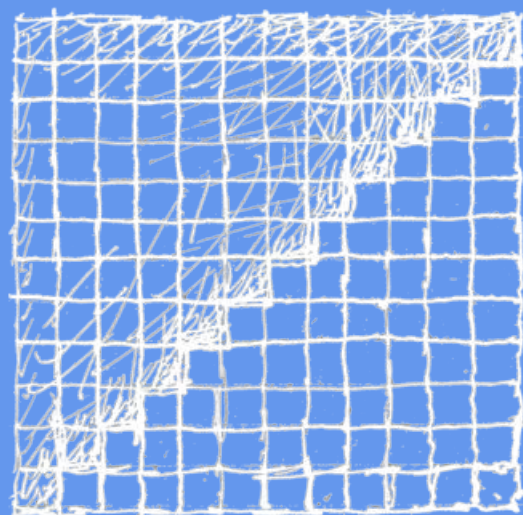
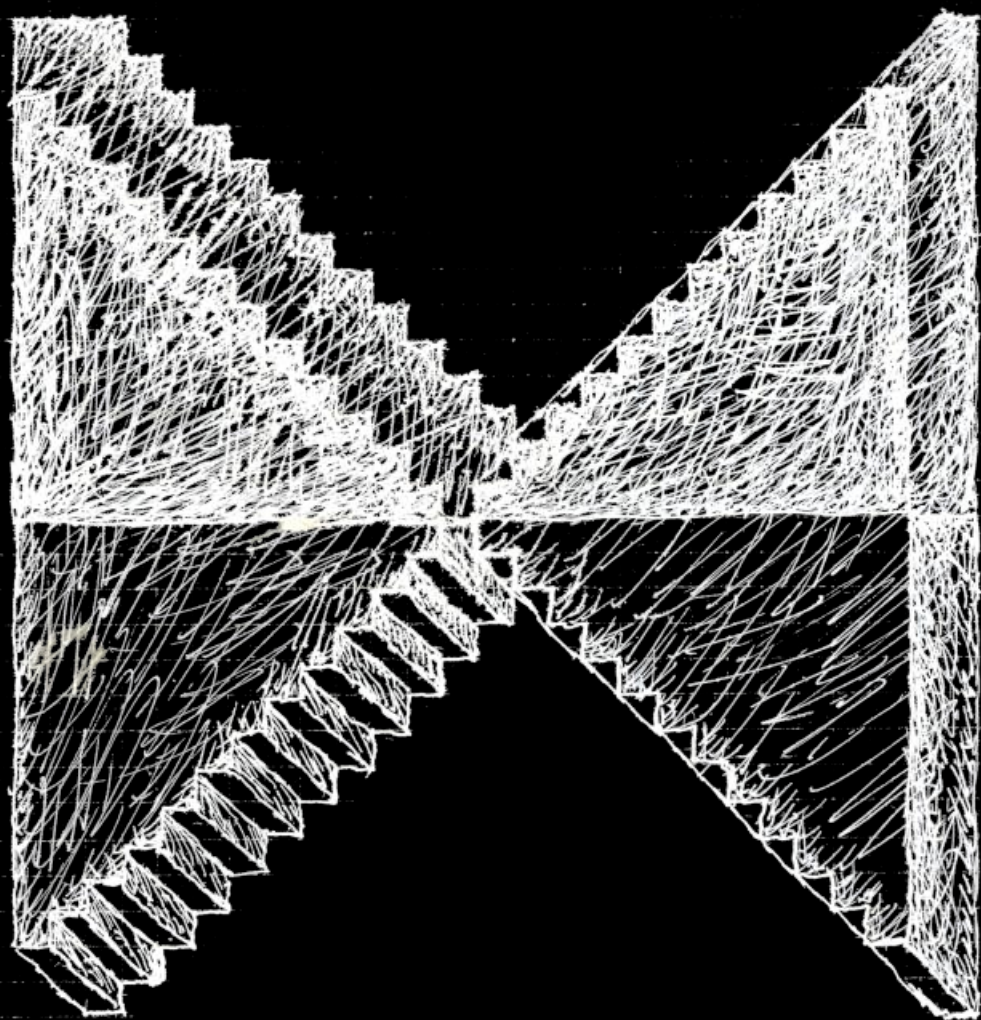




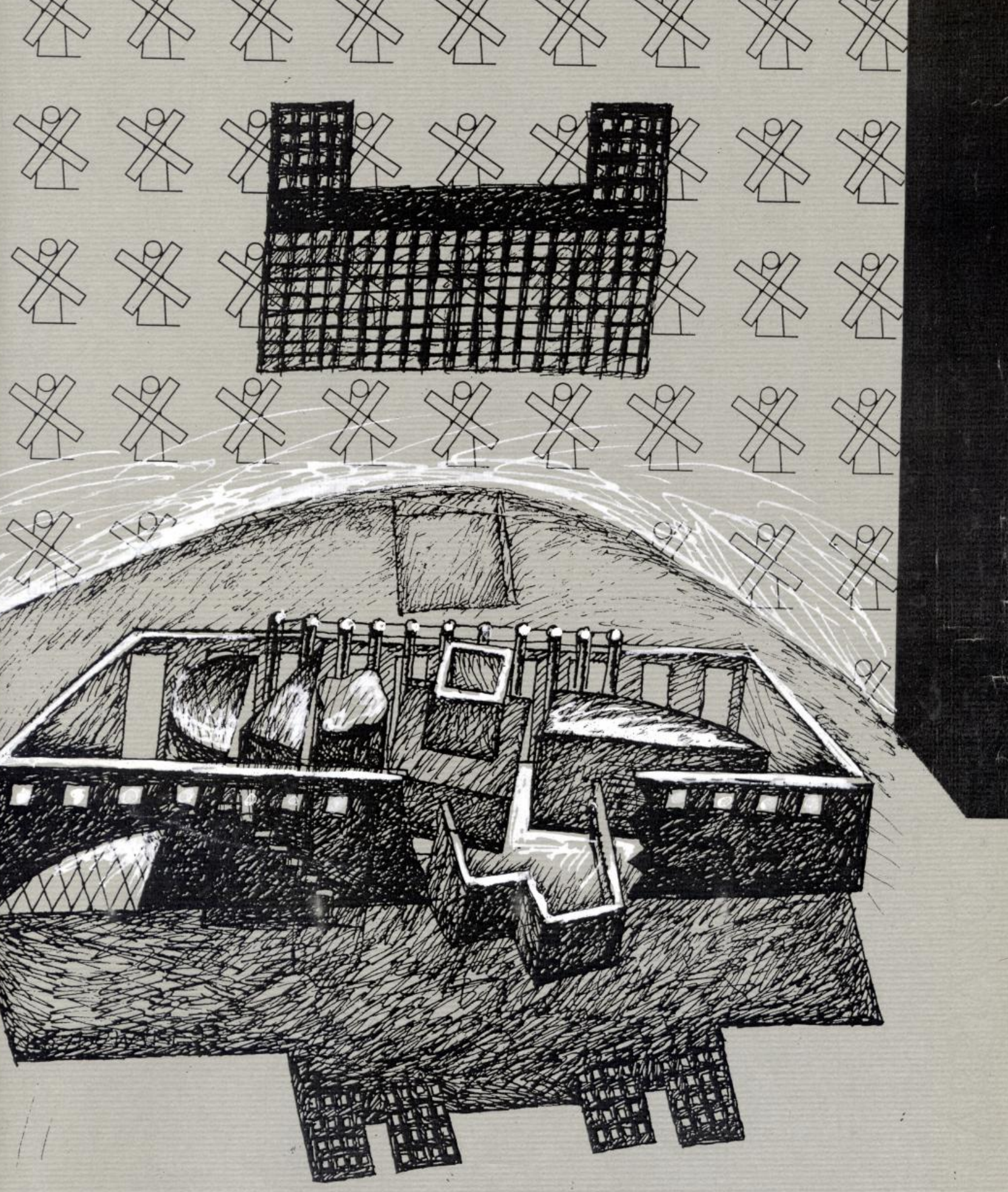
NR 3. 2010
ZESZYTY KATEDRY ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ

PRETEXT



NR 3. 2010
ZESZYTY Katedry Architektury Mieszkaniowej
Instytut Projektowania Architektonicznego
Wydział Architektury
Politechnika Krakowska

PRETEXT



Pretekst

Zeszyty
Katedry Architektury Mieszkaniowej
Nr 3. 2010
©Katedra Architektury Mieszkaniowej
Instytut Projektowania
Architektonicznego
Wydział Architektury
Politechnika Krakowska
31-155 Kraków, ul. Warszawska 24
tel./fax (12) 628 20 21
e-mail: dkozlow@pk.edu.pl
www.a21.arch.pk.edu.pl

Zespół redakcyjny Editorial staff:

Dariusz Kozłowski
redaktor wydawnictwa
editor of publication
Marcin Charciarek
Tomasz Kozłowski
redaktorzy zeszytu
editors of issue
Przemysław Bigaj
Marcin Charciarek
Tomasz Kozłowski
materiały fotograficzne
photographs courtesy
Wojciech Buliński
Dariusz Kozłowski
Maria Misiągiewicz
rada naukowa
scientific council
Konrad Kucza-Kuczyński,
Wacław Seruga
recenzenci
reviewers
Paweł Franaszek
tłumaczenia
translations

DJAF
druk/printing
Drukarnia
DJAF
31-525 Kraków

ISBN 978-83-7242-581-2

Wydawnictwo finansowane ze środków
Dziekana Wydziału Architektury PK

Spis treści Content

1.	
<i>Miejsce szuka formy, forma szuka funkcji.....</i>	6
<i>A Place Searches for a Form, a Form Searches for a Function.....</i>	8
Dariusz Kozłowski	
2. Projektowanie Specjalistyczne Specialist Design.....	10
3. Pisma Writings.....	32
Dariusz Kozłowski	
<i>O pięknie architektury (współczesnej).....</i>	33
<i>On the Beauty of (Contemporary) Architecture.....</i>	36
Antonio Monestiroli	
REAKCJA FORMY 1	
<i>Krótki wykład na temat architektury.....</i>	39
Antonio Monestiroli	
THE RESPONDING FORM 1	
<i>Short Lecture on Architecture.....</i>	46
Maria Misiągiewicz	
<i>Idee, preteksty, inspiracje.....</i>	53
<i>Ideas, Pretexts, Inspirations.....</i>	56
Marcin Charciarek	
<i>Perfekcja i ekspresja racjonalistycznej architektury.....</i>	58
<i>The Perfection and Expression of Rationalistic Architecture.....</i>	61
Tomasz Kozłowski	
<i>Architektura ekspresjonizmu i Ein Stein.....</i>	64
<i>The Architecture of Expressionism and Ein Stein.....</i>	67
Anna Mielnik	
<i>Architektura prostoty.....</i>	70
<i>The Architecture of Simplicity.....</i>	72
4. Prof. Antonio Monestiroli	
<i>doctor honoris causa Politechniki Krakowskiej.....</i>	75
<i>doctor honoris causa of Technical University of Cracow.....</i>	77
Antonio Monestiroli	
<i>Architektura rzeczywistości.....</i>	79
<i>The Architecture of Reality.....</i>	82
5. Projekty i konkursy Design and competitions.....	86
6. Archiwum Archives.....	96

Trzeci Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej – PRETEKST – zawiera przegląd dydaktyki katedry z ostatnich lat, które odpowiadają tezie wydawnictwa – poszukiwania formy i funkcji architektonicznej w zadanej lokalizacji: do zbioru prezentowanych opracowań należą projekty studenckie projektowania specjalistycznego na roku 5. oraz projekty konkursowe i realizacje architektoniczne pracowników katedry.

W katedrze prowadzone są wykłady z teorii Architektury i Urbanistyki.

Zespół Katedry Architektury Mieszkaniowej Instytutu Projektowania Architektonicznego Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej: Prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski (kierownik katedry), mgr inż. arch. Przemysław Bigaj, dr inż. arch. Marcin Charciarek, mgr inż. arch. Ewa Heger, dr inż. arch. Tomasz Kozłowski, dr inż. arch. Anna Mielnik, dr inż. arch. Maciej Skaza, mgr inż. arch. Piotr Stalony-Dobrzański, mgr inż. arch. Ernestyna Szpakowska, dr inż. arch. Rafała Zawisza, Logistyka Katedry Architektury Mieszkaniowej mgr inż. arch. Krzysztof Jasiński, mgr Urszula Pytlowany.

W 2011 roku katedra miała zaszczyt gościć Prof. Antonia Monestirolego uhonorowanego tytułem *doctora honoris causa* Politechniki Krakowskiej. Ceremonia nadania godności odbyła się na posiedzeniu Senatu Akademickiego PK w dniu 21 stycznia 2011 r. w auli Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z inicjatywą nadania tytułu wystąpili profesorowie Wydziału Architektury: Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz, Wacław Seruga. Promotorem był prof. Dariusz Kozłowski.

Tytuł zeszytów – PRETEKST – zawiera pewne przesłanie programowe, które starano się wyjaśnić w artykule wprowadzającym: jeśli architektura jest sztuką, to jej nauczanie może dotyczyć pewnej warstwy architektury możliwej do przeanalizowania; inne skazane są na intuicję twórcy. Preteksty architektonicznie mogą w tej grze uczestniczyć. Zeszyt zawiera poszukiwania racjonalistycznej teorii architektury – przedstawia artykuł prof. Antonia Monestirolego: pt. *Architektura rzeczywistości*. Ważnym zagadnieniem dydaktycznym jest tekst prof. Marii Misiągiewicz: pt. *Idee, Preteksty, Inspiracje*.

Mamy nadzieję na edycję kolejnego numeru zeszytów.

Dariusz Kozłowski

The third issue of the publication of the Chair of Housing – PRETEXT – includes a survey of its educational achievements in recent years which respond to the editors' thesis: a search for an architectural form and function in an assigned location. Our collection of presentations includes the fifth-year students' specialist designs as well as the teachers' competition designs and architectural implementations.

Lectures on the theory of Architecture and Urbanism are delivered at the Chair.

I have the privilege of introducing the team of the Chair of Housing, Institute of Architectural Design, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology: Prof. D.Sc. Ph.D. Arch. Dariusz Kozłowski (Chair Manager), M.Sc. Arch. Przemysław Bigaj, Ph.D. Arch. Marcin Charciarek, M.Sc. Arch. Ewa Heger, Ph.D. Arch. Tomasz Kozłowski, Ph.D. Arch. Anna Mielnik, Ph.D. Arch. Maciej Skaza, M.Sc. Arch. Piotr Stalony-Dobrzański, M.Sc. Arch. Ernestyna Szpakowska, Ph.D. Arch. Rafała Zawisza, Chair Logistics M.Sc. Arch. Krzysztof Jasiński, M.A. Urszula Pytlowany.

In 2011, the Chair had the honour of inviting Prof. Antonio Monestiroli who received the title of *doctor honoris causa* from Cracow University of Technology. The ceremony took place during a session of the Academic Senate on January 21, 2011 at the auditorium of Collegium Maius, Jagiellonian University. The Professors of the Faculty of Architecture: Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz and Waław Seruga put forward the initiative. Prof. Dariusz Kozłowski was the supervisor.

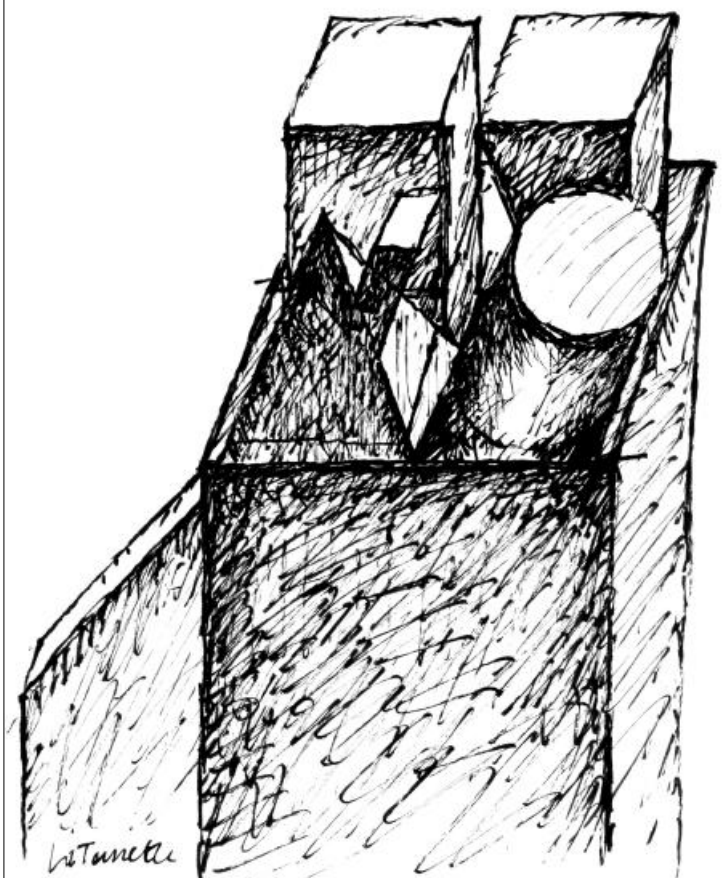
The title of our publication – PRETEXT – includes a particular programmatic message which is explained in the introductory article: if architecture is an art, its education can concern an analyzable layer of architecture, whereas the others are at the mercy of a creator's intuition. Architectural pretexts may participate in such a game. This issue presents a quest for a rationalistic theory of architecture in the article *The Architecture of Reality* written by Prof. Antonio Monestiroli. Prof. Maria Misiągiewicz's essay entitled *Ideas, Pretexts, Inspirations* is devoted to some significant aspects of education.

We hope for another issue of our publication.

Dariusz Kozłowski

1 Miejsce szuka formy, ■ forma szuka funkcji

6



Miasto nie jest architekturą. Miasto jest zbiorem „rzeczy architektonicznych”: zanim można rozpoznać jego budowle, i nazwać rzecz – domem, teatrem lub świątynią, są tylko kierunki, płaszczyzny, bryły... Miasto jest zbudowaną przez architekturę przestrzenią, na którą składają się inne: kulturowa, ekonomiczna, polityczna... Jest wynikiem Gry, gdzie przypadek ma swoją rolę.

Miasto jest palimpsestem form zapisywanych przez teraźniejszość, bez zbytniego zwracania uwagi na wolę przeszłości (podobnie, jak to czynił Baudolino ze swoim pierwszym rękopisem). Kolejne kształty dewastujące przeszłość dla chwili obecnej odbierane po latach jako całość, rodzą obawy przed naruszeniem tej doskonałości.

Miasto jakie chcemy pamiętać umarło: czytelne kształty miejsc i oswojonych form budowli. Skończyła się przestrzeń umożliwiająca identyfikację z nią – mieszkańcom, i podróżnym. „Miasto” zastąpiła „zabudowa”, zgodna z grą rynkową, ułomnie korygowana według nostalgicznych intencji. Ten amorficzny twór nie pozwala na odnalezienie Architektury bez przewodnika. W tej sytuacji ważne stają się pozostałe enklawy „miejskości”, które można objąć wyobraźnią, i odnaleźć ich znaczenia i role. [Budowanie miasta – budowanie Miasta, 2002.]

Tworzenie architektury nie jest budowaniem w „miejscu pustym”. Drogę do budowania formy Świata architektury może prowadzić poprzez odkrywanie – „motywacji urbanistycznych”, rozumianych (jak chce Giuseppe Samonà) jako zespół cech miasta możliwy do opisanie i przeanalizowania. Motywacje urbanistyczne wynikają z przesłanek przestrzennych sytuacji istniejącej. Jest to zagadnienie szerokie i ważne: istnieje przekonanie, że należy wyjść od motywacji urbanistycznych by dojść do wytycznych dla tworzenia architektury (...). Odwoływanie się do motywacji urbanistycznych jest realizacją potrzeb racjonalizacji kompozycji architektonicznej. Zapisy graficzne motywacji urbanistycznych, w stosunku do kompozycji przestrzeni, stanowią rodzaj prenatalnych notacji myśli i idei. Zapisy takie, stanowiąc nieprzedstawiające figuracje, nie zawierając informacji o formie architektonicznej – generują ją. Według Gianugo Polesello, należy je zakończyć zanim pojawi

7 Poszukiwanie w Światowym Muzeum Wyobraźni zagubionego zapisu idei Miasta, Monumentu lub Domu – przestrzenna rekonstrukcja obrazu malarskiego i jej aplikacja w realnym miejscu miasta

się myślenie o formie architektonicznej. Czy motywacja urbanistyczna może zaistnieć jako rodzaj inspiracji romantycznej, bez naukowej analizy przestrzeni miasta: raczej jako nakładanie się wspomnień, powidoków, wyobrażeń obrazów miasta, jako zapamiętane kształty, kolory, zapachy, płaszczyzny i kierunki, bądź jedynie jako wyobrażenie mitu? – Wtedy motywacja staje się inspiracją, pretekstem.

Są powody działania architekta, których z pewnością nie można racjonalizować, a które „usprawiedliwiają poczynania twórcy we własnych oczach i w oczach publiczności”, pomagając budować światy architektury. Można je nazwać „pretekstami architektonicznymi”. Pretekst – należy wtedy rozumieć jako „zmyślony powód” podany dla ukrycia właściwej przyczyny, pozór, podczas gdy – motywacja – to „prawdziwy powód”, to ukazanie motywów wyjaśniających działanie, nadających ogólny kierunek działalności. Określenie „pretekst”, pozwala traktować rzecz z pewnym dystansem. Preteksty architektoniczne służą nie tyle bezpośrednio budowaniu formy, co tworzeniu konwencji, wokół której możliwe jest budowanie dalszej opowieści. Lista pretekstów architektonicznych do budowania światów jest rozległa.(...)

Pretekstów architektonicznych dostarcza Światowe Muzeum Wyobraźni: nie ma ksiąg zakazanych – świat Piranesiego i świat Malewicza jako zbiór pierwowzorów, można przywołać do teraźniejszości. Można ponownie potwierdzić tezę El Lissitzky'ego, iż „malarstwo jest stacją przesiadkową do architektury”, dostrzegając w obrazach Henryka Stażewskiego kształty miasta i przekładając je na formy architektoniczne.

Jest to sfera pretekstów architektonicznych, która dotyka już poezji. Preteksty poetyckie dotyczą raczej problemów konwencji niż kreacji kształtu architektury. Mieści się w tym zagadnieniu także problem nazywania rzeczy: rzecz nie nazwana nie istnieje, moc słowa posiada siłę sprawczą nie do przecenienia [2007].

•

Zgodnie z tezą El Lissitzky'ego ideę poszukiwanej rzeczy architektonicznej – Miasta, Monumentu lub Domu, można odnaleźć w malarstwie

zgrupowanym w *Światowym Muzeum Wyobraźni*. Poszukiwania należy rozpocząć w dziele – sztuka nowoczesna, na półce – konstruktywizm. Być może trzeba spenetrować także cały dział malarstwa abstrakcyjnego (ideę można odnaleźć także w wśród kształtów rzeczy pospolitych). Jest to gra w poszukiwanie pretekstu architektonicznego.

Postępowanie:

1. *Miejsce*. Wybór sytuacji miejskiej, miejsca i kontekstu możliwego do opisanego, przeanalizowania i sporządzenia zapisu graficznego na planie urbanistycznym. Zapis analizy fragmentu miasta, stosownie do kontekstu przestrzennego miejsca może dotyczyć: linii, płaszczyzn, kubatur, kontekstu przestrzennego, niekiedy przeszłości części miasta – linii zabudowy, osi kompozycyjnych, punktów widokowych, układu komunikacji,

2. *Miejsce szuka formy*. Stosownie do wyników tej analizy aplikacja w miejsce na planie odnalezionego idei Miasta, Monumentu lub Domu ukrytej w pretekście architektonicznym – obrazie malarskim.

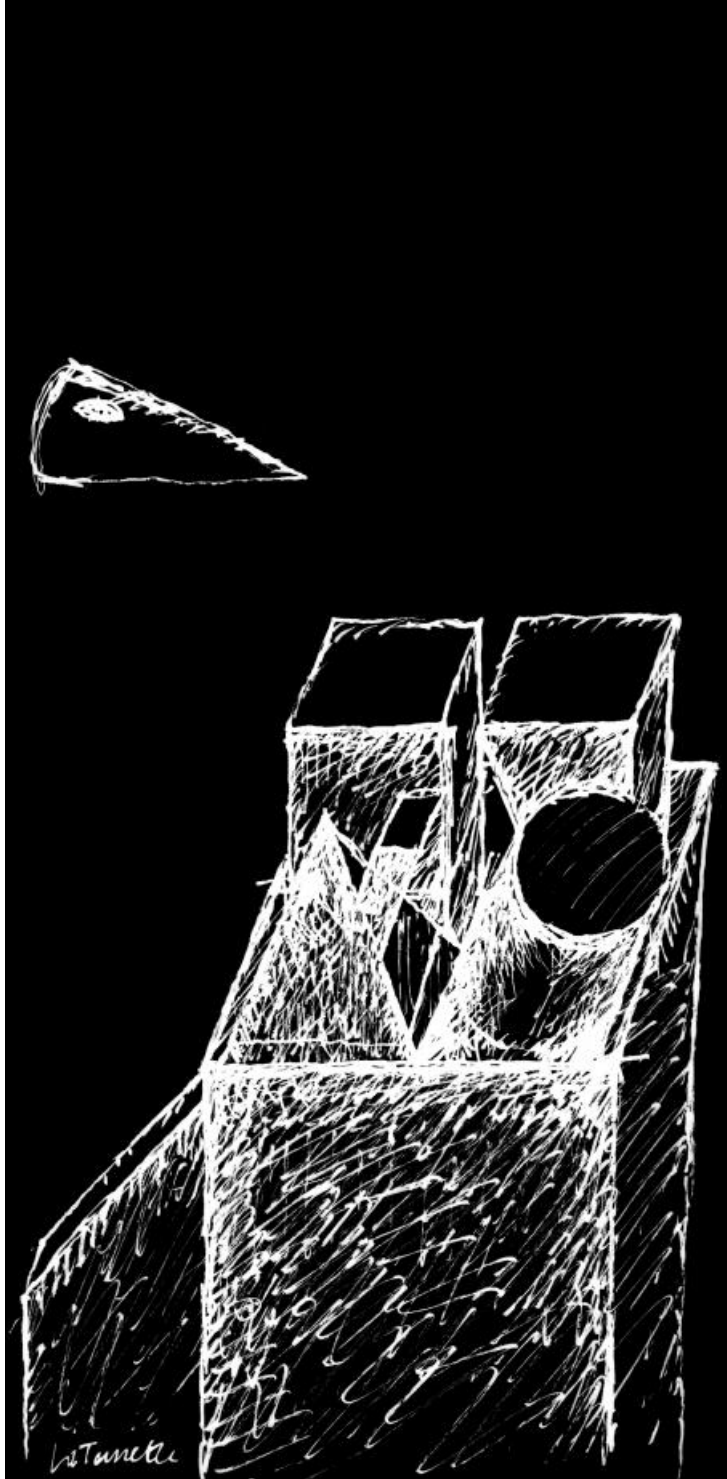
Odnalezione wyobrażenie malarskie należy zamienić w przestrzenną rekonstrukcję obrazu: w płaszczyznowy zapis aksonometryczny, stosownie do wyników analizy miejsca, podejmując decyzję co do znaczenia kodów znaków i kolorów obrazu. Atrakcyjność rzeczy potwierdzi rysunek perspektywiczny.

3. *Forma szuka funkcji*. Tak określona rzecz architektoniczna reprezentująca ideę architektonicznej przestrzeni, będzie możliwa do zmienienia się w konkretny projekt napełniony użytecznością (w projekcie dyplomowym, w semestrze X).

Dariusz Kozłowski

A place searches for a form, a form searches for a function

8



A city is not architecture. A city is a collection of “architectonic things”: before one can recognize its edifices and call them a house, a theatre or a temple, there are only directions, planes, bodies... A city is a space built by architecture which includes others: cultural, economic, political... It is the result of a Game where coincidence plays its role.

A city is a palimpsest of forms written by the present without paying special attention to the will of the past (like Baudolino did with his first manuscript). Shapes which devastate the past for the present, perceived as a whole after years, give rise to fears of violating this perfection.

The city we would like to remember – readable shapes of places and acquainted forms of edifices – is dead. There is no space that would facilitate identification with it – for inhabitants and travellers. A “city” is replaced by a “built-up space” in accordance with the market game, wrongly corrected with some nostalgic intentions. This amorphous creation makes it impossible to find Architecture without a guide. Under such circumstances, the remaining enclaves of “urbanity”, which can be imagined to find their meanings and roles, become important (Building a city – building a City, 2002).

Creating architecture does not mean building in an “empty place”. The way to build the form of the World of architecture may lead through discovering “urban motivations” understood (as Giuseppe Samonà wants it) as a set of urban features that can be described and analyzed. Urban motivations result from some spatial factors in an existing situation. It is a broad and important issue: there is a conviction that we ought to begin with urban motivations in order to reach some guidelines for creating architecture (...). Referring to urban motivations realizes needs to rationalize architectural composition. Graphical records of urban motivations, in relation to the composition of spaces, make a kind of prenatal notations of thoughts and ideas. Such records, making non-representative figurations without any information on architectonic form, generate it. According to Gianugo Polesello, we should finish them before we start thinking about architectonic form. Can urban motivation come into being as a kind of romantic inspiration, without a

9 A quest for a lost record of the idea of a City, a Monument or a House at the World Museum of Imagination – the spatial reconstruction of a painting and its application in a real urban place

scientific analysis of urban space: rather as overlapping memories, aftertastes, urban imaginations, as remembered shapes, colours, smells, planes and directions or just as an idea of a myth? – Then a motivation becomes an inspiration, a pretext.

There are some reasons for an architect's activity which he certainly cannot rationalize and which "justify a creator's actions in his own and public eyes" helping to build the world of architecture. One might call them "architectural pretexts". Such a pretext should be understood as a "fictitious reason" given to hide the real cause, a false appearance, while a motivation is the "real reason" showing motives which explain an action, show the general direction for activities. The term "pretext" makes it possible to treat a thing from a distance. Architectural pretexts do not directly serve the construction of a form but to create a convention which make it possible to build a further story around it. The list of architectural pretexts for building worlds is long.(...)

Architectural pretexts are delivered by The World Museum of Imagination: there are not any forbidden books – the world of Piranesi and the world of Malewicz as a collection of prototypes may be called to the present. We can confirm El Lissitzky's thesis again that "painting is a changing station to architecture", see some urban shapes in pictures by Henryk Stażewski and translate them into architectonic forms.

It is a sphere of architectural pretexts which touches poetry. Poetic pretexts concern the problems of convention rather than the creation of architectural shapes. This issue also includes the problem of naming things: an unnamed thing is inexistent, the causative power of words cannot be overestimated [*Where to find a new text today, or rational and poetic pretexts*, 2007].



According to El Lissitzky thesis, the idea of a sought-for architectonic thing – a City, a Monument or a House could be found in paintings collected at the World Museum of Imagination. The search should begin in the division – modern art, on the shelf – constructivism. Perhaps it will be also required to penetrate the entire department of abstract painting (the idea can also be found in the shapes of common

things). This game consists in looking for an architectural pretext.

Standards of conduct:

1. *A place*. The choice of an urban situation, a describable place and context, an analysis and graphical record on an urban plan. The record of an analysis of an urban fragment adequately to the spatial context of a place may concern: lines, planes, cubature, spatial context, sometimes the past of some parts of a city – its development line, compositional axes, beauty spots, transport layout.

2. *A place searches for a form*. Adequately to the results of this analysis, the application of the found idea of a City, a Monument or a House hidden in an architectural pretext – a painting – in a place on a plan. A found painting notion should be changed into a spatial reconstruction of the image: into a plane axonometric record, adequately to the results of an analysis of a place, taking a decision concerning the codes of signs and the colours of a picture. The attractiveness of things will be proven by a perspective drawing.

3. *A form searches for a function*. Such an architectonic thing representing the idea of an architectural space will be changeable into a specific useful design (diploma design, Semester 10).

Dariusz Kozłowski

2

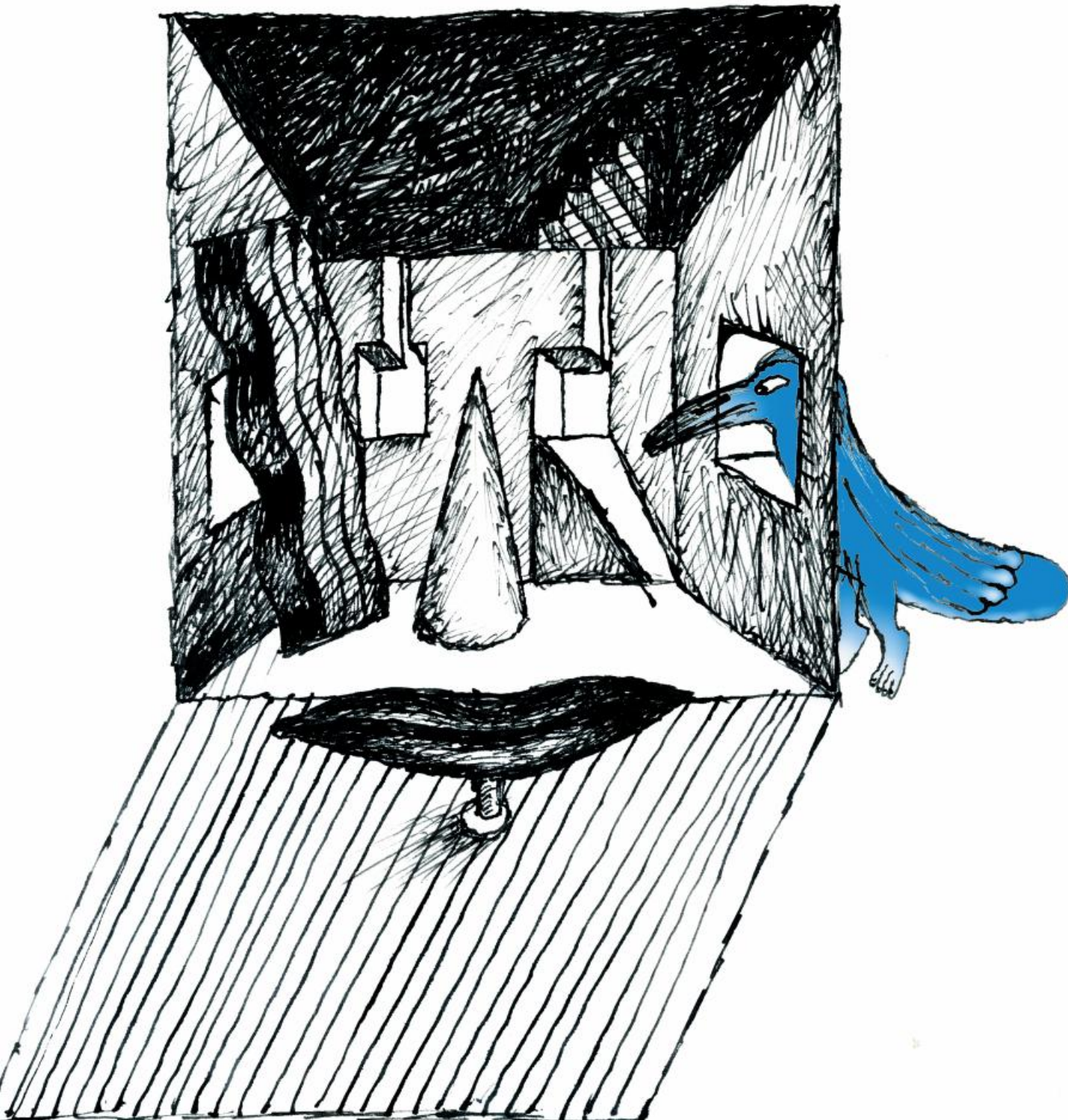
Projektowanie specjalistyczne

rok 5., sem. IX na kierunku Architektura i Urbanistyka

Specialist Design

■ Year 5, Semester 9, Curriculum Architecture and Urbanism

10





Agnieszka Miecznikowska, 2005-2006
Monument

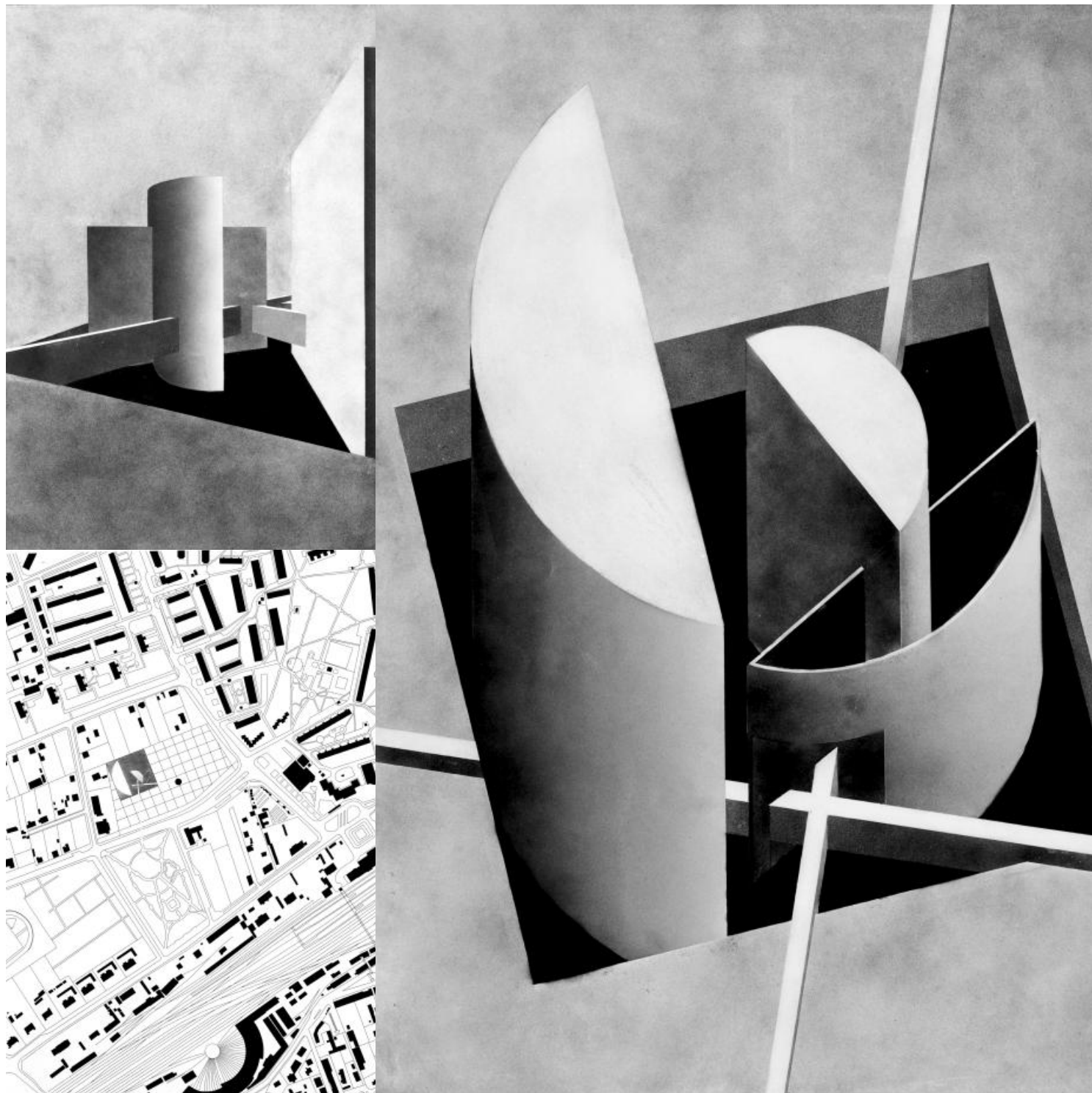


Monika Kowalska, 2005-2006

Monument na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza *Suprematyzm*, 1915



Magdalena Kowal, 2005-2006
Monument na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza *Suprematyzm*, 1916



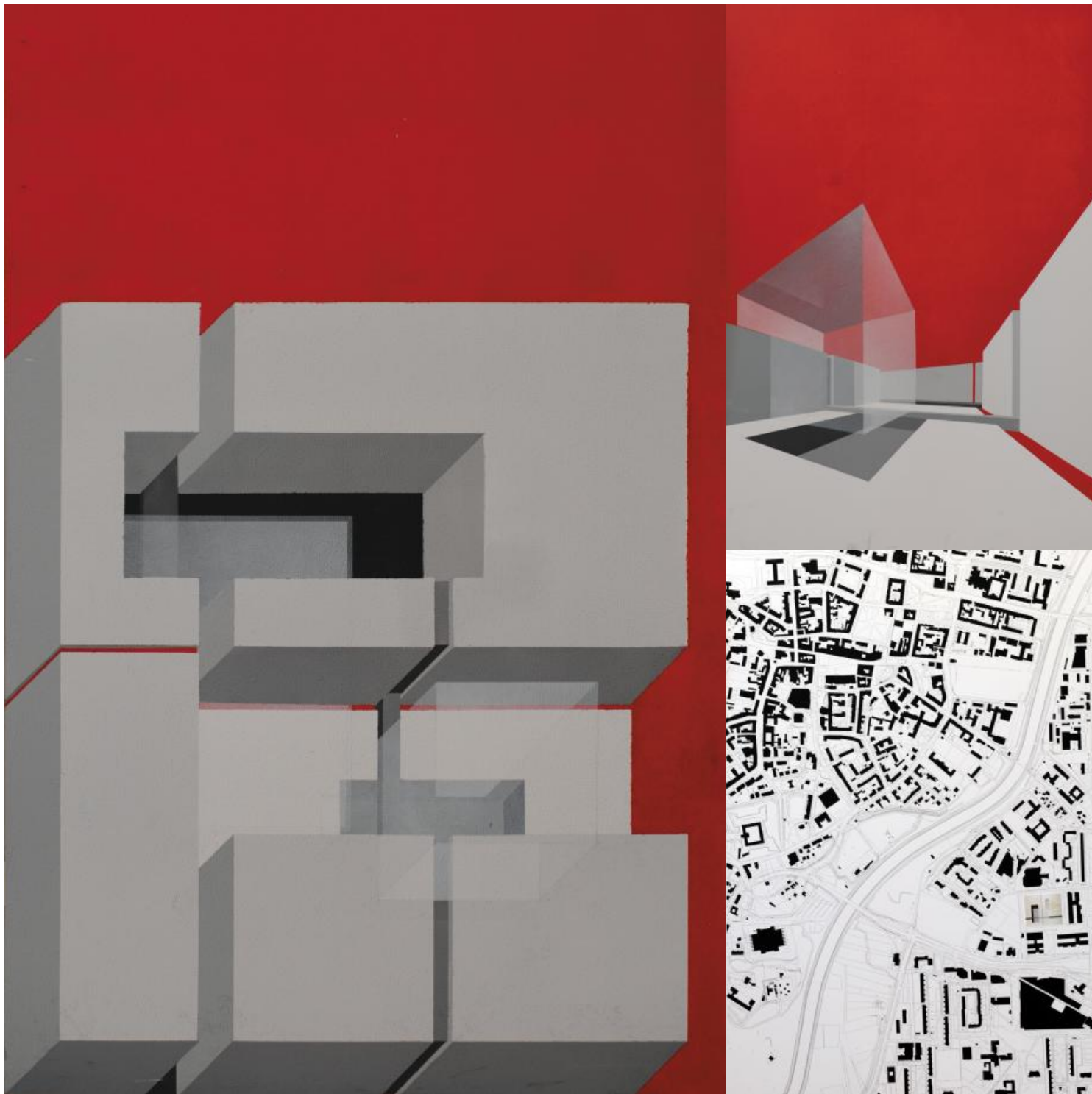
Michał Paszke, 2005-2006
Monument



Katarzyna Goska, 2005-2006
*Monument podstawie obrazu Wassilya Kandinsky'ego *Contrasting Sound*, 1924*



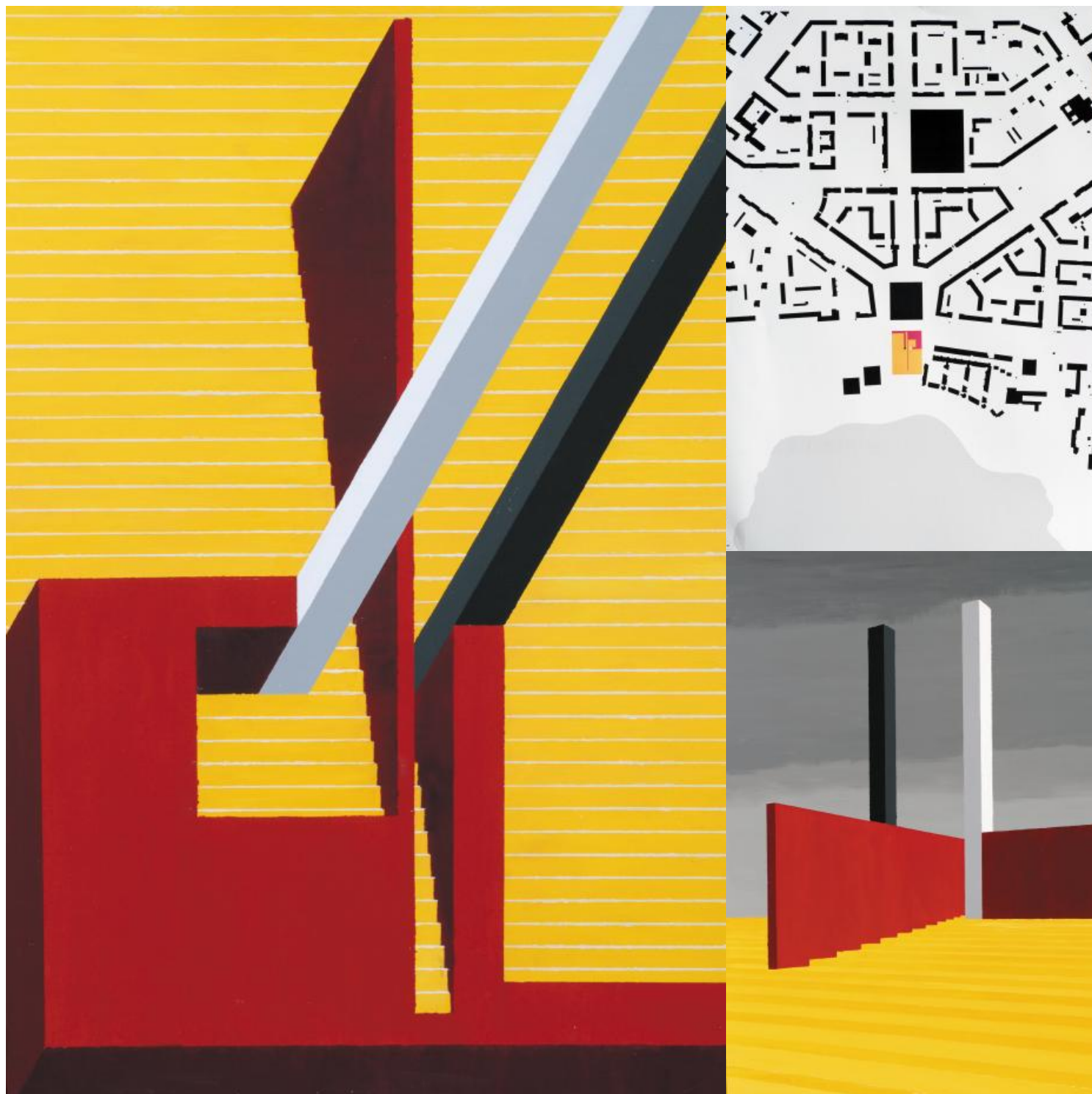
Dominika Zielińska, 2010-2011
Monument na podstawie obrazu László Moholy-Nagy'a *K VII*, 1922



Kamil Walczyk, 2010-2011
Monument na podstawie obrazu László Moholy-Nagy'a *Composition A.XX*, 1924



Magdalena Śławińska, 2006-2007
Monument na podstawie obrazu Auguste'a Herbina *Mal*, 1952



Piotr Wroczek, 2006-2007
Monument na podstawie obrazu Bruna Munariego *Negativo-Positivo*, 1956



Tomasz Grochowicz, 2006-2007

Monument na podstawie obrazu László Moholy-Nagy'a *Konstruktion*, 1922-23



Mateusz Zieliński, 2006-2007
Monument na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza *Supremus nr 50*, 1915

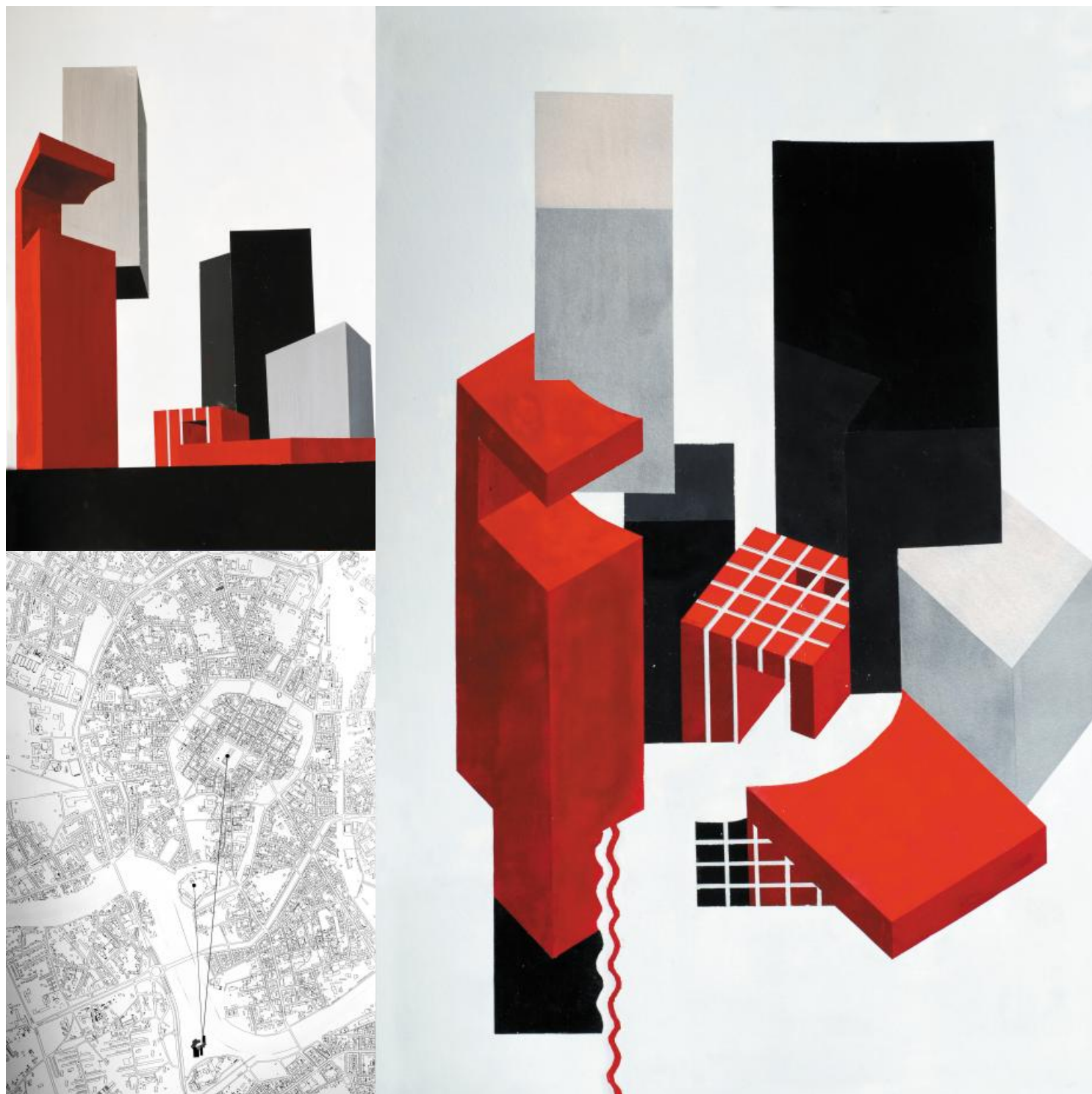


Paula Gibała, 2006-2007

Monument na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza *Kompozycja Suprematyczna*, 1915



Anna Pacut, 2006-2007
Monument na podstawie obrazu Wassilya Kandinsky'ego *Gray*, 1931

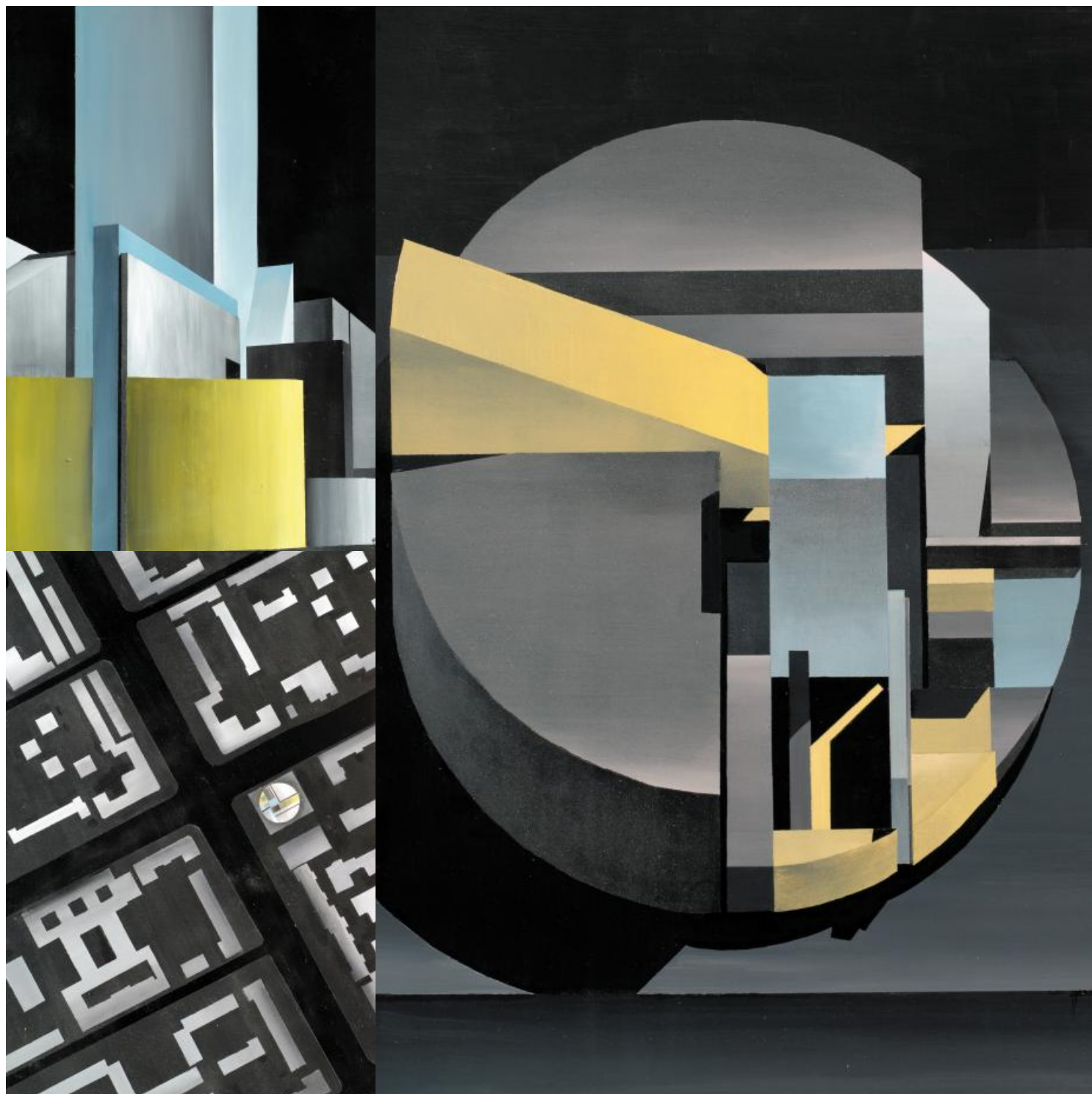


Robert Ciula, 2006-2007

Monument na podstawie obrazu Henryka Berlewiego *Kompozycja Abstrakcyjna*, 1924



Grzegorz Siemieniec, 2006-2007
Monument na podstawie obrazu Dominique'a Gaudina *Side to Side*



Katarzyna Herodecka, 2006-2007
Monument na podstawie obrazu Ilyi Bolotowsky'ego Light Blue and Yellow Tondo, 1980-1981



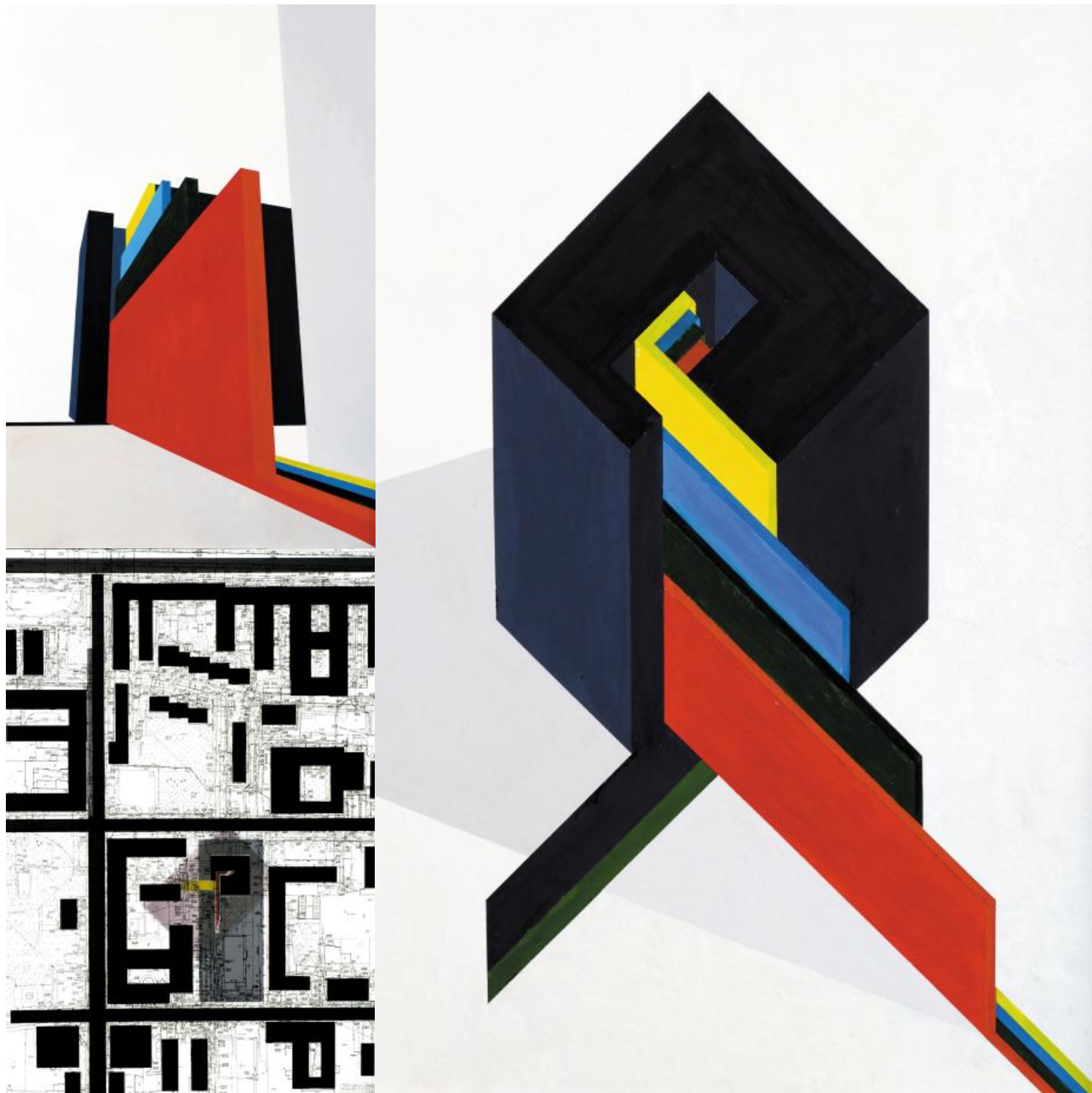
Wojciech Sumlet, 2006-2007
Monument



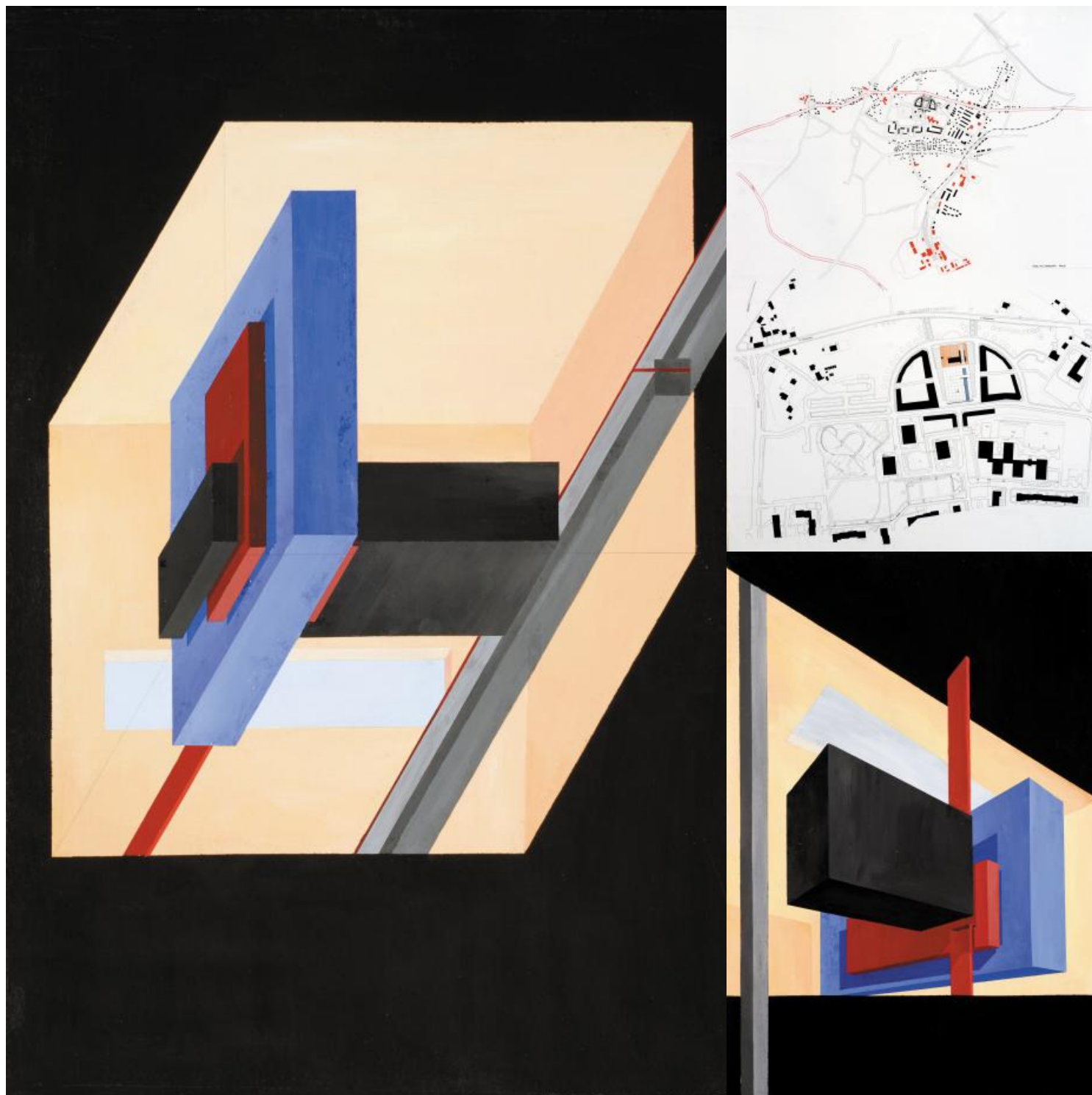
Marcin Musień, 2006-2007
Monument



Katarzyna Zięba, 2006-2007
Monument na podstawie obrazu László Moholy-Nagy'a *Construction*, 1922-23

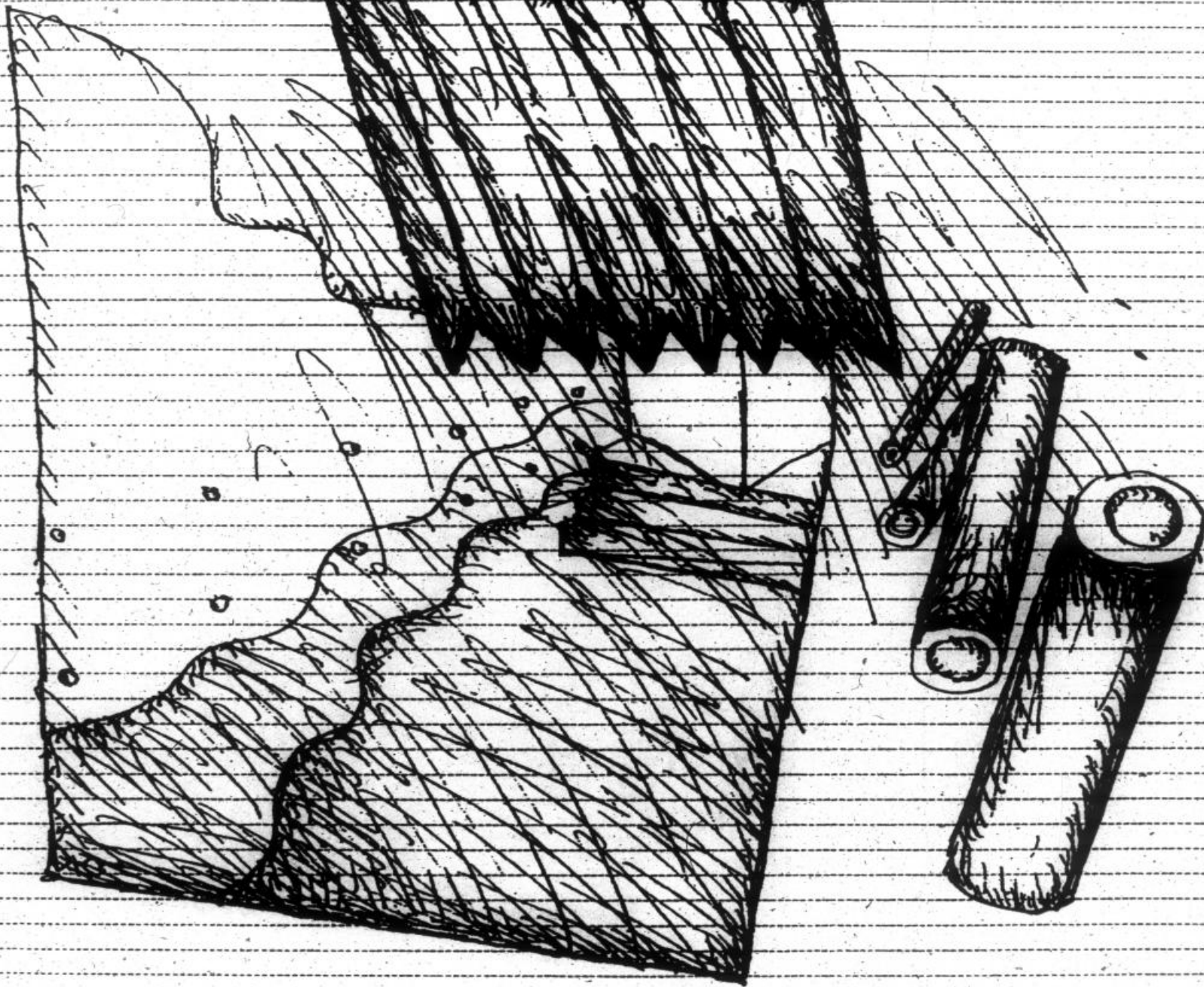


Daniel Pohorecki, 2005-2006
Monument na podstawie obrazu Jerzego Grabowskiego *Strefy*, 1968



Joanna Bąk, 2005-2006
Monument na podstawie obrazu El Lissitzky'ego *Proun GBA 4*, 1921

3 Writings ■ Pisma



1. Architektura dziś istnieje poza nurtami sztuki. Wśród innych sztuk wyróżnia ją użyteczność: architektura współczesna pozostaje wciąż w kręgu doktryn funkcjonalistycznych. Dzieło architektoniczne potrzebuje także akceptacji społecznej. I być może taka akceptacja wiąże się z potrzebą piękna, które w innych sztukach zostało zastąpione innymi kategoriami estetycznymi: dekompozycją formy i dekompozycją znaczeń: oryginalnością.

2. Ongiś John Ruskin twierdził, że architekturą jest to, co nieużyteczne. Wg tej tezy cechą architektury jest jej użyteczność i – owo coś więcej, coś co odróżnia ją od zwykłego budowania.

3. Architektura jest najmniej bezinteresowną ze sztuk, pomijając tzw. sztukę użytkową czyli kiedyś wytwory rzemiosła artystycznego, dziś wzornictwa przemysłowego. Ryzykując podejście analityczne można by rzec, że architektura składa się z dwóch warstw: uformowania służącego użyteczności, i „warstwy” estetycznej. Albo używając określeń z innego języka, jej funkcje prymarne (użyteczność) wyrażone są przez funkcje sekundarne (formę). Czyli rzecz dotyczy funkcji i formy¹.

4. Godzenie tych dwóch warstw wytworów ludzkiej działalności jest trudne, albo – jak chce W. H. Auden – jest z góry skazane na niepowodzenie: „W dziedzinie sztuki bezinteresownej, jak poezja, malarstwo, muzyka, nasze stulecie nie ma powodu wstydzić się swoich osiągnięć, jeśli zaś idzie o produkcję przedmiotów czysto użytkowych jak samoloty, zapory wodne, instrumenty chirurgiczne, bije wszystkie poprzednie epoki na głowę. Ilekroć jednak usiłuje połączyć bezinteresowne z użytecznym, zrobić coś co ma być zarazem funkcjonalne i piękne, ponosi zupełną porażkę. Nigdy w przeszłości nie stworzono czegoś tak ohydneho, jak przeciętny nowoczesny abażur lub budynek, obojętnie – mieszkalny czy publiczny. Czy może być większa potworność niż nowoczesny biurowiec?”².

Czy skoro jednak jest ohydna architektura, to czy jest miejsce także na rzeczy i – architekturę piękną? Opinia Audena odnosi się do teraźniejszości; nie dotyczy przeszłości, co może sugerować, że przeszłość była wspaniała. Wypada też przypomnieć uwagę, że także piękne miasta często tworzą brzydkie budynki!

5. Jeżeli wypadnie zgodzić z opinią angielskiego poety, ku czemu skłania obraz współczesnego miasta, to jednak istnieją wyjątki zaprzeczające tezie. Był przecież, opisywany przez Rolanda Barthesa – Citroen DS 19³, jest w Ronchamp pielgrzymia kaplica – Notre-Dame-du-Haut autorstwa Le Corbusiera, jest produkowana przemysłowo lampa – Tizio zaprojektowana przez Richarda Sappera, rzeczy nie łatwe do odnalezienia bez przewodnika w natłoku wytworów ludzkiej działalności.

6. Z „poezją, malarstwem, muzyką, naszego stulecia” sprawa także nie jest jednoznaczna; zawsze była sztuka wielka i taka, której nie warto wspominać. Lecz śledząc te sztuki w ostatnim stuleciu dostrzec można znamienne w skutki wydarzenia. Istnieje teza, którą głosi Philip Larkin, o szczególnym znaczeniu dla sztuki współczesnej trzech panów P.: Picassa, Parkera i Pounda⁴ – wielkich eksperymentatorów w dziedzinie malarstwa, muzyki i poezji. Larkin z jakichś powodów pomija inne dziedziny sztuki, być może inne nazwiska zepsuły by zabawę w aliterację. Można sądzić, że każdy mógłby mieć swoich faworytów w takiej wyliczance, jeżeli jednak zaakceptować reguły gry, wybór może wydać się słuszny. Wszystkich trzech panów P. wiąże nieustanne eksperymentowanie, zmienność upodobań, kierunków, tworzonych lub eksploatowanych, niecierpliwość twórcza, wreszcie – wpływ na otoczenie. Ale co najistotniejsze w tezie, wg Larkina – te trzy nazwiska wyznaczają katastrofalny upadek sztuki współczesnej. Każdy z nich jest odpowiedzialny, zdaniem angielskiego poety, za zniszczenie swojej dziedziny twórczej doprowadzając do przerostu zainteresowań eksperymentami formalnymi, dążeniem do oryginalności, które uczyniły je (kiedyś) niezrozumiałymi dla odbiorcy. Jeżeli nawet ta pesymistyczna wizja świata sztuki jest przesadzona – to obserwując jej obecną kondycję należy stwierdzić, że rola prekursorów, którzy zaprzeczyli zastanej tradycji, i roli piękna, rozbijając jej świat i dekompozycję podnosząc do rangi najwyższej, jest nie do przecenienia.

7. Sytuacja, o której mówi Larkin jest już dawno przez odbiorców sztuki oswojona, a wspomniane osobistości zastąpili inni rewolucjoniści. Dziś trudno być ekscentrykiem na polu sztuki nade wszystko dlatego,

że brakuje już kontestatorów. Patrząc jednak w przeszłość ważną jest sytuacja pozostawiona przez Marcela Duchampa, który przenosząc rzecz zwyczajną w inny kontekst uczynił ją przedmiotem artystycznym. Piękno, perfekcja warsztatu, zasady kompozycji, jakość materii ... definitywnie odeszły w przeszłość. Od tej chwili „Zamierzeniem jest doprowadzenie widza do stanu niepewności, bezradności, zakłopotania; zamiast takich czy innych przeświadczeń widz musi akceptować dwuznaczności i zadowolić się nieokreślonymi znaczeniami.”⁵ Teraz mógł Jackson Pollock pochodzić po swoich płótnach a Carlo Fontana pociąć swoje, Henry Moore mógł uznać w rzeźbach równorzędność pustki i materii, i wreszcie Katarzyna Kozyra zechciała ustawić piramidę z wypchanych zwierząt. Wcześniej muzykę pozbawiono tonalności (szczęśliwie nie na długo) a John Cage ze śmiertelną powagą kazał słuchać ciszy. Naturalnie sztuka rozwija się wieloma nurtami, koneserzy oczekują nowości, teoretycy opisują zjawiska, przechodnie nie są zainteresowani, a „ludzie kulturalni” – słuchają spokojnie Beethovena, niekiedy Henryka Góreckiego, bądź muzyki baroku.

8. W tym kontekście architektura wydaje się być zapóźnioną dziedziną sztuki. Myśląc o architekturze wciąż poszukuje się przejrzystych układów elementów dzieła składających się na całość kompozycyjną tak, by tworzyły one swoiście logiczną strukturę. Tak, jak w innych sztukach najbardziej zrozumiałe wydają się cechy znane z przeszłości: „[...] symetria, równowaga, zwartość, jedność w różnorodności itp. Kompozycja dzieła w szerszym znaczeniu (dbałość o przejrzyste struktury) obejmowała też takie zasady, jak jedność miejsca, czasu i akcji (w teatrze), rytmiczność (w muzyce: allegro-largo-allegro), cykliczność (w poezji i w muzyce), zgodne z naturalną chronologią następstwo czasowe (w powieści, teatrze, filmie).”⁶ Tak architekci wciąż mówią o „ładzie przestrzennym”, porządku, kompozycji, kontekście... Takie kategorie pojawiają się w definicjach architektury, które nie są kwestionowane.

Architekci jako jedyni twórcy chcą także rozmawiać o pięknie!

9. Dopiero od niedawna także w architekturze pojawiły się nurty dekompozycyjne, których genezę teoretyczną

lub intuicyjną odnaleźć można już w początkach XX w. w malowanych wizjach Hansa Scharouna. Ten kierunek skrajnie dionizyjski, jak by to określił Friedrich Nietzsche, uzyskał miano – dekonstruktywizmu. Jego unikające znaczeń (Gehry, Hadid), lub wsparte literaturą (Libeskind) ekspresjonistyczne formy mają na celu – oryginalność, budowaną w negacji, apollińskich jednak, kształtów architektury tradycyjnie modernistycznej. Jak się wydaje dekompozycja formy i dekompozycja znaczeń powoli staje się naczelną kategorią estetyczną architektury współczesnej, a ekspresjonistyczne budowle wydają się być szczególnie podatne na to, by stać się ważnymi znakami w mieście, godnymi następcami średniowiecznych katedr. Na przeciwnym krańcu poszukiwań nowości lokują się minimalistyczne tendencje architektury, bez związku ze sztuką Minimal Art, pozostające także w opozycji do zasad funkcjonalizmu. Oba te nurty wzbudzają zaniepokojenie, lecz nie wywołują większego zdziwienia widza.

10. Umberto Eco twierdził, że awangarda w architekturze musi abstrahować od własnych kodów, lecz to grozi odrzuceniem rzeczy architektonicznej przez społeczeństwo – architektura, wg włoskiego teoretyka, musi być zrozumiała. Czy oznacza to, że w odczuciu widza musi być piękna? Poczynania i dekonstruktywistów, i minimalistów, przeczą tej tezie, a reakcja społeczeństw potwierdza, że są one w stanie przyjąć każdą nowość.

11. Architektura, i cała sztuka, dziś nie jest już wyrażeniem plastycznym jakiegoś określonego ideału, jest wyrażeniem każdego ideału, któremu twórca potrafi nadać formę. Nie ma więc kierunków architektury, jest tylko oryginalność wielkich twórców. Każdy z nich czyni to na swój sposób i nie widać jakiejś jednej teorii architektury, czy nawet prób porozumienia się w tym zakresie: nie ma zrozumienia mówiącymi różnymi językami – zdezorientowani pozostają także naśladowcy. Naczelną wartością stała się nie tyle sama sztuka zwana architekturą, co „konwencja” umożliwiająca przychylne zaakceptowanie nowych kształtów i ich przyjazny odbiór: jeżeli widz zaakceptuje konwencję, wydaje się, że dalsza zabawa staje się przyjemnością, lecz do końca nie jesteśmy pewni: opera seria to, czy – buffa. „Architektura minimum”

i „architektura w pióropuszu”, bywa akceptowana jednakowo.⁷

12. Tym bardziej wypada umieć zgodzić się z Livio Vacchinim, który nie widzi potrzeby dzielenia architektury na warstwy: „... 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 To stwierdzenie jednoznacznie stawia architekturę wśród innych sztuk, i kieruje ją ku nieubłaganej – oryginalności. Wyjaśnia też, że W. H. Auden kierował myśl w niewłaściwym kierunku: to nie ułomność rzeczy, które chcą być równocześnie piękne i użyteczne jest powodem klęski nowej architektury, a jedynie ułomność twórców. A użyteczność architektury oznacza z pewnością jedno: architektura jest opakowaniem ludzkiej egzystencji.

13. Jest także jeszcze miejsce na piękno. Odnaleźć je można w „sztuce szczęścia” – kiczu. Obejmuje wszystkie dziedziny twórczej działalności człowieka. Jeśli więc ktoś potrafi dostrzec owo zjawisko w nowej architekturze, jest bez wątpienia człowiekiem szczęśliwym.

2007/2011

1. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1982.

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

3. R. Barthes, *Mitologie codzienne* [w:] *Mit i znak*, Warszawa 1970.

4. J. Jarniewicz, „Instant” Pound, „Literatura na Świecie” 1992, nr 6/8.

5. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.

6. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.

7. D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992.

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

1. These days, architecture exists beyond the trends of art. From among other arts, it is distinguished by usefulness: contemporary architecture still remains in the circle of functionalist doctrines. An architectural work needs social acceptance, too. Perhaps such acceptance is related to a need for beauty which in other arts has been replaced by other esthetic categories: the decomposition of form and the decomposition of meanings: originality.

2. John Ruskin once said that architecture was made of what was useless. According to this thesis, a feature of architecture is its usefulness and something more which distinguishes it from common construction.

3. Architecture is the least unbiased art without talking about so-called utilitarian art – once products of artistic craftsmanship, now of industrial design. Venturing an analytical approach, we might say that architecture consists of two layers: formation serving usability and an esthetic “layer”. Or, applying terms from another language, its primary functions (usefulness) are expressed by secondary functions (form). So, the whole thing concerns a function and a form.¹

4. Reconciling these two layers of the products of human activity is difficult or – as W.H. Auden claims – is doomed to fail: “In the field of unbiased arts, such as poetry, painting or music, our century need not be ashamed of its achievements. As far as the production of purely utilitarian objects, like airplanes, barrages or surgical instruments is concerned, it beats all the previous epochs into the ground. However, every time we try to combine the unbiased with the biased, to make something both functional and beautiful, we fail sweepingly. In the past, there were not such atrocities as an average modern lampshade or a residential or public edifice. Can there be a bigger eyesore than a modern office building?”².

If we have got ugly architecture, however, is there room for beautiful things and beautiful architecture, too? Auden’s opinion refers to the present; it does not concern the past which may suggest that the past was magnificent. We must also remember that beautiful cities often give birth to awful buildings!

5. Even if we agree with the English poet’s opinion, what would be recommended by the image of a contemporary city, we will surely find some exceptions

to his thesis. There was Citroen DS 19³ described by Roland Barthes; there is the pilgrims’ chapel Notre-Dame-du-Haut designed by Le Corbusier in Ronchamp; there is the industrially produced lamp Tizio designed by Richard Sapper – things hard to find without a guide in the congestion of the products of human activity.

6. Things with “the poetry, painting and music of our century” are quite ambiguous, too; there has always been great art and meaningless art. But, following them in the last century, one may notice some dramatic events. There is Philip Larkin’s thesis of the great importance of three P-men for contemporary art: Picasso, Parker and Pound⁴ – great experimenters in the fields of painting, music and poetry. For some reasons, Larkin omits other domains of art, maybe other surnames would spoil the alliterating game. We may think that everyone could choose their own favourites in such a chant but if we accept the rules of this game, the choice should be proven right. All the three Misters ‘P’ were well-known for constant experimentation, changeable likes, invented or exploited trends, creative impatience, finally for their impact on the surroundings. The crucial aspect of Larkin’s thesis is that these three surnames mark the catastrophic downfall of contemporary art. Each of them is responsible – in the English poet’s opinion – for the destruction of his creative domain which led to an overgrown interest in formal experiments, to a drive towards originality which made them (once) incomprehensible for a recipient. Even if this pessimistic vision of the world of art is exaggerated, observing its current condition we must state that the role of precursors, who rejected tradition and the role of beauty breaking its world and raising decomposition to the highest rank, is not to be overestimated.

7. The situation Larkin talks about is long accepted by the recipients of art, while the abovementioned celebrities were replaced by many other revolutionaries. Today, it is difficult to be an eccentric in the field of art mainly because there are not too many contesters. Looking back, however, we can see Marcel Duchamp who – transferring a common thing into another context – turned it into an objet d’art. Beauty, perfect technique, the principles of composition, the

quality of matter ... are definitely things of the past. From now on "The intention is to make a spectator uncertain, helpless, confused; instead of various convictions, he must accept ambiguities and undefined notions."⁵ As a result, Jackson Pollock could walk on his canvases, Carlo Fontana could cut his, Henry Moore could join emptiness and matter in his sculptures, last but not least Katarzyna Kozyra could make a pyramid of stuffed animals. Earlier, music was deprived of tonality (thanks God not for long) and deadly serious John Cage "played" silence to the audience. Naturally, art develops in many streams, connoisseurs expect novelty, theoreticians describe phenomena, passers-by show no interest at all, while "cultured people" listen to Beethoven, sometimes Henryk Mikołaj Górecki or baroque pieces with pleasure.

8. In this context, architecture seems to be a backward domain of art. Thinking of architecture, we still search for some clear sets of the elements of a work forming a compositional whole so as to produce a genuinely logical structure. Just like in other arts, features known from the past seem the most understandable: "[...] symmetry, balance, compactness, unity in diversity etc. The composition of a work in a broader meaning (attention to clear structures) also included such principles as the unity of action, time and place (theatre), regularity (music: allegro-largo-allegro), cyclicity (poetry and music), the sequence of time in accordance with natural chronology (literature, theatre, film)."⁶ Architects still talk about "spatial order", neatness, composition, context... Such categories appear in definitions of architecture which are not called into question.

Architects are the only creators who want to talk about beauty, too!

9. Recently, architecture has developed some trends of decomposition whose theoretic or intuitive origin can be found in the early 20th century – in visions painted by Hans Scharoun. This extremely Dionysian direction – as Friedrich Nietzsche would have called it – was named deconstructionism. Its expressionistic forms avoiding meanings (Gehry, Hadid) or supported by literature (Libeskind), aim at originality built in the negation of the Apollonian shapes of traditionally

modernistic architecture. As it seems, the decomposition of forms and the decomposition of meanings is slowly becoming the principal esthetic category of contemporary architecture, while expressionist edifices – important landmarks, praiseworthy successors of medieval cathedrals. At the opposite end of pursuing novelties, there are minimalist tendencies in architecture, not related to Minimal Art, also remaining in opposition to the principles of functionalism. Both trends arouse a spectator's interest but do not astonish him much.

10. Umberto Eco claims that the vanguard in architecture must ignore its own codes but it may force the society to reject an architectonic thing – in the Italian theoretician's opinion, architecture must be understood. Does this mean that it must be beautiful in an onlooker's estimation? The deeds of both deconstructionists and minimalists contradict such a thesis, while the societies' reaction proves that they can accept every novelty.

11. Today's architecture and entire art is not an expression of a given ideal any more; it expresses every ideal for which a creator can give a form. Thus, there are not any architectural directions, there is only the originality of outstanding authors. Each of them goes his own way and we cannot see just one theory of architecture or even attempts to understand one another in this field: there is no comprehension between different languages – imitators are disoriented, too. The highest value is not really this old art called architecture but "convention" which facilitates the acceptance and friendly reception of new shapes: if a spectator accepts a convention, it seems that further fun becomes a pleasure even though we are not sure: is it opera seria or buffa? "Minimum architecture" and "architecture with a plume" are often accepted at the same level.⁷

12. Now we can only agree with Livio Vacchini who does not see a need to divide architecture into layers: "... architecture appears when a man feels a need which makes him look at a thing "in a certain manner"; when he values general reasons above personal requirements; when he goes farther than necessary [...] Architecture is a useless thing."⁸ This statement unambiguously sets architecture among other arts and

directs it towards inevitable originality. It also explains that W.H. Auden sent his thought in the wrong direction: it is not the imperfection of things which want to be beautiful as well as useful that causes the failure of new architecture but the imperfection of creators. For certain, the usefulness of architecture means one more thing: architecture is packaging for human existence.

13. There is still room for beauty. It can be found in “the art of happiness” – kitsch. It comprises all the fields of man’s creative activity. Therefore, if someone can notice this phenomenon in new architecture, they are happy without question.

2007/2011

1. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1982
2. W. H. Auden, *Poeta a społeczeństwo w: Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988
3. R. Barthes, *Mitologie codzienne w: Mit i znak*, Warszawa 1970
4. J. Jarniewicz, „*Instant*” Pound, „Literatura na Świecie” 1992, nr 6/8
5. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981
6. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984
7. D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992
8. L. Vacchini, *La necessità dell'inutile*, „Rivista Technica” 1988

Niniejszy wykład przeznaczony jest dla studentów architektury oraz dla wszystkich tych, którzy zadają sobie pytanie, co jest celem tworzenia architektury i jakie są niezbędne formy ekspertyzy.

Niektórzy mogą zaprotestować, że w dzisiejszych czasach każdy ma swe własne wyobrażenie architektury ukształtowane przez życie w naszych miastach, które jednogłośnie uznawane wartości zapisują w czasie.

Mam tu na myśli liczne przykłady przepięknych teatrów wybudowanych na początku XIX w. we włoskich miastach, ich widzów, którzy za każdym razem podziwiają szlachetną i zarazem figlarną atmosferę nadającą im niepowtarzalny charakter.

Jak wiadomo, już samo wejście do takich teatrów stanowi nadzwyczajne doświadczenie. Wydatne balkony ułożone w kształcie podkowy zwracają się w stronę miejsca, które – do momentu wygaśnięcia światła na widowni – pozostaje tajemnicze i nieme. W tym właśnie miejscu rozpoczyna się spektakl.

Zastanawiam się, czy osoba, która doświadczyła wydarzenia takiego kalibru, mogłaby dalej nie wiedzieć, czym jest architektura. Z pewnością ma ona taką świadomość, przynajmniej w chwili, gdy przygasają światła na widowni, a na scenie rozpoczyna się barwne widowisko.

Gdy występ dobiega końca, a obie części teatru oświetlone są w stopniu równomiernym, znika magia miejsca i niemal wszyscy obecni zapominają o tym, że uczestniczyli w zdarzeniu o charakterze architektonicznym. Niektórzy zamykają je w czasie przeszłym, wyobrażając sobie, że tylko w przeszłości można było skonstruować tak magiczne miejsca.

Nigdy nie potrafiłem zrozumieć pragnienia wyróżniania okresów historycznych i oddzielania przeszłości grubą kreską. Podejście takie izoluje nasz czas od biegu historii, pozostawiając go na pastwę losu w imię narzucającej różnorodności nowoczesności, tak jakby nasza kultura musiała należeć tylko i wyłącznie do okresu naszego życia. Dla wielu ludzi ani przeszłość ani przyszłość nie ma prawdziwej wartości – liczy się tylko teraźniejszość.

W ten właśnie sposób naucza się grupy szkolne zwiedzające Panteon: uczniowie zwiedzają *cud z przeszłości*, który już nie należy do nas. Żaden

z niezliczonych przewodników nie zwraca uwagi na samo doświadczenie zwiedzania – od przejścia przez szesnaście gigantycznych kolumn z granitu aż do przekroczenia progu wspaniałej kopuły, która zdumiewa każdego śmiertelnika. Wejście do kopuły Panteonu to niepowtarzalne przeżycie. Inne znane nam urodzive kopuły są oddalone od obserwatorów, tutaj sprawa ma się inaczej: kopuła wraz ze wszystkimi detalami znajduje się na wyciągnięcie ręki.

Dlaczego doświadczenie to nie może posiadać wartości w teraźniejszości? Cemu musi wiązać się tylko i wyłącznie z czasem, w którym wzniesiono ten cudowny budynek?

Gunnard Asplund chciał odtworzyć to doświadczenie w innej skali, dostosowując proporcje swej drewnianej kaplicy (na sztokholmskim cmentarzu) do rozmiarów gości. Pragnął on na nowo wywołać dreszcz towarzyszący przechodzeniu z lasu kolumn do idealnej półkuli kopuły. Budynek zlokalizowany jest w lesie, kolumny z pomalowanego na biało drewna stanowią kontynuację i alegorię pni otaczających je drzew, kopuła zaś pełni funkcję funeralną. Podczas wizyty w niewielkim budynku funkcja ta może być nieaktywna, ale sama jego bryła, wpadające doń naturalne światło, ustawione w krąg wysokie miejsca siedzące sprawiają wrażenie, że zaraz rozpocznie się tu uroczystość pogrzebowa.

Wracając jednak do wizyty w Panteonie – co rozumiemy przez budynek nadzwyczajny? Czy choć na krótką chwilę przychodzi zwiedzającym do głowy, że piękno tego miejsca należy do naszej kultury i że możemy je odtworzyć w innym miejscu i w innych formach? Być może dzieje się tak wyłącznie w przypadku osób o silnym powołaniu architektonicznym.

Omawiane doświadczenia to również lekcje architektury pokazujące, w jaki sposób może ona wywoływać głębokie emocje – nie krótkotrwałe wrażenia, lecz prawdziwe uczucia pozwalające nam rozpoznawać wartości, które trwają w czasie.

Im trudniejsza lekcja w Panteonie, tym trudniej zrozumieć jego znaczenie. Fascynuje nas jego zmyślna konstrukcja, ekspresyjna siła poszczególnych części, moc kolumn, precyzja połączeń, ale ucieka nam ogólne znaczenie samego budynku. Mówiąc precyzyjniej,

ucieka nam jego początkowe znaczenie, a pozostaje znaczenie historyczne, które od niepamiętnych czasów dominuje w całych Atenach i, z dowolnej perspektywy, zdaje się zawsze nad nami górować niczym znak ostrzeżenia.

Żaden inny budynek na świecie nie daje tak silnie odczuć swojej obecności, jednak to nie ona pozwala nam podejść do greckiej świątyni – jej autorytatywna obecność trzyma nas na pewien dystans. Tym, co nadaje świątyni aktualność, jest rozpoznanie aktu zamknięcia i chronienia czegoś, do czego przywiązuje się ogromną wagę. Jednakże świątynia dostępna jest wyłącznie jako ruina. Odgradza ona i chroni celę boskości, dla której została stworzona. Nie wita gości zbyt gorąco – solidne kolumny otaczające celę i podtrzymujące dach wręcz ich odpychają, trzymają na dystans, domagają się szacunku.

Grecka świątynia pozwala obserwację, lecz nie poufałość, chroni boski pierwiastek ukryty w niej jak w skarbcu. Dlatego też ludzie zawsze podziwiali świątynie za metody konstrukcji, proporcje poszczególnych części, wzajemne połączenia. Zawsze prowadzono studia nad *językiem konstrukcji*, nigdy natomiast nie wiadomo dyskusji nad głębszym jego sensem. Stąd dwuznaczność: z jednej strony świątynię uważa się za prototyp architektury wszech czasów, z drugiej – za niedostępny pomnik przekształcony w obiekt kultu.

Możemy zatem zrozumieć słowa Le Corbusiera, który za prawdziwego autora świątyni uznawał nie architekta Iktinosa, lecz wielkiego rzeźbiarza Fidiasza. Panteon to dzieło powierzone raczej językowi konstrukcji niż typologicznej definicji, która na przestrzeni wieków nie uległa zmianie.

Rzymianie przekształcili świątynię w bazylikę po to, by umożliwić zgromadzonym wejście do głównej sali otoczonej kolumnami i przykrytej wielkim dachem.

Ta ogromna, niepodzielona przestrzeń staje się tematem architektonicznym dla tych, którzy chcą budować instytucje publiczne, dla tych, którzy nadać formę miejscom zgromadzeń, związaną nie z poszczególnymi funkcjami, a z ogólnym znaczeniem zgromadzenia jako matrycą formy miejsca.

Historia, jak widać, przekształca z ery na erę nie tyle

formy architektury, co motywacje, dla których tworzy się dzieło architektoniczne.

Definicja Sali głównej jako miejsca zbiorowego, zbudowanego w formie ewokującej ideę wspólnoty, stała się także jednym z tematów badań prowadzonych przez Miesa van der Rohe.

Gdyby wzniesiono Salę Konferencyjną w Chicago, stałaby się jednym z cudów swojego czasu – przestrzenią o niezwykle wymiarach, przeznaczoną dla 50 tys. osób, wyznaczoną przez marmurową ścianę na czterech bokach kwadratu mierzących 200 m. To gigantyczne zamknięcie definiuje miejsce zgromadzeń i wyraża ideę wspólnoty.

Nikt wcześniej nie był w stanie przekryć tak ogromnej przestrzeni, nie poświęcając przy tym cywilnego charakteru budynku. Być może nikt przedtem nie czuł takiej potrzeby. *Potrzeba ta stanowi motywację dla stworzenia projektu, a jego formy to wyraz tejże potrzeby.*

Pomyślcie o geście zamknięcia miejsca – geście uświęconym, powtarzanym w historii gatunku ludzkiego za każdym razem, gdy pojawiała się potrzeba rozróżnienia pomiędzy wnętrzem a zewnątrz ograniczonej przestrzeni. Zamknąć, by chronić, ale też zidentyfikować, uczynić miejsce właściwym i rozpoznawalnym.

Takim samym gestem zamknięcia Mies tworzy swe niskie domy, które przede wszystkim stanowią *miejsce chronione i identyfikowane*, czyjeś miejsce zamieszkania. Wewnątrz ogrodu z wyeksponowanych cegieł dom może być zbudowany na rozmaite sposoby. Tym, co się liczy, co sprawia, że dom staje się rozpoznawalny jako miejsce do życia, jest jego zamknięcie.

Wracając do kwestii historycznych, zadajmy sobie pytanie, co odróżnia dom starożytny od zamkniętego miejsca Miesa. Z pewnością praktyczne i religijne motywacje zamknięcia, materiały i metody budowlane, ale nie chęć identyfikacji i wyróżnienia domu.

Będąc zmuszonym do podjęcia tematu domu i radykalnego odtworzenia kultury zamieszkania z poszanowaniem odnośnie czynszówek XIX-wiecznego Paryża, Le Corbusier pyta samego siebie, który budynek, jeśli nie siedziba króla Francji wraz

z dworem, jest najpiękniejszym, jaki kiedykolwiek postawiono w tym mieście, i zastanawia się, dlaczego nie wszyscy Paryżanie mogą mieszkać w równie pięknych obiektach. Oczywiście, kiedy Le Corbusier mówi o domu króla Francji, wcale nie chodzi mu o bogactwo umeblowania, złocenia zwierciadeł czy inne wspaniałe ozdoby. Ma on na myśli system dziedzińców otwierających się niczym teleskop na ogrody Les Tuileries i dalsze okolice, widocznych z okien każdego pokoju. Jest to wciąż sposób zamykania budynku, pozostawiania perspektywy otwartej w stronę idealnie nieskażonej przyrody. Gdy pojawił się problem, Le Corbusier musiał znaleźć model, który ustanowiłby związek między domem a naturą – odnalazł go w Luwrze.

Każda chwila w historii ma swoje ideały i architektoniczne próby ich osiągnięcia, znalezienia form mogących przekształcić je w rzeczywistość. Weźmy renesans – ideę *jedności tworzenia*, która ustala formy analogii między architekturą a przyrodą, lub też oświecenie – wznowione poszukiwanie związku z naturą w okresie, gdy rozwój wielkich miast zdawał się wykluczać jakąkolwiek możliwość nawiązania takiego związku.

Mies i Le Corbusier poszukiwali tego związku, co leżało u podstaw stworzenia czterech wież mieszkalnych ułożonych niczym kostki domina na brzegu jeziora Michigan w Chicago. Ułożenie czterech wysokich budynków sprawia, że największa możliwa liczba jednostek zwrócona jest w stronę jeziora, dzięki czemu wszystkie apartamenty, z których każdy ogranicza się do jednego pokoju o bardzo dużych rozmiarach, spełniają podstawowy warunek istnienia domu – są miejscem, z którego obserwuje się naturalny krajobraz. Tworzenie idei odnowionego związku z przyrodą uzasadnia wszystkie badania nad domem w architekturze XX w. Samo sedno wszelkich wyborów dotyczących domu z tamtego okresu: od kierunku ustawienia do pozycjonowania budynków i miejsc zamieszkania.

Widzimy, że architekturę zawsze motywuje program istniejący poza nią, w społeczeństwie, które ją wytwarza. Od teatru jako wzajemnego odbicia dwóch przeciwnych części, przez salę jako zbiorowe miejsce wywołujące ideę wspólnoty, po dom jako miejsce

naszego życia wytwarzające charakterystyczne reakcje, architektura zawsze wymaga programu odniesienia, motywacji, konieczności dostarczanych przez społeczeństwo, które ją tworzy.

Musimy znać tę konieczność, oceniać poziom jej generalizacji, *poszerzać jej wartość* aż do momentu rozpoznania jej jako należącej do naszej kultury i współtworzącej z nią formy architektoniczne, dzięki którym może stać się ewidentna dla wszystkich.

Wracając do licznych teatrów w stylu włoskim: stanowią one produkty silnej i szeroko rozpowszechnionej kultury teatralnej zbudowane w najodpowiedniejszych formach, nie tylko dla funkcji praktycznej (złożony związek między widownią a sceną), ale też, i przede wszystkim, aby zaspokoić pragnienie stworzenia miejsca sugerującego jej wartość. Kiedy przychodzę na spektakl wystawiany w jednym z teatrów tego rodzaju, gdy patrzę na rzędy pustych jeszcze balkonów, nie potrafię nie myśleć o wielu pokoleniach, które kiedyś zapełniały te miejsca, czekając na ostatni dzwonek. Można to powiedzieć o teatrach z każdej epoki, o przewspaniałych przestrzeniach nadmorskich teatrów greckich, o rzymskich teatrach stojących przed niezwykle, emblematycznymi konstrukcjami w rodzaju fasady Pałacu Cesarskiego. Można tak mówić o wszystkich teatrach pod warunkiem, że budowano je z wolą uwypuklenia ich funkcji reprezentacyjnej – że budowano je *metodami architektonicznymi*.

Co kryje się pod pojęciem metod architektonicznych?

Wypadałoby teraz wytłumaczyć się z nieco przydługiego wstępu. Jest on niezbędny dla przypomnienia, że praca architekta *nie rozpoczyna się od danego programu*, lecz od jego zdefiniowania. Dobra architektura zaczyna się wraz z wypracowaniem programu. Zdanie to, choć sprawia wrażenie oczywistego, budzi dziś sporo kontrowersji. Program nie jest obecnie powierzany tym, którzy tworzą projekty architektoniczne – dostarcza go klient, który zwykle podchodzi do ewentualnej dyskusji z dużą niechęcią.

Oznacza to, że w programie brakuje ważnego czynnika fundacyjnego, motywacji stojącej za ideą, która formuje podstawę projektu budynku. Przekonaliśmy się już, że idea przyjmuje formę, starając się poznać ogólniejszą

wartość budynku, jaki mamy postawić, co pozwala nam określić jego charakter. Jeżeli narzuca go klient, będzie w większej części ograniczony do wartości praktycznej. Ale, jak wcześniej wspomniałem, praktyczna wartość specjalnie nas nie interesuje, mimo że zawsze to ona stanowi motywację budowy. Bardziej interesuje nas wartość kulturowa, czyli *poszerzenie i uogólnienie wartości praktycznej*.

W celu dokładniejszego wyjaśnienia problemu skorzystam z przykładów własnej pracy.

Gdy projektowałem gmach teatralny w ramach konkursu w Udine w 1974 r., dłuższa refleksja doprowadziła mnie do konkluzji, że w każdym teatrze są dwie przeciwległe części i że najogólniejsza wartość teatru zasadza się na ich konfrontacji. Cała reszta ma znaczenie drugoplanowe. Naprawdę istotna jest konfrontacja widowni z krajobrazem naturalnym w teatrze greckim, ze stałą sceną, metaforą konstrukcji, w teatrze rzymskim, z ukrytym za kurtyną magicznym miejscem w teatrze włoskim.

Doprowadziło to do powstania początkowej, niezbyt jasnej, formalnej idei mojego teatru: pomyślałem o miejscu ustawionym pomiędzy dwiema przeciwległymi stałymi scenami. Był to bardzo ważny punkt wyjścia, który zdeterminował wszystkie kolejne kroki.

Gdybym nie cieszył się wolnością programową, możliwością rozpatrywania ogólnego znaczenia teatru, nigdy nie doszedłbym do wyobrażenia formy embrionalnej, typologicznego planu teatru realizowanego w czasie budowy.

Owa forma początkowa nie wywodzi się z innych form, lecz z refleksji nad tożsamością i potencjałem teatru.

Jest to pierwsze, delikatne przejście od idei, którą można też wyrazić słowami, do formy, która poprzez konstrukcję przyjmuje określoną postać. Wierzę, iż taka właśnie procedura doprowadziła Ignazia Gardellę do odnalezienia formy teatru w Vicenza – kto wie, czy nie najpiękniejszego ze wszystkich jego projektów, w którym widownia i scena spoglądają na siebie we wspólnej przestrzeni wyróżniającej się silną jednością i geometrią.

Niewiele wcześniej (w 1972 r.) wykonałem projekt przedszkola pomyślanego jako dom dla dzieci, co

doprowadziło mnie do stworzenia koncepcji wielkiego ogrodzenia obejmującego i dom, i ogród.

Mógłbym dalej opisywać genezę form wszystkich moich projektów, które zawsze rozwijały się w ten sam sposób: myśląc o znaczeniu projektu, definiowałem jego charakter.

Co oczywiste, w tym przejściu od idei do formy pozostaje się pod wpływem wszystkich przykładów i podobieństw, które przychodzą do głowy. Bez naszych poszukiwań znaczenia kolejnych dzieł nie byłoby z nich żadnego pożytku – rodziłyby się po prostu pozbawione życia kopie.

Właśnie we wstępnej fazie poznawczej możemy myśleć w sposób analityczny, poruszając się zarówno między ideami a kompatybilnymi formami, jak i między formami rozwijanymi a istniejącymi, które pozwalają nam wyrażać własne sądy – dualistyczna analogia, która z jednej strony pozwala nam testować aktualność naszych idei, z drugiej zaś pomaga unikać kopiowania już istniejących form.

Używanie wyobraźni ma w fazie początkowej znaczenie pierwszorzędne: chodzi o umiejętność, w odniesieniu do tworzenia się idei, wyobrażenia sobie jednej lub więcej *reakcji form*. Przywołujemy tu emocje odczuwane w przeżywaniu dzieł architektury z odległej i niedawnej przeszłości, nie tyle i nie tylko form, co wywołanych przez nie emocji. Takie same emocje chcielibyśmy wywołać za pomocą własnego projektu. Wracając raz jeszcze do mojego projektu teatru w Udine, pamiętam, że powtarzałem swego rodzaju symulowane doświadczenie miejsca szlakiem prowadzącym z wąskich wejść bocznych w sam środek dwu przeciwległych scen. Potem już wszystko, każdy poszczególny ruch konstrukcyjny, musiało podporządkować się temu programowi. Każde przejście, od konstrukcji po formę pojedynczych części, było rezultatem tego doświadczenia.

Widzimy więc, że w historii transportowano nie formy (dobrze, że pozostają one w czasie, gdy je stworzono), lecz idee i emocje, które potrafimy z nich wydobyć. Tylko w taki sposób, poprzez rozpoznanie idei i przeżycie emocji, będziemy mogli odnaleźć nowe formy zdolne do reprezentowania wartości swej epoki.

Jak na razie dzieło nasze pozostaje wewnątrz

wyimaginowanej rzeczywistości, formy nadal nie posiadają bryły, a by się urealnić, będą musiały zmierzyć się z konkretnymi czynnikami miejsca, z wymaganiami funkcji oraz z zasadami budowy. Wiemy już mniej więcej, co chcemy zbudować, co pomaga nam przebadать wszystkie czynniki oraz wybrać spośród wielu możliwości odpowiednie metody konstrukcyjne.

Doszliśmy do ważnego etapu naszej dyskusji: naszej zdolności trzymania wyznaczonego kursu. Można go, rzecz jasna, udoskonalać w czasie budowy, ale nie za każdym razem, gdy pojawią się jakieś trudności. Podsyćanie wiary w przygotowany program stanowi warunek osiągnięcia pozytywnych wyników, bez usprawiedliwiania wyborów opartych na zdarzeniach nieprzewidywanych i przypadkowych uwarunkowaniach miejsc oraz zobowiązaniach budowlanych. Kiedy Mies projektował Salę Konferencyjną, był w pełni świadom problemów związanych z dwustumetrowym dachem po obu stronach, a jednak nie dawał im sobą zawładnąć. Szukał rozwiązania najlepiej dopasowanego do maksymalnej ekspozycji *rozległości miejsca zamkniętego* i, zamiast odrzucać, wzmacniał jedność form.

Budowa zobowiązuje nas do urzeczywistniania idei projektowej, do realizowania jej charakteru. Nie nakłada się on na ideę ani jej nie zastępuje. Jego zadaniem jest idei tej urealnienie.

Istnieje wiele stosownych przykładów ze starożytności i nowoczesności. Wystarczy prześledzić problemy związane z budową kopuły w czasach odrodzenia. Technika konstrukcyjna rozwijała się po to, by cel ten osiągnąć. Wybudowanie kopuły było dla renesansowych architektów czymś więcej niż zwykłym wyzwaniem natury technicznej – było realizacją formy podobnej do sklepienia niebieskiego rozciągającego się nad głowami wszystkich mieszkańców. Aby program taki skutecznie, trzeba było za wszelką cenę odnaleźć właściwe rozwiązanie techniczne.

Ktoś mógłby powiedzieć, że program realizuje się stopniowo, wraz z postępem technik budowlanych, ale sama konstrukcja nie posiada najmniejszej wartości bez sprecyzowanej idei tego, co chcemy zbudować. Nie wszyscy zgadzają się dziś z tą opinią. Wiele osób przeprowadza skomplikowane badania techniczne

w przekonaniu, że mają one charakter architektoniczny, i w bezprecedensowym przemieszaniu środków i celów. Powraca teoria prymitywnej chaty rozumiana jako supremacja form technicznych. Jednakże architektura nie jest równoważna z budową – w swej najbardziej zaawansowanej metodzie reprezentuje ona akt budowy wraz z jego najogólniejszymi motywacjami. To świątynia, a nie chata, tworzy przejście od konstrukcji do jej metafory, architektura zaś rodzi się równocześnie z budową świątyni.

Co dziś moglibyśmy rzec na temat tego zdania? Musimy raz jeszcze podkreślić, że budowa ma swój cel zewnętrzny, który tkwi w idei wznoszonego obiektu ukazanej w sposób jak najwyrazistszy. Gardella twierdził, iż „*architektura jest budową idei*”, w związku z czym rola konstrukcji, logika jej części, miar i związków, musi być rozpoznawalna. Konstrukcyjne części chaty przybierają formę elementów naturalnych, pni drzew, poplątanych gałęzi itp. W architekturze bardziej złożonej części rozpoznaje się po formie, która reprezentuje ich rolę (kolumna i jej komponenty, architrav i jego komponenty). Nawet kiedy nie będzie się już stosować układów klasycznych z wyjątkiem celów ornamentalnych, części konstrukcji (filary, architrawy, ściana, krypty) będą rozpoznawalne wraz z realizowaną przez nie ideą.

Rozpoznawalność elementów nie stanowi właściwości pojedynczej metody budowlanej – nie wchodzi w relacje z klasycznymi układami lub ich uproszczonymi formami. Jest to zawsze możliwe, nawet w bardzo zróżnicowanych systemach budowlanych. Wystarczy nam jeden przykład: katedra. Istnieje wiele powodów, dla których wpadamy w zachwyt, wchodząc w słoneczne popołudnie do katedry w Chartres: światło wpadające przez struktury naw, chór i okno rozetowe na fasadzie, wymiary i proporcje nawy głównej, wszechogarniająca przestrzeń, czy wreszcie – z myślą o wszystkich, których interesują metody nadzwyczajnego przedsięwzięcia – logika konstrukcji.

Dzięki ramifikacji kamieni wzmacniających krypty oraz ich ponownemu zjednoczeniu w kolumnach naw wszystko wydaje się tak naturalne, że całą naszą

uwagę przykuwa generalne piękno miejsca, w którym wiele może się zdarzyć i które wyzwala w nas niepowtarzalne wrażenie cudu.

Nie znajdujemy tu ścian, kolumn czy też architrawów w układach klasycznych. Mimo to nietrudno zrozumieć logikę konstrukcji katedry. Przedstawiana jest wzorcowo, rozumiemy jej cele, każdy kamień wyraża dumę jej twórców.

Możemy stwierdzić, że ekspozycja form technicznych, stanowiąca dziś jedyną zrozumiałą formę konstrukcyjną, również wyraża dumę budowniczych z jedną, niezwykle istotną różnicą: konstrukcja katedry ukazuje jej najogólniejszy cel – nadanie formy odpowiedniemu miejscu oraz uwypuklenie jej wspaniałości. Zdaje się, że szeroko dziś stosowana konstrukcja techniczna nie bierze pod uwagę tego, co ma być zbudowane. Duma budowlanców wywoływana jest dziś przez oryginalność formy technicznej, nie zaś przez jakość budynku, który musi być postawiony. W ten sposób kwestia konstrukcji pozostaje oddzielona od typologicznej definicji wznoszonego budynku.

Mies van der Rohe wyjaśnia ten problem, twierdząc, że logika struktury musi zmierzać do ujawnienia powodów budowy. Musi istnieć bardzo bliskie powiązanie między przyczyną budowania a wyborem systemów konstrukcyjnych.

W swych salach Neue Nationalgalerie w Berlinie Mies stosuje technikę, którą uważa za najbardziej odpowiednią dla charakteru budynku, definiując w tej procedurze elementy konstrukcji stalowej oraz formę, która najlepiej przedstawia ich rolę.

Krótko mówiąc, temat konstrukcji znacznie wykracza poza jej jakość techniczną. Konstrukcja przystosowuje się do celu architektury.

Forma gmachu muzeum w Berlinie opiera się na związku między wielkim dachem kasetonowym a ośmioma filarami na planie krzyża. Relacja owa, o wysokiej wartości technicznej, odgrywa rolę ekspresywną bezpośrednio związaną z przestrzenią opisaną przez dach. *Przebywanie pod dachem* po rozpoznaniu struktury i systemu podpór zapewnia mocne przeżycie miejsca dzielonego przez wszystkich zwiedzających, których chroni wspinały dach oraz określone elementy sali. W tym przypadku graniczące

z salą zamknięcie to po prostu przezroczysta ściana ze szkła pozostawiająca funkcję definiowania wspólnego miejsca metalowemu dachowi, który można podziwiać w pełnej krasie z każdej części sali.

Dach muzeum w Berlinie sugeruje silną funkcję ochrony znajdujących się pod nim ludzi i przedmiotów, tworzoną przez prosty i przejrzysty system formalny.

Fakt, że części konstrukcyjne powinny wyrażać swą rolę, pociąga za sobą ich identyfikację, definicję ich tożsamości. Konieczne jest nadanie im formy odpowiedniej dla tożsamości, zdolnej uczynić ją rozpoznawalną.

Deliberując na ten temat, nie możemy zapominać słów Hegla: *„Jedyną i ostateczną funkcją kolumny jest nośność... sprawą najwyższej wagi jest to, żeby kolumna sprawiała wrażenie, że reaguje na podtrzymywany ciężar i że nie jest ani zbyt silna, ani zbyt słaba, że nie jest przeciążona ani nie wznosi się tak wysoko i z taką łatwością, by móc bawić się swym obciążeniem”*.

Zasada, która reguluje proces identyfikacji elementów, jest zasada dekorum.

„Dekorum to sposób uzewnętrzniania realności rzeczy” – stwierdza Rogers, tym samym rozpoczynając grę z funkcją pradowej zasady poszukiwania właściwej formy. Nie można rozdzielić dekorum od konstrukcji (według Rogersa żadne przejście w projekcie architektonicznym nie jest oddzielne). To właśnie dekorum *nadaje formę* elementom budowlanym.

Mówiłem już – w kontekście twórczości Miesa – o różnicy między podporą a kolumną: podpora pełni praktyczną funkcję nośną, podczas gdy kolumna, pełniąc tę samą funkcję, przyjmuje formę odpowiednią dla jej przedstawienia. Krzyżowe filary, które od początku do końca swego dzieła projektuje Mies, wynikają z pragnienia znalezienia właściwej formy dla tego elementu.

Dotyczy to wszystkich elementów architektury we wszystkich okresach historycznych. Dzięki dekorum architektura zawsze przyjmuje formę właściwą dla jej celu.

Trudno w to uwierzyć, ale dekorum (dekoracja) i ornamentyka były przez długi czas uznawane za synonimy. Ornamentyka nie stanowi części konstrukcji,

jest na nią nakładana, a w najgorszych przypadkach zajmuje jej miejsce, sprawiając, że cała procedura staje się niezrozumiała.

„Ten, kto ukrywa filar, popełnia błąd. Ten, kto tworzy niewłaściwy filar, popełnia zbrodnię” – mówi Perret, za którym Adolf Loos uważa ornamentykę za zbrodnię, ponieważ uniemożliwia ona rozpoznanie sensu całości i poszczególnych jej części. Może też ograniczyć się do wyznaczonych przestrzeni tak, jak dzieje się to w klasycznej architekturze lub w katedrze gotyckiej, gdzie ornamenty opowiadają historie drugoplanowe. Z kolei dekorum stanowi integralną część konstrukcji i definiuje swą formę, która wyraża jej rolę. Dekorum wedle Perreta *„sprawia, że punkt oparcia zaczyna śpiewać”*.

Jednakże dekorum nie dotyczy tylko i wyłącznie elementów konstrukcyjnych – jako zasada identyfikacji stanowi część procesu definiowania wszystkich form architektury.

W tym sensie dekorum to łatwo rozpoznawalna zasada obecna we wszystkich dziełach Loosa – najzacieklejszego wroga ornamentyki, w projektach jego domów budowanych w ramach umiejętnej gry związków między częściami. Każda część odnosi się do innych, ujawniając ogólny charakter domu.

Domy Loosa reprezentują poszczególne miejsca życia rodzinnego, jak gdyby były scenami jednej sztuki.

To w końcu dekorum nadaje formę usypanemu w lesie kurhanowi, prowadząc do słynnej definicji architektury, współtworzonej przez Loosa, najpiękniejszej – moim zdaniem – definicji spośród wielu, jakie sformułowano w historii tej dyscypliny.

Proporcje kurhanu wraz z materiałem, z którego go utworzono, pozwalają rozpoznać jego cel. *„Nagle poważniejemy”* – snuje swą opowieść Loos – *„i coś w nas mówi: kogoś tu pochowano. To właśnie jest architektura”*.

Potem dekorum wiedzie nas do *reakcji formy*, pozwala nam rozpoznać sens tego, co budujemy, i wyzwala w nas emocję związaną z tym rozpoznaniem.

Mediolan, 10.01.2010 r.



Ilustracja: La cupola del Pantheon (fot. Roberto Bossaglia)

This lecture is aimed at architecture students and all those who ask themselves what is the purpose for which architecture is built and what are the forms of expertise necessary to build it.

Some might object that today everyone has an idea of what architecture is, an idea everyone has formed while living in our cities, that conserve unanimously recognized values in time.

I am thinking about the many very beautiful theaters built in the 1800s in Italian cities, the citizens who go to those theaters and each time they see them are again amazed by that noble yet playful atmosphere that gives them character, each in its own way.

As everyone knows, entering these theaters is an extraordinary experience. The stacked balconies, arranged in a horseshoe form, face towards a place that – as long as the seating areas are lit – remains mysterious, mute, and reveals itself only when the house lights go down. In this place, built for this purpose, the performance begins.

I wonder if a citizen who has lived this experience can still not know what architecture is. It is certain that he knows it, or at least he knows it in that precise moment, the moment in which the house lights are dimmed and the stage lights up, the moment in which the performance begins in the theater.

Then, at the end of the show, when the two parts of the theater are equally bright, the magic of the place vanishes with its experience, and almost all (not precisely all) those who have been there forget that they have had an experience of architecture. Or they shut it off in the past tense, imagining that only in the past was it possible to construct such magical places.

I have never understood this desire to distinguish and separate the periods of our history, denying the timeliness of the past. A distinction that isolates our time from the course of history, leaving it to its own devices in the name of a modernity that imposes diversity. As if our culture had to strictly belong to the time of our life. For many people, neither the past nor the future has a real value, but only the present.

This is how the school groups that visit the Pantheon are taught: to visit *a wonder of the past* that no longer belongs to us, but simply bears witness. Not one of the many guides calls attention to the experience of the

visit in itself, from the passage through the sixteen gigantic granite columns to the crossing of the threshold to enter the grand cupola that overwhelms every thing, every person. Entering the dome of the Pantheon is a unique experience, precisely of this building alone. The other beautiful domes we know about are far away from those who observe them. Here that is not the case, here the cupola is present and gathers, in a single unity, the many particulars it contains.

Why can this experience not have value in the present? Why must it be connected only with the time in which this marvelous building was built?

Gunnard Asplund wanted to reproduce this experience, though not on the same scale as the Pantheon, taking the proportions of his Woodland Chapel (in the Stockholm cemetery) to the size of the bodies of visitors. Asplund wanted to rediscover, with those new measurements, the thrill of the passage from a forest of columns, across a threshold and into a cupola, a perfect semi-sphere, that contains an event. The building is located in the woods, the columns of white painted wood are the continuation and allegory of the trunks of the surrounding trees, the dome hosts a funerary function and, at the same time, evokes it. During the visit to this small building the function may not be in progress, yet the form of the place, the natural light that enters, the high seats arranged in a circle give us the sensation that the service is about to begin, because the evocative quality of the whole is so strong. But getting back to the visit to the Pantheon, what is understood of the meaning of this extraordinary building? Does it come to mind to any of the visitors, if only for a moment, that the beauty of that place belongs to our culture and that we can reproduce it in another place, with other forms? Perhaps it comes to mind only to those who have a strong architectural calling.

These experiences are also lessons of architecture, lessons on how it is possible, with architecture, to produce profound emotions. Not just temporary sensations, as many are satisfied to do today, but emotions that make us recognize values that last in time.

The harder the lesson of the Parthenon is, the harder it is to understand its meaning. We are fascinated by its skillful construction, by the expressive power of its parts, by the force of the columns, the precision of their assembly, but the overall meaning of the building escapes us. Or, more precisely, its original meaning escapes us, and what remains is the historical significance of a building that since the distant past has stood over the city of Athens and, from any vantage point, always seems to be higher than us, like an admonishing sign.

No other building in the world has such a presence, yet this is not what allows us to approach the Greek Temple; this authoritative presence, if anything, keeps us at a certain distance. What makes the Greek Temple timely is the recognition of the act of enclosing and protecting something to which great value is attributed. But the Temple is inaccessible, except as a ruin. The temple encloses and shelters the cella of the divinity for which it is made. It does not welcome citizens, in fact the sturdy columns that surround the cella and support the roof somehow repel them, keep that at the proper distance, commanding a sentiment of respect.

The Greek Temple lets itself be observed but not frequented, it is shelter of the divinity it protects, closed inside it as if in a treasure chest. This is why people have always admired temples for the modes of construction, the proportions of the single parts, their interconnections. In short, there has always been study of *the language of construction* and there has never been any discussion of its deeper reasoning. Hence its ambiguity: on the one hand the temple is considered the prototype of the architecture of all times, while on the other it is an impenetrable monument that is transformed into an object of worship.

We can thus understand the words of Le Corbusier who considers Phidias, the great sculptor, the true author of the Temple and not Iktinos, the architect. The Parthenon is a work entrusted more to the language of construction than to the typological definition that remained unchanged for many centuries.

The Romans transformed the Temple into the Basilica, to allow all those who would gather there, also for different reasons, to enter the hall, surrounded by

columns and sheltered by a large roof.

This large, undivided space becomes the architectural theme of those who want to construct the place of public institutions, those who want to give form to a place of gathering, a form not connected with particular functions but with the general meaning of gathering as the matrix of the form of the place.

As we can see, history transfers from one era to another not so much the forms of architecture as the motivations for which a work of architecture was built.

The definition of the hall as a collective place, constructed in a form that evokes the idea of community, would also become one of the themes of research of Mies van der Rohe.

If the Convention Hall in Chicago had been built, it would have been one of the wonders of our time. A space of unusual size, built to contain 50,000 persons, determined by a marble wall on the four sides of a square measuring 200 meters on each side. This gigantic enclosure defines the place of gathering and expresses the idea of community.

No one before this had been able to cover a space of such size without sacrificing the civil character of the building. Perhaps no one before this had felt the need to do so. *This need is the motivation behind the project, and its forms are the expression of that need.*

Think about the gesture of enclosing a place. A sacred gesture, repeated in the history of humankind every time the need arises to distinguish between an interior and an exterior of a circumscribed space. To enclose in order to protect, but also to identify, to make a place appropriate and recognizable.

With this same gesture of enclosure, Mies constructs his low houses that are first of all a *protected and identified place*, the place of one's home. Inside that enclosure, of exposed bricks, the house can be constructed in the widest range of different ways. What counts, what makes the house recognizable as a place in which to stay, is the enclosure.

Getting back to the question of history, let's ask ourselves what distinguishes the house of antiquity from this enclosed place of Mies. Certainly the practical and religious motivations of the enclosure, the materials and modes of construction, but not the will to identify and make recognizable the place of the home.

Having to approach the theme of the home and radically re-establish the culture of residence with respect to the rental homes of 19th-century Paris, Le Corbusier asks himself what is the most beautiful house ever built in Paris, if not the home of the king of France and his court, and he wonders why the citizens of Paris cannot all live in beautiful houses like that of the king. Of course when he thinks about the house of the king of France Le Corbusier is not thinking of the richness of the furnishings, the gilding of the mirrors, the sumptuous decorations; he is thinking about, and redesigns, that system of open courtyards, like a telescope, open on the gardens of Les Tuileries and beyond, seen in views from all the rooms. This is still a way of enclosing a building, leaving a perspective open toward ideally uncontaminated nature. In that moment Le Corbusier had that problem, he had to find a settlement model that would establish a relationship between the house and nature, and he found it in the palace of the Louvre.

Every moment in history has its ideals and architecture attempts to achieve them, to find the forms to make them reality. Just consider the Renaissance, the idea of *the unity of creation* that establishes forms of analogy between architecture and nature; or consider the renewed pursuit of the relationship with nature of the Enlightenment, in the period in which the growth of big cities seemed to deny any possibility of such a relationship.

Mies too, together with Le Corbusier, seeks this relationship, and this is the reason behind the four residential towers arranged like dominos on the bank of Lake Michigan in Chicago. The four tall buildings are positioned in that way in order to make the largest possible number of units face the lake, so that all the single apartments, each reduced to a single large room, would thus have a reason to exist, the main reason of the home, a place from which to observe the natural landscape.

The formation of this ideal, of a renewed relationship with nature, explains all the research on the house in 20th-century architecture. An ideal thrust that lies behind all the choices regarding the house in that period: from orientation to the positioning of buildings and dwellings.

As we can see, architecture is always motivated by a program that exists outside of it, in the society that produces it. From the theater as the mutual reflection of two opposing parts, to the hall as a collective place that evokes the idea of community, to the house as the resplendent place of our life, that evokes this characteristic of responding, architecture always requires a program of reference, a motivation, a necessity, in short, that is supplied by the society that produces it.

We have to know this necessity, to assess its degree of generality, *to extend its value* to the point of recognizing it as belonging to our culture and constructing it with the forms of architecture, because through these forms it can become evident to everyone.

To return to the many Italian-style theaters: they are products of a strong, widespread theater culture and are built in the most suitable forms not only for their practical function (the complex relationship between audience area and stage) but also, and above all, to fulfill the desire to construct a place that suggests the value of that function. When I attend a performance in one of these theaters, when I look at the series of balconies still empty before the show, I cannot help but think of the many generations of people that have filled them, waiting for the performance to begin. This can be said of the theaters of all ages, of the grand spaces of the Greek theaters facing the sea, those of the Roman theaters that face an extraordinary, emblematic construction like the facade of the Palace of the Emperor. It can be said of all theaters as long as they are built with the will to make their representative function explicit, in short as long as they are built with the *modes of architecture*.

But what are the modes of architecture?

First we should explain the reasons behind this long introduction. It is necessary as a reminder that the work of the architect *does not begin from a given program*, but from the definition of the program itself. Good architecture begins with the elaboration of the program. This statement, though it might seem obvious, is quite controversial today. Today the program is not entrusted to those who make architectural projects; it is supplied by a client usually unwilling to accept its discussion.

This means that an important foundation factor is missing, namely the motivation behind the idea that forms the basis of the design of a building. We have seen that the idea takes form by trying to know the more general value of the building we have to construct, which permits us to define its character. If this is imposed by the client, for the most part it will be reduced to its practical value. But as I have said, the practical value is not what interests us, though it is always the motive of the construction. What interests us more is the cultural value that is the *extension of the practical value, its generalization*.

To clarify, I will take an example from my work.

Designing a theater for a competition in Udine in 1974, lengthy reflection on the theme led me to conclude that in the theater there are always two parts that face each other, and that the theater's most general value lies in this confrontation. All the rest is secondary. What is important is the face-off of the seating area with the natural landscape, in the Greek theater, with the fixed stage, a metaphor of construction, in the Roman theater, with the magical place hidden behind a curtain, in the Italianate theater.

This led to the formation of an initial, though vague, formal idea of my theater: I thought of a place set between two opposite, fixed stages. For me, this was a very important starting point, that determined all the subsequent steps.

Had I not had the freedom to investigate the program, the possibility of reflecting on the general meaning of the theater, I would never have reached the point of imagining this embryonic form, this typological scheme of the theater, a scheme that is realized in its construction.

This initial form, then, does not come from other forms, but from reflection on what a theater is, or what it could be.

This is the first, delicate passage of an idea, that can also be expressed in words, to a form that, through construction, takes on a body. I believe that this was the procedure that led Ignazio Gardella to find the form of the theater of Vicenza, perhaps his most beautiful design, where the place of the seating and that of the stage face each other in a space that includes them

both, that has its own strong unity and geometry.

Shortly before that (in 1972), I did a project for a daycare center, and again it was the idea of a daycare center as a house for children that led me to think of a large enclosure that would contain the house and its garden.

I could go on in this way, to describe the genesis of the forms of all my projects, which has always happened in the same manner: thinking about the meaning of what I had to design, to define its character.

Of course in this passage from the idea to the form one is influenced, or more precisely aided, by all the examples that come to mind through similarities. But they would be of no help at all, and would just produce lifeless copies, without our pursuit, each time, of the meaning of what we are making.

It is in this initial cognitive phase that we can apply analogical thinking, both between ideas and the forms compatible with them, and between forms being developed and forms that already exist, that permit us to express a judgment on ours. A dual analogy that on the one hand allows us to test the validity of our ideas, and on the other helps us to avoid copying already existing forms.

In this initial phase the use of imagination is essential; the capacity, with respect to the formation of an idea, to imagine one or more *responding forms*. In this exercise we recall emotions felt through our experience of works of architecture of the remote and recent past. Not so much the forms, or not just the forms, but the emotions caused by them. The same emotions we want to be capable of causing, in turn, with our project. Thinking back on my project for the theater of Udine, I remember that I repeated a sort of simulated experience of the place along the route that leads from the narrow lateral entrances directly to the center of the two stages facing each other. Everything after that, each single move to construct that place, would have to obey that program. Every passage, from the construction to the form of the single parts, would have to underline that experience.

As we can see, in history forms are not transported (it is right that they remain in the time they generated them), but ideas and emotions are transported, that we are able to glean from the forms. Only in this way, through the recognition of those ideas and the

experience of those emotions, will we be able to find new forms capable of representing the values of our time.

Up to this point our work remains inside an imagined reality, the forms are still without a body, and to become real they will have to come to grips with the concrete factors of the place, with the requirements of the function and the rules of the construction. But we already know what we want to build, though not precisely yet, and this helps us to examine all the factors and to choose, among the many possibilities, the appropriate modes for the construction.

This is an important point of the discussion: our ability to hold the pre-set objective still. It can certainly be perfected during the course of the work, but it cannot be changed every time we run into a difficulty. Keeping faith with the program we have outlined is a condition for the good results of our work. Without justifying choices based on unexpected things and accidental conditions of the places and obligations of the construction. When Mies designs the Convention Hall he is well aware of the problems involved in a roof with a 200-meter span on both sides of the hall, yet he does not let himself be influenced by those problems, he looks for the solution best suited to maximum display of the *vastness of the enclosed place* without contradicting, and instead enhancing, the unity of its form.

The construction obliges us to make the project idea real, to implement its character. It is not overlaid on the idea, nor does it replace the idea. Its task is to make the idea a reality.

There are many examples from ancient and modern times. Just consider the technical problems involved in building a dome during the Renaissance. Yet when faced with this task, construction technique developed in order to reach its goal. For the architects of the Renaissance the construction of the dome is not just a technical challenge, it is also the realization of a form similar to the dome of the sky that extends above the heads of all citizens. To achieve this program an appropriate technical solution had to be found, at all costs.

Someone might say that the program is made real

gradually, together with the advance of construction techniques; but without a precise idea of what we want to build, construction in itself has no value. Today not everyone agrees with this statement. Many people, today, conduct sophisticated technical research, convinced that it is architectural research, in an unprecedented confusion between means and ends. The theory of the primitive cabin returns to the spotlight, understood as the supremacy of technical forms. But architecture is not directly construction, in the most highly evolved mode it is representation of the act of construction and of its most general motivations. The temple, not the cabin, makes the passage from construction to its metaphor, and architecture is born with the construction of the temple.

What can we say about this statement today? It is necessary to repeat that construction has a goal that is external to it, that lies in the idea of what is to be constructed, which must be displayed as clearly as possible. Gardella said that *"architecture is the construction of an idea"*. To perform this task the construction has to make its role recognizable, the logic of its parts, of their measurements and relationships. In the cabin the construction parts have the form of natural elements, tree trunks, crossed branches, etc. In more evolved architecture, the parts are recognizable by their form that is representative of their role (the column and its components, the architrave and its components). Even when the classical orders are no longer utilized, except for ornamental purposes, the parts of the construction (pillars, architraves, the wall, vaults) will be recognizable, together with the idea they implement.

The recognizability of the elements is not the property of a single mode of construction; it does not coincide with the classical orders or their simplified forms. It is always possible, even in construction systems that are very different from one another. One example will suffice: that of the Cathedral.

There are many reasons to be amazed when one enters the cathedral of Chartres on a sunny day: the light that crosses the structure of the naves, the choir loft and the rose window on the facade, the size and

proportions of the main nave, a magnificent space in the literal sense of the term (a space that “magnifies” those who enter it), and finally, for those interested in understanding the modes of that extraordinary undertaking, the logic of the construction.

The ramification of the stones that support the vaults, their reunification in the composite columns of the naves, make everything seem so natural that our attention is captured above all by the general beauty of the place. A place where many different things happen, but one that produces in us a unique sensation of wonder.

Here we do not find the walls, columns and architraves of the classical orders. Yet in the Cathedral too the logic of the construction is clearly comprehensible. It is represented in an exemplary way, we can understand its objectives and it communicates the pride of those who made it, stone by stone.

We might say that the display of technical forms, which today is the only form of construction in some way comprehensible, also communicates the pride of the builder, with a single, major difference: that in the Cathedral the construction displays its most general goal, which is that of giving form to an appropriate place, and of expressing its magnificence. Technical construction, as it is widely used today, seems to fail to take what is to be constructed into account. The pride of the builder today lies in the originality of the technical form and not in the quality of the building that must be built. In this way, the question of construction remains separate from the typological definition of the buildings it erects.

Mies van der Rohe clarifies this problem, saying that the logic of the structure must be aimed at bringing out the reasons behind buildings. There has to be a very close connection between the reason of a building and the systems chosen to construct it.

In his buildings with halls, in the Neue Nationalgalerie in Berlin, Mies deploys the technique he considers most suitable for the character of the building, and in this procedure he defines the elements of the steel construction and the form that best displays their role.

In short, the theme of construction goes well beyond its technical quality. The construction adapts to the aim of

the architecture.

The museum in Berlin takes form from the relationship between a large coffered roof and eight cruciform pillars that support it. This relationship, which nevertheless has an important technical value, plays an expressive role directly connected with the space defined by the roof. *To stay under the roof*, recognizing the structure and the system of supports, gives us a strong experience of the place. A single place shared by all visitors, who are protected by the great roof together with the works contained in the hall. In this case the enclosure that borders the hall is reduced to a transparent glass wall, leaving the function of defining a common place up to the metal roof, that can be seen in its entirety from every part of the hall.

The roof of the museum in Berlin evokes an idea of protection of the people and things below it. A strong idea, made evident by a simple, clear formal system.

The fact that the construction parts should express their role implies their identification, the definition of their identity. It is necessary to give them a form that is appropriate to their identity, capable of making it recognizable.

On this subject, it is impossible to forget Hegel's words about the classical column. *“The column has no other determination than that of bearing ... with this ultimate aim of bearing, the thing of foremost importance is that the column should convey, in relation to the weight that rests on it, the impression of responding to it, and therefore that it is not too strong nor too weak, that it is not overburdened, nor does it rise so high and with such ease as to seem to be playing with the weight it bears.”*

The principle that regulates this process of identification of the elements is the principle of decorum.

“Decorum is a way of bringing out the reality of things”, says Rogers, and by saying this he calls into play the function of this ancient principle in the pursuit of the appropriate form. The decorum cannot be separated from the construction (according to Rogers, no passage is separable in the architectural project). The decorum gives form to the elements of the construction.

I have already spoken, regarding Mies, of the difference between a support and a column: the support fulfills the practical function of bearing, while the column, that performs the same function, takes on the appropriate form for its representation. The cruciform pillars Mies designs from the start to the end of his work are the result of the desire to find the appropriate form for this element.

This is true of all the elements of architecture in all the eras of its history. Architecture always, through decorum, takes on the appropriate form for its purpose.

It is incredible that for a very long time decorum (decoration) and ornament have been confused with each other. Ornament is not part of the construction, it is overlaid on it and, in the worst cases, takes its place, making the entire procedure incomprehensible.

"He who disguises a pillar commits an error. He who makes a false pillar commits a crime", says Perret, and this is why Adolf Loos considers ornament a crime: because it makes it impossible to recognize the sense of the whole and its parts. Unless it is limited to spaces set aside for it, as in classical architecture or the Gothic Cathedral, where the ornamentation narrates secondary stories.

On the other hand, decorum is an integral part of the construction, it defines its form that expresses its role. Decorum, according to Perret, *"makes the resting point sing"*.

But decorum does not apply only to the construction elements: as a principle of identification, decorum is part of the process of definition of all the forms in architecture.

In this sense, decorum is a vividly recognizable principle in the work of Loos, the greatest enemy of ornament. It is seen in all his works, it is present in the designs of his houses, built through the skillful play of relationships among the parts. Each part relates to the others, displaying the general character of the house.

In the houses of Loos the places of domestic life are represented, from one to the next, as if they were the scenes of a single performance.

Finally, it is decorum that gives form to the burial mound encountered in the woods, leading to the

famous definition of architecture, also by Loos, the most beautiful definition, in my view among the many formulated in the history of architecture.

The proportions of the mound, together with the material from which it is made, are such as to make its purpose recognizable. *"We become serious"*, Loos narrates, *"and something in us says: someone was buried here. This is architecture."*

Decorum, then, leads us to the *responding form*, permits us to recognize the sense of what we build and provokes, in us, an emotion connected to that recognition.

This, and perhaps this alone, is the purpose of our work.

Milan. 10-01-2010

Wiara w unikalność oryginalnego dzieła sztuki objawiła się w dobie renesansu. Budując wówczas swoją teorię sztuki Leonardo da Vinci udowydniał, że „malarstwo, rzeźba i architektura są „sztukami wyzwolonymi” a nie „rzemieślniczymi umiejętnościami” jak określano je w średniowieczu. Artystom stawiał najwyższe wymagania, zleceńodawcom zalecał okazywanie uznania dla pomysłu mistrza. W wieku XVI malarzy, rzeźbiarzy i architektów nie traktowano już jako „wytwórców” lecz określano mianem „twórców”. Od tamtego czasu pojęcie „oryginalność” wpisywało się w sferę sztuki.

Oryginalność utożsamiano z ideową i fizyczną autentycznością rzeczy pokazującej to, że nie jest ona podróbką, falsyfikatem czy fałszerstwem. Owo hasło nadawało rzeczom wartość wyjątkową, uznawaną za efekt twórczej indywidualności, wynosiło twory sztuki na szczyt hierarchii wartości artystycznych. Określenie „oryginalna architektura” kieruje uwagę na jej innowacyjny kształt, na zadziwiający wyraz plastyczny, wyraża także uznanie dla wyobraźni i talentu twórcy. Wybitni architekci mieli zawsze największą siłę oddziaływania, wyznaczali nurty myślenia o architekturze odkrywając nieznane terytoria wyobraźni i wrażliwości plastycznej.

Swoją oryginalność, swoją „inność”, którą architektura ujawniała od początku XX wieku Reyner Banham komentował w słowach: „rewolucja w architekturze”, Nicolaus Pevsner „pionierami współczesności” mianował tych, którzy w niej uczestniczyli, a później Charles Jencks tamtym wydarzeniom przypisał rolę inicjującą „ruch nowoczesny w architekturze”.

Wprowadzając innowacyjny repertuar form architektura nowoczesna, nie po raz pierwszy w swoich dziejach, potwierdziła fakt, że budowanie w każdej kolejnej terażniejszości jest efektem reakcji na klimat czasu, na bieg wydarzeń, które inspirują i są pretekstem nieuniknionej zmiany.

Immanuel Kant powiada, że „wszelka forma przedmiotów zmysłów [...] jest albo kształtem [...] albo grą kształtów [...] we wszelkiej sztuce pięknej moment istotny polega na formie”. Do tych myśli filozofa odwołuje się Władysław Stróżewski w swoich rozważaniach o pięknie. Akcentuje fakt że „forma jest

dla Kanta nie tylko czynnikiem dyscyplinującym wyobraźnię, ale i warunkiem koniecznym i wystarczającym piękna”. W odczuciu Herberta Reada formy odnajdywane w naturze jawią się jako „uparcie matematyczne”. To spostrzeżenie odnosi do terytoriów sztuki, do tworzenia formy wspartej na precyzyjnym myśleniu. Jednak nie utożsamia owego powiązania z tym, że problem formy można zredukować do wskazania jakiejś formuły czy reguły. Przeciwnie twierdzi, że „każde dzieło sztuki musi formę stwarzać na nowo”.

Tak też było w czasie nowoczesnym. Chociaż inspirującą moc miała nowatorska technika budowania, nie ona rozstrzygała o pojawieniu się budowli, dziś uznanych za unikatowe, oryginalne dzieła nowoczesnej architektury. Stało się to możliwe dzięki twórczym umysłom wybitnych mistrzów, którzy stworzyli innowacyjne kształty architektonicznej przestrzeni. Wybitni prekursorzy nowoczesności, nade wszystko: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright obdarzeni byli wrażliwością wspierającą wykorzystanie możliwości natury technicznej do przekształcenia swoich poetyckich wizji w innowacyjne formy przestrzeni architektonicznej. Ich talent należy mierzyć siłą oddziaływania i idei, i budowli, które stworzyli. Ich dzieła, wciąż inspirują poszukiwanie stosownych pretekstów wspierających definiowanie nowych form na tyle atrakcyjnych by zaistniały w wyobraźni społecznej. Owe formy wsparte na ideach wytyczających tropy myślenia o pięknie wydobywanym z jaźni, wyrażonym unikalnym kształtem, jawiącym się ludzkim oczom po raz pierwszy, o pięknie nie mającym nic wspólnego z kaprysem.

Zarysowana przez Umberta Eco *Historia piękna* utwierdza w przekonaniu, że nie było ono nigdy czymś absolutnym i niezmiennym. Przeciwnie, przybierało ono różne oblicza w różnych epokach historycznych. Zdarzało się także, że skrajnie odmienne odcienie piękna współistniały obok siebie w tym samym czasie.

Potwierdza się to w dobie nowoczesnej i współczesnej architektury i znajduje wyraz w swobodzie wyboru inspiracji formy i jej piękna z obszarów myśli i rzeczy znanych i odkrywanych. Szczególną oznaką myślenia nadającego kształt architekturze doby nowoczesnej jest szybka zmiana

postaw i przekonań architektów. Jakie są efekty?. Obok siebie istnieją skrajne odmienne formy rzeczy. Wydaje się, że jak nigdy dotąd, w tym samym czasie, nie objawiały się artystyczne indywidualności, rozpoznawalne przez oryginalność pomysłów. Naśladownictwo tych dzieł wydaje się być trudne, „kopie” są odbierane poprzez owe oryginały. Architekci nie rozwiązują wszystkich problemów, dążą czy też starają się rozwikłać, udramatyzować i kilku z nich. Walory architektury są wynikiem przekonań skupiających uwagę na takich a nie innych jej sensach. Historia architektury jest najczęściej przekazywana jako historia stylów. Racja wydaje się być po stronie Eliasa Zenghelisa postrzegającego sztukę budowania, poczynawszy od Stonehenge do Villi Savoye, jako historię idei. Oryginalnemu myśleniu należy przyznać prawo rozstrzygnięcia o walorach architektury.

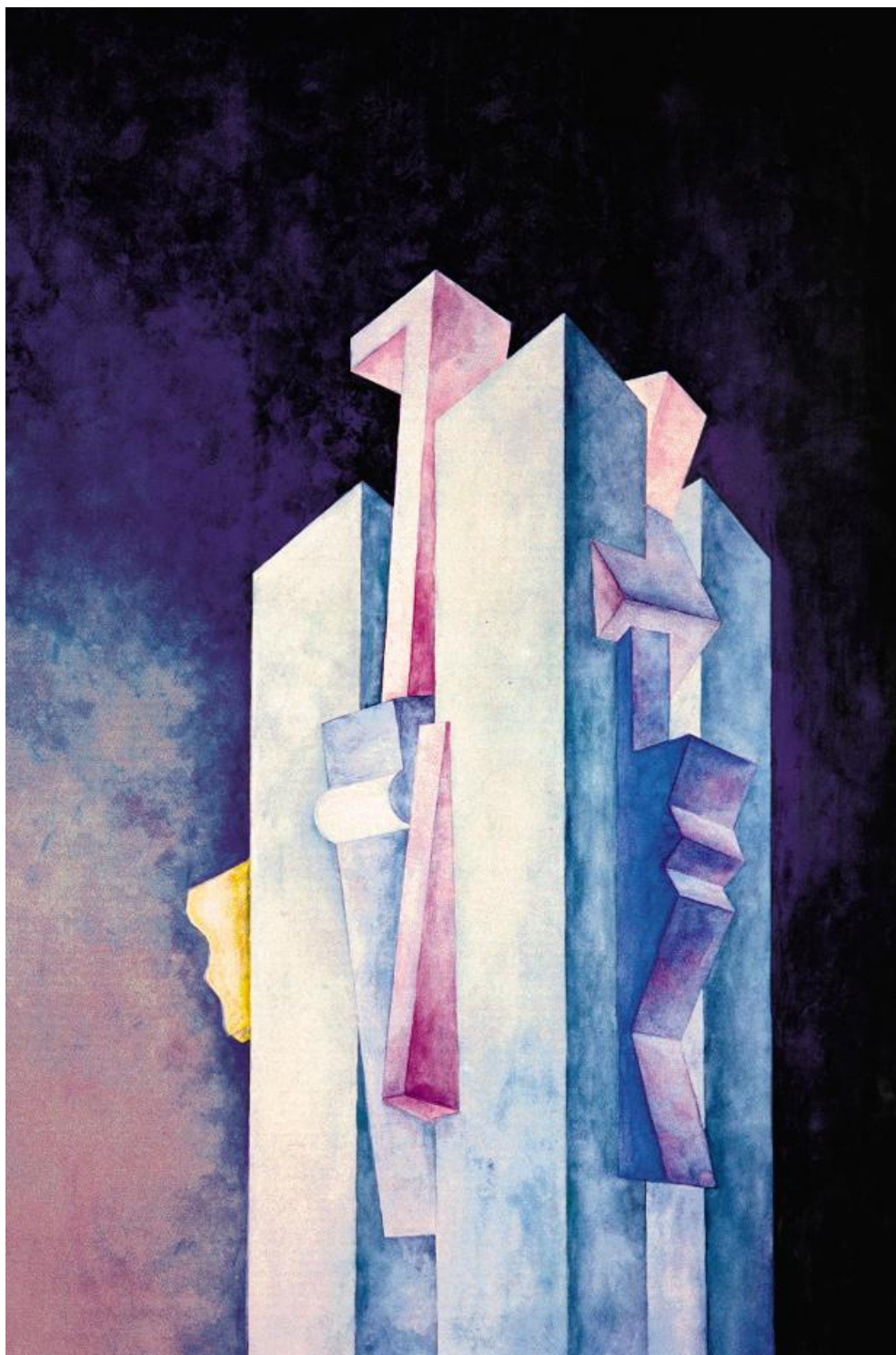
W nowoczesnej przestrzeni architektonicznej wszystko to, co zwykło się uznawać za jakąś postać porządku czy też jego symptomy, w myśl obyczajów o rodowodzie z bliższej i odległej przeszłości, jawi się jako wieloznaczny zbiór. Antonio Monestiroli widzi architekturę nowożytną jako tę objawiającą się drogą kontynuacji lub kontestacji myśli klasycznej i doszukuje się w niej jedynie „intencji” wspólnych dla kolejno pojawiających się epok.

Ruch nowoczesny nie ustaje, panuje nadal w architektonicznej przestrzeni. Poruszanie się w tym świecie, jednoznaczne wskazanie owych „intencji” nie wydają się ułatwiać takie czy inne kryteria wartościowania, bowiem czas nie dokonał jeszcze ostatecznej weryfikacji. Racjonalistyczne podejście do tych zagadnień jest wpisane w kod genetyczny naszych postępców i nawiązań, tak po stronie teoretyka jak i twórcy. Leczyć wyłowienie ich pierwotnego sensu, dotarcie do prawarstwy architektonicznego palimpsestu ujawniającej przyczyny inspirującego „porządku” lub „nieładu” architektonicznej przestrzeni wydaje się być skazane na niepowodzenie. Poszukiwania przyczyn sztuki nie zawsze mogą dotrzeć do zawoalowanych tajemnic uczuć i myślenia architektów. Być może drogowskazem dla rozeznania tych doświadczeń myśli, przekonań i odpowiadających im znaków-form stosowne jest przyjęcie zalecanej

przez Hansa Georga Gadamera postawy „rozumienia”, postawy wspartej na refleksyjnym odczytywaniu i wysiłku interpretacyjnym.

Na takie lub inne układy linii, figur i brył wypada spojrzeć jak na efekt reakcji na klimat jakiegoś czasu określonego możliwościami i oczekiwaniami oryginalnych pomysłów. Dariusz Kozłowski widzi dzieje sztuki architektonicznej jako historię poszukiwania nowości wyznaczającej przełomy tworzące style, kierunki i maniery. Znużeniu przypisuje prowokowanie nowości. Znużony może być odbiorca, ale raczej to zniecierpliwienie artysty jest tu inicjatorem działania. Wcześniejszym, łagodnym przemianom w architekturze przeciwstawia „epidemię oryginalności” w czasie nowoczesnym, w którym szczególne miejsce ma twórczość jednostek wybitnych. Im zawdzięczamy to o czym mówi Henryk Wölfflin – „żywość i piękno architektury polegają na niewykończeniu jej formy zjawiskowej, na wiecznym stawianiu się i jawieniu się w zawsze nowych obrazach”.

Spełniło się hasło all right Roberta Venturiego ogłoszone w *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) w skali szerszej niż zamierzał to pomysłodawca. Przestrzeń nowoczesnej architektury jest jednocześnie konstruowana i dekonstruowana, zdarzają się w niej nieoczekiwane sąsiedztwa form, metafory stają się dosłownością, fikcje wkraczają w realność. Żadne układy przeciwstawne jak wydaje się nie roszczą już sobie prawa do budowania systematyzującego mianownika. Ów nieporządek można uznać za szczególny przypadek porządku. Pozytywny sens architektury „oryginalnej” wypada dostrzec w tym, że przedtem i teraz wspiera nabywanie umiejętności dostrzegania i przeciwstawiania się tej „nieoryginalnej”. A chodzi tu rzeczy budowane bez inwencji, bez zasady, które w trywialny sposób kompilując wypróbowane wzory przemieniają je w kicz.



Maria Misiagiewicz 7 *Bram do Krakowa, Brama Wielicka*, 2001

Faith in the uniqueness of an original work of art manifested itself in the age of the Renaissance. Building his theory of art, Leonardo da Vinci proved that painting, sculpture and architecture were “liberal arts”, not “handicrafts” as they were defined in the Middle Ages. He made the heaviest demands on artists and advised clients to pay respect for a master’s idea. In the 16th century, painters, sculptors and architects were not treated as “manufacturers” anymore but as “creators”. The term “originality” entered the sphere of art then.

Originality was identified with the ideological and physical authenticity of a thing showing that it was not a fake or a forgery. This term gave things a special value acknowledged as the effect of creative individuality and raised creations of art onto the top of the hierarchy of artistic values. The notion “original architecture” draws attention to its innovative shape, to its astonishing image, it also expresses appreciation for an author’s imagination and talent. Outstanding architects’ impingement has always been the strongest – they have defined trends in thinking about architecture and discovered some unknown territories of imagination and sensitivity.

Reyner Banham commented on the originality, the “otherness” which architecture revealed at the beginning of the 20th century, using these words: “a revolution in architecture”; Nicolaus Pevsner called the participants “the pioneers of contemporariness”; Charles Jencks attributed the role initiating “a modern movement in architecture” to those events.

Introducing an innovative repertoire of forms, modern architecture – not for the first time in its history – confirmed the fact that building in every present is the effect of a reaction to the climate of time, to the course of events which inspire and make a pretext for inevitable changes.

Immanuel Kant says that “any given form of the subjects of the senses [...] is either a shape [...] or a play of shapes [...] in any fine art, a significant moment is based upon a form.” Władysław Stróżewski refers to the philosopher’s ideas in his ruminations on beauty. He emphasizes the fact that “to Kant, form is not only a factor which disciplines imagination but also a necessary and sufficient condition of beauty.” In

Herbert Read’s estimation, forms found in nature appear as “stubbornly mathematical”. This remark refers to the territories of art, to the construction of a form based on precise reasoning. However, he does not identify this connection with the opinion that the problem of form may be reduced to indicating a formula or a rule. Quite the contrary, he claims that “every work of art must create a form over again.”

It happened so in modern times, too. Even though an innovative building technique had got an inspiring power, it did not decide about the appearance of edifices regarded today as unique, original works of modern architecture. It was possible owing to the creative minds of grand masters who produced innovative shapes of the architectural space. The eminent precursors of modernity – first and foremost Le Corbusier, Mies van der Rohe and Frank Lloyd Wright – were endowed with sensitivity supporting the application of technical possibilities for transforming their poetic visions into innovative forms of the architectural space. Their talent ought to be measured with the impact of both their ideas and their edifices. Their works still inspire a search for suitable pretexts to support defining new forms attractive enough to come into being in social imagination. These forms are based upon ideas setting tropes of thinking about beauty extracted from ego, expressed with a unique shape, appearing in front of human eyes for the very first time, about beauty which has got nothing in common with caprice.

The *History of Beauty*, outlined by Umberto Eco, strengthens the conviction that it has never been anything absolute and unchangeable [6]. Quite the reverse, it has adopted diverse images in various historical epochs. Sometimes extremely different shades of beauty coexisted beside each other at the same time. It is confirmed in the days of modern and contemporary architecture and can be seen in the free choice of deriving inspiration for form and its beauty from areas of well-known and discovered thoughts and things.

A special symptom of thinking which shapes the architecture of the present day is a quick change of architects’ attitudes and convictions. What are its effects? Extremely different forms of things exist beside

each other. It seems that – like never before – artistic individualities, recognizable by the originality of their ideas, do not show up at the same time. Imitation of works seems difficult, “copies” are perceived through the originals. Architects do not solve all the problems, they try to unravel and dramatize several of them. The values of architecture result from convictions focusing attention on its specific senses. The history of architecture is usually presented as the history of styles. Let us cede a point to Elias Zenghelis who perceives the art of construction – from Stonehenge to Villa Savoye – as the history of ideas. Original reasoning should have the right to determine the values of architecture.

In a modern architectural space, everything that used to be treated as a form of order or its symptoms, according to customs from the past, looks like an equivocal collection. Antonio Monestirolì claims that modern architecture manifests itself by the continuation or contestation of the classical thought and only reads “intentions” shared by every epoch into it.

The modern movement persists and still dominates in the architectural space. Various criteria of assessment do not seem to facilitate moving in this world and showing the “intentions” unambiguously because time has not accomplished the ultimate verification yet. A rationalistic approach to these issues is immanent in the genetic code of our post-Enlightenment habits and positivistic attitude which concerns a theoretician and a creator as well. But finding their primary meaning, the original layer of an architectonic palimpsest revealing the causes of the inspiring “order” or “disorder” of the architectural space is rather doomed to fail. A quest for the reasons of art does not always lead to the veiled secrets of architects’ feeling and reasoning. Perhaps a signpost for recognizing these experiences of thoughts, convictions and responding mark forms is the attitude of “comprehension” recommended by Hans Georg Gadamer – an attitude supported by reflexive and laborious interpretation.

We should look at various layouts of lines, figures and bodies as at the effect of a reaction to the climate of a certain time defined by the possibilities and expectations of original ideas. Dariusz Kozłowski

perceives the vicissitudes of architectural art as the history of looking for novelty which marks breakthroughs forming styles, trends and manners. He attributes provoking novelty to fatigue. A recipient may be fatigued but it is rather an artist’s restlessness that initiates action. He contrasts “an epidemic spread of originality” in modern times, where outstanding individuals’ output has got its very special place, with earlier, gentler changes in architecture. As Henryk Wölfflin says, “the liveliness and beauty of architecture is grounded on its unfinished apparitional form, on its endless development and brand new images.”

Robert Venturi’s “all right” slogan, published in *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), came true in a broader scale than its originator intended. The space of modern architecture is simultaneously constructed and deconstructed, unexpected neighbourhoods of forms happen in it, metaphors become literality, fictions enter reality. No contrary layouts – as it seems – claim the right to build a systematizing denominator. Such disorder may be acknowledged as a special case of order. The positive sense of “original” architecture should be seen in the fact that it has been supporting the acquirement of an ability to perceive and oppose “unoriginal” architecture: things built without any inventiveness, without any rules which – compiling some proven patterns in a trivial way – change them into kitsch.

Grecy – uznając, że doskonałość jest składnikiem piękna, wskazali, także, na rzecz warunkująca powstanie rzeczy doskonałej właściwy i harmonijny układ części nazwanych proporcją, harmonią i ładem. Przez pozostałe wieki architekci tworzyli adekwatne dla czasów wzorce piękna i równocześnie określali za tym przykłady absolutu formalnego uznawane za rzeczy skończone i doprowadzone do końca w swojej formie – w których nic nie można dodać ani ująć bez straty dla końcowego uformowania.

Jednak przekonanie o pięknie i doskonałości jako rzeczach obiektywnie „jednakich” i zespolonych ze sobą, przez następne stulecia, uległo powolnemu rozpadowi. Pod koniec XVIII wieku uznano wręcz, wbrew pogładowi starożytnych, że figury matematyczne są co prawda doskonałe lecz nie ma podstaw doszukiwania się w nich piękna. Dziewiętnasty wiek okazał się ostatecznie definitywnym przełomem w rozejściu się obu terminów „doskonałość” stała się rzeczą „nierealną”, piękno natomiast, wręcz nie mogło zacząć obywać się bez elementów „niedoskonałości”.



Rewolucja w architekturze XX wieku pogłębiła ten stan. Architekci przestali powszechnie zajmować się już problemem doskonałości formy w architekturze. Nie poszukują także absolutu – rzeczy „skończonej” w swoim kształcie, wymiarze i znaczeniu – twórcy mówią, przede wszystkim, o próbach nadania harmonii, relacjach, związkach formalnych itp. Architekci nie poszukują już także piękna – pojęcie piękna odeszło wraz z odrzuceniem klasycznego rozumienia estetyki. Lecz nadal architektura jest sztuką dzisiaj jest sztuką definiowania e k s p r e s j i. Władysław Tatarkiewicz uznaje, że przełom jaki dokonał się we współczesnej estetyce przejście od klasycznego pojęcia doskonałości po wyzwolenie ekspresji twórczej jest równoczesnym odejściem od „skończonego piękna” tworzonego w świadomości ograniczenia po uznanie że „nieskończenie piękny” obiekt w swojej nieograniczonej ekspresji także jest wielką pochwałą dla twórcy. Tatarkiewicz wyraźnie rozdziela te dwa sposoby myślenia. Píše: „Różnią się bowiem pod tym względem zarówno poszczególni mistrzowie, jak szkoły i epoki. Jedne zmierzają do doskonałości, ale inne

mają odmienne cele. Czego chcą te inne? Chcą wielu rzeczy: wielości, nowości, silnych wrażeń, wierności prawdzie, wyrażenia siebie i wyrażenia świata, chcą twórczości i oryginalnych pomysłów. Jeśli próbować ująć to wszystko jednym wyrazem, to najprędzej tym: ekspresja. Wielokrotnie sztuka zmierzała ku niej, a nie ku doskonałości. Różnią się pod tym względem całe epoki: były epoki doskonałości i epoki ekspresji”¹.

Na początku – odrzucenie ornamentu – tuż po nim idea Raumplanu Adolfa Loosa i *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, później zaś – 5 zasad Le Corbusiera i szkoła Bauhausu, wskazały w którym kierunku podążać będzie sztuka XX wieku. Oto nie „piękny” lecz funkcjonalny i abstrakcyjny w swojej wymowie kształt architektury miał się stać wzorcem uniwersalności – a więc w jakimś sensie na nowo tworzonej doskonałości. *Czarny kwadrat* Malewicza – jako obraz-protoplasta wszystkiego co współczesne, miał być również „tworem” powracającym do korzeni idealności – na w pół doskonałej, na w pół estetycznie skończonej – oczyszczonej formie. Czarny lub czerwony kwadrat, a jeszcze później, niebieskie koło i żółty trójkąt stały się emblematem próby powrotu do rzeczy najprostszych – do wszelakich teorii przywracającej sen architektowi o sztuce tworzonej podług zrozumiałych i jasnych reguł odczytywanych przez umysł nowoczesnego człowieka. Reguł należących do nowego kanonu – racjonalizmu architektonicznego.

Pierwszą próbę odpowiedzi dał Walter Gropius zakładając w 1919 roku szkołę Bauhausu. Najpierw w Weimarze później w Dessau wzrosła idea architektury jako matek wszystkich sztuk. Ostatecznym, choć odległym celem Bauhausu jest kolektywne dzieło sztuki – B u d o w l a – w której nie ma granicy między sztukami strukturalnymi a dekoracyjnymi². Zatem zamysł był jasny – stworzenie nowej jedności/perfekcji poprzez zespolenie razem wielu sztuk i kierunków: jedności mającej za podstawę człowieka. Nowa synteza sztuk Bauhausu na wzór *Gesamtkunstwerk* stworzyła podwalinę pod rzecz, która miała się tworzyć w oparciu o racjonalizm formy i użyteczność funkcji architektury wspieranej plastyką, nauką i techniką.

W pracach Le Corbusiera i innych modernistów z kręgu Bauhausu doskonałość architektury odnosiła się do wielkiej metafory domu jako *maszyny do mieszkania*. Poprzez maszynową powtarzalność, architektura tak jak wyrób seryjny mogła stać się rzeczą bez wad zaprojektowaną i wytworzoną. Jej uniwersalna funkcjonalność stała przymiotem przydatności dla nowych potrzeb ludzkich – pracy, nauki i wypoczynku. Realizacja tej metafory poprzez wykorzystanie wolnego planu – zasady umożliwiającej przenikanie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej jest pretekstem dla uczynienia jasnej reguły dotyczącej definiowania architektury. Metaforyka maszyny do mieszkania jest widoczna nie tylko w formach lecz również ma być ukryta w warstwie funkcjonalnej – owa jedność pomiędzy funkcją, formą, konstrukcją i materią, tworzy syntetyczny obraz architektury składający się z wielu części składowych. Gra brył w świetle zbliża domy corbusierowskiego modernizmu do rozumienia platońskiego świata architektury, a budowle z okresu białego modernizmu należy uznać za najważniejszy przykład odnalezienia w architekturze skończonej definicji przestrzeni architektonicznej.

Innym wzorcowym przykładem poszukiwania doskonałości w architekturze jest twórczość Miesa van der Rohe. Od początku zauważał ogromny wpływ technologii na architekturę i za pryncypium uznawał, że jedyną drogą osiągnięcia perfekcji jest zespolenie tworzywa i formy architektonicznej. Efektem miało być stworzenie zunifikowanej struktury, która może „reagować” na ciągle zmieniające się potrzeby współczesnego człowieka. O wpływie nowych materii na architekturę wypowiedział się już w 1929 roku: „Technika dostarcza niezbędnych środków i umożliwia tworzenie form pełnych ekspresji(...) Tam, gdzie technika osiąga prawdziwą doskonałość, powstaje architektura(...) Architektura jest uzależniona od swoich czasów. Pokazuje, jakie są naprawdę, uwidacznia ich formę. Oto dlaczego technika i architektura są tak ściśle za sobą powiązane”³. Villa Tugendhata w Brnie (1929) i pawilon niemiecki na wystawie w Barcelonie (1929) są emanacją tego co możemy nazwać czystą syntezą planu, struktury, przestrzeni. Klarowne oddzielnie konstrukcji nośnej od systemu płyt-ścian

wygradzających poszczególne fragmenty wolnego planu nakrytego niezależnie płytą dachu dało w efekcie to co Mies nazwał „maksimum efektu przy najmniejszym nakładzie środków”. Perfekcja wykonania całości kieruje widza ku odczuciu, że mamy do czynienia z kolejnym architektonicznym dogmatem określającym jednoznacznie czym jest doskonałość bez wynajdywania form.

Wraz z budowlami Le Corbusiera, Waltera Gropiusa i Miesa van der Rohe harmonia/perfekcja architektury odnalazła na długie lata swoje miejsce w dogmatach modernizmu – w rzeczach do dziś naznaczonych prometejskim marzeniem o uszczęśliwieniu człowieka. Dziś uczniami Le Corbusiera i pozostałych koryfeuszów są ci, którym doskonałość kojarzy się nie tylko z pięciopunktowym kodeksem współczesnej architektury, lecz także z idealnością modernistycznego świata architektury – prostego i szczerego w przekazie – jak odlanym w betonie symbolu otwartej dłoni Le Corbusiera. Dlatego wzorcowe dla wielu są – budowle architektów z szwajcarskiej Tessyny, domy Alberto Campo Baezy czy Japończyka Tadao Anda, które są poszukiwaniem bogactwa znaczeń w abstrakcji prostych figur geometrycznych. Ekspresja prostoty, dobitność idei, jasność przekazu, poszukiwanie archetypu w ascezie formalnej, tworzenie znaczeń i symboli na poziomie najbardziej elementarnym jest również sztuką doskonalenia formy poprzez zasadę świadomego ograniczenia. Także dla nich, tworzywo, staje się narzędziem dla ukazania racjonalnej przestrzeni wspomaganej ograniczeniem środków wyrazu. Zgodnie z dziewiętnastowieczną doktryną *Gesamtkunstwerk* Gottfrieda Sempera wymuszającą na twórcach zgodność pomiędzy materią a formą z niej wynikającą, racjoniści uznają, że istnieje odwieczne roszczenie ducha do prawa ożywiania materii, sztuka bowiem przestaje istnieć, jeśli to roszczenie odrzuca⁴.

Dziś, pośród różnorodności, stylistyk i tendencji, dla jednych „idealność” architektury bierze się z doskonałości natury, którą architektura powinna w mniejszym lub większym stopniu naśladować. Dla innych – geometryczna i matematyczna idealność architektury objawia się wtedy, kiedy staje się

fragmentem świata abstrakcji – koło, trójkąt, kwadrat były od zarania doskonałymi formami gotowymi do stworzenia doskonałej architektury. Ci wyznawcy, wskazują na starożytny Panteon i dowodzą, że oto są formy „skończenie” doskonałe. Są także ci, którzy odrzucają termin „doskonałość” w architekturze, rezerwując go zgodnie z wizją racjonalnego świata tylko dla przejawów różnorodnych dyscyplin naukowych i technicznych. Ci ostatni, uznają z resztą, że wraz z nową sztuką nastąpił kres rozumienia artystów i ich dzieł. Jeszcze dla innych doskonałość rzeczy architektonicznej realizuje się poprzez stworzenie formy oryginalnej, nowej, zaskakującej niespotykanym wcześniej kształtem, jak się wydaje „nieskończenie” doskonałym.

Paradoksalnie, można dziś jednak powtórzyć za Umberto Eco, że poetyka współczesnej architektury ma sens zbliżony do znaczenia dotyczącego całej historii architektury, to znaczy, jest nie tyle systemem krępujących go reguł, ile indywidualnym programem działania, który artysta układa sobie stopniowo, świadomie lub podświadomie ustalonym przezeń projektem realizacji dzieła⁵.

1. Władysław Tatarkiewicz rozróżnia pomiędzy doskonałościami w sztuce. Píše dalej: „[...] Wśród różnic między oddzielnymi tu dwoma typami sztuki jest jedna szczególnie doniosła. Mianowicie sztuka doskonałości jest sztuką ograniczenia. W przeciwieństwie do niej owa inna sztuka jest sztuką bogactwa. O dziełach doskonałych, tych dobrowolnie ograniczonych, mówimy zgodnie z pierwotnym sensem doskonałości że są skończenie piękne. Nie mniejsza to pochwała niż – nieskończenie piękne”. W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Lublin, 1991, str. 63.

2. P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa, 1976, str. 144.

3. N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa, 1976, str. 214.

4. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 1973, str. 45.

5. U. Eco, *Historia piękna*, Warszawa, 2009, str. 156.

The Perfection and Expression of Rationalistic Architecture

The Greeks – assuming that perfection is an element of beauty – also indicated a thing which conditioned the creation of a perfect thing, a suitable and harmonious layout of parts called proportion, harmony and order. Through the remaining centuries, architects created patterns of beauty adequate to their times and simultaneously defined examples of the formal absolute recognized as utter and completed in their form where nothing could be added or removed without some loss for the final formation.

However, within the next centuries, the conviction about beauty and perfection as objectively identical things combined with each other was slowly deteriorating. At the end of the 18th century, some people thought – against the ancients' opinion – that mathematical figures are perfect indeed but there was no way to search beauty in them. The 19th century turned out to be a final, definitive breakthrough in the parting of these terms. Perfection became an unreal thing, while beauty just could not manage without some elements of "imperfection".

•

The architectural revolution in the 20th century only made things worse. Generally speaking, architects stopped dealing with the problem of the perfection of forms in architecture. They do not search for the absolute, either – a thing utter in its shape, dimension and meaning – first and foremost, creators talk about some attempts to produce harmony, connections, formal relationships etc. Architects do not look for beauty anymore – the notion of beauty wore off together with the rejection of the classical comprehension of esthetics. However, architecture is still an art – today it is the art of defining *e x p r e s s i o n*. Władysław Tatarkiewicz thinks that the breakthrough in contemporary esthetics and a transition from the classical notion of perfection to liberated creative expression also means the abandonment of utter beauty created in the awareness of restriction to acknowledge that an extremely beautiful object in its unlimited expression is a great praise for its author, too. Tatarkiewicz clearly separates these two manners of thinking. He writes, In this respect, there are some differences between individual masters as well as between schools and epochs. Some

seek perfection but others have got different objectives. What do the others want? They want a lot of things: profusion, novelty, strong impressions, allegiance to the truth, expression of themselves and expression of the world, they want creativity and original ideas. If we tried to formulate it all in one word, it would probably be: expression. Many a time, art preferred it to perfection. This difference concerns entire epochs: there have been epochs of perfection and epochs of expression¹.

In the beginning – the rejection of ornamentation, just after it – Adolf Loos's idea of Raumplan and Kazimierz Malewicz's *Black Square*, later – Le Corbusier's five principles and the School of Bauhaus showed the directions for the 20th-century art. All of a sudden, not a "beautiful" but functional and abstract shape of architecture was expected to become a model of universality – in a sense, of newly-created perfection. Malewicz's *Black Square* – as a protoplast of everything contemporary – was also supposed to be a "creation" which goes back to the roots of idealness – in a half perfect, half esthetically completed – purified form. A black or red square and then a blue circle and a yellow triangle became an emblem of an attempted return to the simplest things – to all the theories restoring an architect's dream about art created according to some understandable and clear rules interpreted by modern man's mind; rules belonging to a new canon – architectural rationalism.

The first attempt to answer it came from Walter Gropius who founded the School of Bauhaus in 1919. First in Weimar, then in Dessau, the idea of architecture as the mother of all the arts was growing. The ultimate, even though distant, objective of Bauhaus is a collective work of art – *E d i f i c e* – without a borderline between structural and decorative arts². Thus, the idea was obvious – the creation of new unity/perfection by combining numerous arts and trends: unity based upon man. Bauhaus's new *Gesamtkunstwerk*-type synthesis of arts made a substructure for something which was to be built on the rationalism of form and the usefulness of the function of architecture supported by art, science and technology. In the works of Le Corbusier and other modernists

related to Bauhaus, the perfection of architecture referred to a grand metaphor of a house as a living machine. Through machine repetition, architecture – just like mass-produced goods – could become a flawless design. Its universal functionality was useful for new human needs – work, education and relaxation. The realization of this metaphor by using a free plan – the principle of mixing internal and external spaces is a pretext for formulating a clear rule concerning the definition of architecture. The metaphor of a living machine can be seen in forms but is also hidden in the functional layer – this unity between function, form, construction and matter creates a synthetic image of architecture consisting of many components. A play of constructional bodies in the light brings the houses of Corbusier's modernism closer to the Platonic comprehension of the world of architecture, while edifices from the period of white modernism should be acknowledged as the most important example of finding an utter definition of architectural space.

Another model example of searching for perfection in architecture is the portfolio of Mies van der Rohe. From the beginning, he noticed a powerful impact of technology on architecture. His principium was that the only way to reach perfection is joining architectural substance and form. Its effect was to be the creation of a unified structure which could “react” to contemporary man's ever-changing needs. He already talked about the influence of new matters on architecture in 1929: “Technology delivers necessary means and makes it possible to create forms full of expression(...) Where technology reaches genuine perfection, architecture comes into existence(...) Architecture depends on its times. It shows their real nature, reveals their form. That is why technology and architecture are so closely related”³. Villa Tugendhata in Berno (1929) and the German Pavilion at the exposition in Barcelona (1929) are the emanation of what we may call a pure synthesis of a plan, a structure, a space. A clear separation of the bearing construction from a system of plate walls dividing individual fragments of a free plan independently covered with the roof plate produced what Mies named “a maximum effect at the smallest expenditure of

means”. The perfection of the entire performance makes an onlooker feel that he is dealing with another architectonic dogma defining unambiguously what is perfection without inventing forms.

With edifices designed by Le Corbusier, Walter Gropius and Mies van der Rohe, the harmony/perfection of architecture found its place in the dogmas of modernism for long years – in things still marked with the Promethean dream about making man happy. These days, the disciples of Le Corbusier and the other outstanding personalities are those who not only associate perfection with the five-point code of contemporary architecture but also with the idealness of the modernistic world of architecture – simple and honest in its message – as if in a symbol of Le Corbusier's open hand cast in concrete. Therefore, designs by architects from Tessin, Switzerland, Alberto Campo Baeza or Tadao Ando from Japan act as models for many – they search for rich meanings in the abstraction of simple geometrical figures. The expression of simplicity, the power of ideas, the clarity of a message, a search for an archetype in formal temperance, the creation of meanings and symbols at the most elementary level – it is the art of improving form by the rule of conscious limitation. For them, too, a substance becomes a tool for showing a rational space supported by restricted media. According to Gottfried Semper's 19th-century *Gesamtkunstwerk* doctrine, forcing authors to keep balance between matter and a resulting form, rationalists think that there is an eternal claim of the spirit to the right to enliven matter because art ceases to exist if this claim gets rejected⁴.

At present, with all the diversities, stylistics and tendencies, some people find the idealness of architecture in the perfection of nature which architecture should imitate to a lesser or larger extent. To others, the geometrical and mathematical idealness of architecture manifests itself when it becomes a fragment of the world of abstraction – a circle, a triangle, a square have always been perfect forms ready to create perfect architecture. Such followers recall the ancient Pantheon and prove that its forms are utterly perfect. Some reject the term perfection in architecture reserving it for the symptoms of diverse

scientific and technical disciplines in accordance with the vision of a rational world. They claim that because of new art, artists and their works are no longer understood. There is another opinion that the perfection of an architectonic thing is realized by creating an original, new, surprising form with an unheard-of shape which – as it seems – may be incredibly perfect.

Paradoxically, however, we may repeat Umberto Eco's words that the poetics of contemporary architecture fits into the entire history of architecture – it is not really a system of restricting rules but an individual programme of actions which an artist prepares gradually, by a consciously or subconsciously outlined project of implementing his own work⁵.

1. Władysław Tatarkiewicz differentiates between perfections in art. He continues, " [...] Among the differences between separated two types of art, one is especially significant. Namely, the art of perfection is the art of restriction. Contrary to it, this other art is the art of richness. About perfect works, those willingly restricted, we all say in accordance with the primary sense of perfection that they are utterly beautiful. Such a praise is as great as – infinitely beautiful."

W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Lublin, 1991, p. 63

2. P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warsaw, 1976, p. 144

3. N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warsaw, 1976, p. 214

4. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warsaw, 1973, p. 45

5. U. Eco, *Historia piękna*, Warsaw, 2009, p. 156

Architekci w przeciwieństwie do twórców z innych dziedzin: malarstwa, rzeźby, teatru, filmu, muzyki – architekci-ekspresjoniści nie stworzyli jakiegoś jednolitego ruchu. Nie wyodrębniła się także żadna zdefiniowana grupa twórców z własną ideologią. Powstawały dzieła epizodyczne pozwalające jednak zakwalifikować je jako architekturę ekspresjonistyczną. O ideologii pisali inni.

Charles Jencks ogłaszał: „Budynki »leżą na horyzoncie« lub »wychylają się za niego«, mają »przód« bardziej do przyjęcia niż »tył« (jak żywe istoty), są »strojne« lub »zwyczajne»¹. Wydaje się, że współczesna architektura budowana jakby bez reguł (i ideologii) zrywa z takim postrzeganiem samej siebie. Robert Venturi podzielił architekturę na dwie kategorie, które nazwał kaczką i dekorowaną budą; sam, jak twierdził, tworzy dekorowane budy, bo lepiej docierają do odbiorcy. „W terminologii semiotycznej kaczka jest znakiem ikonycznym, ponieważ *signifiant* (forma) posiada wspólne elementy z *signifié* (treścią)”². Współczesny świat bardziej niż kiedyś rozumie znaki; znaki pojawiają się teraz wszędzie, także w formie samoobjaśniających się ikon na ekranach komputerów, znaki rozpoznawalne i przez dorosłego i przez dziecko. Jednak obiekty współczesnej sztuki trudno zakwalifikować do którejś z tych kategorii. Wydaje się, że architektura wysoka zmierza ku abstrakcji. Rzecz architektoniczna nie ma już przodu ani tyłu, widz nie może zlokalizować przodu budowli, elewacje różniane są wg stron świata lecz elewacja północna jest tak samo ważna jak wschodnia, są nie do rozróżnienia, istnieją tylko na papierze, tył staje się tak samo ważny jak przód.

•

Po roku 1946 powstało określenie ekspresjonizm abstrakcyjny lub „szkoła nowojorska” dla nazwania twórczości artystów malarzy amerykańskich z Nowego Jorku. W tym kręgu znajdowała się także Lee Krasner. Jej obraz *Bald Eagle – Bielek amerykański* – przedstawia głowę orła. Autorka wykorzystuje własne płótno, tkaninę-obraz, na którym namalowała płataninę linii umożliwiającą jednak widzowi dostrzeżenie tytułowego ptaka. Podobnie jak w obrazach architektonicznych Zahy Hadid, bez podpisu obraz mógłby przedstawiać „jakąś” rzecz architektoniczną.

Architekci starają się przedstawić swe myśli w formie obrazów często nie zrozumiałych dla odbiorców.

„Opisywanie, odtwarzanie, naśladowanie – za pomocą kształtów, barw, zarysów, dźwięków, słów – rzeczy i ludzi w takiej postaci, jaką mają, czy w sposobie, w jaki postępują, nie tworzy jeszcze sztuki. Wszystkie estetyki, których punktem wyjścia jest obiekt artystycznego wyobrażenia, błądzą zarówno wtedy, kiedy oznajmiają, że wybrany obiekt został przez nie odtworzony, jak też wtedy, kiedy domagają się, by sztuka uchwyciła wewnętrzną, esencję obiektu bądź wręcz jego formę idealną. Estetyka realistyczna i estetyka idealistyczna w równym stopniu podporządkowują się obiektowi, obie są nieodmiennie estetykami naśladowczymi. A sztuka nie zajmuje się opisywaniem dlatego, że nie pozostaje w bezpośrednich związkach z uchwytymi zmysłowo obiektami, należącymi do ogólnej tkaniny wyobrażeń, nie łączy jej z nią więź naturalna, jednorodna. Do rzeczy uchwytanych zmysłowo sztuka zbliża się dopiero na koniec i dopiero wtedy odnajduje je na inny już sposób, kiedy powróci z innych obszarów i ma za sobą powiązania nam nieznane. Kiedy kształt uchwytany zmysłowo pojawia się w sztuce, nie jest dla niej punktem wyjścia, ale punktem dojścia. To stwierdzenie, a także stwierdzenie poprzednie, można wyrazić raz jeszcze uściślając je terminologicznie: nie nazywam artystą tego, kto pisze wiersze i czyje wiersze są uznawane za sztukę czy to przez opinię powszechną, czy przez pewnych specjalistów, ale tego, kto postępuje tak, jak to wyjaśniłem. Nie wydaje mi się przesadą domagać się, by ktoś tak postępował”³.

Początkiem nowego ekspresjonizmu w architekturze było zwycięstwo Zahy Hadid w konkursie architektonicznym na projekt klubu Pick Hong Kong (1982-1983). „Rewolucja ekspresjonistyczna chciała ocalić Europę przed katastrofą, lecz było to usiłowanie daremne. Powstała jedynie wielka nowa sztuka, która (...) wszakże dla obserwatora dokonującego ocen estetycznych jest kłębkiem skrajności nie do pogodzenia. Ekspresjonizm dziś de facto nie stanowi jedności stylu, ale do rewolucji nie można przykładać miar estetycznych. Radykalizm tego kierunku odpowiadał stopniu zagrożenia, w jakim

znalazła się ludzkość. Ta przesłanka ściśle historyczna, a więc nie związana z dziedziną estetyki, jest duchowym epicentrum całego ruchu i wokół niego zamykają się jego przeciwieństwa w jedność⁴. I takie właśnie przeciwieństwa w jedności można dostrzec w pracach artystów noszących znamiona ekspresjonizmu. Koncepcja architektury klubu Pick Hong Kong została zapisana w ekspresjonistycznych obrazach w pracy konkursowej, które wydają się rozpadać na kawałki planów. Wizję oparto na eksplodującej izometrycznej prezentacji, która ukazała rzeczywistość, jak się później okazało, niemożliwą do zrealizowania. Także architektura Franka Gehry'ego od początku była zaliczana do tej samej kategorii co twórczość Zahy Hadid. Potem dołączyli inni. Z czasem ta architektura została zbudowana i narodziła się nowa kategoria estetyczna: dekonstruktywizm. Odległość między współczesnością a jej początkami zmniejszyła się.



W latach 1914-17 powstaje pierwsza seria rysunków Ericha Mendelsohna. Zbiór zawiera projekty dworca kolejowego, studia filmowego, krematorium. Mimo że autor inaczej niż futuryści tłumaczy pełne dynamizmu formy nie nawiązując do „uniwersalnego dynamizmu” dzieło to jest w pełni ekspresjonistyczne. Obrazy przedstawiają widoki zawsze z boku z perspektywy przechodnia. Budowle wydają się być w ruchu pełne energii. Elewacje rytmiczne jakby za długie. „Ten szkic fabryki karoserii wywodzi całkowicie swój dynamizm z sił zawartych w jej stalowej konstrukcji. Rząd mostów suwnicowych, pokazanych jako kratownicowe rusztowanie ściąga ostro formy na najwyższej płaszczyźnie, podczas gdy narożne bloki odchylają się równocześnie do przodu. Znaczy to, że ciężary przenoszone przez suwnice są przyjmowane przez łączące dźwigary w narożnych wieżach⁵. Pełen wyraz takiej architektury możemy dostrzec w Wieży Einsteina powstałej w Poczdamie około roku 1917, której ideę wyjaśnia najsłynniejszy ze wszystkich architektonicznych szkiców. Realizacja trwała od 1918 do 1923 roku a samo obserwatorium zostało oddane do użytku w 1924 roku. Zostało ono zaprojektowane dla Erwina Finlaya-Freundlicha pracującego nad udowodnieniem teorii względności Alberta Einsteina.

Obserwatorium miało pomieścić teleskop i podziemne laboratorium. „Mendelsohn pragnął wyrazić ideę prometejskiego wyzwolenia, do którego otwierały drogę odkrycia naukowe Alberta Einsteina⁶. Albert Einstein kiedy pokazano mu projekt budynku skomentował go jednym słowem: „organiczna”, i raczej nie przypadł mu on do gustu. Zerwanie z funkcjonalizmem możemy dostrzec w modelu budynku. Architekt tworzył swoje dzieło jakby nie używając deski i ołówka lecz kawałka gnilny. Ze względu na kształt, budynek można by porównać do głazu. Jego monolityczna forma przypomina raczej pomnik niż wieżę. Autor opisuje architekturę odzwierciedlającą ruch: „Równanie ruchu – w masie i świetle: masa potrzebuje światła, światło porusza masę – jest wzajemne, paralelne i uzupełniające się. Masa jest dobrze skonstruowana, jeśli światło wprowadza do niej harmonijny ruch. Wniosek – kontur! Światło jest prawidłowo rozproszone, gdy równoważy niestatyczną masę w ruchu. Wniosek – wykres! To ogólna zasada ekspresjonizmu⁷. Dwie przecinające się bryły tworzą jedną całość. Wieża – obserwatorium ze skośnymi krawędziami. Zabieg taki „zaburza” perspektywę powodując, że budynek wydaje się wyższy a jego wertykalizm bardziej dynamiczny. Część przyziemia o zróżnicowanej wysokości od strony wejścia. Tu także wydaje się, że budynek jest dłuższy niż w rzeczywistości. Okna w postaci łukowatych wnęk podkreślają monumentalność architektury, pełnią one funkcje dekoracyjne, a nie tylko zapewnienie oświetlenia dla pomieszczeń w środku. Dzieło ma ilustrować teorię Einsteina zakładającą, że masa i energia są zamienne. Wydaje się, że działa na nie wielka siła wgniatając je w ziemię. Ekspresjoniści zwolennicy techniki stali się pionierami współczesnej architektury. Przykładów takich można szukać w sztuce współczesnej. Architektura ma stanowić symbol sam w sobie, obelisk, znak: „Podczas gdy klasyczna zasada podpory i obciążenia miała na celu uzyskanie równowagi mas, to bryła architektoniczna przewyciężyła ciężar i bezwładność, a cała energia skoncentrowała się w punkcie ciężkości, punkcie energetycznym własnej przestrzeni [...] Łatwy do zaobserwowania kult konstrukcji wydaje się tylko wyrazem zdecydowanej uczciwości, jej surowość –

intensywnego marzycielstwa, o jej rozmach – chęci zbudowania pomnika”⁸. Budynek zwany jest „Ein Stein” dla podkreślenia hołdu dla Einsteina i podkreślenia jego kamiennego kształtu. Architektura stała się monumentem, pomnik architekturą. Także nie planowanym pomnikiem ekspresjonizmu.

1. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 113.
2. op. cit., s. 45.
3. W. Muschg, Von Trakl zu Brecht. *Dichter des Expressionismus*, München 1961, s. 19 i 21, za: J. Chalupecky, *Richard Weiner i ekspresjonizm czeski* [w:] „Literatura na świecie”, 12. 1978, s.147.
4. G. Colli, *Po Nitzschem*, 1994.
5. R. Bahnham, *Rewolucje w architekturze*, Warszawa 1979, s. 204.
6. L. Richard, *Architektura* [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Warszawa 1996, s. 156.
7. Za: K. James, *Ograniczenie! Einstein, Finlay-Freundlich, Mendelsohn i Wieża Einsteina w Poczdamie* [w:] *Erich Mendelsohn Dynamika i funkcja*, Wrocław 2001, s. 34.
8. op. cit., s. 36.



Erich Mendelsohn *Einstainturm* 1918-1924, model

Contrary to the authors of paintings, sculptures, theatrical plays, films or music, expressionistic architects did not propose any uniform movements. No defined groups of creators with their own ideology developed, either. However, some episodic works which could be qualified as expressionistic architecture sprang up. Other people wrote about their ideology.

Charles Jencks claimed, "Buildings >lie on the horizon< or >lean out of it<, their >fronts< are more acceptable than their >backs< (just like in living creatures), they are >attractive< or >ordinary<"¹. It seems that contemporary architecture, somehow built without any rules (and ideologies), stops being perceived in such a manner. Robert Venturi divided architecture into two categories which he called a duck and a decorated shed; he himself chose decorated sheds because – in his own words – they are preferred by the recipients. "In the semiotic terminology, a duck is an iconic sign as the *signifiant* (the form) has got certain shared elements with the *signifié* (the content)"². More than before, the contemporary world understands signs; they appear everywhere now, also in the form of self-explanatory icons on computer screens, signs recognized by an adult as well as a child. However, it would be difficult to qualify the objects of contemporary art to one of these categories. It seems that high architecture heads towards abstraction. An architectonic thing has not got its front or back anymore, an onlooker cannot localize the front of an edifice, the façades are distinguished according to the cardinal points but the northern façade is as important as the eastern one, they look the same, they exist on paper only, the back becomes as important as the front.

•

After 1946, the term abstract expressionism or "The New York School" were used to describe paintings by some American artists from NYC. This circle included Lee Krasner, too. Her picture *Bald Eagle* presents the head of this bird. The author used her own canvas, fabric on which she painted a maze of lines which enables a spectator to see the title bird. Similarly to Zaha Hadid's architectural pictures, without the title it could show "some" architectonic thing. Architects try to render their thoughts in the forms of pictures that are often misunderstood by the recipients.

Tomasz Kozłowski

The Architecture of Expressionism and Ein Stein

"Describing, imitating, copying – by means of shapes, hues, outlines, sounds, words – things and people in their forms or behaviours does not create art. All the esthetics whose starting point is an object of an artistic idea lose their way when they tell us that a selected object was copied by them as well as when they want art to capture internality, the essence of an object or even its ideal form. Realistic esthetics and idealistic esthetics conform to an object to the same extent, they are both invariably imitative kinds of esthetics. Art does not describe anything because it does not remain in direct relationships with sensually perceivable objects belonging to the general tissue of imaginations, there is no natural, uniform bond. Art approaches sensually perceivable things at the very end and only then finds them in a different manner, when it returns from other zones equipped with some relationships we do not know. When a sensually perceivable shape appears in art, it does not become its starting but finishing point. These statements may be expressed again more precisely as far as terminology is concerned: I do not give the name of an artist to someone who writes poems which are considered as art by the public opinion or a group of specialists but to somebody who conducts as I explained it. For me, it does not seem an exaggeration to require a person to behave like this"³.

The beginning of new expressionism in architecture was the triumph of Zaha Hadid at a competition for the design of Pick Hong Kong Club (1982-1983). "The expressionistic revolution wanted to save Europe from a catastrophe but it was all in vain. Only great new art came into being which (...) for a critical observer is a bundle of incompatible contradictions. De facto today's expressionism does not make a uniform style but one cannot apply esthetic measures to a revolution. The radicalism of this direction responded to the degree of endangerment to humanity. This purely historical premise, not related to the domain of esthetics, is the spiritual epicenter of this entire movement whose contradictions form unity around it"⁴. Such contradictions in unity can be seen in the works of artists which bear stamps of expressionism. The concept of the architecture of Pick Hong Kong Club was recorded in expressionistic

pictures at a competition which seem to be falling into pieces of plans. The vision was based upon an exploding isometric presentation which showed a reality that – as it turned out later – could not be realized. From the very beginning, Frank Gehry's architecture was classified to the same category as Zaha Hadid's output. Later came others. In time, this architecture was built and a new esthetic category was born: deconstructionism. The distance between contemporariness and its beginnings diminished.

•

In the years 1914-17, the first series of Erich Mendelsohn's drawings comes to light. This collection includes designs of a railway station, a film studio, a crematorium. Although the author explains his dynamic forms differently from futurists, not referring to "universal dynamism", this work is fully expressionistic. The pictures always present sights from the side – from a passer-by's perspective. Edifices seem to be in motion and full of energy. The rhythmical facades are somehow too long. "This sketch of a car-body factory takes its dynamism from forces in its steel construction. A row of gantry bridges, shown as a framework, sharply draws forms on the highest plane, while the corner blocks bend forwards. It means that the loads moved by the gentries are seized by the joining girders in the corner towers."⁵ We can perceive the full expression of such architecture in Einstein Tower built in Potsdam around 1917 whose idea is explained by the most famous of all architectonic sketches. The implementation lasted from 1918 till 1923, while the observatory was finished in 1924. It was designed for Erwin Finlay-Freundlich who was working to prove Albert Einstein's theory of relativity. The observatory was supposed to have a telescope and an underground laboratory. "Mendelsohn wished to express the idea of Promethean liberation which could be supported by Albert Einstein's scientific discoveries"⁶. When Einstein saw the design of the building, he commented it with one word: "organic" and was not too fond of it. We can notice rejected functionalism in the model of the building. The architect seemed to be working without a board and a pencil but with a piece of clay. Considering its shape, the building may be compared to a boulder. Its monolithic form resembles a monument rather than

a tower. The author describes architecture which reflects motion: "Equation of movement – in mass and light: mass needs light, light moves mass – is mutual, parallel and complementary. Mass is well constructed if light introduces harmonious motion to it. Conclusion – contour! Light is suitably dispersed when it balances non-static mass in motion. Conclusion – diagram! This is the general principle of expressionism"⁷. Two crossing bodies form one whole. The tower – the observatory with inclined edges. Such an operation "distorts" the perspective and makes the building look taller, while its verticalism seems more dynamic. A part of the ground floor with diverse heights from the entrance also makes the object look longer than it really is. The windows in the shape of curved recesses emphasize the monumentality of this architecture, act as decorative structures and of course illuminate the interiors. This work is expected to illustrate Einstein's theory assuming that mass and energy are exchangeable. It seems that it remains under great pressure which pushes it into the earth. Expressionists – technology lovers – became the pioneers of contemporary architecture. Such examples could be sought for in contemporary art. Architecture should be a symbol in itself, an obelisk, a sign: "While the classical principle of support and load aimed at balancing masses, an architectonic body overcame weight and inertia, and the entire energy concentrated in the centre of gravity, in the energy point of its own space [...] The easily observed cult of this construction seems to be just the expression of determined honesty, its austerity – of intensive daydreaming, its impetus – of the will to raise a monument"⁸. The building is called "Ein Stein" to pay homage to Albert Einstein as well as to emphasize its stone shape. Architecture has become a monument, a monument has become architecture – it is also an unplanned monument to expressionism.

1. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warsaw 1987, p. 113

2. 2. op. cit., p. 45

3. W. Muschg, Von Trakl zu Brecht. *Dichter des Expressionismus*, Munich 1961, p. 19 and 21, after: J. Chalupceky *Richard Weiner i ekspresjonizm czeski* [in:] "Literatura na świecie", December 1978, p. 147

4. G. Colli, *Po Nietzschem*, 1994

5. R. Bahnham, *Rewolucje w architekturze*, Warsaw 1979, p. 204
6. L. Richard, *Architektura* [in:] *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Warsaw 1996, p. 156
7. After: K. James, *Ograniczenie! Einstein, Finlay-Freundlich, Mendelsohn i Wieża Einsteina w Poczdamie* [in:] *Erich Mendelsohn Dynamika i funkcja*, Wrocław 2001, p. 34
8. op. cit., p. 36

William Ockham wprowadził w XIV wieku zasadę: *Entia nonsunt multiplicanda praeter necessitatem* (Nie należy mnożyć bytów ponad potrzebę). Ta reguła redukcji pojęć w klasycznej metodologii naukowej i współczesnej teorii poznania głosi, „by wyjaśnić zjawiska możliwie najprościej, aby nie mnożyć bytów i nie postulować ich tam, gdzie wyjaśnienie zjawisk do tego nie zmusza”¹. Dyrektywa ta zdaje się być użyteczną również w dziedzinie architektury, która stosując się do powyższej zasady próbuje używać kształtów pierwotnych, elementarnych, rezygnując z wymyślenia nowych. Redukcja wychodząca z analitycznego sposobu myślenia, mająca podstawy logiczne i ekonomiczne, jest wyrazem poszukiwania prawdy w zasadach i rzeczach elementarnych. Redukcjonizm jako postawa estetyczna i intelektualna wynikająca z dążenia i potrzeby szukania ideału, stanowi próbę uchwycenia doskonałości. Cytując Arystotelesa: „doskonałe jest to, do czego nie można nic dodać, a więc i odjąć”². Sztuka doskonałości jest więc sztuką świadomego ograniczania.

Redukcja poza umożliwieniem poznania istoty architektury stanowi krytykę konsumpcjonizmu, skomplikowanego i chaotycznego otoczenia oraz nadmiaru dostępnych form architektonicznych. Ogromna siła prostoty świadczy o nadmiarze zgiełku, który ogarnął krajobraz wokół nas. W erze ociekającej obrazami, formami i dźwiękami, redukcja, oczyszczanie lub filtrowanie zdaje się być najbardziej wymownym gestem, a nieobecność może być najwyraźniejszą formą istnienia będącą sprzeciwem wobec nadmiaru i bezładu. W wielu przypadkach nie oznacza nawet odejmowania, lecz raczej brak dodawania. John Pawson próbując zgłębić ideę pojęcia „minimum” pisze, że „można je zdefiniować jako perfekcję, jaką osiąga artefakt, kiedy jego ulepszenie przez odejmowanie nie jest możliwe. Jest to jakoś jaką posiada obiekt, gdy każdy jego komponent, każdy detal i każde połączenie zostało zredukowane lub skondensowane do esencji, najistotniejszego. Jest rezultatem pominięcia rzeczy zbędnych”³. Unikanie nieistotnego staje się sposobem na podkreślanie istotnego. Mies van der Rohe, spopularyzował zdanie „*less is more*”, według którego największe tkwiło

w najmniejszej ilości detali. Twórcy podążający tą drogą traktowali i traktują projektowanie jako coś więcej niż tylko dodawanie rzeczy, jako coś, z czym wiązało się uczenie dokonywania wyboru; czego konsekwencją było rzeczy pomijanie. „Minimalizm nie jest architekturą wyrzeczenia, utraty lub braku: jest definiowany nie przez to czego nie ma, lecz przez trafność tego co jest i przez bogactwo, w jaki jest to wyrażane”, kontynuuje John Pawson⁴.

Rewolucja przemysłowa przyniosła znaczące zmiany w architekturze mieszkaniowej. Pobudzony przez przemysł XX wiek pomnożył dobra na sprzedaż i konsekwentnie skrócił czas trwania mody. Różnorodność i obfitość była związana z gromadzeniem, gwałtownie więc wzrastała ilość przedmiotów posiadanych przez mieszkańców domów. I właśnie wtedy w czasach bezpieczeństwa i nadmiaru twórcy zaczęli wygłaszać „postne kazania”. Adolf Loos zaordynował ascetyczny klasycyzm jako antidotum na stylistyczne delirium XIX wieku. „*Less is more*” Miesa van der Rohe jest ambitnym żądaniem moralisty. Kalwinista Ch. E. Jeanneret konfrontuje kubizm ze swoim geometrycznym puryzmem (*Après le cubisme*, Paris 1918). Przez kolejne dekady stworzone przez człowieka środowisko stało się eksplozją obiektów. W noweli *First Love* (1945) Samuel Beckett mówi słowami bohatera, że zagęszczenie przedmiotów zabija wyobraźnię. Również dziś jesteśmy otoczeni przez zalew form zwanych *designem*. Obfitość elementów, ornamentów, materii stara się odciągnąć nas za pomocą wielu efektów specjalnych od pustki ich intencji⁵. Z tego punktu widzenia ostentacyjny puryzm nie jest czystym estetyzmem, lecz częścią percepcyjnej terapii, która ma za zadanie uleczyć to, co zniszczyły działania w przeszłości i współczesny rozbuchany design. Zainteresowanie „oczyszczaniem” współczesnej kultury z jej hybryd i zanieczyszczeń, „bezużyteczności”, reprezentuje stały motyw nurtu tendencji minimalistycznych. Jak pisze Maria Misiągiewicz: „W panującym pluralizmie stylistycznym architektura minimum wydaje się być wywołana tęsknotą za architekturą prostą jako synonimem stylu intelektualnego i eleganckiego, i jako protest przed nadmiarem rzeczy przeciążonych estetyką.

Poszukiwania pretekstów kształtów w sferze etyki, przy całej świadomości ideologizowania zagadnienia, może dać widzowi i użytkownikowi chwilę wytchnienia”⁶. Idea odrzucenia nadmiaru jako warunku wewnętrznego luksusu wymaga od twórcy i użytkownika szczególnego aktu woli i wytrwałości. Już Adolf Loos ustanowił związek między brakiem ornamentu a rozwojem kulturowym. Podobnie Le Corbusier wymagał od mieszkańców swoich domów, żeby mieli nowe podejście i „nowego ducha”. W roku 1907, Mies van der Rohe użył opisując kamienną ścianę *Diehl House* słowa, które streszcza charakter budynku jako *monastyczny*, narzucając poza estetycznymi również skojarzenia związane z określoną moralnością.

Matematycznie idealne formy – kule, sześciiany, stożki i piramidy – mają w sobie spokój, który zatracą się w bardziej skomplikowanych formach. Znaczenie leży nie w formach, pozbawionych symboliki, lecz w wrażeniach przez nie przekazywanych. Bryły elementarne w sposób silny oddziałują na uczucia odbiorcy, odnosząc się do pierwotnych wrażeń. Twórcy poszukują fenomenologicznie autentycznych odczuć esencjalnych dla architektury. Fenomenologia architektury jest „patrzeniem na” architekturę, doświadczaniem jej poprzez odczucia, w przeciwieństwie do analizowania fizycznych cech budynku lub stylistycznych odniesień. Odbiór dzieła rodzi się z całości, więc im mniej elementów się na dzieło składa, tym łatwiej o jego percepcję i pojęcie. „Bogactwo dzieła sztuki leży w żywotności wyobrażeń, jakie wzbudza i – paradoksalnie – wrażenia otwarte na najbogatsze interpretacje są pobudzane przez najprostsze, najbardziej archetypiczne formy.”⁷

W procesie abstrakcji służącemu ukazaniu esencjalnej formy w nim ukrytej, najważniejszym narzędziem staje się geometria. Twórcy próbują również dyscypliną geometrii okiełznać hedonistyczną kulturę projektowania. Pewna grupa architektów stale poszukuje form posługując się czystym, pierwotnym językiem geometrii. Możliwości oferowane przez abstrakcję są nadal nieograniczone. Architektów interesuje harmonia i zmysłowość, które można znaleźć w procesie redukcji kompozycji abstrakcyjnych do ich najprostszych form materialnych. W obiektach pozbawionych jakichkolwiek zbędnych elementów

architektonicznych elementarne formy użyte do zbudowania bryły: sześciiany, prostopadłości, walce są natychmiast percypowane. Niezbędne elementy są grupowane tak, by uzyskać maksymalny kontrast. Gdy budynek zostaje odarty z formalnego ornamentu, w architekturze dominują przestrzeń i proporcje, pełne i puste, światło i cień. Bryły zamknięte w euklidesowej geometrii są wystarczające, by stworzyć mocne kompozycje. Paradoksalnie te fundamentalnie najbardziej neutralne i przez to anonimowe i bezstylowe formy mogą stać się najbardziej uderzającymi i rozpoznawalnymi. Pierwotne bryły w kontraście do tkanki miejskiej, topografii, nieba stają się silnymi, abstrakcyjnymi obiektami.

1. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii* tom 1, PWN, Warszawa 2002, s. 297.
2. W. Tatarkiewicz, [za:] Brataniec M., *Architektura minimalizmu czyli o porządku kontemplacji*, „Architektura-Murator” 1996 nr 5, s. 46.
3. J. Pawson, *Minimum*, Phaidon, London 1999, s. 7.
4. J. Pawson, *The Simple Expression of Complex Thought*, [w:] monografia „El Croquis” 2005 nr 127, s. 7.
5. A. C. Baeza, *The future of architecture is in the thought*, „Domus” 1995 nr 776; s. 80.
6. M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Instytut Projektowania Architektonicznego, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska, Kraków 2005, s. 106.
7. J. Pallasmaa, *The Geometry of Feeling-A Look at the Phenomenology of Architecture*, [w:] *Theorizing a New Agenda For Architecture – an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, K. Nesbitt (red.), Princeton Architectural Press, New York 1996, s. 449.

In the 14th century, William Ockham introduced the principle of *Entia nonsunt multiplicanda praeter necessitatem* (One should not multiply entities unnecessarily). This rule of reducing notions in the classical methodology of science and the contemporary theory of cognition encourages us “to explain phenomena in the simplest possible manner, not to multiply entities or postulate them where the explanation of phenomena does not force us to do so.”¹ This directive seems equally useful in the field of architecture which – complying with the abovementioned principle – tries to use primary, elementary shapes and resign from producing new ones. Reduction originating from an analytical way of thinking and having some logical and economic bases is an expression of searching for the truth in elementary principles and things. Reductionism, as an esthetical and intellectual attitude which results from pursuing and a need to look for an ideal, makes an attempt to seize perfection. According to Aristotle, “if nothing can be added to or subtracted from an entity, it is perfect.”² Thus, the art of perfection is the art of conscious limitation.

Apart from making it possible to understand the essence of architecture, reduction criticizes consumerism, the complicated and chaotic surroundings as well as an excess of accessible architectonic forms. The great power of simplicity indicates an excess of turmoil which has control over the landscape around us. In an era which soaks with images, forms and sounds, reducing, cleansing or filtering seem the most meaningful gestures, while absence may become the clearest form of existence being objection against excess and disorder. In many cases, it does not even mean subtracting, rather the lack of adding. Trying to explore the idea of the notion of “minimum”, John Pawson writes that “it can be defined as perfection achieved by an artifact when improving it by subtracting is not possible. It is the quality of an object when each of its components, every detail and every connection have been reduced or condensed to the essence, to the core. It results from omitting redundant things.”³ Avoiding the insignificant is becoming a method for emphasizing the significant. Mies van der Rohe popularized the sentence “less is

more” which indicates that the biggest resides in the smallest number of details. Creators who follow this way have been treating design as something more than just adding things, as something related to learning how to make a choice, whose consequence was omitting things. “Minimalism is not the architecture of sacrifice, loss or lack; it is not defined by what is not here but by the accurateness of what *is* here and by the richness of expressing it,” continues John Pawson⁴.

The Industrial Revolution brought about certain significant changes in housing architecture. Aroused by industry, the 20th century multiplied goods for sale and consequently shortened the duration of fashion. Diversity and profusion were related to accumulating so the number of objects owned by house residents was rising violently. Just then, in the times of safety and excess, creators began giving “fasting sermons”. Adolf Loos prescribed ascetic classicism as an antidote against the stylistic delirium of the 19th century. Mies van der Rohe’s “less is more” is a moralist’s ambitious demand. The Calvinist Ch.E. Jeanneret confronts cubism with his geometric purism (*Après le cubisme*, Paris 1918). Within the next decades, the human-made environment became an explosion of objects. In the novella *First Love* (1945), Samuel Beckett makes his character say that concentration of objects kills imagination. These days, too, we are surrounded by a flood of designed forms. The abundance of elements, ornaments, materials tries to distract us from the emptiness of their intentions by means of numerous special effects⁵. From this point of view, ostentatious purism is not pure estheticism but a part of a perceptual therapy which aims at curing what was destroyed by some actions in the past as well as by contemporary exaggerated design. An interest in “cleansing” contemporary culture from its hybrids and pollutions, its “uselessness”, represents a constant motif in the trend of minimalist tendencies. As Maria Misiągiewicz writes, “In the prevailing stylistic pluralism, the architecture of minimum seems to be caused by a longing for simple architecture as a synonym for an intellectual and elegant style, and as a protest against an excess of things overburdened with esthetics. A quest for pretexts of shapes in the sphere of ethic – with the full

awareness of subjecting this issue to ideological treatment – may give a spectator and a user some breathing spells.”⁶ The idea of rejecting excess as a condition of internal luxury requires a peculiar act of will and endurance from a creator and a user. It was Adolf Loos who established a relationship between the lack of ornamentation and cultural development. Similarly, Le Corbusier demanded a new attitude and a “new spirit” from the inhabitants of his houses. In 1907, Mies van der Rohe describing the stone wall of *Diehl House* used a word which summarized the character of this building as *monastic*, imposing some associations related to defined morality besides the esthetic ones.

Mathematical ideal forms – spheres, cubes, cones and pyramids – keep their quiet which gets lost in more complicated ones. The meaning does not lie in forms devoid of symbolism but in the impressions they transmit. Elementary bodies strongly influence a recipient’s feelings, referring to his primary impressions. In phenomenological terms, creators search for some authentic feelings essential for architecture. The phenomenology of architecture means “looking at” architecture, experiencing it through impressions, contrary to analyzing the physical features of a building or some stylistic references. The reception of a work is born of a whole so the fewer elements a work consists of, the easier its perception and comprehension get. “The richness of a work of art lies in the liveliness of images it arouses, and – paradoxically – impressions open to the richest interpretations are stimulated by the simplest, most archetypal forms.”⁷

In the process of abstraction serving to show an essential form hidden in it, geometry becomes the most important tool. Creators try to use the discipline of geometry to restrain the hedonistic culture of design, too. A certain group of architects keeps looking for forms using the pure, primary language of geometry. Possibilities offered by abstraction are still unlimited. Architects are interested in harmony and sensuality which can be found in the process of reducing abstract compositions to their simplest material forms. In objects without any redundant architectonic elements, elementary forms applied to build a body – cubes,

quadratic prisms, cylinders – are perceived at once. Necessary elements are grouped so as to gain a maximum contrast. When a building is stripped of formal ornamentation, architecture becomes dominated by spaces and proportions, fullness and emptiness, light and shadow. Bodies closed in Euclidean geometry suffice to create some strong compositions. Paradoxically, these fundamentally most neutral, anonymous and styleless forms may turn into the most striking and recognizable ones. Primary bodies become strong, abstract objects in contrast to the urban tissue, the topography, the sky.

1. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii* Vol.1, PWN, Warsaw 2002, p. 297
2. W. Tatarkiewicz, [acc. to:] Brataniec M., *Architektura minimalizmu czyli o porządku kontemplacji*, “Architektura-Murator” 1996 No. 5, p. 46
3. J. Pawson, *Minimum*, Phaidon, London 1999, p. 7
4. J. Pawson, *The Simple Expression of Complex Thought*, [in:] Monograph “El Croquis” 2005 No. 127, p. 7
5. A. C. Baeza, *The future of architecture is in the thought*, “Domus” 1995 No. 776; p. 80
6. M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Institute of Architectural Design, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology, Kraków 2005, p. 106
7. J. Pallasmaa, *The Geometry of Feeling-A Look at the Phenomenology of Architecture*, [in:] *Theorizing a New Agenda For Architecture – an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, K. Nesbitt (ed.), Princeton Architectural Press, New York 1996, p. 449

4. Prof. Antonio Monestiroli

74



Doctor honoris causa Politechniki Krakowskiej

Wybitny architekt i teoretyk Antonio Monestiroli otrzymał tytuł *doctor honoris causa* Politechniki Krakowskiej z rąk Rektora prof. Kazimierza Furtaka. Ceremonia nadania godności odbyła się na posiedzeniu Senatu Akademickiego PK w dniu 21 stycznia 2011 r. w auli Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z inicjatywą nadania tytułu wystąpili profesorowie Wydziału Architektury: Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz, Waław Seruga.

Na wniosek Rady Wydziału Architektury promotorem został prof. Dariusz Kozłowski, który wygłosił laudację. Po otrzymaniu godności *doctora honoris causa* prof. Antonio Monestiroli wygłosił wykład pt. *Architektura rzeczywistości*.

Dariusz Kozłowski

Antonio Monestiroli

To wielki honor móc przedstawić Kandydata do godności Doktora Honoris Causa Politechniki Krakowskiej. To zaszczyt i trudność zarazem: obszar dziedzin i zasług Profesora jest wielki; Profesor jest osobistością zajmującą wysoką pozycję w europejskim świecie akademickim i architektonicznym, jest intelektualistą i wybitnym twórcą, architektem łączącym twórczość i naukę – z zawodem nauczyciela akademickiego.

Antonio Monestiroli ukończył mediolański Wydział Architektury w 1965 r. Tuż po studiach był asystentem i współpracownikiem wielkiego Aldo Rossiego, architekta i teoretyka.

Od 1970 r. naucza kompozycji architektonicznej na Wydziale Architektury Politechniki w Mediolanie, a od 1997 na Wydziale Architektury Politechniki w Mediolanie-Bovisa. Był Dyrektorem Instytutu Projektowania Architektonicznego, członkiem Kolegium Profesorskiego studiów doktoranckich, Dziekanem Wydziału Architektury (2000-2008); także Prorektorem Politechniki Mediolańskiej.

Poza uczelnią mediolańską nauczał na Wydziale Architektury w Peskarze. Potem był profesorem w Istituto Universitario di Architettura di Venezia, gdzie jest członkiem Kolegium Profesorskiego Dottorato di Ricerca. Był *Visiting Professore* w Syracuse University w Nowym Jorku; *Visiting Professore* w Instytucie Architektury – Delft University

of Technology; jest Profesorem honorowym Uniwersytetu w Buenos Aires.

Jego twórczość zajmuje niekwestionowane, ważne miejsce wśród architektury współczesnej. Dziś jest obyczaj podawania dokonań twórców w ilości sztuk; choć wiemy, że sama ilość nie potwierdza ich wielkości. Tym niemniej trzeba stwierdzić, że jest to 80 projektów architektonicznych i urbanistycznych, w tym blisko 1/4 projektów nagrodzonych w konkursach. Do najwybitniejszych dzieł Profesora w zakresie obiektów użyteczności publicznej zalicza się: Teatr w Udine, most Accademia w Wenecji, Dom starców w Galliate, Pałac Sportu w Limbiate, kościół Santa Maria di Loreto w Bergamo, Cmentarz w Vogherze – który udało się studiować niedawno, na miejscu grupie profesorów z WA PK, nowe planetarium w Cosenzy – gdzie zrealizował swoje oryginalne założenia teoretyczne.

Wśród licznych projektów urbanistycznych wykorzystanych w kontekstach włoskich i poza granicami Italii znajdują się: Porta Genova w Mediolanie, nowa Politechnika w Bovisie-Mediolanie, Obszar Garibaldi-Repubblica w Mediolanie, przekształcenie terenów portowych w Patraso, odzyskanie centrum historycznego w Salerno, rewitalizacja terenów Dworca Głównego w Peskarze.

Wydana w 1979 r. książka *L'architettura della realta* oznajmiła, że Antonio Monestiroli jest także znakomitym teoretykiem architektury. Potwierdziły to trzy edycje włoskie, wydanie hiszpańskie i greckie (2009). Inne ważne dzieła teoretyczne to: *Temi urbani* (1997), także angielskie wydanie (2005), *La metopa e il tryglifo* (2002) wydanie włoskie i angielskie (2005), *Ignazio Gardella, La Scuola di Milano* (2009)... Wreszcie albumowy zbiór dzieł architektonicznych: *Opere, progetti, studi d'architettura* (2007).

Inne publikacje łącznie 328: pisma, badania, prezentacje projektów – ukazały się w wiodących czasopismach o renomie światowej: „Casabella”, „l'Architecture d'aujourd'hui”, „Lotus International”, „Space Design”, „Domus”, „A+U”, „Archint”, a książki – w najlepszych wydawnictwach: Electa, Phaidon, Skira.

Antonio Monestiroli brał udział w 40 wystawach architektury, w tym 3-krotnie w Triennale di Milano, 3-krotnie w Biennale w Wenecji, w Bienal Panamericana de Architectura w Quito w Ekwadorze, ponadto

w wystawach: w Cordobie (Argentyna), Meksyku, Barcelonie, Salonikach, Atenach, Bejrucie, Chanii, Brukseli, Damaszku, Berlinie, w Delft i w Hawanie.

Ważniejsze konferencje, seminaria, cykle wykładów poza swoją uczelnią w znaczących miejscach Europy, także w Krakowie na Politechnice Krakowskiej określa liczba 85.

Wśród licznych, innych aktywności Profesora można podać: – kierowanie wydawnictwem „Quaderni di Architettura” Instytutu Projektowania Architektonicznego Politechniki Mediolańskiej (1990-1995); – był Kuratorem wystawy *Il Centro Altrove*. na Triennale di Milano, *Periferie e nuove centralita nelle aree metropolitane*; – był członkiem zarządu Muzeum Narodowego Nauki i Techniki w Mediolanie (1997-2000); – Dyrektorem Seminario V Bienal de Arquitectura Española (1999); – jest członkiem Akademii Nazionale di San Luca (od 2000); – a w 2002 r. przewodniczył pracami jury Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie, odbywającym się pod hasłem *Mniej ideologii – więcej geometrii*.

Początki kontaktów Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej z prof. Antonio Monestiroliem wiążą się ze współpracą rozpoczętą w 1994 r., w ramach programu Tempus *Phare* – pomiędzy Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Wydziałem Architektury PK i Uniwersytetem w Sewilli, z udziałem profesorów z Rzymu, Neapolu, Mediolanu, Las Palmas – prowadzona przez prof. Gianugo Polesello, później Honorowego Profesora PK. Prof. Monestiroli wygłaszał tam wykłady, których nie sposób zapomnieć. Owocem tej współpracy była promocja kilkunastu doktorów z krakowskiego Wydziału Architektury.

Współpraca Profesora z Politechniką Krakowską jest kontynuowana. Profesor Monestiroli jest stałym członkiem rad naukowych cyklicznej Międzynarodowej Konferencji Instytutu Projektowania Architektonicznego WA PK – *Defining of Architectural Space* – ważnego wydarzenia, organizowanego wraz z Komitetem Architektury i Urbanistyki PAN, skupiającego corocznie wybitnych twórców, naukowców i dydaktyków z kraju i świata. Tu znów możemy słuchać wykładów Profesora, a potem czytać jego teksty w „Czasopiśmie Technicznym”.

W wydawnictwie Politechniki Krakowskiej

ukazała się polska wersja książki *La metopa e il tryglifo* pod tytułem *Tryglif i metopa, dziewięć wykładów z architektury*. W książce tej Antonio Monestiroli wyraża wiarę w potrzebę teorii projektowej opartej na jednolitym punkcie widzenia na architekturę, w czasach w których taki punkt widzenia zdaje się zanikać. Monestiroli stara się na nowo połączyć i kontynuować bogatą tradycję architektonicznych rozpraw naukowych, tradycję opartą na racjonalnym i systematycznym rozwoju architektonicznej wiedzy.

W 2008 r. Antonio Monestiroli przyjął Medal Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej – *Bene Merentibus*, przyznany w uznaniu zasług profesora dla naszego środowiska – *wybitnemu architektowi, teoretykowi i dydaktykowi*.

Doctor honoris causa of Technical University of Cracow

The outstanding architect and theoretician Antonio Monestiroli received the title of doctor honoris causa at Cracow University of Technology from the hands of the Vice-Chancellor Prof. Kazimierz Furtak. The ceremony of bestowing this title was held at a session of the CUT Academic Senate on the 21st of January 2011 in the assembly hall at Collegium Maius, Jagiellonian University. The initiative of conferring the title was put forward by the following professors from the Faculty of Architecture: Dariusz Kozłowski, Maria Misągiewicz, Waław Seruga.

By a motion from the Council of the Faculty of Architecture, the supervisor was Prof. Dariusz Kozłowski who delivered a laudation. After receiving the title of doctor honoris causa, Prof. Antonio Monestiroli gave a lecture entitled *The Architecture Of Reality*.

Dariusz Kozłowski

Antonio Monestiroli

It is a great honour to present a Candidate for the title of Doctor Honoris Causa at Cracow University of Technology. It is both a privilege and a difficulty: the area of Professor's interests and merits is really vast. Professor is a celebrity with a high position in the European academic and architectural world; he is an intellectual and an outstanding creator, an architect who combines creativity and science with the profession of an academic teacher.

Antonio monestiroli graduated from Milan Faculty of Architecture in 1965. Just after finishing his studies, he was an assistant and a collaborator of the great Aldo Rossi, an architect and a theoretician.

Since 1970, he has been teaching architectural composition at the faculty of architecture, Milan university of technology; since 1997 – at the faculty of architecture, Milan-Bovisa University of Technology. He was the director of the institute of architectural design, a member of the professorial college for doctoral studies, the dean of the faculty of architecture (2000-2008) as well as the pro-vice-chancellor of milan University of Technology.

Outside Milan University, he taught at the Faculty of Architecture in Pescara. Later, he was a professor at Istituto Universitario di Architettura di Venezia where he is a member of the Professorial College Dottorato di Ricerca. He was a Visiting

Professor at Syracuse University, New York; a Visiting Professor at the Institute of Architecture, Delft University of Technology; he is an Honorary Professor at Buenos Aires University.

His portfolio takes up an indisputable, important place in contemporary architecture. These days, there is a custom of expressing creators' achievements in numbers even though we know that amount does not confirm their greatness. Nevertheless, we must mention 80 architectural and urban designs of which almost ¼ were awarded at competitions. Professor's most outstanding works in the field of public objects include: Theatre in Udine, Accademia Bridge in Venice, Assisted living home in Galliate, Sports Palace in Limbiate, Santa Maria di Loreto Church in Bergamo, Cemetery in Vogher which has been studied by a group of FA CUT professors recently, New planetarium in Cosenza where he implemented his original theoretical assumptions.

Numerous urban designs applied in Italian and other contexts include: Porta Genowa in Milan, New University of Technology in Bovisa-Milan, Garibaldi-Repubblica area in Milan, the transformation of Patraso waterfront, the regain of the historical centre in Salerno, the revitalization of the Central Station area in Pescara.

The book *L'architettura della realt*, published in 1979, proves that Antonio Monestiroli is also an excellent theoretician of architecture. It was confirmed by three Italian editions, a Spanish and a Greek edition (2009). Other important theoretical works are: – *Temi urbani* (1997), also an English edition (2005), – *La metopa e il tryglifo* (2002), an Italian and English edition (2005), – *Ignazio Gardella, La Scuola di Milano* (2009)... Finally, an album of architectural works: *Opere, progetti, studi d'architettura* (2007).

Other publications (328 altogether): papers, research, presentations of designs appeared in the leading magazines with world repute: "Ccasabella", "l'architecture d'aujourd'hui", "lotus international", "space design", "domus", "a+u", "archint". The books were released by the best publishing houses: electa, phaidon, skira.

Antonio Monestiroli participated in 40 architectural exhibitions, including three triennales di

milano, three Biennales in Venice, bienal panamericana de arquitectura in quito, ecuador, plus exhibitions in Cordoba, Argentina, Mexico, Barcelona, Salonika, Athens, Beirut, Chania, Brussels, Damascus, Berlin, Delft and Havana.

The number of important conferences, seminars, series of lectures outside his university at significant European venues, including Cracow University of Technology, amounts to eighty-five.

Professor's numerous forms of other activities include: – the management of the publishing house "Quaderni di Architettura", Institute of Architectural Design, Milan University of Technology (1990-1995); – he was the Curator of the exhibition *Il Centro Altrove*, Triennale di Milano, *Periferie e nuove centralita nelle aree metropolitane*; – he was a governor of the National Museum of Science and Technology, Milan (1997-2000); – the Director of Seminario V Bienal de Arquitectura EspaZola (1999); he has been a member of Academia Nazionale di San Luca (since 2000); in 2002, he chaired the work of the jury of the International Biennale of Architecture in Kraków under the banner of *Less Ideology – More Geometry*.

The beginnings of contacts between the Faculty of Architecture, Cracow University of Technology and Prof. Antonio Monestiroli were related to cooperation commenced in 1994 within the programme *Tempus Phare* – between Istituto Universitario di Architettura di Venezia, the CUT Faculty of Architecture and Seville University, with the participation of professors from Rome, Naples, Milan, Las Palmas – supervised by Prof. Gianugo Polesello who later became a Honorary Professor at CUT. Prof. Monestiroli delivered some unforgettable lectures there. The fruit of this collaboration was the promotion of more than ten doctors from Kraków's Faculty of Architecture.

Professor Monestiroli has been continuing his cooperation with Cracow University of Technology. He is a permanent member of scientific councils at a cyclical International Conference at the FA CUT Institute of Architectural Design – *Defining of Architectural Space* – an important event organized together with the PAS Committee on Architecture and Urban Planning which gathers outstanding creators, scientists and educators from Poland and other

countries every year. Here, we can listen to Professor's lectures again and then read his texts in "Czasopismo Techniczne".

The polish version of *La metopa e il tryglifo* entitled *tryglif i metopa, Dziewięć wykładów z architektury* was released by the Cracow University of Technology publishing house. In this book, Antonio Monestiroli expresses his faith in a need for a designing theory based upon a uniform outlook on architecture now that such a point of view seems to be disappearing. Monestiroli tries to recombine and continue the rich tradition of architectural scientific dissertations based on the rational and systematic development of architectural knowledge.

In 2008, professor antonio monestiroli received the medal of the faculty of architecture, cracow university of technology – *bene merentibus* – for his contributions to our environment – *for being an outstanding architect, theoretician and educator*.

Architektura rzeczywistości to tytuł mojej pierwszej książki, wydanej w Mediolanie w 1979 r. Próbowałem w niej zrozumieć, jakie są podstawy projektu architektonicznego, związku architektury i rzeczywistości. Ponieważ moim zdaniem architektura jest pewną formą rzeczywistości, jedną z potencjalnych form, w których rzeczywistość się przedstawia. I odwrotnie, rzeczywistość ma swój kształt, swoją formę, swoją architekturę, poprzez którą poznajemy samych siebie i świat, w którym żyjemy.

Rzeczywistość to wszystko, co z własnego lub innego punktu widzenia możemy zaobserwować, jest ona w znacznej mierze niezależna od nas samych, co więcej – poprzedza nas, nasze myślenie, nasze działanie.

Sądzę, że osiągnięcie dojrzałości wiąże się z umiejętnością dostrzeżenia pewnego dystansu między nami a rzeczywistością, dzięki czemu możemy obserwować rzeczywistość, więc i nas, stanowiących jej część, z pewnej odległości, dostrzec w niej *sekretną magię*. Wystarczy lektura choćby jednej powieści by nauczyć się patrzeć na własne życie z innego, leżącego gdzieś poza, punktu widzenia.

Jako chłopiec byłem do tego stopnia pogrążony w rzeczywistości, że nie byłem w stanie jej poznać. Mogę powiedzieć, że cierpiałem na rzeczywistość. Jedynie teatr dawał mi wrażenie, że istnieje rzeczywistość bardziej obiektywna, co dawało mi radość i w jakiś sposób dodawało otuchy. Pamiętam, że będąc chłopcem uwielbiałem teatr Carlo Goldoniego. Nie tyle Goldoniego od masek, co Goldoniego, który potrafił wprowadzić na scenę życie codzienne stawiając je w świetle zdolnym, jak sam mówił, „*uwiecznić miłośćkę guwernantki*”. Wprawiało mnie to w zachwyt: ta zdolność przekształcania czegoś tak ulotnego, jak przelotny kaprys w *cechę charakteru* zdawałoby się wieczną i odwieczną. Właśnie z tej możliwości zatrzymywania biegu czasu naszego życia, mojego młodzieńczego życia, w owym czasie tak jeszcze przepętnionego lękami brała się jak sądzę radość, jaką dawał mi ten teatr. Sprawiał, że patrzyłem na swoje życie z *zewnątrz*, że każdy gest widziałem jako część pewnego zdarzenia umiejscowionego w czasie. Moje życie, widziane poprzez teatr,

odnajdywało swoje *miejsce w czasie*. Bez tego wszystko przemija nie zostawiając śladu.

Rzeczywistość to natura – również nasza natura – rzeczywistość to świat zbudowany nie tylko przy pomocy architektury, rzeczywistość to instytucje regulujące nasze życie społeczne, rzeczywistość to technologia generująca standardy naszego życia, itd. W sumie rzeczywistość to świat, w którym żyjemy, z jego strukturą i historią, jego przeszłością i chwilą obecną. My możemy wymyślić mu przyszłość.

Musimy zadać sobie pytanie, *w jaki sposób* projekt architektoniczny ustanawia swoją relację z rzeczywistością.

Najpierw musimy powiedzieć, *dla czego* projekt architektoniczny odnosi się do rzeczywistości i czy są dla tej relacji jakieś alternatywy. Nie można zapomnieć, że obecnie niektórzy zajmują inne stanowisko dopuszczając tworzenie architektury jako *ucieczki od rzeczywistości*, jako budowania jednej lub wielu alternatywnych rzeczywistości. Architektury, która powstaje ze swoistego odrzucenia rzeczywistości.

Chcę tu podkreślić, że uwzględnianie rzeczywistości – w projekcie architektonicznym – nie jest warunkiem koniecznym, tylko wyborem. Wyborem sposobu myślenia, który, jak sądzę, łączy się z pewnym nurtem architektury, nurtem architektury klasycznej, która ostatecznie jest architekturą racjonalną.

Oczywiście, by podążać tą drogą trzeba przyjąć rzeczywistość jako całość z jej *bogactwem i złożonością*. Trzeba umieć patrzeć na nią za każdym razem tak, jakbyśmy widzieli ją po raz pierwszy, ze *zdumieniem, jakie budzą rzeczy niespodziewane*. Rzeczywistość tym samym to nie rutyna, lecz ciągłe odkrywanie rzeczy na nowo.

To poczucie pozwala nam oglądać świat z zachwytem, dokładnie odwrotnie niż w realizmie rozumianym jako przywiązanie do pozorów. Pojawia się zatem pytanie – jak poznać otaczającą nas rzeczywistość?

Wierzę, że poznanie rzeczywistości jest możliwe poprzez rozróżnienie esencji i pozorów, tego, co stałe i trwałe i tego, co zmienne i ulotne. Istota rzeczy i ich powierzchowność nie istnieją osobno, nie

sposób też traktować ich jak alternatyw. Poznanie dokonuje się *poprzez przejście* od powierzchowności rzeczy do ich istoty poprzez zasadę *abstrahowania*, racjonalnego procesu, który dosłownie wydobywa esencję rzeczywistości (esencję, która jest zawsze historyczna, zawsze związana z historycznymi uwarunkowaniami procesu poznania, a zatem nie jest wieczna ani niezmienna).

Mies van der Rohe mówił: „*zrozumienie danej epoki oznacza zrozumienie jej istoty, a nie tego wszystkiego, co mamy przed oczami*”.

Tym samym związek z rzeczywistością nie oznacza bezkrytycznego stosunku do form rzeczywistości takich, jakie wynikałyby z naszego doświadczenia, oznacza natomiast związek z rzeczywistością będącą rezultatem naszego poznania. Interesuje mnie właśnie ta niezwykła złożoność, która ukazuje się poprzez poznanie, która zmienia stan pasywny (w którym żyłem jako chłopiec) w aktywność ukazującą *walory i znaczenia*.

To pokazuje, że ktoś, kto unika tej drogi i ogranicza się do powierzchownego banału rzeczywistości, próbuje odrzucać rzeczywistość i konstruować dla niej alternatywy. Wielu architektów szuka *alternatywnych światów* tworząc formy, które oddalają nas od rzeczywistości, rodzaj *architektury ucieczki*, która, paradoksalnie, ostatecznie staje się architekturą komercyjną.

Tymczasem chodzi o przedstawienie, przy pomocy form architektonicznych, sensu budynku, tej najgłębszej racji jego istnienia, którą nie zawsze łatwo daje się odkryć. To dążenie reprezentatywne odróżnia architekturę od każdej innej konstrukcji. Budynek można po prostu zbudować, można też zbudować go w oparciu o *formy, które przedstawiają rację jego istnienia*.

Ten wybór wiąże nas z rzeczywistością, w którą wpisany jest budynek. Przykładowo, projekt domu, teatru, muzeum itd., jakiegokolwiek aktywności przynależnej do naszego realnego życia, powinien zostać zbudowany przy pomocy form przedstawiających rzeczywistość domu, teatru, muzeum. Rzeczywistość ta badana jest, jak już mówiłem, nie poprzez trzymanie się konwencjonalnych form tych budynków, lecz poprzez wydobywanie z nich

sensów również nieznanymi, właściwych im obecnie i urzeczywistnianiem ich przy pomocy architektury.

A zatem architektura urzeczywistnia sens budynków, sens przynależny rzeczywistości. Nie wymyśla go ani nie ustala ten, kto projektuje. Projektujący, jeżeli jest w stanie, *wydobywa go na światło dzienne*.

Nie wiem, ilu działa dziś w tym kierunku. To pewne, że wiele współczesnych projektów domów, teatrów, muzeów bynajmniej nie uwzględnia sensu budynków, za to *przypisuje* tym budynkom racje im nie przynależne. Dodajmy jeszcze – *racje komercyjne*.

Chcę powiedzieć, parafrazując Loosa, że nowa architektura, w której wszyscy rozpoznają nową kulturę narodzi się, gdy wypłynie nowa generacja architektów zdolnych do tworzenia architektury *w zgodzie z wiedzą i rzeczywistością*. Dziś ta, którą określamy mianem *architektury ucieczki* czy architektury komercyjnej, by przeżyć, tworzy formy, które natychmiast się starzeją, ponieważ nie znajdują żadnego odpowiednika w rzeczywistości.

Mówiłem o *głębokim sensie* mając na myśli główne powody przedstawione przy pomocy jasnych i prostych form. Powtarzam tu pewną tezę, którą powtarzam niestrudzenie: *prostota* form jest pochodną zrozumienia *złożoności* tego, co przedstawiają, odnalezienia ich tożsamości.

Ta złożoność ujawnia się poprzez formy, przez nie daje się rozpoznać, dzięki czemu z kolei poznajemy samych siebie. To właśnie cel sztuki, jak i nauki, to dla mnie ostateczny cel architektury.

Młody Marks mówiąc w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych*: „człowiek przegląda się w stworzonym przez siebie świecie”, chciał powiedzieć, że praca musi być rodzajem poznania. To samo można powiedzieć o architekturze. Marks napisał te słowa w 1844 roku. Trzy lata po śmierci Schinkla i trzynastie lat po śmierci Hegla, który napisał niezwykle rzeczy o architekturze.

Hegel uznał dom za wzorzec architektury. Dom to pierwotny przykład architektury jako poznania samego siebie. Zawiera w sobie także cel każdego projektu, czyli poszukiwanie formy reprezentatywnej dla znaczenia tego, co się buduje. Znaczenia, w którym

rozpoznajemy samych siebie i naszą kulturę. Dom, zdaniem Hegla, powstaje w celach wynikających z życia ludzkiego. Jego piękno zawiera się w ich spełnieniu i w „przemianie w piękno tego, co zwyczajnie odpowiednie”. Naszym zadaniem jest uczynić tę odpowiedniość rozpoznawalną.

W ciągu tych wszystkich lat nie zdołałem odnaleźć celu bardziej przekonującego i potrzebnego, niż ten. Żaden inny dostrzegany w tych wszystkich tendencjach, jakie powstały na przestrzeni czasu, nie wydaje mi się równie interesujący.

Z uporem powtarzam, że cała architektura klasyczna, dawna i nowoczesna, jest architekturą realistyczną. Wychodzi od rzeczywistości, jej problemów, jej sprzeczności, aspiracji i buduje architekturę jako próbę przedstawienia lepszej rzeczywistości, rzeczywistości namacalnie możliwej. Realizm i klasykę zawsze łączył wspólny program.

Realizm prowadzi do poznania rzeczywistości i *odkrycia jej magii*, jak powiedziałby Borges. I to właśnie jest wyjątkową cechą tego sposobu myślenia: przyjmowanie rzeczywistości za niewyczerpane źródło poznania, miejsce niekończących się odkryć.

W tym miejscu trzeba poruszyć kwestię wyobraźni. Wyobraźnia pozwala nam przekraczać granicę powierzchowności rzeczy, ustanawiać analogie pomiędzy światem formalnym i procesami poznawczymi, tworzyć formy analogiczne wobec naszych procesów poznawczych. Bez wyobraźni nie byłoby możliwe działanie indukcyjne, sformułowanie idei, poszukiwanie form stosownych do jej przedstawienia. Wyobraźnia w realizmie jest praktyką konieczną, bez której byłby on zwyczajnie aktem przyzwolenia na banał rzeczywistości a nie procesem poznawczym.

Trzeba jednak powtórzyć, że wyobraźnię (w realizmie) nakłada się na rzeczywistość po to, by ją poznać a nie, by od niej uciec. Nie chodzi zatem o wyobrażanie sobie światów nie mających nic wspólnego z naszym życiem, lecz wyobrażenie świata, w którym odkryje się znaczenie naszego życia.

Ignazio Gardella, jeden z moich mistrzów – obok Aldo Rossiego i Miesa van der Rohe – przytacza

na ten temat pewien piękny przykład. Mówiąc o granicach wyobraźni, powiada: „[wyobraźnia ma] te same ograniczenia co akrobata, który potrafi wykonać każdy możliwy ruch za wyjątkiem jednej rzeczy: nie rzuci w powietrze własnej ręki. O ile nie jest to sztuczna ręka”.

Gardella był architektem realistą we właściwym tego słowa znaczeniu. Wierzył w wyobraźnię, w całkowitą wolność wyobraźni, jak to mówił *na przekór wszystkim dogmatom*, wierzył w wyobraźnię realnie zorientowaną na poznanie natury ludzkiej i zbudowanego przez nas świata. I tak wróciliśmy do zachwyty, o którym była mowa na początku.

Zachwyt, o którym mówi Borges, to cud rzeczy najprostszych. Zachwyt to stan pozwalający dostrzec magię rzeczywistości. Umiejętność nieustającego dziwienia się jest właściwa wszystkim artystom wywodzącym swoją sztukę z rzeczywistości, traktującym swoją sztukę za sposób zrozumienia i przedstawienia rzeczywistości. Architektura jest częścią dzieła rzeczywistości i sceną jej znaczeń. Przy pomocy architektury można przywoływać magię ukrytą w naszym życiu, która dzięki architekturze staje się widoczna i trwa w czasie.

Chciałbym zakończyć słowami Kafki: „Bez wątpienia można sobie wyobrazić, że wspaniałość życia, w całej pełni, otacza zawsze i każdego, tylko ukryta przed wzrokiem, w głębinie, niewidzialna, daleka. Ale jest tam – i nie jest wroga, oporna, głucha. Jeśli wezwać ją właściwym słowem, właściwym imieniem, przybędzie. To właśnie istota magii, którą się wzywa, a nie tworzy”.

Antonio Monestiroli
The Architecture of Reality

The Architecture Of Reality is the title of my first book published in Milan in 1979. I tried to understand the bases of an architectural design, the relationships between architecture and reality. In my opinion, architecture is a certain form of reality, one of the potential forms of presenting reality. In contrast, reality has got its shape, its form, its architecture which acquaint us with ourselves and the world we live in.

Reality is everything which we can observe from our own or another point of view. To a large extent, it is independent of us; what is more, it precedes us, our thinking, our acting.

I think that maturation is related to an ability to perceive a certain distance between us and reality which makes it possible to observe reality as well as ourselves who form one of its parts and to find *secret magic* in it. Reading just one novel suffices to learn how to look at our own lives from another point of view which lies somewhere beyond.

As a boy, I was so immersed in reality that I just could not comprehend it. I might say that I suffered from reality. Only the theatre made me think that a more objective reality existed which added some joy and courage to my life. I remember that, being a boy, I adored Carlo Goldoni's theatre. Not so much for his masks but for the introduction of everyday life on stage in a light capable of – as he called it – “*preserving a governess's affaire de coeur*”. It impressed me very much: this ability to transform something as fleeting as a little caprice into a *feature of character* which seemed eternal and everlasting. It was probably this ability to stop the time of our lives, my adolescent life so full of fears, that produced the joy of the theatre. It made me look at my life *from the outside*, perceive every gesture as a part of a certain event in time. My life, seen through the theatre, found its *place in time*. Without it, everything passes by leaving no traces.

Reality is nature – our nature, too – reality is a world built by means of architecture and other domains, reality includes institutions which regulate our social life, reality is technology generating the standards of our lives etc. All things considered, reality is the world we live in, with its structure and history, its past and present. We can plan its future.

We must ask ourselves *how* an architectural design establishes its relationship with reality.

First of all, we have to say *why* an architectural design refers to reality and if there are alternatives to this relationship. We must not forget that at present some people take a different view and accept creating architecture as *an escape from reality*, as the construction of one or more alternative realities. Architecture which comes into existence as a result of the virtual rejection of reality.

I would like to emphasize the fact that taking reality into consideration in an architectural design is not a necessary condition – it is just a choice. The choice of a way of thinking which is in my opinion related to a certain trend in architecture, the mainstream of classical architecture which is rational after all.

Obviously, in order to follow this way, one must accept reality as a whole with its richness and complexity. One has to look at it as if for the very first time, with astonishment aroused by unexpected things. Therefore, reality is not a routine but the constant rediscovery of things.

This feeling enables us to watch the world with admiration, in strong contrast with realism understood as attachment to appearances. A question arises: how to get acquainted with the reality which surrounds us?

I believe that understanding reality is possible by differentiating the essence from the appearances, what is permanent and durable from what is changeable and fleeting. The essence of things and their superficiality do not exist separately; they cannot be treated as alternatives, either. Cognition happens as a *transition* from the superficiality of things to their essence with the principle of *aside*, a rational process which literally extracts the essence of reality (the essence that is always historical, always related to the historical conditions of the process of cognition, thus it is not everlasting or unchangeable).

Mies van der Rohe said, “*understanding a given epoch means understanding its essence, not everything which comes into view.*”

Thereby, a relationship with reality does not mean an uncritical attitude to such forms of reality

which would result from our experience – it means a relationship with reality being a result of our cognition. I am interested in this very unusual complexity which shows up through cognition, which changes a passive state (the state of my boyhood) into activeness revealing *values* and *meanings*.

This shows that someone who avoids this way and limits themselves to the superficial cliché of reality tries to reject reality and construct some alternatives to it. Many architects search for *alternative worlds* creating forms which take us away from reality, a kind of *escapist architecture* which, paradoxically, becomes commercial architecture in the end.

However, it is all about presenting the meaning of a building – this deepest reason for its existence which is not always easy to discover – by means of architectonic forms. Such representative pursuing differentiates architecture from any other construction. A building may be just raised but it may also be raised on the basis of some *forms which present a reason for its existence*.

This choice ties us to the reality which comprises a building. For instance, the design of a house, a theatre, a museum etc., any activity belonging to our real lives, should be constructed by means of forms presenting the reality of such a house, theatre, museum. As I have already mentioned, this reality is not examined by sticking to the conventional forms of these buildings but by extracting their current *unknown meanings* and *implementing them* by means of architecture.

Thus, architecture implements the meaning of buildings which belongs to reality. It is not made up or established by a designer. If he can do it, he *brings it to light*.

I do not know how many people are heading in this direction at present. For certain, few contemporary designs of houses, theatres, museums take the meaning of buildings into account – they *attribute* some inadequate reasons to them. Let us add one thing in this respect: *commercial reasons*.

Paraphrasing Loos, I want to say that new architecture, where everyone will recognize a new culture, will be born when a new generation of

architects capable of creating architecture *in accordance with knowledge and reality* emerges. In order to survive, today's so-called *escapist architecture* or commercial architecture produces some forms which get old at once because they cannot find any equivalents in reality.

I have spoken of a *deep meaning* as the principal reasons presented by means of clear and simple forms. I am untiringly repeating a certain thesis: the *simplicity* of forms is a derivative of understanding the *complexity* of what they present, of finding their identity.

This complexity appears through forms, can be recognized through them which enables us to understand ourselves. It is the purpose of art as well as science – it is the ultimate objective of architecture for me.

In *Economic And Philosophic Manuscripts*, young Marx says, “man examines himself in the world he created.” He wanted to tell us that work had to be a kind of cognition. The same can be said about architecture. Marx wrote these words in 1844 – three years after the death of Schinkel and thirteen years after the death of Hegel who wrote most unusual things on architecture.

Hegel regarded a house as the model of architecture. A house is a primary example of architecture as self-cognition. It also includes the goal of every design, i.e. a quest for a form representative for the meaning of what is built where we can recognize ourselves and our culture. According to Hegel, a house comes into being for purposes which result from human life. Its beauty is included in their fulfillment and in “the transformation of what is ordinarily suitable into beauty”. Our assignment is to make this suitability recognizable.

For all these years, I have not been able to find a more convincing and needed purpose than this one. No other purpose, noticed in all the tendencies which have come into existence over the span of time, seems equally interesting to me.

I stubbornly repeat that entire classical architecture, old and modern, is realistic architecture. It begins in reality with its problems, its contradictions, its aspirations and builds architecture as an attempt to

present a better reality which is tangibly possible. Realism and classics have always shared one programme.

Realism leads to the cognition of reality and *the discovery of its magic*, as borges would have said. Here lies a special feature of this way of thinking: treating reality as an inexhaustible source of cognition, the place of endless discoveries.

Now we must bring up the question of imagination. It enables us to cross the boundaries of the superficiality of things, to establish analogies between the formal world and cognitive processes, to create forms analogous to our cognitive processes. Without imagination, inductive activity, formulating ideas, searching for some forms adequate to its presentation would be impossible. In realism, imagination is a necessary practice without which it would be a mere act of accepting the cliché of reality instead of being a cognitive process.

However, we must repeat that (in realism) imagination is set on reality in order to understand it, not to escape from it. So, it is not about imagining worlds which have nothing to do with our lives but about imagining a world where we can discover the meaning of our lives.

Ignazio Gardella – one of my masters alongside Aldo Rossi and Mies van der Rohe – quotes a beautiful example in this theme. Talking about the limits of imagination, he says, “[imagination has got] the same limitations as an acrobat who can make every possible move but one thing: he will not throw his own arm into the air. Except when it is an artificial arm.”

Gardella was a realistic architect in the proper sense of the word. He believed in imagination, in the total freedom of imagination – as he claimed – *against all dogmas*. He believed in imagination realistically directed towards the cognition of human nature and the human-made world. Willingly or unwillingly, we have just returned to the motif of admiration which sprang up at the beginning.

Admiration Borges talks about is the miracle of the simplest thing. This state enables people to perceive the magic of reality. An ability to be constantly

astonished is characteristic of all those creators who derive their art from reality, treat their art as a way of understanding and presenting reality. Architecture is a part of the work of reality and an arena for its meanings. Architecture may enable us to recall magic hidden in our lives which becomes visible and persists in time owing to architecture.

I would like to finish this paper with Kafka's words: “Undoubtedly, one can imagine that the greatness of life, in full swing, always surrounds everybody but it has vanished from sight; it is wallowing in the depths, invisible, distant. But it is there – and it is not hostile, restive, deaf. If it is summoned with the proper word, the proper name, it will come. This is the essence of magic summoned, not created.”



5 Projekty i budynki ■ Designs and buildings



Belweder podmiejski, Autorzy Architects: Dariusz Kozłowski, Tomasz Kozłowski
Konstrukcja Structural engineering: S. Karczmarczyk

Dariusz Kozłowski *Casa Olajossy ossia Villa in fortezza*

Miejsce domu jest zwyczajne. To jedna z działek powstałych poprzez podział terenów dawnych ogrodów i sadów na obrzeżach miasta, teraz przeznaczonych na zabudowę jednorodzinną. Między miejscem a zwartą zabudową miasta rozciąga się obszar niezabudowany; bliskie sąsiedztwo jest równie bez właściwości. Trapezowy kształt parceli wynika z przebiegu podziałów łąkowych, które skośnie rozcina droga. Taki układ skłania zazwyczaj do układania prostopadłościennych brył domów w zgodzie z kierunkami granic działek a nie z kierunkiem ulicy narażając poczucie ładu na pewien dyskomfort. Ten fakt spowodował postanowienie zbudowania domu w formie – walca, co usuwa na bok rozważania – czy elewacje mają być przyporządkowane granicom terenu, czy też winny należeć do ulicy. Program użytkowy rozłożono na trzech kondygnacjach. Przyziemie zawiera garaże, hol i obszerną bibliotekę-studio; mieszkanie zajmuje wyższe piętra.

„Są dwie rzeczy które należą do architektury, grobowiec i monument; wszystko inne jeżeli nawet służy czemukolwiek, powinno być wyrzucone ze świata sztuki”, orzekł Adolf Loos (*„Architektur”* 1910). Zgodnie z tym poszukiwania kształtu domu 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 przeciwieństw* umożliwiający wybór, lub nakazujących opowiedzenie się za jedną z właściwości.

Najpierw odnaleziono tam (i wybrano) – „twierdzę”, rzecz architektoniczną przeznaczoną do zamieszkiwania i schronienia równocześnie, twierdzę jako przeciwieństwo – „pałacu”, odrzucając wystawność i przepych kojarzący się z tym ostatnim. Z tego także powodu wybrano także „dom” – a nie „rezydencję”, a z racji położenia poza miastem opowiedziano się także za „willą” – a nie za „pałacem”. Zupełnie osobisty wybór wskazał raczej na „ołtarz” (megalit) – niż „bunkier”, i raczej „bunkier” niż „schron”. Tak objawił się obraz i „zamku” i „fortecy”.

Tyle o znaczeniach; jeśli chodzi o budowę formy architektonicznej opowiedziano się za „elewacją” a nie

za – „fasadą”, równocześnie pozostając pod nieprzemijającym urokiem „maski” a nie – „twarzy”. Opowiedziano się za pojmowaniem elewacji jako cienkiej, delikatnej warstwy o formie niezależnej od kształtu użyteczności, i zapragnięto ujrzeć tę niezależność. Równocześnie zanegowano zasadę istoty – i fasady i elewacji, by formę rzeczy architektonicznej ujrzeć jako jedność, bez rozdziału na „przód”, „tył” lub „boki” albo widoki ścian oznaczone stronami świata. Przeciwieństwa: „poddasza” i „piwnic”, „dachów” i „fundamentów”... ukryto.

Wybrano „formę otwartą”. Lecz nie przeciwstawiono jej „tektoniczności”; raczej zaproponowano grę w „otwarte-zamknięte”, także grę w „zewnątrzne-wewnętrzne” i w „odsłanianie-zasłanianie”. Zaproponowano także inne gry, które może odnaleźć przechodzień i mieszkaniec. Opowiedziano się za: „labiryntem” jako zaprzeczeniem „przejrzystości”, i bardziej za „zamkniętym” niż – „otwartym”, nie pozostając w sprzeczności z wyborem jednak „odsłaniania” 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”, gdzie podróżując można odkrywać wciąż nowe konfiguracje architektonicznych form.

Jest więc – Dom, *Villa in fortezza*. Rzecz powstała w 2006 r.¹

1. Dom Lidii i Marcina Olajossów na XI MTA Kraków 2009, wystawa „CZHUPLSK XXI, *Progresywna architektura krajów grupy wszechradzkiej*”, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki.

The location of this house in Lublin is quite ordinary. It is one of the plots which came into existence by dividing former gardens and orchards on the outskirts, now meant for detached houses. Between the place and the compact development, there is a vast undeveloped area; the near neighbourhood is expressionless, too. The trapeze shape of the plot results from the course of field divisions which are crossed by a road. Such a layout usually imposes laying quadratic house bodies in accordance with the directions of the plot borders instead of the street direction jeopardizing the feeling of order at certain discomfort. This fact facilitated the construction of a house in the form of a cylinder which removes considerations if the facades are to be subject to the area borders or belong to a street. The utilitarian programme is placed on three storeys. The ground floor has got some garages, a hall and a vast library studio; a flat occupies the higher storeys.

"There are two things which belong to architecture, a tomb and a monument; everything else, even if it serves anything, should be thrown away from the world of art," said Adolf Loos ("Architektur" 1910). According to this, a search for the shape of this house commenced in a space somewhere between "a tomb and a monument" so as to please Loos and remain in the sphere of architecture. The great architect's statement also included the beginning of a chain of the features of the space of architecture – here the architecture of a residential house which produces a collection of contradictions giving a choice or imposing one possibility.

At first, "a tower" was found (and selected) – an architectural thing meant for residence as well as shelter; a tower as a contradiction to "a palace". rejecting lavishness and pomp associated with the latter. For the same reason, "a house" was chosen instead of "a residence", while location outside the city opted for "a villa" instead of "a palace". A personal choice opted for "an altar" (megalith) not "a bunker", and rather "a bunker" not "a shelter". So came the picture of "a castle" and "a fortress".

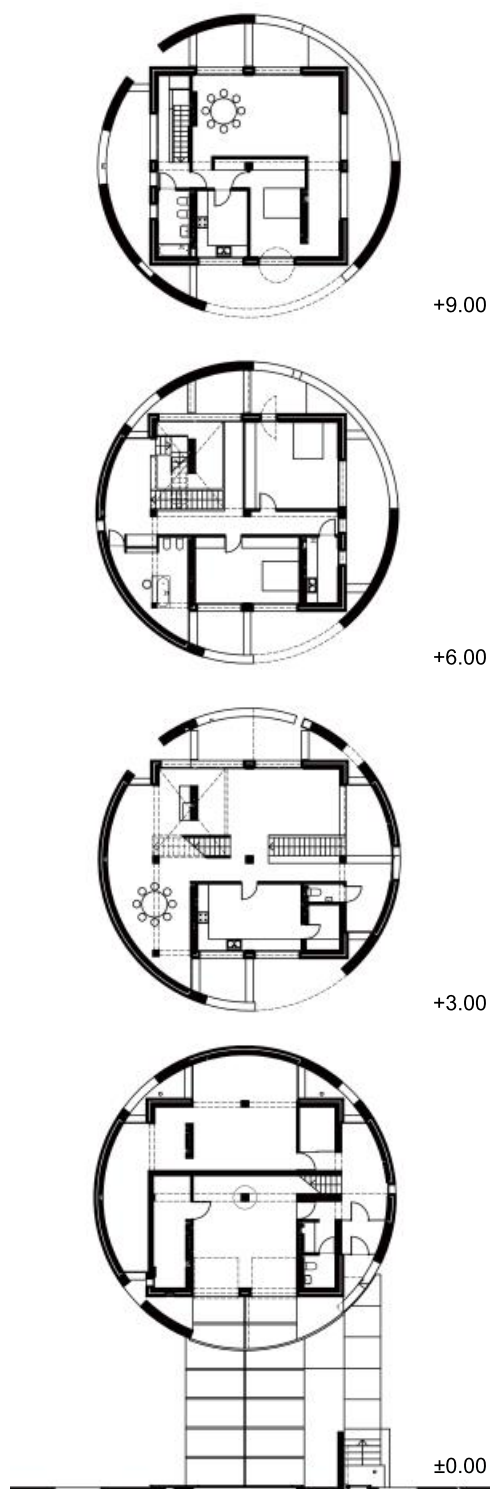
That is all for meanings; if it is about the construction of an architectonic form, "an elevation" was chosen instead of "a façade" just like we are impressed by "a

mask" not "a face". An elevation is a thin, delicate layer whose form is independent of the shape of usefulness – this independence had to be seen. At the same time, the principle of the essence of both of the notions in order to perceive the form of an architectural thing as unity, without dividing it into "front", "back" or "sides" or views of walls marked by the cardinal points. Contradictions: "an attic" and "a cellar", "a roof" and "a foundation" were... hidden.

"Open form" was chosen. However, it was not contrasted with "tectonics"; rather games were presented: "open-closed", "external-internal", "reveal-conceal". Passers-by and inhabitants received some games, too. "A labyrinth" as a contradiction to "transparency" was planned to "close" rather than "open", leaving possibilities of "discover" instead of "cover". The choice concerning the surroundings of the house indicated "a garden" more than "a park". In consequence, dwelling, as Heidegger understood it, in such an architectonic thing seems more like "a journey" than "a walk" or "a stroll" where a traveller may discover more and more new configurations of architectonic forms.

Thus, there is a House – Villa in fortezza. It was raised in 2006.¹

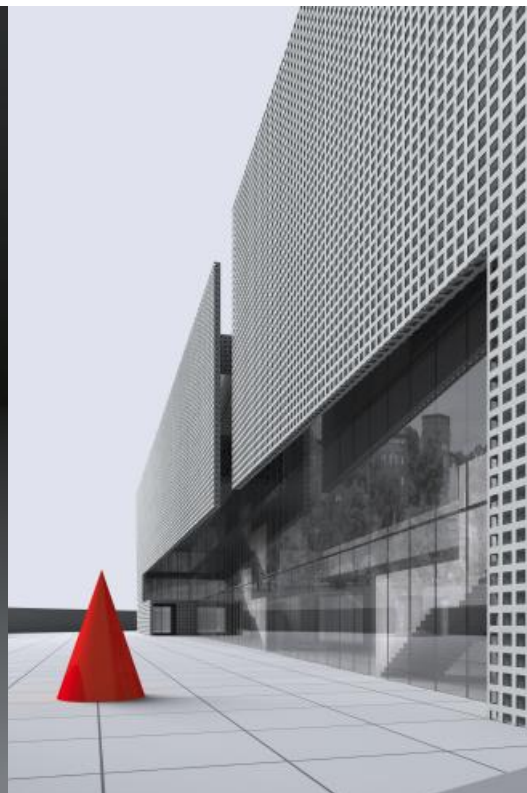
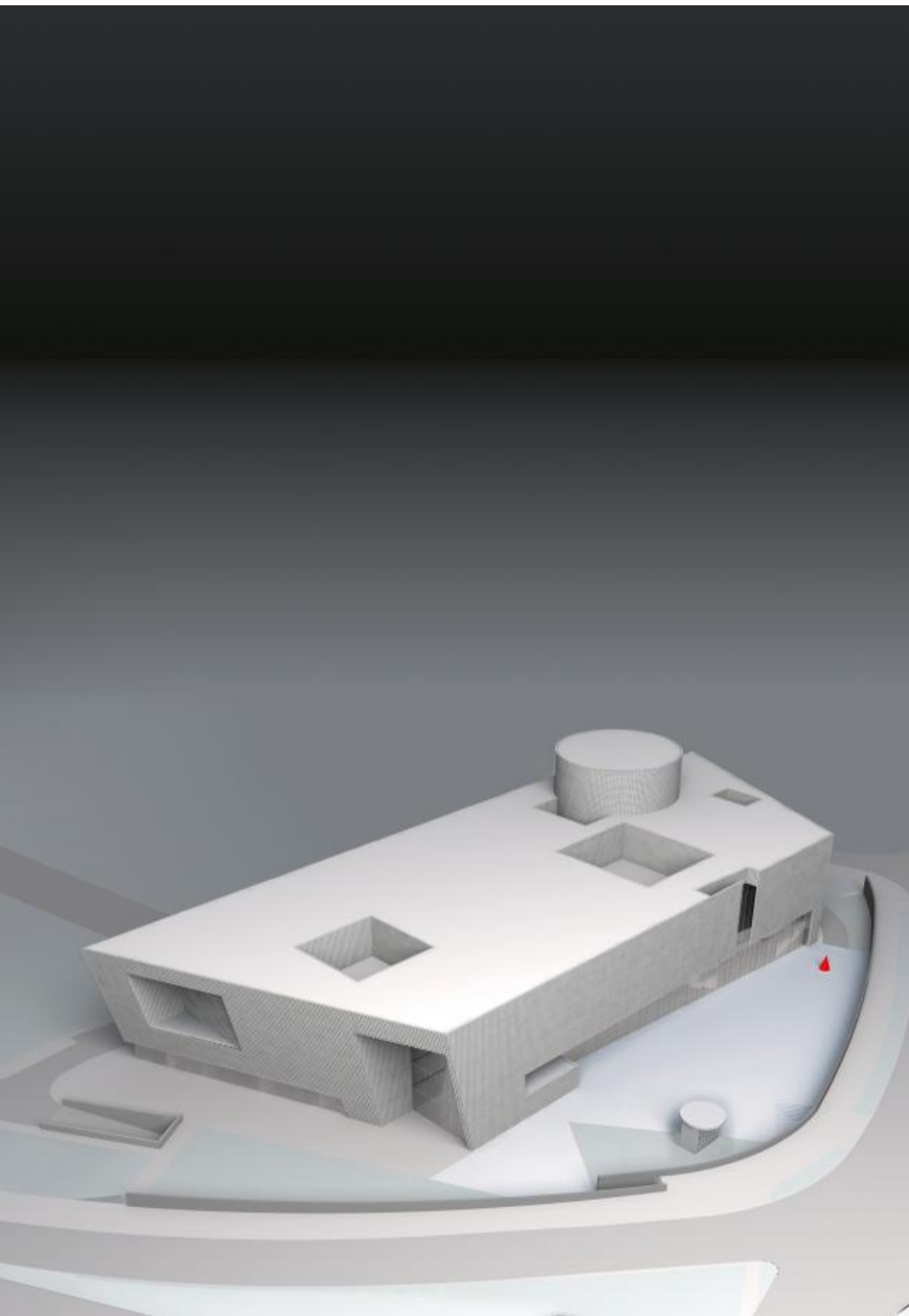
1. The house of Lidia and Marcin Olajossy in Lublin in Dożynkowa St. Authors: D. Kozłowski, T. Kozłowski. Presentation: 11th MTA Kraków 2009, exhibition "CZHUPLSK 21st, *The progressive architecture of the Visegrad Group countries*", Gallery of Contemporary Art – The Bunker of Art



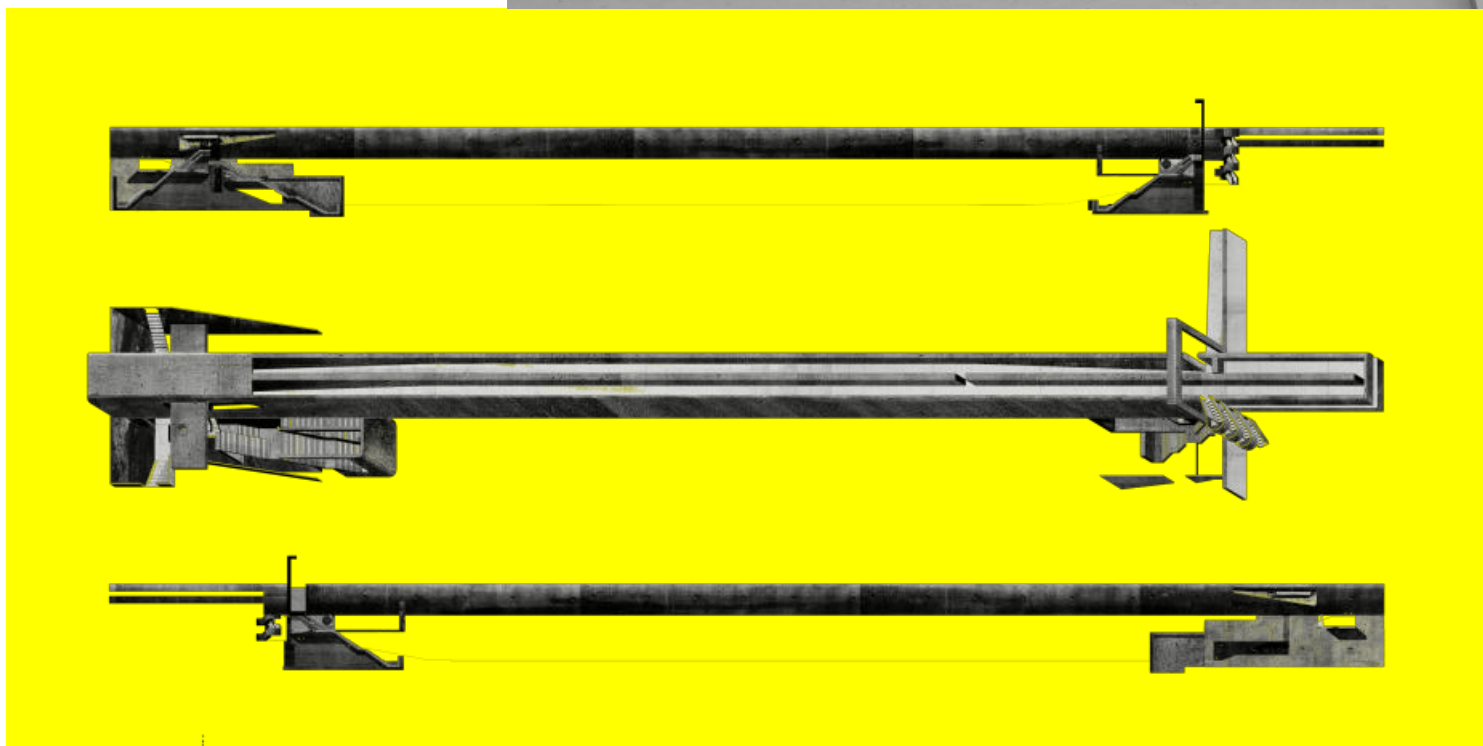
Casa Olajossy ossia Villa in fortezza, Autorzy Architects: Dariusz Kozłowski, Tomasz Kozłowski
 Konstrukcja Structural engineering: S. Karczmarczyk, J. Wejchert, W. Mruk, M. Piasek



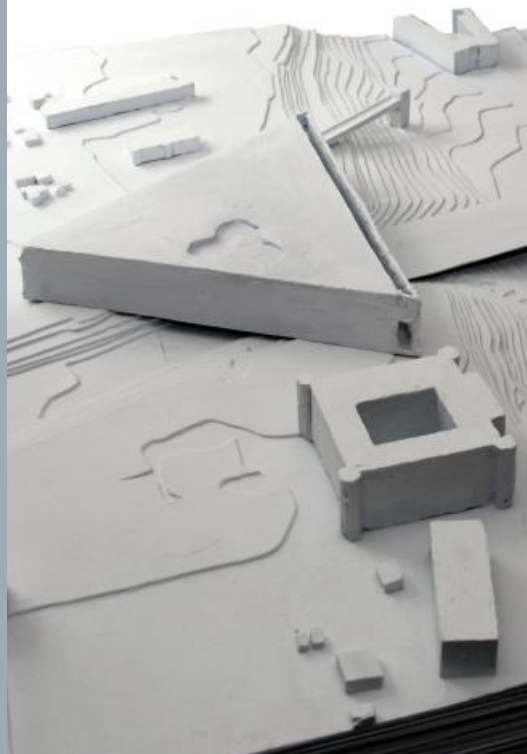
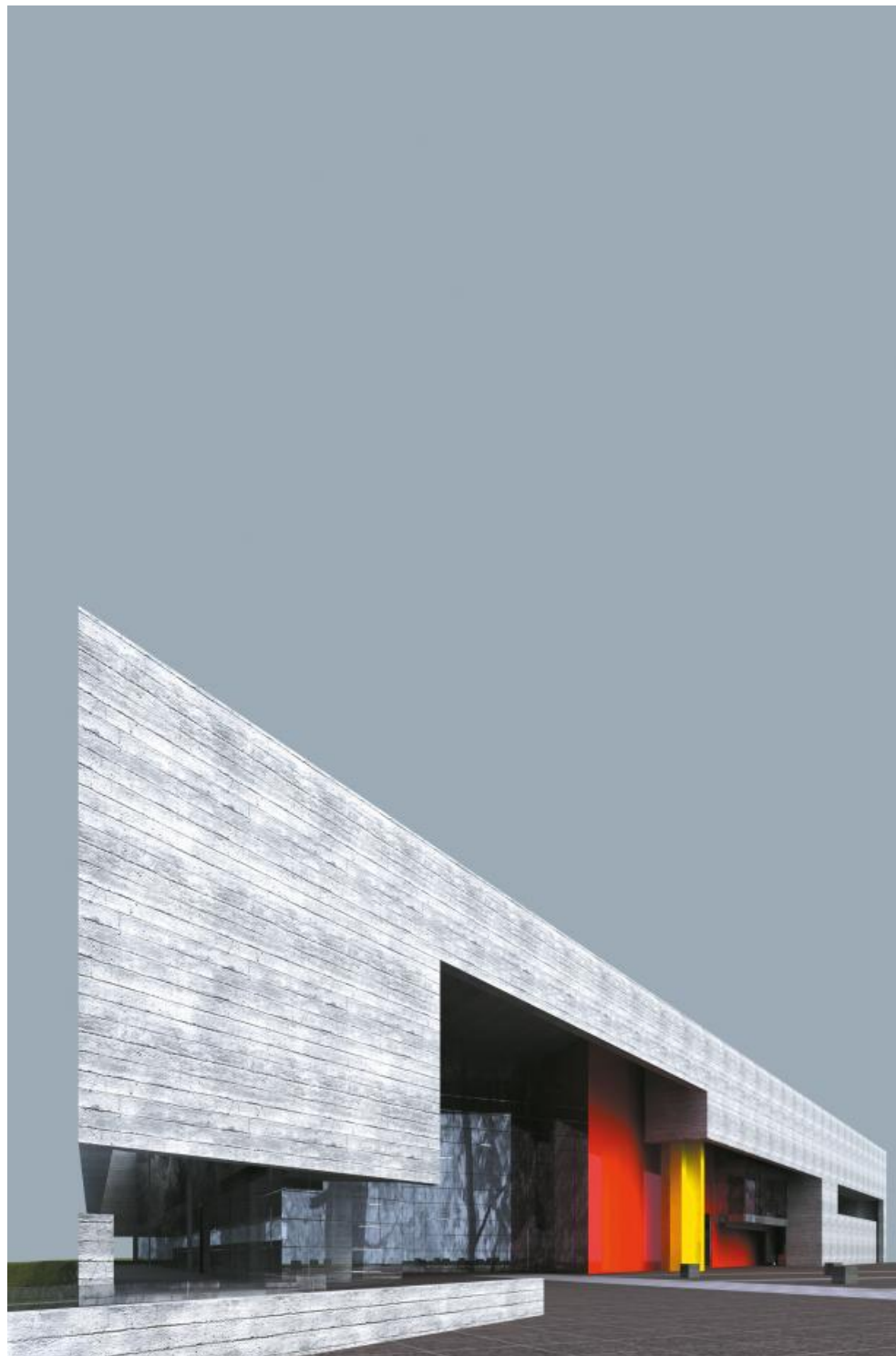
Investor Client: Lidia i Marcin Olajossy Powierzchnia terenu Site area: 800.0 m², Powierzchnia zabudowy Footprint: 149.0 m² Powierzchnia użytkowa Usable floor area: 428.0 m² Powierzchnia całkowita Total area: ok. 508.0 m², Kubatura Volume: ok. 1100.0 m³ Projekt Design: 1999-2001, Realizacja Construction: -2006



Projekt Centrum Kongresowego w Krakowie, 2006, Autorzy Architects: Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz, Tomasz Kozłowski, Konstrukcja Structural engineering: Stanisław Karczmarczyk



Projekt kładki pieszo-rowerowej przez Wisłę Bulwar Czerwiński-Bulwar Poleski, 2006
Autor Architect: Marcin Charciarek, Konstrukcja Structural engineering: Wiesław Bereza



Projekt *Muzeum Historii Polski*, 2009

Autorzy Architects: Tomasz Kozłowski, Piotr Stalony-Dobrzański, Wioletta Kozłowska



Pokoje Pana K. Projekt Muzeum Tadeusza Kantora, 2006
Autorzy Architects: Marcin Charciarek, Katarzyna Charciarek

6 Archiwum Archives



