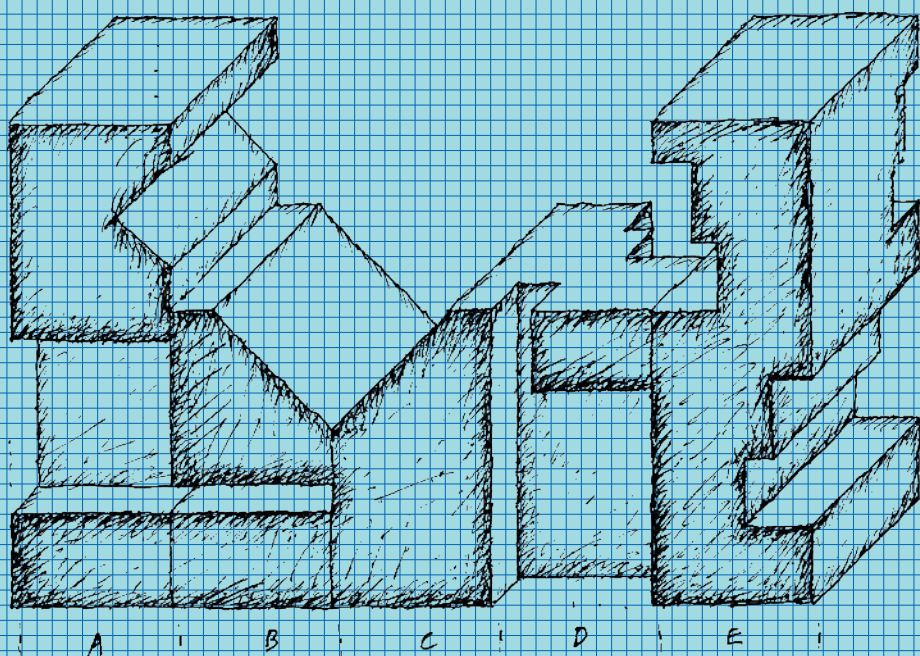


FOTEL JORGE LOULISA BORGESA ODNALEZIONY
W MIEŚCIE NIEMIERNYCH



NR 9. 2019
ZESZYTY ZAKŁADU ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ
I KOMPOZYCJI ARCHITEKTONICZNEJ

PREST

PRETEKST

Zeszyty Zakładu Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej
Nr 9. 2019

©Zakład Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej
Instytut Projektowania Architektonicznego
Wydział Architektury

Politechnika Krakowska
31-155 Kraków, ul. Warszawska 24
tel./fax (12) 628 20 21

e-mail: tkozlow@pk.edu.pl

Redaktor wydawnictwa/Publication editor

Tomasz Kozłowski

Recenzenci/Reviewers

**Claudia Battaino, Wojciech Bonenberg,
Armando Dal Fabbro, Krzysztof Gasidło,**

Nina Juzwa, Gino Malacarne

Zespół redakcyjny/Editorial team

Anna Mielnik

Materiały fotograficzne/Photographs
courtesy of

**Przemysław Bigaj, Wojciech Cieplucha,
Tomasz Kozłowski, Jan Zych, Archiwum
Korekta/Proofreading**

Aleksandra Urzędowska

Tłumaczenia/Translations

Małgorzata Meiges

Rada naukowa/Scientific council

**Andrzej Białkiewicz, Wojciech
Bonenberg, Armando Dal Fabbro,
Sławomir Gzell, Jacek Gyurkovich,
Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz,
Rafi Segal, Wacław Seruga, Jan Słyk,
Juan Luis Trllo de Leyva, Stefan Wrona**

Spis treści/Contents

Pisma/Writings	6
Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz <i>Racjonalistyczna czy intuicyjna droga do architektury</i>	7
<i>Rationalistic or intuitive way to architecture</i>	8
Claudia Battaino <i>Rationalistic and intuitive way to architecture / Racjonalistyczna i intuicyjna droga do architektury</i>	9
Armando Dal Fabbro <i>Prolegomena for a Living Architecture / Prolegomena do żywej architektury</i>	16
Zvi Hecker <i>I Draw Because I Have to Think / Rysuję bo muszę myśleć</i>	23
Gino Malacarne <i>Aldo Rossi, the Logic and Invention of the Project / Aldo Rossi, logika i inwencja projektu</i>	25
Patrizio M. Martinelli <i>Rational Italian Interiors / Racjonalne włoskie wnętrza</i>	32
Antonio Monestiroli <i>The Exalted Rationalism of Aldo Rossi / Egzaltowany racjonalizm Aldo Rossiego</i>	39
Raffaella Neri <i>Founded on knowledge oparte na wiedzy / Oparte na wiedzy</i>	47
Alberto Pratelli <i>A Rational Intuition / Racjonalna intuicja</i>	53
Rafi Segal <i>The Irrational Life of Architecture / Irracjonalne życie architektury</i>	61
Juan Luis Trllo de Leyva <i>In Praise of Shadows or the Rational Intuition of Light / Pochwała cieni lub racjonalna intuicja światła</i>	65
Konkurs/Competition	72
Dom narożny w mieście/Corner House in the City	114
Dyplom inżynierski/Bachelor's diploma	122
Archiwum/Archives	128

Koncepcja wydawnictwa

Dariusz Kozłowski

Skład/Composition

Wojciech Cieplucha

Wydawca/Publisher

**Zakład Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej
IPA WA PK**

To już dziewiąty zeszyt wydawnictwa – PRETEKST. Jak to bywało w poprzednich latach prezentuje on metody i efekty nauczania architektury w Zakładzie Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej, w zakresie przedmiotów: Projektowanie architektoniczno-urbanistyczne rok II, domy jednorodzinne; Projektowanie architektoniczno-urbanistyczne rok 3 oraz rok 1 II stopień studiów, zespoły mieszkaniowe i domy wielorodzinne oraz także Projektowanie dyplomowe. Nauczanie zgodne z programem studiów jest uzupełniane o warsztaty i konkursy organizowane z udziałem uczestników spoza Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej.

Konkurs studencki dla drugiego roku studiów: Architektura betonowa – Gra brył – Dom w krajobrazie, w 2018 roku, jak zazwyczaj zorganizowano wraz ze Stowarzyszeniem Producentów Cementu. Tytuł wydawnictwa – PRETEKST – może być opisem tematu tych zajęć studentów. Gra Brył zawiera intelektualne przesłanie, które może nieść w sobie nazwa PRE-TEKST. Tu pretekstem dla gier w budowanie nowych form architektonicznych stają się bryły geometryczne przeradzające się w zbudowane (niestety tylko na papierze) rzeczy architektoniczne. Le Corbusier głosił, że: „Architektura to przemyślana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle”. Takie właśnie zabawy i gry architektoniczne prowadzone przez studentów 2 roku dają pretekst do traktowania ich jako wyraz pełnoprawnej architektury. Możemy jeszcze przytoczyć Paula Valérego, który w dialogu Eupalinos, czyli architekt tłumaczy sens budowania: „Słuchaj zatem. Budowle, które ani nie mówią, ani nie śpiewają, zasługują tylko na wzgardę; to martwe przedmioty, niżej stojące w hierarchii od owych stosów kamieni zrzuconych beztładnie z wozów, kamieni, które mogą przynajmniej zabawić bystre oko patrzącego przypadkowym kształtem, jaki przybierają padając [...]”. Można zatem wywnioskować, że architekturą oprócz gry brył może być także „śpiew” budynków. Prace z naszego konkursu łudzą swoją realnością, wyglądając na planszach jak już całkowicie zbudowane, niosąc przesłanie, które zostanie kiedyś odczytane, może zrozumiane, być może zweryfikowane. Chyba także śpiewają.

Obecny numer wydawnictwa PRETEKST jest także zeszytem monograficznym prezentującym polskojęzycz-

ne wersje pism ogłoszonych w 2018 roku na Międzynarodowej Konferencji organizowanej przez Zakład Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej, i cyklicznego wydawnictwa Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej/ Description of Architectural Space. Temat szczegółowy to: Racjonalistyczna czy intuicyjna droga do architektury – Rationalistic or Intuitive Way to Architecture.

Ostatnia część wydawnictwa, jak zwykle, zawiera wybrane relacje i wydarzenia związane z życiem zakładu z ostatnich lat i nawet wcześniej.

Zespół Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej: Tomasz Kozłowski – kierownik zakładu; dr. inż. arch. Przemysław Bigaj; mgr inż. arch. Krzysztof Jasiński; dr inż. arch. Monika Gała-Walczowska; dr inż. arch. Anna Mielnik; dr inż. arch. Marek Początko; mgr inż. arch. Wojciech Ciepłucha; mgr inż. arch. Grzegorz Twardowski; mgr inż. arch. Piotr Stalony-Dobrzański; doktoranci, arch., arch.: Grzegorz Tyc, Anna Maria Janik, Jakub Turbasa.

Tomasz Kozłowski

This is the ninth issue of the PRETEKST journal. As in previous years, it presents methods and results of teaching architecture in the Department of Housing and Architectural Composition as part of the following courses: *Architectural and Urban Design* Year II, single-family houses; *Architectural and Urban Design* Year III and Year I of second-cycle study programme, residential complexes and multi-family houses as well as *Diploma Design*. Teaching in accordance with the curriculum is supplemented by workshops and competitions organised with attendance of participants from outside the Faculty of Architecture of Cracow University of Technology.

The 2018 competition for second-year students: *Concrete Architecture – Play of Solids – House in Landscape* was as usual organised in close cooperation with the Association of Cement Producers. The title of the journal – PRETEKST – may serve as a description of the topic for the students' classes. The *Play of Solids* contains an intellectual message that the name PRE-TEKST (pre-text) may convey. Geometric solids transforming into constructed (unfortunately only on paper) architectural objects become here the pretext for games of building new architectural forms. Le Corbusier proclaimed that: "Architecture is the masterly, proper and magnificent play of solids assembled in the light". Such architectural games and plays of second-year students provide a pretext to treat them as an expression of fully-fledged architecture. We can also quote Paul Valéry, who explains the meaning of building in the dialogue *Eupalinos or The Architect*: "Listen, then. Buildings that neither speak nor sing, deserve only contempt; they are dead objects, standing lower in the hierarchy than these stacks of stones thrown randomly from carts, stones that can at least entertain a keen eye looking at the random shape that they assume while falling down [...]". It can be concluded, therefore, that, apart from being the play of solids, architecture can also be the "singing" of buildings. Our competition entries delude with their reality, looking on the boards as if they were completely built, carrying a message that one day will be read, may be understood, might be verified. They also seem to be singing.

The current issue of the PRETEKST journal is also a monographic volume presenting Polish-

language versions of the papers delivered in 2018 at the International Scientific Conference held by the Department of Housing and Architectural Composition and included in the publishing series entitled *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej / Defining the Architectural Space*. The key topic is: *Racjonalistyczna czy intuicyjna droga do architektury – Rationalistic or Intuitive Way to Architecture*.

The last section of the journal, as usual, includes selected accounts and events related to the life of the Department in recent and previous years.

Academic staff members of the Department of Housing and Architectural Composition: Tomasz Kozłowski – the Head of Department; Przemysław Bigaj, PhD, Eng. of Architecture; Krzysztof Jasiński, M.Sc. in Architecture; Monika Gała-Walczowska, PhD, Eng. of Architecture; Anna Mielnik, PhD, Eng. of Architecture; Marek Początko, PhD, Eng. of Architecture; Wojciech Cieplucha, M.Sc. in Architecture; Grzegorz Twardowski, M.Sc. in Architecture; Piotr Stalony-Dobrzański, M.Sc. in Architecture; postgraduate students of Architecture: Grzegorz Tyc, Anna Maria Janik, Jakub Turbasa.

Tomasz Kozłowski



1

Pisma/Writings

RACJONALISTYCZNA CZY INTUICYJNA DROGA DO ARCHITEKTURY

1. Nauki Witruwiusza wciąż są pamiętane; można odnieść wrażenie, że ich znajomość architekci uważają za potwierdzenie swojego wykształcenia. Dziś nauki Witruwiusza, lekko przykurzone czasem, zmieniły sens: Trwałość? – to już nie wieczność, niepotrzebna (?) architektura bywa burzona; Celowość? – dekonstruktywiści rzucili nowe światło na zagadnienie użyteczności; Piękno? – czym jest piękno po odejściu architektury klasycznych porządków? czym jest piękno po eksperymentach wczesnych awangardzistów-architektów, i – twórczości Marcela Duchampa?

Architektura uległa przemianom i dramatycznemu przededefiniowaniu; lecz pozostając sztuką ułomną (jest rzeczą użyteczną), wciąż pragnie być rzeczą piękną,

2. By ogarnąć ten świat rozumem potrzebna jest – wiedza. Próbując ogarniać go za pomocą intuicji – potrzebny jest talent.

Co pewien czas stan architektury skłania do refleksji: Qvo vadis architekuro? Architektura jest sztuką szczególną: dzieło powstaje bez dotyku ręki twórcy. Mówi się, nie bez pychy, że architektura to sztuka kształtowania przestrzeni, zwracając uwagę na niematerialną naturę tworzywa. Znacznie bardziej skromna definicja brzmi: architektura – to gra brył w świetle. Te definicje nie wyjaśniają istoty rzeczy; architekt musi szukać wyjaśnienia – co to jest architektura? – sam, sam w swojej duszy lub umyśle, mając świadomość istnienia w ciągach przemian dziejów architektury.

3. Dziś nie ma jednej wiodącej teorii architektury, ani jednej tendencji w sztuce – poza dążeniem do oryginalności. Teza o poszukiwaniu istoty architektury w duszy lub umyśle może być uzasadniona; może oznaczać – tendencje intuicyjne i (versus?) racjonalistyczne w powstawaniu i w odbiorze architektury. Do twórczości można podejść z nastawienia racjonalistycznego lub od-

rzucając takie rozumowanie tworzyć bez uświadamiania sobie procesu dochodzenia do rozwiązania problemu. Jednak tendencje racjonalne i irracjonalne nie pozostają w opozycji.

4. Tendencje intuicyjne nie oznaczają drogi do skrajności; awangardy architektury z początku ubiegłego wieku poniosły klęskę, a ich współczesne interpretacje (kontynuacje?) oznaczają już tylko eksperymentowanie. Intuicja – to sądy oraz przekonania pojawiające się przed rozumowaniem. Intuicja pojawia się w postaci nagłego przeblysku, w którym dostrzega się myśl, obraz, rozwiązanie problemu lub odpowiedź na nurtujące pytanie. Natura intuicji wynika z tego, że jest ona procesem podświadomym, czasem powiązany z rozumowaniem skojarzeniowym. Nie da się go kontrolować, można jedynie oceniać rodzące się pomysły. Tendencje intuicyjne wiążą się ze strukturami poetyckimi.

5. Tendencje racjonalistyczne oznaczają najpierw, że nie są akceptowane rewolucje rzeczy oczywiście użytkowych, a zawartość dzieła Bauentwurfslehre Ernsta Neuferta jest wciąż akceptowana powszechnie. Nastawienie racjonalistyczne nie oznacza, że odczucia zmysłowe są mylące i niepewne, lecz że jasne i wyraźne prawdy rozumowe mogą stać się podstawą – wiedzy. Oznacza także, że czerpiąc z zasobów wiedzy i kierując się logicznym rozumowaniem można tworzyć – struktury fizyczne architektury.

6. Czego więc potrzeba by dotrzeć do istoty architektury? Racjonalistyczny sceptycyzm nie odrzuca tajemniczego świata intuicji. „Racjonalne” i „nieracjonalne”, w oparciu na wiedzy i – talencie twórcy, spotykają się gdzieś w przestrzeni, i w świetle – gdzie być może można będzie odnaleźć architekturę. A by otrzymać dzieło sztuki – trzeba najać artystę!

Dariusz Kozłowski
Maria Misiągiewicz

RATIONALISTIC OR INTUITIVE WAY TO ARCHITECTURE

1. The teachings of Vitruvius are still remembered; one can get the impression that architects consider knowledge of these as confirmation of their education. Slightly dusted with time, the teachings of Vitruvius have changed their meaning today: Solidity? – it is not an eternity anymore, unnecessary (?) architecture is sometimes demolished; Utility? – deconstructivists shed new light on the issue of usability; Beauty? – what is beauty after the departure of the architecture of classical orders? what is beauty after the experiments of early avant-garde architects, and the works of Marcel Duchamp?

Architecture has undergone changes and dramatic redefinition; yet remaining a defective art (it is a useful thing), it still wants to be a beautiful thing.

2. To comprehend this world with reason, one needs – knowledge. Trying to grasp it with intuition – one needs talent.

From time to time, the state of architecture encourages reflection: Qvo vadis, architecture? Architecture is a peculiar art: the work is created without the touch of the creator's hand. Not without pride, it is said that architecture is the art of shaping space, drawing attention to the intangible nature of the material. A much more modest definition reads: architecture is a game of forms assembled in the light. These definitions do not explain the essence of the matter; the architects must search for an explanation to the question – what is architecture? – on their own, in their own soul or mind, aware of the existence of a succession of changes in the history of architecture.

3. Today there is no single leading theory of architecture nor single tendency in art – except for the pursuit of originality. The thesis about searching for the essence of architecture in the soul or mind can be justified; it can signify – intuitive and (versus?) rationalist tendencies in the creation and reception of architecture.

One can approach creativity with a rationalist attitude or, rejecting such reasoning, create without realizing the process of finding a solution to the problem. However, rational and irrational tendencies are not in contradiction to each other.

4. Intuitive tendencies do not signify the road to the extreme; the avant-gardes of architecture from the beginning of the last century failed and their contemporary interpretations (continuations?) mean nothing more than experimentation. Intuition – consists in the judgments and beliefs that occur before reasoning. Intuition appears in the form of a sudden flash in which one sees a thought, a picture, a solution to a problem or an answer to a bothering question. The nature of intuition results from the fact that it is a subconscious process, sometimes related to associative reasoning. One cannot control it, one can only evaluate emerging ideas. Intuitive tendencies are linked to poetic structures.

5. Rationalist tendencies first mean that the revolutions of obviously utilitarian objects are not accepted, and the content of Ernst Neufert's work *Bauentwurfslehre* is still universally accepted. The rationalist attitude does not mean that sensations are misleading and unreliable, but that clear and explicit rational truths can become the basis of knowledge. It also means that relying on the resources of knowledge and guided by logical reasoning, one can create – physical structures of architecture.

6. What is needed then to reach the essence of architecture? Rationalist scepticism does not reject the mysterious world of intuition. Employing the knowledge and talent of the creator, the “rational” and “irrational” meet somewhere in space and in the light – where one would perhaps be able to find architecture. And to obtain a work of art – one has to hire an artist!

Dariusz Kozłowski
Maria Misiągiewicz

CLAUDIA BATTAINO

RATIONALISTIC AND INTUITIVE WAY TO ARCHITECTURE

RACJONALISTYCZNA I INTUICYJNA DROGA DO ARCHITEKTURY

Streszczenie

Współcześnie emblematiczna architektura stała się niemal wyłącznie autoreferencyjna, a tradycyjne podręczniki komponowania elementów i części wydają się tracić wszelką zasadność i uznanie. Aby zrozumieć te przemiany i szerszy zakres operacji kompozycyjnych w strukturze samego języka architektonicznego, konieczne jest odrzucenie przeciwieństwa „racjonalności i irracjonalności”. Ta kombinacja „racjonalności/intuicji” nie ma w sobie charakteru wyłączności, ponieważ w każdym projekcie występują pewne racjonalne i irracjonalne, wzajemnie powiązane elementy. Te aspekty są w naszej pamięci, a nasz umysł jest w stanie je na nowo rozwinąć poprzez specyficzne narracje, które są również wzbogacane przez ważny aspekt empiryczny, ustanawiając nowe zależności i rezultaty architektoniczne.

Słowa kluczowe: architektura, myśl, pamięć, narracja

Abstract

Today, the emblematic architecture has become almost exclusively self-referential, and the traditional manuals of composition for elements and parts seem to have lost all the value of legitimacy and recognition. To understand these transformations, it is necessary to reject the “rational and irrational” oppositional binomial, to try to understand the wider range of compositional operations within the structure of the architectural language itself. This combination of “rationality/intuition” does not have in itself a character of exclusivity, because in every project there are some rational and irrational intertwined el-

ements. These aspects are in our memory and our mind is able to re-elaborate them through specific narratives that are also nourished by the important experiential aspect, establishing new relationships and architectural outcomes.

Keywords: architecture, mind, memory, narrative

Racjonalność kontra irracjonalność

W ciągu ostatnich trzydziestu lat współczesna architektura uległa zasadniczej zmianie: począwszy od Bilbao, symboliczne dzieła architektury odnoszą się do rozpoznawalnych rezultatów, do prawdziwych, nadających się do zamieszkania dzieł sztuki, które pozwalają na jednoznaczny identyfikację autora w samej formie i w jego osobistym języku, którego kopiowanie jest zabronione, niepodlegające rozpowszechnianiu i objęte postępowaniem z zakresu prawa autorskiego i plagiatu. Zjawisko to, dla którego symboliczna architektura stała się jedynie autoreferencyjna, nie pojawiło się nigdy wcześniej: w architekturze, styl tworzenia był w rzeczywistości składnią, precyzyjnym językiem przynależności, wyrażającym rozpoznawalny i przekazywalny projekt i wybory artystyczne. Najwyraźniej symboliczne dzieła współczesne wydają się być całkowicie oddelegowane do irracjonalnej części poetyki i osobistej twórczości. Rezultat twórczy przypieczętował śmierć podręczników, stworzonych jak ostatni podręcznik modernistycznego ruchu, jakim był *Le Modulor*, opracowany w ramach tradycji Witruwiusza i Leona Battisty Albertiego. Jeśli wcześniej “ornament był przestępstwem”, to dziś “plagiat jest przestępstwem”. Począwszy od *Précis des leçons d'architecture* J.N.L. Duranda, kombinatorycznej metody kompozycji opartej na racjonalności i modułowości strukturalnych i kompozycyjnych siatek, aż po *Vers une architecture* z „pięcioma punktami” Le Corbusiera, które definiują podstawowe zasady tworzenia racjonalnej przestrzeni architektonicznej za pomocą reguł i elementów, wydaje się, że dziś podręczniki komponowania elementów i części architektury nie posiadają już żadnej zasadności i uznania. Podręcznik do gramatyki został zastąpiony przez słownik, który zawiera różne punkty widzenia:

od *S, m, l, x* Koolhaasa, przez *The Metapolis* pod redakcją Gausy, Guallarta, Soriana, aż po *Ex libris* Corbelliniego, współczesny podręcznik staje się zestawem alfabetycznym ze słowami kluczowymi, co zwiększa złożoność i ilość przedmiotów i słów współczesnej architektury.

Obecnie nie ma statusu wiarygodności językowej, jak to miało miejsce w przeszłości, kiedy to różne „szkoły” architektury opierały się na konkretnych podręcznikach i w ten sposób przynosiły rozpoznawalne efekty architektoniczne. Język miał własną strukturę gramatyczną i kompozycyjną, a architekturę można było uznać za działanie racjonalistyczne, a raczej za wynik wyraźnego działania racjonalnego. Czytelny tego przykładem są formalne analogie między Vllle Savoye Le Corbusiera a domem zwanym „su palafitte” Figiniego i Polliniego w Mediolanie: różne rezultaty architektoniczne w ramach wspólnej praktyki projektowej, która odwoływała się do typowych procesów logicznych nauki i technologii.

Mimo tej ścisłej gramatyki uporządkowanej elementami, poetyka przestrzeni, należąca wyłącznie do części twórczej i irracjonalnej, wciąż znajduje swoje wyjaśnienie w geometrii pozycyjnej, która jest miarą jej poezji. Fundamentalne znaczenie ma zrozumienie, że wszystkie podręczniki określiły i wyjaśniły możliwe zasady kompozycji, ale jednocześnie określiły zakres negacji w pewnego rodzaju procesie legitymizacji. Innymi słowy, podręczniki określały również cały zestaw niepisanych zasad w odniesieniu do wszystkiego, czego nie można było legalnie stosować w procesie budowlanym lub w procesie komponowania. Dziedzina ta była zarezerwowana dla tego, co pierwotne, kreatywne, ale przede wszystkim dla tego, co irracjonalne. I tak Le Corbusier był pierwszym, który legitymizował dziwaczną i pomysłową poezję Gaudiego, dostrzegając w Sagrada Familia coś, co wykracza poza racjonalizm. Cóż za inwersja!

W rzeczywistości pozorny racjonalno/irracjonalny dwumian nie jest postrzegany jako proces ekskluzywny lub alternatywny, zarówno w ruchu modernistycznym, jak i we współczesności. Tak naprawdę na początku XX wieku konstruktywizm badał możliwe odstępstwa, których skutki były tylko pozornie irracjonalne, ale z pewnością bardzo rewolucyjne, ponieważ opierały się nie

na funkcjonalności, ale na plastycznej kreatywności. Nie akceptując ściśle euklidesowej kompozycji, artyści i architekci wprowadzili elementy geometrii czwartego stopnia, takie jak nowe konformacyjne narzędzia interwencji w architekturę i miasto: wśród wielu przykładów wymienić można Prouns Malewicza, Pomnik III Międzynarodówki Tatlina, projekt Instytutu Lenina autorstwa Leonidowa czy śmiałe struktury Szuchowa w Moskwie. Dlatego też część ruchu modernistycznego charakteryzowała się aspektem uznawanym wówczas za irracjonalny.

Le Corbusier sam doświadcza sprzeczności ruchu modernistycznego, zwłaszcza gdy zaczyna „odczuwać” racjonalną logikę liczby i harmonii czystych i wyraźnych brył jako granicę poezji, która potrzebuje również aspektów pierwotnych, rozrywkowych i sentymentalnych. W kaplicy Notre Dame du Haut w Ronchamp, konstrukcja wielkiej żelbetowej ramy (która była jedną z dogmatów racjonalnej architektury) odtwarza starożytne, przeszyte mury o dużej grubości, typowe dla antycznych zamków i średniowiecznych wież, i tak jak w budynkach z kamienia, światło / oświetla niektóre kształty / a te kształty posiadają / emocjonalną moc / do gry w proporcje / do gry w zależności / nieoczekiwane, niesamowite [II.1]. Żelbetowy szkielet stanowił innowacyjną rewolucję racjonalizmu, ale jednocześnie głosił jego śmierć: wielka swoboda w komponowaniu poszczególnych elementów, będąca podstawą racjonalnej kompozycji modernizmu w tworzeniu nowej przestrzenności, w tworzeniu nowej przestrzenności, utorowała drogę do nowej, ogromnej zdolności twórczej geometrii, która, choć w różnych częściach, znacznie wykraczała poza kompozycję elementów za pomocą szkieletów.

Wewnątrz architektury

Pytanie brzmi: co zmieniło się od XX wieku do czasów nam współczesnych?

Prawidłowym kluczem do zrozumienia tych przemian jest z pewnością odrzucenie „racjonalnej i irracjonalnej lub intuicyjnej” opozycji, aby spróbować pojąć przejście od podręcznika podstawowych elementów i struktur językowych do szerszej kategorii działań kompozycyjnych w ramach tej samej struktury języka architektonicznego.

W *Architekturze miasta*, Aldo Rossi nie definiuje już gramatyki elementów architektonicznych, ale przyjmuje zasadę narracji operacyjnej poprzez figury retoryczne i słowa kluczowe: różne „części” i „trwałości” ukazują heterogeniczne, warstwowe i sprzeczne nakładanie się zamierzeń i obiektów współczesnego miasta. W książce *Delirious New York*, Rem Koolhaas definiuje abstrakcyjną siatkę Manhattanu, gdzie sekcja drapaczy chmur sama w sobie neguje cechy dystrybucyjne, tradycyjne funkcje i klasyczne zależności między wnętrzem a otoczeniem. Przynależność do współczesności odbywa się poprzez realizację kategorii operacyjnych w sposób analogiczny do przyjęcia elementów architektonicznych realizowanych przez modernizm: jednak zastąpienie elementów architektonicznych operacjami „tekstowymi” nie prowadzi do znanych rezultatów kompozycyjnych, lecz raczej zakłada długą listę wyników i równości operacyjnych, które posiadają wielką wartość formalną, czyli jednoczesną hipotezę wizji, matrycę możliwości uzyskania efektów architektonicznych, jak w jego słynnych *maquettes*. Do tego nowego procesu kompozycyjnego można dodać *deux ex machina*, czyli racjonalny wybór, który z rezultatów jest najbliższy poetyce pojedynczego autora, a nie przynależności struktury architektonicznej do językoznawstwa.

Z drugiej strony, odzwierciedlenie budowy miasta nie może pozwolić sobie na wyłączną (symboliczną) architekturę, a w tej luce pomiędzy architekturą, miastem i urbanistyką (zarówno ekspansji, jak i substytucji) przejawia się dekadencja podręczników językowych. Brak racjonalnej „pewności przynależności” legitymizuje rosnące zainteresowanie „Architekturą Procesu”, w której różne elementy realizujące cały akt architektoniczny uwierzytelniają transformację miejsc prowadzących kompozycję i poetykę przestrzeni do mniejszości poetyckiej i absolutnej ciszy. Innymi słowy, to jest to, czego Rem Koolhaas oczekiwał w książce *S, m, l, xl*, kiedy podkreślał, że wyraźną porcję struktury następnej architektury stanowią będą implanty, energia i komponenty, które powinny być ujęte w kompozycji architektonicznej. Jednak jego lekcja pozostała przeważnie niezauważona.

Od dekonstruktywistycznej rewolucji do zjawiska, jakim jest „stararchitekt”, tę zmianę potwierdza spostrze-

żenie, że symboliczna architektura, pozbawiona podręczników i odniesień językowych, nie znalazła jeszcze metody i języka dziedzinowego zdolnego do przekształcania i dekodowania operacji nominalnych w wiedzę racjonalnie rozszerzalną i przenaszalną: to jest w „szkołę”.

Zwracając uwagę wyłącznie na energooszczędne cechy projektu jako całości, od pojedynczego elementu do cykliczności procesu budowy/demontażu, oferowanego na drodze szlachetnego *recyklingu* części i komponentów, dziś wszystko wydaje się formalnie i pozornie możliwe. Podręczniki zostały zastąpione przez poradniki projektowania elementów architektonicznych jako jedyne możliwe działanie *ratio et veritas*.

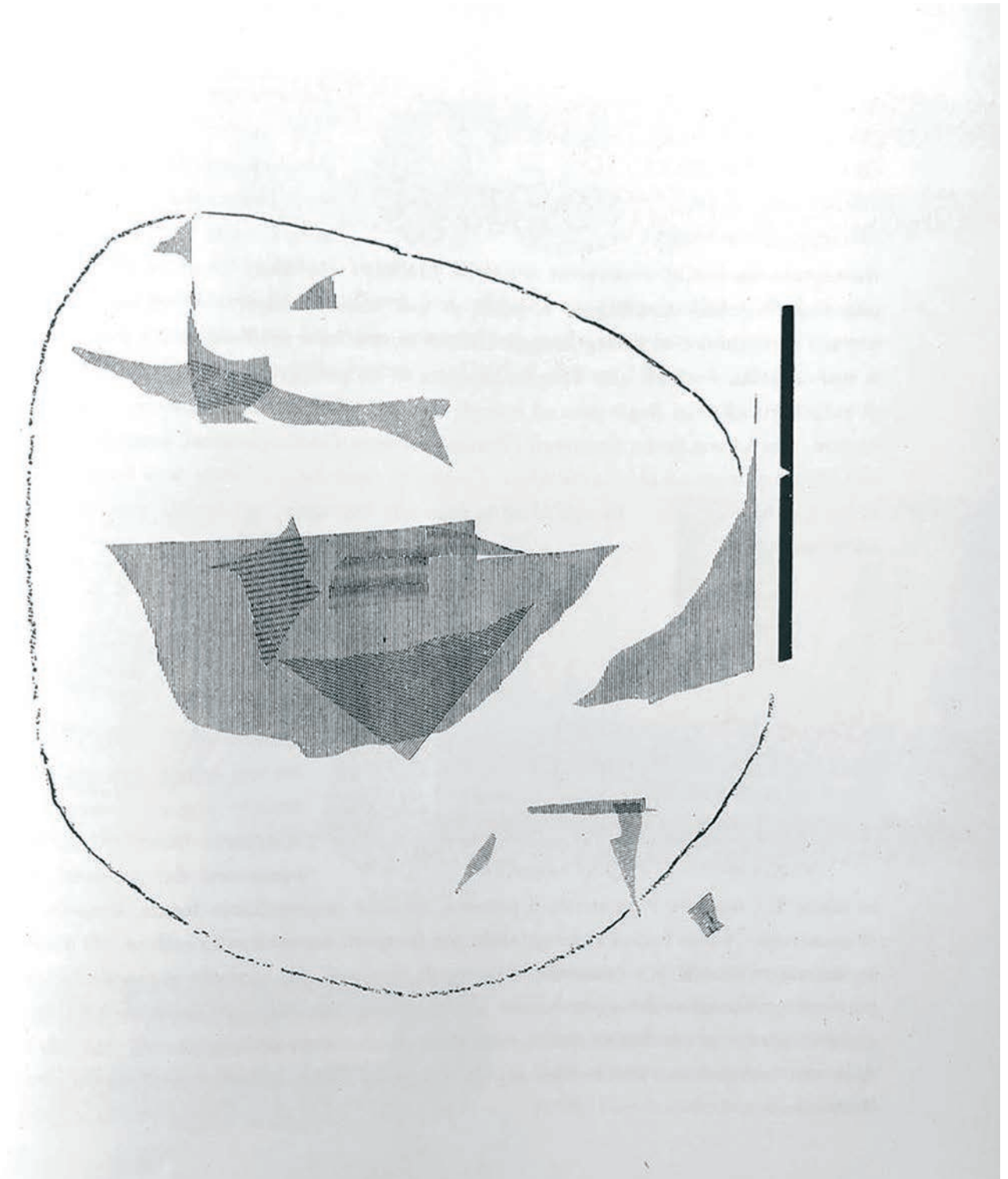
Począwszy od samoreferencyjności rezultatów architektonicznych aż do podręczników komponentu jako racjonalności projektu architektonicznego, jedynym możliwym rozwiązaniem jest wznowienie badań nad przekazywalnymi aspektami architektury, o których uczyli nas nasi nauczyciele. Oznacza to działanie do granic określających przestrzeń, działanie w próżni w celu oddzielenia obiektów od powierzchni, eliminowanie bez usuwania w celu odkrycia śladów, wybieranie różnych śladów w ramach kategorii, definiowanie systemu figuratywnego odniesienia poprzez logikę pozycyjną, pomiar relacji poprzez geometrię topologiczną, definiowanie miary w odniesieniu do skali, wstawianie znalezionych lub wymyślonych obiektów do palimpsestu i sceny miejskiej, wstawianie figur w pole, warstwowanie materii próżniowej w celu odtworzenia złożoności współczesnych przestrzeni. Z tego powodu konieczne jest wznowienie projektu urbanistycznego i typologii operacyjnej, gramatyki słów kluczowych wewnątrz i na zewnątrz architektury: innymi słowy, konieczne jest dostosowanie struktury działań kompozycyjnych w odniesieniu do konfiguracji i strategii pojemnika, a nie w odniesieniu do rezultatu zawartości.

Postrzegania, narracje

Nic nie rodzi się z nicości, kreatywność opiera się na wiedzy i zależnościach między znanymi rzeczami, i nie istnieje bez zdolności naszego umysłu do ponownego przeformułowania i ustanowienia związków między tym, co jest w naszej pamięci. Im bardziej roz-

II. 1. From Le Corbusier, *Ronchamp*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1957.

12



drobnione materiały są przechowywane w pamięci, tym większa jest nasza zdolność do tworzenia zależności między nimi. Według Bachelard, *La Poétique de l'espace* jest procesem złożonym, więc nie jest możliwe dokonanie uproszczeń, nawet jeśli w myślowym procesie architektonicznym obraz często wyprzedza racjonalne myślenie o architekturze, co rzeczywiście przyczynia się do jej wzbogacenia. Rysunki Massimo Scolari lub Aldo Rossiego potwierdzają ten ważny proces projektowania koncepcyjnego, w którym racjonalne i irracjonalne elementy wzajemnie się przeplatają, czerpiąc z naszej wiedzy zdobytej w czasie: jest to dzieło głębokiego wykopaliskowania w najbardziej archaicznych i doskonałych miejscach i formach. *Machines a penser* widziane na wystawie w Wenecji w 2018 roku, jak również *refuge-rooms* filozofów Adorna, Heideggera i Wittgensteina to miejsca elementarne, fizyczne i mentalne, które pobudzają nieświadomość i intuicję oraz przywodzą nas z powrotem do świata archetypów architektonicznych. Pamiętamy, jak obrazy i metafizyczna wizja świata, od De Chirico do Magritte'a, wpłynęły na XX-wieczną architekturę i sztukę. Wymyślenie enigmatycznie zestawionych pomysłów, które zwiedzający może docenić bez żadnego optycznego oszustwa, stanowi również tajemniczy urok *kaplicy Brata Klausa Zumthora*, w której racjonalny monolit odsłania irracjonalną przestrzeń bez żadnego kłamstwa, za pomocą mechanizmu silnego oddziaływania emocjonalnego przekazywanego przez tę niewielką, prymitywną architekturę dzięki kompozycji materii.

Kontynuując te refleksje na temat zależności między architekturą a umysłem, warto przeanalizować zestaw procesów dotyczących myślenia i postrzegania przestrzeni oraz sposobów, w jaki żywy świat odnosi się do swojego otoczenia, aby wygenerować piękno. Jakie są użyteczne narzędzia do przełożenia tej idei piękna na projekt architektoniczny?

Rozpatrując architekturę jako odbicie ludzkiego umysłu, który bada zależności zachodzące między człowiekiem a przedmiotami w kategoriach myśli i percepcji w środowisku zewnętrznym, rozważania, które Bateson podejmuje w książce *Mind and nature* mogą być istotne, zwłaszcza w odniesieniu do „teorii narracji”, rozumianej jako ważna „struktura łącząca” w tworzeniu zależności.

Otóż analizując części składające się na obiekt architektoniczny lub fragment miasta, można stwierdzić, że każdy z tych elementów nie charakteryzuje się tym, czym jest sam w sobie, ale wzajemnymi powiązaniami, jakie nawiązuje z innymi obiektami, z otoczeniem zewnętrznym i z człowiekiem. Na przykład, jeśli przeanalizujemy obraz Canaletto „Kaprys z budynkami palladiańskimi”, dostrzeżemy, że relacje między grupami, na różnych poziomach, są o wiele ważniejsze niż elementy rozpatrywane indywidualnie: dla ludzi wiąże się to z procesami myślowymi opartymi na narracji. Pokazuje to, że tworzenie opowieści jest ściśle związane z historią „kontekstu”, rozumianego jako ramy, w których działania projektowe nabierają znaczenia. Próbuąc rozwiązać problemy związane z wielką złożonością środowiska naturalnego i antropicznego, architektura zawsze analizowała kontekst, ale często ograniczała się do badania formy lub treści poszczególnych części, które ją tworzą. Wprost przeciwnie, przesłania obecne w tym kontekście nie zawsze były kodyfikowane w ramach ogólnego rozumowania, które mogłoby zapewnić globalne zrozumienie samego kontekstu. W tym sensie narracja jest skonstruowana jako struktura zdolna do generowania hierarchii komponentów kontekstualnych, które pozwalają nam uporządkować dużą liczbę komunikatów środowiska zewnętrznego.

Te zagadnienia można lepiej zrozumieć analizując instalację „Peter Zumthor z małej wioski w Szwajcarii”, zaprezentowaną na Biennale Architektury 2016 w Wenecji jako część prezentacji jego projektu nowej siedziby Los Angeles County Museum of Art. Model części projektu nowego muzeum składał się z tekstyliów zaprojektowanych przez południowokoreańską projektantkę Christine Kim, rozmieszczonych wzdłuż dwóch zakrzywionych linii oddzielonych kładką dla pieszych. Tkana konstrukcja kładki otacza model części projektu nowego muzealnego. Jej celem jest stworzenie obserwatorowi warunków do postrzegania treści, a tym samym znaczenia, w oparciu o te same procesy, które regularnie wykorzystuje ludzki umysł, tj. tworzenie hierarchii komunikatów w wewnętrznym kontekście poprzez tworzenie zorganizowanych powiązań. Na pierwszym poziomie definiuje się zależność pomiędzy różnymi częściami składającymi

się na teksturę tkaniny, umieszczając je w określonym porządku przestrzennym; na drugim poziomie zostaje utworzona zależność pomiędzy dwoma zbiorami tkanin a modelem projektu; na trzecim poziomie obiekty składające się na kontekst umieszcza się w punktach przestrzeni, które pozwalają im nabrać pożądanego znaczenia, również z uwzględnieniem aspektu czasowego, czyli utrzymywania sekwencji interakcji pomiędzy odwiedzającym a samą instalacją. Racjonalizm starał się dać spójną odpowiedź na potrzeby rozumu działające na poziomie świadomości, a z technicznego punktu widzenia zrationalizowana architektura stworzyła rozwiązania, które nie zawsze okazywały się zadowalające.

Równoważniki

Czy architekturę można odnieść do teorii narracyjnej?

Jesteśmy świadomi integracji pomiędzy różnymi częściami umysłu, ponieważ nasza świadomość działa w ramach „ekonomii myślenia”, w której duża część naszych procesów poznawczych powierzana jest nieświadomości, jak wyjaśnia Bateson w publikacji *Steps to an ecology of mind*. Nieświadomość jest tym „procesem pierwotnym”, który wyróżnia się swoim „metaforycznym charakterem”: metafora utrzymuje zależność bez zmian, a obrazy różnych rzeczy przenosi na płaszczyznę zależności. Wracając do instalacji Zumthora, ogólne znaczenie jest definiowane przez związek pomiędzy częściami, tak więc gdyby tkaniny zostały zastąpione innymi przedmiotami, pod względem znaczenia nie wystąpiłyby różnice. Znaczenie przekazu płynącego z narracji wiąże się z ideą „redundancji”, w której obserwator widząc tylko część elementu, może domyślić się, co pojawia się po jego drugiej stronie. Seria fotografii Alfreda Stieglitza *Equivalents* (1922-35), w której kształty i linie reprezentują nasze doświadczenia, wewnętrzne myśli i emocje, czy też zdjęcia współczesnego fotografa Sebastião Salgado, obrazy generują ideę lepszego zrozumienia tego, co nas otacza, definiując znaczenie. Świat przyrody charakteryzuje się „redundancją”, a każdy człowiek, jako jego część, ma podobną strukturę mentalną: jeśli fragment widzialnej informacji posiada znaczenie, to redundancja ta pozwala naszemu umysłowi wrócić

do brakującej części przesłania, a tym samym zrozumieć jego globalne znaczenie. W przypadku architektury można próbować tworzyć przestrzenie, które posiadają te cechy, pozwalając mieszkającym tam ludziom zidentyfikować znaczenie w odniesieniu do projektu, ale jednocześnie aktywować mechanizmy na bardziej ogólnym poziomie, które dotyczą tych relacji umysł-człowiek-środoisko, które Zumthor określił jako „atmosfery”.

Istotą problemu nie jest proponowanie irracjonalnego podejścia do architektury, ale uznanie, że istnieją głębokie związki między naszym życiem a architekturą: obraz czy fotografia poruszają nas poza tematem, ale architektura zdaje się przemawiać bezpośrednio do nas, komunikując nam głęboki sens skrywający się w niej i za nią. Przy aspektach racjonalnych lub irracjonalnych nie można zapomnieć o doświadczalnej części architektury, ponieważ dotyczy ona „życia” w swojej istocie, „przebywania w rzeczach” Heideggera, jako związek między człowiekiem a jego otoczeniem. Rzeczy, obiekty i znaczenia napędzają architekturę jako nadpisanie umysłu, racjonalne i nieświadomie osadzanie się w pamięci. Jednakże, aspekt empiryczny jest również fundamentalny.

Te refleksje przywodzą na myśl to, co było chyba moim pierwszym zetknięciem się z architekturą. W latach 1970-1977, kiedy byłam dzieckiem, spędziłam długi okres letni w Colonia Marina Enel w Riccione, o której później dowiedziałam się, że została zaprojektowana przez Giancarlo De Carlo w latach 1961-1963. Budynek charakteryzował się organizacją roślinności i brył odpowiednich dla dzieci, o znacznym splocie połączeń i przestrzeni. Zarówno wewnątrz jak i na zewnątrz, problem „współzamieszkiwania”, rozumianego jako relacja między ludźmi, został rozwiązany poprzez duże przestrzenie, w których relacja zewnętrzna była obecna we wszystkich jej formach. „Przemierzanie” pustego ogrodu, który był również placem zabaw, „przebywanie” w jasnych pustych przestrzeniach otwartych na krajobraz, aby malować lub czytać, „obserwowanie” zza zasłony wielkiej pustki morza bez granic w oddali: to doświadczenia pamięci. Nie było zbyt wielu turystów, ani powtarzających się wizyt rodziców, jak to ma miejsce dzisiaj, tak więc architektura „zaprojektowana tak, aby

pomieścić” dzieci, musiała w najlepszym razie wykonywać swoją pracę, opowiadać inne opowieści. Odkryłam, że całkowicie naturalne jest „wspólne życie”, poświęcenie się najróżniejszym czynnościom, które były dla mnie zupełnie nowe. W tamtym czasie nie wiedziałam nic o sztuce czy architekturze, ponieważ nie uczyłam się jeszcze w szkole, ale ta podstawowa relacja architektoniczna pomiędzy ciałem-umysłem a otoczeniem musiała być bardzo oczywista. Pozostawałam głęboko zafascynowana topologiczną definicją różnych układów przestrzennych: przestrzeni zamkniętej, otwartej, ciągłej, nieciągłej, granicy, progu tej architektury, atmosfery. Jakiś czas temu zdarzyło mi się recenzować tę architekturę, którą wspominałam z głęboką nostalgią, przestarzałą i porzuconą. Łzy napłynęły do moich oczu, ponieważ w tym momencie wszystko wróciło do mojej głowy i poczułam, że ta architektura tak wiele mi powiedziała.

Architektura jest wspaniałym procesem, w który zaangażowane są tysiące ludzkich komponentów; intuicja jest procesem nieświadomym, opartym na logicznym rozumowaniu wiedzy i zdolności kojarzenia pomysłów i wielu doświadczeń. Na racjonalnej ścieżce myślowej korzystamy z naszej wiedzy, a różne wspomnienia oddziałują na siebie nawzajem, aby wypracować rozwiązania architektoniczne. Misją architektury jest zatem zharmonizowanie świata materialnego z życiem i procesami, które go regulują: jednoczące piękno pomiędzy różnymi częściami umysłu jest sensem tej narracji, kodem wybrany przez architekturę do jej podkreślenia.

* Associated Prof. Arch. Claudia Battaino, Department of Civil, Environmental and Mechanical Engineering, University of Trento Italia, claudia.battaino@unitn.it

Armando Dal Fabbro

PROLEGOMENA FOR A LIVING ARCHITECTURE

PROLEGOMENA DO ŻYWEJ ARCHITEKTURY

Streszczenie

Czy racjonalność i intuicję można uznać za dwie strony tej samej monety? Jeśli współistnieją one w procesie projektowania, do czego się odnoszą się i czym wyróżniają? Jakiego rodzaju związek można ustalić między akcją wstępną pracy a jej faktycznym uruchomieniem, zgodnie z procedurami i technikami, które są spójne i konieczne dla jej konstrukcji? Wartość projektu architektonicznego przejawia się w ciągłym poszukiwaniu ekspresji sztuki, nawet jeśli, jak wiemy, architektura pełni także funkcje społeczne i obywatelskie. Uniwersalne znaczenia i kontekst odniesienia kulturowego, które zawsze były dziedzictwem projektu architektonicznego, coraz częściej przybierają wartość drugorzędną. Wydaje się, że problemy i koncepcje, takie jak: tradycja, pamięć, nowoczesność, inwencja i lokalizacja, utraciły jakieś prerogatywy badawcze kosztem znaczenia i zastosowania przypisywanego kompozycji architektonicznej i urbanistycznej w ogólnym procesie projektowania.

Słowa kluczowe: kompozycja architektoniczna, architektura racjonalna, ekspresja sztuki, znaczenia uniwersalne

Abstract

Can rational and intuitive be considered two sides of the same coin? If they coexist in the design process, what do they refer to and what do they stand out for? What kind of relationship can be established between the act of prefiguring the work and of putting it into operation according to procedures and techniques that are coherent and necessary for its construction? The value of an architectural project is shown by its being a continuous search for the expression of art, even if, as we know, architecture also has a social function and plays a civil

role. The universal meanings and the cultural reference context, which have always been the heritage of the architectural project, are increasingly taking on a secondary value. Issues and concepts such as tradition, memory, modernity, invention, and location seem to have lost any research prerogative at the expense of the meaning and use attributed to the architectural and urban composition in the overall design process.

Keywords: architectural composition, rational architecture, expression of art, the universal meanings

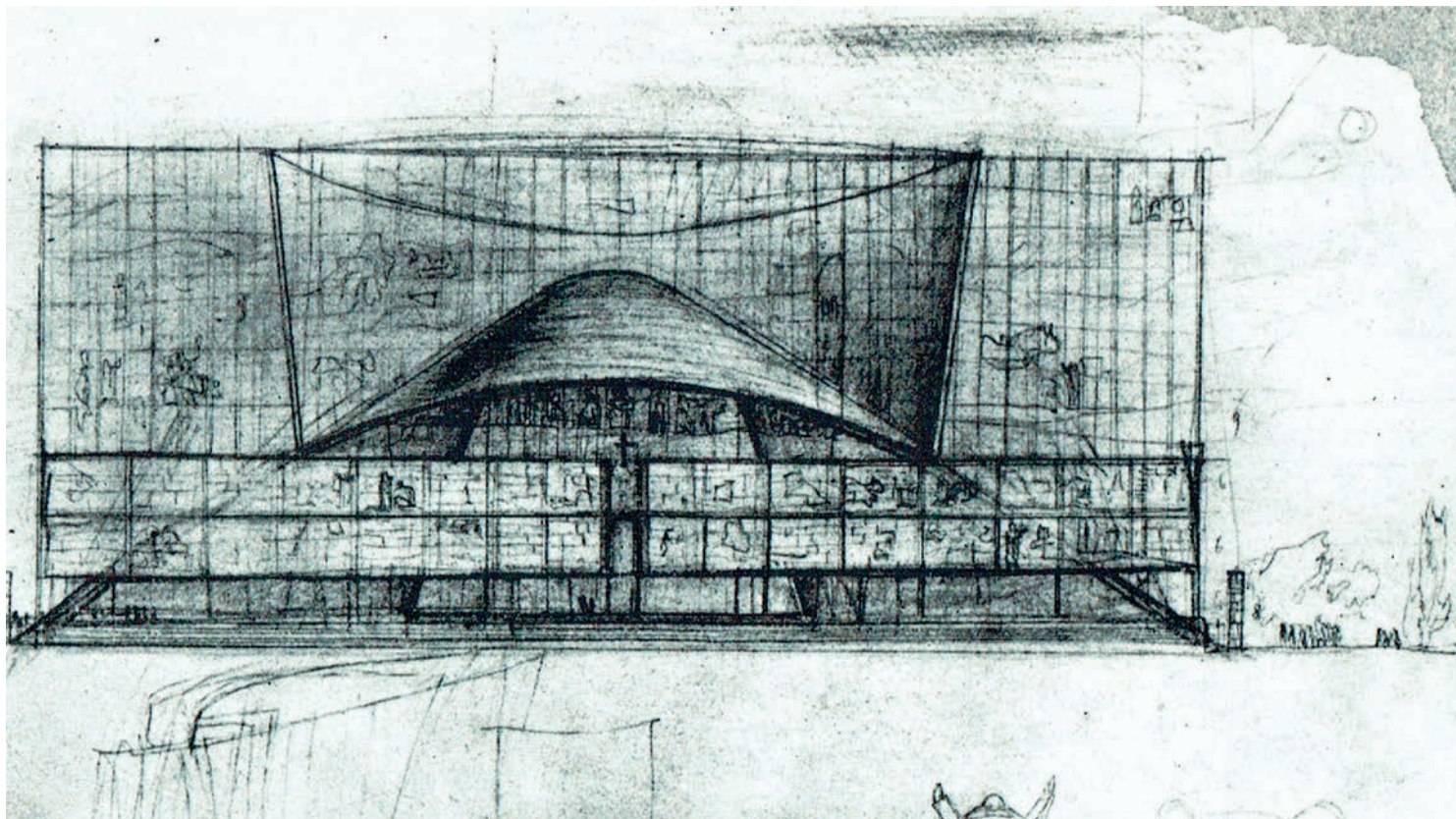
„Architektura Racjonalna nie jest estetyczną czy moralną wizją, ani sposobem życia, ale jedyną systematyczną odpowiedzią na problemy, jakie stwarza rzeczywistość.”¹

Problemy stwarzane przez rzeczywistość, o których wspominał Rossi w odniesieniu do architektury racjonalnej, dotyczą problemów porządku pragmatycznego, które mieszczą się głównie w sferze funkcjonalności i techniki. Nieprzypadkowo cytata ten pochodzi ze wstępu do dzieła Hansa Schmidta z 1974 roku (przez wielu uważanego za teoretyka architektury socjalistycznej) i uwzględnia polityczny i społeczny sens tych motywów, a także to, jak wielką wartość ideologiczną przypisywano technice i innowacjom technologicznym w dziedzinie architektury i urbanistyki.

Dziś w nauczaniu architektury króluje technika, zaś badania naukowe wydają się być osadzone w coraz bardziej wyspecjalizowanych obszarach, które podważają uniwersalne znaczenia i kulturowe konteksty odniesienia, które zawsze stanowiły dziedzictwo projektowania architektonicznego. Wydaje się, że takie kwestie i zagadnienia jak tradycja, pamięć, nowoczesność, inwencja czy lokalizacja utraciły wszelkie prerogatywy badawcze kosztem znaczenia i przeznaczenia przypisywanych architektonicznej i urbanistycznej kompozycji w ogólnym procesie projektowania.

Prezentując książkę *Invention of tradition. The experience of architecture*, Carlo Magnani wskazał pewne

¹ A. Rossi, H. Schmidt; *Contributi all'architettura*, Franco Angeli, Mediolan 1974, s. 11.

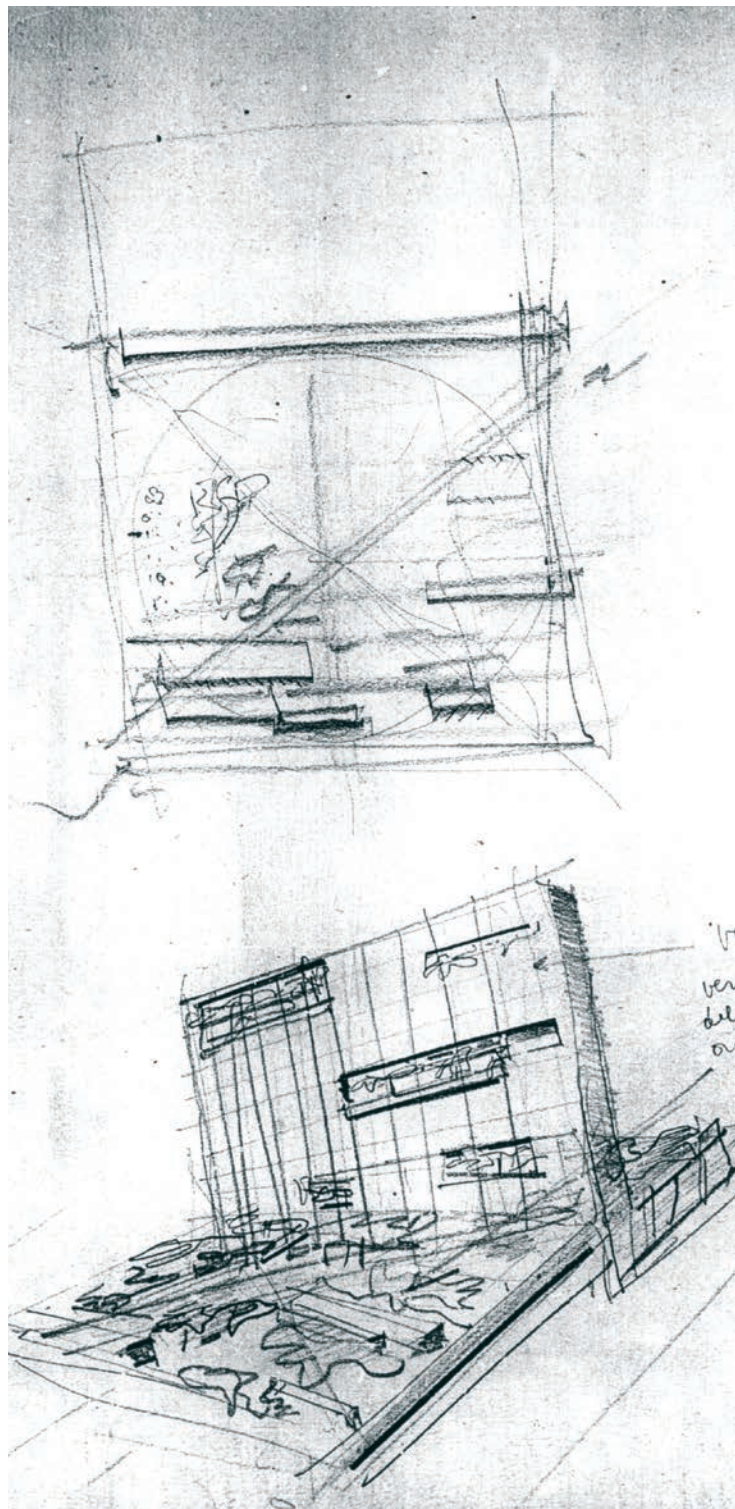


etapy tych aspektów. Stwierdził między innymi, że wynalezienie tradycji jest działaniem krytycznym, które nie jest wcale pocieszające, zdolne do interpretowania rzeczywistości, i przypominał, że "(...) porównanie z nowoczesnością (...) jest nieuniknione dla takiej dyscypliny jak architektura, która tak często czyni koncepcję nowoczesności paradygmatem kolokacji sensu, czasem przechodzącym w styl."²

Jeśli przyjrzymy się, na przykład, współczesnym realizacjom Franka O. Gehry'ego, to trudno uwierzyć, że są one jedynie wynikiem przypadkowego lub intuicyjnego procesu lub, co gorsza, rozgrywki o charakterze gestycznym (Jean-Louis Cohen, który redaguje kompletne wydanie dzieł Gehry'ego, powiedział, że analizując jego projekty, przyjrzał się kilku tysiącom rysunków, poczynawszy od odręcznych szkiców aż po szczegóło-

we rysunki rozwiązań i detali konstrukcyjnych). To fakt, który podważa powracającą myśl, frazes, jakoby architektura Gehry'ego była pozbawiona reguł. Podobnie wierzę również w to, że jeśli uważnie przeanalizujemy i zmierzmy okiem architekta nawet tak racjonalne dzieło jak *Casa del Fascio* w Como autorstwa G. Terragniego (będące manifestem włoskiej architektury racjonalistycznej), to jesteśmy w stanie odkryć niedoskonałości, uchybienia, wątpliwości, pewne przeoczenia, które podważają jego nadrzędną racjonalność i twórczy rygor – nie umniejszając jednak w żaden sposób jego wartości jako dzieła sztuki. Do kolejnych tego typu przykładów można zaliczyć *Villę Savoye* Le Corbusiera z 1929 r. czy pawilon barceloński Miesa van der Rohe z tego samego roku, ale także dzieła wielkich artystów, od Marcela Duchampa i jego *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów, jednak* (1915-23), po Jacksona Pollocka z jego obrazami *all-over* z lat pięćdziesiątych, itd.

² C. Magnani, *Tradizione/Invenzione/Architettura*, Il Poligrafo, Padwa 2017, s. 13



Prefiguracja, pomysł, projekt

Tym samym kwestia racjonalności i intuicyjności w architekturze powinna zostać umieszczona na innej płaszczyźnie. Należy przenieść się na inny poziom badań, który nie ma nic wspólnego z aspektami estetycznymi, językowymi czy stylistycznymi, o czym przypomnieli nam Aldo Rossi i Carlo Magnani. Na płaszczyźnie realnej koncepcji projekt architektoniczny próbuje dostarczyć konkretnych rozwiązań dla zaspokojenia potrzeb społecznych i, zaczynając właśnie od tej wstępnej podstawy, wyraża on racjonalny wymiar ludzkiej egzystencji.

Są jednak tacy, którzy utrzymują, że motywy i znaczenia tradycji mają związek z empatycznym, osobistym wymiarem jednostki, a zatem artystyczna inwencja może być wynikiem ancestralnego procesu, w niektórych przypadkach nawet niezamierzenie. I tak, Luciano Semerani utrzymuje na przykład, że w badaniach artystycznych, poczynając od awangardy historycznej, te same formy mogą przejawiać się „niezależnie od intencji artysty.” Dalej Semerani stwierdza, że „(...) z czasem osiągnięcia awangardy XX wieku (...) zostały poddane dwóm różnym interpretacjom przez samych artystów. Pierwsza jest metafizyczna, tj. duchowa, druga fizjologiczna, zrodzona z badania zjawisk percepcyjnych. Ja opowiadam się za syntezą tych dwóch zjawisk. Najprawdopodobniej to ciągły przepływ zależności między archaicznymi i rozwiniętymi obszarami mózgu, w językach, które nie mają znaków podobnych do alfabetu, ułożonych w słowa i zorganizowanych przy użyciu gramatyki i składni, stanowi specyfikę różnych sztuk.”³

Nauka lub Sztuka

“Nauka rozkłada przestrzeń na miejsce i czas; sztuka składa miejsce i czas w przestrzeń.”⁴ Dla tych, którzy uważają architekturę za ciągłość procesu historycznego, postępowanie w ramach tej dyscypliny zbiega się w czasie z powrotem: “Oryginał legitymuje

³ L. Semerani, *La tradizione ancestrale e l'accidentalità dell'invenzione*, Il Poligrafo, Padwa 2017, s. 47-48.

⁴ F. Carnelutti, *Arte figurativa e arte astratta*, Sansoni Editore, Florencja 1955, s. 9.

i uwiarygodnia nowość (...) pochodzenie nigdy nie krystalizuje się w tekście, nie tworzy wiążącego języka: aby rezonować, walczy z czasem, jest przekształcane, stawia opór tylko bezpodstawnym wiadomościom.”⁵ „Wszyscy wiemy, że w sztuce nie ma postępu (w rzeczywistości postępowanie jest zarezerwowane tylko dla jednostki...)”⁶. Koncepcja ta została z całą pewnością uwzględniona w tezie Maxa Webera zawartej w jego książce „Praca intelektualna jako zawód” opublikowanej w 1919 r., w której stwierdza się, że „działalność naukowa jest wprowadzana w trakcie postępu. I odwrotnie, żaden postęp – w tym znaczeniu – nie jest wdrażany w dziedzinie sztuki. (...) Dzieło sztuki, które jest naprawdę „kompletne”, nigdy nie jest prześcigane, nigdy się nie starzeje; jednostka może osobiście przypisać znaczenie o innej wartości; ale nikt nigdy nie będzie w stanie powiedzieć o dziele, które jest naprawdę „kompletne” w sensie artystycznym, że zostało „prześcignięte” przez inne, nawet jeśli i ono jest kompletne.”⁷ Taką samą koncepcję można znaleźć w twórczości Thomasa S. Eliota, który pisał, że „poeta (...) musi być w pełni świadom oczywistego faktu, że sztuka w toku stuleci nie doskonali się bynajmniej, zmienia się tylko materiał sztuki.”⁸ Jednak to porównanie, o którym tutaj mowa, jest inne i opiera się na zdolności architektury do budowania procesu syntezy pomiędzy momentem zamysłu a jego realizacją – pomiędzy tym, co racjonalne a tym, co empatyczne. „To właśnie w impulsie syntezy celebrytuje się cud sztuki.”⁹ Innymi słowy: „Aby projekt mógł zostać wykorzystany w praktyce, potrzebne są pomysły, które rozwiążą problemy wynikające z realizacji projektu; z kolei te pomysły, które rozwiązują, potrzebują pomysłów, które są zaznajomione z wiedzą i organizują ją w koncepcje, w abstrakcyjne kategorie. Celem projektu jest ujednolicenie specyfiki elementów, które składają się na wizję całości.”¹⁰

⁵ M. Tafuri, *Venezia e il rinascimento*, Einaudi, Turyn 1985, s. 22.

⁶ F. Carena, 1955, str. 21-22

⁷ M. Weber, *Intellectual Work as a Profession*, 1948, s. 17-18.

⁸ T. S. Eliot, *The Sacred Wood; Essays on Poetry and Criticism*, 1921.

⁹ F. Carnelutti, *Arte figurativa e arte astratta*, Sansoni Editore, Florencja 1955, s. 8.

¹⁰ G. Zagrebelsky, *Fondata sulla cultura*, Turyn 2014, s. 100.



Warto zatrzymać się na chwilę dłużej przy dwóch koncepcjach, które wzbudzają moją ciekawość tym, że nie są komplementarne: Prefiguracji i Pomysłu. Eugenio Battisti poprzedził moment pomysłu „prefiguracją” i zaproponował wyraźne rozróżnienie. „W traktatach, zwłaszcza renesansowych, jest wyraźne rozróżnienie między prefiguracją architektoniczną a pomysłem”, pisał Battisti.” Zidentyfikował dwa przeciwstawne momenty: prefiguracja „zrodzona z zapamiętanych wewnętrznych lub zewnętrznych napięć, gra na spontanicznych lub swobodnych lub nietypowych skojarzeniach, daje początek szerokiej gamie możliwości”. Są to poszukiwania o charakterze intuicyjnym. Pomysłem natomiast jest „moment cenzury, liczenia, koordynacji, dokonywanej według racjonalnych kategorii lub za takie uznawanych,



których ostatecznym celem jest unormowanie wyniku.” Reasumując, według Battistiego, „wielka architektura urzeczywistnia, pomimo trudności, nieformalność prefiguracji, podczas gdy prace budowlane dotyczą wyłącznie typologii, ograniczane przez fakty ekonomiczne, przez rzekomo uogólnione żądania użytkowników, przez wszelkiego rodzaju reguły, ale przede wszystkim przez paraliżującą formę cenzury (...), przez pobieżną geometryzację.”¹¹

¹¹ E. Battisti, *Intorno all'architettura*, Jaca Book, Mediolan 2009,

Znacząca krytyka teoretyzacji miasta jest oczywista, ponieważ jest ona postrzegana jedynie jako skoncentrowana „geometria i rynek” – wystarczy pomyśleć, na przykład, o naszych zurbanizowanych terytoriach, regulowanych przez prawa należące do świata akademickich osiągnięć i produkcji, a nie będących wyrazem prefiguracji projektowych zdolnych do rozpoznawania i panowania nad sprzecznościami i konfliktami – które mylnie określiły znaczenie i naturę samego miasta, zanieczyszczając je ostatecznie.¹²

Niemniej, Battisti sugeruje dalej: „opozycja między prefiguracją a pomysłem może być pośredniczona na różne sposoby, zarówno poprzez naturalne wrażenia, jak i doświadczenia kulturowe. Starożytni opowiadali, że malarstwo narodziło się z próby odtworzenia cienia żywego człowieka, z niemal spontanicznej serii znaków, wzbogaconej następnie o kolory i światłocien, skonstruowanej według modułów, proporcji i perspektywy. Widać to również w przypadku jednego z najbardziej rygorystycznych konstruktorów form, mianowicie Piero della Francesca, który umieścił to jednak w połowie drogi między geometrycznym rygoryzmem a niemal flamandzką zmysłowością emocjonalną i naturalistycznym odniesieniem.”¹³

Istotne i konieczne staje się ponowne rozważenie rzeczywistości naszych działań – gdzie wszystko rządzi się dedukcyjną myślą logiczną, wynikiem reguł, zasad i geometrii – w świetle tego, jak narodziły się i zostały zrealizowane projekty, które wręcz przeciwnie, zawierają aspekty nieoczekiwanego lub intuicyjnego zamysłu – Paul Valéry powiedziałby „wprowadzającego do dramaturgii tworzenia coś nieoczekiwanego i nieokreślonego” – burząc jego zasady, które są podstawą każdego głębokiego i autentycznego doświadczenia twórczego.¹⁴

Znaczenie miasta jako dzieła sztuki

W eseju sprzed wielu lat, G. C. Argan porównał znaczenie miasta w nieświadomym doświadczeniu każdego

s. 165-166.

¹² M. Cacciari, *La Città*, Pazzini editore, Villa Verucchio, 2004.

¹³ E. Battisti, *Intorno all'architettura*, Jaca Book, Mediolan 2009, s. 168

¹⁴ P. Valéry, *The Magic Hunting*, 1985, s. 188.

mieszkańca do obrazów Jacksona Pollocka z lat pięćdziesiątych.

W eseju zatytułowanym „Wizualna przestrzeń miasta”, Argan pisał o paradoksalnej twórczości Pollocka i jego malarstwie gestu (ang. action painting) jako nieplanowanej akcji w społeczeństwie, w którym wszystko jest planowane. Według Argana obrazy Pollocka przypominały „(...) ogromną mapę złożoną z linii i kolorowych punktów, nieprawdopodobnej płątaniny znaków, pozornie przypadkowych śladów, zawitych splątanych włókien, które przecinają się tysiące razy, zatrzymują się, zaczynają od nowa, a po dziwnych skręceniach i zwrotach wracają do punktu wyjścia. (...) W swej wzburzonej płątaninie znaków potrafi uwięzić wszystko, co w rzeczywistości jest w ruchu: wibracje światła, iryzację wodospadów, (...) fale morskie, nawet zagubione, gorliwe, niepotrzebne podróże ludzi w labiryncie miasta.” „(...) jeśli ponownie uważnie ją przeanalizujemy,” kontynuuje Argan, „odkryjemy, że nie ma tam nic nieuzasadnionego lub czysto przypadkowego: płątanka znaków, uważnie obserwowana, ujawni pewien porządek, powtarzalność rytmu, miarę odległości, dominujące zabarwienie, a wreszcie przestrzeń.” Podobnie jak przestrzeń malarstwa Pollocka, przestrzeń śródmieścia ma rytm otoczenia, który jest stały, ale nieskończenie różnorodny (...)”¹⁵

Obraz „wielkiej niewiadomej”, za pomocą której poeta Walt Whitman przywołał amerykański krajobraz, powraca dominującą w obrazach Pollocka. Doświadczenie malarstwa *all-over* Pollocka zostało powitane (w latach pięćdziesiątych) jako najbardziej uderzająca innowacja malarskiej przestrzeni od czasów analitycznego kubizmu Picassa i Braque’a z pierwszej dekady XX wieku. Dziś, porównując te obrazy z mapą topograficzną lub planem fotogrametrycznym obszaru miejskiego, widzimy jak bardzo dobrze odzwierciedlają nasze zurbanizowane terytorium, terytorium, które jest niespójne i ujednolicone, krajobraz, który wydaje się coraz bardziej *rozbudowywany* i coraz mniej *zaprojektowany*.

Droga *secundum artem* architektury

Z dotychczasowych rozważań jasno wynika, że ist-

nieje jedna koncepcja sztuki architektonicznej, która odnosi się w całości albo do kanonów racjonalności, albo do doświadczenia intuicji, przy czym żaden z tych dwóch wyborów, rozpatrywanych indywidualnie, nie jest w stanie zapewnić przewidywalnych rezultatów. Są to zjawiska, które należą do świata kreatywności, wynalazczości, wzniosłości i pragnienia: mogą stać się „alchemicznymi mieszaninami”¹⁶, które przekształcają dzieło w dzieło sztuki. Powstają one z doświadczenia, postaw, sposobów i praktyk, które raz zastosowane nie będą sobie przeczyć, ale głęboko przenikną i wpłyną na działanie artystyczne, a tym samym na dzieło i twórcę.

“Tak więc nie tylko z nadmiaru gniewu, strachu czy pożądania seksualnego rodzi się dzieło. Ani nie z samej elegancji gry. To cały umysł pozwala dziełu się odnaleźć. Ale jednocześnie, wielką pocięgą jest zrozumienie, że tylko dzięki formalnym rewolucjom XX wieku zaistniała możliwość odkrycia konieczności znalezienia *innowacji* na terenie naszych *ancestralnych tradycji*. A także odkrycie, w doświadczeniach innych i w naszym własnym, o ile jesteśmy *twórcami*, że magia udanego dzieła, *inwencji*, a także *innowacji*, tych prawdziwych i głębokich, początkowo nie do opanowania, była *przypadkowa*.”¹⁷

Na tym etapie należałoby wskazać przykłady wyjaśniające to, o czym piszę, a skoro interesują mnie projekty włoskiego racjonalizmu z okresu międzywojennego, uważam, że ten „poetycki” aspekt można znaleźć przede wszystkim w ostatnich pracach Giuseppe Terragniego.

Mam tu na myśli w szczególności dwa projekty, Unione Vetraria Italiana (Pawilon UVI z 1939 roku), przygotowany na E42, wystawę światową, która miała się odbyć w Rzymie w 1942 roku, oraz projekt katedry (1943), ostatnie dzieło stworzone przez Terragniego przed jego nagłą śmiercią. Uważam, że w tych dwóch projektach, po których zostały tylko niektóre szkice – graficzne fragmenty myśli coraz bardziej uciekającej przed ideologicznymi barierami tradycyjnego i ideologicznego racjonalizmu – można dostrzec te prefiguracje wspomniane przez

¹⁵ G. C. Argan, *Lo spazio visivo della città*, Sansoni Editore, Florencja 1971, s. 168-170.

¹⁶ L. Semerani, *La tradizione ancestrale e l'accidentalità dell'invenzione*, Il Poligrafo, Padua 2017, s. 48.

¹⁷ *Ibid.*, s. 50.

Battistiego, które podkreślały ekspresyjność, wrażliwość i swobodę w komponowaniu.

Jeśli rysunki do Pawilonu UVI wyrażają geometryczno-figuracyjne badania mające na celu ponowne odkrycie jedności dzieła architektonicznego w jednym geście – najbardziej efektywny obraz opisujący tę procedurę można znaleźć w książce Mario Labò poświęconej Terragniemu, gdzie czytamy: „Ewolucja Terragniego pierwotnie wywołana przez *esprit de géométrie*, przeszła od ścisłej symetrii do rygorystycznego braku symetrii, od statycznego kwadratyizmu do klastycznej i dynamicznej prostokątności; tęsknoty za tymi *profondes combinaisons du régulier et de l'irrégulier* (...)”¹⁸ – i, vice versa, całość bryły architektonicznej, wyrażona w demontażu i przekomponowaniu figur w labilnych granicach przestrzennych pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, w objętościowych rytmach – praktycznie pozbawiona *głębi* – pełni i pustki, w skrajnej próbie połączenia wartości semantycznej dzieła z ideami przejrzystości, abstrakcji i sztuki czysto figuratywnej.

Architektura poezji, taka jakim stałby się ostatni projekt, który Terragni zaczął opracowywać kilka dni przed śmiercią, ale o wiele bardziej intensywna i liryczna. Kilka szkiców, które otrzymaliśmy wskazuje, że projekt katedry jest dalszą plastyczną transformacją abstrakcyjnego racjonalizmu. Projekt dramatycznie i paradoksalnie nieosiągalny, ale taki, w którym wszystko jest kompletne już w tych kilku szkicach.

„W swoim ostatnim projekcie Terragni podsumował znaczną część wzorów ikonograficznych, których używał w poprzednich latach.”¹⁹ Projekt, który jest prezentowany w nagości materii i formy, podsumowując wszystkie formy architektury. Celowo odsunięci od bardziej manierystycznych form „standardowej” racjonalnej architektury, możemy dostrzec horyzont nowej wizji (o cechach bardziej futurystycznych niż racjonalistycznych, w stylu Sant’Elia). Moim zdaniem jest to projekt rewolucyjny, prekursor badań, które rozwiną się w okresie powojennym, zwłaszcza w dziedzinie konstrukcji żelbetowych oraz architektury *łuków i cienkich sklepień* (mam

tu na myśli dzieła P. L. Nerviego, G. Michelucciego, G. Pizzettiego, S. Musmeciego, itd.).

„Kilka elementów sprawia, że ostatni projekt Terragniego jest aktualny, a wiele elementów sprawia, że lamentujemy nad lirycznym racjonalizmem i to nie tylko z powodu formalnych rezultatów, ale z powodu silnego pragnienia, które za nim stoi. (...) Ostatnia katedra jest dziełem poezji. Dziś, w architekturze narodowej, która żyje z prozaicznych dzieł, być może godnych szacunku, ale wciąż prozaicznych, ten ostatni projekt Terragniego ze spokojem przypomina o konieczności tworzenia dzieł poezji: dzieł pozbawionych treści, ale skoro są poetyckie, zdolnych do uwzględniania wielu, a jednocześnie zawsze od nich wolnych.”²⁰

Te dwa projekty mają wiele wspólnego; są znakiem obietnicy i nadziei na przyszłą architekturę, która nie chce się uwolnić od przeszłości, ale poszukuje jej w obrazach zawziętego umysłu architekta, który niestety zbliża się do końca w tym momencie.

Z rysunków katedry można odczytać pewne wyraźne odniesienia. Brawurowy szkic ściany frontowej, który jest wstępem do pomysłu na wyjątkową podporę wielkiej malarzkiej kompozycji, przedstawia zarówno wielką ścianę osłonową projektu Palazzo del Littorio, Rozwiązanie A, jak i niezwykle delikatną ramę przestrzenną, która w pojedynczym projekcie, jaki nam pozostał, dominuje nad całą kompozycją fasady. Według mnie nie jest to nadbudowa spoczywająca na szczycie budynku wejściowego, gdzie niektórzy badacze przyjęli jej umiejscowienie²¹, ale pojawiający się w tle kompozycji – jako zwieńczenie wielkiej paraboloidy – rodzaj markizy z podcieniami, która łączy w sobie przezroczyste elementy i graficzne echo pierwszych szkiców do Pawilonu UVI z 1939 r. Abstrakcyjny rygor i udręczony sentyment²² wyrażają tęsknotę za myślą, która nie jest wpatrzona w siebie, ale stanowi prolegomenę do żywej architektury.

* Full Prof. Arch. Armando Dal Fabbro, Università IUAV di Venezia.

²⁰ *Ibid.*, s. 79

²¹ V. P. Mosco, *L’ultima Cattedrale*, Sagep editori, Genewa 2015; E. Terragni, *Progetto di Cattedrale 1943*, Electa, Mediolan 1996.

²² A.F. Marcianò, *Giuseppe Terragni Opera completa 1925-1943*, Officina, Rzym 1987, s. 280.

¹⁸ M. Labò, *Giuseppe Terragni*, Il Balcone, Mediolan 1947, s. 24.

¹⁹ V. P. Mosco, *L’ultima Cattedrale*, Sagep editori, Genewa 2015, s. 32.

Zvi Hecker

I DRAW BECAUSE I HAVE TO THINK RYSUJĘ, BO MUSZĘ MYŚLEĆ

Streszczenie

Tekst dotyczy rozszyfrowywania znaczenia rodzącej się koncepcji.

Słowa kluczowe: rysunki, szkice, niedoskonałość

Abstract

The text refers to decoding the meaning of a germinating concept.

Keywords: drawings, sketches, imperfection

Rysunki komputerowe są niezbędnym środkiem komunikacji pomiędzy architektem i jego współpracownikami, a później także z wykonawcami na budowie.

Szkice i rysunki odręczne są obecnie przedmiotem mniejszego zainteresowania, choć ich znaczenie i użyteczność nie straciły na ważności. Znaczenie i wyjątkowość rysunków wykonywanych ręcznie nie polega na przejrzystości ich przekazu, ale na ich nieodłącznej niedoskonałości. Nie komunikują się z nikim innym, poza ich twórcą.

Zważywszy na to, że nasz umysł nigdy nie ma pełnej kontroli nad ręką, może ona swobodnie tworzyć znaki, które pozostają otwarte na interpretację. Ani razu nie byłem zaskoczony tym, jakie możliwości może otworzyć rysunek odręczny, których najprawdopodobniej nie mógłbym sobie świadomie wyobrazić.

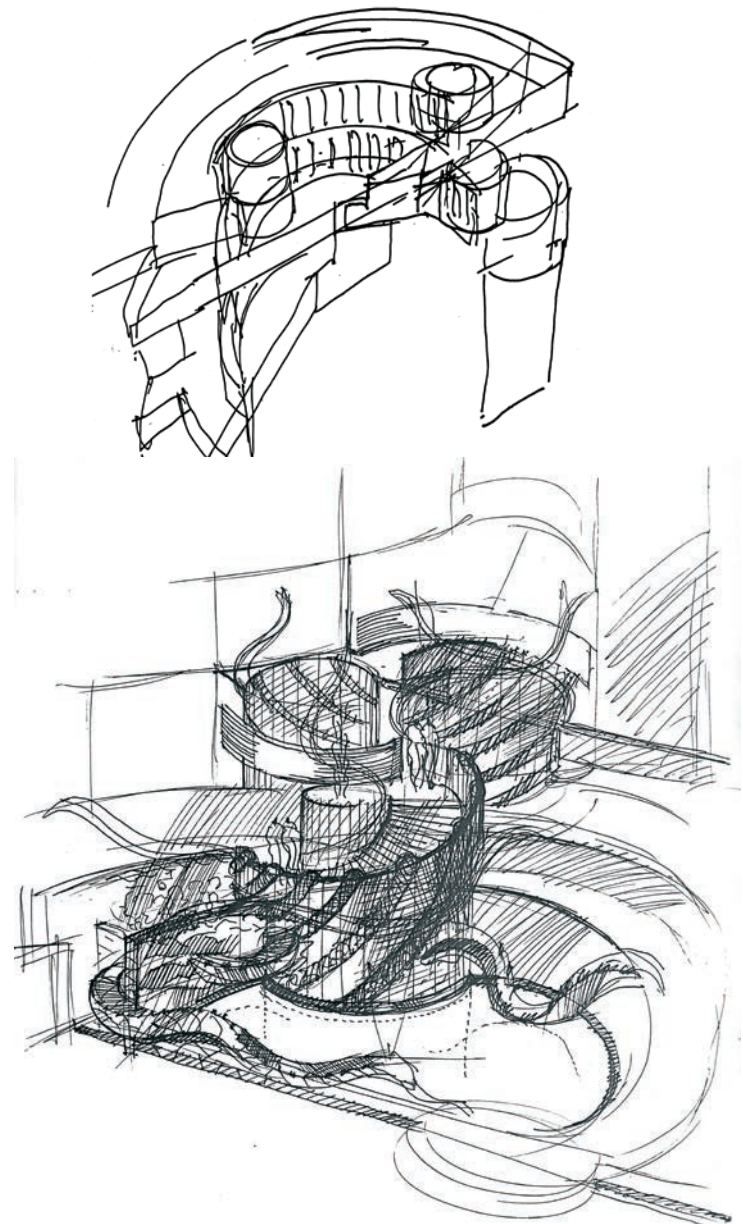
Będąc niewątpliwie najbardziej złożoną ze wszystkich dziedzin sztuki, architektura musiała stawić czoła wielu sprzecznym wymaganiom i rozbieżnym interesom odnoszącym się do jej ogólnego projektu. Żadnego skutecznego rozwiązania nie da się wypracować poprzez analizę sekwencyjną, ale raczej poprzez intuicyjną syntezę.

II. 1-2. Szkic Spiralnego Bloku Mieszkaniowego, Ramat Gan, Izrael, 1984-1989, ©1986, Zvi Hecker Architect

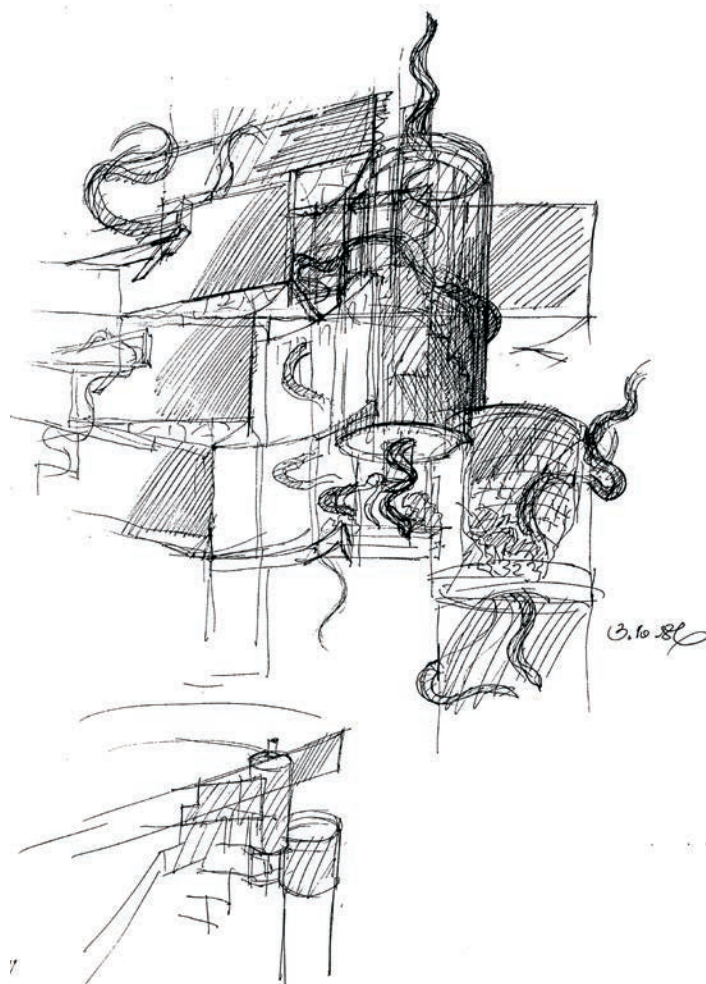
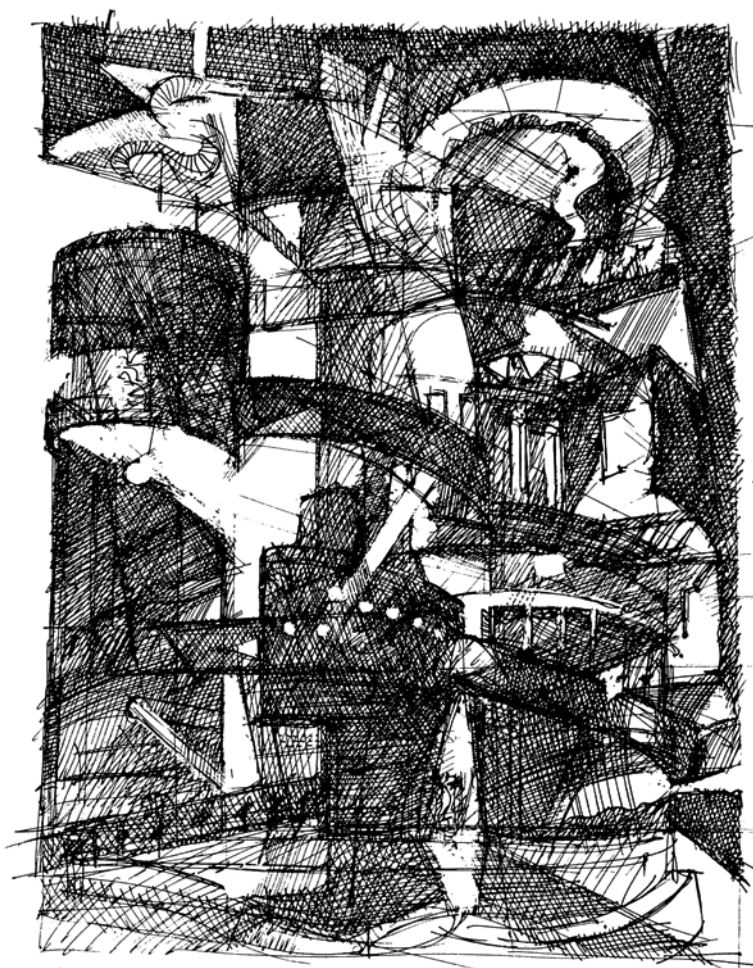
Z tego względu rysunki odręczne pomagają przekierować niejasne rozważania umysłu na wizualne wyobrażenia kielkującej koncepcji. Następnie, zadaniem oczu jest wytopienie i rozszyfrowanie jego znaczenia.

Architekt myśli oczami.

* Hecker Zvi, architect, Berlin



II. 3-4. Szkic Spiralnego Bloku Mieszkaniowego, Ramat Gan, Izrael,
1984-1989, ©1986, Zvi Hecker Architect



Gino Malacarne

ALDO ROSSI, THE LOGIC AND INVENTION OF THE PROJECT

ALDO ROSSI, LOGIKA I INWENCJA PROJEKTU

Streszczenie

Racjonalna architektura reprezentuje wybór dziedziny, która dąży do wskazania dokładnego kierunku badań. Dyscyplinarne ramy odniesienia oparte na badaniach teoretycznych i projektowaniu zwykle stanowią racjonalną teorię projektowania architektonicznego, w której analityczny moment wiedzy jest punktem podstawowym, ale nie ostatecznym dla projektu, a jego wyniki są nadal nieprzewidywalne i związane z talentem i inteligencją. Aldo Rossi twierdzi, że istotnie: „Logiczną konstrukcją architektury jest zawód, teoretyczny i praktyczny korpus architektury, ale nie można go utożsamiać z rezultatem architektury.”

Architektura jest dyscypliną, której można nauczyć i przekazywać, ale absolutnie konieczne jest zrozumienie, że nie jest to metoda, którą można zastosować, a doświadczenie, które wymaga zarówno zdolności logicznych jak i wyobraźni.

Słowa kluczowe: racjonalna architektura, teoria, wyobraźnia, wybór, subiektywny element

Abstract

Rational architecture represents the choice of a field that seeks to point to a precise direction for research. A disciplinary framework of reference based on theoretical research and design which tend to constitute a rational theory of architectural design where the analytical moment of knowledge is for the project a primary but not definitive point whose results are still unpredictable and are linked to talent and intelligence. Indeed, for Aldo Rossi: “The logical construction of architecture is the profession, the theoretical and practical corpus of architecture, but it cannot be identified with the result of

the architecture.”

Architecture is a discipline that can be taught and transmitted but it is absolutely necessary to understand that this is not an applicable method, but an experience that requires logical abilities and imagination on the same plane.

Keywords: rational Architecture, theory, imagination, choice, subjective element

„Gdybyśmy, tak jak Logikę, posiadali Fantastykę, wtedy sztuka wymyślania zostałaby odkryta.” (Novalis, *Fragment nr 1466*)

Poza urokiem i ekspresyjną siłą jego architektury, Aldo Rossi reprezentował pewien sposób myślenia: architektura jest dyscypliną, której można nauczać i przekazywać.

Z mojego doświadczenia mogę stwierdzić, że lekcje Aldo Rossiego i jego teksty były dla mnie, jako studenta, niezbędne; w końcu ktoś wyraźnie określał z jakiej architektury narodziła się jego architektura, a ja wreszcie odkrywałem, że ta dyscyplina może być przekazywana.

W jego najważniejszej książce *Architettura della Città*, która wciąż rodzi dyskusje, będąc jedną z najczęściej czytanych i analizowanych na zajęciach uniwersyteckich, oraz w jego fascynującej długiej opowieści architektonicznej *The Scientific Autobiography*, Aldo Rossi wyraża wiarę w potrzebę racjonalnej teorii projektowania architektonicznego dla realizacji projektu i nauczania, które aspiruje do logicznej budowy architektury. Istotnie, według Rossiego, „rygorystyczny dyskurs na temat projektowania architektonicznego powinien opierać się na logicznych i racjonalnych podstawach”¹ bez zapominania, że „architektura racjonalna nie jest estetyczną czy moralną wizją, ani sposobem życia, ale jedyną systematyczną odpowiedzią na problemy, jakie stwarza rzeczywistość”².

Jego prace teoretyczne wskazywały główne kierunki

¹ Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in Vv.Aa. “Teoria della Progettazione architettonica, Dedalo”, Bari 1968; in “Scritti scelti”, (red.) R. Bonicalzi, clup, Mediolan 1975, s. 339.

² Aldo Rossi, Wstęp do “*Hans Schmidt, Contributi all’architettura 1924-1964*”, Franco Angeli, Mediolan 1978, s. 11.

rozwoju badań w tej dziedzinie, a w szczególności tych, w których związek z historią, miastem i zagadnieniami urbanistycznymi uznano za „podstawę architektury”. Faktem jest, że dla Rossiego „historia architektury stanowi materiał architektoniczny”³. Jednak tutaj historia jest rozumiana jako historia „faktów miejskich”, historia typów, które z pewnością nie przypominają powrotu elementów stylistycznych i form zapożyczonych z przeszłości.

Architektura racjonalna reprezentuje wybór dziedziny, która ma na celu wskazanie konkretnego kierunku badań. Dyscyplinarne ramy odniesienia oparte na badaniach teoretycznych i projektowaniu zwykle stanowią racjonalną teorię projektowania architektonicznego, w której analityczny moment wiedzy jest punktem podstawowym, ale nie ostatecznym dla projektu, a jego wyniki są nadal nieprzewidywalne i związane z talentem i inteligencją. Aldo Rossi twierdzi, że istotnie: „Logiczną konstrukcją architektury jest zawód, teoretyczny i praktyczny korpus architektury, ale nie można go utożsamiać z rezultatem architektury.”⁴

Pozostając przy temacie racjonalnego podejścia do architektury w *Architettura per i Musei*, po omówieniu znaczenia badania i analizy zabytków, Rossi zastrzegł, że „...stanowisko tego typu powinno przyświecać naszym projektom i powinniśmy być w stanie określić, z której architektury rodzi się nasza własna architektura. Tu pojawia się kwestia wyboru, który stanowi o decydującym charakterze projektu,”⁵ i niezwykle jasno wyjaśnia, na czym polega racjonalna natura architektury. Kroki, które ukierunkowują projekt, są logiczne i racjonalne, dotyczą architektury, nie tylko w aspektach związanych z jej *utilitas*, ale także i przede wszystkim w odniesieniu do racjonalnego komponowania motywów i odpowiedzi zaproponowanych przez te dzieła architektury, które były analizowane i pokochane w trakcie tworzenia nowego

projektu.

Następnie Rossi wskazał również drogę do poznania zawodu poprzez studiowanie architektury rozumianej jako dyscyplina z jej własnym wzorcowym „korpusem teoretycznym i praktycznym” i równie wyraźnie przypomniał, że kryterium wyboru jest fundamentalne w każdym projekcie i dotyczy to tego „elementu subiektywnego”, którego nie można zracjonalizować. Rossi ujawnił zatem sprzeczności istniejące między systematycznym nauczaniem a potrzebą ekspresji oraz związek między teorią projektowania a autobiograficznym wkładem autora.

Nie jest przypadkiem, że wśród wielu zależności między komponentami autobiograficznymi a logicznym aspektem projektu, Rossi podkreślił rolę nieprzewidywalności jako decydującego czynnika w inwencji projektowej. W trakcie zgłębianie twórczości Boullée’a, Rossi odczuł potrzebę opracowania projektu, zaczynając od emocjonalnego punktu odniesienia, tematu, który pozwolił mu zdecydować i wybrać ścieżkę projektową, która z pewnością nie została rozwiązana poprzez sumowanie danych analitycznych prowadzących do rezultatu.

Kwestia motywów w architekturze dla Rossiego oznaczała również odejście od *funkcjonalizmu* i podjęcie zagadnienia *charakteru* budynków. Budynek bez motywu, bez charakteru, bez podstaw teoretycznych, był dziełem pozbawionym sensu i znaczenia, pełniącym jedynie swoją funkcję. Dla Rossiego charakter był „istotą przedmiotu”; charakter stanowił sugestywną i emocjonalną część inwencji projektowej.

Dla mnie wprowadzenie do eseju E. L. Boullée’a, *Architettura, saggio’arte (Architecture, esej o sztuce)* jest jednym z najpiękniejszych i najbardziej znaczących tekstów Rossiego, w którym wyjaśnił, co oznacza racjonalizm, wprowadzając pojęcie „egzaltowanego racjonalizmu” („egzaltowany, emocjonalny i metaforyczny”) jako przeciwieństwo akademickiego „konwencjonalnego racjonalizmu”. To racjonalizm, za pomocą którego można transkrybować, przez własnego ducha, ukochane i analizowane rzeczy i dzieła architektoniczne, otwierając możliwości dla wyobraźni jednostki i sprzyjając w ten sposób, poprzez projekt, płodnej i na nowo odkrytej relacji między ludzkością a światem.

³ Aldo Rossi, *Introduction to the Portuguese edition*, [w:] „L’architettura della Città”, CLUP, Mediolan 1978, s. 236.

⁴ Aldo Rossi, *Introduzione a Boullée*, [w:] „Etienne-Louis Boullée, Architettura saggio sull’arte”, Marsiglio, Padwa, 1967, s. 8, 9.

⁵ Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, [w:] Vv.Aa. „Teoria della Progettazione architettonica, Dedalo”, Bari 1968; [w:] „Scritti scelti”, [red.] R. Bonicalzi, clup, Mediolan 1975, s. 332.



W *The Scientific Autobiography* Aldo Rossi opowiada o tym, jak narodziły się jego projekty, i tu widać, że związki z historią i wiedzą o dyscyplinarnym korpusie architektury leżą u podstaw procesu twórczego, a jednocześnie materiał tego rodzaju, który jest przywoływany, przechodzi proces przemiany poprzez analogiczne i twórcze myślenie, które tworzy nową syntezę projektową.

Aspekt analityczny ma fundamentalne znaczenie w kształceniu architekta, jest to udoskonalenie kultury odniesienia, niemniej jednak muszę powtórzyć, że to, jak projekt jest tworzony zależy od talentu i inteligencji,

tj. od pewnych osobistych wyborów dokonywanych w odniesieniu do własnej osobowości, pasji i obsesji. Zależność pomiędzy logiką i wyobraźnią, pomiędzy logiką i autobiografią, pojawiająca się u Aldo Rossiego, jest wyjaśniona poprzez interpretację tego napięcia, jak napisał Ezio Bonfanti, z uwzględnieniem obu terminów, które się nie równoważą, ale są do siebie dodane.

Architektura jest dyscypliną, której można nauczyć i przekazywać, ale absolutnie konieczne jest zrozumienie, że nie jest to metoda, którą można zastosować, a doświadczenie, które wymaga zarówno zdolności logicznych jak i wyobraźni.

Teatr, miasto, architektura

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
(Charles Baudelaire, Correspondances)⁶*

Il Teatro del Mondo⁷ zmierza w kierunku weneckich kopuł i posągów, a następnie wypływa w morze, idealnie się wpasowując w wenecką cywilizację Adriatyku, aż po Dubrownik. W czasie swojego przemieszczania tworzy nowe i nieoczekiwane kompozycje urbanistyczne wraz z napotkanymi miejscami. Jest maszyną teatralną na wielu poziomach; oprócz tego, że pozwala na przedstawienie wnętrza, stanowi punkt obserwacyjny, równocześnie podlegający obserwacji; pozwala to na swego rodzaju odwrócenie teatru i miasta: podczas jego przejścia, modyfikując kolejno różne sceny miejskie, wymyśla możliwe „analogiczne miasta.”

Teatr jest wieżą, która przypomina inne budynki użyteczności publicznej, latarnię morską, inne teatry, w tym teatry lalek, inne budynki weneckie zbudowane z myślą o świętowaniu na wodzie. Jest to budynek, który przywołuje Wenecję jeszcze nie zbudowaną z kamienia. Ostatecznie jest to synteza poetycka, wokół „form bez ewolucji”, gdzie „analogie są nieskończone”.

Il Mondo, „Glob”, zawieszony nad barką, jest wystawiony na działanie wody – nagle przyprływy i najłagodniejsze burze – i jak teatr szekspirowski jest to teatr, który skrzypi i chwieje się podczas spektaklu.

Sceny miejskie, zdefiniowane przez teatr w trakcie jego przepływu i te wyznaczone przez różne punkty widzenia, gdy jest on zakotwiczony w Punta della Dogana, zostały już częściowo uwzględnione w serii wcześniejszych rysunków, takich jak analogiczny, przygotowany w celu zaprezentowania projektu w Cannaregio Ovest – kolażu przedstawiającego projekt i kilka weneckich zabytków – w którym teatr byłby „umiejscowiony” na danym etapie. Na ten sam temat powstawały inne rysunki i obrazy: rysunki weryfikujące ideę architektury i miast,

w których weneckie pejzaże miejskie, zbudowane w technice kolażu, uwzględniały projekty Rossiego oraz inne projekty i realizacje weneckich zabytków. Pokazują one możliwości projektowania systemu logicznego, który pozwala nam zrozumieć, poznać i działać w oparciu o rzeczywistość: teorię *città analoga* („analogicznego miasta”). Najważniejszym sprawdzianem teorii pozostaje jednak podróż, jaką odbył teatr, z licznymi spotkaniami, czasem przewidzianymi, czasem przypadkowymi i w pewien sposób surrealistycznymi, co dało początek niezliczonym, ulotnym, analogicznym miastom.

Ostatecznie wszystkie projekty dla Wenecji będą emblematyczne w weryfikacji tego mechanizmu i proponowaniu analogii między teatrem, miastem i architekturą.

Po okresie niezbędnych badań naukowych i następującym po nich okresie finalizacji systemu projektowania logicznego, teoria analogicznego miasta, kilkakrotnie omawiana przez Rossiego, która stanie się jednym z dominujących motywów jego rozważań, zasadniczo wprowadziła metodę kompozycyjną.

Odnosząc się do „*Capriccio Veneziano*”⁸, namalowanego przez Canaletto, w kolażu istniejących i proponowanych palladiańskich obiektów zgromadzonych w rzeczywistym otoczeniu mostu Rialto, Rossi wskazał, w jaki sposób logiczno-formalna operacja mogłaby doprowadzić do takiego sposobu projektowania „gdzie elementy są wcześniej określone, formalnie zdefiniowane, ale gdzie sens, który wyłania się na końcu operacji, jest autentycznym, nieoczekiwanym, oryginalnym sensem badań”.⁹ W ten sposób, poprzez technikę kolażu, Rossi zbudował wyimaginowaną, analogiczną Wenecję, osadzoną na tej rzeczywistej, gdzie projekty i obiekty, wymyślone i realne, cytowane i zestawione, proponowały alternatywę dla rzeczywistości poprzez technikę, która identyfikowała elementy projektowe we „fragmentach bezpiecznej rzeczywistości”. Jest to proces logiczny, który pozwala na przestrzeganie zasad, tradycji rzemiosła, a może i pewnego naturalizmu, ale gdzie wyjątko-

⁶ C. Baudelaire, *Correspondances*, in ID, „Les Fleurs du mal”, 1861; published by Critica, Librairie J. Corti, Paryż 1968.

⁷ Aldo Rossi, „Teatro del Mondo” Biennale w Wenecji, zainaugurowane 11 listopada 1979 r.

⁸ Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, 1756/1759, Parma, Galeria Narodowa.

⁹ Aldo Rossi, „*Prefazione alla seconda edizione italiana*”, [w:] „L'architettura della Città”, CLUP, Mediolan 1978, str. 231; Aldo Rossi, *La città analoga: tavola*, [w:] Lotus International 13, 1976, s. 6.

wość osobistego doświadczenia, poprzez wybór obiektów i propozycje nowych zestawień, czyni ten system niezwykle żywym. Obrazy nowo odnalezionej architektury poprawiają czytelność dzieła i otwierają opowieść na wielokrotne interpretacje, również poprzez sugestywną wartość figur elementarnych.

Jest to próba zbudowania „użytecznego” piękna i możliwości zaproponowania alternatywy dla rzeczywistości poprzez wyobrażnię. Są to przede wszystkim projekty, które powstały jako obywatelska odpowiedź na problemy współczesnego miasta, i które mają stanowić alternatywę dla rozwoju miasta poza biurokratycznymi modelami miejskimi chronionymi przed modą.

Aldo Rossi wielokrotnie podkreślał swoją pasję teatralną, która stale obecna jest w jego twórczości, stając się jednym z jego najgłębszych zainteresowań.

Pejzaże miejskie, sceny miejskie, które Rossi narysował i zaprojektował dla Wenecji, są teatrami, które czekają na rozpoczęcie spektaklu, a może oferują możliwość zaistnienia w tym miejscu. Udoskonalając swoje narzędzia i techniki przestrzenne, architektura przygotowuje miejsca i tworzy tło dla rozwoju historii. „Architektura jest narzędziem, które pozwala na rozwój wydarzenia”.

Miasta analogiczne do tematu weneckiego, zaprojektowane przez Rossiego przy różnych okazjach, były teatrami wirtualnymi, które sugerują analogię między teatrem a architekturą rozumianą jako „stała scena spraw ludzkości”.¹⁰

Jest to pojmowanie „architektury jako obrzędu, a nie kreatywności”¹¹, tego obchodu przez tak typowe dla rytuału teatralnego ciągłość i powtarzalność, który czyni z teatru swoiste medium do zrozumienia związku między architekturą a ludzkimi doświadczeniami.

Bonnefantenmuseum

W relacji towarzyszącej realizacji projektu muzeum w Maastricht¹², Aldo Rossi prowadzi zwiedzającego

ponad belwederem kopuły, która dominuje w krajobrazie rzeki Maas. Stamtąd pokazuje nam muzeum w jego spójności, ale ostrzega nas, że „może” jest to „... stracona spójność, którą rozpoznajemy tylko po tych fragmentach naszego życia, które są również fragmentami sztuki i starej Europy”¹³. Upomnienie to ujawnia jedną z niemożliwości naszej epoki i wprowadza jeden z głównych motywów twórczości architekta: kwestię *fragmentu* w architekturze. „Ta umiejętność posługiwania się kawałkami mechanizmów, które ogólny sens częściowo utracił, zawsze mnie interesowała, również na poziomie formalnym. Myślę o jedności, czy systemie złożonym tylko z ponownie skomponowanych fragmentów: być może tylko duży powszechny nacisk może dać nam poczucie ogólnego projektu”.¹⁴

Lista części i fragmentów wybranych „między wyobraźnią a pamięcią”, które powracają w jego projektach, nie jest neutralna; odnosi się do świata uczuć, do jego kolekcji dzieł architektury, form wydobywanych z pamięci – „Przypominanie rzeczy oznaczało jej wynalezienie,” jak rzekł stary hollywoodzki reżyser – jako wypełnianie zadań projektu ze względu na ich użyteczność, a nie tylko ze względu na ich estetyczne konotacje.

Jego projekty to kompozycje fragmentów autonomicznych dzieł architektury, które podążając za programem budowlanym, proponują ideę miasta. Kompozycyjna metoda dodawania nadaje architekturze nowe znaczenie, a według Rossiego „pojawienie się zależności między rzeczami, bardziej niż rzeczy same w sobie, zawsze nadaje nowe znaczenia”.¹⁵ Projekt nie ma jednego unikalnego obrazu, ale kilka obrazów, które nawiązują i odwołują się do dzieł architektury, widzianych lub analizowanych części miast oraz miejsc, z których pochodzą. Obrazy „nowo odkrytej architektury” poprawiają czytelność dzieła i otwierają opowieść na wielokrotne interpretacje, także poprzez sugestywną wartość figur elementarnych.

astricht (Holandia), we współpracy z G. Da Pozzo, U. Barbieri, M. Kocher, 1990-1994

¹³ Aldo Rossi, *Tutte le opere*, (edited by A. Ferlenga) Electa, Mediolan 1999, str. 271

¹⁴ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, s. 15

¹⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, s. 24

¹⁰ Aldo Rossi, *L'architettura della Città*, clup, Mediolan 1978, s. 12.

¹¹ Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts (USA) 1981; *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, s. 41.

¹² Aldo Rossi, „Nowa siedziba główna Bonnefantenmuseum w Ma-

Muzeum Bonnefanten jest położone nad rzeką Maas, na peryferiach miasta leżącego po drugiej stronie rzeki względem historycznego centrum miasta Maastricht, miejscowości połączonej z miastem od czasów starożytnych mostem rzymskim, od którego miasto wzięło swoją nazwę: „Traiectum Mosae”. Muzeum prowadzi dialogi z krajobrazem rzeki i nadbrzeża miasta, z jego wieżami, kościołami, architekturą romańsko-gotycką i profilem Onze Lieve Vrouwebasiliek wprowadzonym przez Aldo Rossiego do rysunku poglądowego przedstawiającego profil Muzeum.

Projekt składa się z dużego dziedzińca otwierającego się na rzekę oraz centralnego budynku, który przecina dziedzińiec wzdłuż jego centralnej osi. Budynek centralny to parataktyczna kompozycja charakterystycznych elementów ułożonych liniowo. Elementy rozmieszczone wzdłuż centralnej osi budynku wyznaczają wyraźnie publiczne części muzeum. Ta kompozycja autonomicznych dzieł architektury, obecnych już na pierwszych rysunkach studyjnych, została doprecyzowana w swojej jakości przestrzennej poprzez zaprojektowanie odcinków podłużnych (podsumowanie projektu).

Wewnątrz muzeum znajduje się wiele przestrzeni przeznaczonych dla społeczeństwa, do zwiedzania oraz do innych celów rozrywkowych i edukacyjnych; muzeum jest dziś również gmachem publicznym, częścią miasta, gdzie przestrzenie zbiorowe są określone przez rozpoznawalne elementy architektoniczne obdarzone sugestywną mocą. Natomiast przestrzenie przeznaczone dla sztuki znajdują się w miejscach zwracających uwagę na tradycyjne cechy muzeów, gdzie formalne wybory nie unieważniają wartości dzieł.

Wejście do muzeum wyznaczają dwie kamienne wieże, które obejmują żelazny portal. Ten wielki portal, używany również przy innych okazjach przez Rossiego, nawiązuje do ogólnej idei otworu drzwiowego, który należy do pamięci zbiorowej: to wejście przypomina te z obrazu Paula Klee „Rewolucja wiaduktu”.

Z foyer w kształcie teleskopu, rodzaju „*Lichttraum*”, które niesie w sobie „światło nieba”, przechodzimy do wielkiej klatki schodowej prowadzącej do wnętrza muzeum: to jest właśnie zamysł projektu. Już we wcześniejszych studiach projektowych Rossi przedstawiał rysu-

nek z klatką schodową: miała się ona stać częścią Muzeum i głównym elementem budynku, która, poza swoją funkcjonalnością, jak napisał Rossi, „zawierała sens Muzeum”. Klatka schodowa została zdefiniowana jako „*Treppenstrassen*”, czyli schodkowa ulica miejska ograniczona murami z cegły. Światło naturalne wpada przez świetlik, podkreślając wzory na ścianach i przywracając związek z naturą; światło i cienie ujawniają architekturę. Przestrzeń zawieszona pomiędzy wnętrzem a zewnątrz podkreśla charakter budynku użyteczności publicznej, miejsca, w którym można przebywać, spacerować i spotykać się jak w przestrzeni publicznej miasta, a także pozwala realizować wszystko to, co zostało przewidziane w funkcjonalnym zarysie, ponieważ muzeum jest budynkiem zbiorowym *par excellence*. Wiąże się to z możliwością pełnego wykorzystania jego przestrzeni i myślenia o budynku jako o szlaku miejskim, miejscu spotkań, gdzie powody zwiedzania i zainteresowań kulturowych przeplatają się z przypadkowością i nieprzewidywanymi spotkaniami. Zastosowane materiały, ściany z glinianych cegieł, drewno pokrywające schody oraz żelazo i szkło świetlików dodatkowo pogłębiają czytelność dzieła, jako że one również posiadają wartość sugestywną.

Klatka schodowa kończy się w pobliżu kopuły, swojej przestrzeni wystawienniczej, która staje się stałym punktem krajobrazu rzeczno- i centralnym punktem projektu; kopuła nawiązuje analogicznie do innych kopuł i wież miejskich obwieszczających użyteczność publiczną. Całość po raz kolejny przedstawia motyw obiektu miejskiego w sposób wzorcowy.

Forma budynku użyteczności publicznej jest skomponowana, jak napisał Rossi, „jak wyobrażone lub analogiczne miasto składające się z miejsc i budynków, które przeplatają się ze sobą w odniesieniu do samego miasta”. Owe miejsca i konstrukcje są więc poetycką syntezą, skupioną wokół „form bez ewolucji”, gdzie „analogie są nieskończone”.

Jest to „muzeum miejskie”, którego architektura nie przytłacza, ale po prostu służy twórczości, szukając najlepszych warunków dla jej rozwoju, próbując zbudować stałą scenę dla prezentowanych tam dzieł, również atmosferę. Przestrzenie wystawiennicze muzeum w Ma-

astricht, usytuowane wewnątrz budynków jako boczne skrzydła, są otwartymi pomieszczeniami o różnej wielkości odwołującymi się do tradycji miejsc, w których gromadzone są kolekcje. Zapewniają one różne możliwości naturalnego oświetlenia, bo, jak zauważył dyrektor muzeum, „bez tego uwarunkowania dzieło sztuki zostałoby przedwcześnie zredukowane do reprodukcji”.

Wybór kompozycji, materiałów i języka determinuje społeczny charakter budynku użyteczności publicznej, muzeum z jego pragnieniem bycia „fabryką kultury”.

Charakter budynków, które tworzą kompleks, zmienia się w wyniku dokonywanych wyborów językowych oraz stosowania różnych materiałów w zależności od przeznaczenia i różnych znaczeń, jakie bryły przybierają w odniesieniu do miasta i miejsca. W istocie części poświęcone przestrzeniom muzealnym i wystawowym mają raczej zamknięte, introwertyczne kształty, natomiast elementy łączące i bryła centralna otwierają się na wewnętrzne dziedzińce i nawiązują do pewnych cech architektury przemysłowej.

Już w fazie studium, projekt ujawnił nacisk na te same formy architektoniczne, które kształtują jego wyobrażenia, które w procesie transkrypcji z pomysłu na projekt są w stanie za każdym razem nabierać nowych znaczeń w zależności od kryteriów wyboru i nowych kombinacji. Nawiązując do poezji Valéry'ego, możemy stwierdzić, że wartością tej architektury jest „siła naginania słowa potocznego do nieoczekiwanych rezultatów bez naruszania uświęconych od dawna form”¹⁶. Czas, miejsce i wyobrażenia zmieniają i podporządkowują architekturę, uwalniając aspekt inwencyjny i to, czego nie da się przewidzieć w niezbędnych poszukiwaniach racjonalnych.

* Prof. Arch. Gino Malacarne, DA-Department of Architecture, University of Bologna.

¹⁶ Paul Valéry, *Intorno al "Cimetiére Marin"* [w:] *"Il Cimitero Marino di Paul Valéry"* (red. O. Macri) Sansoni, Florencja 1947, str. 44.

Patrizio M. Martinelli

RATIONAL ITALIAN INTERIORS, 1928–1948

RACJONALNE WŁOSKIE WNĘTRZA, 1928-1948

Streszczenie

Niniejszy esej poświęcony jest pogłębionej refleksji i badaniom dotyczącym wewnętrznej przestrzeni domu i jej cechom, które prowadzone były we Włoszech między końcem lat dwudziestych a końcem lat czterdziestych. Poprzez wystawy, publikacje i kilka realizacji, włoscy architekci zajmowali się zagadnieniem przestrzeni domowej i jej różnymi aspektami: kompozycyjnymi, technicznymi, ekonomicznymi, społecznymi. Stało się to możliwe dzięki wizji związanej z międzynarodowym kontekstem, ale także za pośrednictwem takich architektów i uczonych jak Gio Ponti, Franco Albini, BBPR, Dotallevi i Marescotti, i ich swoistej włoskiej interpretacji tematu „domu człowieka” / „domu dla ludzi”.

Słowa kluczowe: Włochy, racjonalność, wnętrza, projektowanie wnętrz, dom, architektura mieszkaniowa, mieszkalnictwo publiczne

Abstract

The essays focuses on how, between the end of the Twenties and the end of the Forties, in Italy there has been a deep reflection and investigation about the interior space of the house, and its qualities. Through exhibitions, publications, and some realizations, the Italian architects dealt with the issue of the domestic space and its different aspects: compositional, technical, economic, social. That happened thanks to a vision related to the international scenario, but also, thanks to architects and scholars such as Gio Ponti, Franco Albini, BBPR, Dotallevi and Marescotti, with a peculiar Italian interpretation of the “house of man”/“house for people” topic.

Keywords: Italy, rational, interior, interior design, house, housing, public housing

1928-1948

Rok 1928 i 1948 to dwa zasadnicze momenty w formułowaniu refleksji nad architekturą wnętrz we Włoszech, umiejscowionej pomiędzy kształtowaniem świadomego myślenia a konkretną realizacją obiektów opartych na takich podstawach. Pierwszy numer czasopisma „Domus”, założonego i redagowanego przez Gio Pontiego, ukazał się 15 stycznia 1928 r. i miał na celu przyczynienie się do odnowy sztuki dekoracyjnej i architektury w następstwie różnych wydarzeń, które koncentrowały się wokół tych tematów, poczynawszy od pierwszego Biennale Monza w 1923 r. Publikacja, której podtytuł brzmiał „Architektura i wyposażenie domu w mieście i na wsi”, poświęcona była przede wszystkim zaproponowaniu innowacyjnych modeli mieszkalnictwa, które pozwalałyby zidentyfikować „włoski sposób” przekształcania mieszkania, jednak z uwzględnieniem międzynarodowego kontekstu: nie przypadkowo, jak wiadomo, pierwszy wstępniak Pontiego poświęcony był „domowi w stylu włoskim” i miał na celu otwarcie debaty na ten temat na łamach czasopisma¹. Drugim krańcem łuku czasowego, który ten esej próbuje zdefiniować, był moment, w którym, dokładnie dwadzieścia lat po pierwszym ukazaniu się czasopisma „Domus”, rozpoczęto publikację monumentalnego dzieła pod redakcją Irenio Dotalleviego i Franco Marescottiego *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell’abitazione*. Skomponowany jako zbiór 196 niezwiązanych tablic, miał być wydawany w częściach do 1950 roku. Choć nie wszystkie zaplanowane pierwotnie rozdziały zostały uwzględnione, to jednak przyjrzano się trzem sektorom, dzięki którym możliwe było przeanalizowanie kwestii mieszkalnictwa socjalnego po drugiej wojnie światowej: aspektowi społecznemu, budowlanemu i gospodarczemu. Celem tej ambitnej publikacji były słowa samych autorów, zebrane na pierwszych tablicach: „Tylko nowa organizacja społeczna może odbudować lepszy świat niż ten, który w ciągu dwudziestu pięciu lat zdewastowały dwie wojny światowe. Nowa cywilizacja musi być stworzona w oparciu o nowy dom, oparty na miłości i wierze. Stare domy, stare miasta, nie powinny być odbudowywane, ale bu-

¹ Gio Ponti, „La casa all’italiana”, Domus, nr 1 (1928)

dowane według nowych zasad. Ci, którzy będą wzywani do opracowania domu dla wszystkich, nie powinni z jakiegokolwiek powodu zapominać, że budowa i dystrybucja domów stanowi czynnik ekonomiczny i że takiego problemu nie można oddzielić od kwestii pracy dla wszystkich, organizacji społecznej i bezpieczeństwa dla wszystkich, edukacji dla wszystkich”.²

I to mieszkalnictwo, zdefiniowane przede wszystkim jakością, a nie tylko ilością, stało się osią tej ewolucji, która była zarówno ekonomiczna, jak i społeczna, i oczywiście budowlana oraz, co dodam, kompozycyjna: przechodząc od wnętrza, od racjonalnej kompozycji przestrzeni poprzez wyposażenie (termin, który uważam za właściwszy niż „umeblowanie” w kontekście, w którym zdefiniowana jest budowa jakości przestrzennej, a nie tylko jej dekoracja, biorąc również pod uwagę to, jak zobaczymy poniżej, jak fundamentalna była koncepcja wyposażenia w działalności architektów, którzy w tym okresie zajmowali się wnętrzami) w „elementy składowe mieszkania”, do budowy miasta.

Racjonalne wnętrza włoskie

W numerze 5 czasopisma „Domus” z 1928 r. opublikowano trzy rysunki, które schematycznie przedstawiają plan trzech typów ścian. „Ściana wczorajsza” pokazana jest jako bardzo gruba, przypuszczalnie strukturalna ściana, na której końcach, odpowiadających przecięciu dwóch innych ścian wyznaczających pomieszczenie, wykonane są dwie nisze, które wydobywają ścianę i mogą być zamknięte drzwiami; „ściana dzisiejsza” to cieńsza płyta, uwolniona od statycznych funkcji (również dzięki innowacjom systemów konstrukcyjnych ze wzmocnioną ramą cementową), na której powierzchniach, nawiązujących do dwóch pomieszczeń zdefiniowanych przez ścianę, umieszczone są szafy; wreszcie, „ściana jutra” jest zbudowana z wbudowanej ściany, która zawiera szereg małych, różnej wielkości przestrzeni wewnątrz z względnymi drzwiami. Te diagramy opowiadają zatem o ewolucji w sposobie wyposażenia domu z perspektywy przyszłości, która w rzeczywistości, w ostatecznym

kształcie, czyli właśnie „ściany jutra”, nabiera kształtu jako przekształcenie lub, raczej, topikalizacja tego, co było „ścianą wczorajszą”, albo ściany, która również uwalnia funkcję „pojemnika” na pewne przedmioty lub funkcji mieszkania (szafa, szafka, regał itp.). Ale schematy te opisują także podejmowaną w tamtych latach próbę określenia nowego stylu mieszkalnictwa domowego, w którym jakość domu osiąga się również dzięki integracji i precyzyjnej współzależności wyposażenia i przestrzeni architektonicznej.

Celem, dla architektów tamtego okresu, był „dom idealny, typ mieszkania (...) w którym zlikwidowane zostaną wszystkie tradycyjne meble”, jak pisze Giancarlo Piretti w książce *Mobili tipici moderni* z 1933 r.³, prawdziwy „dom bez mebli”, który – jak pisze Giuseppe Pagano w 1936 r. – zbudowany jest „przy uwzględnieniu faktu, że półki i szafy mają zniknąć jako elementy „mobilne”, aby stać się integralną częścią domu, często stając się ścianami działowymi pomiędzy różnymi pomieszczeniami”⁴, zdominowanymi przez rygor form, geometrii, logiki położenia, higieny i ekonomii. Słowa te mają oczywiste odniesienie do słów Adolfa Loosa z jego eseju „The abolition of furniture” z 1924 r.: „Co musi robić współczesny architekt? Musi budować domy, w których wszystkie te meble, których nie można przenieść, znikają w ścianach”⁵.

I to właśnie w ramach eksperymentów z dziedziny wyposażania wnętrza mieszkalnych architektów we Włoszech znaleźli możliwości ekspresji pod koniec lat dwudziestych XX wieku. Jedną z możliwości – szczególnie w rejonie Mediolanu, gdzie szanse na praktykę architektoniczną i urbanistyczną zostały zablokowane przez obecność profesjonalistów, którzy nie pozostawili miejsca dla nowych pokoleń związanych z racjonalizmem – była realizacja prac w zakresie wyposażania i meblowania wystaw. Droga ta była możliwa dzięki istnieniu takich wydarzeń kulturalnych jak Triennale w Mediolanie, a także dzięki samemu regionowi Lombardii, gdzie pro-

² „Aspetti sociali del problema casa”, rozdział 1, tablica 1, [w:] Ireneo Diotalle, Franco Marescotti, *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione* (Rzym: Officina, 1984)

³ Zacytowane z Rassegna, nr 4 (1980)

⁴ Giuseppe Pagano, *Tecnica dell'abitazione* (Mediolan: Hoepli, 1936)

⁵ Adolf Loos, *Parole nel vuoto* (Mediolan: Adelphi, 2001) (pierwsze wydanie Paryż-Zurych 1921)



dukcja mebli (np. w regionie Brianza) oraz szkoły artystyczne i rzemieślnicze mają znaczącą pozycję i wpływy. Ta sama sfera wyposażenia wystawienniczego ma być związana z pracami nad wnętrzami mieszkalnymi realizowanymi przez włoskich architektów w tym okresie: wymusiła ona znalezienie rozwiązań również na mniejszą skalę, takich jak detal, ukierunkowanych na rozwiązania innowacyjne zarówno z technicznego punktu widzenia, jak i tych związanych z wykorzystaniem materiałów; zmuszała do refleksji projektowej nad ruchem, odpoczynkiem, widokiem wewnątrz przestrzeni; zmuszała do studiowania tematu światła, materiału bezcielesnego i niewzruszonego, który mimo wszystko buduje i uwydatnia przestrzeń. Takimi przykładami są prace Franco Albini, w których często widać płodną dekantację pomiędzy rozwiązaniami wypróbowanymi na wystawach i tymi zastosowanymi w umeblowanych przez niego rezydencjach (użycie elementów zawieszonych na stalowych ramach, obecność fotograficznych reprodukcji sztuki antycznej, budowa urządzeń, które, można powiedzieć, *wystawiają* lub *eksponują* pewne momenty mieszkania), dokumentując jednolitą koncepcję architektury wnętrza.

Na szóstym Triennale w Mediolanie w 1936 r. grupa skupiająca Albini, Gardellę i Camusa zaproponowała prototyp mieszkania jednopokojowego i czteroosobowego w sekcji zatytułowanej „Wystawa Domu”. Plany mieszkań zostały zbudowane na 66-cio centymetrowym module, na którym zostały również umieszczone zeskalowane umeblowanie, zarówno te zamocowane na stałe jak i przenośne; projekty proponowały rozwiązania o otwartej przestrzeni z usunięciem stałych ścian, zastąpionych szafkami, wbudowanymi ścianami, umeblowaniem o podwójnym zastosowaniu i z możliwością przekształcania, z których wszystkie wykonane są ze stali, drewna, linoleum, płyty pilśniowej i szkła hartowanego (Securit, które zostały wprowadzone do produkcji w tamtych latach), kamionki porcelanowej, gąbczastej gumy Pirelli na łóżka i fotele, a więc z uwagą skupioną na materiałach tradycyjnych i innowacyjnych, wykorzystanych z najwyższą wydajnością i potencjałem ekspresyjnym.

Albini zaprezentował „Pokój dla człowieka” w sekcji „Wystawa mebli” na tym samym Triennale. Było to pomieszczenie o wymiarach około 5 x 5 metrów, zaprojek-

towane jako jednorodne, ale wyraziste i dopasowane do potrzeb życia: mały salon z trzema krzesłami jest oddzielony niskimi półkami od części sypialnej, w której łóżko jest uniesione na cienkiej metalowej ramie, pod którą znajduje się maszyna do wiosłowania; zasłony ukrywają toaletę, podczas gdy umywalka wznosi się niczym *object trouvé* w stylu Le Corbusiera (przywołując ten w Villa Savoye) aby zapewnić obsługę wyposażenia siłowni zamocowanego do ściany końcowej. Niewiele obiektów i zamontowanych elementów definiuje obszary mieszkalne, nie ma już zamkniętych ścian: minimalna przestrzeń jest wzmocniona, płynna i przezroczysta.

Taką samą metodę kompozycyjną można zaobserwować w pomieszczeniu, które BBPR wyposażyło dla pary, ponownie na szóstym Triennale. Przestrzeń ta (większa niż Albini, zważywszy, że było to wnętrze o wymiarach około 8 x 8 metrów), została podzielona na trzy strefy funkcjonalne: jedna część przestrzeni przybrała kształt wbudowanej ściany, zamkniętej opalizującymi szklanymi drzwiami przesuwными, rodzaj niszy powstałej w ścianie, w której znajdowały się sanitariaty; kolejne pasmo, prostopadłe do tej ściany, zawierało wyposażenie siłowni, ławeczkę i maszynę do wiosłowania; trzecią przestrzeń, oddzieloną kurtyną, była sama sypialnia, zdefiniowana przez obecność trzech przedmiotów: hamaka, łóżka i drewnianej szafy. Ten trzon, umieszczony w stalowej ramie, rodzaj *reductio ad unum* serii elementów funkcjonalnych, zawierał składaną toaletę, lustro oraz miejsca na ubrania i pościel, z przegrodami i szufladami, stając się elementem oddzielającym łóżko od ściany zawierającej pakiet łazienkowy.

System łazienki i siłowni, jako element wymiany lub filtru pomiędzy częścią mieszkalną i sypialną, jest powracającym tematem, obecnym zarówno w propozycji Albini, jak i w propozycji BBPR. Giuseppe Pagano sam sformułował projekt na ten temat, opublikowany w czasopiśmie „Domus” w 1934 roku, w którym wyposażenie siłowni (schody, piłka bokserska, mata do joggingu) jest umieszczane w precyzyjnie skalibrowanym pomieszczeniu zdefiniowanym w jego chromatyczno-materiałowej charakterystyce: mata korkowa, podłoga z czarnego marmuru, ściany pomalowane na zielono, poduszki z czerwonego marokinu. Na Triennale z 1936

roku warto również przeanalizować propozycję kuchni w mieszkaniu dla trzech osób, przedstawioną przez Scuole dell'Umanitaria, w której badane są różne elementy funkcjonalne i wyposażenie same w sobie, ale także ich kompozycja i rozmieszczenie zgodnie z technikami pracy i czynnościami w kuchni, z perspektywy racjonalnego wykorzystania przestrzeni, gdzie autorzy ponownie uciekają się do wielofunkcyjnej wbudowanej ściany, z przesuwanymi drzwiami, szufladami i składanymi przegródkami, w przejrzystym, liniowym projekcie, z prostymi formami wykonanymi z tanich materiałów, a wszystko to w ścisłym nawiązaniu do opracowań Margarete Schütte-Lihotzky z 1927 roku dla słynnej „kuchni frankfurckiej”.

Jest oczywiste, że wyniki włoskiego doświadczenia, które ponownie przedstawiam tu w skrócie, mogą być powiązane z refleksjami i propozycjami pochodzącymi z Europy Północnej, poczynając od doświadczenia w zakresie planowania i budowy, które systematycznie gromadzono w 1929 r. podczas zjazdu CIAM II we Frankfurcie, zatytułowanego *Home for the minimum level of existence (Existenzminimum)*. Projekty prezentowane podczas tego wydarzenia skupiały się na organizacji przestrzeni domowych w najbardziej racjonalny i logiczny sposób, pozyskiwaniu przestrzeni bez marnotrawstwa, przy dokładnej analizie kwestii wymiarowych i dystrybucyjnych. Nie było to jednak jedynie racjonalne ćwiczenie z zakresu projektowania: aspekt związany z osiągnięciem „właściwego wymiaru” dla minimalnych potrzeb człowieka w domowym zaciszu był z pewnością przedmiotem wyrafinowanych refleksji projektowych. Wyłoniła się również koncentracja na kwestiach psychologicznych, związanych z poszukiwaniem najlepszego sposobu życia w domu, a więc jakości przestrzennej i jakości mieszkania. Nawet jeśli pierwszym parametrem było łóżko, w koncepcji i objaśnieniu projektów związanych z tym doświadczeniem, i nawet jeśli *ekspozycja* przedstawiona we Frankfurcie pod względem naukowym jest zgodna, również graficznie, z reprezentacją na planie, to zasugerowany, ale również otwarcie wskazany, jest nacisk na te aspekty, które są trudniejsze do zmierzenia, lecz absolutnie kluczowe. Wyraźnie wynika to ze słów Ernsta Maya w jednej z relacji z konfe-

rencji: jednostka miary „dla oceny ogólnego problemu i jego poszczególnych części” musi uwzględniać warunki biologiczne i socjologiczne, które pozwolą projektantom z dala od „teorii sterylności” dotrzeć do budynków „wykonanych w taki sposób, aby zaspokoić potrzeby materialne i duchowe ich mieszkańców”. Tak więc aspekty materialne i duchowe, te dotyczące życia wewnątrz strzeżonego zacisza domu, miejsca, w którym można „dobrze się czuć”, mimo niewielkich wymiarów. Nie jest to więc już, na przykład, architektura fasady, ale architektura wnętrza: ponownie można zacytować Maya, który pisał, że „w budownictwie mieszkaniowym, głównymi zadaniami, które należy wziąć pod uwagę, nie powinny być wygląd zewnętrzny budynku i łączenie elewacji”⁶, ale konstrukcja poszczególnych jednostek w całość, która następnie staje się, w zagęszczeniu, miastem, dzięki któremu, jak pisze o tym Adolf Behne w tamtych latach „to nie piękna, interesująca, zewnętrzna fasada stanowiła sedno dzieła, ale raczej solidna struktura. Zainteresowanie obrazem elewacji zastąpiono tym z przekroju poprzecznego budynku”⁷.

Interesujące jest przeanalizowanie, w jaki sposób ten aspekt projektowania wnętrza mieszkalnych był uważnie rozpatrywany przez Alexandra Kleina, który sformalizował właściwy wymiar mieszkania w odniesieniu do liczby mieszkańców oraz rozkładu przestrzeni i ciągów komunikacyjnych w swoich uznanych schematach planimetrycznych. Oprócz schematycznych planów, przedstawił on również fasady wewnętrzne mieszkań, tak naprawdę niebudowlane sekcje, ale elewacje, które wraz z planem miały pokazać jakość przestrzenną mieszkania, uwzględniając fakt, że bardziej niż fasady zewnętrzne, to właśnie te wewnętrzne składają się na nasze codzienne doświadczenie życiowe: poprzez ich rozmieszczenie, wyartykułowanie i obecność urządzeń domowych, które je wzbogacają i kształtują, ale także, a zwłaszcza poprzez otwory, które wprowadzają światło i powietrze do domu, a także zdefiniowanie relacji między prywatnym wnętrzem a publicznym otoczeniem.

Oczywiste zatem jest, że doświadczenie funkcyjna-

⁶ Cytat za: Carlo Aymonino, *L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930* (Padwa: Marsilio, 1971)

⁷ *Ibid.*

listyczne, jak zauważył Carlo Aymonino, skodyfikowało typ mieszkalny, a jednocześnie (także w odniesieniu do tak nowych form mieszkalnictwa) zajmowało się „doskonaleniem części typowych organizmów budowlanych (klatka schodowa, biuro, łazienka-kuchnia, pokój, sala lekcyjna itp.), które mogłyby wrócić do statusu instrumentów szerszej kompozycji architektonicznej”⁸. Są to elementy architektoniczne, które można odnaleźć w szeregu książek opublikowanych we Włoszech między końcem lat 30. a połową lat 40. Wśród nich są *Costruzione razionale della casa* Enrico Griffiego, wydana w 1932 r., *Manuale dell'architetto*, opublikowana w 1946 r. przez CNR pod redakcją Mario Ridolfiego, monumentalne dzieło *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione* Irenio Dotalleviego i Franco Marescottiego, którego publikacja, jak wspomniano powyżej, rozpoczęła się w 1948 r., aż po *Architettura pratica* autorstwa Pasquale'a Carbonary wydana w 1954 r. Skala ludzka oraz sformułowanie normy konstrukcyjnej i technologicznej stanowią tło dla wszystkich tych prac, które jednak znacznie się od siebie różnią. Jak zauważył Giorgio Ciucci, książka Griffiego obejmuje badania i projekty realizowane na poziomie krajowym, dokonując ich racjonalnego podsumowania (oddając również hołd myślom Kleina); w przypadku *Manuale* Ridolfiego, przedmiotem głębszej refleksji są gloryfikacja branży, doświadczenie, umiejętności manualne i dbałość o detale, natomiast w podręczniku Dotalleviego i Marescottiego „to społeczna natura architektury determinuje i definiuje jej ‘popularność’, narzucającą produkcję masową, która wymaga przemysłowej reformy, opartej na potrzebach ludzi, co bardziej sprzyja definiowaniu typów niż badaniu ‘gatunków’”⁹.

I istotnie, w pierwszych rozdziałach książki, Dotallevi i Marescotti gromadzą opracowania i analizy dotyczące „Higieny i problemów społecznych”, „Wartości działki budowlanej”, „Prywatnej własności działek budowlanych”, aby następnie przyjrzeć się kwestii mieszkania, poczynsz od jego rozwoju zarówno jako niezależnego organizmu i części tkanki miejskiej, aż po zrozumienie, analizę

i rozkład mieszkania na różne jego komponenty.

Strategia narracji zbiega się z racjonalną i systematyczną wnikliwą analizą, przede wszystkim poprzez przeprojektowanie w skali „Elementów składających się na mieszkanie” (kuchnia, instalacje, urządzenia sanitarne, pokój dzienny, sypialnie), uzupełniając schematy przykładami współczesnych ukończonych prac i studiów przypadku. Po zidentyfikowaniu elementów i części wnętrza mieszkalnego (można zauważyć, że kwestia fasady nigdy nie jest rozpatrywana na tym etapie), są one (re)komponowane i „łączone” w kolejnych rozdziałach zgodnie z „organizacją i metodą”, tak aby „ograniczyć do minimum rozbudowę i nakładanie się korytarzy komunikacyjnych (są to słowa samych Dotalleviego i Marescottiego) oraz zgodnie z racjonalnym układem urządzeń i systemów (przewody, instalacje, rurociągi, kanalizacja, schody, itp.): celem jest pokazanie poprawnego funkcjonowania *maszyny do życia*, opartej na proporcjach, wymiarach, czynnościach, gestach, ruchach i zachowaniach danego mieszkańca. Mapowanie i diagram stają się podstawowymi narzędziami w tym zestawieniu, które definiują nie abstrakcję zależności między częściami, ale uzasadnienie wyposażenia domu w odniesieniu do jego wykorzystania oraz opis i prognozę życia w jego wnętrzu¹⁰. Graficzny układ ciągów komunikacyjnych i ruchu był zresztą szeroko stosowanym sposobem obrazowania w tych latach; przykładem są schematy dotyczące funkcjonowania Casa Elettrica autorstwa Figiniego and Polliniego, Casa Mller zaprojektowany przez Carlo Mollino czy Casa Ideale Gio Pontiego, wszystkie opublikowane w czasopiśmie „Domus” w latach 20. i 30. Aksonometria szkieletowa i perspektywa pozwoliły uwypuklić w trzecim wymiarze geometrię relacji i przestrzenną logikę kompozycji wnętrza. Efekt – dom racjonalny i popularny – to pierwotna komórka, która skomponowana, zestawiona, złożona i poskładana w konfiguracjach, zapisanych na płytach i wsparta międzynarodowymi studiami przypadku, buduje sąsiedztwo, miasto i region. Uzasadnienie kompozycji architektonicznej i techniki budowlanej w tym dziele staje się wyrazem potrzeby społecznej (zapewnienie wszystkim

⁸ *Ibid.*

⁹ Giorgio Giucci, „Il manuale nella cultura europea”, [w:] Dotallevi, Marescotti, 1984

¹⁰ Dokładna analiza tego sposobu analizy i reprezentacji – patrz, „Diagrams”, *Perspecta*, nr 22 (1986)

domu), a nie tylko wynikiem „ducha epoki”. Jest to jeden z wniosków, które można wysnuć z *Problema sociale*, na co wskazuje Maristella Casciato: jest to tekst, który zawiera propozycję „teorii racjonalizacji urbanistyki oddolnej, narzucenia nowego stanu urbanistycznego, poprzez uporządkowaną budowę najskromniejszej, ale potencjalnie najbardziej rozpowszechnionej „monady” świata urbanistyki,”¹¹ mieszkalnictwa publicznego, którego jakość i zasadność, wynikające z wnętrza, miały na celu podkreślenie niepowodzenia „efektywnej” urbanistyki narzuconej z góry, opartej na polityce faszystowskiej. Jednak to kolosalne dzieło, tutaj krótko omówione, nie miało spotkać się z sukcesem wydawniczym, kulturalnym, politycznym i społecznym, na który liczyli autorzy, zdeklasowani z jednej strony przez *Manuale* Riboldiego, a z drugiej przez politykę urbanistyczną związaną z INA-Casa, która preferowała „nie rozwój sektora budowlanego, ale raczej zachowanie jego tradycyjnych cech zacofania technologicznego”¹². Rezultaty tych inicjatyw miały stać się swoistą „sztywną sceną” neorealistycznej wyobraźni, raczej niż racjonalnym wyrazem jakości domowego i miejskiego mieszkania, widzianego w perspektywie postępu i odrodzenia, jak to miało miejsce w „istocie rzeczy, na które mamy nadzieję”, a o których nadal czytamy i zgłębiamy w badaniach prowadzonych przez Irenio Diotalleviego i Franco Marescottiego.

*Assistant Prof. Ph.D. Arch. Patrizio M. Martinelli, Miami University, Oxford, Ohio, USA

** Przedstawiony tu esej jest poszerzonym przeredagowaniem pracy „La ricerca sull’abitare ‘minimo’: Le Corbusier, il CIAM del 1929 sull’*Existenzminimum* e l’architettura degli interni domestici fra le due guerre in Italia” opublikowanym w P.M. Martinelli, *Costruzione di interni domestici in presenza della dimensione minima dell’alloggio con la tecnologia del legno*, Uniwersytet luav di Venezia, Wenecja 2012. Tłumaczenie na język angielski: David Graham

¹¹ Maristella Casciato, „Quando Francoforte era sul Naviglio. Storia stampata di una ricostruzione possibile”, [w:] Diotallevi, Marescotti, 1984

¹² *Ibid.*

Antonio Monestiroli

THE EXALTED RATIONALISM OF ALDO ROSSI

EGZALTOWANY RACJONALIZM ALDO ROSSIEGO

Streszczenie

Aldo Rossi zawsze myślał, pisał i pracował w obrębie dwóch przeciwstawnych kategorii: racjonalności i egzaltacji. Te dwa pojęcia zdają się odnosić do dwóch niekompatybilnych sposobów poznawania rzeczywistości. Jednak Aldo Rossi prowadził swoje badania, skupiając racjonalność i egzaltację w jednej myśli.

Słowa kluczowe: Aldo Rossi, egzaltowany racjonalizm

Abstract

Aldo Rossi always thought, wrote and worked inside two antithetical terms: rationality and exaltation. Two terms that seem to refer to two incompatible ways of knowing the reality. Instead, A.R. conducted his research by comprising, in a single thought, rationality and exaltation.

Keywords: Aldo Rossi, Exalted Rationalism

“Myśl logiczna jest wyrażona w słowach i skierowana na zewnątrz jako dyskurs. Myśl analogiczna, wyobrażona i wyciszona, nie jest dyskursem, lecz mediacją dotyczącą materiału z przeszłości ...” A.R. *La Arquitectura Analoga* [w:] *2C Construcción de la Ciudad* nr 2, kwiecień 1975.

Aldo Rossi zawsze myślał, pisał i pracował w obrębie dwóch przeciwstawnych kategorii: racjonalności i egzaltacji. Te dwa pojęcia zdają się odnosić do dwóch niekompatybilnych sposobów poznawania rzeczywistości. Jednak Aldo Rossi prowadził swoje badania, skupiając racjonalność i egzaltację w jednej myśli.

W jego dwóch najważniejszych pracach, „Architektura miasta” i „Autobiografia naukowa”, wydanych w odstępie piętnastu lat (1966-1981), możemy rozpoznać procedurę, która zaczyna się od systematycznej znajomości miasta, jego kompozycji składającej się z części i elementów, a następnie przeszczepia na tę wiedzę myśl złożoną ze wspomnień, skojarzeń i analogii, zgodnie z metodą artystyczną.

Procedura, która jest sumą dwóch połówek: pierwszej, należącej do myśli logicznej, która wyznacza cel pewnej wiedzy i drugiej, przeciwstawnej, całkowicie nastawionej na proponowanie hipotez, które mogą być sprawdzone *a posteriori*, hipotez powierzanych dziełu i rozpoznawalnych dopiero po jego zakończeniu.

Z jednej strony solidna podstawa racjonalna, a następnie rzeczywistość, która ukształtowała się w historii, z jej powiązaniem z antropologią i geografą, która obejmuje wiedzę o mieście jako dziele człowieka *par excellence*. Z drugiej strony, płodna myśl, która poszukuje istotnych aspektów tej rzeczywistości, na głębokości, której nie da się osiągnąć inaczej niż poprzez akt wysławiania znaczeń przez osobę działającą.

Miasto Aldo Rossiego jest jednocześnie miastem wszystkich mieszkańców i miastem artysty, który z tego pierwszego, doskonale znając wszystkie jego aspekty, czerpie to, co go fascynuje, co służy mu najbardziej do reprezentowania jego wartości.

Zawsze kojarzyłem tę myśl z refleksją Hermana Melville’a, autora bardzo mi drogiego i często cytowanego przez Aldo Rossiego, na temat różnicy między wielorybami ściganymi i uśmiercanymi na polowaniu, systematycznie opisywanymi i klasyfikowanymi w niezwykłym katalogu cetologii, a białym wielorybem, ciągle ściganym, ale nigdy nie zabitym, zawsze stojąc przed oczami kapitana Ahaba jako szaleńcza potrzeba posiadania go na własność i zabicia w celu poznania.

Choć tak różne, te dwa światy są połączone, przeplatają się, tworząc dzieło tego niezwykłego pisarza. Żył tylko w jednym lub tylko w drugim z tych światów byłoby niemożliwe zarówno dla Melville’a jak i Rossiego.

Architektura dla A.R. jest rzeczą stale poszukiwaną, stojącą zawsze przed oczami, jak ukochana, której prawdziwej tożsamości nigdy nie znamy, z wyjątkiem

tego, co dla nas reprezentuje. Dla Rossiego to właśnie skłonność do architektury, wola czy pragnienie architektury, prowadzi do wysławiania tego, co leży u podstaw architektury. Rzecz, którą wiemy jak opisać, ale której prawdziwej natury nigdy nie poznamy.

Te dwa światy, racjonalnie znany świat rzeczywisty i świat idealny wyobrażony poprzez wysławianie jego znaczeń, wyraźnie przeplatają się w twórczości A.R. i mogą być analizowane za pośrednictwem tych dwóch ksiązek, do przeczytania których po kolei osobiście zachęca nas A.R., lub nawet poprzez podsumowanie ich stron, jak sam to określa, przekształcające je w jedno dzieło, które przynajmniej częściowo wyjaśnia jego architekturę.

Są to badania zupełnie niezrozumiałe dla tych, którzy, zatrzymując się na pierwszym dziele, dostrzegli tam tylko reguły historii. Badania te, wręcz przeciwnie, są nakierowane na wyobraźnię, tak zaskakująco nowe, pomimo pracy nad materiałami starożytności. Tak niemożliwe do naśladowania.

Badania, które przywodzą nam na myśl Andreę Palladio, jego systematyczną analizę budynków starożytności i jego obsesyjną przeróbkę świątyni, wykorzystującą wszystkie formy zanieczyszczenia: na wysokich podstawach lub nałożoną na inną świątynię, przebitą w celu wzmocnienia jej formy. Jakby starał się powiedzieć, że nie ma innych możliwych form.

Ten „wielki mistrz”, mówi Rossi, który jest w stanie połączyć „znaczenie natury, znaczenie konstrukcji i niepokój, który pochyla się ku starożytności i przyszłości”. „W najwyższym punkcie pomieszczenia była dziesięciometrowa przepaść”.

To zdanie, które A.R. usłyszał przypadkowo w trattorii w Mediolanie, zawiera paradoks godny Kafki. Sprzeczność między światem precyzyjnym, wymiernym, a odczuciem strachu wywołanym przez wysoce nieprawdopodobną sytuację. Wykraczając poza paradoks, jest to stan każdego artysty, który powierza swoje emocje rzeczywistości, którą można opisać i zmierzyć w całej jej przestrzeni, rzeczywistości, która poprzez swoje miary przywraca nam wszystkie te emocje.

Jest to stan architektury według Loosa, urzeczywistniony w relacji pomiędzy opisanym i zmierzonym gro-

bowcem, o wymiarach trzech na sześć stóp, a emocjami, które te pomiary w nas wywołują. Konkretny układ odniesienia, taki jak stosunek wymiarowy, wywołuje w nas uczucie, które w przeciwnym razie byłoby niemożliwe. Początek zmierzchu przed grobowcem Loosa jest ściśle związany z jego proporcjami.

Przepaść została dostrzeżona przez A.R. w młodości, a on pozostał nią zafascynowany. Budynki zniszczone przez wojnę pokazywały, na zewnątrz, to, co pozostało z ich wnętrza, zawieszone na ścianach w zupełnie nieprawdopodobny sposób.

To opuszczony, a nawet zdewastowany dom, w którym wszystko jest nadal zawieszone w czasie i przestroni. To jest to, co pozostało z domu.

Niczym teatr bez przedstawienia, jak ułożenie przedmiotów na stole po posiłku, stole o którym wspominał Le Corbusier, a który Rossi wielokrotnie rysował.

Ten stan rozpoznawania domu, teatru, itp. poprzez to, co pozostało z domu, teatru, stołu po użyciu, jest stanem, który wysławia znaczenie rzeczy.

To, co pozostaje, po użyciu, to forma. Forma, która jest paradoksalnie pełna życia, mimo jego braku. Pozostają tylko ślady. To życie, które nawet w trakcie swego rozwoju wydaje się zubażać, a przynajmniej osłabiać wartość form, w których zamieszkuje, tylko po to, by je wysławiać, czyniąc rozpoznawalnymi w momencie, w którym odbierane jest im życie.

Ale jak możemy pogodzić te myśli z ideą budowy?

Czy możliwe jest pogodzenie pasji do wyburzonych domów, w których życie lub przynajmniej jego ślady pozostają w nielicznych relikwiach wciąż wiszących na ścianach, z wiedzą o domu opierającą się o wszystkie domy sklasyfikowane w rygorystycznej analizie typologicznej? Jak pogodzić pasję do ruin z pasją podzielaną przez architektów Oświecenia, którzy projektowali miejsca nowego burżuazyjnego miasta, poszukując form, które odpowiadałyby idei cywilizacji?

A.R. podejmuje ten temat, krzyżując prace swoich mistrzów. Należą do nich Boullée i Schinkel, Loos and Mies, Rogers i Gardella, którzy, każdym w swoim czasie, odkryli nieodwracalną bruzdę w kulturze użytkowej. Cała szóstka, choć w różnych epokach, musiała zmierzyć się z tą kulturą. Kulturą dominującą w latach, w któ-

rych Rossi prowadził badania.

Weźmy pod uwagę definicję architektury Boullée'a, odwrócenie architektury Witruwiusza, „który bierze skutek za przyczynę”, twierdzi Boullée, a następnie kontynuuje: „nasi ojcowie zbudowali swoje chatki po uprzednim stworzeniu ich obrazu”.

Boullée musiał pogodzić się z Laugierem i teorią prymitywnej chaty, podczas gdy Schinkel musiał poradzić sobie z neoklasyczną akademią, przywracając akt budowy, dekretując koniec klasycznego porządku, ale nie tracąc sugestywnej jakości konstrukcji. Podobnie Loos, być może jego najważniejszy mistrz, ten, który skierował Rossiego na drogę, której nigdy nie miał porzucić, twierdzący, że architektura jest jedynie pomnikami, które nie mają znaczenia dla ich użyteczności, ale dla sugestywnej jakości ich form. Wreszcie, Rogers i Gardella, którzy po raz kolejny muszą przenieść architekturę poza włoskie racjonalistyczne hasła dotyczące relacji forma-funkcja.

Dla tych sześciu gigantów, z którymi Rossi uwielbiał spędzać czas, funkcje naszego życia nie są przedmiotem poszukiwania odpowiadających im form; funkcje te są tylko warunkowym, szczególnym aspektem głębszego znaczenia ludzkiego doświadczenia.

Jest to różnica określona między celowością a celem w definicji piękna stworzonej przez Kanta, prawdopodobnie największego z filozofów rozumu: „Piękno jest formą celowości przedmiotu, o ile jest ono postrzegane bez jakiegokolwiek przedstawienia celu”. Celowość ma wartość ogólną, cel jest rzeczą specyficzną. Cel bierze udział w definiowaniu celowości, ale nie jest z nią zbieżny. Ta druga jest zawsze szersza, bardziej ogólna.

Celowość biblioteki Boullée uwzględnia wartość książek i to, co one dla nas reprezentują; cel jest po prostu związany z ich wykorzystaniem. Jak kopiec Loosa, którego wartość nie opiera się na jego praktycznej funkcji (celu), ale jedynie na jego sugestywnej celowości.

Tę różnicę (między celowością a celem) możemy odnaleźć także w wielkich budowlach historii, odkrywając, że architektura jest realizowana i przekazywana dopiero wtedy, gdy jest w stanie wyzwolić swoją celowość, tę ogólną wartość, która nawet wtedy, gdy funkcja się zmienia, pozostaje nadal aktualna. Budowa architek-

tury jest urzeczywistnieniem tej ogólnej wartości, która jest ukryta w kamieniach, które mają być przekazywane w czasie.

Ignazio Gardella, w kilku liniijkach napisanych jako uzupełnienie wywiadu, którego udzielił mi kilka lat temu, wyjaśnia ten punkt, stwierdzając, że jest wdzięczny za to, że dałem mu możliwość opowiedzenia o motywacjach stojących za jego budynkami, które w przeciwnym razie pozostałyby ukryte, jak to określa, w kamieniach jego budowli.

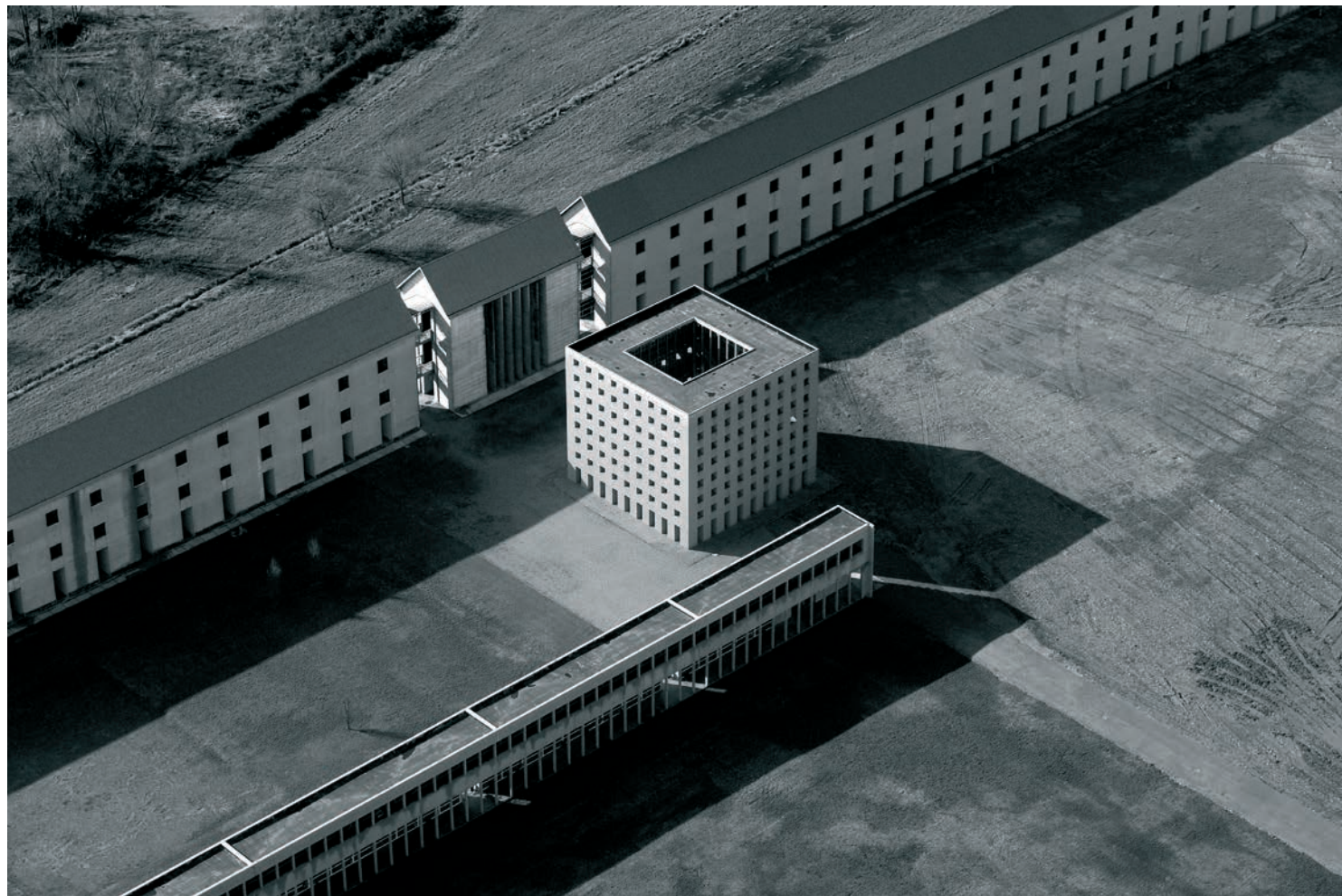
Tak więc w kamieniach struktury leży motywacja samej struktury, a jeśli kamienie jej nie ujawniają, pozostaje ona ukryta w nich. Jednak gdy budowla stawia sobie za cel ujawnienie tej motywacji, ujawnienie jej znaczenia, wówczas ujawnia się i staje się rozpoznawalna.

Niezwyczajnym tego przykładem jest projekt teatru w Vicenzy autorstwa Gardelli, bardzo piękny projekt, do którego zawsze odwołuje się A.R., projekt porównywalny z wielkimi dwudziestowiecznymi arcydziełami, skonstruowany nie tylko z myślą o funkcjonowaniu teatru, który malarze i cieśle mogą indywidualnie aranżować w zależności od potrzeb, ale także wokół idei teatru powierzono formie wybiegu, która zawsze jest w stanie przywołać teatralny charakter miejsca, nawet jeśli teatralna czynność jest nieobecna, a scena nie jest wykończona scenografią.

A.R. napisał jedną z najpiękniejszych kart na temat Ignazio Gardelli, w której umieścił swojego starszego przyjaciela w szerszym kontekście mistrzów, którzy potrafili wyprowadzić nowoczesną architekturę poza funkcjonalizm, nie lekceważąc istotnego elementu architektury, jakim jest precyzja rzemiosła w odniesieniu do celów, które sobie wyznaczyła. Przede wszystkim chodzi o dążenie do „właściwej formy, wykraczającej poza każdy manifest czy program”.

Projekt teatru w Vicenzy to projekt ogromnej sali, w której rytuał refleksji może być odegrany na wiele różnych sposobów. Przypomina nam ona inne bardzo piękne sale, te Miesa, miejsca, które przywołują ideę wspólnoty, w której różne funkcje rozwijają się w czasie.

Ernesto Rogers, który był pierwszym prawdziwym mentorem A.R., jest głównym przedstawicielem tej idei rzemiosła, która wykracza poza narzędzia techniczne.



Rzemiosło architekta opiera się na wiedzy fachowej budowniczego, który ukierunkowuje swoją wiedzę techniczną na wyższy stopień celowości, ukierunkowany na budowę punktu widzenia na nasze życie i świat. Wystarczy przeczytać *Experience of Architecture* Ernesto Rogersa, aby zrozumieć ogrom naszej dyscypliny i konieczną precyzję jej narzędzi.

Powtarzam to raz jeszcze, ponieważ ten sposób postrzegania naszego zawodu gubi się lub być może już został utracony, zepchnięty na bok przez produkcję form zupełnie odbiegających od tego, co stanowią, lub skrajne ćwiczenia technologicznej wirtuozerii.

Wszystkie nauki Rogersa, wszystkie jego teksty i projekty zawierają to przesłanie: architektura jest przełoże-

niem, w kamieniach budowy, naszego doświadczenia świata. Tylko w ten sposób może ona nas zainteresować, tylko w tym przypadku może zasługiwać na pasję konieczną do budowy.

Tak więc termin „budownictwo” się rozszerza. Z budownictwa jako czynnika technicznego staje się ono budową świata opierającego się na technicznej precyzji, która przekształca się w prawdziwe budownictwo, trwałe i zdolne do wyraźnego określenia swojej racji bytu dzięki swoim formom. Ci, którzy interpretują A.R. poza solidnymi, racjonalnymi ramami, nie mogą zrozumieć dydaktycznego zakresu jego myśli, która przeciwnie, jest bardzo wyraźna.

W swoich tekstach A.R. zawsze powraca do pojęcia

racjonalności, w dwóch wymienionych wyżej znaczeniach – racjonalności systemów opisowych i racjonalności rozumowania indukcyjnego – uznając wagę doświadczenia subiektywnego, które prowadzi do skrajności lub, moglibyśmy powiedzieć, wysławia kwestię znaczenia, które każdy z nas rozpoznaje w rzeczach.

Carlo Aymonino, Guido Canella, Gianugo Polesello i Luciano Semerani należą wraz z A.R. do pokolenia następców Rogersa, a jego wkład polega na postrzeganiu miasta jako kontekstu architektury a studiów urbanistycznych jako niezbędnej przesłanki do studiowania architektury. Ten ścisły związek pomiędzy architekturą i miastem (wcześniej badane przez Saverio Muratori i Giuseppe Samona) umieszcza architekturę w jej kontekście i pozwala nam dostrzec ją w nowym świetle, które rozszerza jej znaczenie, zarówno w odniesieniu do przestrzeni, w której się znajduje, jak i zależności, jakie nawiązuje z tą przestrzenią, a także w odniesieniu do czasu mierzonego etapami budowy miasta i jego części. Od tej chwili badania architektoniczne nie są już tylko badaniami poszczególnych budynków, przeważnie sprowadzonymi do kwestii językowych, ale badaniami, które koncentrują się na relacjach między architekturą a tym, co Rossi wielokrotnie nazywa „faktami miejskimi”.

We wstępie do swojej publikacji *Architektura miasta*, Rossi wyjaśnia ten punkt za pomocą dwóch podstawowych obserwacji. Pierwsza dotyczy kwestii formy. Tym, co interesuje A.R. w mieście, jest forma, o ile jest to „forma społeczeństwa, które ją produkuje, która jest w niej głęboko zakorzeniona”.

Drugim spostrzeżeniem, które przewija się nie tylko przez całą książkę, ale także przez całą twórczość A.R., jest to, że forma miasta postrzegana jest jako „stała sceneria doświadczeń człowieka, obciążona emocjami całych pokoleń, wydarzeniami publicznymi, prywatnymi tragediami, nowymi i starożytnymi faktami.”

Ten ścisły związek między formą miasta a doświadczeniami żyjących w nim ludzi odróżnia ten niezwykle tekst od innych miejskich opracowań z tego okresu. Miasto przejmuje kulturę, która wytwarza je w czasie i odzwierciedla je poprzez swoją formę.

Rozumiemy, że wykonanie projektu architektonicznego z taką świadomością znacznie różni się od wy-

konania go wyłącznie na podstawie czynników technicznych lub językowych, które mają związek z każdym budynkiem.

Aldo Rossi wprowadza w ten sposób, najpierw w Mediolanie i Wenecji, a następnie natychmiast w innych szkołach architektury na świecie, okres badań urbanistycznych, analizy urbanistycznej, jak je wówczas nazywano, jako niezbędną przesłankę projektu architektonicznego. Jest to pozytywna myśl odziedziczona po naukach przyrodniczych, które kładą podwaliny pod każdą hipotezę, wykorzystując dokładną, systematyczną analizę zjawisk. Miasto jako dzieło człowieka można w końcu uznać za dzieło natury i w tej perspektywie należy je analizować.

„Ćwiczenie każdej wyobraźni wymaga twardego podłoża”, stwierdza Aldo Rossi, wyjaśniając znaczenie konieczności badań analitycznych.

Podczas czytania *Architektury miasta*, jednym z najpiękniejszych i najbardziej pouczających fragmentów jest niewątpliwie ten, który dotyczy Aten, na końcu trzeciego rozdziału. Intensywne strony poświęcone Atenom zabierają nas poza świat klasyfikacji.

Ateny to miasto zbudowane na mitach natury. Jest to miasto bez murów, inne niż starożytne miasta Wschodu i miasta rzymskie, ponieważ nie jest zbudowane wewnątrz fortyfikacji, ale budowane od wewnątrz na zewnątrz.

Jego zasadą przewodnią jest przeniesienie mitu o przyrodzie na kamienie jego budowli. W ten sposób mit jest utrwalony i może trwać w czasie. Mówi się, że starożytni przenieśli, w kolumnach z drewna lub kamienia, ducha drzew, właśnie po to, by uczynić go trwałym w czasie, by wykraczał poza życie drzew. Legendę tę potwierdza opis Witruwiusza o pochodzeniu kolumny.

Kiedy został zbudowany, Akropol w Atenach zdominował przyrodę wokół niego, ten niezwykle zespół lasów i wyżyn, z morzem na horyzoncie. Jego świątynia stanowiła centralny punkt systemu zależności otwartych na naturalny krajobraz. Ściany Aten zostały zbudowane później, nie na początku. U jego początków nie istniała praktyczna zasada obrony, ale mit o przyrodzie.

Aktualność tego myślenia jest oczywista: alternatywa pomiędzy miastem zamkniętym a miastem otwartym

istniała już w starożytności, w dwóch modelach miasta – otoczonego murami i miasta zbudowanego na relacjach pomiędzy jego monumentalnymi ośrodkami, obszarami mieszkalnymi a przyrodą. Ale jest tego więcej. Strony o Atenach wyjaśniają również zasadniczą zasadę architektury, która dla A.R. nie może być zasadą konieczności, którą można zaspokoić w tysiącach różnych form, ale musi ona być wartością, wartością zbiorową, rozpoznawalną w formach architektury, które czynią ją stabilną i trwałą.

Jest to przejście od funkcji do wartości, o której wspominałem, pisząc o Miesie, to przejście, które spowodowało głęboką różnicę pomiędzy świątynią a chatą. Tak więc w naszych czasach mit starożytnych zostaje zastąpiony przez wartość, wartość kulturową dzielaną przez wspólnotę.

Jak wspominałem, dyskusja ta osiąga swoje apogeum w Oświeceniu, historycznym momencie najdokładniej zbadanym przez A.R., w okresie, w którym zmierzyły się bardzo różne punkty widzenia: Laugiera, Milizii, Boullée'a. Za sprawą Boullée, A.R. potwierdza jeszcze głębiej swoją ideę architektury i jej związek z mitem. Jakby istniał „duch w rzeczach”, który powinien zostać rozpoznany i przeniesiony lub przełożony, jak powiedziałby Rogers, na formy architektury.

Według Boullée'a jest to mit o naturze i emocjach, które natura wzbudza w tych, którzy są wrażliwi na jej formy. Dla Boullée'a związek między formami architektonicznymi a wywoływanymi przez nie emocjami jest podobny do związku ustanowionego między emocjami a formami naturalnymi. Dzięki architekturze ta relacja jest odnawiana za każdym razem, gdy przybiera zbudowaną formę, i w ten sposób odnawia się również mit.

Boullée uważa, że w każdym budynku kryje się głęboka wartość, wartość składowa, która jest powodem, dla którego budynek został zbudowany, wartość, która musi zostać przeniesiona na jego formy. Rossi dostrzega w tej procedurze nowy racjonalizm, który nazywa egzaltowanym racjonalizmem, w przeciwieństwie do konwencjonalnego racjonalizmu, który zamiast tego należy do nauk przyrodniczych.

Egzaltowany racjonalizm pozwala nam rozpoznać „emocjonalne jądro dzieła” i uwidocznic je jako wartość

należącą do naszej kultury.

Egzaltacja nie jest więc anomalnym stanem rozumu, ale zdolnością rozumu do rozpoznania tego, co leży u podstaw architektury, tego jądra, które wywołuje w nas emocje tylko wtedy, gdy zostało rozpoznane.

A.R. pisze *Wstęp do Boullée'a* zaraz po napisaniu *Architektury miasta* i pięknych stron o Atenach, zaraz po opisanie kontekstu architektury, jej zakresu, który obejmuje znaczną część wiedzy, a przed, tuż przed, wykonaniem swoich najważniejszych projektów. Podczas swojej pracy Rossi prowadzi pamiętnik, bardzo piękne *Błękitne Notatniki*, gdzie teksty i rysunki przeplatają się i łączą, dając świadectwo ciągłej myśli o architekturze i jego projektach, często przeróbek poprzednich projektów lub budynków widzianych w innych czasach i innych miejscach.

Poprzez swój niekończący się monolog Rossi pokazuje nam znaczenie swojego doświadczenia, wspomnień i wrażeń wywołanych przez widziane rzeczy i spotykane osoby, w poszukiwaniu znaczenia budynków z historii lub tych, które projektuje, które często zlewają się w jedną formę.

Jego mistrzowie są zawsze obecni w pamiętniku. Wszyscy jego mistrzowie zajmują się problemem emocjonalnego jądra dzieła. Wszyscy wiedzą, że problem polega na tym, jak rozpoznać to jądro jako wartość należącą do naszego życia i jak znaleźć odpowiadające formy zdolne zabezpieczyć to jądro i jednocześnie je eksponować.

Architektura to po prostu „dom życia lub dom śmierci”, które dla A.R. są tym samym. Architektura domu sprawia, że to, co pozostało z domu po jego użytkowaniu, prześwieca. Sprawia to, że jego celowość świeci dopiero po spełnieniu swojego celu.

A.R. zdaje się mieć obsesję na punkcie przemijania rzeczy, wszystkich rzeczy, budynków, jak i życia. Być może to właśnie ta obsesja prowadzi go do skupienia się na tym, co pozostaje po ich zużyciu.

Projekt „Casa dello studente” w Chieti to prawdziwa alegoria miejska.

Na zboczu wzgórz Chieti, dom dla jednego studenta i dom wspólnoty studentów wyróżniają się przede wszystkim swoją wielkością. Mały dom zbudowany

z elementów należących do jego definicji. Niewielka bryła z dwuspadowym dachem, który tworzy tympanon, pod którym znajdują się drzwi i okno. Budynek bardzo podobny do domków widzianych w Elbie przez Rossiego w młodości i obsesyjnie rysowanych na przestrzeni czasu. Archetypowa forma domku letniskowego, powtórzona przy dużym, świetlistym domu, nadal z dwuspadowym dachem, tym razem z żelaza i szkła, dokładnie tak jak w przypadku Beurs van Berlage w Amsterdamie, o którym tak często wspomina A.R., rozświetlającym dużą przestrzeń społeczną. Oczywiście jest, że te dwa typy, w formach i wymiarach rysunków, nie są zbyt praktyczne. Nie mają one żadnej funkcji ani bezpośredniego celu, jak powiedzieliśmy, ale celowość form jest bardzo oczywista. Oczywiście jest, że powołaniem tych form jest reprezentowanie domu i miasta. Jest to, moim zdaniem, jeden z najbardziej symbolicznych projektów w twórczości A.R., właśnie ze względu na jego wyraźną intencję przedstawienia tożsamości budynków, poza ich określona funkcją.

Ale tematem, który powraca w dyskusjach i rysunkach Rossiego, jest teatr. Teatr w najszerszym tego słowa znaczeniu: „stała scena ludzkich zdarzeń... bo bez doświadczenia nie ma teatru, nie ma architektury.” Istotą jest wiedza o ludzkich doświadczeniach, która pozwala nam skonstruować to, co je reprezentuje, co stawia je na scenie.

To właśnie w tym momencie architekci są podzieleni: ci, którzy wymyślają doświadczenie, czyniąc je wyrazem osobistego epizodu, który jest narzucany, czasami z przemocą, społeczności; i ci, którzy sprowadzają je do jego aspektu mechanicznego, do funkcji czegoś, czego nie chcą lub nie są w stanie wiedzieć (można wiedzieć, jak coś działa, nie wiedząc, czym to coś jest). Wreszcie, są tacy architekci – w zasadzie bardzo nieliczni – którzy wybierają najtrudniejszą drogę, drogę realizmu, poszukiwania sensu zdarzeń ludzkich w ich przedłużeniu w czasie i w poszukiwaniu form ich reprezentacji.

A.R. zbudował wiele teatrów, takich jak Carlo Felice w Genui, wraz z Gardellą i Teatro del Mondo w Wenecji, a następnie Teatro La Fenice, również w Wenecji (jak również wiele małych teatrów eksperymentalnych, któ-

rymi otaczał się w domu i pracowni).

Jak jednak nie uznać również cmentarza w Modenie za formę teatralną, tego „domu umarłych” zredukowanego do swojej czystej postaci? Albo bloku przy Schützenstrasse w Berlinie, gdzie fronty budynków wyglądają jak wiele skrzydeł teatralnych domów zwróconych w stronę miejskiej ulicy?

Albo hotelu w Fukuoka, z dużą sceną zwróconą w stronę miasta? Metafora budowy, jak powiedziałby Shelling, gdzie idea budowy jest zdefiniowana w zależności między nakładającymi się na siebie porządkami. Sześć ułożonych w stopy rzędów cylindrycznych kolumn podtrzymuje metalowe architrawy składające się z wygiętych, skręconych razem kawałków blachy. Starożytny tryb budowy powrócił do wielkiej architektury amerykańskiej ubiegłego wieku.

Rytuał odnawiany w czasie za pomocą różnych form i materiałów, zawsze nawiązujący do szerszej idei aktu budowania, którym nie jest tylko budowa jednego budynku, ale dążenie do ogólnej formy budowania *per se*.

Spośród wielu projektów i bardzo wielu rysunków te, być może, są najpiękniejsze, a przynajmniej ja je za takie uważam; te, które bardziej niż inne deklarują egzaltowany racjonalizm odkryty w projektach Boullée’a.

Egzaltowane jest zdarzenie, które już istnieje, zawarte w temacie projektu, odkryte przez tych, którzy go poszukują. Dążenie dokonywane za pomocą rozumu, ale gotowe do rozpoznania tego, co wykracza poza jego schematy, co należy do sfery naszych pragnień.

„Nasza jedyna możliwość”, uważa A.R., „jest połączeniem logiki i biografii”, świata, który możemy poznać za pomocą narzędzi porównawczych i naszego osobistego doświadczenia, naszej zdolności obserwacji, pamięci zgromadzonej w czasie i pragnienia lepszego życia. To dlatego A.R. łączy logikę z myślą analogiczną. Bez analogii żaden z jego projektów nie byłby możliwy, ani też nie byłoby możliwe myślenie indukcyjne, które odnosi się do projektu i chroni nas przed jakąkolwiek formą tautologii. Rossi stwierdza: „Być może obserwacja rzeczy była moją najważniejszą formalną edukacją, a potem obserwacja przełożyła się na pamięć o tych rzeczach...” Czytając *Autobiografię naukową* możemy zrozumieć, jak wiele z tych rzeczy stało się częścią jego

twórczości. Nie wszystkie, jak na liście czy w katalogu, ale na pewno te, które zawierają odpowiedź na to, czego poszukuje projekt. Analogia z rzeczami widzianymi, z tym, co najbardziej kochane, które z biegiem czasu były wielokrotnie rysowane, staje się jego sposobem działania, wydobywania na światło dzienne rzeczy, które wydawały się zapomniane. To, co wnosi nowe życie do rzeczy z pamięci, to pragnienie, pragnienie ożywienia tych rzeczy, które wywarły na nas wrażenie, gdy zetknęliśmy się z nimi po raz pierwszy.

I tak XIX-wieczne domy robotnicze w Mediolanie, domy na dziedzińcu z wyjściami balkonowymi przekształcają się w długi budynek w Gallarate; latarnie morskie widziane w Nowej Anglii trafiają do Teatro del Mondo w Wenecji, i tak dalej. Analogia prowadzi do metamorfozy obserwowanych rzeczy, które przekształcane są w rzeczy pożądane, przenosząc w nie swoją tożsamość. Ostatecznie jest to wciąż procedura racjonalna, która rezygnuje z wynalazku, oparta na znajomości świata, w którym żyjemy, na wysławianiu wszystkiego, co kochamy lub uważamy za takie, które może nas uszczęśliwić. To najbardziej niezwykła cecha projektów A.R.: jeden po drugim, są szczęśliwe.

Użyłem tego terminu, aby mówić o ekspresjonizmie Guido Canelli, przyjaciela Aldo Rossiego, obok Carlo Aymonino i Gianugo Polesello. Guido Canella nazywał go szczęśliwy ekspresjonizm, aby odróżnić go od ekspresjonizmu protestów niemieckich artystów w okresie międzywojennym.

Szczęśliwy ekspresjonizm Canelli nie jest daleki od egzaltowanego racjonalizmu Aldo Rossiego: w obu przypadkach chodzi o to, by reprezentować punkt widzenia rzeczywistości. Nie rzeczywistość w takiej postaci, w jakiej się ona przedstawia, ale tę pożądaną, odnalezioną poprzez oddzielenie jej od wszystkiego, co jest epizodyczne lub przypadkowe. Tę rzeczywistość zakorzenioną w kulturze obywateli, w ich pamięci historycznej, w nadziei na lepsze życie.

Co odróżnia te badania od myślenia Pietro Verriego, który łączy szczęście i wiedzę, stwierdzając, że jedno nie jest możliwe bez drugiego?

Co odróżnia projekty Aldo Rossiego od projektów egzaltowanych przedstawicieli Oświecenia – jak lubię

ich nazywać – tych iluminatów, tzw. romantyków, którzy przeciwstawiali akademickiej kulturze neoklasycyzmu wysławianie wartości nowego burżuazyjnego miasta? W końcu, jak stwierdza Valery, mówiąc o Hölderlinie, świat klasyczny – już nie powtarzany, naśladowany i podsłuchiwany – został zrozumiany i ponownie doświadczony dialektycznie w romantyzmie.

Mam tu na myśli projekty Foro Bonaparte Antoliniego w Mediolanie i nowy Piazza del Duomo Pistocchiego, tak głęboko różniące się od kultury akademickiej Milizii i Piermariniego, całkowicie skoncentrowane na języku neoklasycznym. Różnica jest podobna do tej, jaka istnieje między konwencjonalnym racjonalizmem a egzaltowanym, którą nakreśliłem na początku tego tekstu. Antolini otacza nowy zamek dla mieszkańców Mediolanu rozległym kręgiem budynków przeznaczonych do użytku cywilnego, dużą przestrzenią zbiorową, dużym okrągłym placem zbudowanym na końcu drogi dojazdowej skierowanej w stronę Paryża. Pistocchi projektuje nowy Piazza del Duomo, gdzie przed katedrą zorganizowane jest nowe forum miejskie, dla życia administracyjnego nowego większego Mediolanu.

Niektórzy próbowali zinterpretować dzieło A.R. jako eliminację modernizmu, sprowadzonego do jego funkcjonalistycznej matrycy i w związku z tym potępionego. Tak nie jest. Jak już wspomniałem, jego mistrzowie rozumieli nowoczesność w sposób postępowy, jako inscenizację w dziele „ducha epoki”, dokładnie tak jak to określił Mies. Z pewnością nie oznacza to efemerycznych rzeczy, które każda epoka wytwarza, ale jej najgłębsze wartości, zbudowane na przestrzeni dziejów, począwszy od okresu dzieciństwa ludzkości, o którym wspomina Marks, dostrzegając go w starożytnej Grecji, od tego stanu mglistej niewinności, którego Rossi nigdy nie chciał porzucić, a o którym mówili jego najinteligentniejsi interpretatorzy.

Ten stan mglistej niewinności pozwolił Rossiemu być nowoczesnym, a tym samym uchwycić, w doświadczeniu jego własnych czasów, cały jego najbardziej radykalny urok.

*Full Prof. D.Sc. Ph.D. Arch. Antonio Monestiroli, Faculty of Architecture, Politecnico di Milano

Raffaella Neri

FOUNDED ON KNOWLEDGE OPARTE NA WIEDZY

Streszczenie

W XVIII wieku Boullée stworzył nową podstawę architektury: jako prawdziwy człowiek rozsądku, zaczął od sedna sprawy, starając się wszystko spoić, tak by zjednoczyć konieczność rozumu z siłą emocji. Oświecenie nie jest jednakże pozytywizmem. W oświeconej myśli, rozum „rozświecła” rzeczy na świecie, pozwalając nam wnikliwie zrozumieć i wywoływać wszystko, co dotyczy ludzkości: zwłaszcza emocje i uczucia. Podobnie jak w przypadku Le Corbusiera, dla Boullée architektura była emocją, zdziwieniem, zaskoczeniem, poznaniem: zjawiskami, które nie pojawiły się racjonalnie, ale instynktownie i emocjonalnie. Nie odbywały się one poprzez dedukcyjne, logiczne lub „pozytywne” myślenie, ale opierały się raczej na analogicznej myśli; rozum był przy tym narzędziem wywołującym emocje przywołane zjawiskami architektonicznymi.

Słowa kluczowe: wiedza, rozum, emocje, oświecenie, Boullée

Abstract

In the 18th century Boullée provided a new foundation for architecture: he began at the root of the matter, aiming to hold everything together, as a true man of reason, to unite the necessity of reason with the power of emotion. Enlightenment is not Positivism, after all. In enlightened thought reason “illuminates” things in the world, allowing us to deeply understand and produce all that concern humanity: emotions and feelings primarily. For Boullée, too, as for Le Corbusier, architecture was emotion, astonishment, surprise, recognition: phenomena that did not occur rationally, but instinctively and emotionally. They did not take place through deductive, logical or “positive” thinking, but were based rather on analogical thought; whereby reason was the tool that induced emotions evoked by architectural phenomena.

Keywords: knowledge, reason, emotion, Enlightenment, Boullée

Spośród wielu dychotomii, od których zawsze roilo się wokół prób wyjaśnienia każdej działalności twórczej, a przede wszystkim architektury, zapewne najtrudniejszej ze względu na jej stan i naturę, racjonalność często wchodzi w konflikt z wieloma innymi sferami: emocjonalnością, instynktem, intuicją, wyobraźnią, irracjonalnością, arbitralnością, fantazją, talentem, itp. Apollo i Dionizos, Doktor Jekyll i pan Hyde¹, kontrastują, czasem wyostrome lub sztucznie skonstruowane, ale stale współistniejące w naturze ludzkiej, choć o różnych wagach i rolach.

Aby usystematyzować nieco to zagadnienie, chciałbym rozpocząć od okresu i eseju, który uważam za decydujący dla wyjaśnienia tej fikcyjnej opozycji między rozległym światem racjonalności a równie rozległym instynktem i wrażliwością w projektowaniu architektonicznym, w sztuce w ogóle, i praktycznie we wszystkich działaniach człowieka, które prowadzą do rozwoju wiedzy.

Okres, do którego się odnoszę, to wiek oświecenia, którego sposobu myślenia i wartości, jak sądzę, nadal jesteśmy spadkobiercami i interpretatorami. Esej, który uważam za jeden z ostatnich traktatów i jednocześnie za tekst, który zainaugurował nowy etap współczesnej architektury, jest słynnym, ale długo niedocenianym *Traktatem o architekturze* napisanym przez Etienne’a Louisa Boullée’a (1728-1799) w latach 1796-1797. Esej ten został opublikowany po raz pierwszy w 1953 roku w Londynie, a do bibliotek włoskich architektów dotarł pod koniec lat sześćdziesiątych w przekładzie autorstwa Aldo Rossiego².

Wbrew wszelkim banałom, które utożsamiają oświecenie z wszechogarniającym i opresyjnym panowaniem rozumu, kultura epoki i pisarstwo zgodnie i stanowczo potwierdzają komplementarność *racjonalności* i *emocjo-*

¹ L. Semerani *L'oscurità e la luce*, [w:] *La modernità del Classico*, (red.) R. Neri - P. Viganò, Wenecja 2000. R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Londyn, 1886.

² É. L. Boullée *Architecture. Essai sur l'Art, manuscript*, 1796-1797 (data niepewna), pierwsza publikacja: Helen Rosenau (red.), É. L. Boullée's *Treatise on Architecture*, Londyn, 1953.

nalności, nieuniknione i konieczne współistnienie *rozważności* i *romantyczności*, jak przypomina nam Jane Austen w swojej wspaniałej książce o tym samym tytule, będący również wytworem tamtych lat.

Idea kultywowana przez Oświecenie to ogromna, całościowa i uniwersalna wiedza, idea, która ma tendencję do standaryzacji wszystkich otaczających ją działań, która zamierza je badać, sortować i klasyfikować. Projekt humanistyczny i naukowy jednocześnie, o czym świadczy monumentalna *Encyklopedia* Diderota i D'Alemberta³, która zakładała traktowanie ludzkości i jej świata jako całości: zróżnicowanej, wieloaspektowej, wielorakiej, składającej się z różnych części, ale i jednorodnej, do poznawania i interpretowania, indywidualnie w swoich częściach i nieodzownie poprzez ich zależności. To właśnie definicja piękna, zaproponowana przez Diderota, jako *zależności między częściami*⁴ uosabia, także w sztuce, tę zasadę wielości i jedności, wzajemnej potrzeby i różnorodności wynikającej z niekończących się możliwych kombinacji, powstających połączeń i zależności. Ta koncepcja zależności między poszczególnymi częściami miała być równie fundamentalna dla Boullée i jego architektury, która miała z niej wynikać.

Boullée stanął w obliczu totalnego kryzysu, który dotyczył nie tylko sposobu, w jaki powstaje dzieło architektury, czyli mechanizmów umysłu zaangażowanych w definiowanie dzieła, procedur, metod i środków, ale także jego statutu, definicji – czym jest architektura – miejsca, jakie zajmuje w świecie wiedzy i w działalności człowieka. A przynajmniej Boullée zajął się tym problemem w ten radykalny sposób: wychodząc od najbardziej skrajnego pytania, jedyne, które mogło zgłębić od podstaw wielowiekowe rusztowanie kulturowe, które nie było już zadowalające i nie odpowiadało jego epoce, aby odbudować je na nowych podstawach, z których mogłyby wywodzić się – według jego sposobu myślenia – wszystkie inne rozważania, nowa wizja i nowa archi-

tektura, bardziej skuteczna i autentyczna.

Odpowiedź, wyraźna już w tytule książki, nie jest tak oczywista nawet dla nas, a w każdym razie prowadzi do refleksji brzemiennych w skutki: *architektura jest sztuką*, stwierdził Boullée, i dotyczy to przede wszystkim jej *celu*. Tylko dzięki jasnemu określeniu jej celu i statutu możliwe jest przedyskutowanie metod, narzędzi i techniki tworzenia, w nowym świetle abstrakcyjnego myślenia, zanim dojdzie do podboju Oświecenia.

Nie obawiając się już o swoją pozycję, zawieszoną przez wieki pomiędzy sztuką i rzemiosłem ze względu na element utylitarny i pośrednio naśladowczą naturę⁵, architektura, postrzegana jako rodzaj sztuki, mogła wreszcie zadeklarować swoje ekspresyjne cele, będąc, jak każda inna sztuka, poświęconą *reprezentacji*. Bez wątplenia ma ona specyficzne tematy, problemy praktyczne, które wymagają odpowiedzi, odmiennych środków; przede wszystkim *budowanie*, tak ważne, że Witruwiusz postrzegał je jako *przyczynę*, jako główny powód architektury, a nie jej środki, jak twierdził Boullée w swoim słynnym incipit⁶. Ale to właśnie *reprezentacja* konkretnego celu kwalifikuje architekturę jako formę sztuki, która walczy o przeniesienie tej działalności, która jest również praktyczna, manualna i techniczna w świat ekspresji artystycznej.

Wynika z tego, że reprezentatywna *intencjonalność* jest priorytetem, który należy objaśnić i podkreślić, aby był on wyraźnie obecny dla każdego, kto przygotowuje się do realizacji projektu; co musi kierować wszystkimi wyborami, niezależnie od ich rodzaju, do których należy dążyć za pomocą odpowiednich narzędzi. *Intencjonalność*, jako taka, jest świadomym przejawem aktu woli, medytacyjnego aktu myśli, aktu rozumu, prowadzonego i kierowanego przez konkretny cel.

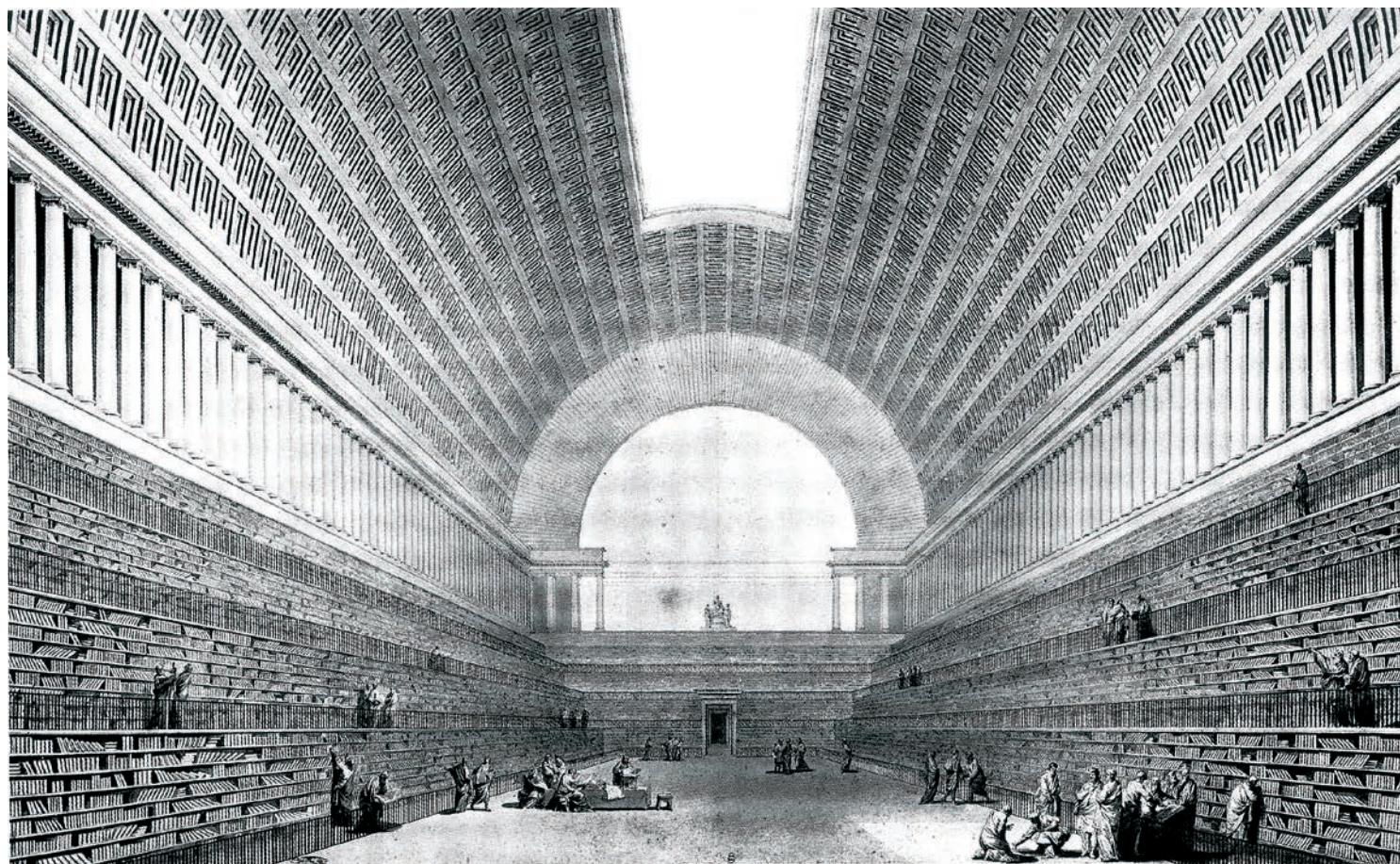
Pozostaje tylko doprecyzować, zarówno dla Boullée,

³ D. Diderot – J-B. Le Rond D'Alembert (red.) *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paryż 1751-1780.

⁴ "Beau", tom 12, 1752, [w:] D. Diderot – J-B. Le Rond D'Alembert, *op. cit.*

⁵ Omówienie tej długiej debaty, patrz, m.in.: F. Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruksela, Mardaga 1979, i E. Franzini *L'estetica del Settecento*, Bologna 1995

⁶ "Czym jest architektura? Czy mam dołączyć do Witruwiusza i zdefiniować ją jako sztukę budowlaną? Nie, ponieważ definicja ta jest rażąco błędna. Witruwiusz myli skutek z przyczyną. Do realizacji konieczne jest najpierw jej wymyślenie," H. Rosenau (red.), É. L. Boullée's *Treatise on Architecture*, Londyn, 1953



jak i dla nas samych, jaki jest *temat* tej reprezentacji, teraz definitywnie oderwanej od naturalistycznej i mimetycznej idei sztuki: nie jest już obiektem natury, ale przedmiotem niematerialnym, abstrakcyjnym pojęciem. Zadaniem architektury jest reprezentowanie, jak stwierdził autor, *charakteru* budynków.

Pojęcie *charakteru* jest podstawą jego traktatu. Charakter jest tym, co podsumowuje temat, jest jego cechą fundamentalną, *idea*ą, która go definiuje: jest kwestią materii i sensu, istoty i znaczenia, które mają decydujące znaczenie dla architektury. Charakter ten musi być określony i sprecyzowany, aby następnie nabrał kształtu w akcie projektu; musi być reprezentowany, aby stał się nierozdzielalną własnością formy; musi być wyrażony w najbardziej bezpośredni i oczywisty sposób, aby stał się rozpoznawalną i niepowtarzalną cechą dzieła. Idea

abstrakcyjna musi stać się konkretna i zaprezentować się zmysłom, przyjmując pozory i materię. Charakter, charakterystyczne właściwości tematu – domu, teatru, biblioteki – muszą przemienić się w formy architektury, aby stać się widocznym i rozpoznawalnym oraz wywołać *efekt*. „Nadanie budynkowi charakteru oznacza rozsądne wykorzystanie każdego środka pozwalającego na wytworzenie wyłącznie tych doznań, które są związane z tematem.” Według Boullée, „Obraz architektoniczny powstaje wtedy, gdy projekt ma specyficzny charakter, który generuje wymagane oddziaływanie.” [...] „Oceniamy wrażenia, jakie wywołują w nas obiekty poprzez ich wyrazistość”⁷.

Pierwszy *twórczy akt* architektury polega na zidentyfikowaniu jej charakteru, „produktu umysłu”, po którym

⁷ Ibid.

nieodłącznie następuje decyzja o sposobie przedstawienia tej idei. Ze skutkiem, który, niezależnie od zastosowanych środków, dla Boullée, nadal klasycznie podlegał zasadom spójności, korespondencji i *celowości* – kolejne określenie drogie traktatom oświeceniowym, z obawy przed utratą skuteczności wyrazu i zepsuciem całego przedsięwzięcia. Idea i forma, aby osiągnąć pożądany *efekt*, muszą być zgodne.

Jeśli chodzi o mechanizmy twórczości artystycznej, Boullée wskazał na podwójne zagadnienie: identyfikację *natury*, tego, co moglibyśmy nazwać, wraz z Panofskym, *idea*⁸, oraz zdefiniowanie zasad, metod i instrumentów, na podstawie których można *przedstawić* taką naturę, dwóch aktów niezbędnych dla każdego działania twórczego.

Charakter budynków, nie będący jedynie efektem wyobraźni i czystego wymysłu, jest precyzyjny w odpowiedzi na pytanie zadawane na początku każdego projektu: *czym jest biblioteka, czym jest teatr, czym jest cenotaf, czym jest sąd i tak dalej*. Pochodzą one od samego tematu, jego istoty i natury: „Każdy problem zawiera swoje rozwiązanie”, przyznaje Louis Sullivan sto lat później.⁹

Spośród projektów, które Boullée opracował dla zilustrowania swojego traktatu, jako wsparcie i demonstracja jego teorii, uważam, że ten, który został opracowany dla Biblioteki Publicznej – przymiotnik ten jest w tym momencie kluczowy – był jednym z najpiękniejszych i wzorcowych, niestety nigdy zbudowanym, jedynym z określonym zleceniem i lokalizacją.

Czym jest Biblioteka? Jaki jest jej szczególny charakter? – zastanawiał się Boullée. Biblioteka Publiczna, stosunkowo nowy temat, była jedną z największych instytucji społecznych, miejscem, które zgromadziło kompleksową wiedzę o człowieczeństwie, świecką świątynią wiedzy. Jednolita, ogromna wiedza, oświeceniowa, którą posiadał Boullée, wyrażona poprzez rozległość i wyjątkowość sali, „amfiteatru książek”, które teatralnie pokrywają jego duże ściany, rozpięte pod ogromnym

sklepieniem, które wizualnie dramatycznie powiększało przestrzeń dziedzińca przeznaczoną na jego budowę. Rozległość to charakter, który należy do biblioteki; sala i sklepienie są jej metaforą i odzwierciedleniem. Sklepienie kolebkowe jest formą konstrukcji, która ją interpretuje i manifestuje: tak nieodzowną, że akceptuje jedynie bycie umieszczoną „w reprezentacji”¹⁰, pozór, który nie odpowiada jej rzeczywistej konstrukcji, odnosząc się do tego namalowanego, który obejmuje Platona i Arystotelesa, świata idei i świata widzialnej wrażliwości w wielkim freskach *Szkoły Ateńskiej* Rafaela.

Dla Boullée budownictwo nie było ani celem, ani przyczyną architektury: było tylko sposobem jej realizacji, a czasem nawet nieskutecznym. Prawdziwym narzędziem tej sztuki byłaby *kompozycja*, narzędzie pozwalające na budowanie zależności pomiędzy elementami oferowanymi przez naturę – znów „nauczycielem”, w postaci prostych brył i efektów świetlnych.

Boullée swoim traktatem miał wskazać racjonalną drogę dla architektury, drogę *oświeconą* rozumem, ale jasne jest, że w ten sposób nie wykluczono obecności intuicji i uczuć. W istocie, zostały one przyjęte jako niezbędny element tego procesu i jako ogólny cel każdej działalności artystycznej.

Nie przypadkiem, Boullée, wielki interpretator stulecia Oświecenia, uważany jest za racjonalistę i rewolucyjnego architekta, ale także *wizjonera*¹¹, a w przenikliwej definicji Aldo Rossiego, która posłużyłaby również

⁸ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924

⁹ H. L. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, Nowy Jork, American Institute of Architects, AIA Press, 1924; Nowy Jork, Dover, 1956

¹⁰ To nawiązanie do zdania Carlo Lodoli „Nic, co nie jest naprawdę funkcjonalne, nie powinno być proponowane w przedstawieniu”, o którym mowa w A. Memmo, *Elementi di architettura lodoliana*, Zara 1833.

¹¹ Wśród wielu publikacji na temat architektury Boullée i okresu oświecenia, patrz:

J. C. Lemagny (red.), *Les Architectes visionnaires de la fin du 18^e siècle*, Genewa, 1966

E. Kaufmann „Étienne Louis Boullée”, [in:] *The Art Bulletin*, wrzesień, 1939

E. Kaufmann *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Nowy Jork, 1968

E. Kaufmann *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge 1955
J. M. Pérous de Montclos Étienne Louis Boullée. *Architecte visionnaire*, Paryż, 1993.

do opisanego jego architektury,¹² architekta, który utorował drogę do *ekstremistycznego racjonalizmu*. Prawdą jest, że w swojej próbie odnowienia Boullée położył podwaliny pod *teorię* architektury, zbiór zasad i nauk dotyczących projektowania, *teorii*, która z definicji była *racjonalna*, i dążyła do umieszczenia architektury i sztuki w świecie wiedzy. Jednak w tej strukturze deklaracja przynależności do świata sztuki ostatecznie usuwa ją z wszelkiego pozytywistycznego determinizmu, wszelkiej pewności dedukcyjnej i jakichkolwiek podejrzeń funkcjonalizmu. Przeciwnie, Boullée umieścił architekturę w świecie dążącym ku wrażliwości: podobnie jak w starożytności, sztuka nastawiona na wzbudzanie uczuć, zaspokajała pragnienia i budziła przyjemność, dawała *efekty*, które wskazywały na zmysły, a nie tylko na intelekt.

Racjonalność Oświecenia, która nie może powstrzymać się od bycia *narzędziem* służącym do kierowania tym przedsięwzięciem, do pobudzania wyobraźni „błyskami inspiracji, które czynią przedmioty nowymi, odmiennymi i bardziej stymulującymi oraz różnicując wzornictwo”¹³. Wyobraźnia jest wyedukowana, odżywiona i nastawiona na osiągnięcie celu; intelekt, można powiedzieć, jest *sławicielem* wyobraźni, ale także hamuje fantazję, kieruje talentem i intuicją do jasno określonego zadania, mocno zakotwiczonego w rzeczywistości rzeczy. Jednak natura znów jest jej pojęciem porównawczym, już nie mimetycznym, ale analogicznym: architektura komponuje i przedstawia postacie z takim samym stopniem spójności i dokładności jak natura, wciąż nauczyciel, „sprawiający, że natura działa”.

W tym teoretycznym konstrukcie światło rozsądku wzywa i kieruje każdym aktem twórczym, określa *warunki*, dzięki którym możemy stworzyć ideę, pozwolić jej na wartość, szerokość i głębię, zasugerować rozwój i przedstawienie. Oferuje warunki konieczne, ale niewystarczające. Wskazuje *metodę*, pojedynczy fundamentalny element architektury, który może być przekazywany, teoretyzowany i nauczany.

Pomysł nie wywodzi się z dedukcji: nie byłoby w tym ani aktu twórczego, ani wytwarzania wiedzy. Prawdopo-

dobnie dotyczy to nie tylko sztuki, ale w różny sposób, wszystkich dziedzin wiedzy, inżynierii i nauki. Można powiedzieć, że każdy akt wiedzy obejmuje akt twórczy, *intuicję*, która tworzy postęp, nowy pomysł, odpowiedni, precyzyjny i prosty. Nie ma to nic wspólnego z oryginalnością i ekstrawagancją, jakoś nie jest wymagana i nie jest przewidziana w żadnej dziedzinie sztuki czy nauki, ale raczej z adekwatnością i głębią myślenia. Tyle tylko, że między sztuką a nauką *cel* jest inny: w tej ostatniej nie jest rozważana żadne *przedstawienie*, ani *emocje*, druga fundamentalna część tezy Boullée’a.

Zaskakujące jest zatem to, że sto lat później, po drugiej stronie świata, w poszukiwaniu autentycznie „amerykańskiego” sposobu tworzenia architektury, Louis Sullivan ponownie obrał drogę analogiczną do Boullée. Potwierdza to obecność idei, oryginalnego i precyzyjnego charakteru w każdym projekcie, wskazuje na potrzebę uczenia się od natury więzi między istotą i wyglądem, a także sposobu, w jaki można reprezentować tożsamość rzeczy z prostotą i klarownością.

W obliczu nowego tematu, jakim był drapacz chmur pod koniec XIX wieku, w próżni kultury i metody, świadomy swojej roli w artystycznym przedstawianiu możliwości nowej techniki żelaza, Sullivan zastanawiał się, co architektura może powiedzieć o konkretnym nadrzędnym obiekcie, który ma być zdefiniowany. Jednocześnie zidentyfikował w przedstawieniu *charakteru* precyzyjną racjonalność, która kieruje architekturą i stawia te same pytania co Boullée: jaka jest natura drapacza chmur? Jaka jest jego wewnętrzna jakość, jego cecha charakterystyczna? Jego odpowiedzią była wysokość¹⁴, i zwrócił swoją wyobraźnię ku przedstawieniu wysokości, tej niesamowitej i heroicznej własności, wtedy jeszcze niemodnej; on również, tak wyczulony na konstrukcję, czasami wbrew zasadom inżynierii pozytywistycznej, chciał uczynić opowieść o tym charakterze bardziej wyrazistą, oczywistą i ekscytującą.

Poprzez najbarwniejszy i najbardziej empatyczny język, Sullivan argumentował, że siła twórcza leży

¹² A. Monestiroli, *Il razionalismo esaltato di Aldo Rossi*, Bolonia 2012.

¹³ É. L. Boullée *op. cit.*, str. 77

¹⁴ L. H. Sullivan, „The Tall Office Building Artistically Considered”, Lippincott’s Magazine, marzec 1896. Również w: Kindergarten Chats, Lawrence, Kansas 1934; Nowy Jork, Dover 1979

w *wolności* oferowanej przez „istotną relację pomiędzy intelektem a instynktem, zbyt często niedocenianą”¹⁵, gdzie instynktem jest pragnieniem, gdzie wyobraźnia dostarcza „żywotnej iskry”,¹⁶ do której należy dążyć ze swobodą i śmiałością, choć zakotwiczoną w świecie konieczności i zdrowego rozsądku¹⁷, gdzie intelekt „instruuje” i prowadzi grę, zapewniając głębię i spójność, tłumiąc kaprysy i fantazję. Wolność, zawarta w relacji między tymi dwoma światami, była dla Sullivana warunkiem koniecznym dla każdego aktu twórczego: oznaczała dążenie do życia bez pozorów, wstępnych warunków i konformizmu, oznaczała podążanie za *naturą rzeczy*, zgłębiając kluczowe znaczenia, aby wyraźnie je przedstawić.

Podobnie znajdujemy tę samą tęsknotę za wolnością wyobraźni i to samo wezwanie do głębi myśli w tekstach i twórczości najbardziej utalentowanych architektów dwudziestowiecznego racjonalizmu europejskiego. To samo napięcie między rozsądkiem a wrażliwością jest motywem przewodnim traktatu Le Corbusiera, idealnego ucznia Boullée. Jego książka¹⁸ jest zbudowana na peremptoryjnym wezwaniu do racjonalności w metodzie – pracy inżynierów, czytelności celów, które mają być osiągnięte, dokładności i determinacji w ich realizacji – i jednocześnie potrzeby ich prześcignięcia, *ku architekturze*, której charakterystyczną cechą jest równie niezbędna ekspresyjna jakość, właściwie artystyczna jakość odróżniająca sztukę od rzemiosła, a architekturę od inżynierii. Sztuka, która nawet dla Le Corbusiera, musi być poruszająca, musi dotyczyć zmysłów, musi wzbudzać emocje. Jak? Poprzez precyzję, zasugerował: „kontur i profil to kamień milowy architekta”. Albo poprzez precyzję, powtórzył Mies, poprzez konstrukcję „doprowadzoną do jej dokładnego wyrażenia”¹⁹, gdzie precyzja jest jakością wyrazu, a nie techniką budowlaną,

która dla Miesa była również podstawowym narzędziem do jej osiągnięcia.

Dokładność przedstawienia i dokładność wyrazu, która zakłada jasność celu, sama w sobie ma moc przekształcania procesu kierowanego i podtrzymywanego przez *rozum* w *emocję*, tę samą emocję, którą Loos odczuwał napotykając kopiec ziemi w lesie²⁰. Emocję, która pochodzi z rozpoznania, w kopcu ziemi jako w dziele architektury, aspektu własnego życia, reprezentowanego lub objawionego w innym świetle, głębszego i bardziej ogólnego. Rozpoznania, które odbywa się przede wszystkim za pomocą zmysłów, które wywołuje zdumienie²¹ a stamtąd dociera do intelektu, jak w grze luster, gdzie w formach architektonicznych widzimy odbicia nas samych, Nas wzmocnionych i uniwersalnych. Widzimy, w formie miejsc i architektury, narrację naszego własnego życia, widzimy toczącą się w słowach z kamienia, *ludzką komedię*²² która przedstawia i reprezentuje nas w naszym człowieczeństwie.

*Associate Prof. Ph.D Arch. Raffaella Neri, Department of Architecture, Built Environment and Construction Engineering, Politecnico di Milano

¹⁵ L. H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, Nowy Jork, American Institute of Architects, AIA Press, 1924; Nowy Jork, Dover, 1956.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ „Osiągnięte rozwiązanie w sposób nieunikniony okazuje się być proste i wyraźnie sprzymierzeńcem zdrowego rozsądku”, H. L. Sullivan *The Tall Office Building*, *op. cit.*

¹⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paryż, 1923.

¹⁹ W. Blaser, *Mies Van Der Rohe. Lehre und Schule*, Bazylea, 1977.

²⁰ A. Loos, *Ins Leere gesprochen*, Wiedeń-Monachium, 1962.

²¹ A. Monestiroli, *Lo stupore delle cose elementari*, Bolonia, 2007.

²² Odnosi się to do opowieści Balzaca w *La Comédie Humaine*, napisanej w latach 1831-1850.

Alberto Pratelli

A RATIONAL INTUITION **RACJONALNA INTUICJA**

Streszczenie

W ciągu ostatnich dwóch stuleci „racjonalne myślenie” było ciągle żywe w architekturze, nawet jeśli istniało w różnych formach; było przywoływane w architekturach, które również bardzo się od siebie różnią. Z drugiej strony, rzadko przywoływano wartości związane z intuicją. Intuicja nie jest jednak przeciwieństwem rozumu. Intuicja pojawia się pierwsza, rozum zaś symbolizuje „jak”. Resultatem jest coś innego. Intuicja może dostarczyć pomysłów, rozum może dostarczyć wyjaśnień. Wyjaśnienia mogą być *a priori*, jeśli służą do podejmowania decyzji lub *a posteriori*, jeśli służą nadawaniu znaczenia całości. Oba wskazują metodę, a nie rezultat. Nie są prawdziwymi przeciwieństwami. Brak intuicji niekoniecznie jest pozbawiony pomysłów; a brak rozsądku różni się od bycia wbrew rozsądkowi... Nie sądzę, by istniały jakieś intuicyjne, a nawet racjonalne architektury, i widzimy tego wiele przykładów w ostatnich stuleciach. Być może lepiej jest unikać szaleństwa rozumu, ale rozsądne szaleństwo jest czasem najlepszym, na co możemy liczyć.

Słowa kluczowe: architektura XX wieku, racjonalna architektura, projektowanie

Abstract

In the last two centuries, “rational thinking” has been continuously alive in architecture, even if in different forms; it has been recalled for architectures that are also very different from each other.

Intuition-related values, on the other hand, have rarely been mentioned. But intuition is not in contrast to reason. Intuition comes first, reason represents “how”. The result is something else. Intuition can provide ideas, reason can provide explanations. The explanations can be *a priori* if they serve to make decisions, or *a posteriori* if they serve to give meaning to the whole. Both indicate the method, not the result. They have no real opposition.

Lack of intuition is not necessarily void of ideas, and lack of reason is different from against reason... I don't think there are any intuitional or even rational architectures, and we can see a number of examples in recent centuries. Perhaps it is better to avoid the madness of reason, but reasonable folly is sometimes the best we can hope for.

Keywords: twentieth-century architecture, rational architecture, design

Wprowadzenie

W ciągu ostatnich dwóch stuleci „racjonalne myślenie” było stale bardzo żywe w architekturze, nawet jeśli istniało w różnych formach; w rzeczywistości było przywoływane w architekturach, które również bardzo się od siebie różnią.

Z drugiej strony, rzadko wspomina się o wartościach związanych z intuicją. Intuicja jest terminem trudnym do zrozumienia, być może obejmuje te kilka momentów, w których prawa i lewa część mózgu współpracują ze sobą, być może z uwzględnieniem – bardziej na marginesie – czegoś, co mózg czuje, nie widząc tego w rzeczywistości.

Z tego powodu termin intuicja jest rzadziej używany. Teraz ogólnie preferowany jest termin kreatywność, który jest bardziej ogólny, kalejdoskopowy, a obecnie nie ma prawdziwego precyzyjnego znaczenia.

Tak naprawdę, *kreowanie* rzadko jest używane jako czasownik, który byłby szczególnym „czynieniem”, niemal cudownym. Cud jednak stracił swoje znaczenie: w przeszłości była to rzecz niezwykła i niemożliwa, choć się zdarzała; teraz termin ten odnosi się do czegoś zaskakującego, czego nie wyjaśniamy, nawet w najmniejszym stopniu.

Kreowanie nie jest używana jako prawdziwy rzeczownik, wiemy, że nie miałoby to większego sensu. Ale bywa, że jest on często używany jako atrybut: *kreatywny*; wtedy ten atrybut staje się ponownie rzeczownikiem i nie wiedząc jak, nasze społeczeństwo wypełniło się „*kreatorami*” (nawet jeśli ja nie wierzę w *kreatywność*).

O kreatywności: w ostatnim rozdziale, pod nagłówkiem “The Sum of It All”, pan Perkins wymienia czter-

naście punktów, aby wytłumaczyć „na czym polega kreowanie.” Są to niestety oczywistości. Punkt 1: „Kreowanie to proces, w wyniku którego twórca uzyskuje kreatywny produkt.” Punkt 4: „warto spojrzeć na kreowanie jako na proces wybierania spośród wielu możliwych rezultatów – zestawu słów, wzorów, pigmentów na powierzchni, itd. Chcesz napisać świetny wiersz? Po prostu znajdź odpowiednie słowa. Chcesz wyrzeźbić wspaniałą posąg? Wystarczy usunąć nadmiar marmuru. Chcesz wymyślić wielką teorię naukową? Odrzuć błędne formuły”.¹ Jak widać, nie przynosi nam to większych wyjaśnień.

Intuicja jest najważniejsza.² Jest to rodzaj spontanicznego lub automatycznego wyboru spośród tysięcy opcji, które oferuje nam szansa.

Intuicja pojawia się pierwsza, rozum zaś symbolizuje „jak”. Rezultatem jest coś innego. Intuicja może dostarczyć pomysłów, rozum może dostarczyć wyjaśnień. Wyjaśnienia mogą być *a priori*, jeśli służą do podejmowania decyzji lub *a posteriori*, jeśli służą nadawaniu znaczenia całości.

Oba wskazują metodę, a nie rezultat. Nie są prawdziwymi przeciwieństwami. Brak intuicji niekoniecznie jest pozbawiony pomysłów; a brak rozsądku różni się od bycia wbrew rozsądkowi...

Z drugiej strony, musimy pamiętać, że sama rzeczywistość nie musi być „logiczna” czy „racjonalna”, wedle naszych ograniczonych standardów. Nie oznacza to jednak, że możemy ignorować te niezbędne cechy naszego myślenia.

Wiemy, że samo logiczne myślenie nie jest w stanie zapewnić nam wiedzy o świecie empirycznym. Czysto logiczne twierdzenia są niczym w porównaniu z rzeczywistością. Widzimy, że intuicja tak naprawdę nie musi być racjonalna. Ale musi stać się racjonalna, albo być

prowadzona tą drogą. Myślę, że to nie przez przypadek – a może właśnie po to, by połączyć te dwie różne wartości – matematycy mówią o pięknie. Matematycy bardzo często dyskutują o pięknie! Piękno wydaje się być ich celem...

Racjonalność nie jest bowiem w architekturze „treścią”, ani nawet „jakością” architektury, nawet jeśli bardzo często jest przywoływana i wspominana w ten sposób.

Pojęcie racjonalności uległo wielu zmianom w czasie.

Kiedys rzeźby były umieszczane w muzeach, dziś muzea są rzeźbami, a prawdziwy inwencja polega na podjęciu decyzji, co należy w nich umieścić i jak pokazać rzeczy w środku. Muzeum było niegdyś pełne przedmiotów, tak pełne, że uważano je za nudne, tak ponure, jakby to była duża, spleśniała stara szuflada. Obecnie muzeum sztuki współczesnej jest hołdem dla nicości, ale z wielu słuszych powodów: nie ma nic poza dużą przestrzenią, która umożliwia obiekty, wydarzenia, instalacje, działania z zakresu retoryki wizualnej... Dziś ludzie muszą być *zabawiani*, nie ma już sensu czegoś uczyć – choćby nawet niewiele – *racjonalne* jest zabawianie ludzi. To dobrze, wiemy, że pojęcia się zmieniają.

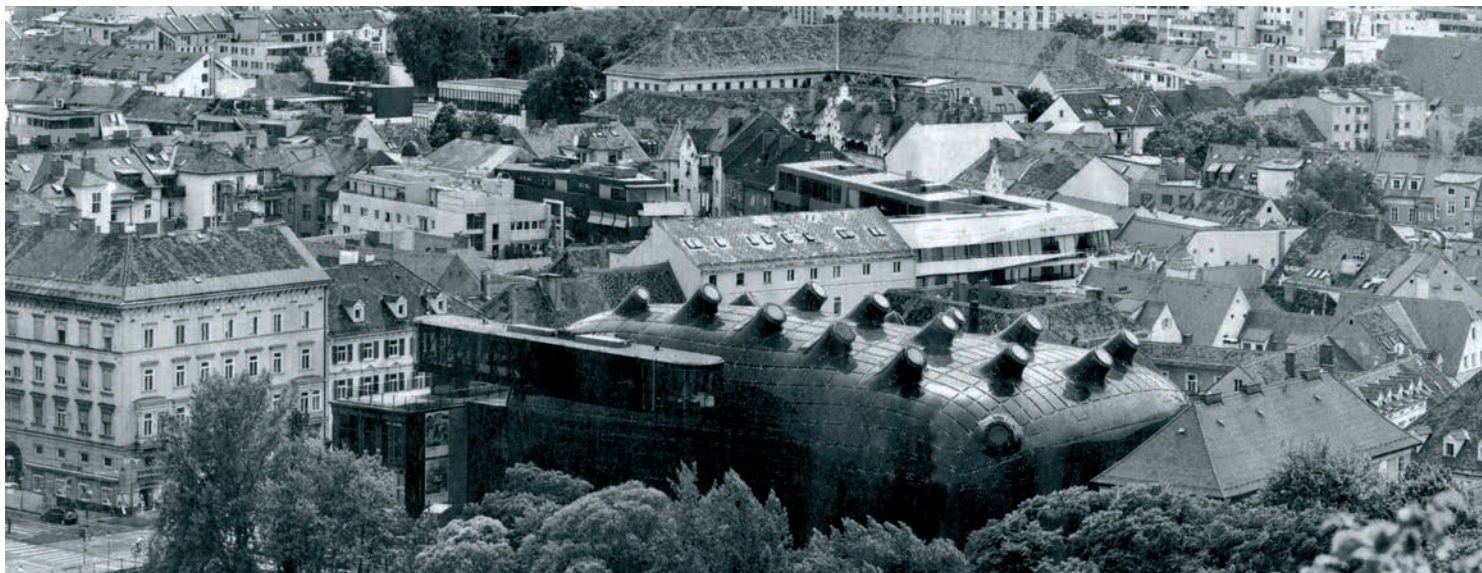
Muzeum sztuki współczesnej jest często celowo spektakularnym pustym dziełem, jest trochę jak dzieło Heideggera, dużą, doskonałą, poddaną wnikliwej analizie pustą przestrzenią, zbudowaną z niczego, niezawierającą niczego i o niczym nie opowiadającą. Czyni to jednak tak dobrze, że sama się opowiada, aż do tego stopnia, że jest uważana za arcydzieło (nie najlepsze dla filozofa, ale bardzo dobre dla architektury). Doskonałe!

Pół wieku temu tak nie było, i za pół wieku nie będzie.

Wiemy jednak również, że wiele z najwspanialszych i najważniejszych dzieł architektury w historii – nawet jeśli były budowane z najbardziej precyzyjnymi wówczas zamiarami – często spełniało swoje pierwsze zadanie przez bardzo krótki czas, a dopiero po wielu latach znajdowało inne ważne zastosowania. Są piękne właśnie z tego powodu: wraz z upływem czasu będzie można wykorzystać je w bardzo różny sposób.

¹ M. Gardner, *Order and Surprise*, Oxford University Press, 1984; w rozdziale *Eureka*, w którym recenzuje *The Mind's Best Work* (Harvard University Press, 1981) autorstwa Perkinsa.

² *Wierzę w intuicję i inspirację. Wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy. Wiedza jest ograniczona, wyobraźnia zaś obejmuje cały świat, stymuluje postęp i rodzi ewolucję. Jest ona, mówiąc ściślej, rzeczywistym czynnikiem w badaniach naukowych.* Albert Einstein, *Cosmic Religion: With Other Opinions and Aphorisms* (1931).



Jest to piękna „Verwandlung in ein Ungeziefer”, metamorfoza w owada.

To, co przypomina mi zwierzę z kafkowskiego wspomnienia, choć delikatniejsze i mniej skórzaste to budynek Kunsthau, zbudowany z okazji ustanowienia Graz Europejską Stolicą Kultury w 2003 roku. „Kunsthau jest fotogenicznym tasiecem uzbrojonym, ale dzięki błyszczącej niebieskiej plastikowej osłonie jest powszechnie uważany za bardzo radosnego przedstawiciela architektury *blob*. Sami architekci nazwali go „przyjaznym obcym”. Zanim tu wylądował, społecznie wydzielona dzielnica Lend, oddzielona rzeką Mur, uważana była za niesławną. Budowla zapoczątkowała pozytywny rozwój, niechlubna strona brzegów Mur powoli przekształcała się w modną dzielnicę.”³ Tak więc, efekt lepszy niż się zdaje!

Zarówno przed, jak i po, które są dwoma całkowicie przeciwstawnymi wyborami, wydają nam się racjonalne. Być może *intuicja* polega na zrozumieniu, że przeciwieństwo rzeczy *racjonalnej* może być nadal rzeczą racjonalną... Wtedy uświadamiamy sobie, że racjonalność tkwi w tym, *jak* wykonujemy rzeczy, a znacznie mniej w tym, co faktycznie robimy. Racjonalność to zdolność do przekształcania intuicji w rzeczy rzeczywiste, prawdziwe,

użyteczne; tych intuicji, które są niezbędne do stworzenia czegoś dobrego lub nowego.

Współcześnie jest dużo pyłu, a ludzie mają tendencję, a raczej celowo próbują zagmatwać idee, wprowadzając ciągle sentymentalne pułapki do wszystkich decyzji. Wyjaśnią ci zawsze, że najważniejszą rzeczą są emocje (sprzedają ci cokolwiek a ty zawsze kupujesz za niezbędne emocje!) i że dzięki innowacyjności wszystko może być rozwiązane. Kiedy wreszcie dowiemy się, czym naprawdę jest innowacja, wtedy być może przekonamy się, że to nie była prawda...

Jeśli spróbujesz powiedzieć pięknej kobiecie, że jest najpiękniejsza na świecie, nawet jeśli będzie udawała, że to lekceważy, najprawdopodobniej będzie szczęśliwa... Jednak jeśli, z tym samym przekonaniem, powiesz jej, że przecież przy tym, co jest wokół, nie ma nic lepszego, na pewno spojrzy na ciebie z wielką pogardą... Jaka jest różnica między tymi dwoma stwierdzeniami?

Pod względem treści nie ma różnicy, ale pod względem komunikacji jest wiele!

Z „naukowego” punktu widzenia oznaczają one dokładnie to samo: „Obecnie nie znaleźliśmy lepszego rozwiązania, nie ma nic lepszego” (aż do momentu odkrycia).

Stwierdzenie 1: jesteś najpiękniejsza

³ *Große Namen, Große Bauten*, Rainer Müller, 20 maja 2018, str. 51, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung

II. 2. Pisanki.

II. 3. Opera, Paryż, C. Garnier, 1861/74, wczoraj i dziś (w przekroju istniał wyraźny rozdział między różnymi sektorami teatru).

Stwierdzenie 2: w sumie, nie ma nic lepszego...

Jeśli zastanawiasz się, które z tych dwóch stwierdzeń jest bardziej racjonalne, co można powiedzieć? Jako istota (merytoryczna), stwierdzenie 2 jest bardziej racjonalne. Ale jako działanie (czasownik), stwierdzenie 1 jest chyba najbardziej racjonalną rzeczą.



Niektórzy z nas w tym roku otrzymali miłe pozdrowienia wielkanocne z katedry architektury. Jest tu pewien szczegół.

Po raz pierwszy widzę, jak wszystkie jajka po kolei... uciekają ze starego wiklinowego koszyka! Oczywiście, jako dobrzy architekci, będziecie się zastanawiać: ale jak te wszystkie jajka stoją? Czy podczas gotowania ich wagi rozłożyły się równomiernie? Może są one puste, a zawartość helu pozwala na taką pozycję? Może trzymają się za ręce i wspierają się nawzajem!

Racjonalny musi być sposób, w jaki pracujemy... „racjonalne” może być podane wyjaśnienie.

I nie zmienia się to zbyt w czasie. Interesujące jest to, że ostatnie stulecie, pod tym względem, nie zmieniło znacząco tej interpretacji.

Współczesna idea? *Jeśli każde nowe tworzenie musi być naprawdę nowoczesne, musi odpowiadać potrzebom naszych czasów i nowym materiałom, musi jak najlepiej wyrażać naszą demokratyczną i odpowiedzialną mentalność, musi uwzględniać ogromne osiągnięcia techniczne i gospodarcze oraz praktycznego ducha współczesnego człowieka. To wszystko jest aż nazbyt oczywiste.* Dzisiejsza? Nie, jak można wywnioskować z języka, poważnego i rozsądnego, bez żadnego sloganu, jest nieco starsza. To słowa Otto Wagnera z 1897 roku.⁴

⁴ *Einige Skizzen Projekte und Ausgef. Bauwerke*, Otto Wagner, Kunstverlag Ant. Schroll, Wiedeń 1897



Widzimy ciekawe przykłady z historii: począwszy od Opery C. Garniera w Paryżu, jednej z pierwszych chwil, kiedy ludzie mówili o racjonalności! Jednak kilka lat później tak to już nie wyglądało...

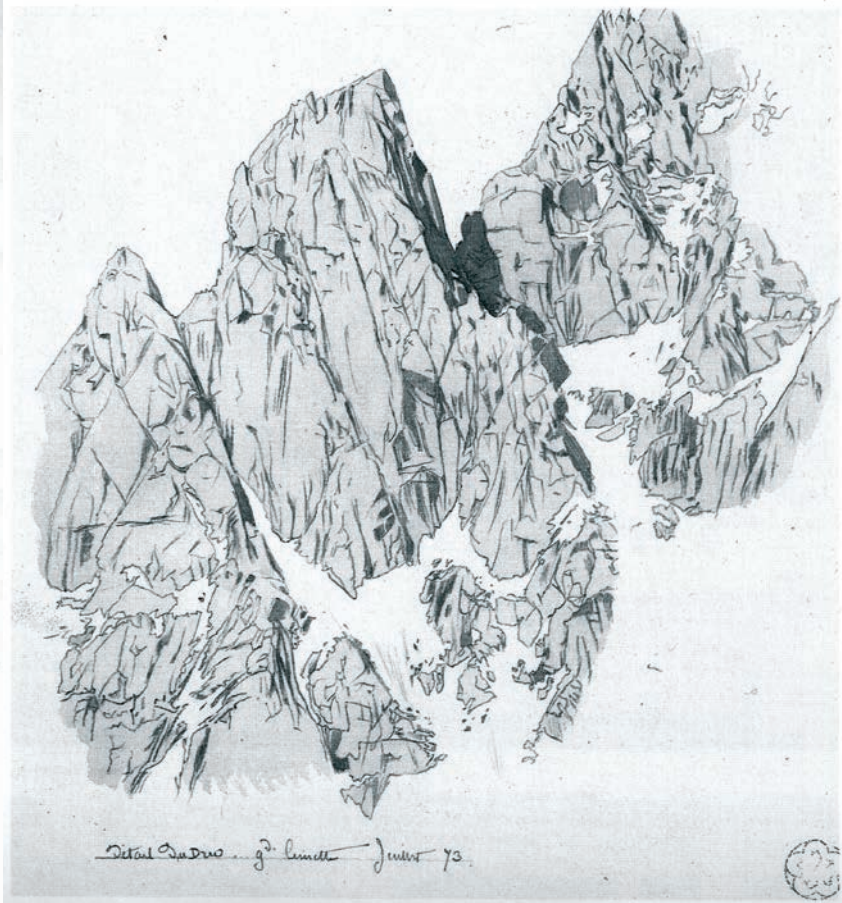
Technologia i nowoczesność to jednak broń obosieczna. Za ich pomocą można wyjaśnić i wesprzeć wiele rzeczy, ale właśnie za to można się ich bać lub je odrzucić. Możemy przytoczyć setki przykładów, których nie trzeba tu pokazywać, ponieważ są powszechnie znane, ale które warto przywołać.

Droga do rozsądku jest bardzo długa... Projektanci szukali najbardziej zróżnicowanych form, a eklektyzm był nieuniknioną konsekwencją.

Kiedy potem skarżyli się na sprzeczności eklektyzmu, wielu z nich zdało sobie sprawę, że konieczne jest zakotwiczenie wyborów w obiektywne, racjonalnie możliwe do wykazania przyczyny. Już w XIX wieku nazywano ich *racjonalistami*, i stosowali oni bardzo

II. 4. Viollet-le-Duc, *Brama obronna*, Vlleneuve sur Yonne, (Encyclopedie Médiévale d'après Viollet le Duc, Tome 1: Architecture, 1996).

II. 5. Viollet-le-Duc, *Detal Dru*, duża ramka, lipiec 1873, ołówek i akwarela, 22,5 x 20,5. Fonds Viollet-le-Duc (Viollet-le-Duc et la montagne, (red.) Pierre A. Frey i Lise Grenier, Editions Glénat, 1993).



ważny bodziec i cenzurę, używając słów, które czasami zdawały się zapowiadać współczesnych mistrzów lat dwudziestych XX wieku, do których następnie miała być zastosowana ta sama kwalifikacja. Jednak analogia jest tylko werbalna, ponieważ w akcie projektowania dziewiętnastowieczni racjoniści nie mogli sobie wyobrazić konkretnych form, chyba że w odniesieniu do niektórych stylów z przeszłości: klasycznego lub średniowiecznego.

Najważniejszą postacią neoklasycystycznego racjonalizmu był Henri Labrouste, który zaprojektował znaną Bibliothèquę Sainte Geneviève w 1843 r. i Bibliothèquę Impériale w 1855 r., gdzie wykorzystał żelazną konstrukcję do stworzenia przestronnych wnętrz, ale zamkniętych w kamiennej powłoce ozdobionej w tradycyjnym stylu.

Pomysły Labrouste'a nie były nowe. Jego prze-

mówienie na temat konstrukcji i funkcji było podobne do tego wygłoszonego przez Duranda, ale w tamtym czasie jego wypowiedzi nabrały bardziej ideologicznego koloru.

Revolucja z 1848 roku wyznaczyła szczyt tych postępowych nadziei, gdzie sztuka, nauka i polityka wydają się prawie ze sobą utożsamiane; ale przebieg kolejnych wydarzeń zmienił świat.... Następnie ponownie Eugène E. Viollet-le-Duc, w 1852 roku, rozpoczął kampanię przeciwko eklektyzmowi w różnych czasopismach, twierdząc, że architektura musi opierać się na *funkcjach* i poszanowaniu materiałów.

Choć jest zwolennikiem nurtu neogotyckiego, Viollet-le-Duc usuwa wszelkie romantyczne i sentymentalne odniesienia ze swojej debaty; jego zdaniem, jako naukowca, gotyk nie ma w sobie nic niejasnego lub tajem-

niczego, w istocie jest on doceniany właśnie za przejrzystość systemu budowlanego, ekonomię rozwiązań, za precyzyjną zgodność z dystrybucyjnymi programami. Przecistawiając gotyk klasycyzmowi, Viollet-le-Duc, pozostając w kontekście kultury historycznej, kontrastuje zasady Akademii z innymi zasadami, które są mniej ambitne, ale bardziej zbliżone do rzeczywistości: właściwe wykorzystanie materiałów, posłuszeństwo potrzebom funkcjonalnym. ...Bardzo ważna jest transformacja, jaką Viollet le Duc nadaje ruchowi neogotyckiemu, łącząc go z racjonalizmem...⁵

Na tych rysunkach widzimy coś głęboko i racjonalnie architektonicznego, nawet jeśli na pierwszy rzut oka tego nie widać. W studium Zamku za najważniejszy uważał także mechanizm zamykający, a w studium Mont Blanc (prowadzonym przez dwa lata) mamy wrażenie, że stara się uchwycić tajemnice konstrukcji i projektu tego ogromnego monumentu, jedynego być może zbudowanego przez „architekta” ważniejszego od niego samego. Bardzo interesujące jest odkrycie, że to właśnie neogotyk, w którym ma swoje korzenie, powoduje właściwe ponowne zbadanie dawnego dziedzictwa i zachęca do lepszej analizy nowoczesnych technik budowlanych. W rzeczywistości same książki Viollet-le-Duc, które krążyły po świecie, miały ogromne znaczenie dla kształtowania się następnego pokolenia, z którego wyłonili się mistrzowie *sztuki secesyjnej*.

Następnie pojawiło się to, co przez wiele lat nazywano *architekturą racjonalną*.

W XX wieku większość nowej architektury wołała być nazywana, lub była nazywana *racjonalistyczną*.

Czasami było to prawdziwe wytłumaczenie, czasem sposób przedstawienia się. Ale czasami był to po prostu sposób na wytłumaczenie bycia międzynarodowym. Jednakże bycie racjonalnym, jeśli jest prawdziwe, szybko staje się również męczącym. Przecież bycie racjonalnym wydaje się być zbyt „przygnębiające”, jeśli potraktować je dosłownie, aby zostało docenione przez zwykłych ludzi. Jeśli jednak *racjonalny* jest sposób, w jaki *intuicja* i technika są rozwijane, to mogą przynieść powodzenie. Poczciwa racjonalność jest dość nudna, ale czemu nie?

⁵ L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, editori Laterza, Bari, 1971 (wydanie pierwsze 1960)

Zawsze wolałbym maszynę, która działa dobrze cały czas, jednakowo, w monotony sposób, niż maszynę, która dostarcza mi *emocji*, pracując tylko czasami lub w momencie szczęścia!

Ostatnio często mówi się o architekturze na ludzką skalę.

Wiele mówiło się w przeszłości o „architekturze na ludzką skalę”, ale wiemy, że prawdziwa architektura, choć zawsze zaczynająca się i wywodząca się od człowieka, nigdy nie jest wyłącznie na ludzką miarę. Tylko w ten sposób można zostać docenionym i wejść do historii. „Skala ludzka” jest również szczególnym sposobem bycia racjonalnym: ale miarą jest sposób, w jaki pracujesz, rezultat, jeśli to prawdziwa sztuka, będzie poza nią. Jeśli jest to sztuka prawdziwa, to racjonalność zniknie, nie dlatego, że nie istnieje, ale dlatego, że zostanie ukryta przez resztę. Nawet najstarsza *architektura bez architektów*, często związana z walką o życie na danym terenie, a która zaczynała się od wielkości twardych i zrogowaciałych rąk tych, którzy ją wykonali – jeśli przetrwała w historii – uświadamia nam, że było w niej coś „ponad”, mocniejszego niż miara ludzkiej skali...

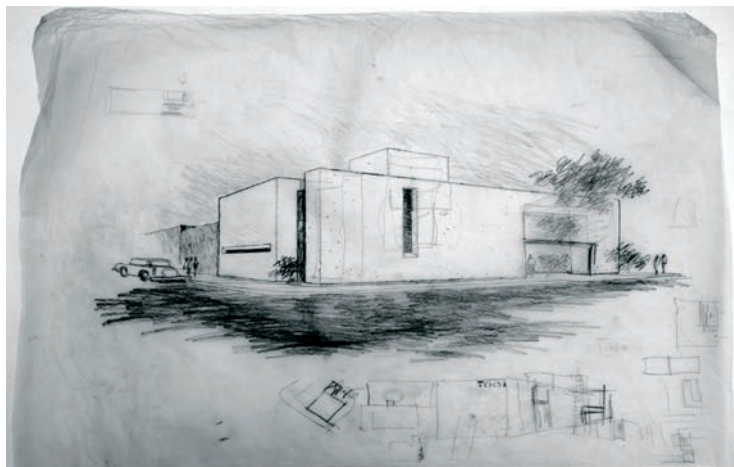
Wydawanie się racjonalnym mogło często wyglądać restrykcyjnie... Z tego powodu racjonalne szaleństwo może być często właściwym wyborem.

Tak więc w czwartej połowie ubiegłego stulecia jedyną racjonalną rzeczą wydawało się być zrobienie czegoś nowego, czegoś, co przyjdzie później, *post*.

Była to epoka *post*. Był to moment, w którym nie szukano intuicji, ale źródła historycznego, w którym nie szukano rozumu, lecz jego przewyższenia. Nawet jeśli nie ma pewności, że intuicja i rozum były tak bardzo od siebie oddalone... Jest to czas bardzo nam bliski i nie ma sensu o tym dyskutować. Wśród wielu elementów *post* i wielu *nowości* nakładających się na siebie, nie było to łatwe do zrozumienia, choć czasami mogło być bardzo zabawne. Na przykład, przeczytałem na stronie pewnego samozwańczego eksperta (którego nie znam), że:⁶

„...Aldo Rossi jest również uważany za architekta postmodernistycznego, ale dokładniej rzecz biorąc na-

⁶ Fare città. *Architettura postmoderna*. Di Nat Russo. 2017



leży do nurtu neoracjonalizmu lub neomodernizmu...” Kilka lat wcześniej, Gillo Dorfles zauważył: „Postmodernistyczny klasycyzm Kriera i Aldo Rossiego również powinien zostać wzięty pod uwagę...”⁷

To jest niesamowite. Nie wiem, czy A. Rossi doceniłby te opinie, ale miło jest je przeczytać: Pomyśl o emocjach związanych z byciem *postmodernistą*, ale *neoracjonalistą* czy *neomodernistą*, z odrobiną *klasycyzmu*! A wszystko to bez deklarowania się jako *eklektyk*! Wspaniale!

Niektórzy starsi akademicy mówią teraz o *neofunkcjonalizmie*, odnosząc się zasadniczo do tego, co obecnie nazywa się *architekturą zrównoważoną*.

⁷ Fucine Mute Webmagazine, *Equivoci architettonici del Postmodernismo*, Gillo Dorfles, 1 maja 1999 r.

Il. 6. 1964/65 F. Gehry, Danziger Studio and Residence, Los Angeles.
Il. 7. 1979, Rezydencja F. Gehry'ego, Santa Monica; Gehry Partners

Stąd paradoks architektury, której obraz jest związany z antycznymi strukturami plastycznymi (jak rzeźby). Paradoksem byłoby to, że te dwa „błędne” i kontrastujące postawy prowadzą do obiektów architektury, które odnoszą sukces i wydają się działać! Otóż tutaj poszukują oni fundamentalnych statutów architektury (tak jak 20 lat temu), to znaczy próbują odkrywać architekturę nieustannie spoglądając w lustro...

Sądzę jednak, że architektura nie może mieć *statutów*.

Architektura może być postrzegana jako życie lub natura. Natura niekoniecznie jest logiczna. Ale musimy traktować ją z pewną racjonalnością, na ile to możliwe.

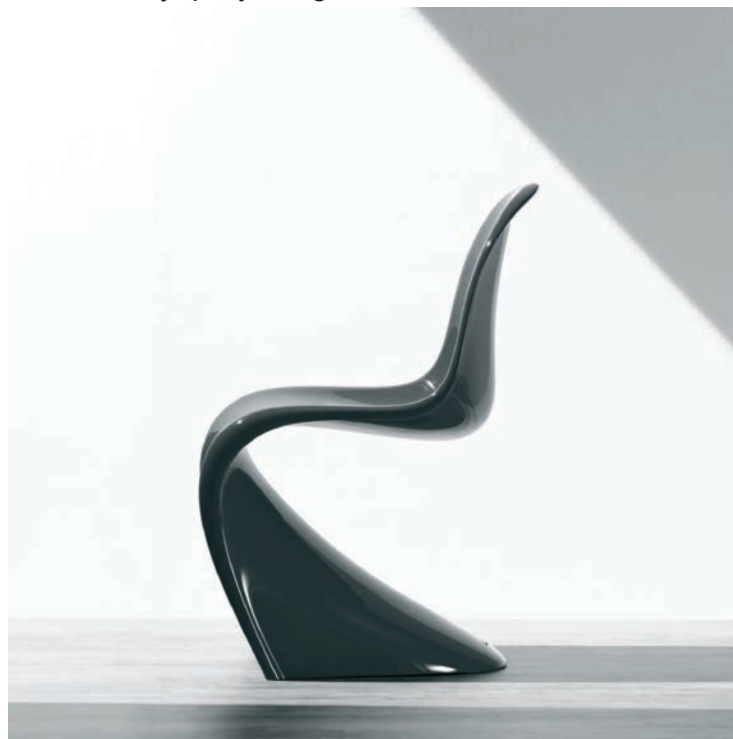
Ponadto bardzo dobrze wiemy, że narzędzia, których używamy, są zawsze silniejsze od nas. I to one przejmują władzę. Prawdziwy artysta jest w stanie kontrolować je w taki sposób, że ten fakt pozostaje niezauważony. W zależności od tego, czy projektujemy ręcznie, linijką, cyrkiem, techniką rysunkową, różnymi systemami pomiarowymi lub cyfrowymi maszynami, wynik będzie bardzo różny.

Jeśli spojrzeć na projekt ze zdjęcia (Il.06), to wydaje się ciekawym szkicem jednego z wielu architektów XX wieku, może nawet racjonalisty.

Jeśli przyjrzeć się zdjęciu (Il.07), tutaj pojawia się być może niezakończona forma de-konstruktywizmu, interesująca tylko wtedy, gdy jest szczegółowo przestudiowana; jednak trochę przypominająca inteligentny slums. Jeśli nie zna się tych budynków, być może nie rozpozna się od razu projektanta (ale jedynie patrząc szczegółowo na projekty pod względem kompozycji i rozmieszczenia można zauważyć że są one bardzo interesujące). Później jednak pojawiły się możliwości CAD i komputerowo wspomaganego projektowania z bezpośrednią zmianą na 3D. Wtedy to F. Gehry „eksploduje”, a te dwa poprzednie projekty zyskują nową, ale i bardzo różną wartość. Być może nawet nagroda AIA, która w 2012 r. została przyznana projektowi i która nagradza ponad 25 lat wytrwałości w wartości architektonicznej (bardzo długa era dla Amerykanów!), nie istniałaby bez jego późniejszych projektów.

W dokumentacji towarzyszącej jego kandydaturze

do Nagrody The Twenty-five Year Frank Gehry wyjaśnia proces twórczy stojący za inwencją opracowaną przy budowie dwupoziomowego domu w Santa Monica: *Szukałem interpretacji tego, co według mnie może być odpowiednie dla mojej rodziny, dla mnie. Wkopałem się głęboko w moją osobistą historię... i podążyłem za intuicją (aia.org)*. Po raz kolejny zwyciężyło narzędzie, ale tym razem w najlepszym tego słowa znaczeniu. I na końcu,



dość ciekawy przykład projektu, w którym intuicja i racjonalność zdają się zderzać. Oto krzesło. Kiedy zostało zaprojektowane? Historia krzesła Panton sięga ostatniej połowy lat 50-tych, kiedy to duński projektant Verner Panton opracował pomysł plastikowego krzesła wspornikowego. Producenci nie chcieli jednak realizować tej odważnej koncepcji. Sama firma Vitra przedstawia dokładne wyjaśnienie wielu prób wyprodukowania tego krzesła, aż do ostatnich, pod koniec lat 90-tych.

Czterdzieści lat po pierwszych próbach, jeden z kluczowych celów Pantona został ostatecznie osiągnięty: krzesło z tworzywa sztucznego będące produktem przemysłowym w przystępnej cenie. Verner Panton zmarł

krótko przed zaprezentowaniem krzesła w 1999 roku. Czym jest *intuicja* i czym jest *racjonalność*? Czy projekt, który okazuje się niewykonalny przez 40 lat, jest racjonalny? Odpowiedziałbyś **nie**... przez pierwsze 40 lat! Nie wiemy dlaczego, ale podoba nam się, że jest to możliwe.

Nie wydaje mi się, aby istniała jakakolwiek architektura intuicyjna czy nawet racjonalna, a w ostatnich stuleciach widzieliśmy wiele przykładów. Być może uda nam się ponownie odczytać proste i jasne słowa Otto Wagnera: *Zanim jeszcze weźmiesz ołówek w swoje ręce [jedyne słowa, które dziś mogą wydawać się zbyt stare], dobry, solidny i świetny pomysł musi być wyraźny w twoim umyśle i dobrze przemyślany [to jest intuicja!]. Nie ma znaczenia, czy pomysł ten pojawia się szybko czy wolno, czy wymaga refleksji i dopracowania, czy też okazuje się trafny już w momencie pierwszego objawienia, jak uderzenie pioruna na czystym niebie czy wbity gwóźdź; czy też wymaga ciągłego dopracowywania. Pewne jest to, że dziś dobry podstawowy pomysł, dobrze przemyślany, ma dużą wagę i przyczynia się do oceny dzieła bardziej niż jakkolwiek bujny kwiat, któremu spontaniczna i nieświadoma siła artysty pozwala kiełkować.*

Ważne jest również uwzględnienie ducha praktyczności, który przenika dziś ludzkość. Każdy projektant będzie musiał przestrzegać tej zasady: „*nic, co nie jest funkcjonalne, nie może być piękne*”.⁸

Więc z prostotą, zacznijmy od *intuicji*, pracujmy z rozsądkiem. Rezultatem nie będzie ani jedno, ani drugie, ale będzie to zależało od tego, czego naprawdę szukaliśmy. Bo to jest najtrudniejszy temat; jeśli szukaliśmy czegoś dobrego, to może coś dobrego nadeszło... I być może, jeśli nie ma w tym ekstremizmu, to nawet lepiej; nawet jeśli w tym ostatnim przypadku, rzadziej doprowadzi cię to do chwały! Być może lepiej jest unikać szaleństwa rozumu, ale rozsądne szaleństwo jest czasem najlepszym, na co możemy liczyć.

* Full Prof. Arch. Alberto Pratelli, Università di Udine

⁸ Otto Wagner, *Architettura moderna e altri scritti*, TAM/Teoria dell'Architettura Moderna, Zanichelli Editore, Bologna 1980 (tytuł oryginału: *Moderne Architektur. Seinen Schuelern ein Fuerer auf diesem Kunstgebiete*. Pierwsze wydanie Verlad Anton Schroll, Wiedeń 1895)

Rafi Segal

THE IRRATIONAL LIFE OF ARCHITECTURE IRRACJONALNE ŻYCIE ARCHITEKTURY

Streszczenie

Podczas gdy architekci starają się tworzyć nowe formy w swoich projektach, odbiór architektury przez użytkowników pozostaje w dużej mierze zależny od identyfikacji tego, co znane. Esej analizuje sposoby, w jakie znajomość określa formalne upodobania i metafory używane do pośredniczenia i „dostępu” do mniej znanej formy architektonicznej.

Słowa kluczowe: zwyczaj, metafora, forma, projekt, irracjonalność

Abstract

While architects seek to create new forms for their designs, the reception of architecture by its users remains largely reliant on identifying the familiar. The essay examines the ways in which familiarity establishes formal preferences and the metaphors used to mediate and ‘access’ the less familiar architectural form.

Keywords: Habit, Metaphor, Form, Design, Irrationality

Jednym z moich pierwszych zadań w szkole architektonicznej był projekt przedszkola. Zaproponowany przeze mnie projekt był podobny w formie do standardowego przedszkola w Izraelu, przypominającego budynek przedszkola, do którego sam uczęszczałem w dzieciństwie w latach siedemdziesiątych – modernistyczny jednopiętrowy prostokąt. Po latach zastanawiałem się, jak to możliwe, że ambitny student pierwszego roku architektury, za jakiego się uważałem, zastosował takie banalne i nieinwencyjne rozwiązanie. Z pewnością nawet dziecko w przedszkolu mogłoby wymyślić coś bardziej pomysłowego. Być może brak umiejętności

i zaufania do własnej intuicji odciągnął mnie od poszukiwania mniej konwencjonalnego rozwiązania na rzecz bezpiecznej ucieczki do tego, co znane. Z czasem się to zmieniło.

Poprzez praktykę projektową rozwija się talent architekta (lub intuicja), a wraz z pewnością siebie i doświadczeniem powstaje coraz więcej i więcej wiedzy, która stanowi podstawę tej intuicji. Umiejętności doskonalą się i rozwijają w różnych aspektach pracy architektonicznej, aż do momentu, w którym architekt włada formą. Aspirując do bycia pomysłowym w swojej własnej praktyce projektowej, architekci poszukują nowych form i nowych środków wyrazu. Tę tendencję już pod koniec XIX wieku zauważył Adolf Goller, określając ją mianem ‘Efektu Znużenia’¹.

Jednak podczas gdy architekci angażują się w tworzenie nowych form, odbiór architektury opiera się w dużej mierze na dokładnej odwrotności – nacisku na to, co znajome.

Przyzwyczajanie do Formy,² jak ja to nazwałem, opisuje zjawiska, które sprawiają, że pewne formy są preferowane w stosunku do innych z powodu zwykłego przyzwyczajenia – w wyniku znajomości, zwyczajów i ustalonych skojarzeń. Zwłaszcza formy architektoniczne, jak również przedmioty, opierają się na ‘lepszemu dopasowaniu’ z czasem. Tak jak stara kurtka czy para butów, które lepiej dopasowują się do kształtu ciała czy stopy, tak też nasze upodobania estetyczne. Podświadomie przyzwyczajamy się do pewnych form, a nasze preferencje skłaniają się do tego, co nam znane. Badany efekt psychologiczny wyjaśniający to zjawisko nazywany jest *efektem czystej ekspozycji* lub znany jest również jako „znajomość rodzi sympatię”. Eksperymenty przeprowadzone pod koniec lat 60. przez psychologa

¹ Adolf Goller, “What is the cause of perpetual style change in architecture?” (1887), w: *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Robert Vischer (autor), Conrad Fiedler (autor), Heinrich Wölfflin (autor), Adolf Goller (autor), The Getty Center For The History Of Art, 1996.

² “The Habit of Form” autorstwa Rafi Segala ukazał się w *Pidgin* 6, czasopiśmie wydawanym przez Princeton University School of Architecture, 2008 str. 88-95.

Roberta Zajonca po raz pierwszy pokazały, że wielokrotne wystawienie na działanie określonego obrazu lub melodii muzycznej doprowadziło do tego, że ludzie oceniali je bardziej pozytywnie niż inne bodźce tego samego rodzaju, z którymi wcześniej nie mieli do czynienia. Krótko mówiąc, zasada „czystej ekspozycji” oznacza, że w miarę jak rzeczy ‘zaczynają nam się podobać’, nabieramy nieodłącznych upodobań poprzez wielokrotną ekspozycję w czasie. Bodźcem tym mogą być ludzie, produkty komercyjne, miejsca, a nawet kształty. Na przykład – im częściej jakaś osoba jest widywana, tym bardziej atrakcyjna i inteligentna wydaje się być (choć istnieją wyjątki, gdy nadmierna ekspozycja ma skutek odwrotny i prowadzi do negatywnej reakcji).

Nie dziwi zatem fakt, że branża reklamowa wykorzystuje tę zasadę na niezliczone sposoby. Jednak „czysta ekspozycja” była również pomocna w zrozumieniu odbioru dzieł sztuki, jej wpływu na utrwalenie kanonu³.

Istnieją oczywiście inne istotne czynniki, które wpływają na postrzeganie kształtów trójwymiarowych i określają preferencje estetyczne. Teoria Gestalt miała na przykład na celu ukazanie zasady wrażenia wzrokowego, wyjaśniając naszą ‘naturalną’ skłonność do pewnych form, a nie innych. Cała gałąź studiów wizualnych z końca XIX wieku w dziedzinie historii i teorii sztuki, *Kunstwissenschaft* (nauka o sztuce), zajmowała się tymi kwestiami, choć na ogół nie w odniesieniu do architektury.

Przyzwyczajenie do formy w architekturze odgrywa istotną rolę, tym bardziej, że odbiór dzieła architektonicznego jest przede wszystkim irracjonalny. Architektura jest doświadczana emocjonalnie, instynktownie, często nawet nieświadomie, jak zauważa Walter Benjamin:

„Architektura zawsze reprezentowała prototyp dzieła sztuki, którego odbiór jest konsumowany przez zbioro-

*wość w stanie roztargnienia”*⁴.

Benjamin wyjaśnia, że w przeciwieństwie do dzieła sztuki, które wymaga od widza koncentracji, budynki są często użytkowane i zamieszkiwane przez mieszkańców, niekoniecznie zdających sobie sprawę z ich cech formalnych. Zajmowanie się codziennymi czynnościami podejmowanymi w przestrzeniach samych budynków (nawyki życia codziennego) odwraca uwagę od szczególnych cech formalnych budynków. Benjamin uważa to za potencjalną siłę architektury. W tym miejscu należy jednak rozróżnić doświadczenie architektury codziennej, czyli większości obiektów tworzących środowisko zbudowane, od tych wyjątkowych, ikonicznych, ‘nowatorskich’ dzieł architektonicznych, które uważane są za osiągnięcia artystyczne, a tym samym mieszczą się w kategorii sztuki. Te ostatnie przyciągają uważne oglądanie, są postrzegane inaczej i z założenia mają być rozróżniane od konwencjonalnego budynku.

Architekci i projektanci są świadomi formy architektonicznej i często krytycznie odnoszą się do zależności między formą przedmiotu lub budynku a jego wykorzystaniem. Architekci starają się myśleć racjonalnie, oceniając formy na podstawie kryteriów użytkowania, wydajności, struktury, ekonomiki, itp. zamiast polegać na jego znajomości. Niemniej jednak nadal otaczają nas formy, które nie są już używane zgodnie z ich pierwotnym przeznaczeniem ani nie służą celowi, dla którego powstały. Formy mają tendencję do przetrwania, zastępując swój pierwotny ‘sens istnienia’ lub zamierzenie, przywłaszczając sobie inne znaczenia i zastosowania. W architekturze, gdzie procesy zmian są wolniejsze niż zmiany w innych bardziej ‘krótkotrwałych’ formach, zjawisko to jest coraz bardziej obecne. Kilka form architektonicznych wciąż pojawia się na nowo i służy innym celom niż te, dla których zostały stworzone. Lofty są typowym przykładem przestrzeni pierwotnie zaprojektowanych jako magazyny lub fabryki, które stały się pożądanymi miejscami do życia.

Architektom trudno jest zaakceptować fakt, że niektóre tradycyjne formy nadal cieszą się popularnością, podczas gdy nowe innowacyjne formy często napo-

³ James E. Cutting, – “The Mere Exposure effect and Aesthetic preference”, (2006) W: P. Locher, C. Martindale, L. Dorfman, V. Petrov, and D. Leontiv (red.) *New Directions in Aesthetics, Creativity, and the Psychology of Art*. Baywood Publishing, str. 9 <http://www2.psych.cornell.edu/cutting/pub/locher.pdf>

⁴ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, część XV, str. 239-240, w: *Illuminations*, red. Hannah Arendt, tłum. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968.

tykają opór opinii publicznej⁵. Przykład takiej postawy można wyczytać w słynnym stwierdzeniu Le Corbusiera 'oczy, które nie widzą'. W swojej polemicznej *Vers une Architecture* ("W stronę architektury") Le Corbusier protestuje przeciwko tym oczom (ogółowi społeczeństwa), które nie dostrzegają nowych form generowanych przez współczesne życie i tego, jak te nowe formy, wynikające przede wszystkim z postępu technologicznego i inżynierii lądowej, reprezentują nową estetykę. Krytyczna myśl Le Corbusiera, aby 'otworzyć oczy' jest wezwaniem do odrzucenia wcześniejszych sposobów widzenia i uwolnienia architektury od starych nawyków (=form) na rzecz nowego spojrzenia na świat. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, dlaczego architektura, w swojej estetyce i sposobach myślenia, tak wolno dostosowuje się do współczesnych warunków, w przeciwieństwie do szybko zmieniającego się świata infrastruktury i maszyn, samochodów, liniowców, samolotów i wielu innych.

Problem pojawia się, gdy architekt przedstawia niekonwencjonalne formy i projekty, które są trudne do 'strawienia' i w związku z tym wywołują negatywne reakcje. Nawet jeśli takie projekty, z funkcjonalnego punktu widzenia, mogą idealnie spełniać wymagania programowe i użytkowe, to opór wobec nich może wynikać po prostu z nieznamości ich formy. Problem ten zaostrza się, ponieważ ludzie często próbują ukryć irracjonalną reakcję za racjonalnym wyjaśnieniem. Najczęstszym argumentem przemawiającym za ukryciem niechęci do wyglądu projektu jest stwierdzenie, że nie funkcjonuje on dobrze, czyli nie sprawdza się wystarczająco dobrze z użytkowego punktu widzenia. I nawet gdyby to była prawda, chciałbym przypomnieć, że kiedy coś kochamy, z łatwością ignorujemy jego wady. A wady są zawsze.

Kiedy wprowadzana jest nowa, nieznana lub "nieoswojona" forma, która napotyka opór, stosuje się metafory w celu ułatwienia jej odbioru i nawiązania z nią silniejszego związku. Metafora pośredniczy między różnymi punktami widzenia architekta i społeczeństwa, łącząc abstrakcyjny, nieznany kształt z dobrze znanym

przedmiotem/tematem/motywytem. Metafory są potężne, ponieważ nie opierają się na racjonalnej argumentacji czy rozumowaniu, ich wpływ jest natychmiastowy i nieodwracalny.

Istnieją nieskończone przykłady tego, jak metafory pomagają w odbiorze architektury. Londyńska Rada ds. Planowania zaczęła ostatnio przypisywać nazwy proponowanym budynkom na etapie przeglądu planów – nadając im przezwiska lub identyfikacyjne skojarzenia, które mogłyby pomóc w przekazaniu proponowanego planu po jego ujawnieniu opinii publicznej⁶. Podejście to zostało powszechnie przyjęte po słynnym precedensie londyńskiej wieży Gherkin, który pokazał, że używanie metafor do opisywania budynków, nawet jeśli jest to tylko metafora korniszona, zwiększa społeczną przystępność projektu i jego ostateczną akceptację.

Co więcej, metafory nie tylko ułatwiają interpretację dzieła, ale także wzbogacają je o dodatkowe znaczenie. Im większą ekspozycję publiczną otrzymuje nowe dzieło architektoniczne, tym większą uwagę i znaczenie przywiązuje się do używanych metafor.

W przeciwieństwie do uwagi, jaką przyciągałaby "nieoswojona" forma architektoniczna, znana forma jest zazwyczaj odbierana bez oporu. Choć można ją krytykować za jej banalność, rzadko kwestionuje się funkcjonalność znanej formy. Wyjątek mogą stanowić dzieci, które nie są jeszcze przyzwyczajone do pewnych konwencji funkcji i formy i łatwo zastępują na przykład formę konia kijem od miotły, jako że może on służyć do jazdy (być może dlatego Picasso powiedział, że każde dziecko jest artystą). Znajoma forma nie powinna być akceptowana taką, jaką jest, ponieważ może być równie zwodnicza, co ta mniej znana. Polityczne instytucje władzy wykorzystywały konwencjonalne i znane formy architektoniczne jako 'trwałe' nośniki często niechlubnych programów. Faszyzm wszakże uwielbiał greckie porządki. To, co nieoczekiwane, jest ukryte za tym, co znane. Jednak niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z formalnymi nawykami życia codziennego, które występują na poziomie indywidualnym, czy też z ogólnie pojętymi preferencjami społeczno-kulturowymi, sugeruję, by w tym kontekście

⁵ Michael Benedikt – "Less for Less Yet: On Architecture's Value(s) in the Marketplace", w: *Commodification and Spectacle in Architecture*, (red.) William S. Saunders, London, Minneapolis, University of Minnesota Press 2005, str. 17.

⁶ Rozmowa autora z Peterem Reesem, głównym architektem londyńskiego City, Nowy Jork, zima 2007 r.

zrozumieć służbę architekta dla społeczeństwa, którą wyświadcza mu przez uwolnienie go od zbędnych nawyków. Przy pomocy wyobraźni i intuicji (talentu) oraz umiejętności rozpoznawania użytecznych metafor architektki dążą do zmiany w tym, co znane, poszukując momentu świadomości formy, a może nawet inspirując dzieło architektoniczne do stania się dziełem sztuki.

* Assoc. Prof. Ph.D Arch. Rafi Segal, Department of Architecture, Massachusetts Institute of Technology, USA

Juan Luis Trillo de Leyva

IN PRAISE OF SHADOWS OR THE RATIONAL INTUITION OF LIGHT

POCHWAŁA CIENI LUB RACJONALNA INTUICJA ŚWIATŁA

Streszczenie

Moim zdaniem intuicja nie stoi w opozycji do racjonalności. Jak głosi teza XVII Międzynarodowej Konferencji Naukowej w Krakowie „Racjonalne i irracjonalne tendencje nie stoją ze sobą w sprzeczności”. Nie uważam jednak, że powinniśmy utożsamiać intuicję z irracjonalnością.

Zawsze wierzyłem, że nawet w najbardziej nędznym i mrocznym miejscu, w którym żyjemy, gdzie cień lub ciemność znajdują stałe schronienie, małe światło pozwoli nam połączyć się z rzeczywistością, z ogromem wszechświata gwiazd i planet przez naturalne światło. Zamknięcie światła, uchwycenie go w przestrzeni wewnętrznej stało się trudnym zadaniem architektonicznym. Przypomina ono próbę trzymania wody w dłoniach.

Niektóre ćwiczenia pedagogiczne i nasze ostatnie projekty mogą służyć jako swoista ilustracja, szczególnie „patio” naszej pracowni, które zostało zamienione w laboratorium, z zamiarem dokładnego zbadania i obserwacji naturalnego światła.

Słowa kluczowe: intuicja, racjonalność, światło, cień, projekt

Abstract

In my opinion, intuition is not in opposition to rationality. “Rational and irrational tendencies do not stand in contradiction to each other”, as the thesis of the 17th International Scientific Conference in Krakow states, al-

though I do not believe that we should associate intuition with irrationality.

I have always believed that even in the most miserable and obscure place we live in, where shadow or darkness have permanent shelter, a tiny light beam will enable us to connect with reality, with the immensity of the universe of the stars and the planets through the natural light. Enclosing the light, capturing it in an interior space, has become at all times a difficult architectonic aim to achieve. It is like trying to hold water in your hands.

Some pedagogical exercises and our last projects can serve as an illustration, especially the “patio” of our studio that we have turned into a laboratory with the intention to examine and observe natural light closely.

Keywords: Intuition, rationality, light, shadow, project.

Moim zdaniem intuicja nie stoi w opozycji do racjonalności. Jak głosi teza XVII Międzynarodowej Konferencji Naukowej w Krakowie „Racjonalne i irracjonalne tendencje nie stoją ze sobą w sprzeczności”. Nie uważam jednak, że powinniśmy utożsamiać intuicję z irracjonalnością. Tylko skrajne postawy mogą zniekształcać sposób, w jaki normalnie myślimy o architekturze, tworząc zarówno przypadkowe projekty oparte na kapryśnych fantazjach, jak i powtórzenia typologicznych modeli bazujących na normatywnych zasadach. Modele te nie przyczyniają się w żaden sposób do twórczego rozwoju projektu architektonicznego. Cnota jest, jak zawsze, uniwersalnym środkiem między dwoma skrajnościami, pozwalającym wydobyć intuicję z pełnej wiedzy o zawodzie, ponieważ intuicja ingeruje w nasze twórcze myślenie w taki sam sposób, w jaki skrót przekształca bardzo długą dedukcyjną refleksję w spontaniczny pomysł indukcyjny, przydatny tylko wtedy, gdy opiera się na rozległej wiedzy o środowisku, w którym jest rozwijany. Jednak działanie projektowe musi być zawsze prowadzone z uwzględnieniem wszystkich wymiarów architektury: fizycznego, wykonawczego czy materiałowego, a także uczuciowego czy wrażliwości.

Stąd też tytuł tej prezentacji nie jest prostą grą słów. Stanowi on nieustający cel mojej dziedziny badań i pracy zawodowej przez ostatnie pięćdziesiąt lat. Zawsze

Il. 1. Letni cień, Studio Seville Architects A. Martínez and J. L. Trillo.
Fotografie: Olvido Muñoz Heras



wierzyłem, że nawet w najbardziej nędznym i mrocznym miejscu, w którym żyjemy, gdzie cień lub ciemność znajdują stałe schronienie, maleńka wiązka światła pozwoli nam połączyć się z rzeczywistością, z ogromem wszechświata gwiazd i planet dzięki naturalnemu światłu. Nasze działania są kontrolowane przez światło, które również ingeruje w rytm dni. To światło, które odbija się na ścianach naszego pokoju, przybliża nas do gwiazdowych odległości i ruchów opisujących sezonowe orbity ciał niebieskich. Wszystko to odbija się na świecącym terminalu naszego pokoju, a tym samym: architektura staje się celem ostatecznym na końcu wielkiej podróży, którą mierzymy w latach świetlnych.

Biorąc pod uwagę ciągłość i stałość tego corocznego akademickiego wydarzenia, XVII MIĘDZYNARODOWEJ KONFERENCJI NAUKOWEJ, postanowiłem zrewidować pod tytułem „Pochwała cienia” mój pierwszy wykład wygłoszony w 2002 roku i zatytułowany „Pochwała kontrolowanego światła”. Podwójne pojęcia, takie jak dźwięk/cisza czy światło/cień, pozwalają nam zrozumieć złożoność otaczającej nas przestrzeni, przybliżając nam nieskończone gradienty, które mieszczą się pomiędzy przeciwstawnymi pojęciami. Nawet jeśli nigdy nie doświadczymy absolutnej ciemności, między nią a południowym światłem zewnętrznym występuje stopniowy wzrost oświetlenia, który możemy obserwować każdego ranka z wnętrza przestrzeni architektonicznej. Używając terminologii matematycznej, moglibyśmy opisać to jako całki pomiędzy zerem a nieskończonością nieuchwytnych, ale wyczuwalnych materiałów, takich jak dźwięk czy światło.

Podczas gdy światło zostało nam dane, cień jest wynikiem naszej działalności twórczej. Drzewa, płoty, kraty, słupy, schody, tarasy, domy i wieże opisują ruch słońca w ciągu dnia za pomocą rzucanych cieni w specyficznym krajobrazie. Tylko architektura jest w stanie stworzyć przestrzeń wewnętrzną, w której związek pomiędzy światłem i cieniem jest odwrócony w stosunku do zewnętrznego otoczenia. Gdy w krajobrazie światło jest otoczeniem, tłem, a cień jest figurą, jak to ma miejsce w przypadku cienia drzewa, słupa, wieży lub orła lecącego nad ziemią, w przestrzeni wewnętrznej terminy te ulegają odwróceniu, ciemność staje się tłem, a światło

wygląda jak figura.

Zamknięcie światła, uchwycenie go w przestrzeni wewnętrznej, stało się trudnym zadaniem architektonicznym. Przypomina ono próbę trzymania wody w dłoniach. W momencie, gdy promień słońca wkracza w ciemną przestrzeń, pojawia się nowy, pełny i odmienny krajobraz. Jeśli zgodzimy się ze słynnym stwierdzeniem Leona Battisty Albertiego, że „miasto jest dużym domem”, które potwierdza teorię harmonii pomiędzy częściami i całością, możemy również stwierdzić, że każde pomieszczenie lub przestrzeń oświetlona naturalnym światłem staje się całkowitym i odmiennym krajobrazem. Kiedy obserwujemy ciągły ruch promieni słonecznych w ciemności pod gwiazdzistym sklepieniem arabskiej łaźni lub wpadających do Hagia Sophia w Konstantynopolu (Stambule), kto ośmieliłby się zaprzeczyć, że powstaje nowy krajobraz? To dlatego dychotomia między światłem a cieniem stanowi główną przyczynę naturalnego zakorzenienia się twórczości architektonicznej: to właśnie czyni architekturę wiarygodną i realną.

Każdy, w zależności od wieku i wrażliwości, posiada doświadczalną wiedzę na temat światła, zmian zachodzących w ciągu dnia lub zmian sezonowych, niezależnie od wiedzy naukowej, równonocy wiosennej lub jesiennej, azymutu i położenia słońca lub zmian w percepcji w zależności od miejsca zamieszkania, na tej czy innej półkuli, w Ekwadorze czy na Islandii. Ciągła zmienność światła naturalnego – możemy stwierdzić, że podobna sytuacja nigdy nie powtórzy się w ciągu roku – utrudnia wykorzystanie światła jako zasadniczego wymiaru projektu architektonicznego. Z tego powodu potrzebujemy intuicji połączonej z podstawową wiedzą na temat światła, aby projektować nowe przestrzenie, które zamykają i asymilują naturalne oświetlenie.

Wśród eksperymentów naukowych związanych ze światłem wyróżnia się „Camera Obscura” ze względu na jej bezpośredni związek z architekturą. Jeśli zamknijemy ciemność w pomieszczeniu, to znaczy, jeśli zagwarantujemy nieprzenikalność świetlną jego ścian, możemy kontrolować kontakt z przestrzenią zewnętrzną tylko przez otwór. Od początku XVII wieku posiadamy dokumenty opisujące „Camera Obscura” (termin ukształtowany przez Johanna Klepera) jako instrument lub mecha-

nizm optycznego; niewielki otwór w jednej ze ścian, który umożliwia dostęp wiązki światła do aparatu, wyświetlając odwrotny obraz z zewnątrz na przeciwległą ścianę. Na początku obrazy były uchwytywane i rysowane na papierze, by je utrwalić, aż do momentu, gdy opracowane zostały światłoczułe materiały, które automatycznie utrwały obrazy. Udoskonalenie „Camera Obscura”, zmniejszenie jego rozmiaru aż do momentu, gdy stał się łatwym w obsłudze gadżetem i opracowanie obiektywu optycznego, wraz z odkryciem innych materiałów światłoczułych, pozwoliło na wynalezienie aparatu fotograficznego, który od razu utrwała obrazy, migawki, rzeczywistego świata. Słowo „fotografia” można przetłumaczyć jako „rysunek światłem”. W języku greckim, *phōtos* oznacza „światło”, a *graphé* oznacza „rysowanie”.

Architekturę można porównać do wielkiego instrumentu optycznego, który w każdej przestrzeni wewnętrznej odtwarza „camera obscura”, aparat fotograficzny, którego czułe materiały stanowią my wszyscy: mieszkańcy lub użytkownicy. W fizycznej dwoistości opozycji między światłem i cieniem projekt architektoniczny musi zmierzyć się z dwoma głównymi warunkami: architekturą jako ramą krajobrazu zewnętrznego i przestrzenią wewnętrzną jako odbiciem odmiennego światła naturalnego. Kompozycje fotograficzne Miesa van der Rohe, będące początkową wersją Photoshopa, ukazują nam projekty takie jak przestrzenie muzealne, które obramowują specyficzny krajobraz. To architektoniczne wykorzystanie przestrzeni jako ramy krajobrazu jest tak oczywiste, że w Resor House (1937-38) istnieją perspektywy wewnętrzne, które obramowują dwie fotografie z dwóch różnych miejsc. Mies każe nam myśleć o architekturze jako o scenografii teatralnej lub ekranie filmowym. Resor House można również postrzegać jako obiektyw aparatu fotograficznego.

Z drugiej strony, kwestia oświetlonej przestrzeni wewnętrznej prowadzi nas do innych koncepcji i innych dzieł architektury, wznowienia Alegorii jaskini Platona, gdzie więźniowie nie pamiętający świata zewnętrznego zmuszeni są interpretować cienie rzucane od wylotu jaskini. W tej sytuacji nieustanna zmiana światła i ruch cieni reprezentuje przemijanie czasu. Paradygma-

tycznym przykładem architektury *camera obscura* jest Panteon Agrypy w Rzymie (118-125 r. n.e.) przecinany przez świetlisty okrąg, który wydobywa się z centralnego oculusa w sklepieniu. Jest to architektura, która zamyka światło naturalne i tworzy kompletny krajobraz, w którym cienie i światło ukazują przemijanie godzin i pór roku. Jest to szczególnie uwydatnione w Panteonie, gdzie woda deszczowa przenika przez centralny otwór, czyniąc ten sztuczny krajobraz realnym i wiarygodnym. Niektóre projekty architektoniczne, takie jak te Alvara Aalto czy Alvaro Siza, nie mogłyby zostać zrozumiane bez rozpoznania ich źródeł w świetlnych przesłonach czy *camera obscura*.

Światło księżyca również oddziałuje na oświetlenie cienia, zawsze związane z magicznymi i tajemniczymi opowieściami literackimi oraz błędnie nazywane „sztucznym światłem”, które bierze się z ognia: odrobina światła słonecznego w innej skali. Pomimo ciągłej ewolucji i rozwoju sztucznego światła, zawsze zachowuje ono swoje pochodzenie jako energia pierwotna, tak jak ogień. Największa różnica w porównaniu ze światłem naturalnym może polegać na możliwości powielenia się w wielu punktach świetlnych, tak wielu, jak byśmy chcieli, czyli w mnożeniu cieni.

W jednym z najbardziej rozpoznawalnych domów modernizmu, Curzio Malaparte House (Capri, 1937), którego autorstwo zostało przypisane Adalberto Liberze, choć obecnie niektórzy krytycy utożsamiają je z pisarzem i pierwszym właścicielem Curzio Malapartem, możemy znaleźć mechanizm architektoniczny zdolny do nałożenia na ramę zdjęcia okna Miesa otworu z camera obscura lub obiektywu aparatu fotograficznego, a także naturalnego światła na sztuczne. Tylne ściany komina w salonie, zastąpiona jest oknem z bezpiecznego szkła firmy Zeiss (niemiecka firma produkująca przyrządy optyczne). Przez komin możemy teraz dostrzec morze i horyzont, a jednocześnie widzimy, że to okno służy jako obiektyw aparatu fotograficznego. W nocy i od strony morza okno staje się latarnią morską, która ostrzega żeglarzy o obecności klifu.

Obserwacja światła i cienia w naszych projektach, jego znajomość, interpretacja i świadome wykorzystanie mogą być wykorzystane jako ważny argument do wspar-

cia projektu architektonicznego, element, który służy jako walidacja lub potwierdzenie tego, co już zostało zbudowane oraz jako rozwinięcie nowego procesu projektowego, w którym światło staje się podstawową zasadą. Powiedziawszy to: porozmawiamy o cieniu.

Pochwała cienia, znany esej japońskiego autora i powieściopisarza Jun'ichirō Tanizakiego, przybliżył nam na początku XX wieku sposób, w jaki ciemność jest wykorzystywana w tradycyjnym domu japońskim. Za pośrednictwem sprawnej i nieskomplikowanej narracji Tanizaki opisuje i uszczegóławia złożone pojęcia dotyczące percepcji światła lub, mówiąc inaczej, percepcji cieni. To, co najbardziej przyciąga w tej książce, to jej szczegółowy opis fizycznego aspektu rzeczywistości, który, nawet jeśli jest przez wszystkich znany, zazwyczaj pozostaje niezauważony w naszym codziennym życiu. Tekst skupia się na subtelnych spostrzeżeniach dotyczących materiału i jego powierzchni. Aby to osiągnąć, za punkt odniesienia posłużył mu tradycyjny japoński dom z całym jego tradycyjnym wyposażeniem. Jest to dom z rozległym dachem, który wykracza poza domowe przestrzenie prywatne. Służy jako przesłona gwarantująca ciągłe przechodzenie pomiędzy światłem zewnętrznym a ciemnością wnętrza. Dom ten zmusza odwiedzających do ciągłego dostosowywania tęczy do coraz ciemniejszej przestrzeni. Materiały, kolory, tekstury, odbicia, zapachy są uwydatniane przez pisarza, który pełni rolę gospodarza domu, aby czytelnik mógł zobaczyć i poczuć piękno zamknięte w niepozornych budowlach i miejscach.

(...) *piękno japońskiego pokoju to nic innego jak gra odcieni półmroku o różnej intensywności. Prostota japońskiego pokoju budzi u ludzi Zachodu zdumienie – mają wrażenie, że widzą nagie szare ściany bez żadnych upiększeń. Cóż, można ich zrozumieć, ale dzieje się tak, ponieważ nie potrafią przeniknąć tajemnicy półmroku.*

(...)

Nasze ściany są utrzymane w neutralnych kolorach, tak aby smutne, delikatne, umierające promienie mogły zatonać w całkowitym wytchnieniu. J. Tanizaki (1933).

W swoim podejściu do postrzegania oświetlonej rzeczywistości Tanizaki opisuje sposób zachowania ma-

teriałów, które są zwyczajowo stosowane w japońskim domu, takich jak papier, drewno, jadeit czy lakiery. Ukazuje, w jaki sposób cienie mroku tworzą głębię na różnych powierzchniach, gdy się na nich odbijają. Te odbicia zdają się wyłaniać z wnętrza, podobnie jak wtedy, gdy patrzymy na powierzchnię jeziora lub na oko.

Kolejną zapadającą w pamięć książką jest *Historia cudowna Piotra Schlemihla* lub *Człowiek, który sprzedał swój cień*, autorstwa niemieckiego botanika i poety Adelberta von Chamisso (1781-1838). On również przybliżył nam pojęcie cienia, ale w tym przypadku chodzi o osobisty i płaski cień, wolną figurę, która towarzyszy naszemu ciału, podkreślając jego fizyczną rzeczywistość. W tej pięknej opowieści cień staje się niezależny od ciała i istnieje jako obiekt. We wstępie autor ostrzega czytelników, o prawdziwej istocie cienia jako części całości powstałej z oświetlonego ciała:

Ciało może być częściowo oświetlone jedynie przez ciało świecące, a prywatna przestrzeń światła umieszczona za stroną nieoświetloną jest tym, co nazywamy cieniem. Tak więc właściwy cień przedstawia bryłę, której kształt zależy zarazem od ciała świetlistego, ciała nieprzejrzystego i pozycji tegoż ciała w stosunku do ciała świetlistego.

Biorąc pod uwagę cień na płaszczyźnie znajdującej się za nieprzejrzystym ciałem, które go wytwarza, jest to nic innego jak fragment tej płaszczyzny w bryle, który przedstawia cień.

Haüy, *Traktat początkowy fizyki*, tom II.

Autor, Adelbert von Chamisso, kończy swój prolog, akcentując architektoniczną potrzebę: *Pomyśl o bryle.*

Piotr Schlemihl, człowiek, który stracił swój cień, żyje, niemal przypadkowo, fantastycznymi przygodami, których początki sięgają sprzedaży jego cienia. Po zaakceptowaniu, że możliwe jest oddzielenie ciała od jego cienia, opowieść staje się skrajną fantazją. Nawet jeśli jako punkt odniesienia posługuje się rzeczywistością, niektóre właściwości fizyczne zostają zmienione tak, że główni bohaterowie, w tym pan Schlemihl, okazują się postaciami fikcyjnymi. Niemniej jednak, po ostrzeżeniu autora w przedmowie *Człowieka, który sprzedał swój cień*, czytelnik jest świadomy doświadczania przesadnej sceny.

Cień nie ma żadnego bytu sam w sobie. Jest on ograniczony do ukazywania fizycznego przekroju geometrycznego wynikającego z przecięcia dwóch „brył”. W przestrzeni architektonicznej światło i cień rysują na ścianach kształty, które są efektem różnych objętości światło-cienia, które zajmują całość pomieszczenia. Można stwierdzić, że wnętrza architektoniczne to trójwymiarowe puzzle, złożone z zaciennionych obszarów w różny sposób. Utrata cienia musi oznaczać istotną zmianę ciała, do którego należy, dlatego bohaterowie opowieści o Peterze Schlemihlu uważają, że związek z osobą niemającą cienia jest nie do zniesienia.

Światła i cienie występują w innych wymiarach w porównaniu do geometrii architektonicznej, dlatego też cień na zewnątrz i światło wewnątrz tworzą ukośne połączenia, czyli kształty, które rozbijają się o kąty i łączą chodniki, budynki i ściany. Niemniej jednak najważniejszą i najbardziej zaskakującą jakością, jaką zapewniają miastu cienie, jest zmiana skali. W Krakowie, pod koniec listopada, przy okazji Międzynarodowej Konferencji Naukowej Politechniki Krakowskiej, zawsze zaskakuje mnie ogromna długość cieni rzucanych przez odwiedzających Rynek czy Wawel.

Niezwykły i niepokojący film brytyjski *Trzeci człowiek* (1949) oparty na powieści Grahama Greene’a w reżyserii Carola Reeda wykorzystuje różnicę wielkości pomiędzy budynkami Wiednia a cieniami ludzi, aby pokazać nam, zawsze w nocy, jak wyglądało miasto Wiedeń w okresie powojennym. Ogromny i samotny cień Orsona Wellesa rozciąga się po wszystkich chodnikach i fasadach Wiednia, stając się centralną fabułą filmu, gdzie cienie gonią cienie.

Aby nauczyć się, w jaki sposób wykorzystywać świetlny aspekt rzeczywistości w naszych projektach architektonicznych, należy czerpać z doświadczenia i racjonalnej wiedzy o naszym środowisku. Jak wspomniałem na początku tego wykładu, spędziłem znaczną część mojego życia pracując jako profesjonalny architekt i profesor uniwersytecki z zamiarem uzyskania coraz głębszej wiedzy na temat światła i cienia oraz badań nad mechanizmami, które wpływają na kontrolę tych mechanizmów. Jego niematerialna i nieuchwytna obecność, wraz z jego ciągłą zmiennością, wymaga nie tyl-

ko wyczerpującej wiedzy na temat jego fizycznej istoty, ale także wrażliwego korzystania z naszej intuicji, która działa jak skrót w procesie twórczym. Niektóre ćwiczenia pedagogiczne i nasze ostatnie projekty mogą służyć jako swoista ilustracja, szczególnie „patio” naszej pracowni, które zostało zamienione w laboratorium, z zamiarem dokładnego zbadania i obserwacji naturalnego światła.

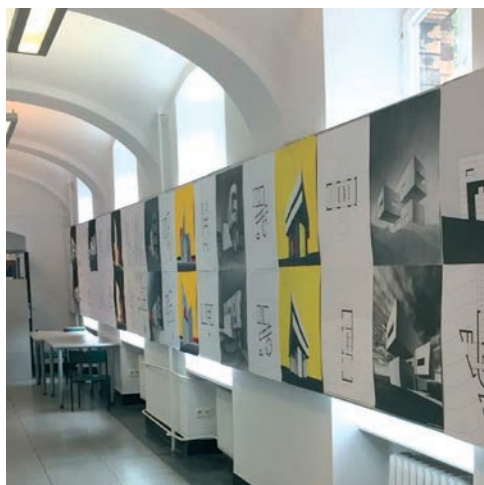
*Prof. Arch. Juan Luis Trillo de Leyva, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Sevilla.



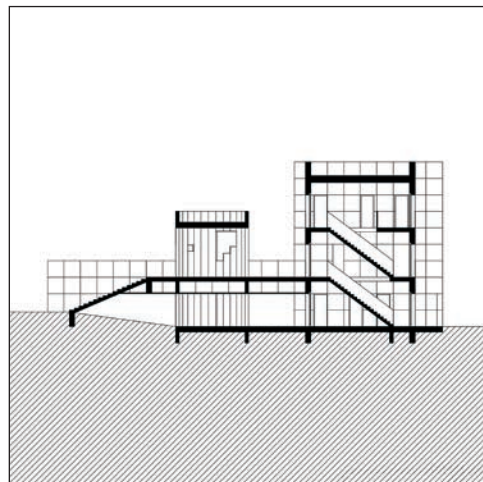
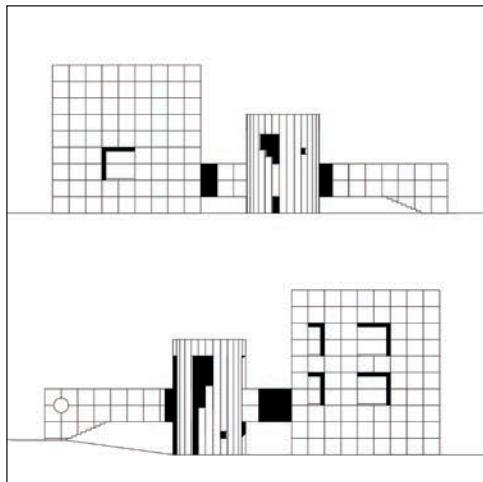
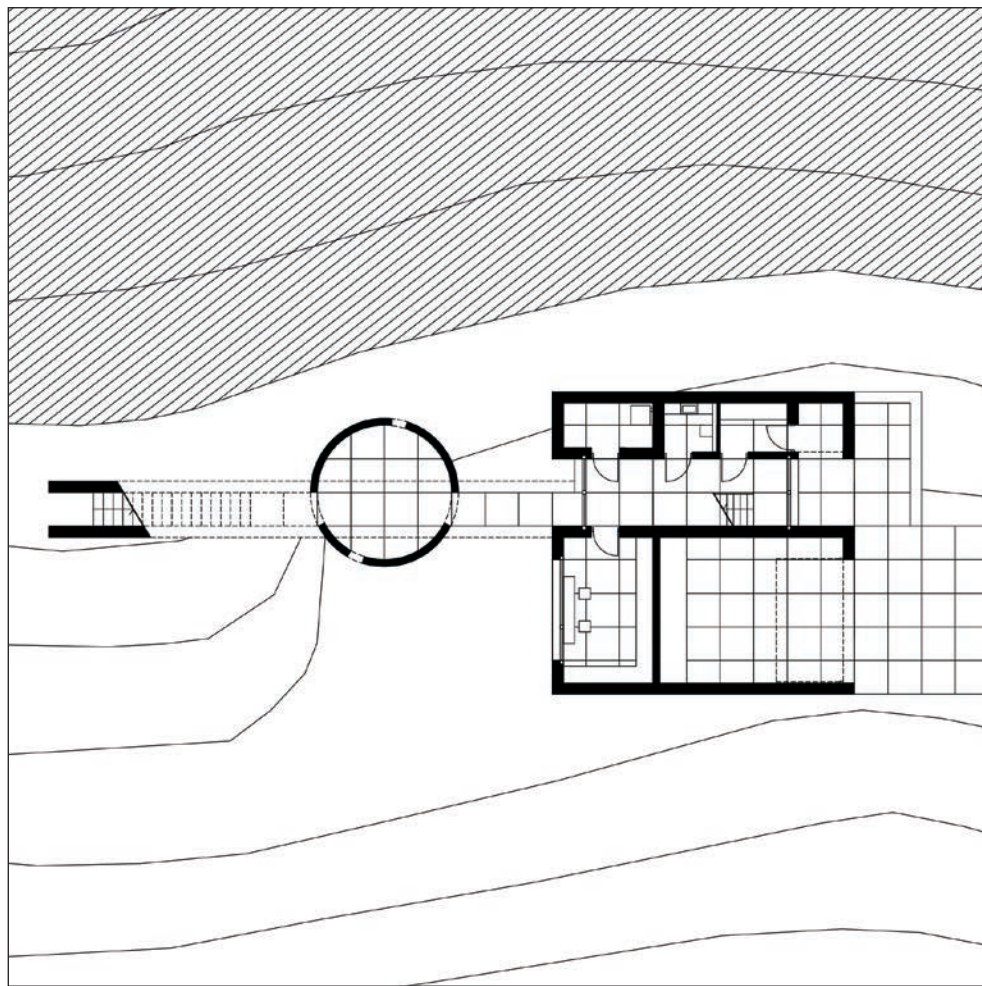
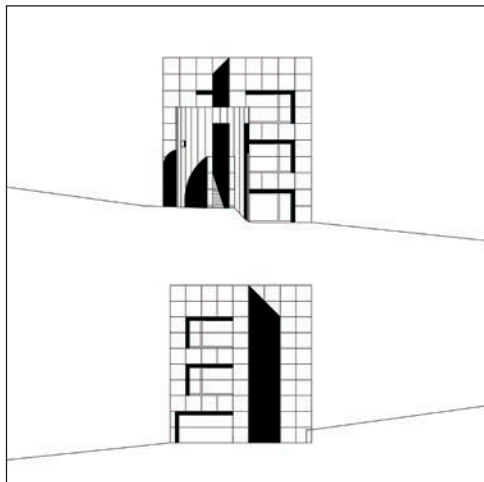
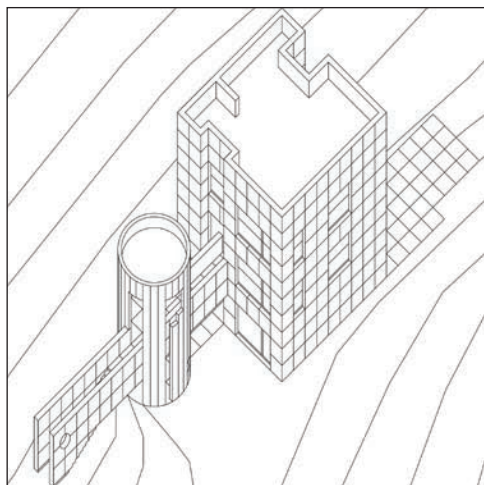
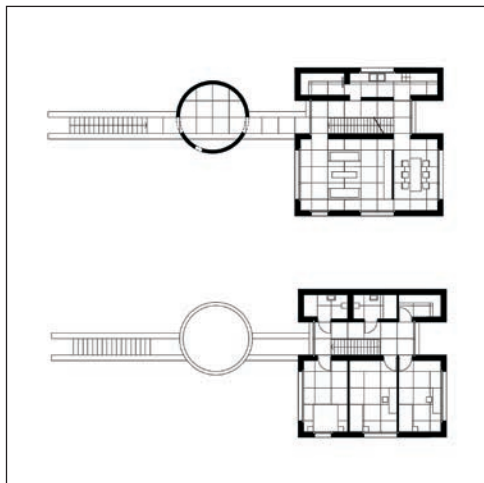
2

Konkurs/Competition

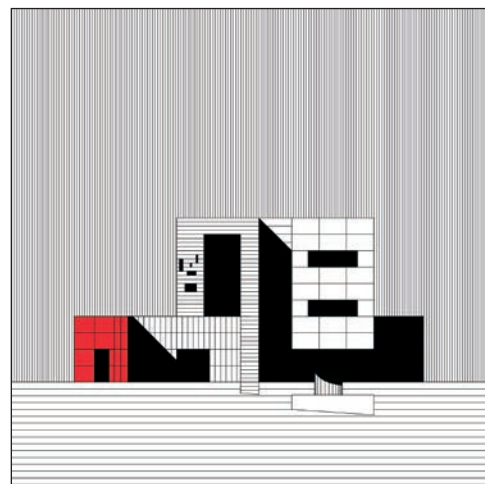
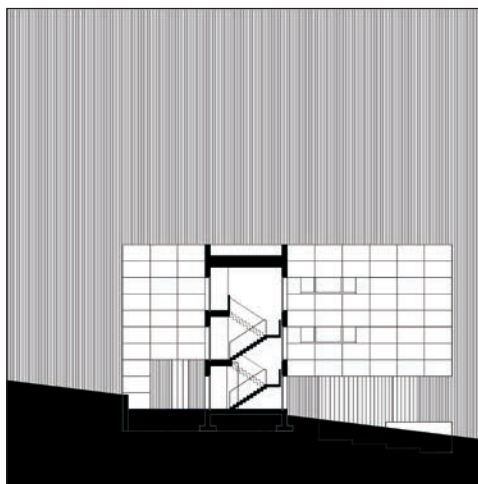
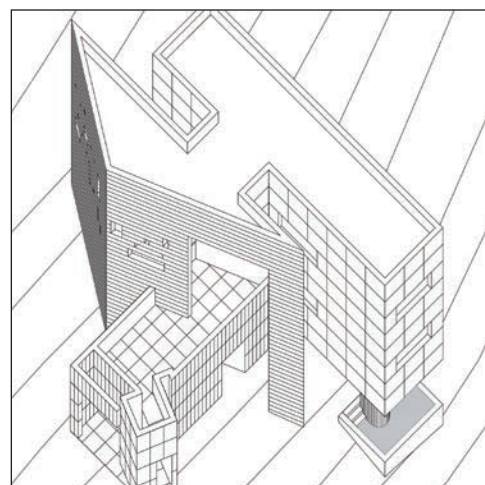
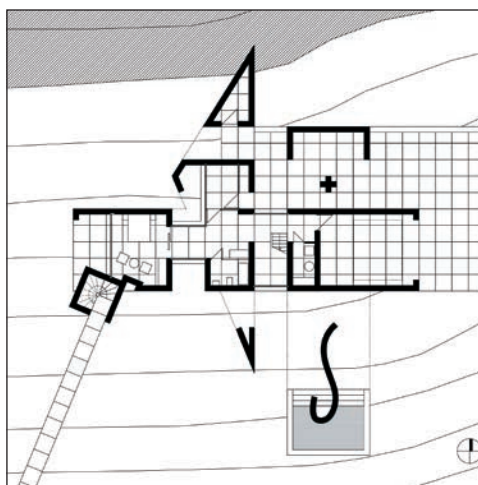
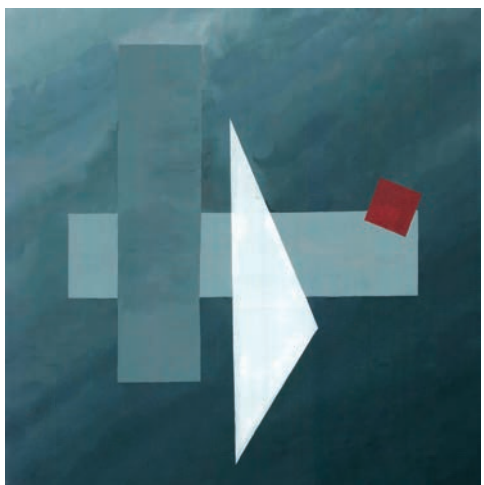
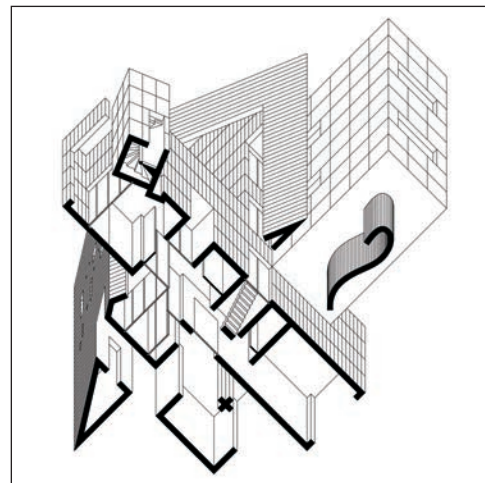
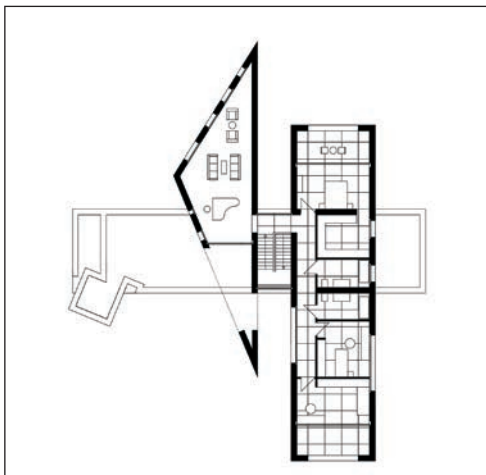
XVIII edycja konkursu dla studentów 2 roku 4 semestru roku akad. 2017/2018
Gra brył – Architektura betonowa – Dom w krajobrazie
The eighteenth edition of the competition for students in Semester 4 of Year 2 in 2017/18
Play of Solids – Concrete Architecture – House in Landscape
Współorganizatorem konkursu i fundatorem nagród jest Stowarzyszenie Producentów Cementu/
Co-organizer and sponsor of the contest prizes is the Polish Cement Association



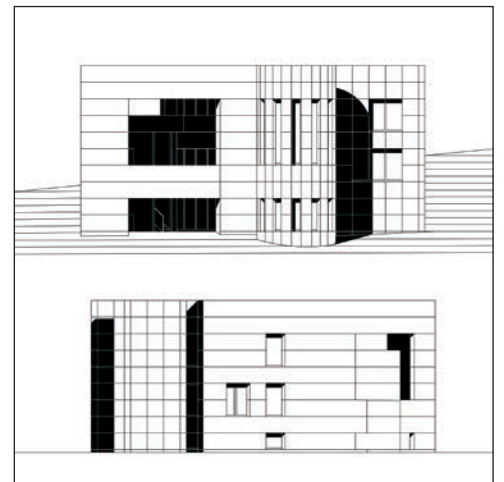
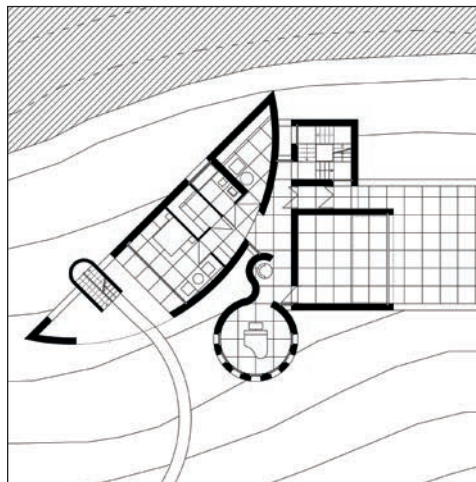
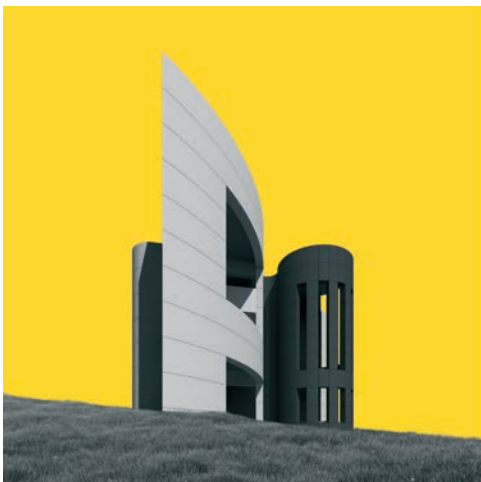
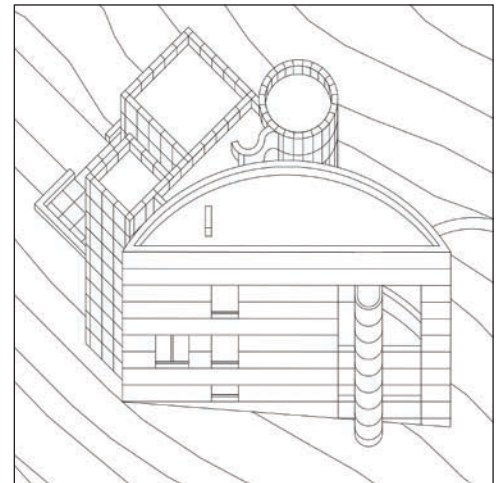
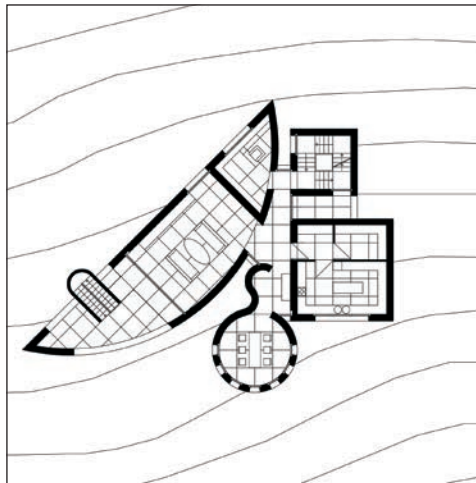
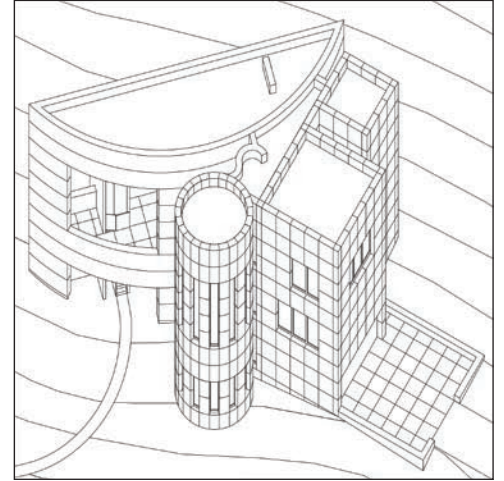
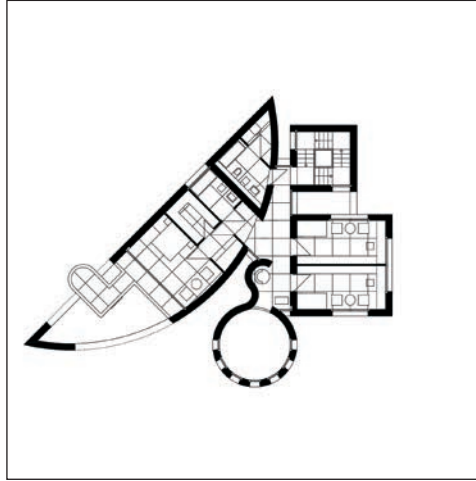




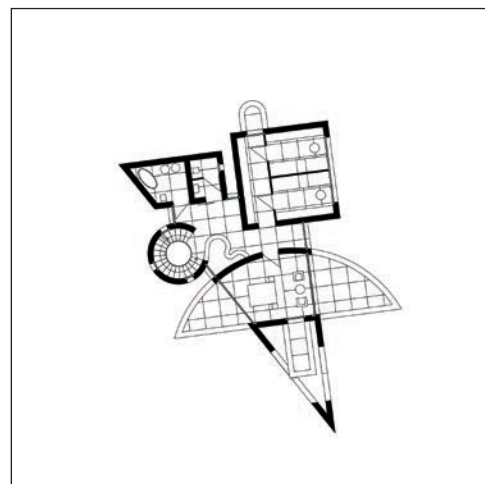
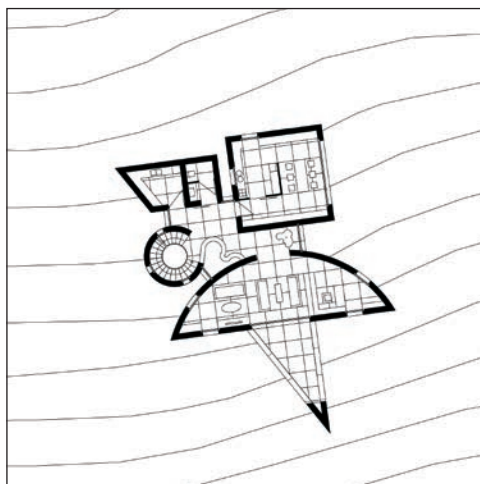
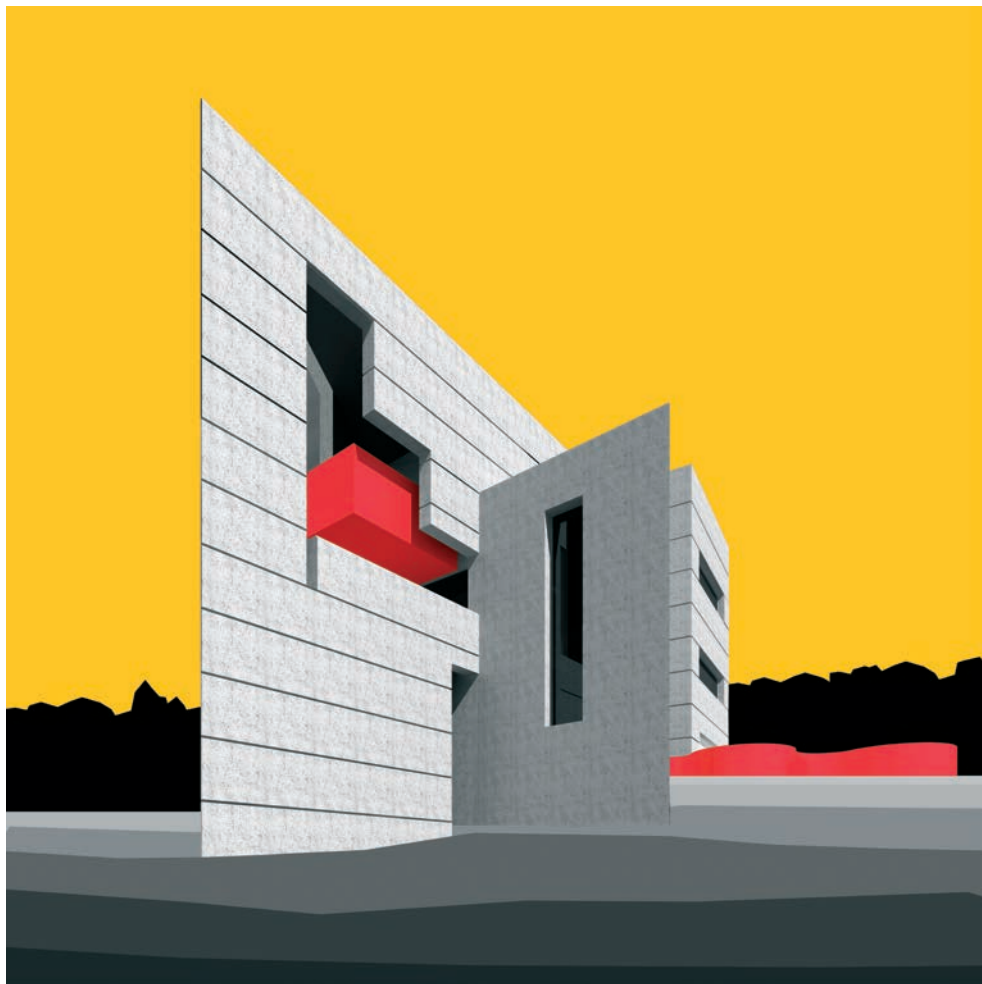
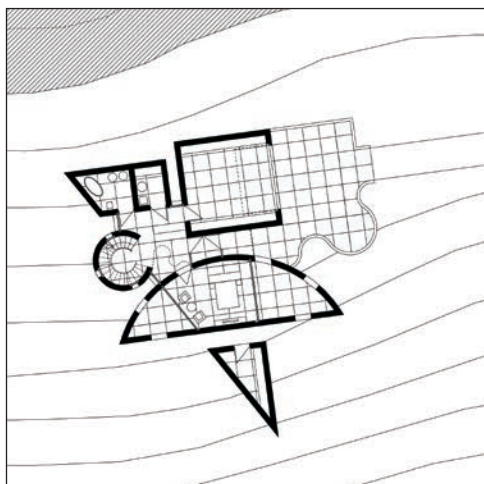
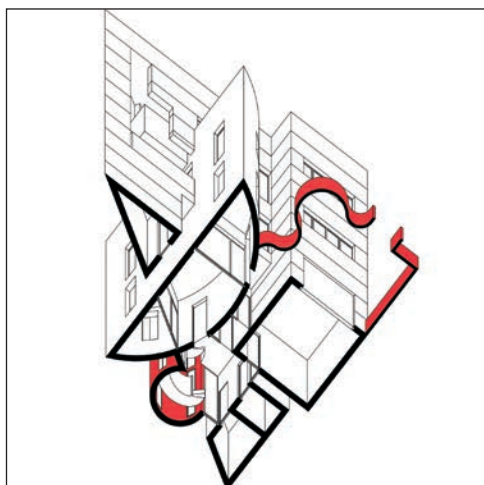
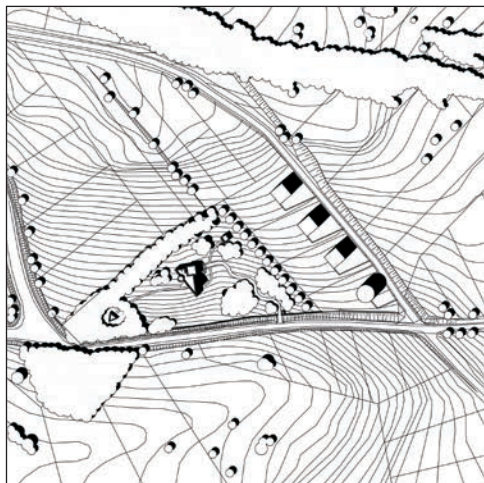




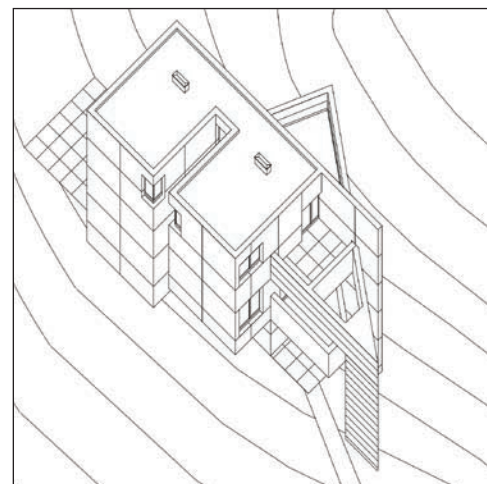
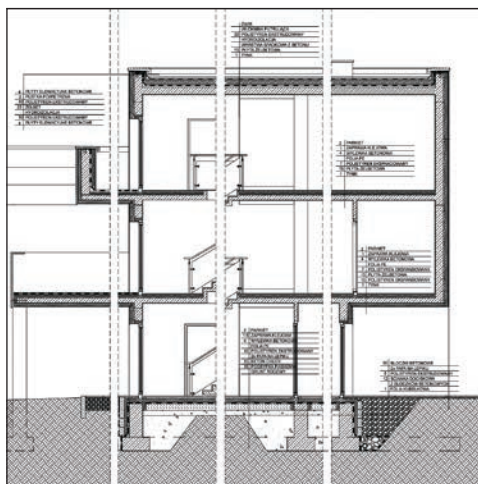
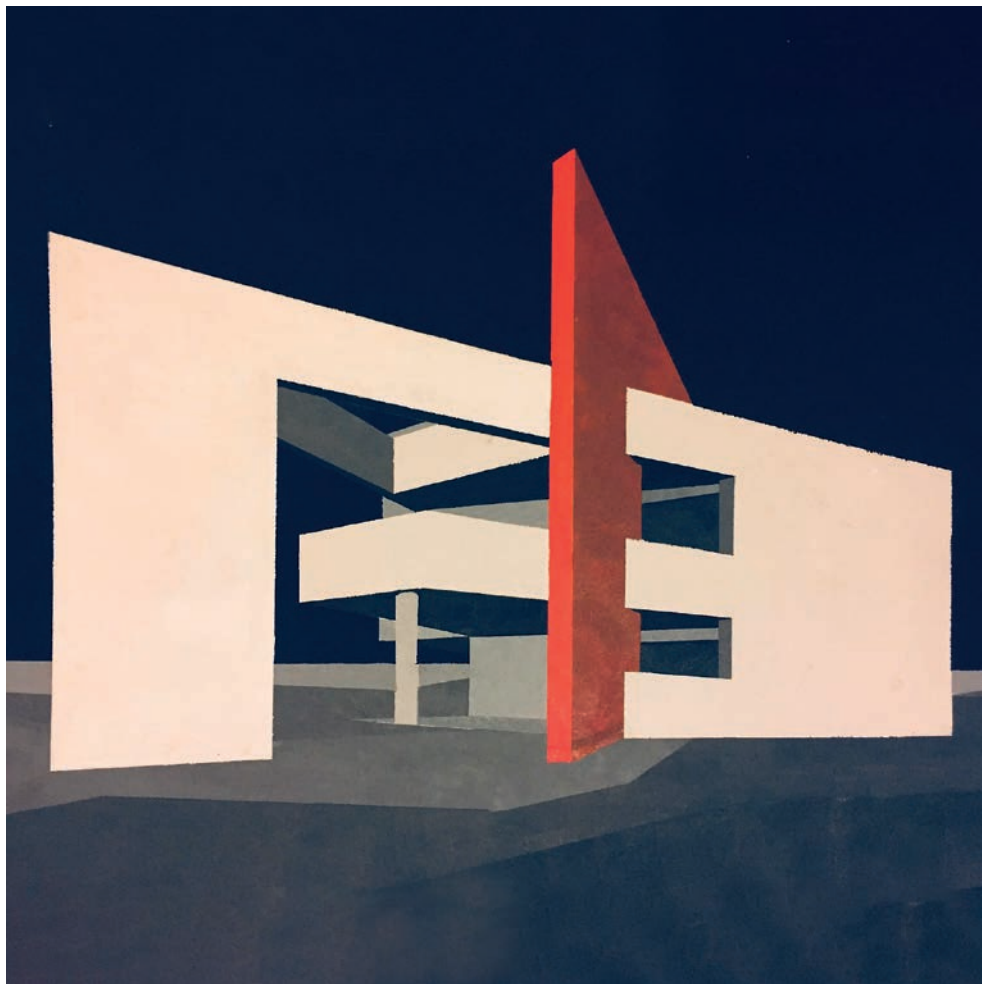
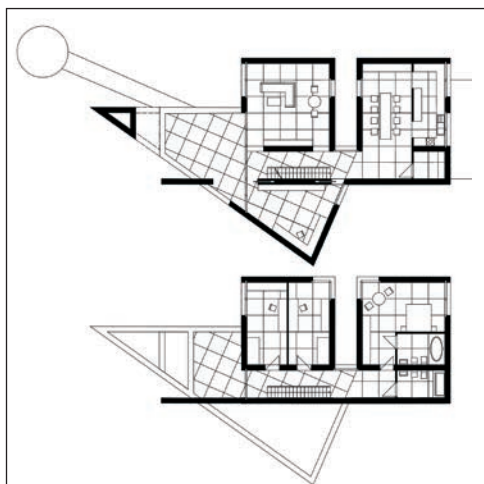
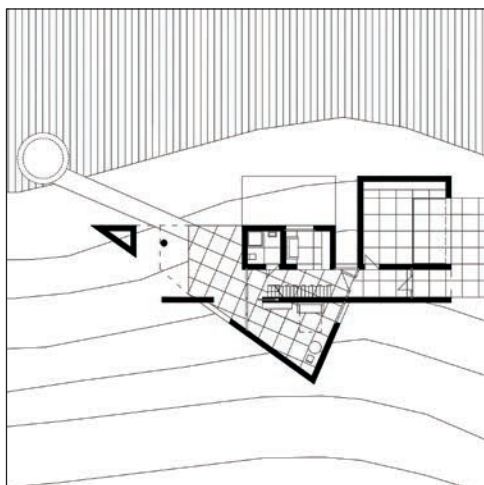
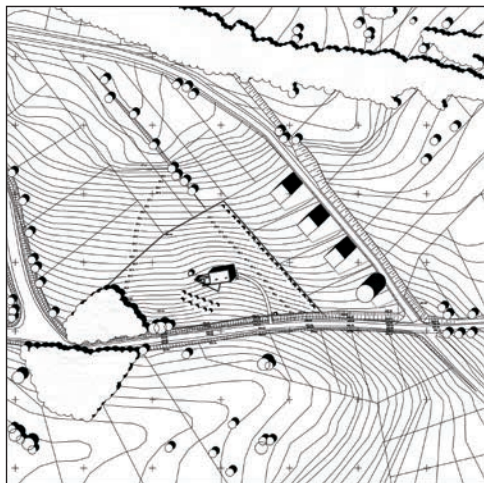




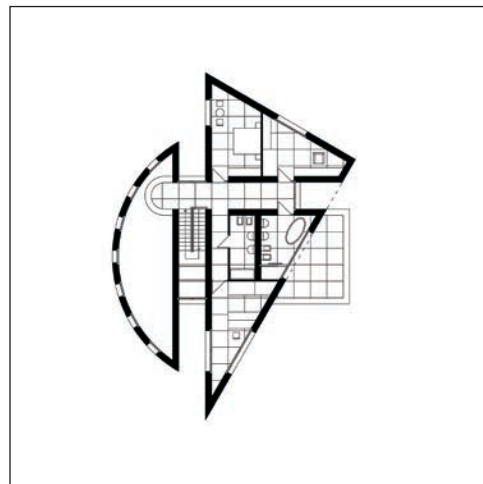
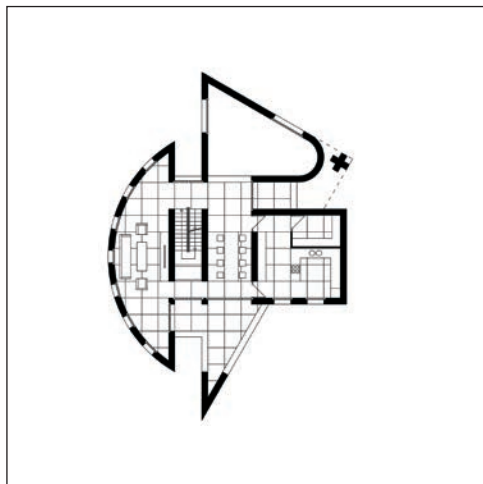
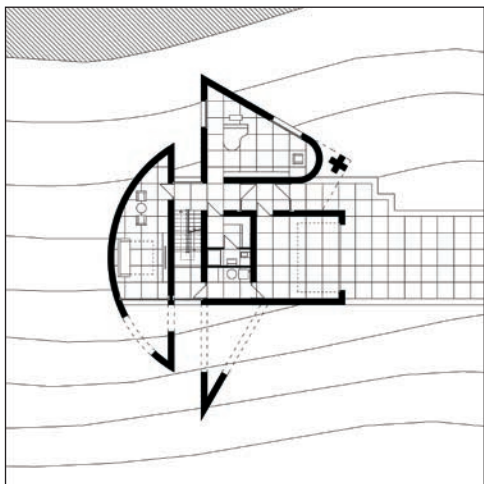
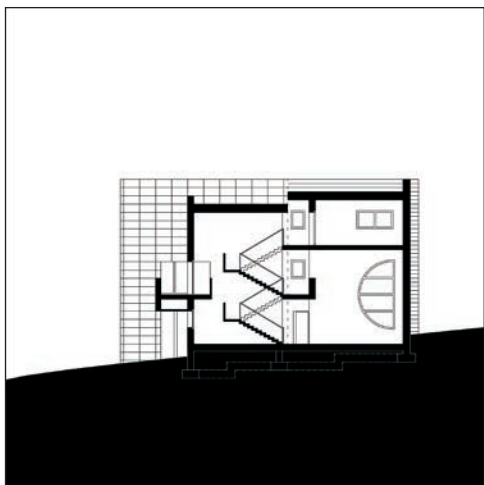
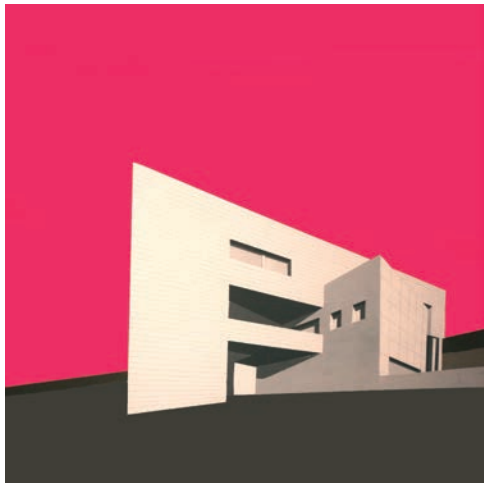




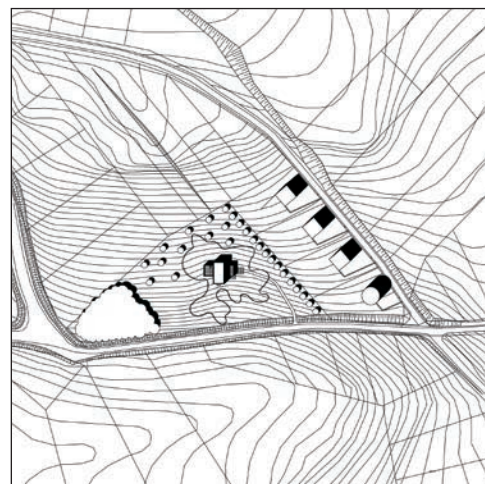
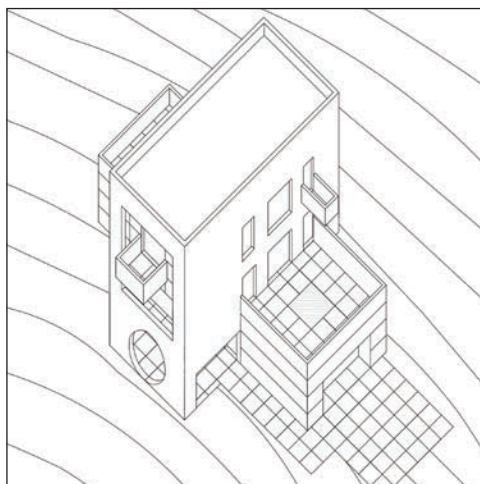
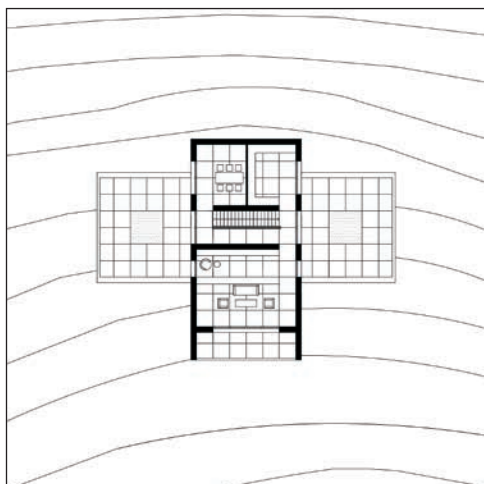
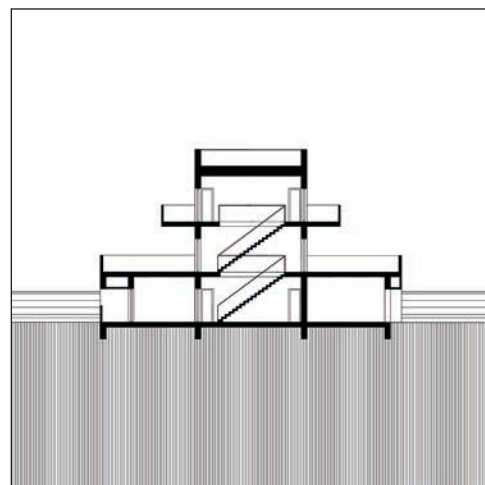
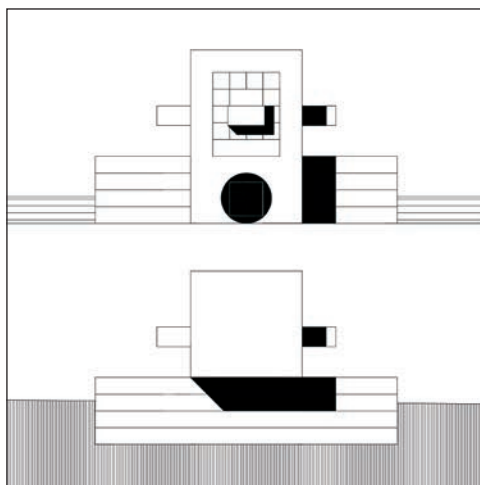
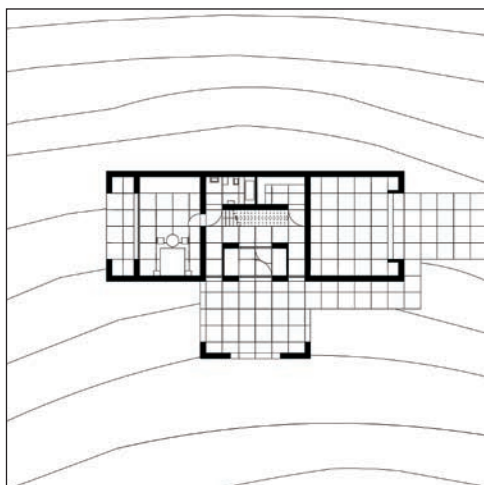
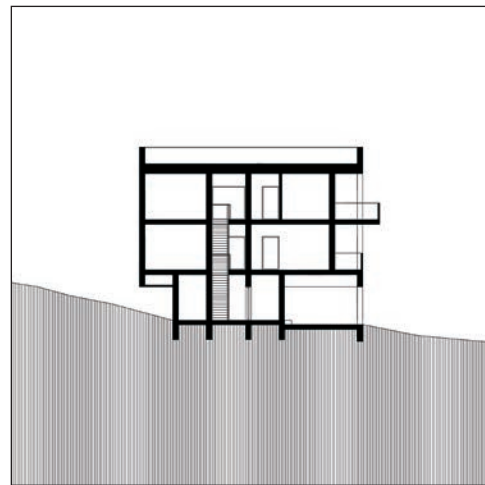
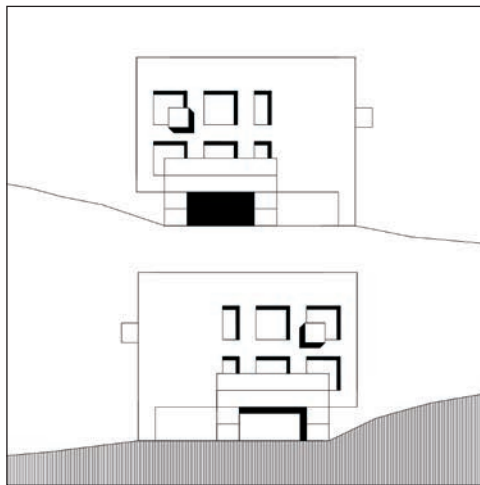
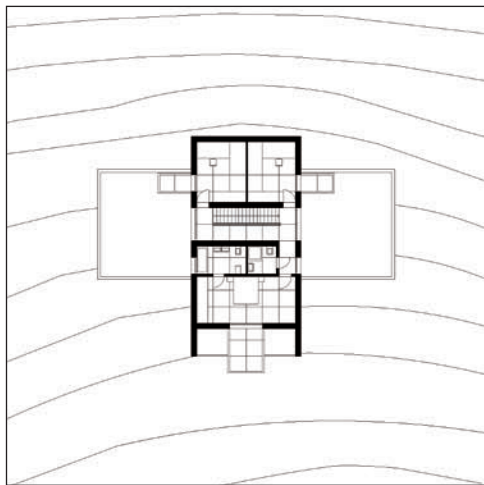


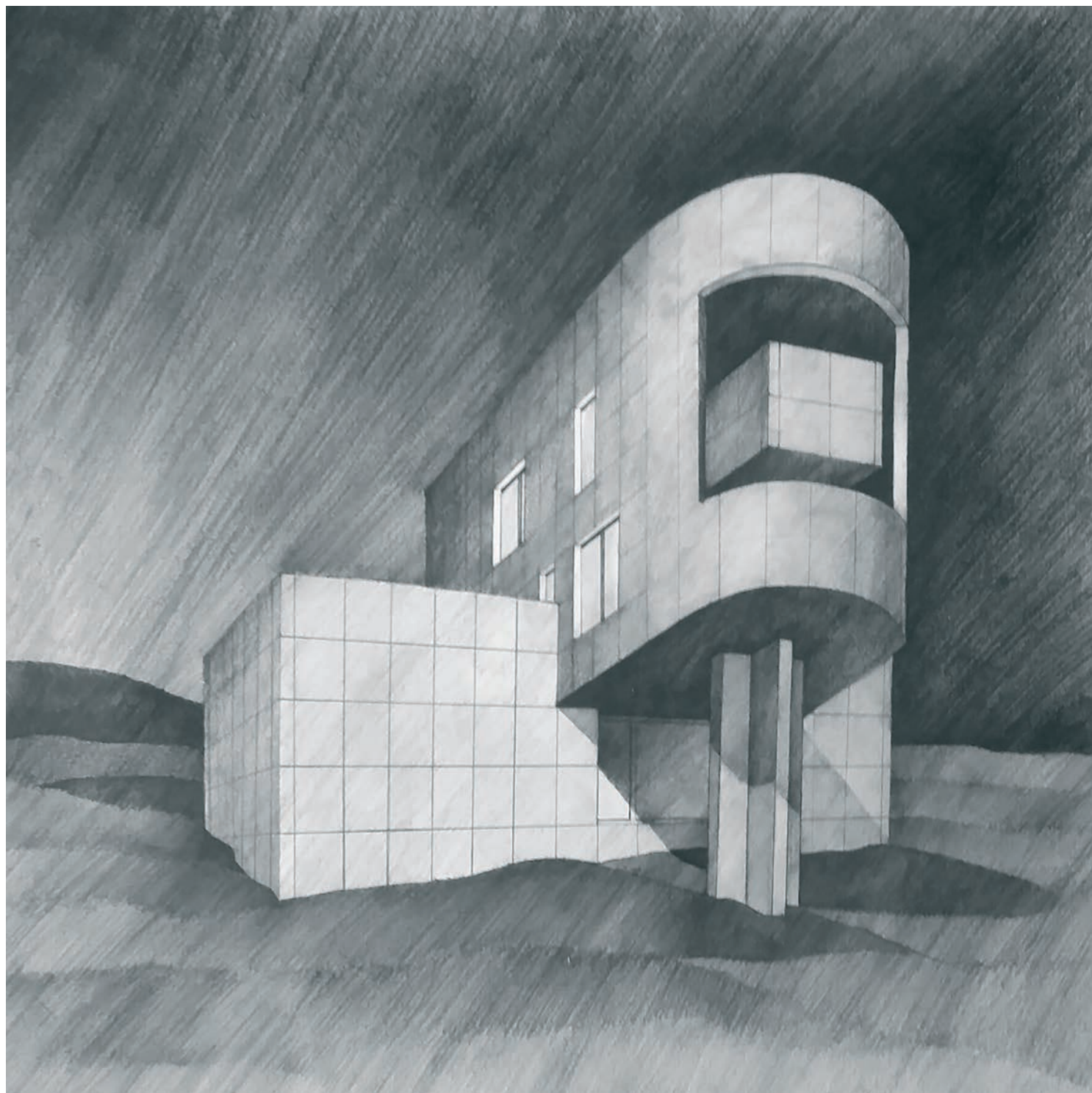


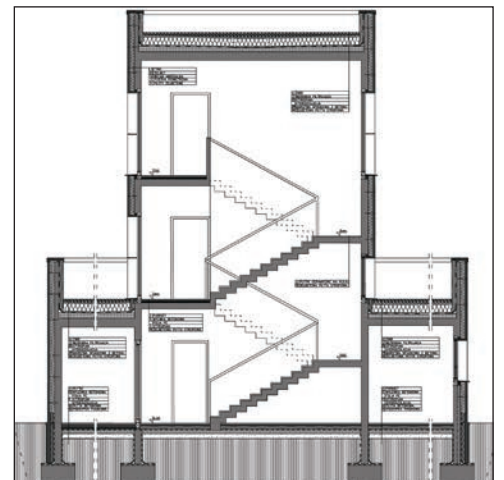
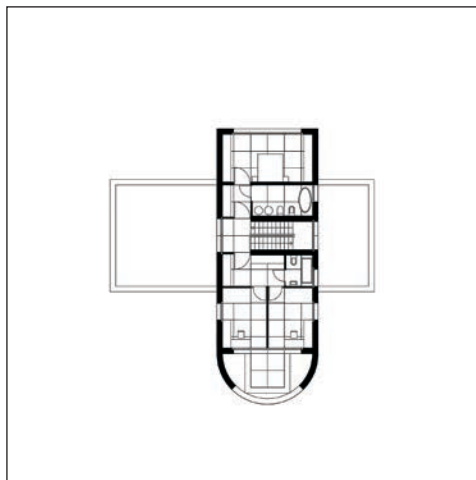
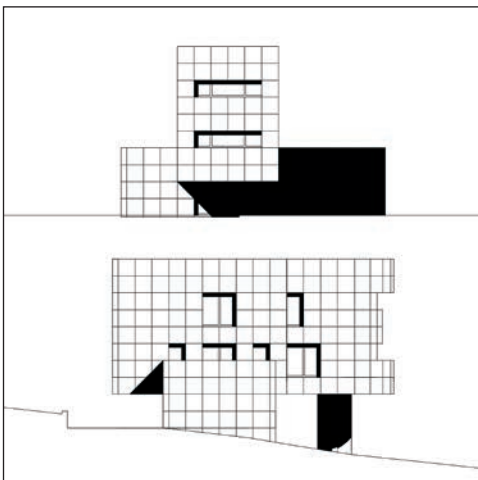
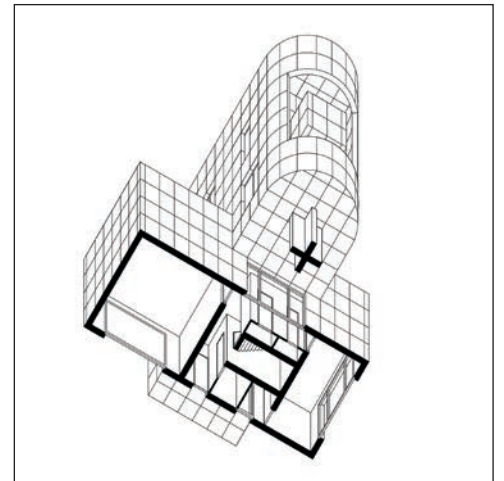
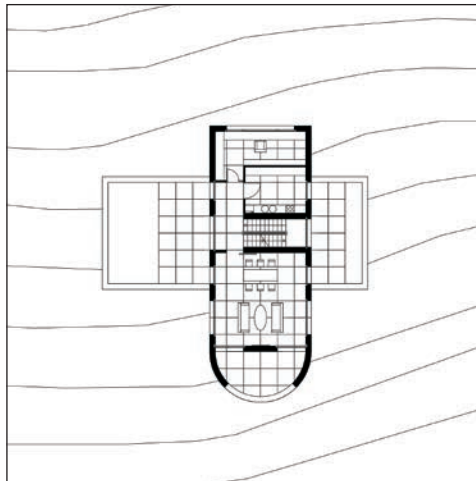
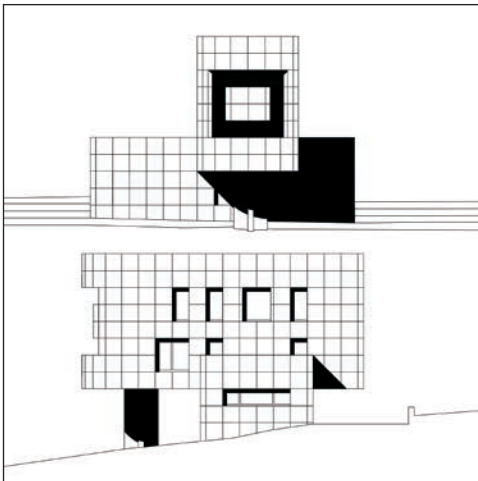
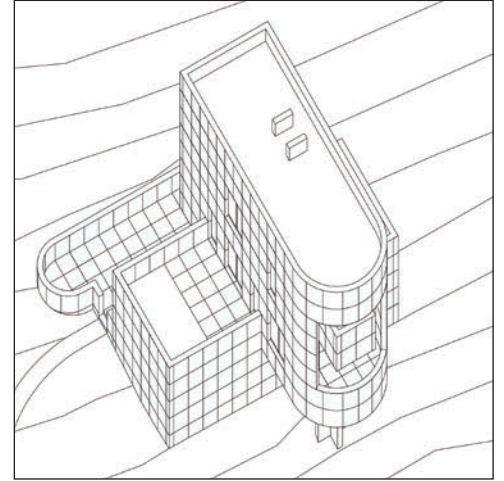
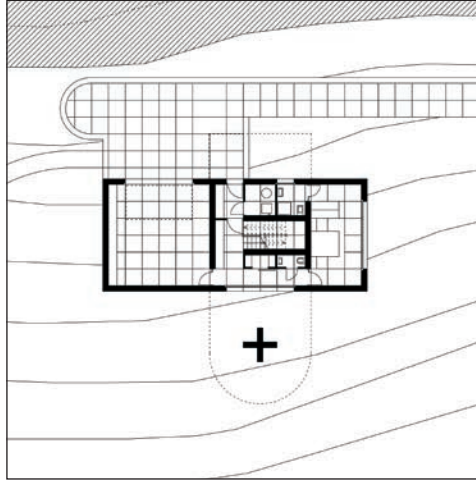
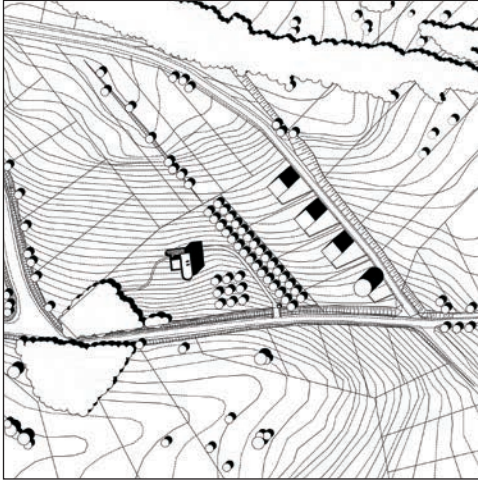




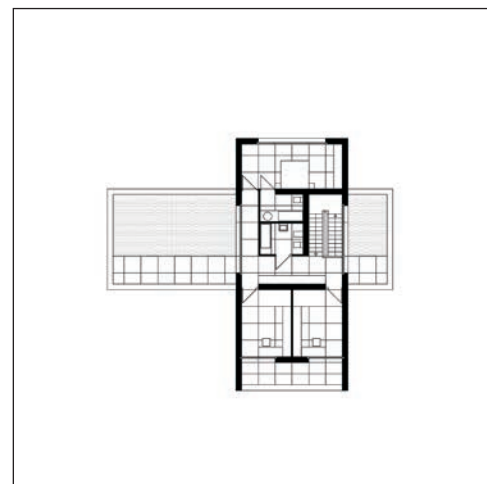
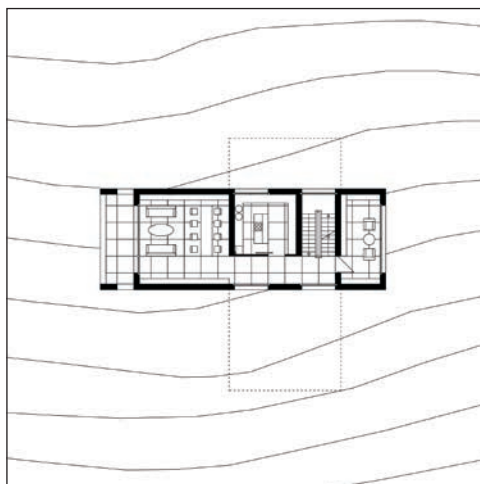
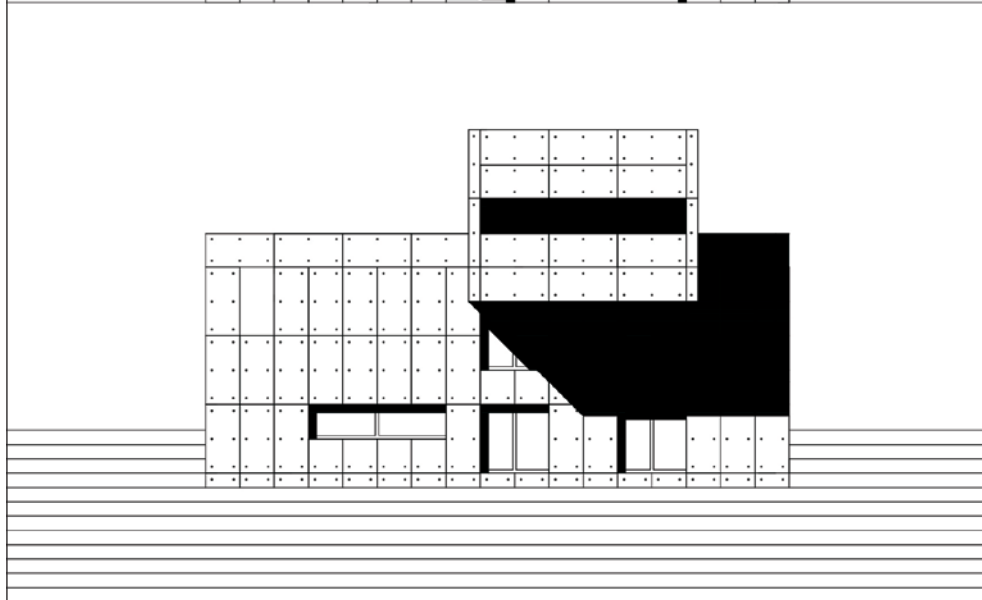
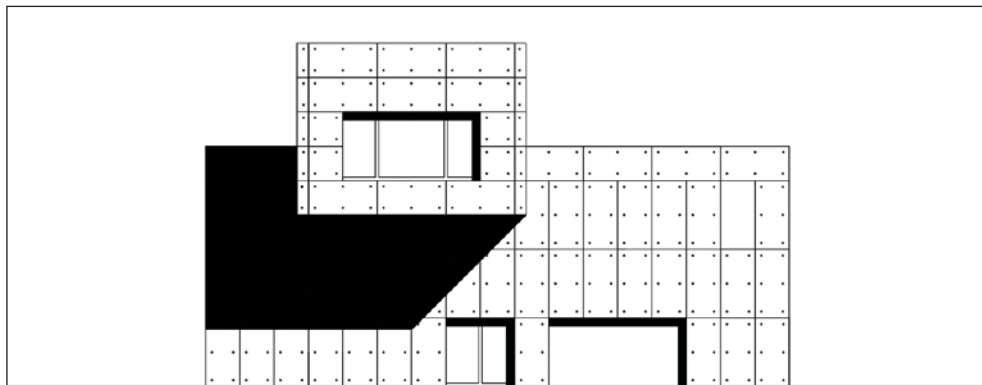
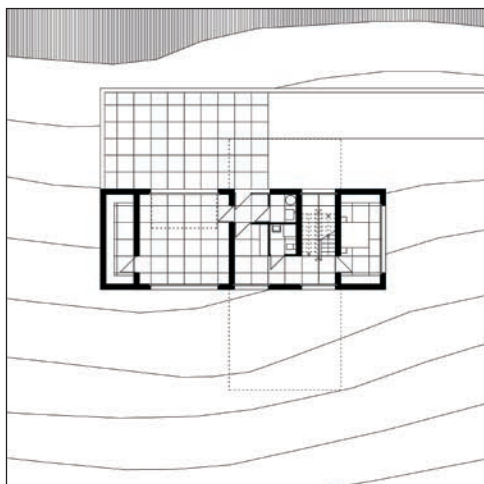
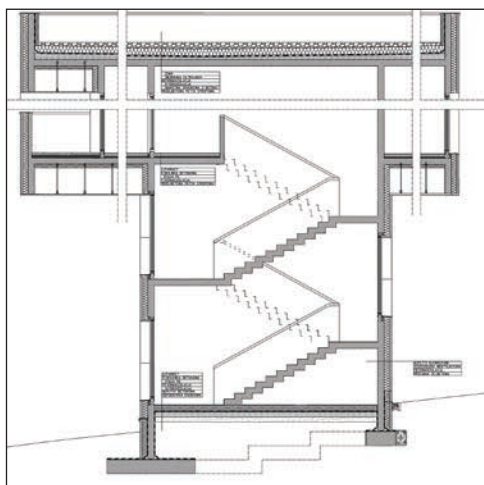
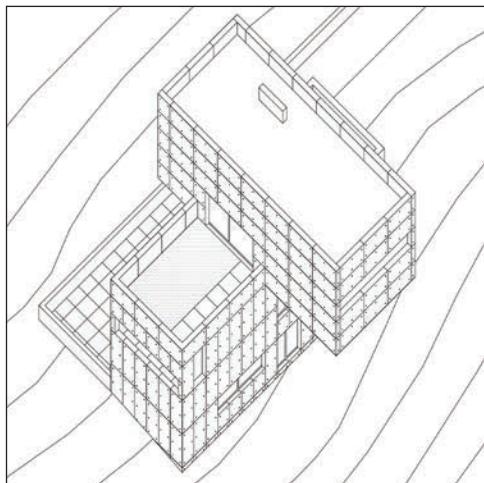


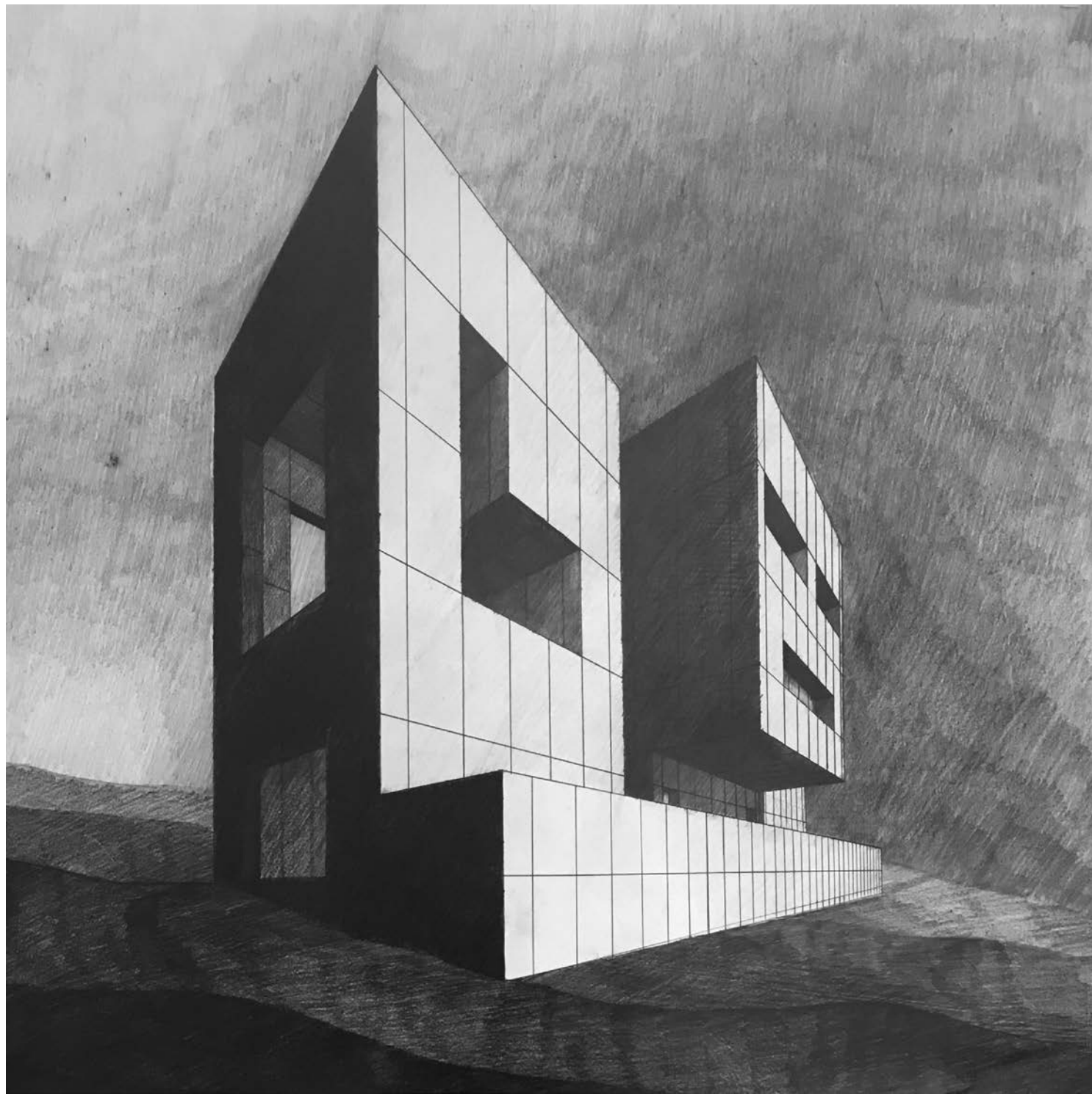


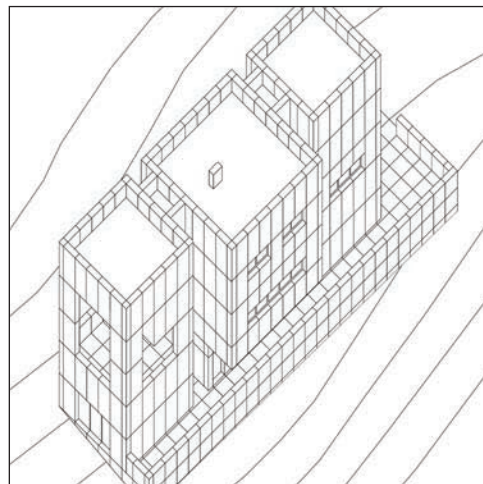
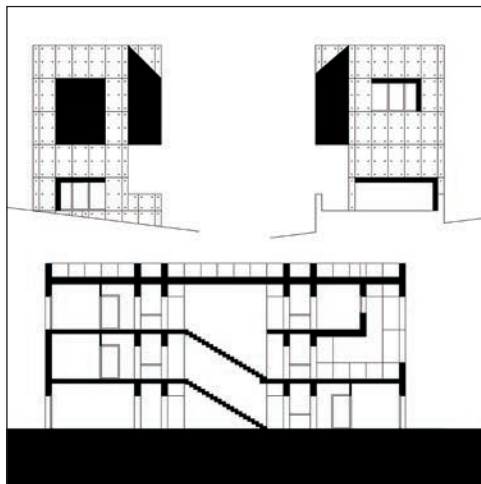
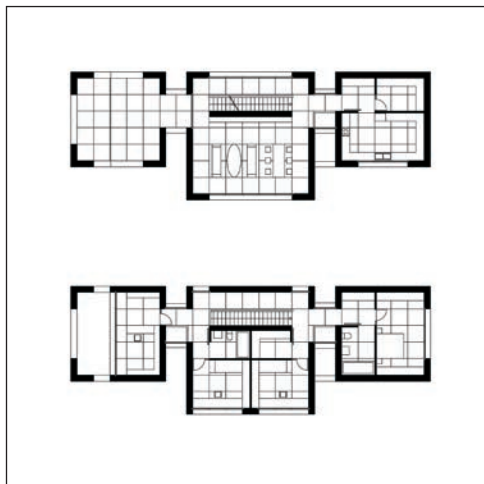
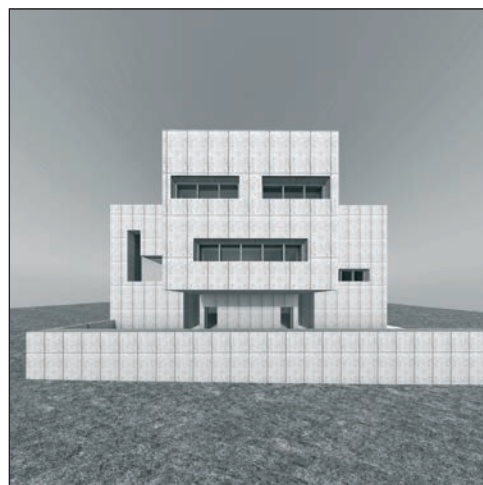
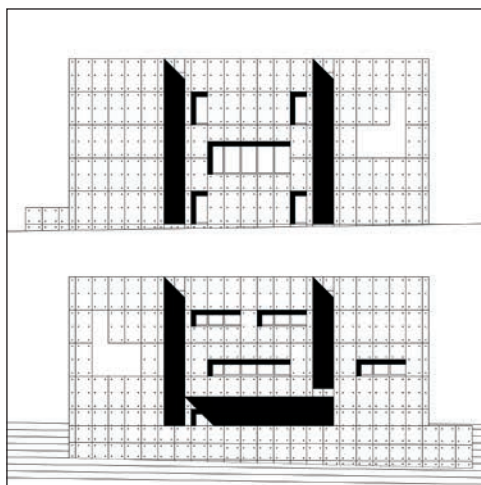
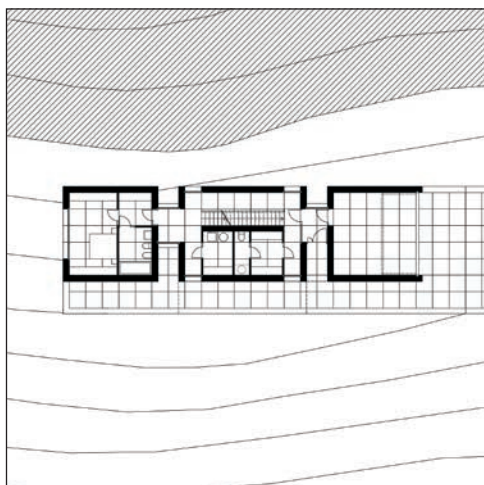
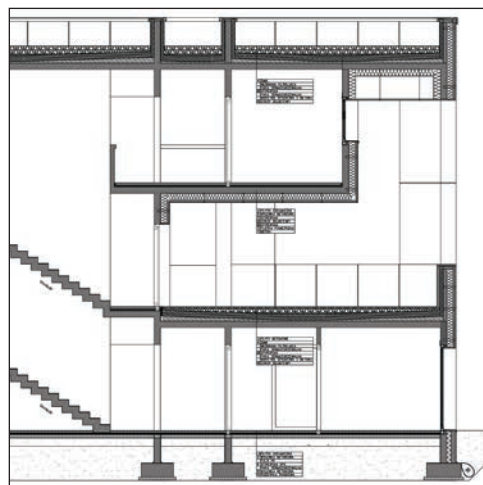
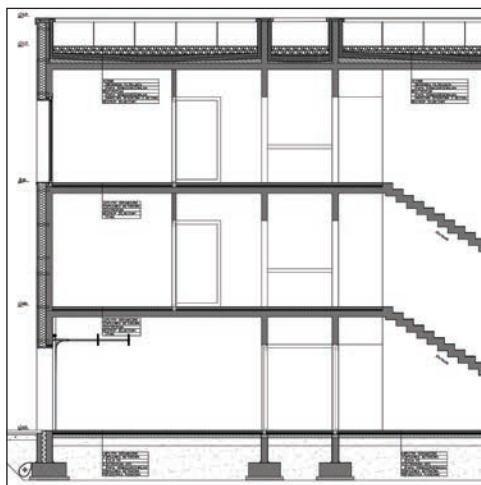
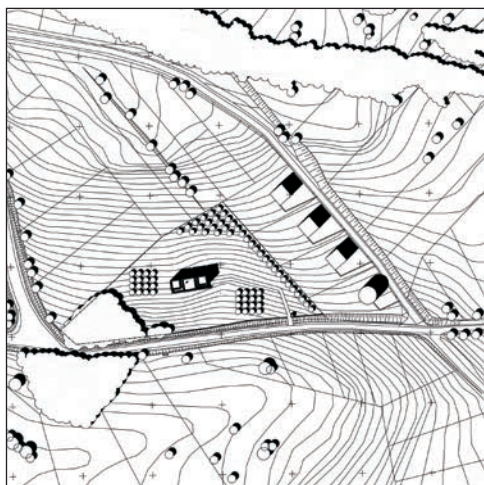


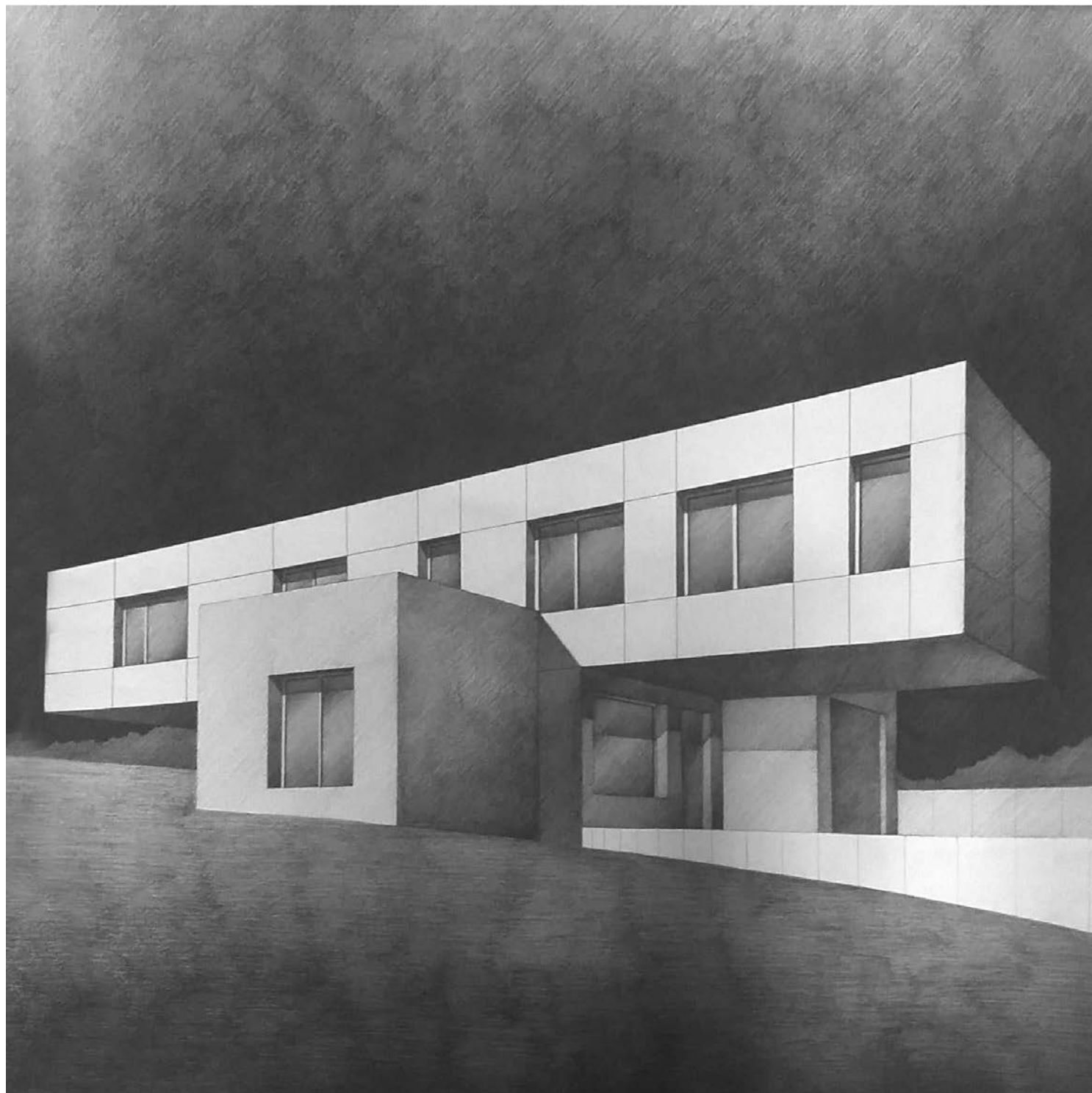


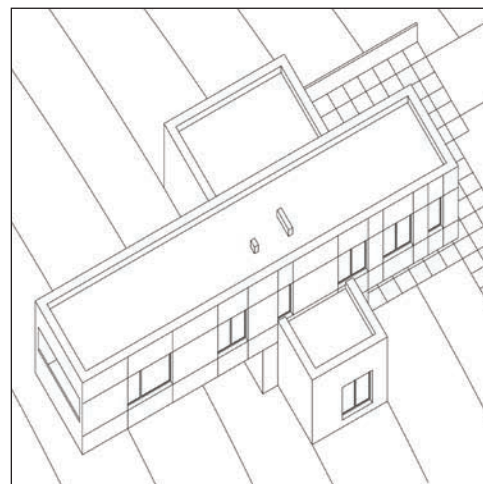
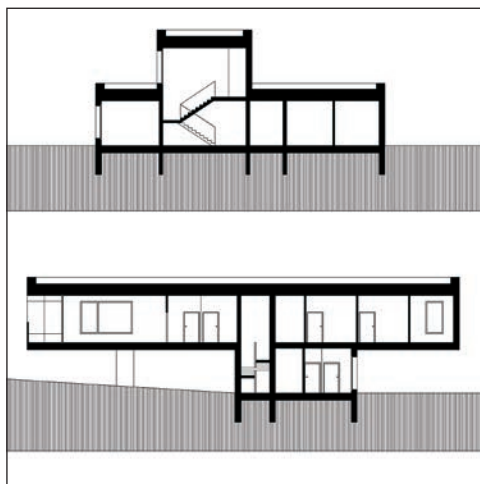
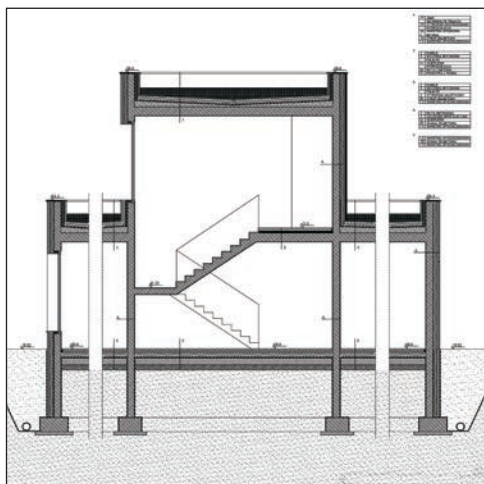
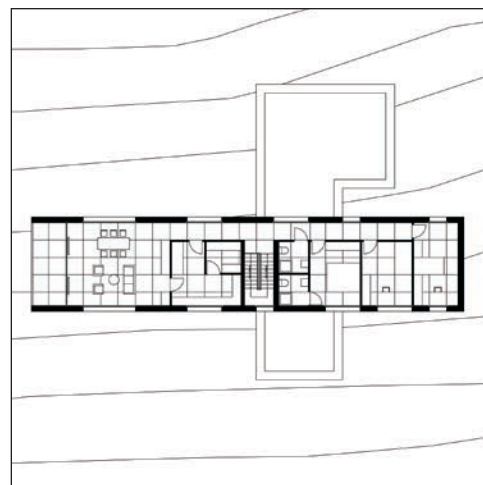
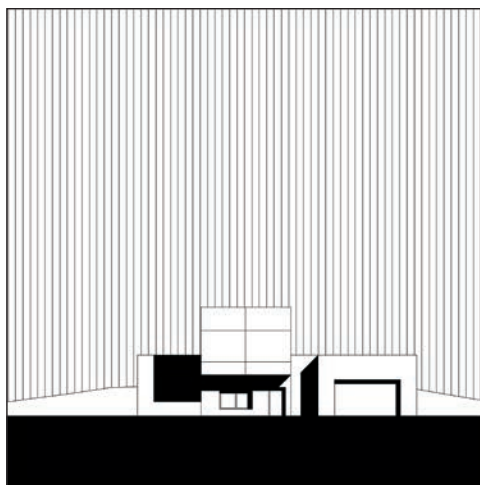
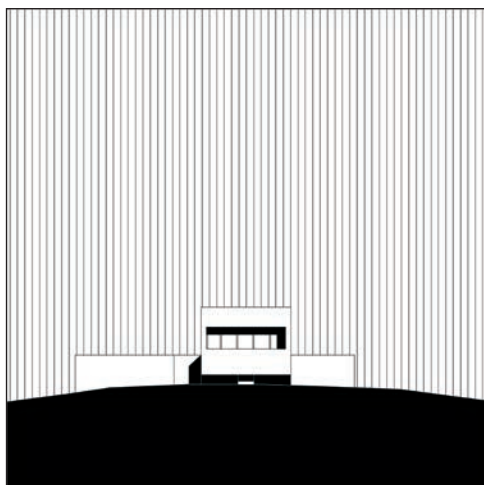
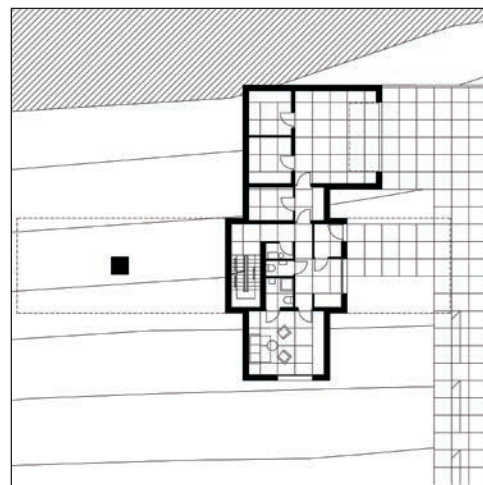
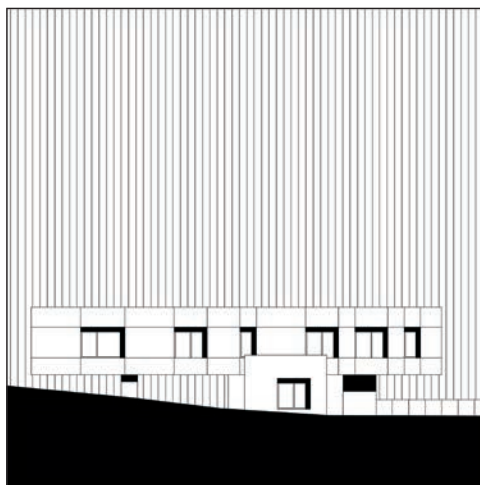
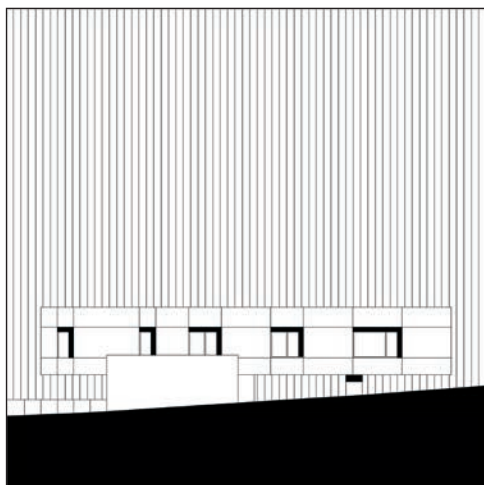




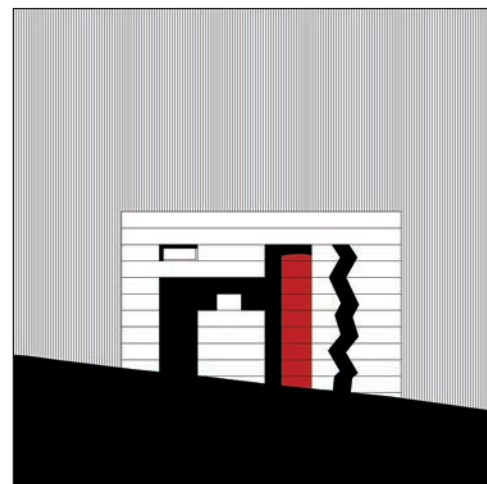
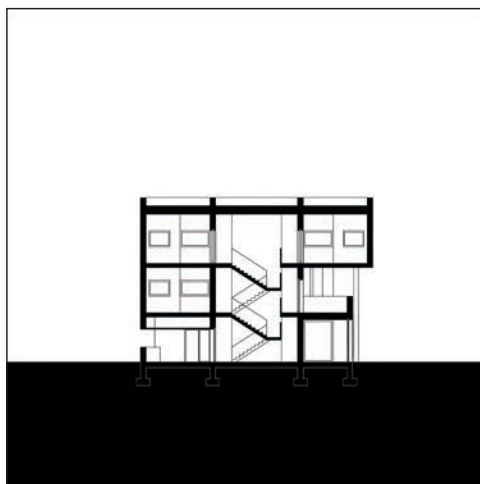
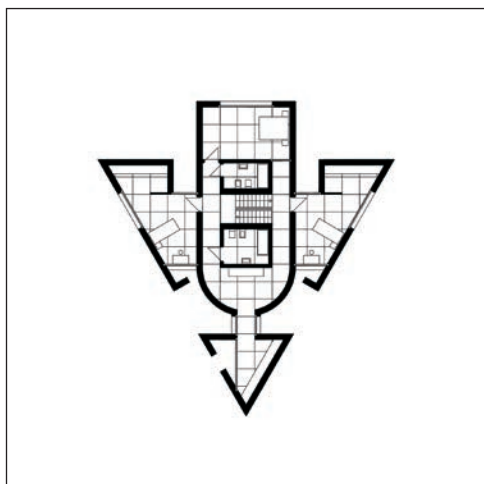
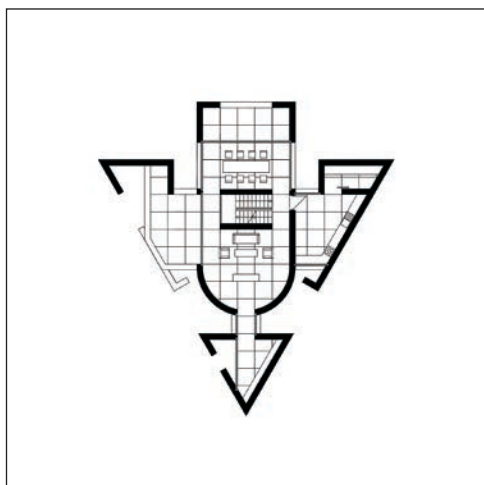
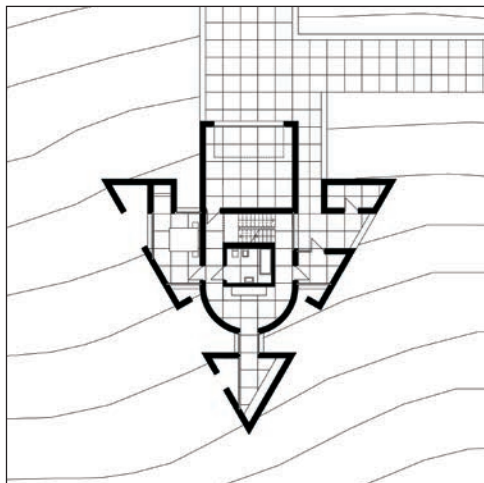




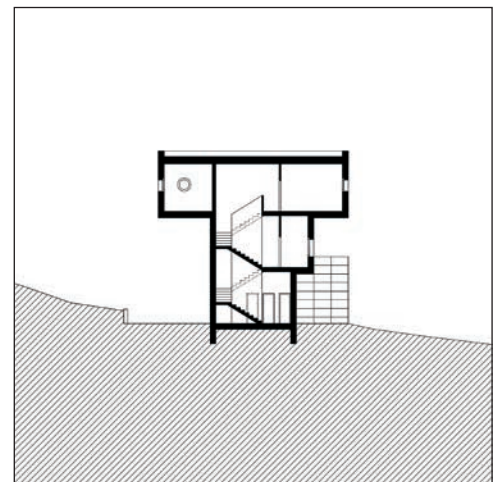
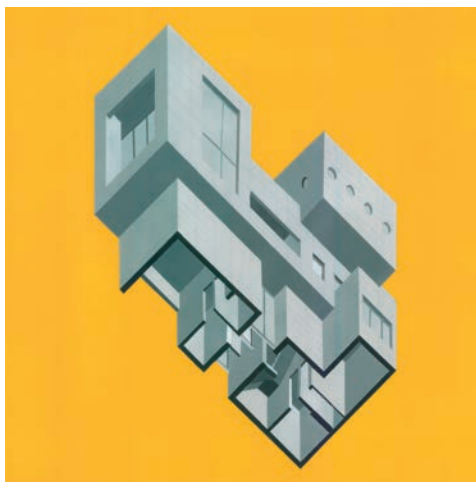
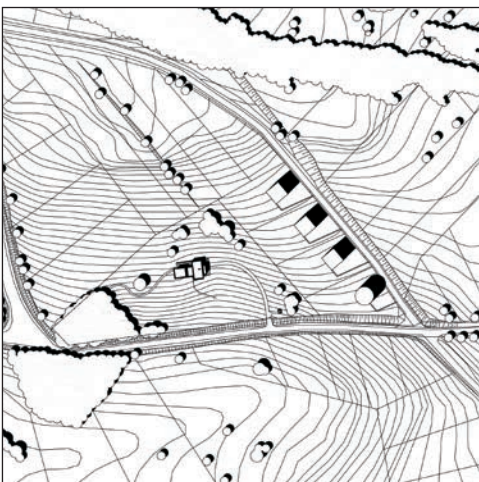
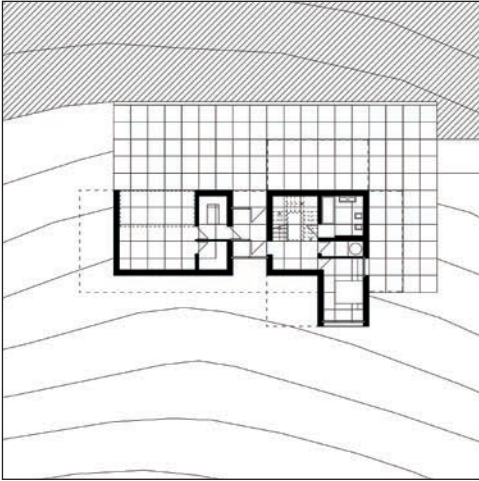


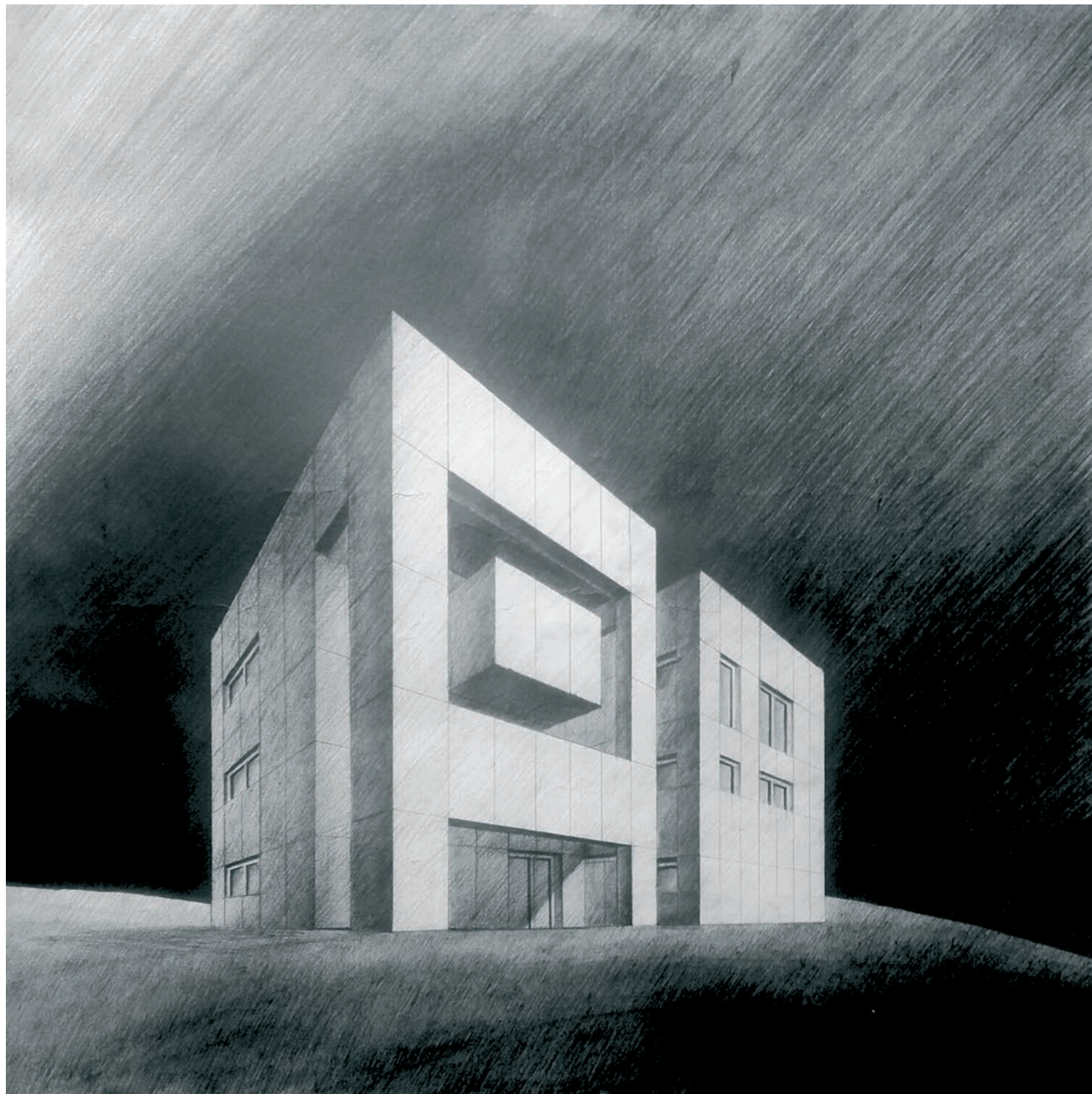


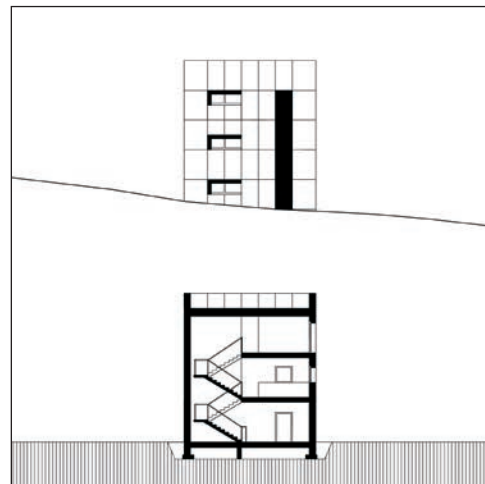
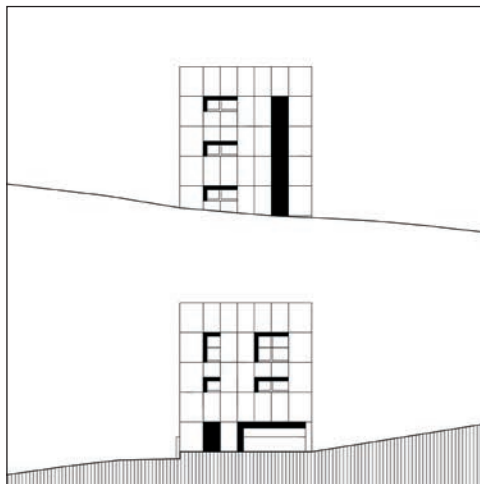
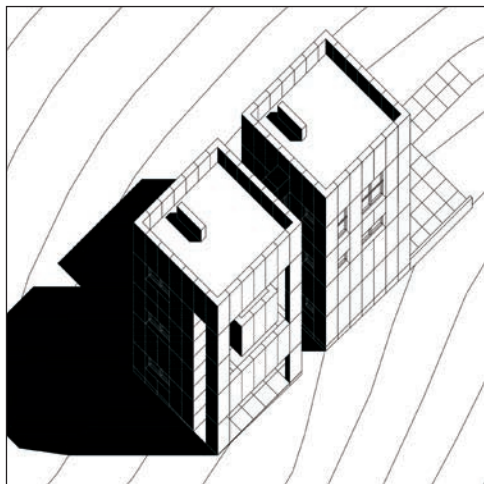
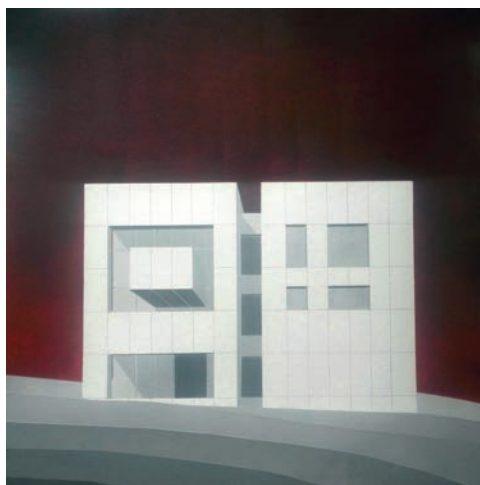
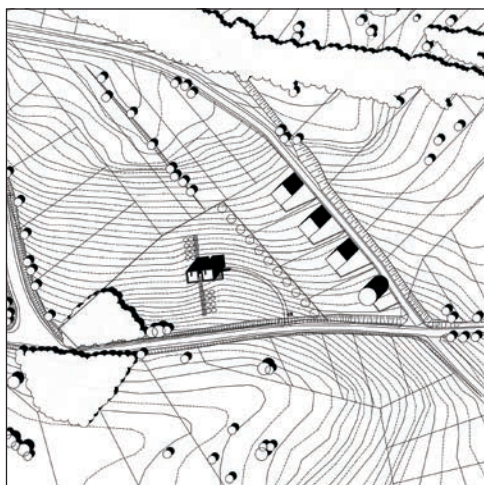
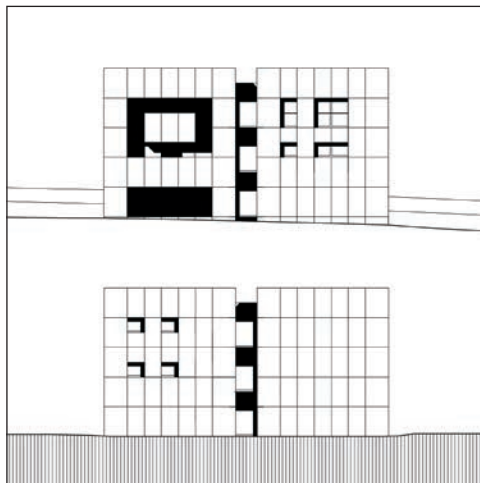
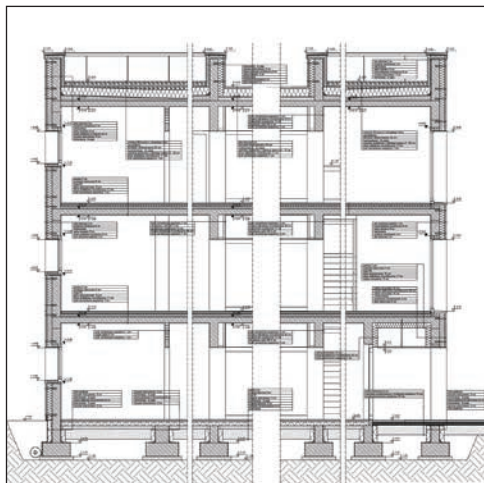




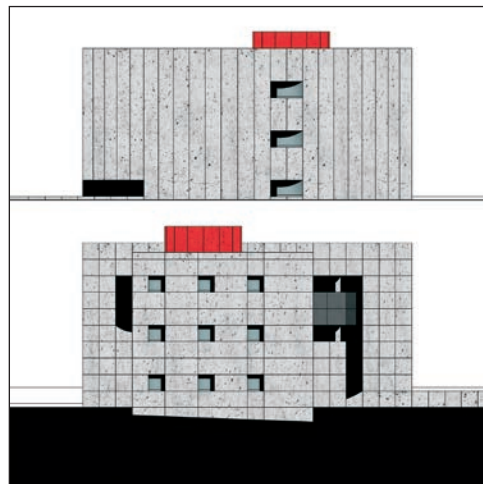
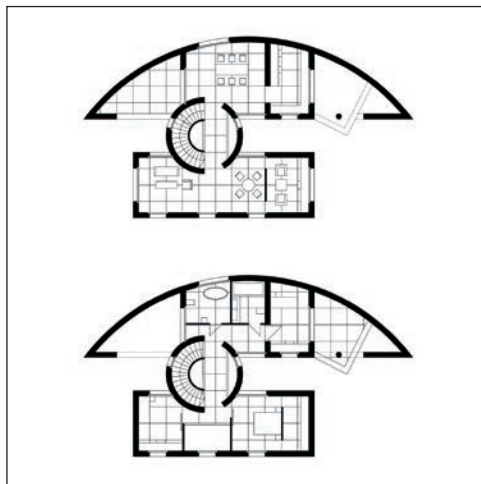
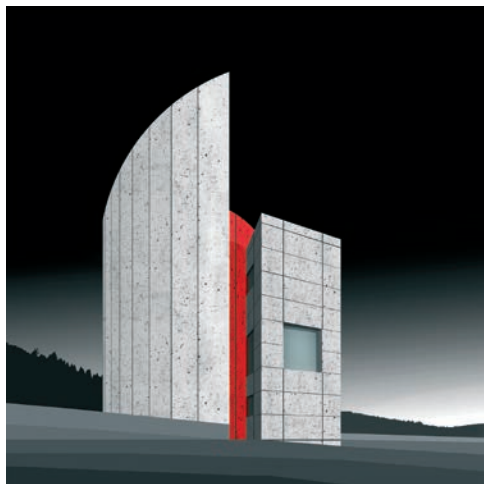
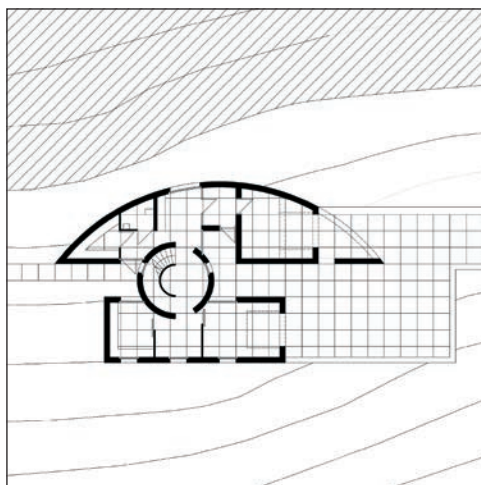
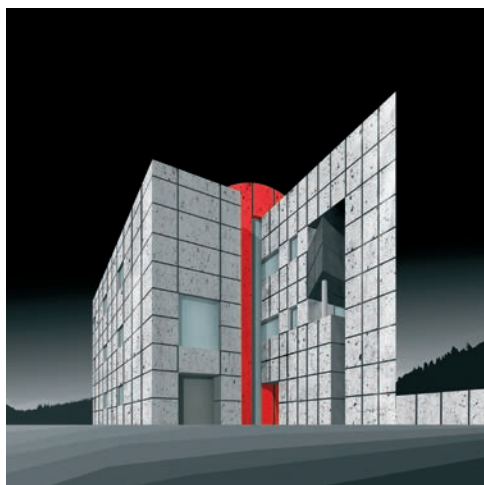
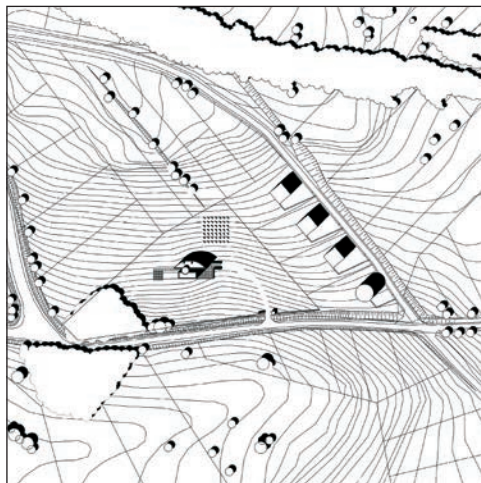
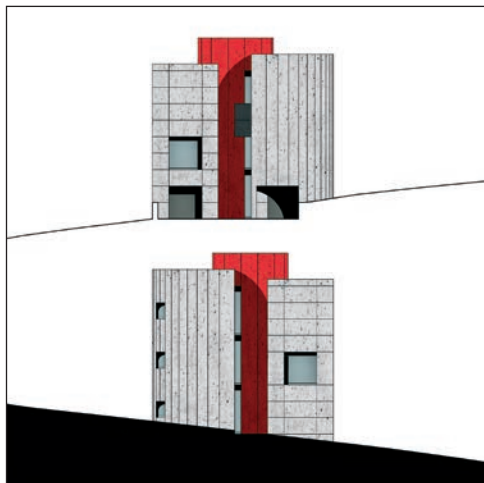




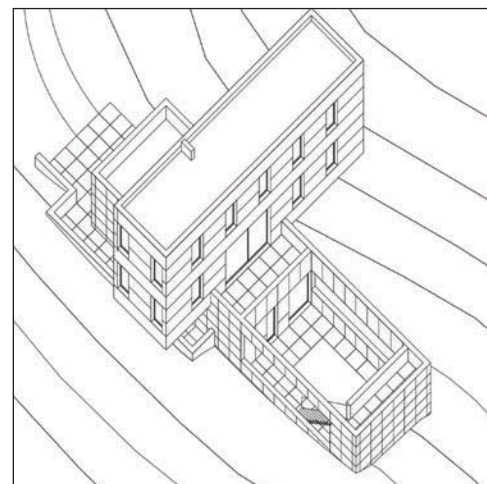
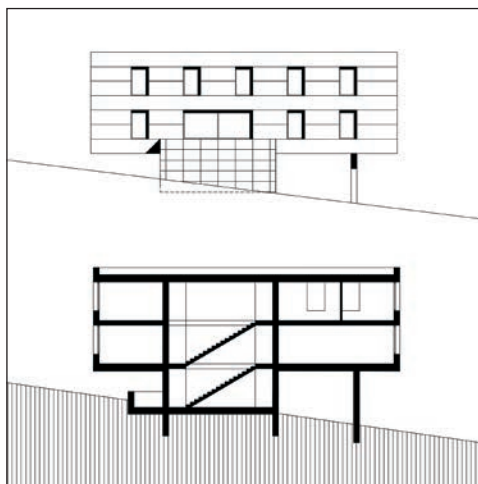
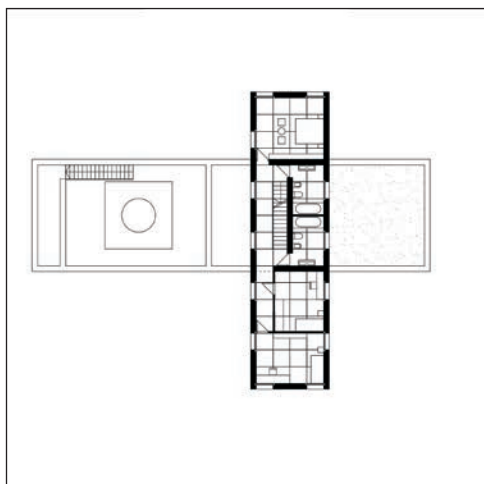
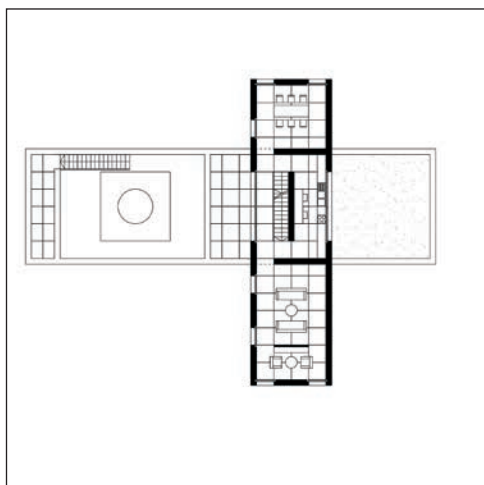
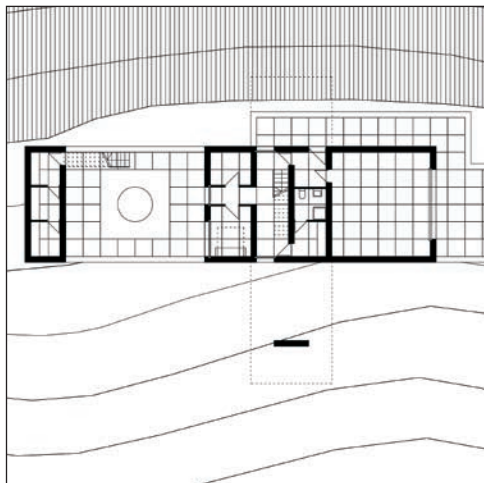


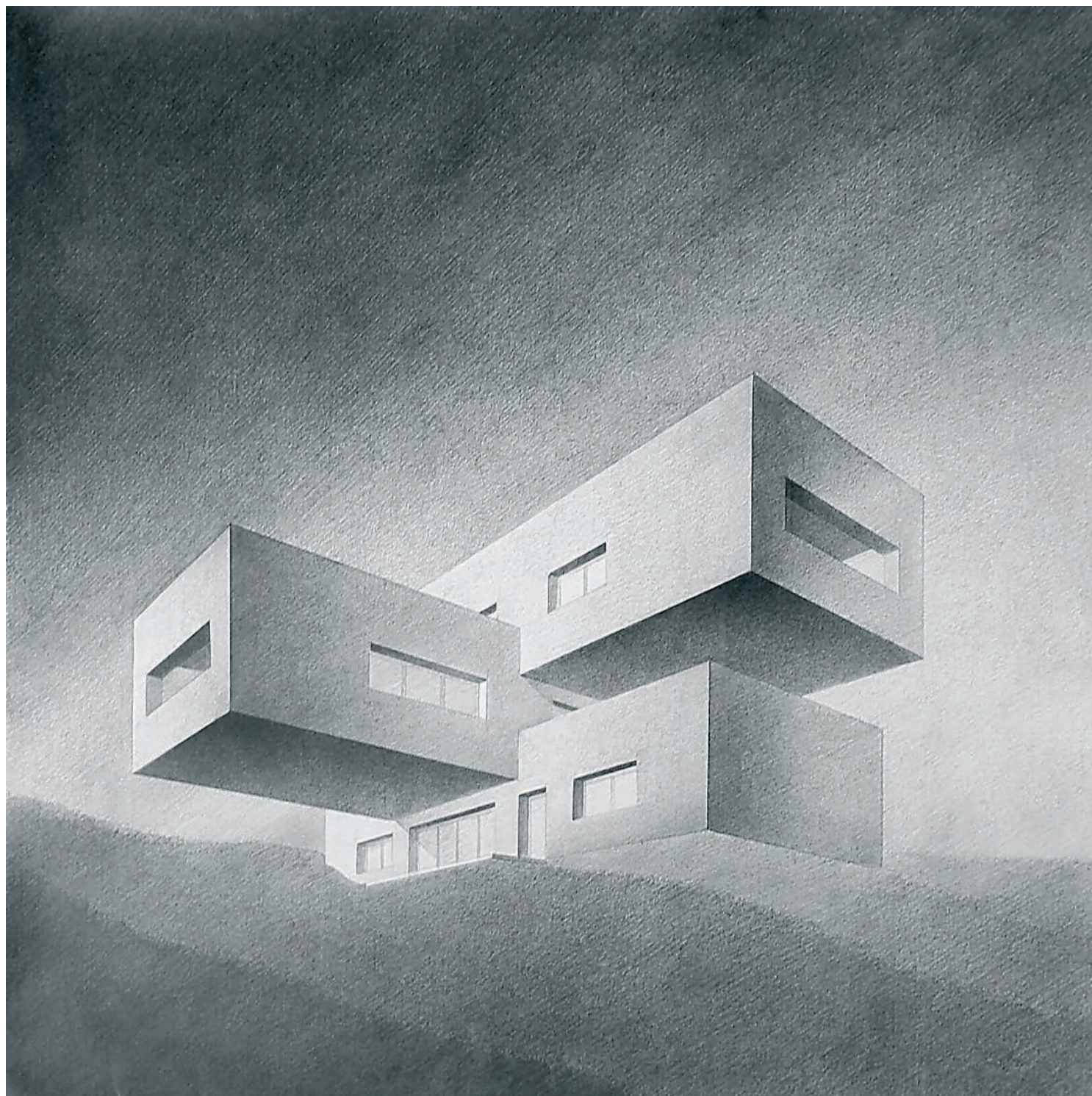


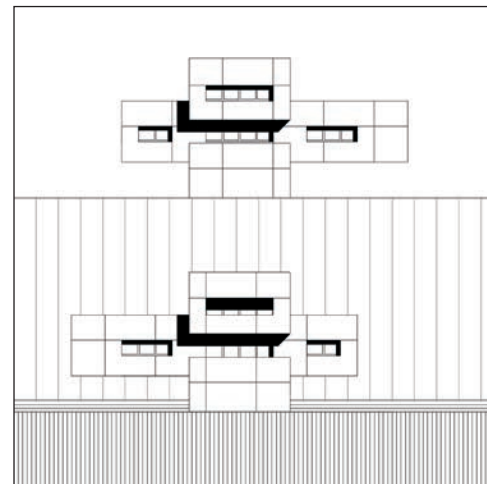
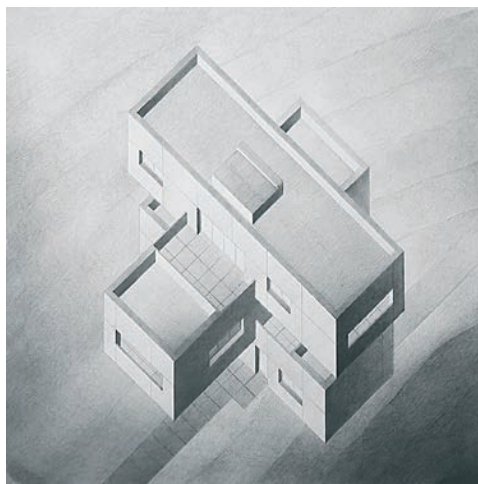
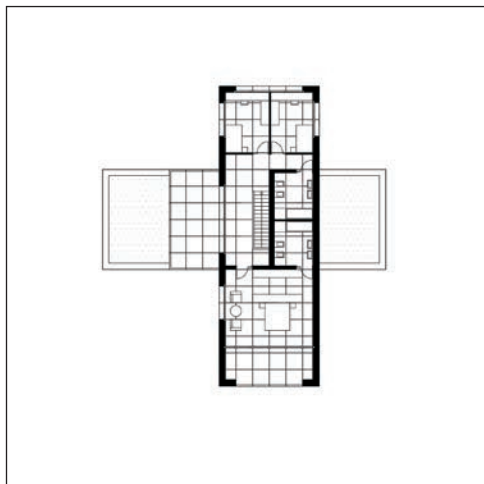
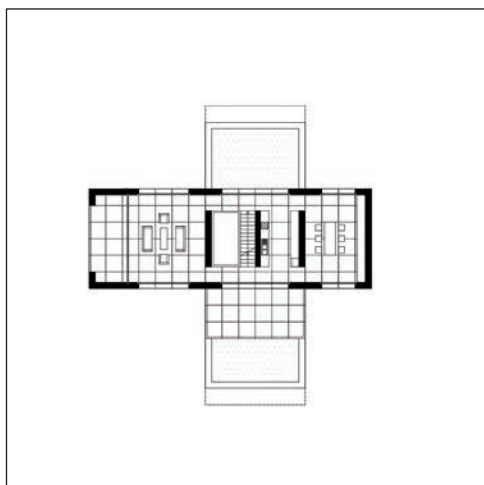
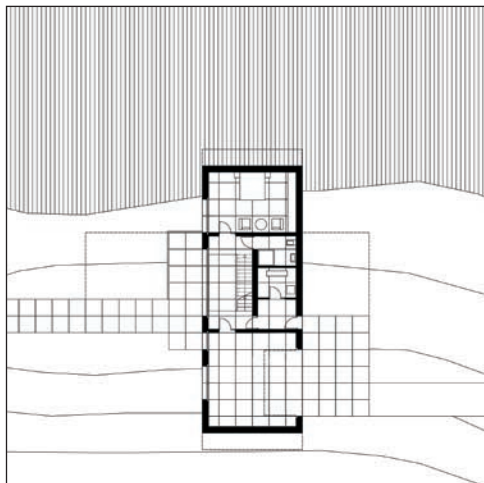




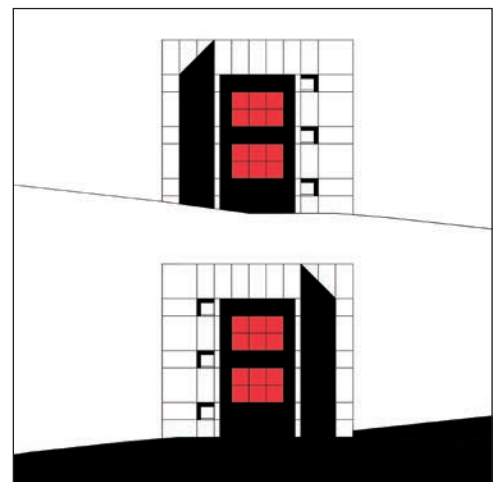
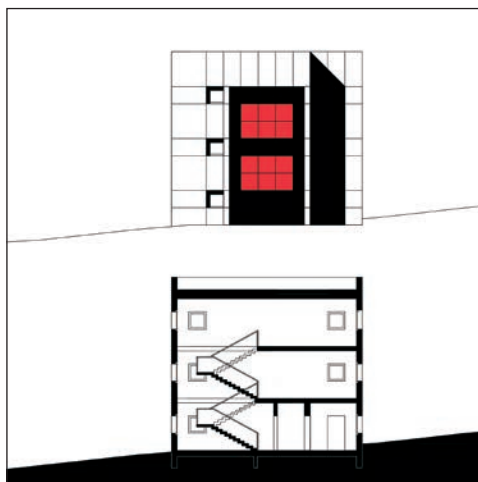
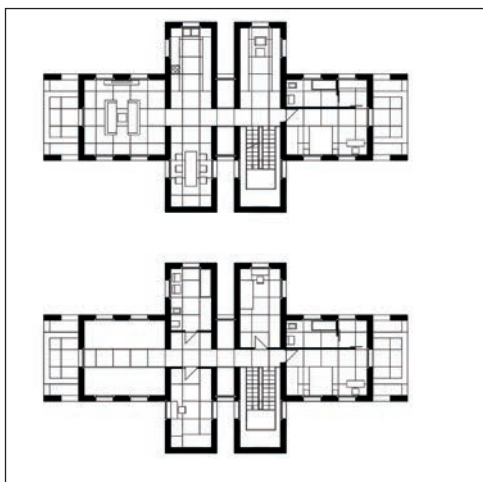
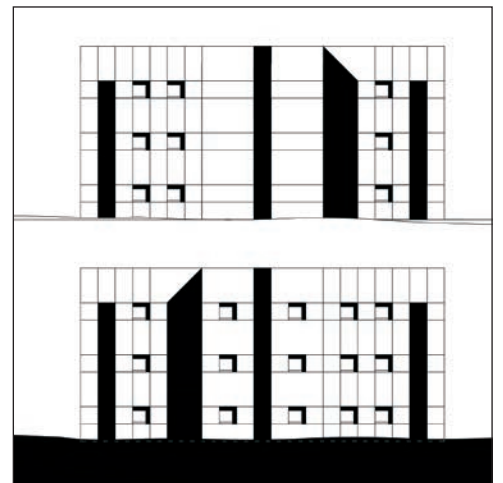
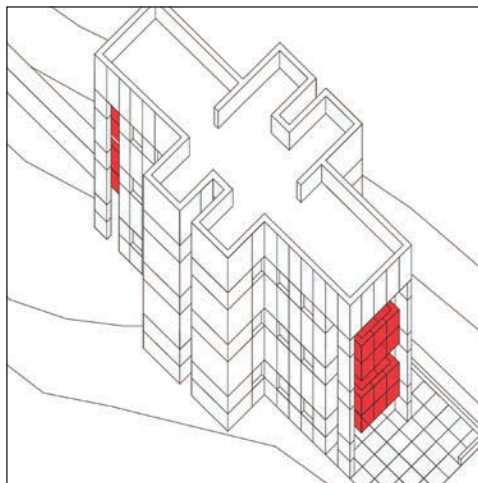
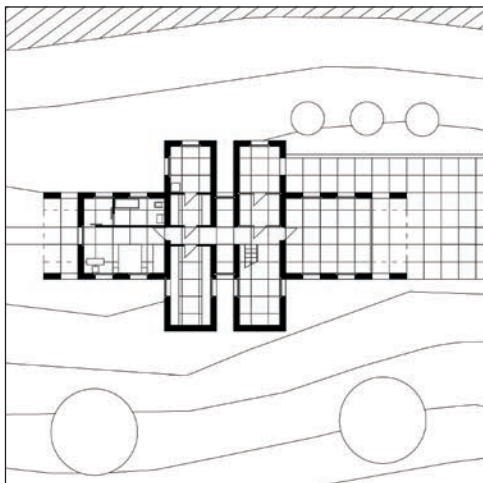




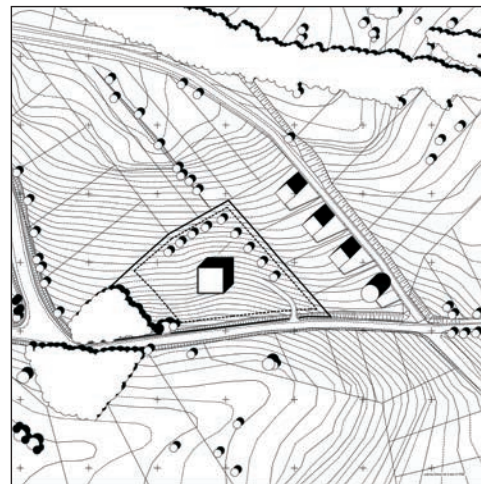
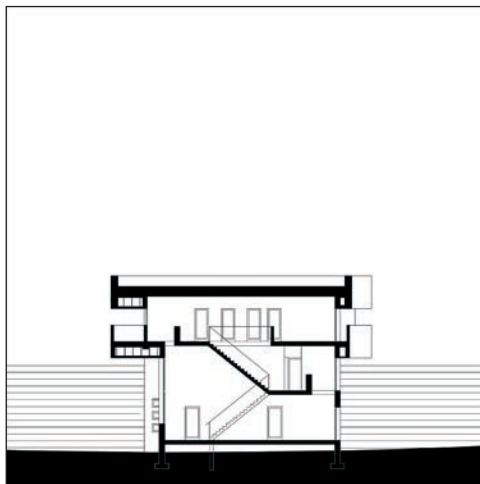
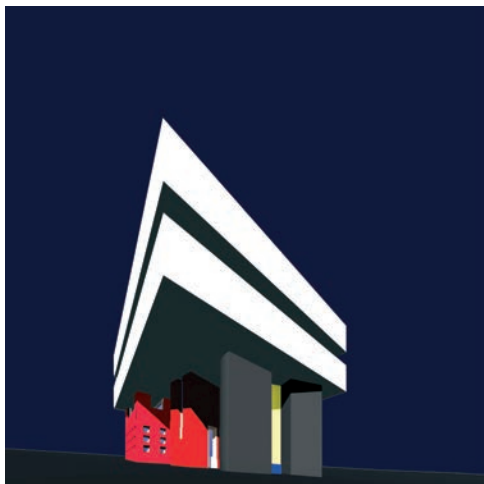
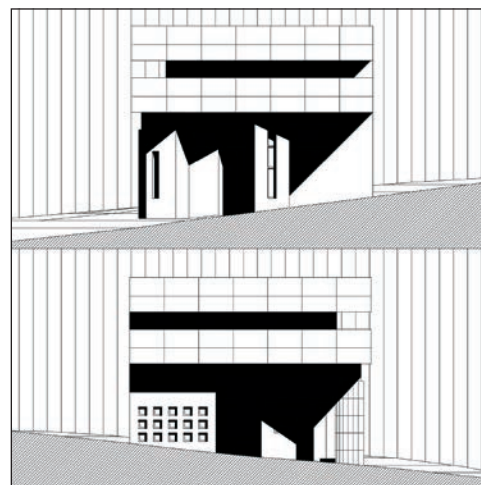
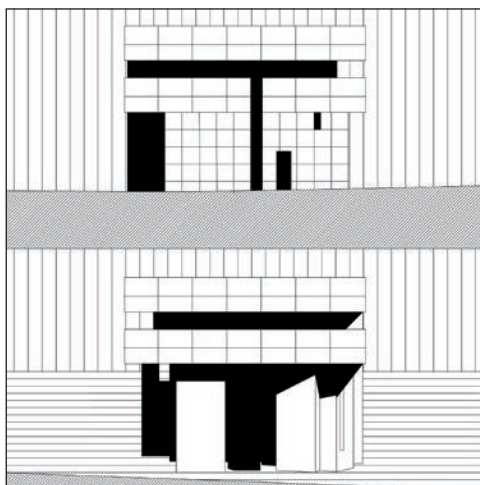
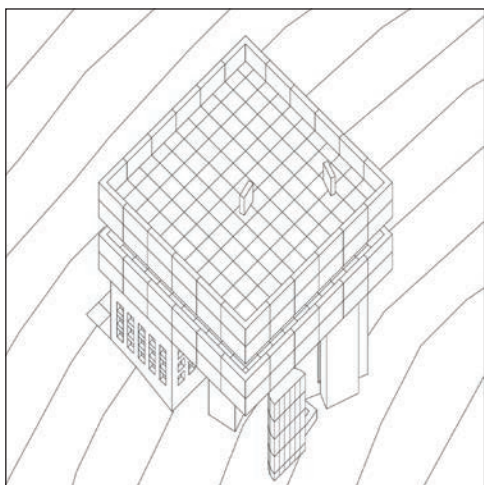
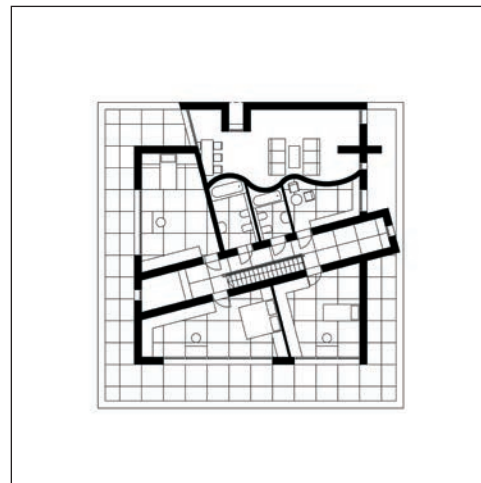
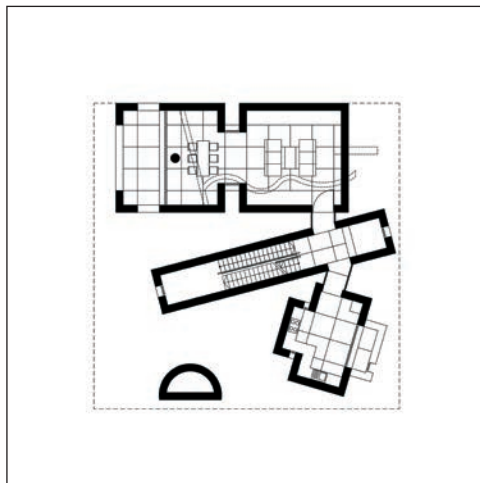
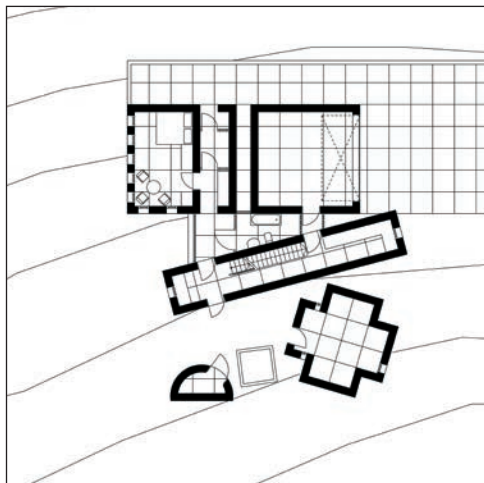


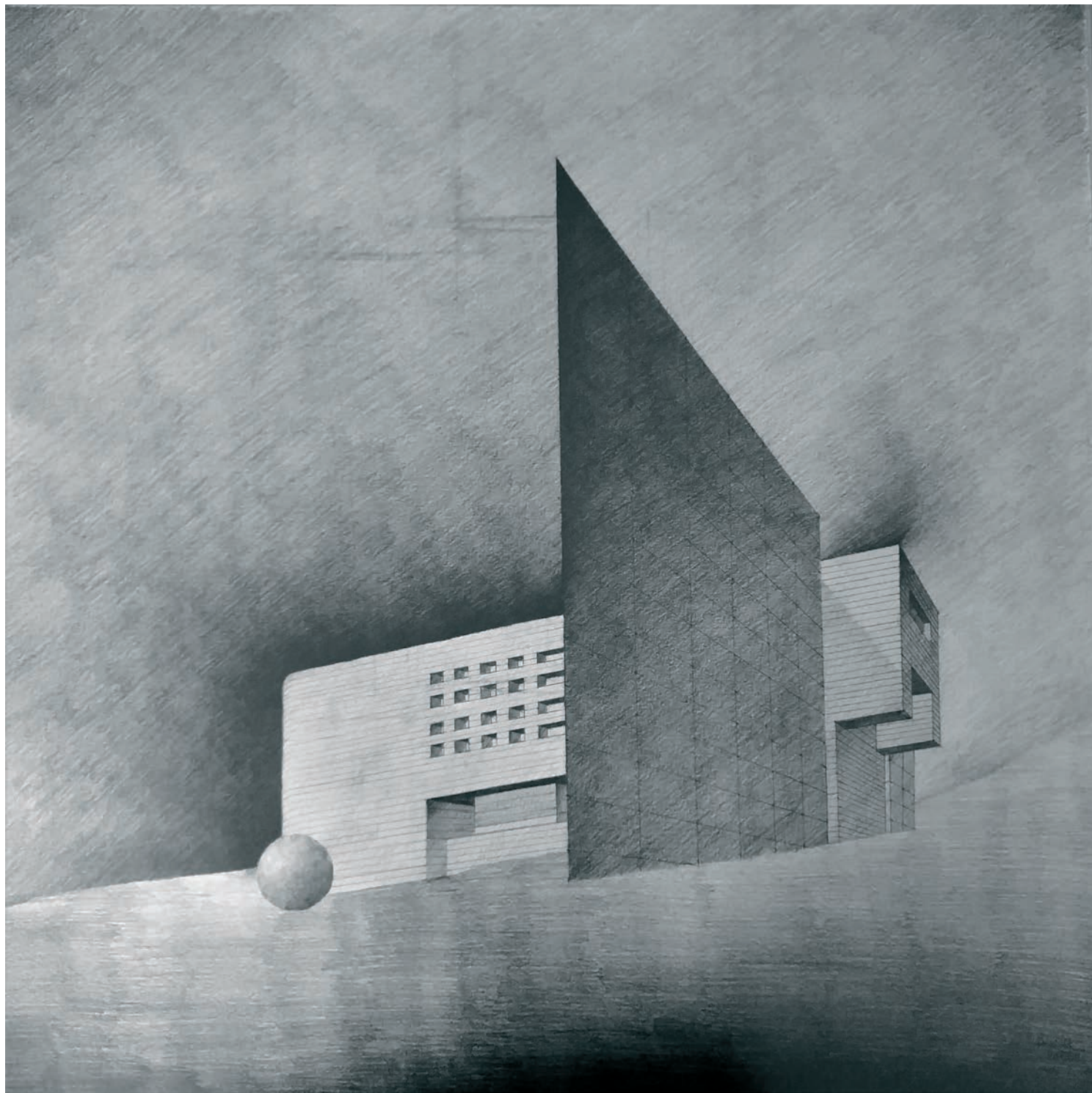


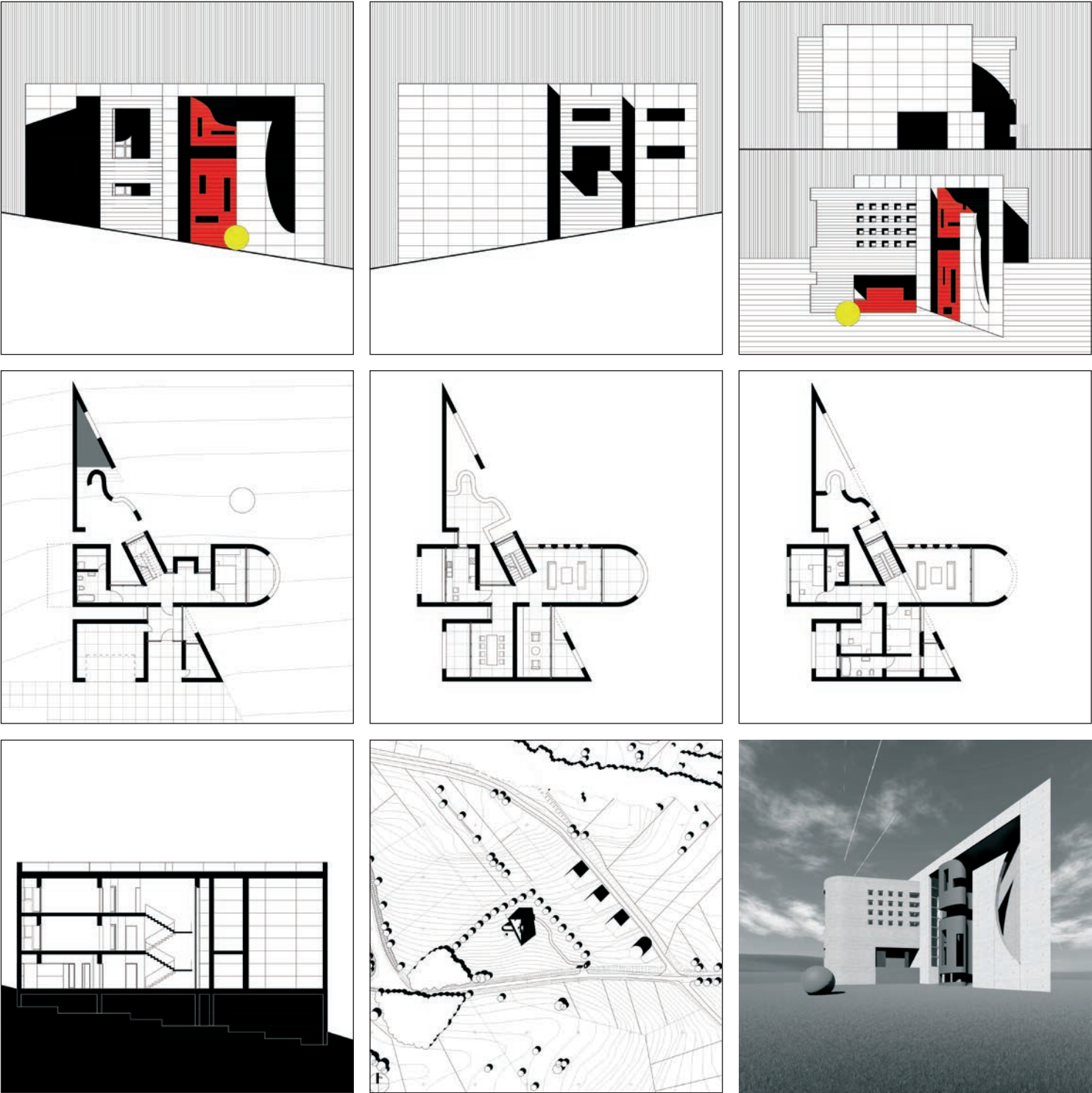












Dominik Żołdak, 2017-2018
Wyróżnienie/Honorable Mention

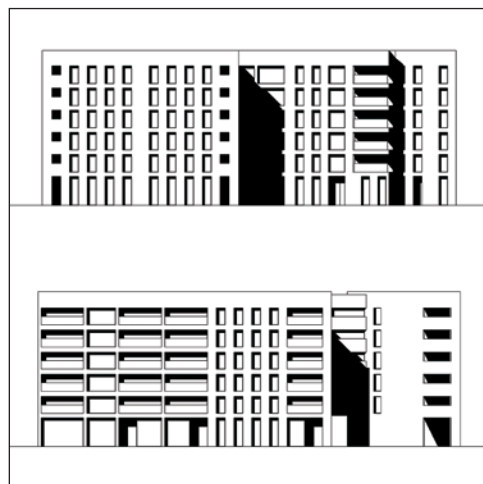
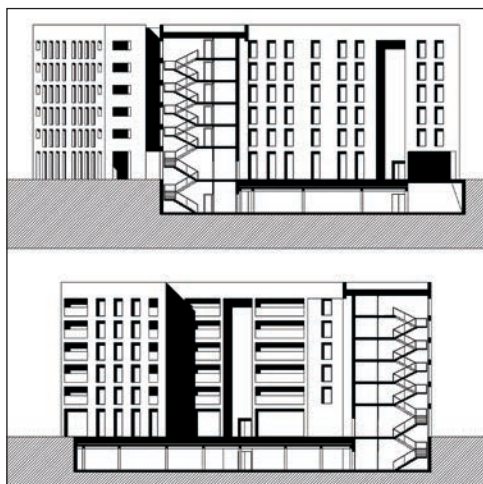
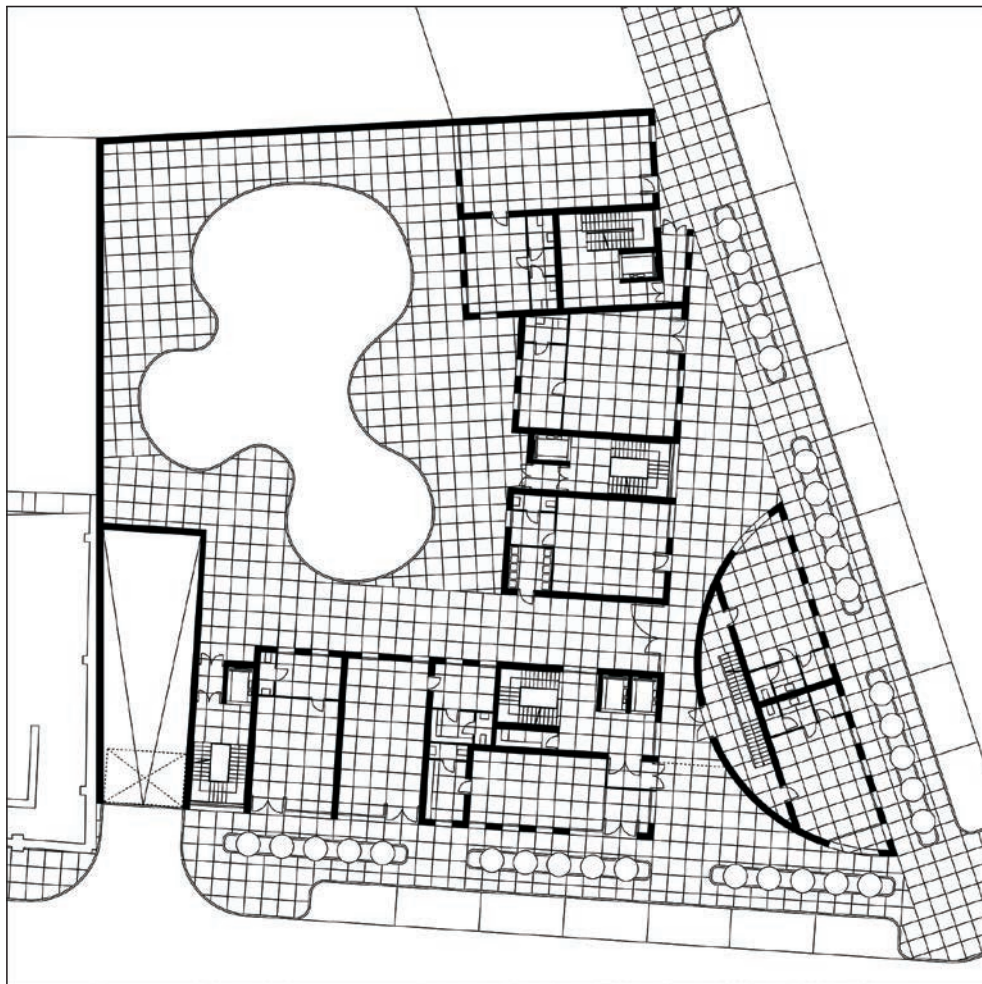
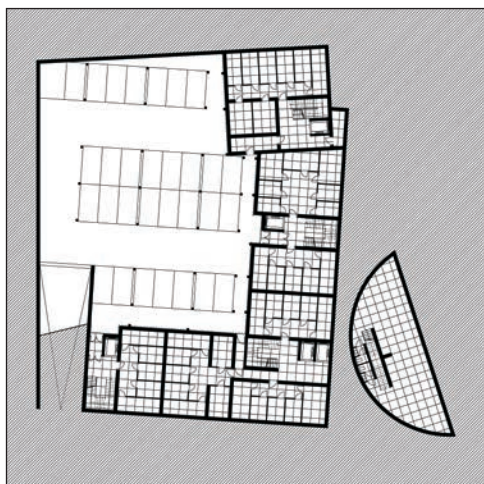
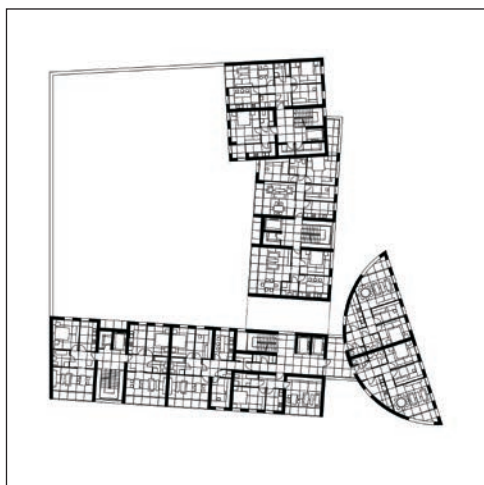
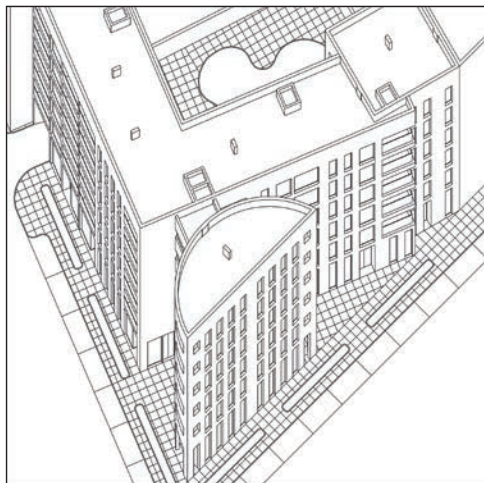


3

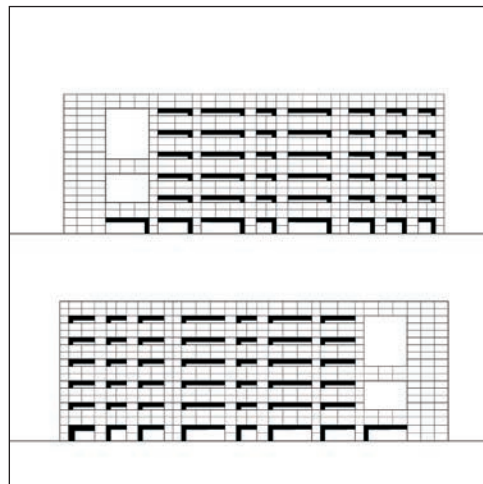
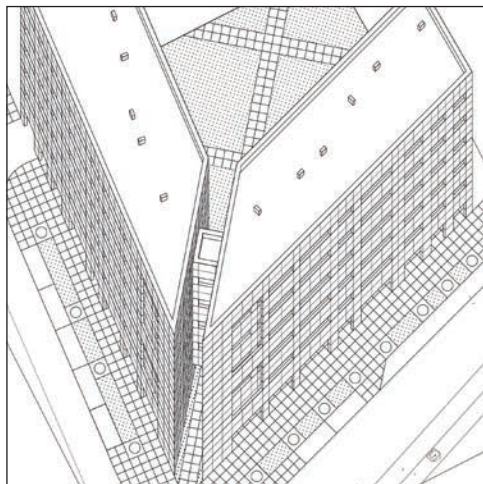
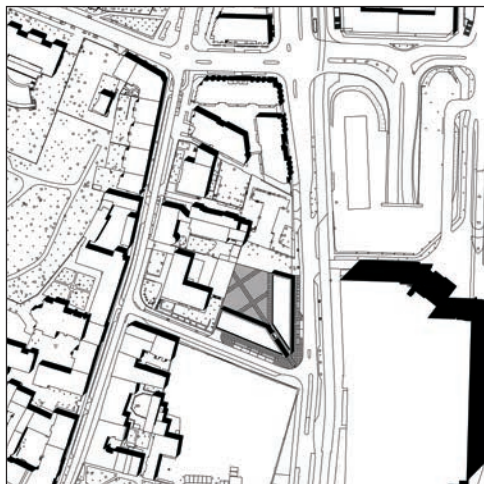
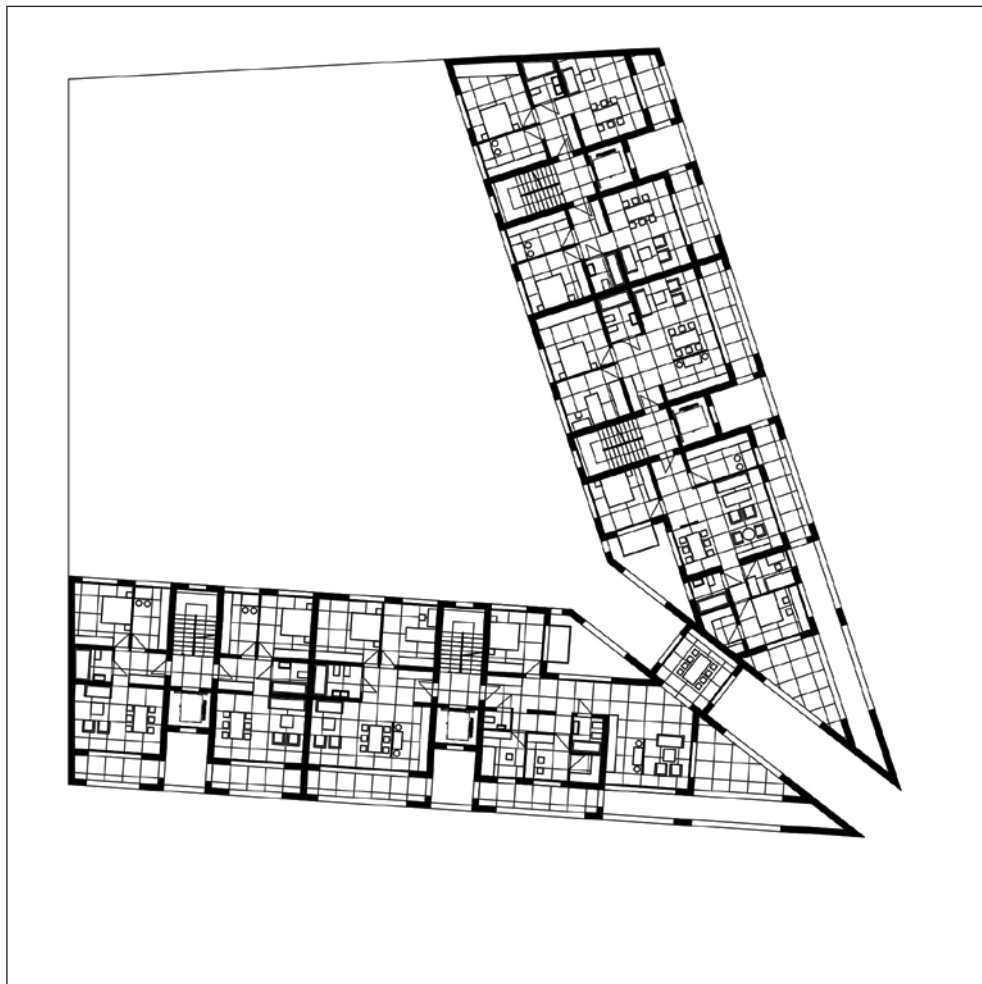
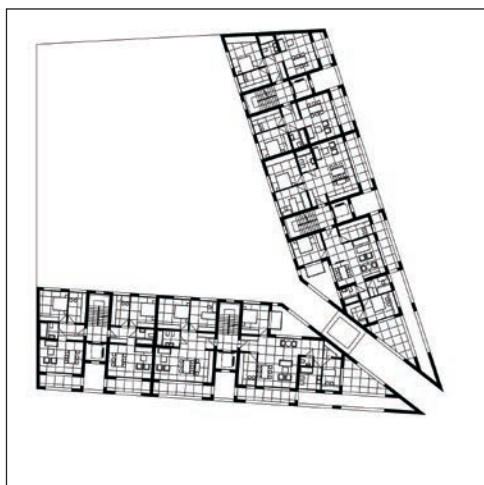
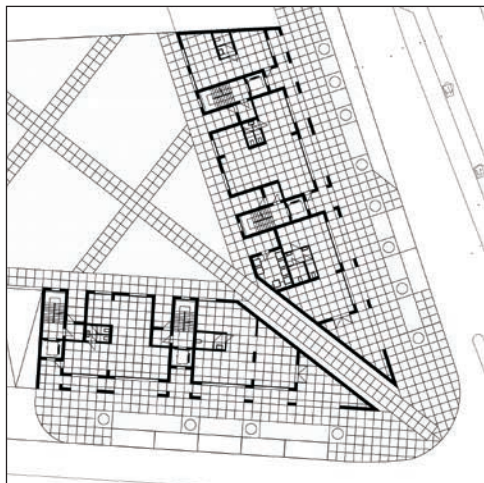
*Dom narożny w mieście/
Corner House in the City*



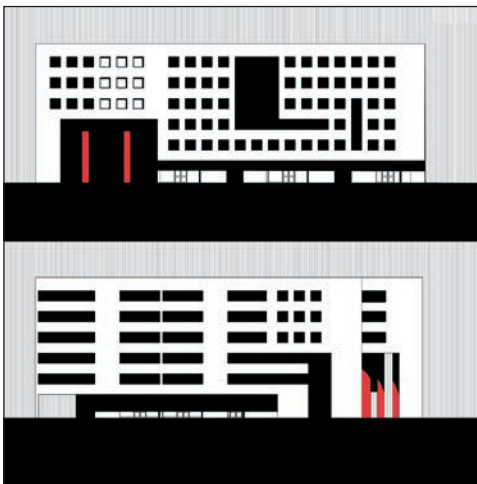
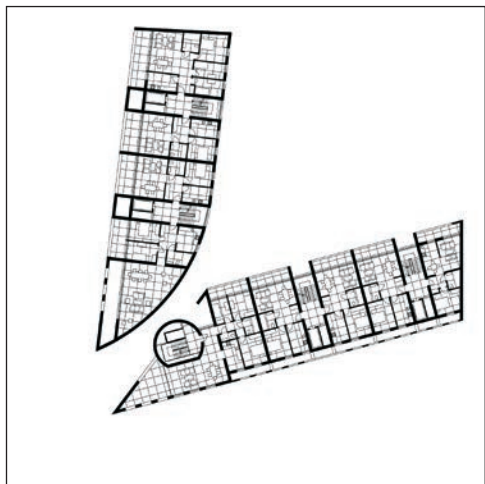
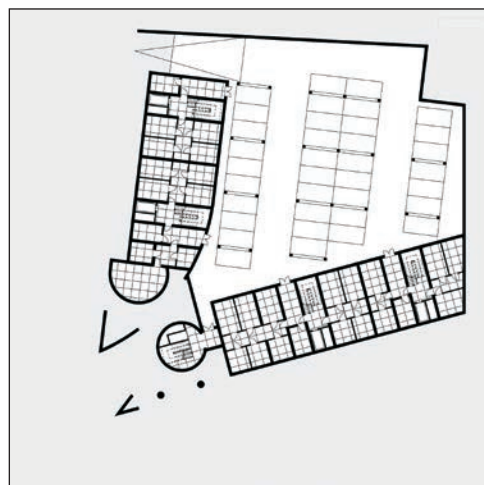
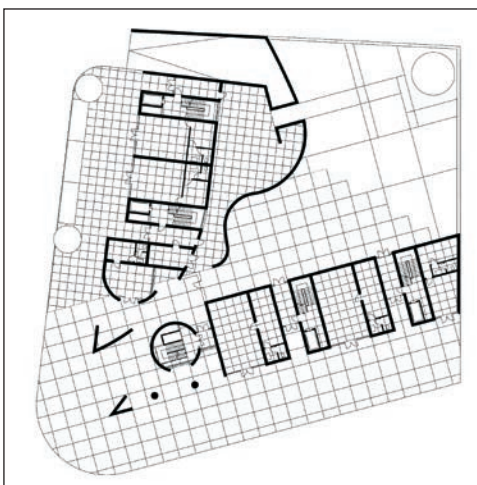
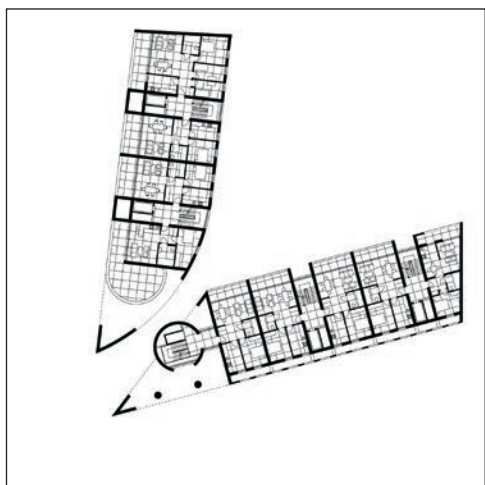
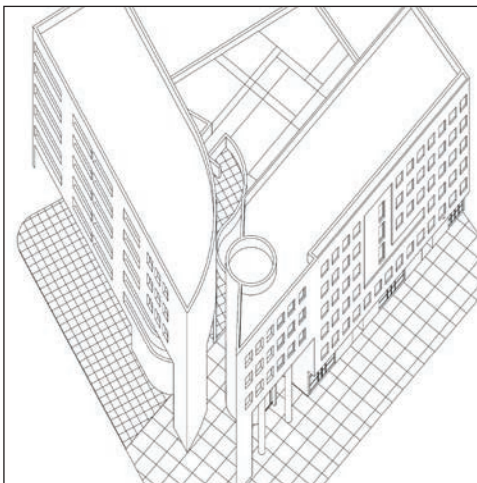
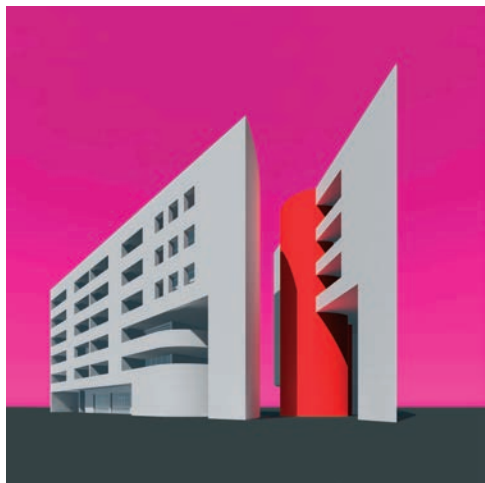








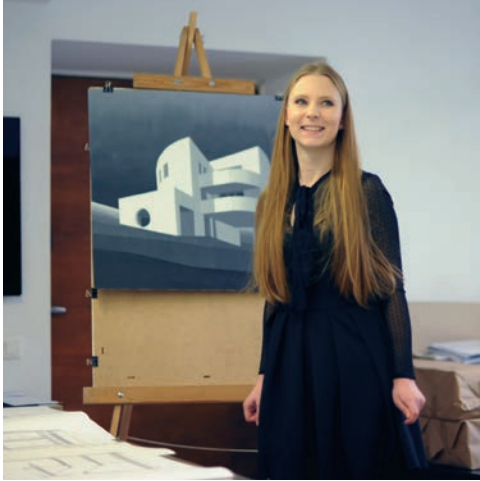




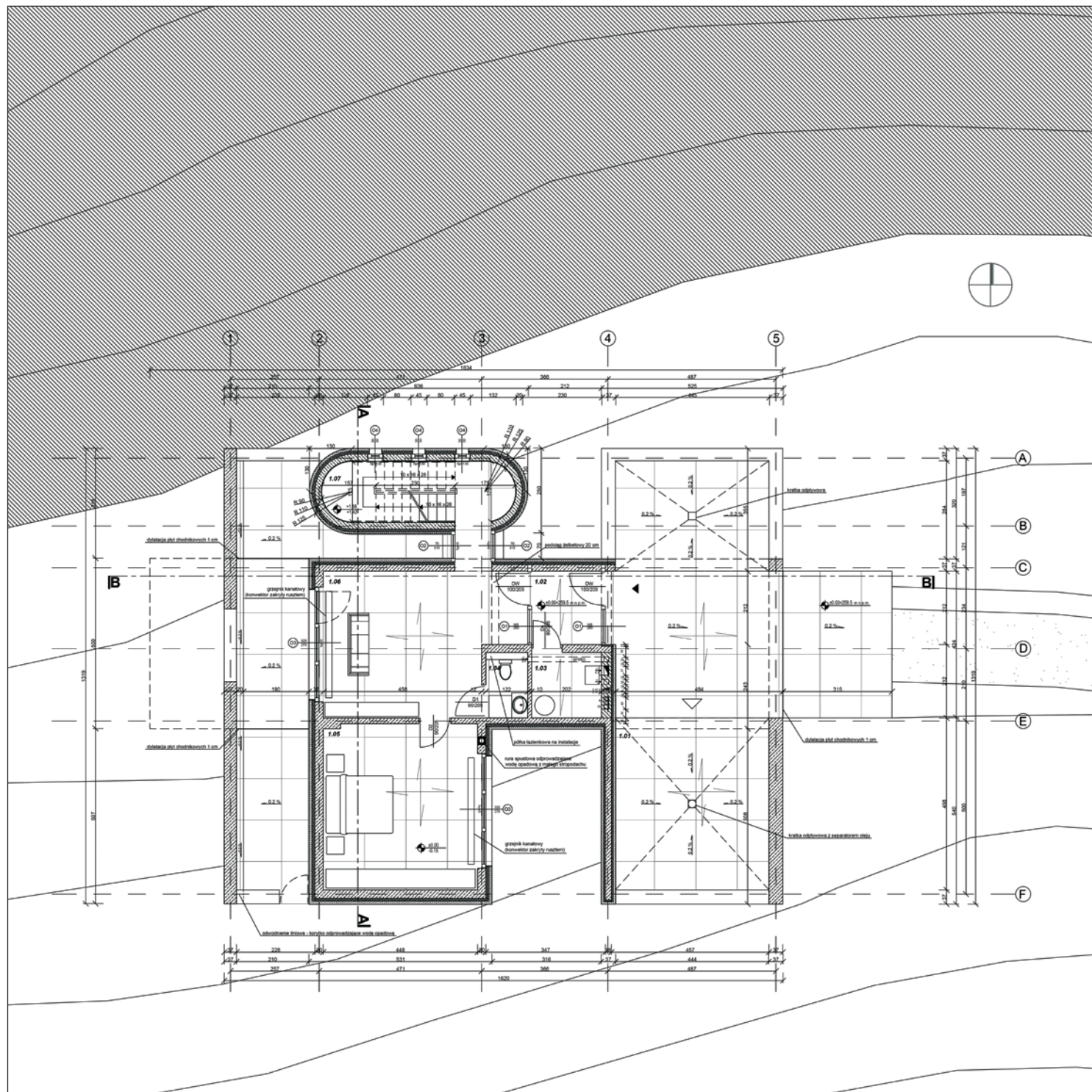


4

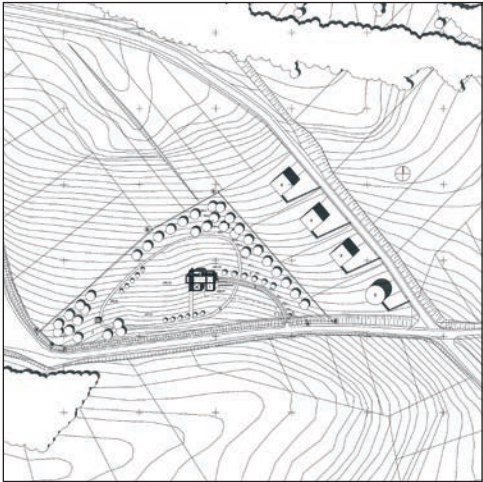
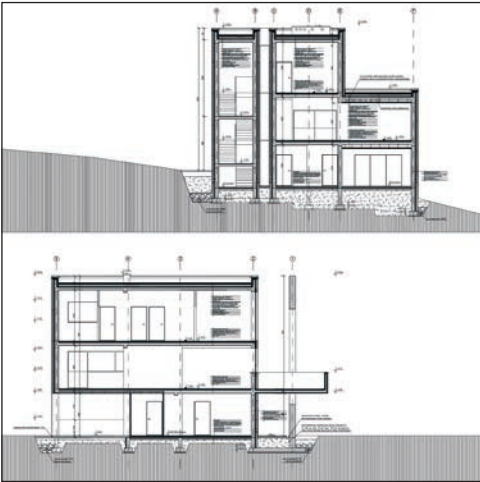
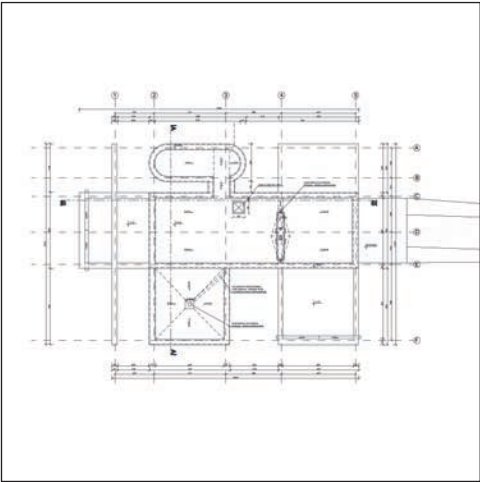
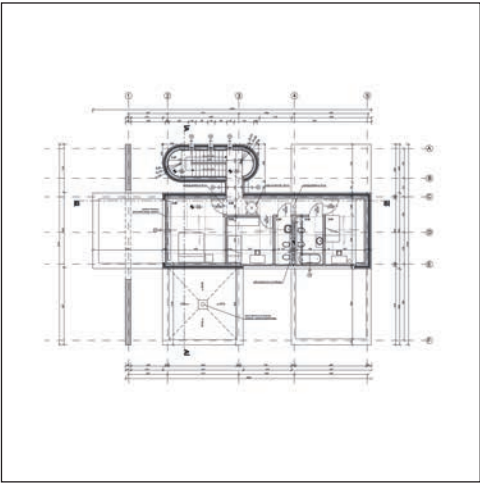
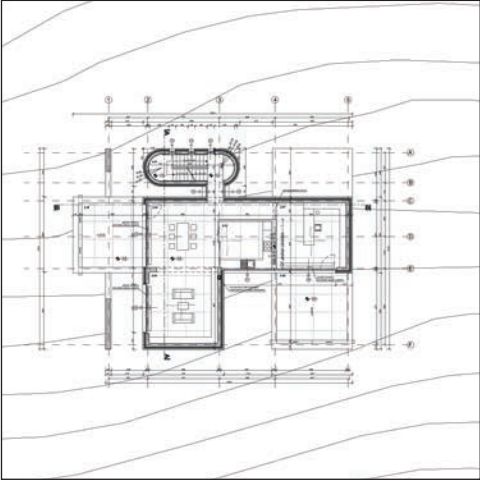
*Dyplom inżynierski/
Bachelor's diploma*













5

Archiwum/Archives

1986

SARP

30.X.1986

ODDZIAŁ KRAKÓW

KOMUNIKAT

SYLWETKA KRAKOWSKIEGO ARCHITEKTA –
Dariusz Kozłowski

"Album jego twórczości przedstawiony do Statusu Twórcy jest najpiękniejszy ze wszystkich" (z kulałów komisji d/s Statusu Twórcy SARP).

"Nie znam w Krakowie architekta, który rysowałby lepiej" (Marek Tomasik scenograf i architekt)

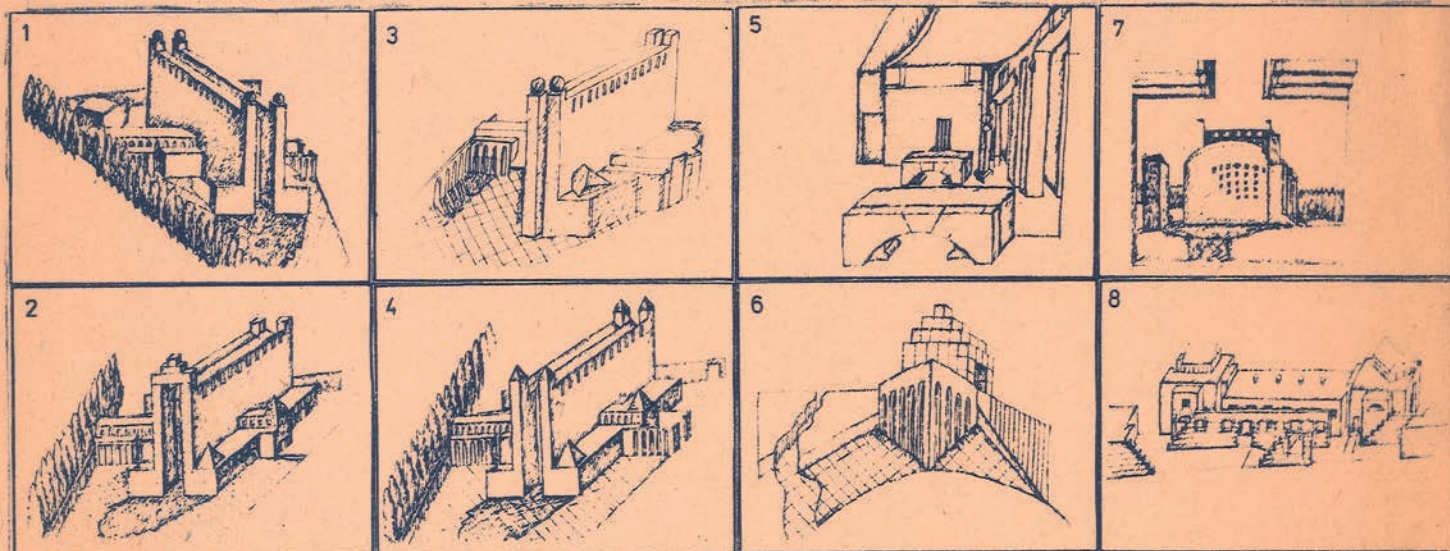
na projekt Pasma Wielickiego, z Krzysztofem Bojanowskim, w 1974 r. Pierwsza nagroda w konkursie SARP na projekt budynku mieszkalnego u zbiegu alei Słowackiego i ul. Kazimierza Wielkiego w Krakowie, z Aleksandrem Noworólem, w 1978r.

Laureat Nagrody Publiczności i medalu "Petit Prix" w I-szym Biennale Architektury w Krakowie za twórczą prezentację projektu Wyższego Seminarium Duchownego Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, z Wacławem Stefańskim i zespołem, w 1985 r. (patrz "Architektura 2" z 1986 r. str. 86).

Trzy sukcesy wyznaczają główne kierunki autorskich zainteresowań Dariusza Kozłowskiego, a ich chronologia określa ewolucję rangi tych zainteresowań, od zespołów mieszkaniowych, poprzez budynki plombowe,

ry sakralnej; projektują Kościół z zespołem katechetycznym przy osiedlu Cegielniana w Krakowie (jeden z najciekawszych i budzących zainteresowanie projektów krakowskich w budowie), kościół z ośrodkiem parafialnym przy osiedlu Piaski Wielkie w Krakowie (w budowie), wspomniane Seminarium Księży Zmartwychwstańców przy Zakrzówku w Krakowie (w budowie), a także zespół mieszkaniowy z usługami w parterze przy narożniku ulic Pstrowskiego i Śliskiej w Krakowie (100 mieszkań, ok. 40 000 m³) w 1986 r.

W ramach "Housing Programme for Iraqis" (Program Mieszkaniowy dla Iraku) prowadzi prace badawcze na temat tradycyjnych domów irańskich i projektuje architekturę mieszkaniową o niskiej i wysokiej intensywności, w 1978 r.



Dyplom na Wydziale Architektury w Krakowie w 1968r. pod kierunkiem Tomasza Mańkowskiego. Od tego czasu pracownik naukowo-dydaktyczny najpierw w Katedrze Projektowania Architektury Mieszkaniowej, po reformie uczelni w analogicznym Zakładzie w ramach Instytutu Projektowania Architektonicznego przy Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Doktorat pt. "Systemy budownictwa mieszkaniowego" pod kierunkiem prof. Tomasza Mańkowskiego w 1976r. Ukończył rozprawę habilitacyjną pt. "Dawny dom irański" jako rezultat badań naukowych w Iraku (patrz dalej). Wyjątkowo ceniony i wpływowy nauczyciel akademicki w dziedzinie projektowania architektury mieszkaniowej. Nagroda równorzędna w konkursie SARP

do architektury sakralnej.

Pierwsze ważniejsze projekty opracowuje wraz ze swym szefem, profesorem Tomaszem Mańkowskim: agorę w Miasteczku Studenckim w Krakowie (częściowo zrealizowana), Kolegium Polonijne im. Kazimierza Pułaskiego w Krakowie-Przegorzałach (w budowie), studium zagospodarowania rejonu ul. Skawieńskiej w Krakowie, w 1978r., budynek plombowy przy ul. Smoczej w Krakowie, w 1982 r. (z Aleksandrem Noworólem).

Z Krzysztofem Bojanowskim realizuje dom szeregowy przy narożniku ulic Kieleckiej i Moniuszki w Krakowie (patrz "Architektura 2" z 1986 r. str. 51).

W ostatnim okresie współpracuje z Wacławem Stefańskim, przede wszystkim w dziedzinie architek-

Bierze udział w cyklicznych konferencjach naukowych w ramach współpracy Instytutu Projektowania Architektonicznego Politechniki Krakowskiej z Istituto Universitario d'Architettura di Venezia w latach 1980-81, oraz w polsko-włoskim seminarium projektowym w 1983r. Przy okazji kreacji architektonicznych tworzy rysunki o znacznych walorach artystycznych.

Wojciech Kosirski

- 1,2,3,4 – Kościół na piaszkach Wielkich w Krakowie
- 5 – Wyższe Seminarium Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców w Krakowie – wnętrze gabinetu Rektora
- 6 – Świątynia
- 7 – Kościół ewangelicki w Krakowie
- 8 – Wytwórnia kosmetyków w Krakowie

1996

130

Biennale Architektury – Kraków



Dariusz Kozłowski, Stefano Scholz (bohater drugiego planu), Carlo Aymonino

Międzynarodowa Konferencja
Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej,
Definiowanie przestrzeni architektonicznej, X edycja 2010



Zbigniew Zusiak, Wojciech Buliński, Barbara Gronostajska, Zbigniew Bać

2018

132



Agata Bonenberg, Kazimierz Furtak, Wojciech Bonenberg



Monika Gała-Walczowska



Bohdan Lisowski



Marek Pabich

Międzynarodowa Konferencja
Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej,
Definiowanie przestrzeni architektonicznej, XVII edycja 2018



Dariusz Kozłowski, Juan Luis Trillo de Leyva, Maria Misiągiewicz, Antonio Martínez García



Jacek Gyurkovich



Sławomir Gzell



Jan Słyk

2018

134

Architektura Betonowa 2018



Zbigniew Pilch, Aleksandra Kozolub, Piotr Wróbel, Michał Przetaczek, Marcin Charciarek, Anna Kaleta, Tomasz Kozłowski



Zbigniew Pilch, Tadeusz Tatara Prorektor PK, Maria Misiągiewicz, Stefan Doussa, Andrzej Białkiewicz Prorektor PK



Jury: Kazimierz Kuśnierz, Tomasz Kozłowski, Klaudiusz Fross, Zbigniew Pilch, Wojciech Niebrzydowski, Jan Słyk

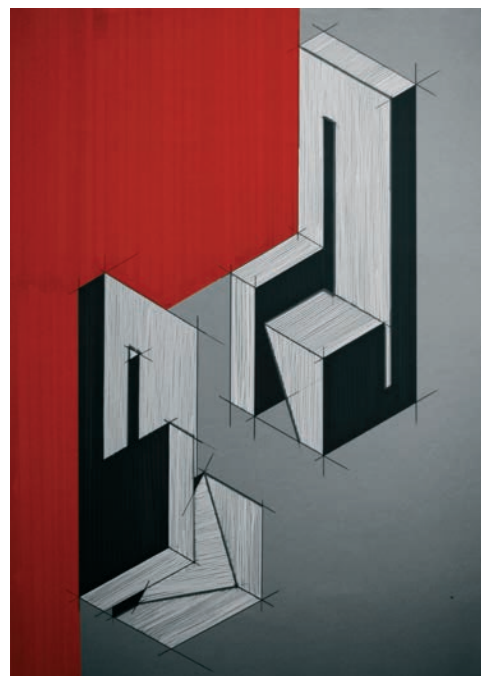
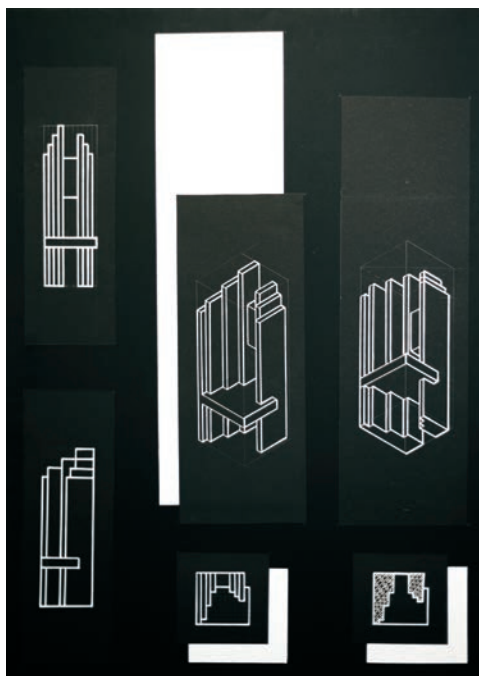
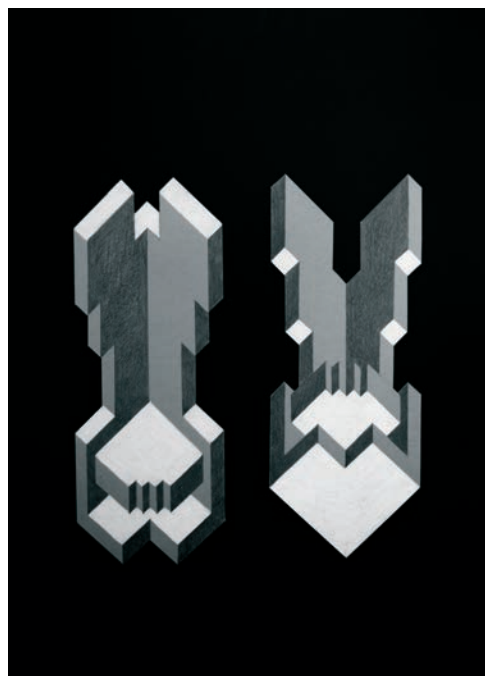


Tadeusz Tatara Prorektor PK, Kazimierz Kuśnierz, Andrzej Białkiewicz Prorektor PK, Rafał Zawisza, Bohdan Lisowski

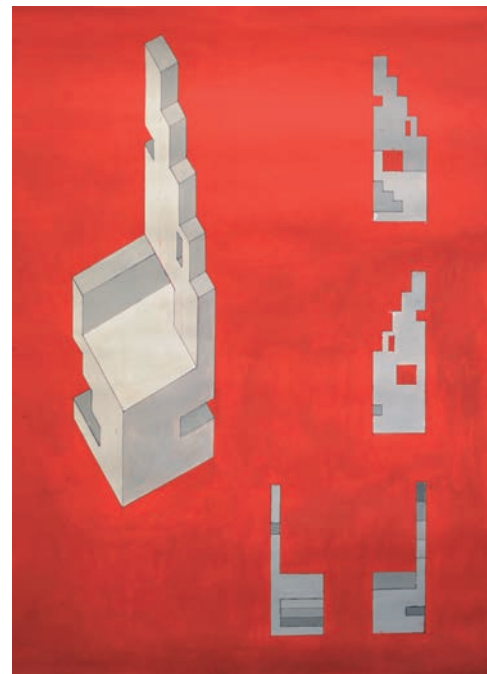
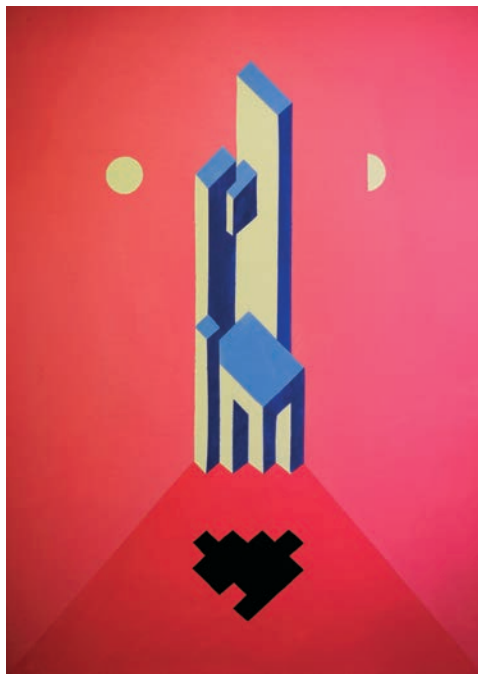
2018

Warsztaty Studenckie Architektura Betonowa – *Tron Królowej Lodu*

136



Zakład Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej, WA PK;
Katedra Technologii Materiałów Budowlanych WIMiC AGH; Stowarzyszenie Producentów Cementu;
PERI Polska Sp. z o.o. oraz Bosta-Beton



Tomasz Kozłowski

TRON KRÓLOWEJ LODU

Zvi Hecker mawia: „I Draw Because I have to Think”. Co uzupełnia: *sposób myślenia architekta jest jego oczami*. Ten wielki architekt używa rysunków jako narzędzia do projektowania. Są to rysunki odręczne, rzadko z niezobowiązującym użyciem linijki, szkice, obrazy malowane. Różnorodność technik jest zadziwiająca, jedne rysunki przypominają dociekania Leonarda da Vinci, inne – wyglądają jak „automatyczne” rysunki konferencyjne, jeszcze inne to barwne obrazy pozwalające je przyporządkować do niefiguratywnego, ekspresjonistycznego malarstwa abstrakcyjnego. Wyglądają na spontaniczny zapis myśli, zapis który podsuwa „dalszy ciąg opowiadania” znów zapisanego, by odczytać go na nowo. Artyści i krytycy sztuki zastanawiają się nad kształtem zapisu projektów, trwają dyskusje czy projekt jest równy wybudowanemu budynkowi i czy rysunek to już architektura. Przez lata architektura stała się tematem obrazów niosących nowe możliwości dla projektantów, powstały nowe narzędzia w postaci komputerów generujące obrazy czasem niemożliwe do odróżnienia od rzeczywistości. Projekty podobnie jak wiersze stają się „...często zapisami snów i kłębiących się wizji...” i podobnie jak wiersze są publikowane, i mogą być oglądane i dyskutowane przed ostatecznym powstaniem budynku, bywa też ze obywają się bez niego. Architekci rysując starają się zerwać z ornamentem i zdobieniem, dzieła stają się syntetyczne. Może jest to wpływ samego zapisu, szkicu.

Jerzy Żuławski teoretyk Młodej Polski pisał: „cała różnica duszy i mózgu jest różnicą syntezy i analizy... Wszelka synteza natomiast jest twórczością i na odwrót: wszelka twórczość na syntetyzowaniu polega...”. Można odczytać tekst jako opis tendencji występujących w sztukach współczesnych. Dążenie do niepowtarzalności prowadzi architekturę współczesną do zerwania z modernistycznym pojmowaniem funkcji. Jeżeli nie możemy zdobyć inwestora (Abraxas?, Królowa Lodu?) stwórzmy architekturę rysowaną. Jeżeli już jest zleceniodawca, architekt dostosowuje „styl” budowli do tematu dzie-

ła. Ale nie jest to już pojmowane jak w XIX wieku. Nie ma już monumentalnych kościołów czy pałaców możnych władców. Frank O. Gehry stworzył w Bilbao muzeum, które przez swoją formę katastrofy okrętowej nie nadaje się na budynek mieszkalny. Projekt konkursowy na koncepcję klubu Peak Hong-Kong został zapisany w ekspresyjnych obrazach i okazał się zapisem samym dla siebie; jego części były publikowane, podziwiane, nagradzane ale stały się niemożliwe do zrealizowania. Sztuki plastyczne i architektura w końcu zaczynają się przenikać. Obrazy stają się architekturą a architektura zamienia się w malarstwo, nowa sztuka „unika symbolicznego pojmowania rzeczy, a przedstawia sam symbol, jako najprostszą rzecz samą w sobie. Pojawia się nowa kategoria estetyczna [...] Obrazy Bortnyka nie są już obrazami w akademickim tego słowa znaczeniu. To jest obrazoarchitektura”. I taka „obrazoarchitektura” może stać się celem samym w sobie. Przecież kategoria architektury niezbudowanej nie jest nowością. Wielu twórców z początku XX wieku zaczynało swoją przygodę właśnie z architekturą rysowaną. Hans Scharoun czy Bruno Taut przelewali swe myśli na papier zanim udało im się coś zbudować. Hermann Finsterlin jest nazywany architektem mimo, że nie udało mu się niczego wybudować, ani nie studiował architektury. Pozostawił po sobie spuściznę wpływającą na kolejne pokolenia i stającą się przyczynkiem do powstania nowych stylów. Steinhous Günthera Domeniga – jeden z monumentów współczesnej architektury zanim zmienił świat sztuki przez lata istniał tylko jako rzecz zamknięta w szkicach i rysunkach autora [...].

To już kolejne warsztaty Architektura Betonowa. W pamięci mamy jeszcze te z 2016 roku i ich temat Tron Cesarza Drugiej Strony Ziemi. Minęły dwa lata i znowu trzeba projektować. Najpierw pojawiły się szkice Tronu Królowej Lodu. Nie chodzi chyba o tytułową postać bajki Hansa Christiana Andersena Snedronningen, ale o jeszcze bardziej złą bohaterkę, tak złą, że tylko betonowy tron może być tym, który wytrzyma zetknięcie z jej zimnym ciałem. Jest to jednak materiał niezwykle odporny. Projekt został przedstawiony na jednej planszy 50x70 cm, w układzie pionowym przy pomocy rysunków

aksonometrycznych jednoznacznie wyjaśniających koncepcję. Skala opracowania dowolna, stosowna do koncepcji. Opracowanie bez użycia komputera techniką dowolną, trwałą, na dowolnym rodzaju planszy, umożliwiającą reprodukcję. I tu dochodzimy do twierdzenia, że architektura pokazywana w szkicach i rysunkach powinna zamienić się na projekt budowlany, by istnieć. Uczestnicy zamienili swoje szkice i modele w projekt budowlany. Ostatni etap powstania tronu to już jego budowa (odlewanie). Do realizacji projektu można użyć betonu o objętości nie większej niż 0.5 m^3 ; beton zbrojony. Odlew został wykonany w szalunkach indywidualnych o wielkości około $50 \times 50 \times 160 \text{ cm}$.







2019

Wizyta Profesora Rafiego Segala
jako profesora wizytującego na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej

142

