rozpierającej się ciemnej bryle. Dekompozycję przeprowadzono nie bez inspiracji formami konstruktywistycznymi; jest radykalna, ale formy pierwsze pozostały czytelne.

Kompozycje-dekompozycje walca przedstawia wiele budynków projektowanych przez Mario Bottę<sup>12</sup>. Wymienić tu trzeba Casa Rotonda, dom Medici w Stabio (1980-1982) zaprojektowany nie bez klasy-cystycznego oddechu; kościół św. Jana Chrzciiciela w Mogano, Valle Maggia, w Ticino (1966/92-1998); budynek wielofunkcyjny w Lugano-Paradiso (1986-1992); katedra w Evry, we Francji (1988-1995); także kaplica w Monte Tamaro (1990-1996). Interwencji-dekompozycji walców Mario Botta dokonuje oszczędnie, na zasadzie wycinania w warstwie elewacyjnej, lub prostymi przecięciami bryły.

**Kula.** Podobnie czytelna jest forma zdekomponowanej kuli domu P&D Guest House w Los Angeles autorstwa Erica Owena Mossa (1992), mimo iż radykalne podejście architekta do kształtowania formy architektonicznej nie ulega wątpliwości. Eric Owen Moss głosi brak zainteresowania architekturą, czy raczej motywacjami architektonicznymi wywodzącymi się ze specyfiki programu użytkowego i miejsca. W istocie prace wyrażają nade wszystko architektoniczną pomysłowość. Kula z Los Angeles jest przykładem jego najpiękniejszych manipulacji przestrzenią, światłem, materiałami, skalą i strukturą, i tworzenia dogłębnie zagadkowych miejsc. Mówi:

„My hope for those who come into this kind of place would be for it to feel like somebody punched a hole in the sky. My buildings at least aspire to opening up new vantage points – insights into the idea that things are discoverable, losable, rediscoverable, and that

this is part of being alive”<sup>13</sup>.

Co z trudem można przetłumaczyć: „Moja nadzieja w tych, którzy wchodzą do tego rodzaju miejsca po to, by poczuć jak ktoś wybija dziurę w niebie. Moje budynki przynajmniej aspirują do otwierania nowych dogodnych punktów obserwacyjnych – wglądu w ideę, że rzeczy są *discoverable* (odkrywane), *losable* (tracone), *rediscoverable* (odkrywane na nowo) i, że to jest częścią życia”. Eric Owen Moss podziela pragnienie każdego architekta: aby tworzyć budynki które mogą „skonfundować twoje doświadczenie budynków[...].”<sup>14</sup>.

Jest bliskie powinowactwo dekompozycji kuli Owena Mossa z rzeźbą Henri Laurensa, *Mężczyzna z fajką* (1919). Laurens w okresie twórczości kubistycznej zmierzał do komponowania statycznych postaci przypominających formy architektoniczne. „Tworzył nowe struktury, nowa »architekturę« przedmiotów i postaci, służące już nie ich odtwarzaniu, ale ewokowaniu, oznaczaniu”<sup>15</sup> Opis pracy rzeźbiarza-kubisty dokonany przez znawcę przedmiotu, mógłby być komentarzem odnoszącym się do architekta dekompozycjonisty:

„W pracach tych [...] rozczłonkowuje przedmioty, „otwiera je” i rekonstruuje, tworząc z nakładających się na siebie płaszczyzn, form wypukłych i wklęsłych, odwróconych oraz powietrznych – nową syntetyczną formę. Wszystkie te konstrukcje [...] są, jak powiada Kahnweiler – „doskonałą realizacją owej rzeźby przeźroczystej, która rozdziera powierzchnie ciał, aby lepiej ukazać ich strukturę”<sup>16</sup>.

Przedstawione projekty i budynki nie wyczerpują listy przykładów. Przeciwnie uzmysławiają, że ten rodzaj dekompozycji architektonicznej nazwany z braku lepszego określenia: dekompozycja – przekształcenie, forma niekompletna, dekompozycja nieznanego, jest obszarem bardzo szerokiej penetracji twórców. Zamiast rzeczy „kompletnej” w „niekompletną”, formy zamkniętej w otwartą, w skrajnym przypadku: kompozycji tektonicznej w atektoniczną – jako droga do budowy formy architektonicznej istnieje tylko w wyobraźni twórcy. Widz odbiera rzecz ostateczną, aczkolwiek prezentowaną forma może pozwalać mu się domyślać kształtu formy „pierwszej”. Niekiedy takich wyjaśnień dostarcza architekt. Gruntowna egzegeza dotycząca pochodzenia kształtu jest potrzebna badaczom i erudytom, widzowi może się przydać. Może też być tak, że ta forma pierwsza nie istniała.

\* Tekst jest fragmentem pracy *Wątki dekompozycyjne we współczesnej przestrzeni architektonicznej*, promotor prof. dr hab. Maria Misiągiewicz

1. M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, s. 46.
2. M. Hussakowska, *Minimalizm*, Kraków 2003, s. 244, tu przetłumaczono nazwę kompozycji jako: Zdekompletowany otwarty sześciąt, co ma delikatnie inny sens.
3. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991.
4. M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999,; *Przestrzeń Absolutna* s.164.
5. Insel Hombroich „*Kunst parallel zur Natur*”, przewodnik.
6. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991, s. 167, *Die Bauten in Hombroich*.
7. D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy*, s. 14. pisze: „W Museum Insel Hombroich [...] rzeczy architektoniczne nie służą czemuśkolwiek, albo raczej – służą czystej przyjemności; są zupełnie bezinteresowne w swoim braku funkcji. Trzeba więc zgodzić się z Livio Vaccinim, który pisał: „[...] 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”.
8. H. Fujii, *The Nave of Signs*, „Architectural Design” 1989 nr 9/10.
9. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 67.
10. D. Kozłowski, oraz T. Kozłowski (1999, realizacja 2000-).
11. D. Kozłowski [w:] E. Zamorska-Przyłuska, *Koloratura koła*, „Architektura i biznes” 1999 nr 11.
12. Ph. Jodido, *Mario Botta*, Köln 1999.
13. A. Papadakis, *Theory + Eksperymentation, An Intellectual Extravaganza*, Berlin 1993, s.309.
14. Tamże: Eric Owen Moss: „[...] the fundamental aspiration of the architect: to create buildings that »confound your experience of buildings ... confound your understanding of understanding«”.
15. A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s.114.
16. Tamże, s. 113, 114; s. 82 i dalej autorzy uwypuklają wątki dekompozycji w rzeźbie kubistycznej i wpływ tych doświadczeń na dalszy rozwój sztuki; intuicja badaczy znalazła potwierdzenie także w architekturze ostatnich lat.



*Casa Olajossy ossia Villa in fortezza*, dom w Lublinie  
D. Kozłowski, T. Kozłowski

## Decomposition of elementary solids\*

Even though “the simplicity of shape does not have to equal the simplicity of experience” (Robert Morris), the belief that *less is more* is not, and never was, comprehensive.

The origin of the modern architectural thought is doubtlessly the simplification of forms; as uncompromising as possible. Paul Cézanne announced the geometrical pretext as a theory: the surrounding World, which he turned into art, he saw “*according to cylinder, sphere and cone*”. Le Corbusier discovered the beginning of architecture’s contemporaneity in his own imagination, in the World, where cubes, cones, spheres, cylinders and pyramids manifested as “primal [and] most beautiful forms”. There are architects remembering these words. Adolf Loos, not without effort, initiated tearing the decorations off of the buildings. Ludwig Hilberseimer, by decomposing the urban ribbon development creates the vision, which caused unpredicted dramatic consequences in the city space construction. In the *Hochhausstadt* (1924) project the vision of the rigorous composition of neatly arranged, smooth rectangular buildings, reached fragmentary realization few dozen years later. As the pattern of the architecture of the ideal simplicity the buildings of Mies van der Rohe and Philip Johnson may be acknowledged, with the American “box” *Seagram Building* in New York (1954-1958). And despite the ongoing trend of “the minimalist tendencies” in architecture, its origins may be traced in the miesean catchword, a slogan by now, this desire of change and originality Robert Venturi drew up in the paraphrase of this thought: *more does not mean less*<sup>1</sup>, which may sound original only in the context of architecture’s history.

In the beginning of these deliberations there is a place to consider the indicated issue – *the decomposition of the elementary form and the decomposition of the elementary forms*.

In the first place a matter from beyond architecture comes to mind: *Incomplete Open Cube nr 5-62*, an object of enameled aluminium created by Sol LeWitt (1976), which is in possession of Lisson Gallery in London now. The meaning of the name here is essential, vital even. Without this explanation we will not see the cube and the whole fun vanishes. But the cube does exist. And so it is with many architectural things which we wish to talk about here: first there is the cube, the cuboid, the cylinder, the sphere, then the *incomplete shape*, sometimes incomplete to such extent that its destroyed origin becomes illegible.

No such doubts are brought on by the games

with solids conducted by Erwin Heerich. Those are radical artistic actions in the fields of sculpture, graphics, installations, architecture or simply artistic items. First you need to look at the artist’s cubes. Solid’s decomposition follows the discovery of rules, which may be traced in the drawn recordings, axonometric over all<sup>3</sup>. The drawings possess features of the splendidly informing recording and at the same time an autonomous aesthetic value. [...] Lapidary, in black and white, images (apart from the sketches-studies of the intimate notation’s meaning) are created with straightforward lines, drawn with an instrument, a rapidograph, and from the device on the setting of white or black surfaces. Those images compose cycles and create an impression of didactic: Erwin Heerich teaches at the Arts Academy in Düsseldorf. The cycles concern the scopes of interest: lines and grid, elementary solids and complex forms. Heerich moves constantly in between abstraction, illusion and metaphor. It seems that the sketches present the modernistic “transparency” heading only for the direct providing documentary evidence of the architect’s intentions. Erwin Heerich never really gives his works names, never titles them. Sometimes, as if anticipating the association, there is an inscription: *Castle, Figurine...*

“Yet still Heerich contains in them this something else, something hidden, which can be discovered by the viewer in silence of his own reception of the art piece. Watching the recordings of the three-dimensional forms build from the texture resembling the matter of “a page” from a school exercise book, the viewer is willing to give them architectural meaning despite the fact that their being architecture is not clear. [...] Things recognized and unknown in Heerich’s sketches acquire the features of versatility. They become as if immaterial, totally disinterested in their haphazard existence, they become the Absolute Space”<sup>4</sup>.

Here, regarding the vicinity of the *Incomplete Open Cube*, it is essential to present *Kartonplastik* showing the „incomplete cube” as well. Is it a coincidence of the idea of decomposing things or is it simply *Kartonplastik*?

From time to time Erwin Heerich changes his paper sculptures into urban stone sculptures or into buildings.

The case named *The Line of Fire* (Daniel Liebeskind, 1988) explains a certain question. But the poetic commentary by the author does not contribute to it. It is about the architect’s game (architects’ games are generally very grave) of installation arranged between reinforced concrete props of a building in Milan. The installation’s conception and the autoexegesis at the

same time was shown in the model. The rectilinear spatial element, with a thin interstice on the surface, was painted bright red – decomposed. It was done according to an appropriate rule which allows to cut an object (decompose) in such a way as to, after putting it back together, obtain a misshapen “line” practicable to lay between the structure’s pillars – a composition of proper aesthetic values. The model said as much. The realization built of colourful plates, set on unrevealed construction, attracted attention with its expression, the scale of the sculpture-installation nearly equaling the viewers’ height and the, unimportant on the mock-up, completions: painter’s ladder, stairs, some auxiliary construction. What seemed to be obvious the author presented as follows:

“Architecture ON line: line which traces a furrow by drawing a ploughshare through the soil and line which defines limits between things beyond which one refuses to go. Architecture TOWARD line: equaliser of day and night– reaching to make equal. Great circle of the celestial sphere, which is not a circle, and whose plane is refractory to the access of words, which are not words. Architecture UNDER line: at the equator. Line under: UNDERLINE. For just perceptible below the red light and submerged in white light is an inscription of architecture which does not consume or demolish. Architecture 1,244 degrees. Zero degree. Many directions with a single angle. Endless row directed to the spaces inclination between all angles. The end of right angles, of rite angles, of write angles. Bend along a fold ... 10 words. Ten words. 1000 letters. One thou sand letters. Plus one. Even when mirrored 1001 remains 1001. One thousand and one reflections, trajectories, flights. . . all measured by an engineer. With infinite patience and precision. Through the plumb line. The read line. The red line. The read red line. The red read line. LINE OF FIRE”.

Explaining architecture presents difficulties, explaining poetry is a breakneck mission – when speaking of art you may only touch a particular, unveiled layer, the rest remains hidden in the creator’s mind and the language semantics’ complexity. Yet here we have before us models of the two self-governing art pieces, or models of an art piece in two stadiums, assuming that the true act is the line realized between the building’s supports. Why, it was possible to construct both works. Therefore we know the first composition and the decomposed piece. Making out the meaning, important for the creator and the art theorist, cannot be omitted as well: much is said by the name of the composition itself –

the Line of Fire. For the topic of the study disclosing the installation’s creation phases is of vital importance. On other examples it is possible to observe the decomposition in the architecture of structures; the decomposition of buildings’ parts, building complexes or parts of the cities is close to this issue. If you manage to notice the hypothetical prototype, it will insistently demand to be named – decomposition-deformation, if we discard the pejorative tarnish on the latter limb of this adjunct.

And yet this is the key to Libeskind’s own model of decomposition: shown on the Hot Line installation transformed in the model, allowing to see form’s decomposition: the Line, containing the hidden, potential decomposition, is “smashed” along the encoded rules, and later put back together – according to the same rules. Based on that experience it is possible to read the decomposition of the form-sign of the original in the sketches to the project of the Jewish Museum in Berlin.

**Cube.** Leaving the connotations carried by the *Line of Fire* for a moment, it is necessary to start with the architectural ab ovo: the cube; and here with – the decomposed cube by Erwin Heerich. The place is located between Düsseldorf, Cologne and Aachen<sup>5</sup>, in Neuss-Holzheim, in the park Insel Hombroich (1980). In the naturally neglected, green space, among the wind-planted groves, meadows and backwaters, demonstrating their naturalness according to the architect’s idea – scattered around the park there were constructed buildings, made of demolition bricks. Simple shapes of the meager solids – designed according to the rule of the rigorous decomposition of the simple cubist forms. Aiming for conciseness caused there being no architectural detail, windows as well; only solid, brick matter of the wall, excision for the entrance. One of them, a simple cube decomposition, is a construction of a size of a regular detached house. Small opening with door lead inside. The empty interior, white, making do without any equipment is lit by the light coming from somewhere above, indicating windows hidden there, which were not on the elevation. For the visitor remain the experiences with the echo multiplying the voices in the emptiness<sup>6</sup>. This architectural object does not have any purpose, or may be absolutely multifunctional, if there was someone who wanted to give it utility; in others, for example, art pieces are presented, Erwin Heerich’s as well<sup>7</sup>.

Two solids of detached houses in Cracow (Dariusz Ko-

złowski, Aleksander Noworól, 1986) are a good example of cube's decomposition, changed later on into Hean cosmetics factory. They were built according to the "solid in solid" principle. In one of the houses the internal cuboid tries to "break free" from the chains of the outer layer, it takes a twisted position; in the other the internal part remains motionless. The deconstruction of "the casting" in both these cases bares the inside, allowing the insight into the situation. Clinker whole – burned, road material – has the mood recalling the picturesque and emotional architecture of other times – Teodor Talowski's architecture. At all moments, while speaking of the architecture coming from the elementary solids, you may call on the buildings by Mario Botta. The cube – the office building in Lugano (1981-1983) with the structure hidden in the corner situation of the urban built-up area. The detached house in Riva San Vitale in Ticino (1971-1973) as well, cubic solid emerging from the greenery, not allowing to predict its cuboid reality. Decomposing matter in a way which makes it become architecture was the topic of the European exhibition, which took place in Belgium in October 1989, and the drawn statement's intention: *The Nave of Signs*, as spoke of his work Hiromi Fujii, was to express the path of thinking, the system of composing architecture in its ambiguity, varieties and polysemy – aiming to creating new special structure<sup>8</sup>. Fujii took the cube as the starting element in the game of configuration presented in the following images, called progression axonometric. Deconstruction of the *Mizoe 2* house's space expresses the same rules.

Similar kind of decomposition was presented earlier by Peter Eisenman, showing in axonometric diagrams the thought of the architect heading for the final form of the building: the *House III* for Robert Miller in Lakeville, Connecticut (1971). 10 schemes develops the thought of decomposition trough displaying the 10 stages. The ideal form of a cube frees from itself the rules of decomposition created by lines and planes. And the possibility of moving for 45°. The building realized the complicated rule of cube's decomposition. Here is how Charles Jencks commented on it:

"Little bridges and open spaces connect and divide the functions of rooms. Some transformations of the interior were exposed in the façades, which you may notice if you compare the house with the diagrams and think for a long time. This type of architecture is fully understood only then, when it is accompanied by the text explaining it – as in the XIX century program music"<sup>9</sup>.

Peter Eisenman's architecture continued to rely on the form's decomposition, heading towards further compli-

cations of rules and shapes. The Guardiola House may be the example of it. Later the architecture of the American master found its place among the extatic architecture.

**The prism.** The decomposition of the prism of a projection of the right-angled triangle is as minimalist as it is spectacular: it is all about the Watarium Contemporary Art Gallery in Tokyo (1985-1990). With small cuts the shaken perfection of the supposed solid's corner makes in the created reality a slight asymmetry of the frontal elevation, which is strengthened by the firm symmetry along the spirit of the Ticino architect.

**The cylinder.** The location of the Lublin house is regular: *Casa Olajossy ossia Villa in fortezza*<sup>10</sup> is situated on one of the parcels obtained through division of the garden and orchard terrains on the verges of the city, transformed into detached housing terrains. Between this place and the compact city development stretches the unbuilt space; the close architectural neighbourhood appears slowly; and is equally plain. Trapezium shape coming from the stretches of the divisions of the old fields slantly cut through by the road forced the rectangular solids of the houses to be set in agreement with the borders of the lot and not the road's directions. This fact, hurtful to the architect, caused the decision of building the house in the form of the cylinder, which sets aside the deliberations – should the house's elevations be attributed to the terrain's borders or should they belong to the road? The usage program of the house, set on three floors, includes the set of standard rooms.

"There are two things which belong to architecture, the tomb and the monument; everything else, even if serves any purpose, should be thrown out from the world of art", stated Adolf Loos ("Architektur" 1910). According to this the search for the shape of the suburban house began in the space somewhere between "the tomb and the monument", so as to satisfy Loos and remain in the sphere of architecture. In the great architect's statement the beginning of the chain of architectural space's characteristics was found, here the house's architecture, which arrange into a set of oppositions.

"First "the fortress" was found there – an architectural thing destined to be lived in and to give shelter – at the same time. "The fortress" as an antithesis of - "the palace", rejecting the splendor and festivity it stands for. For the same reason "the house" was chosen as well – not "the manor", and for the reason of its location in the city it was called upon "the villa" – not "the palace". A completely personal choice indicated "an altar" – rather than "the bunker",

and rather “the bunker” than “the shelter”. And so the image of “the castle” and “the fortress” appeared”<sup>11</sup>.

So much about the dilemma with meanings; when it comes to the architectural form’s structure were in favour of “elevation”, and not – “the façade”, at the same time remaining under the unpassing influence of “the mask’s” charm and not – “the face”. Came out for comprehending the elevation as a thin, delicate layer in the form which remains independent of the utility shape (as much as it is possible), and wished to see this independency. At the same time the rule of the façade’s and the elevation’s being was negated, so as to see the form of the architectural thing as unity, without the division to “the front”, “the back”, “the sides” or the views marked with the world’s directions. The contrasts of: “the attics”, “the roofs” and “the foundations” were... hidden.

“The open form” was chosen. But “the tectonics” was never opposed to “the open form”; rather a game of oppositions of “open-closed” was suggested, as well as “external-internal”, “uncovering-covering”. Other games, which may be discovered by the passer-by and an inhabitant, were suggested as well.

Out of principle, and not as a consequence of the previous choices, it was decided to stand by: “the maze” as a contradiction of “the clarity” and more by – “the closed” than – “the open”. It does not remain in contradiction with the choice of “uncovering” as the opposition of – “covering”. The choice regarding the house’s surrounding indicated “the garden” rather than “the park”. Inhabiting, in Heidegger’s meaning of this term, of the so understood architectural thing, in consequence seems rather like “a journey” than – “the walk” or “strolling”.

And decomposition? The idea of the house relies on the game of contrasts. On the plan, you may notice “the ideal shapes” in the space – the cylinder and inside of the cylinder – the cube. The cuts through the outer concrete layer of the bright cylinder reveal the fragments of its interior with the dark, navy-blue cube. Both solids are set concentrically around the central prop. But it is the cylinder which gives space, functional too, to the stretching dark solid. The decomposition was conducted not without the inspiration with the constructive forms; it is radical, but the primal forms remained readable.

The compositions-decompositions of the cylinder is presented by many buildings designed by Mario Botta<sup>12</sup>. It is necessary to mention the Casa Rotonda, the Medici house in Stabio (1980-1982) designed not

without the classical ease; the church of St. John the Baptist in Mogano, Valle Maggia, in Ticino (1966.92-1998); the multifunctional building in Lugano-Paradiso (1986-1992); the cathedral in Evry in France (1988-1995); the chapel in Monte Tamaro (1990-1996) as well. The intervention-decomposition of the cylinders is conducted sparsely by Mario Botta, as cutting out from the elevation layer, or the simple cutting through the solid.

**The sphere.** Similarly clear is the form of the decomposed sphere of the house P&D House in Los Angeles, designed by Eric Owen Moss (1992), even though the architect’s radical approach towards the architectural form’s shaping leaves no doubt. Eric Owen Moss claims the lack of interest in architecture, or rather the architectural motivations coming from the specifics of the utility program and the place. In reality the works express most of all the architectural creativity. The sphere in Los Angeles is an example of his most beautiful manipulations of the space, the light, the materials, the scale and the structure, and creating the deeply mysterious places. He said:

“My hope for those who come into this kind of place would be for it to feel like somebody punched a hole in the sky. My buildings at least aspire to opening up new vantage points – insights into the idea that things are discoverable, losable, rediscoverable, and that this is part of being alive”<sup>13</sup>.

Eric Owen Moss shares “the fundamental aspiration of the architect: to create buildings that »confound your experience of buildings ... confound your understanding of under-standing«”

There is a close kinship of the Owen Moss’ sphere and the sculpture by Henri Laurens, *The Man with the Pipe* (“L’Homme à la pipe”, 1919). Laurens in the cubist stage of creativity aimed to compose the static figure resembling architectural forms. “He created new structures, the new »architectonics« of objects and forms, serving not their replaying, but evoking, marking”<sup>15</sup> The description of the sculptor-cubist made by an expert on the subject, could be the commentary referring to an architect decompositionist:

“In these works [...] dismembers objects, “opens them” and re-constructs, creating from the overlaying plains, convex and concave forms, upturned and aerial - the new synthetical form. All these constructions [...] are, as Kahnweiler said – “the ideal realization of this transparent sculpture, which rips apart the surface of the bodies, so as to reveal their structure better”<sup>16</sup>.

The forgotten decomposition of the cuboid: toward the soft line

While searching for the contemporary examples of the

cuboid's deformation, without getting into the history of architecture the thought goes toward Alvaro Alto and his pieces. Without exaggeration you may state, that the great Finn was the master of the soft line, and maybe even the discoverer of this form for architecture. His most spectacular piece, confirming this opinion, is Backer House (1947-1948), an dormitory in Cambridge in USA.

"[...] It was preceded by thirty sketch variant elaborations. The beginning idea was the wish of enlivening the monotony of the local surrounding (the straightforward run of the river Charles with the parallel communication artery). [...] It came out that the, acquired here, rule of »the fluid view« has many practical advantages."

The creator did notice and justified the wavy shape of the building with the functional needs: he considered as useful to differentiate the exposition of windows in the rooms for 1, 2 and 3 students, and their setting unparallel according to the busy road with cars passing by. The softness effect of the rolling walls of the dorm is emphasised by the material: they were built of bricks of different colour intensity. People visiting the building were satisfied: "[...] the interior itself, thanks to the wavy view is so lively, that it literally makes the viewer feel more alive."

As you may think this functional ideology resulted from the need for architectural persuasion making the doubting ones accent/accept? the shape, or at most one of the pretexts hiding from the world the need of heart or obtrusion (rejecting the pejorative sense of the word) of the creator. Today those motivations have lost their liveliness – the form is left, which still surprises the viewers and inspires the successors.

That the soft line of Alvaro Alto existed earlier, before designing the Backer House, and later – may prove other "deformations": the armchair for the tuberculosis sanatorium in Paimio (1929-1933), Villa Mairea in Noormarkk (1938-1939), Finland Pavillon in New York (1939), the Savoy vase from the competition of 1936 as well, and possibly most of all the glass ashtray, which we brought home yesterday, from Helsinki, as a souvenir.

The issue of "the soft" decomposition is explained by the glass vase as well. Habit makes us consider the flower vase in the shape of a cylinder a normality. In the not so distant postmodern past it was a shock. Now we consider the "deformed" cylinder an agreeable regularity.

Do not shock either, considered aesthetic above re-

proach continuations of the architectural form's research started by the Finnish architect, done by Richard Meier. In 1971 the dormitory was built for the adjacent Olivetti Training Center in Tarrytown, New York – for two hundred trainees. The place brought up the idea: the soft form of the building follows the slope of the place, passing round the old trees. The decomposition: rolling of the building, according to the author's explanation, is the reflection: of the trees' places, the slope's toward the Hudson River and the division of the slope into spheres of the North-South orientation. The building contains rooms for two by the gallery and contains a few recreational spaces in the "deflections" of the building. „The elevator and stair towers pulled out from the main structure serve as counterpoints to this centralized focus" says Richard Meier in his uncomplicated explanation.

The idea and the form of the Cornell University campus is not much different. The university dominates over the Ithaca city and the Cayuga Lake, taking position between two deep ravine which go down to the lake below. The place set for the two dorm houses was the hill on the verge of the campus, surrounded by private houses and the northern University campus; there are large groups of oaks, beeches and pine-trees. The University allocated this space for the open sports terrains and parking spaces. The form of the two dormitories, according to Richard Meier, "follows the terrain's sculpture", to throw bridges over the water tracks and disrupting the natural flow of the landscape as insignificantly as possible. According to the project's designer the rolling form of the buildings was the reply to the peculiar terrain conditions and the density of trees.

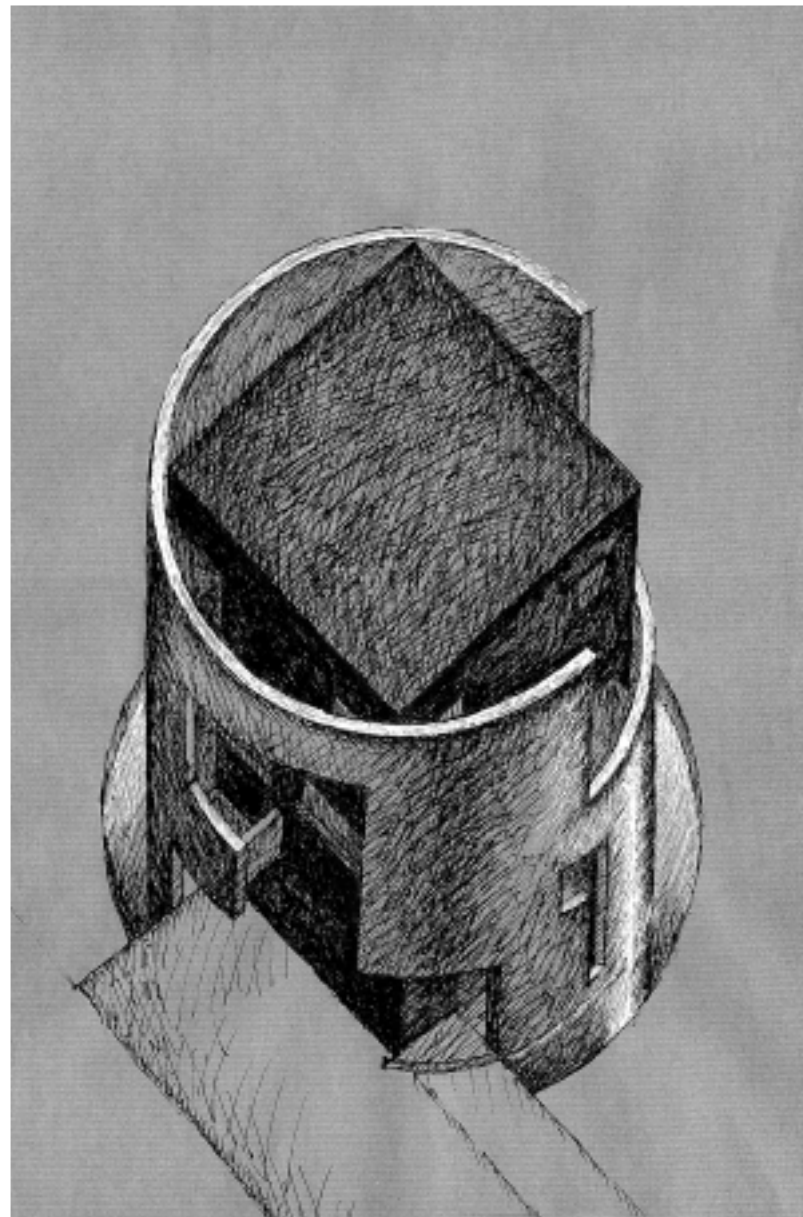
•

The projects and buildings presented here do not wear out the list of examples. On the contrary, they make clear that this type of architectural decomposition, named for the lack of better term: decomposition – transformation, incomplete form, decomposition of the unknown, is the space of the very wide creators' penetration. The change of the thing "complete" into "incomplete", the closed form into open one, in the extreme case: the tectonic composition into atectonic – as the way toward the architectural construction exists only in the creator's imagination. The viewer receives the final result, however the presented form may allow

to draw conclusions about the shape of the “primal” form. Sometimes such explanations are delivered by the architect. The thorough egsegesis regarding the origins of the shape is vital for scientists and the erudites, it may come handy to the viewer. It may also be that the primal form never existed.

\* The text is an excerpt of the paper *Threads of Decomposition in Contemporary Architectural Space* promotor prof. dr hab. Maria Misiągiewicz

1. M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, p. 46.
2. M. Hussakowska, *Minimalizm*, Kraków 2003, p. 244.
3. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991.
4. M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999,; *Przestrzeń Absolutna* p.164.
5. Insel Hombroich „*Kunst parallel zur Natur*”.
6. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991, p. 167, *Die Bauten in Hombroich*.
7. D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy*, p. 14.
8. H. Fujii, *The Nave of Signs*, „*Architectural Design*”1989 nr 9/10.
9. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, p. 67.
10. D. Kozłowski, oraz T. Kozłowski (1999, realizacja 2000-).
11. D. Kozłowski [in:] E. Zamorska-Przyłuska, *Koloratura koła*, „*Architektura i biznes*” 1999 nr 11.
12. Ph. Jodido, *Mario Botta*, Köln 1999.
13. A. Papadakis, *Theory + Eksperymentation, An Intellectual Extravaganza*, Berlin 1993, p.309.
14. Tamże: Eric Owen Moss: „[...] the fundamental aspiration of the architect: to create buildings that »confound your experience of buildings ... confound your understanding of under-standing«”.
15. A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, p.114.
16. Tamże, p. 113, 114; p. 82.



*Casa Olajossy ossia Villa in fortezza, dom w Lublinie.*

# Wenecja 2000 <sup>112</sup>



La Biennale di Venezia 2000/Międzynarodowe Biennale w Wenecji 2000  
Dariusz Kozłowski exhibition/Wystawa Dariusza Kozłowskiego w Pawilonie Polskim

# Kraków 1993



Ogłoszenie wyników Konkursu Projekt Roku 1992 SARP Kraków – *Villa Fotezza*  
Krystyna Zachwatowicz-Wajda, Andrzej Wajda, Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz

# La Tourette 2002



Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz, Stanisław Karczmarczyk, Wojciech Buliński, Herbert Bühler, Hans Mennemann, Janusz Barnaś