# CZASOPISMO TECHNICZNE

ZESZYT 13/2007
(ROK 104)

A

WYDAWNICTWO POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

**ARCHITEKTURA**

z. 6-A/2007



*Przewodniczący Kolegium Redakcyjnego*
*Wydawnictwa Politechniki Krakowskiej*
Kazimierz Furtak

*Przewodniczący Kolegium Redakcyjnego*
*Wydawnictw Naukowych*
Józef Nizioł

*Seria Architektura:* Dariusz Kozłowski
*Seria Budownictwo:* Zbigniew Janowski
*Seria Chemia:* Andrzej Barański
*Seria Elektrotechnika:* Tadeusz J. Sobczyk
*Seria Informatyka:* Krzysztof Sapiecha
*Seria Mechanika:* Michał Dyląg
*Seria Środowisko:* Stanisław Kandefer
*Wydział Fizyki, Matematyki i Informatyki*
*Stosowanej:* Antoni Ostoja-Gajewski

*Sekretarz Sekcji:* Barbara Luraniec-Czopek

*©Copyright by Politechnika Krakowska*
*Kraków 2007*



***ISSN 0011-4561***
***ISSN 1897-6271***

*Wydawnictwo jest rejestrowane w bazie danych*
*BazTech* ***http://baztech.icm.edu.pl***

*Wydawnictwo PK, ul. Podchorążych 1, 30-084 Kraków*
*tel.: 012 628 23 80; tel./fax: 012 637 42 89*
*e-mail: wydawnictwo@pk.edu.pl*
*Adres do korespondencji: ul. Warszawska 24*
*31-155 Kraków*

*Projekt okładki:* Jadwiga Mączka
*Zdjęcie na okładce:* Jan Zych
*Opracowanie graficzne, łamanie, korekta, druk:*
DjaF
*ul. Kmietowicza 1. 30-092 Kraków*
*tel. (012) 636-32-40, www.djaf.pl*

RECENZENCI/REVIEWERS

prof. dr hab. inż. arch. Wojciech Buliński
prof. dr hab. inż. arch. Nina Juzwa
prof. dr hab. inż. arch. Andrzej Kadłuczka
prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski
dr hab. inż. arch. Maciej Kysiak, prof. PW
prof. dr hab. inż. arch. Maria Misiągiewicz
prof. dr hab. inż. arch. Wacław Seruga
prof. dr hab. inż. arch. Adam Lisik

REDAKCJA NAUKOWA/SCIENTIFIC EDITING

prof. dr hab. inż. arch. Maria Misiągiewicz

ZESPÓŁ REDAKCYJNY/EDITORIAL GROUP

mgr inż. arch. Marcin Galas
mgr inż. Arch. Krzysztof Jasiński
mgr inż. Arch. Karolina Pacholewicz
mgr inż. arch. Joanna Seremak

TŁUMACZENIA/TRANSLATIONS

mgr inż. arch. Anna Porębska
mgr inż. arch. Joanna Seremak

# DEFINIOWANIE PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ
CO Z TYM PIĘKNEM ARCHITEKTURY WSPÓŁCZESNEJ?
# DEFINING THE ARCHITECTURAL SPACE
WHAT ABOUT THE BEAUTY OF CONTEMPORARY ARCHITECTURE?

# DEFINIOWANIE PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ

# DEFINING THE ARCHITECTRUAL SPACE

• Przechadzając się po wyimaginowanym Muzeum można zachwycić się – pięknem; nastrój *Burzy* Giorgione'a może wywołać zadumę, w sali nieopodal zwraca uwagę gra świateł i cieni w malarstwie Caravaggia. Inne piękno można odkryć zanurzając się w pogodnych kolorach przestrzeni impresjonistów, a idąc dalej dostrzec także piękno tajemnic obrazów Giorgia de Chirico.

Jeszcze dalej zdziwienie budzą *Panny z Awinionu,* obok oswojonych już obrazów Henri Matisse'a, także *Czarny kwadrat na białym tle*, i abstrakcje Hansa Hartunga. Ściany jednej z sal wypełnia bez reszty błękit Ivesa Kleina – rzecz niezwykła; piękno gdzieś uleciało, pozostała – oryginalność. I tak już jest w następnych salach.

• Do sal muzealnych dochodzą dźwięki muzyki. Najpierw opery Claudia Monteverdiego, potem mszy Jana Sebastiana Bacha, 7. Symfonii Beethovena, dramatu Richarda Wagnera, jeszcze później koncertu na skrzypce Karola Szymanowskiego. Przestrzeń całej tej muzyki, dostrzegając oryginalność twórczości mistrzów w swoich epokach, odbieramy jako emanację piękna.

Idąc dalej, muzyka staje się inna: to *Le Grand Macabre* György Ligetiego, kompozycje Helmuta Lachenmanna; potem dźwięki milkną – może to *4'33''* ciszy Johna Cage'a. Czy można odnaleźć tu piękno?

• Wyglądając z Muzeum przez okno można dostrzec piękno architektury: Villi Rotondy zwracającej uwagę szlachetną formą, Wersalu zachwycającego rozmachem i detalem, i piękno szlachetnych proporcji Petit Trianon. Z okien kolejnych korytarzy widać urodę intencjonalnych budowli Étienne-Louisa Boullée. W innym miejscu zatrzymuje wzrok zawieszona pomiędzy niebem i ziemią Villa Savoye i kaplica w Ronchamp. Piękno architektury dostrzegalne jest z różnych perspektyw.

Później można dostrzec niespokojną obudowę sali koncertowej w Berlinie, dramatyczną budowlę w Bilbao i nie zwracając uwagi na kolejne dzieła – pozostające w budowie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Budowle te, jakże różne, łączy orygi-

• Walking up and down the imaginary Museum one can be delighted at – beauty; the mood of *The Storm* by Giorgione can bring out muse, in a nearby room one's attention is attracted by the interplay of lights and shades in Caravaggio's paintings. One can discover another type of beauty when immersed in the cheerful colours of impressionists' spaces, and, going forth, notice the beauty of mysteries in paintings by Giorgio de Chirico.

Further on *Les Demoiselles d'Avignon* raise astonishment, next to already tamed paintings by Henri Matisse, also the *Black Square* and the abstract pictures of Hans Hartung. The walls of one of the rooms are filled up with Ives Klein's blue – unusual thing; the beauty has flown away, the originality has remained. And similarly in the subsequent rooms.

• The sounds of music reach the museum's halls. The first is the opera by Claudio Monteverdi, then the mass by Johann Sebastian Bach, *Symphony No. 7* by Beethoven, Richard Wagner's drama, later on the violin concert by Karol Szymanowski. The space of all this music, with the originality of it's creators, is taken as the emanation of beauty.

Going forth, the music changes: it's *Le Grand Macabre* by György Ligeti, Helmut Lachenmann's compositions; then the sounds subside – maybe it's 4'33'' of silence by John Cage. Can one find beauty here?

• Looking out of the Museum's window one can see the beauty of architecture; that of Villa Rotonda attracting attention with its refined form, the Versailles fascinating with force and detail, the beauty of well-proportioned Petit Trianon. From the corridor windows the fairness of the intentional buildings by Étienne-Louis Boullée can be seen. In the other spot the eye is caught by the suspended between the sky and ground Villa Savoye and Chapel in Ronchamp. The beauty of architecture can be observed from various perspectives.

Then one can notice the uneasy cover of the concert hall in Berlin, dramatic building in Bilbao and, not registering the subsequent works – still in course of construction the Museum of Modern Arts in Warsaw.

# CO Z TYM PIĘKNEM ARCHITEKTURY WSPÓŁCZESNEJ?

# WHAT ABOUT THE BEAUTY OF CONTEMPORARY ARCHITECTURE?

nalność formy. Czy piękno jest wartością dla architektury współczesnej?

• Gdzieś w bocznych salach Muzeum, w strefie na peryferiach architektury, znajdują swe miejsce inne rzeczy użyteczne i piękne, i oryginalne: meble twórców z Bauhausu, lampy zaprojektowane przez Richarda Sappera, samochody Citroen DS 19 i Jaguar E Type (zagubione w strasznym świecie powszechnych przedmiotów użytkowych, które także chcą być piękne!).

W pobliżu zgromadzono rzeczy inżynierskie, spoza świata estetyki: kowadło, niewidzialny samolot F 117 i samochody Formuły 1. Wydają się piękne!

• Poza salami Muzeum, w przestrzeni wyobraźni, pozostaje zbiór rzeczy architektonicznych zwany – miasto. Stara Wenecja, Kraków, Sewilla – w pragnieniach mieszkańca i podróżnika istnieją jako piękne i oryginalne. Czas zawsze nadaje rzeczom zbudowanym status obiektu estetycznego, architekci jedynie niekiedy. Nowa architektura powoduje rozterki: piękne? – oryginalne?

• Dziś sztuka nie stara się być wzniosła, piękna ani wspaniała. Jest zazwyczaj komentarzem do aktualnych wydarzeń współczesności, i zajmuje się sama sobą. By być awangardową musi odcinać się od form wymyślonych przez poprzedników. Architektura podąża za innymi sztukami z oporami: dziś dopiero odkrywa – ekspresjonizm, dekompozycję, minimalizm ...

• Pozostaje zadać kilka pytań:

– Czy najważniejszą kategorią współczesnej estetyki architektury, jak w innych sztukach, stała się oryginalność. Czy najważniejszą potrzebą twórcy jest chęć zadziwienia?

– Czy piękno zostało zastąpione w architekturze innymi kategoriami estetyki?

– Czy odbiorca architektury współczesnej potrzebuje piękna, czy pragnie obcować z architekturą oryginalną?

– Czy architektura potrzebuje piękna? Czy piękno stało się obelgą dla sztuki współczesnej?

Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz

These buildings, varying so much, are linked with originality of form. Is beauty the value for the current architecture?

• Somewhere in the side-halls of the Museum, in the peripheries of architecture, the other things useful, and beautiful, and original find their place: furniture by Bauhaus masters, lamps by Richard Sapper, such cars as Cirohan DS 19 and Jaguar E Type (lost in the terrible world of common utility objects that want to look good as well!)

Within reach there are collected the objects of engineering from beyond the world of esthetics: an anvil, invisible F-117 Nighthawk and the Formula 1 racing cars. They seem to be beautiful!

• Beyond the Museum halls, in the space of imagination, remains the file of the architectural objects called – city. Old Venice, Cracow, Seville – in the dweller's or traveler's cravings they exist as beautiful and original. Time has always endowed them with the status of an aesthetic object, architects has done it sometimes only. New architecture raises indecision: beautiful? – original?

• Contemporary art doesn't aim to be lofty, beautiful and gorgeous. Usually it remains the comment to the current events and takes care for itself. To be avant-garde it must cut itself off the forms created by predecessors. Architecture traces the other arts with difficulties: not before today it discovers – expressionism, decomposition, minimalism…

• Nothing remains but to ask some questions:

– Has originality become the most important category of the contemporary aesthetics of architecture and the other arts? Is astonishing the creator's main need?

– Has beauty in architecture been replaced with the other categories of aesthetics?

– Does the receiver of contemporary architecture need beauty or want to commune with the originality?

– Does architecture need beauty? Has beauty become a term of abuse for the contemporary art?

Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz

# 1

Tadeusz Barucki*

# O PIĘKNIE ALE I O TOŻSAMOŚCI NASZEJ WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY

**THE BEAUTY BUT ALSO THE IDENTITY OF THE POLISH CONTEMPORARY ARCHITECTURE**
The beauty of architecture is probably first of all unconscious feeling of proportions, colors and unchanged human scale. The fascination with new, unknown forms can produce it too. May be because of this the contemporary Polish architecture is mostly eclectic and needs its own identity. This one connected with serious respect of natural environment and national culture will open the right way to the future.

Z pojęciem piękna mamy stale kłopoty i to nie tylko dlatego, że jest ono odczuwane subiektywnie ale i dlatego – w odniesieniu do architektury – że nie mamy pewności, czy określenie takie oddaje w pełni jej jakość. Mówiąc bowiem o architekturze, że jest piękna oceniamy zazwyczaj – a przynajmniej czyni to jej przeciętny użytkownik – jej formę. Być może zawodowiec, wydając taką ocenę na podstawie jej formy, zakłada zarazem a priori, że jej „zaplecze" w postaci funkcji i konstrukcji musi być z nią w logiczny sposób związane. Czy ma to jednak zawsze miejsce? W tym roku na przykład jeden z czołowych architektów francuskich Christian de Portzamparc, laureat nagrody Pritzkera skazany został przez Trybunał Administracyjny na zapłacenie blisko 3 milionów euro odszkodowania za błędy techniczne w swym powszechnie znanym, szeroko publikowanym i nagradzanym gmachu Konserwatorium Muzyki i Tańca w Paryżu. [1] A więc architektura piękna, ale czy dobra? Wątpliwości takie będziemy mieć zresztą nie tylko w odniesieniu do architektury. Nie obce jest nam przecież stwierdzenie – „piękna ale… głupia!". A w odniesieniu do samochodu – „piękny ale nie ekonomiczny". Usłyszeć jednak możemy również – „głupia … ale za to piękna !". Używania tego nieprecyzyjnego – zwłaszcza w odniesieniu do architektury – określenia chyba więc nie zarzucimy.

Najbardziej kłopotliwe w tych rozważaniach jest to, że piękno niewątpliwie istnieje. Stwierdzamy to sami w emocjonalnym przeżyciu, w odczuwaniu przyjemności w kontakcie z jakąś konkretną formą. Ma to również miejsce w odniesieniu do formy architektury. Nie identyfikując więc jakości architektury z odczuwaniem jej piękna, spróbujmy zastanowić się, co powoduje, że określamy daną architekturę jako piękną. Najbardziej stabilnymi a zarazem najbardziej ukrytymi – działającymi chyba na podświadomość – czynnikami będą tu proporcje, zestawienie kolorów i niezmienna ludzka skala, czemu poświęcono już wiele opracowań naukowych. „Ukrytymi" – bo w odróżnieniu od na przykład oryginalności kompozycji widzianej na pierwszy rzut oka. Ta ostatnia – istniejąca zawsze w awangardzie czy innowacji – może być różnie oceniana w zależności od psychiki, a zwłaszcza od poziomu intelektualnego jej obserwatora. Przy „oryginalności", a więc przy czymś do tej pory nie spotykanym, nasuwa się bowiem pytanie, dlaczego taka forma powstała? Otwiera się tu droga do rozumowego również a nie jedynie emocjonalnego pojmowania architektury, prowadząca do określenia pełnej jej wartości. Warto przy tym jeszcze zauważyć, że wartość „oryginalności" – niezależnie od tego, jaki będzie jej wpływ na dalszy rozwój architektury – wiąże się jedynie z pierwowzorem. „Oryginalność" wreszcie jeżeli ma jedynie wywołać szok, jeżeli ma być „mocnym uderzeniem", satysfakcjonując jej twórcę, może być szkodliwa dla psychicznej sfery życia człowieka. Umiar i odpowiedzialność, jak w każdym działaniu przy kreowaniu kształtu przestrzeni, są tu nad wyraz wskazane.

Odpowiadając wprost na pytania postawione w tezach naszej konferencji uważam, że:

* Barucki Tadeusz, mgr inż. arch., Warszawa.

1. Dążenie do oryginalności współczesnej architektury jak i chęć zadziwienia nią użytkownika przez twórców są zjawiskami dziś dostrzegalnymi, ale w wydaniu powszechnym niekorzystnymi dla zrównoważonego i harmonijnego środowiska, w którym mamy żyć.

2. Piękno w dzisiejszej architekturze zastępowane bywa nie tyle innymi kategoriami estetyki co wartościami utylitarnymi, jak na przykład w supermarketach.

3. Odbiorca współczesnej architektury potrzebuje piękna i to w sensie dwojakim. Jako potrzebnej mu pożywki emocjonalnej i na pewno jako elementu kształtującego go. Architektura oryginalna jest dla niego niewątpliwą atrakcją.

4. Architektura powinna oddawać różne gradacje piękna. Czy piękno stało sie obelgą dla sztuki współczesnej? Tę sprawę warto prześledzić na tle przemian poglądów na współczesną architekturę i na jej tworzenie, co wpływało też na zmianę pojęcia piękna.

Próbując odpowiedzieć na to pytanie, warto wrócić do początków modernizmu. Postulując harmonijną syntezę funkcji, konstrukcji i formy pozbawionej historycznych naleciałości był on niewątpliwie zjawiskiem intelektualnym niezbyt przychylnie przyjętym przez „szerokie masy", akceptujące raczej formy znane z przeszłości. Ten aspekt sprawy zaważył też zapewne na potępieniu go w latach 30. ubiegłego wieku przez ówczesne systemy totalitarne w Europie, które takie właśnie formy preferowały. Przeniesiony do USA – szukając jakby schronienia – trafił tam jednak na glebę, która nie posiadała tego, czym go żywiła Europa, a mianowicie – zwłaszcza w zakresie budownictwa mieszkaniowego – założeń socjalnych. Pierwszoplanową rolę zaczęła grać atrakcyjna i niespotykana tam dotąd nowoczesna forma. Otwierało to drogę do jej stopniowego wzbogacania, doprowadzając do formalizmu i ostatecznie jednej z jego odmian jakim jest nurt architektury postmodernizmu. Zastanawiając się nad tym musimy zdawać sobie sprawę z tego jak olbrzymia zmiana w poglądach na architekturę i na jej tworzenie nastąpiła w wyniku poważnych zmian społeczno-obyczajowych, których swoistym manifestem stał się rok 1968. Zauważyć tu trzeba, że zjawisko to, które miało miejsce również w pewnej mutacji w Polsce jest – z racji ówczesnego podziału politycznego świata – inaczej oceniane u nas niż na Zachodzie. Tam – w uproszczeniu to ujmując – młode pokolenie przeciwstawiało się ślepym na potrzeby społeczne rodzicom i „dzieci kwiaty" chodziły na przykład boso po ulicach wielkich miast. Zdarzały się również manifestacje architektoniczne, kiedy na przykład studenci architektury wpuścili na salę, w której obradowali przedstawiciele Stowarzyszenia Architektów Finlandii świnię z napisem SAFA, czyli nazwą tego Stowarzyszenia. Młode pokolenie zarzucało w ten sposób starszemu, że tworzy architekturę dla siebie, dla swojej nobilitacji a nie dla społeczeństwa. Rodzi się więc nowy nurt architektury, która miałaby – w zrozumieniu jej głosicieli – satysfakcjonować zwykłego jej użytkownika. Powstaje architektura nazwana postmodernistyczną, która – dla zobrazowania jej stylistyki – powinna nosić raczej miano pop-architektury. Ówczesne hasło przemian społeczno-obyczajowych, że „wszystko wolno" zmienia też w sposób oczywisty jej kompozycję. Podważona zostaje przede wszystkim obowiązująca do tej pory zasada spójności kompozycyjnej architektury, co manifestacyjnie podkreśla na przykład Robert Venturi, stawiając na głównym ciągu komunikacyjnym łączącym stary budynek muzeum w Overlin, Penn. z projektowanym przez niego aneksem, swą opasłą jońską kolumnę. Jest ona oczywistą przeszkodą w korzystaniu z tego połączenia. Zanegowane zostaje więc znaczenie funkcji w architekturze i jej logicznych związków z formą i konstrukcją. Jeszcze dosadniej poczyna sobie Bernard Tschumi wznosząc swoje zabawne „Follies" w parku La Villette w Paryżu. Jakakolwiek funkcja – poza bawieniem oka i może zagospodarowaniem przestrzennym przez nie terenu – tam nie istnieje.

Znika więc pojęcie architektury jako sztuki użytkowej. Ortodoksyjni wyznawcy zasad modernizmu są tym zaniepokojeni tym bardziej, że nowe formy architektury budzą zainteresowanie, podobają się, a niekiedy wzbudzają na twarzy uśmiech, co też może być wdzięcznym zadaniem architektury. Rozmawiając w tym czasie z O. Niemeyerem, przytoczyłem zarzuty jakie mu wówczas stawiano, że projektuje formę dla formy. „Forma w pewnych sytuacjach – odpowiedział – jak na przykład w reprezentacyjnym pałacu prezydenckim, staje się funkcją". To przetasowywanie pojęć było w tym czasie bardzo charakterystyczne. Jakie tabu usunąć jeszcze można byłoby w tym świecie „złotej wolności"? Pozostała jeszcze konstrukcja, dlaczego więc nie „dekonstrukcja"? Interpretując swobodnie filozofię J. Deridy, który pisał jedynie o „rozbiorze" literackiego dzieła, zjawia się niebawem w architekturze „dekonstrukcja", przekazując zresztą niekiedy również ciekawe efekty plastyczne. Obiekt architektury musi posiadać jednak wytrzymałą konstrukcję i mimo prób budowy nawet nowych ruin następuje z czasem przesyt i nawrót do – jak określili to Holendrzy – skorygowanego modernizmu. Modernizmu bez błędów, które mu poprzednio zarzucano. Jego poszukiwaniom towarzyszy w sposób oczywisty eklektyzm nowoczesnych form. Nie można nie wspomnieć przy tym o próbach respektowania środowiska, szukania energooszczędnych rozwiązań i wszystkiego tego, co nazwano „sustainable architecture". Tak więc, w tej wędrówce przez historię znaleźliśmy się mniej więcej w dniu dzisiejszym.

Aby uczytelnić istotę zmian w poglądach, jakie nastąpiły w czasie ewolucji modernizmu wystarczy podać najbardziej charakterystyczne ich przykłady. Może ułatwić to obecne pojmowanie piękna architektury – a szerzej to ujmując – jej wartości w dniu dzisiejszym. Najbardziej istotne w nich było zrezygnowanie z harmonijnej i logicznej spójności formy architektury z jej funkcją i konstrukcją. Projektowanie architektury jest swoistą, niekiedy na pierwszy rzut oka nierozwiązywalną łamigłówką. W porównaniu z istniejącymi poprzednio zasadami, wprowadzenie hasła, że „wszystko wolno" ułatwiło niewątpliwie proces projektowania. Istniało też wiele innych zasad – dziś zapomnianych lub negowanych – utrudniających projektanckie życie. Warto przytoczyć choćby kilka z nich – uczynię to na konkretnych przykładach – dla uprzytomnienia zaistniałej zmiany poglądów. I tak przy okazji jakiegoś sarpowskiego spotkania w Krakowie pokazano nam nowy pawilon handlowy „Krakchemia". Był piękny słoneczny dzień, więc fotografowałem go z wszystkich stron z jego zadaszonym wejściem również. W wizjerze aparatu fotograficznego ukazał mi się wówczas idący ku mnie Zbigniew Gądek. Ten ceniony za swój dorobek architektoniczny i błyskotliwy intelekt kolega powiedział do mnie z szerokim uśmiechem na twarzy – „przecież to jest dolepione!". Być może nie rozumiejącym tego dzisiaj o co chodzi, wyjaśnię, że zadaszenie wejścia miało konstrukcję całkowicie niepowiązaną z systemem konstrukcyjnym całej hali. Takie rozwiązanie uważanie było do tego czasu za istotny błąd – za fałsz. Drugi przykład to odrestaurowany w Warszawie przedwojenny ratusz, a właściwie tylko jego frontowa fasada, za którą powstał całkowicie nowy bank. Oczywiście z całkowitym nowym planem i co ważne z innymi w stosunku do przedwojennych wysokościami kondygnacji. W rezultacie więc stropy nowego banku ukazały się w oknach odrestaurowanej fasady ratusza. Kolejny fałsz. Nieprawdopodobne, ale tylko dla obowiązujących w przeszłości zasad. Przecież „wszystko wolno". Zaznaczyć przy tym warto, że współautorem takiej kompozycji był – nieżyjący już – jeden z „młodych gniewnych" polskiej architektury, apelujący po roku 1956 o jej nowoczesność. Ciekawy przyczynek do możliwej fluktuacji poglądów. Ostatni przykład dotyczy – nazwijmy to mody – która przybyła do nas z USA, gdzie większość indywidualnych domów o typowej tam drewnianej szkieletowej konstrukcji zwanej popularnie „two

1. Nowy aneks dworca lotniczego na OKęciu w Warszawie (2007) – od miesięcy czeka na otwarcie z uwagi na błędy techniczne (fot. autor) 2. Nowy gmach Telewizji Polskiej w Warszawie (2007) – dominacja formy ze szkodą dla funkcji konstrukcji (fot. autor) 3. Centrum „Symfonia" w Katowicach (2007) – poszanowanie sąsiada (fot. autor) 4. Centrum handlowe „Manufaktura" w Łodzi (2006) – próba łączenia nowoczesności z tradycją (fot. autor)

1

2

3

4

by four" licowana jest plastikową folią z rysunkiem układu cegieł lub innej kamieniarki, tak aby wyglądały na to, że są murowane. Technika taka stosowana bywa niekiedy nawet w takich obiektach, jak na przykład postmodernistyczny zespół „Piazza d'Italia" w Nowym Orleanie. Charles Moore okleił taką właśnie folią elementy tego monumentu. Na początku wyglądało to nawet bardzo efektownie, ale kiedy po paru latach miałem okazję ponownie to oglądać, zwijająca się folia sprawiała żałosny widok. Podobne działania widzimy też na przykład w pokrywaniu całych fasad pnączem sztucznego bluszczu, a sztuczne trawniki kupuje się na metry. Symboliczną synkopą takiego działania jest ustawienie – bo przecież nie posadzenie – sztucznej palmy w centrum Warszawy. Bezsensowność takich poczynań (sztuka współczesna?) – nie wspominając o potrzebnych na to środkach finansowych – polega na tym, że ich promotorzy nie dostrzegają bądź wręcz nie rozumieją istotnej biologicznej roli żywej zieleni w mieście. A do tego – jeżeli popatrzymy na to w moralnym aspekcie – mamy tu do czynienia z aprobowaniem kłamstwa. We wszystkich zresztą podanych tu przykładach ściera się prawda z kłamstwem. Przyjmuję oczywiście do wiadomości, że iluzjonistyczny barok na przykład przy takim rozumowaniu, będzie również kłamstwem, ale mimo to wybieram – w duchu modernizmu – prawdę w architekturze. Jej szczerość. Pozostaje jeszcze jedna z utraconych czy też zapomnianych zasad naszej pracy, a mianowicie korzystania z teorii kompozycji formy architektonicznej. Spotykając się ostatnio z przedstawicielami młodego pokolenia naszego zawodowego środowiska w związku z opracowywaną książką *Architekci polscy o architekturze*, stwierdziłem ku swojemu zdumieniu, że prawie nikt z nich nie zna – tak istotnego dla projektowania – teoretycznego dorobku myśli Juliusza Żórawskiego. Co gorsze, w uczelni, w której przemyślenia swe przekazywał – w tej, w której się teraz spotykamy – dowiedziałem się, że nikłe ich ślady sporadycznie napotykane dziś jeszcze w wykładach mają zniknąć w roku przyszłym z powodu braku czasu na nie w programie nauczania. Zrezygnować w uczelni architektonicznej z nauki operowania narzędziem, za pomocą którego tworzy się kształt architektury? Przypominam sobie tamten odległy czas, kiedy wszystkim nam otwierały się oczy, zaczynaliśmy krok po kroku widzieć, jakie znaczenie mają w kompozycji formy architektonicznej jej elementy. Zaczynaliśmy rozumieć – cytując J. Zórawskiego – że „Życie psychiczne z jego wszystkimi przejawami nie odbywa się dowolnie, ale jest wyraźnie uformowane" [2] i że „Podczas oglądania jakiejś architektury, obrazu lub sztuki teatralnej dokonuje się w nas proces formowania całości z szeregu doznań" [3]. Nasycaliśmy nasze „pole stanu wewnętrznego", poznawaliśmy „punkty formalnie ważne" itd., aby w końcu poczuć w ręku to właśnie narzędzie, za pomocą którego możemy stworzyć naprawdę własną architekturę. Inna droga jest szamotaniną wiodącą najczęściej do eklektyzmu. Dojrzymy to, kiedy wyjdziemy z wyimaginowanego Muzeum, aby popatrzeć na szeroki świat naszej architektury, a nie jedynie na jej perły. Stwierdzimy wówczas, że nie jest najlepiej. „Już nie ma sztuki… jest ogólny bełkot, bryja malarska, muzyczna i każda inna" stwierdza ogólnie ceniony artysta malarz prof. Jerzy Nowosielski [4], a Jerzy S. Majewski, historyk sztuki i krytyk architektury ostro atakuje ostatnio [5] szereg najnowszych obiektów architektury powstałych w Polsce. Bardzo istotne są jego uwagi odnoszące się do braku korelacji między funkcją a formą w rozbudowanym ostatnio gmachu Telewizji Polskiej w Warszawie, co rzutowało też w sposób niekorzystny na koszt budowy. Nie wystarcza mu więc jedynie interesująca forma. Dostrzegana jest ponownie konieczność harmonijnego i logicznego powiązania z sobą w architekturze funkcji, konstrukcji i formy. W innym przedstawianym obiekcie – hotelu w Świnoujściu – zauważa istotny problem polegający na tym, że naśladująca jakby neo-

barok architektura tego budynku – odpowiadająca właściwie gustom „nuworyszów" – podoba się większości przybywających tu letników, co jest odwiecznym problemem w elitarnych dyskusjach architektonicznych. Ale nawet tak pojmowane piękno wskazuje na to, że jest ono człowiekowi potrzebne i nie jest obelgą – odpowiedź na pytanie – dla architektury.

Wychodząc z naszego wyimaginowanego Muzeum, aby zobaczyć polską współczesną architekturę i to w pełnym jej przekroju, a nie tylko wybrane jej perły, przekonamy się, że jest ona obciążona – nie generalizując tego stwierdzenia – eklektyzmem, składającym się z nowoczesnych – podpatrywanych na całym świecie – form. Eklektyzm w antyku – służąc budowie nowej drogi myślenia z elementów różnych filozofii – był oceniany pozytywnie. Dziś jest pojęciem pejoratywnym określającym powierzchowność i prymitywizm działania. W dodatku architektura ta pozbawiona jest w sposób oczywisty jakiejkolwiek tożsamości. A jaką chcielibyśmy ją mieć? Wytyczanie takiej drogi to może marzenie a nawet utopia, ale można przecież próbować ustawić dla niej pewien drogowskaz. Zacząć wypadałoby od zauważenia, że w swej historii architektura w ogóle obejmowała skalą swej kompozycji coraz większą przestrzeń, od pojedynczego budynku przez jego najbliższe a później i dalsze otoczenie, przez obszar osiedla i miasta po region – w sensie planowania przestrzennego – a nawet kraj. Dojrzałość rodzaju ludzkiego śmiało mierzyć można stanem świadomości tego zjawiska i jego racjonalnym kontynuowaniem. Niestety w latach ostatnich nastąpił wyraźny regres w tym zakresie, na który niewątpliwy wpływ miał „pieniądz", który towarzyszy nam zresztą w każdym aspekcie dyskusji o pięknie architektury. Jest sprawą innej dyskusji przekonanie kogo należy, że poprawny i piękny zarazem kształt przestrzeni służy również „pieniądzowi". Niezrażeni tym powinniśmy postrzegać – jako jedną z obowiązujących zasad – tworzenie architektury w kontekście środowiska, w którym powstaje. Architektury respektującej nie tylko środowisko naturalne – o czym się najczęściej mówi – ale i kulturowe. Od poszanowania sąsiada do piękna całego kraju. Byłaby to naprawdę – tak bogata w swej interpretacji znaczeniowej – architektura organiczna. Warto przy tej okazji wprowadzić do świadomości społeczeństwa architekturę istniejącą w symbiozie z środowiskiem naturalnym, a nie niszczącą je. Istniejącą jako nieuchronna, naturalna jego cząstka, którą w swych akcjach społeczeństwo gotowe będzie również bronić. Zjawiające się ostatnio takie projekty jak Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie, Biblioteki Narodowej w Pradze czy budujące się już Muzeum Pitagorasa w Krotonie wskazują na to, że idee tego rodzaju nie są utopią. Podkreślić też trzeba, że w obliczu narastającej globalizacji zwrócić przy tym należy szczególną uwagę na nawiązanie do kulturowego aspektu środowiska, na tożsamość architektury. Znając dość dobrze świat z jego wartościami w tym zakresie, ich niszczenie oceniam nie tylko jako barbarzyńskie działanie, ale jako doprowadzenie go do straszliwej, beznadziejnej nudy, czego zwolennicy globalizacji chyba nie dostrzegają. Nie chcę być tu źle zrozumiany. Nie oczekuję pastiszy ale „własnej twarzy", na którą środowisko polskich architektów w jego twórczym wysiłku – chcę wierzyć – stać i sądzę, że na drodze wiodącej w przyszłość znaleziona zostanie polska prawda w naszej współczesnej architekturze.

## BIBLIOGRAFIA

J. F. Degioanni, *Christian de Portzamparc reagit …*, Paryż, „Le Moniteur" 12/6/07.
J. Żórawski, *Budowa formy*, przedruk [w:] *Fragmenty stuletniej historii*, Warszawa 2000 s. 121.
*Ibidem*, s. 122.
R. Mazurkiewicz, W. Podrazka, *Prorok na skale*, Kraków 2007, s. 81.
J. S. Majewski, *Siedem obciachów architektury*, Warszawa, Gazeta Reporterów (dodatek do Gazety Wyborczej), nr 27/738, 23/7/07 s. 8–10.

Andrzej Białkiewicz*

# PIĘKNO DODANE

**ADDED BEAUTY**
Roland Goeschl as banal and chaotic treats the urban space in contemporary cities. His artistic activity is directed to improve it by creation of special kind of monuments consisted of mounted solids in regular order or askew situated. He puts colors at his installations: yellow, red and blue. These installations are introduced into the urban space in order to deconstruct existed arrangement and next to enrich it, to add special unexpected beauty

Każda wytworzona rzecz może być obecnie kwalifikowana jako dzieło sztuki zarówno w sposób atrybutywny, jak i z istoty swej funkcji. W dziele takim nierzadko można dopatrzyć się treści ekstremalnych i przez to staje się trudnym do ogarnięcia fetyszem, a jako zwyczajny towar dostaje się do obiegu konsumpcyjnego. Każdy pomysł na takie przeistoczenie, także ten będący protestem, może ukonstytuować dzieło sztuki. Działa tu swoisty rodzaj konsumpcyjnego przymusu ekonomicznego, na który zdane jest współczesne społeczeństwo. Opinia publiczna bardzo często promuje właśnie jakiegoś artystę, który dokonał jakiejś desygnacji, wyróżnienia z pozoru banalnej rzeczy. Do tego wyróżnienia niezbędna jest jednak niekonwencjonalna, a czasem nawet szokująca interpretacja. Obiekt, który w ten właśnie sposób został już uznany za dzieło sztuki, znajduje się jednocześnie cały czas w powszechnym obiegu konsumpcyjnym. Sterowaniem tego obiegu zajmują się wysoce wyspecjalizowane media. Wydaje się, że z tego punktu widzenia handel, wystawa i muzeum pokazują swoje ambiwalentne strony. Tylko w niewielkim stopniu zagadnienie to dotyczy malarzy i rzeźbiarzy, którzy pracują w tradycyjnych kategoriach obrazu i plastyki brył, a odnosi się w zasadniczy sposób do tych twórców, którzy usiłują rzeczywistość czynić miejscem wydarzeń lub akcji. Galeria oferuje im tylko fikcyjną platformę ekspozycji, natomiast wystawa pozwala na realizację tylko w okresie jej limitowanego trwania. Przy takich przedsięwzięciach galerie i muzea w pewien sposób sztukę tę usiłują ubezwłasnowolnić. Paradoksalnie jednak, zwykle zdana jest ona na muzeum i wystawy, aby zaistnieć choćby w minimalnym stopniu, by przetrwać w postaci *estetycznej kwarantanny* przez okres kilku tygodni. Wskazuje to, że dla tej grupy twórców powstaje problem braku istnienia *rzeczywistej* przestrzeni. Sztuka, która nie potrafi dopasować się do muzealnych wymiarów, stoi często na niepewnym gruncie. Powstaje więc dylemat sygnalizujący konieczność pozyskania przestrzeni wychodzącej poza tę, w której odbywają się wystawy. W tym wypadku musi zaistnieć rodzaj kompromisu między rzeczywistością a estetycznym rezerwatem sal ekspozycyjnych. Kompromis musi być wymuszony na otaczającym nas wszystkich realnym fragmencie miasta lub otwartym krajobrazie.

Znakomitym twórcą, artystą rzeźbiarzem, którego myślenie formalne ukierunkowane jest konsekwentnie na przestrzeń rzeczywistości, a muzea nie stanowią dla niego instytucji narzucającej mu swe zasady i ograniczenia, jest Roland Goeschl. Przez wiele lat kierował on Katedrą Rysunku i Języka Wizualnego w Instytucie Kompozycji Artystycznej Politechniki w Wiedniu. Należy w tym miejscu podkreślić, że dla prof. R. Goeschla w jego pracy dydaktycznej nie-

* Białkiewicz Andrzej, dr hab. arch., Politechnika Krakowska, Samodzielny Zakład Rysunku, Malarstwa i Rzeźby.

zwykle istotne było opanowanie przez studentów architektury zagadnień związanych z przestrzenią, jej skalą oraz w kontekście z postaciami ludzkimi. Ważną dla niego była również możliwość rozwijania abstrakcyjnej kreacji według określonych motywów. W dydaktyce punkt ciężkości często przenosił z treści programowych na teorię i praktykę. Niewątpliwie wszystkie te elementy w jakimś stopniu wpłynęły na osobowość twórczą znacznej części architektów kończących studia w Politechnice w Wiedniu.

Wydaje się, że idee jakie R. Goeschl zawarł w nauczaniu studentów architektury są odzwierciedlone się w jego indywidualnej twórczości artystycznej. Twórczości zwróconej nie do wyabstrahowanej, ale realnej otaczającej nas przestrzeni. Zamierzeniem R. Goeschla nie jest bynajmniej plastyka tradycyjnych pomników mających w jakiś sposób nobilitować place publiczne. Chaotyczną, a czasem banalną, rzeczywistość miast pragnie on opanować poprzez obiekty, które ją wyróżnią, a jednocześnie wyobcują z monotonii otoczenia. Proponowanych przez siebie form nie umieszcza na piedestałach, ale stawia je bezpośrednio na drodze, chodniku, placu, czy scenie koncertowej. Są utrzymane w kolorze żółtym, czerwonym i niebieskim. Dla odbiorcy pojawiają się one nagle, w sposób nieoczekiwany. Jego kolorowe bryły ingerują w monotonię konglomeratu miejskiego krajobrazu. Werner Hofmann stwierdza, że: *Wcięcia Goeschla uwidaczniają, jak miękkie i amorficzne jest to, co w pozytywnym tego słowa znaczeniu nazywamy miękkim obrazem miasta. Te wywrotowe woluminy są pomnikami w prawdziwym tego słowa znaczeniu: nie godne pomnika ku pamięci, ale kolorowo-plastyczne przyczynki myślenia, które prowadzą ad absurdum tę urbanistyczną dżunglę i patynę (…) naszych miejsc kulturowych. Na pierwszy rzut oka szokuje ich prezentacja i każe myśleć o surrealistycznych żartach. Potem przypominamy sobie, że akord koloru Goeschla pochodzi od Mondriana i de Stijla. W tych skojarzeniach ważne jest to, że kostki Goeschla i pochodne pryzmatu stoją w punkcie przecięcia wyznaczonym przez surrealistów i konstruktywistów odnoszącym się do zmian świata* [1].

Bryły Goeschla prowokują krytyczną percepcję przestrzeni miasta. Przestrzeni, która często ograniczona została jedynie do labiryntu pasm komunikacyjnych, a to co kiedyś było placem obecnie stało się inżynierią komunikacyjną. R. Goeschl swoimi działaniami prowokuje surrealistyczną taktykę destrukcji, bowiem aby zaistniała możliwość stworzenia nowej jakości, jego kolorowe bryły muszą sprawić, że odbiorca zdystansuje się od dotychczasowej konwencyjnej percepcji przestrzeni.

Formy R. Goeschla stają na drodze ciągów ulicznych i uświadamiają ludziom ich cel sam w sobie. Osoba obserwująca budowę formy nie wchodzi do gotowej, nie dającej się zmienić konstelacji, ale bierze udział w procesie jej powstawania. Patrząc, orientuje się we wzajemnym dialogu pomiędzy kolorowymi bryłami i kolorowymi przestrzeniami. Istotna jest tu również pewna dynamika wiążąca się przede wszystkim z samym procesem powstawania tych form. Ma on charakter operatywnego ingerowania w otoczenie. Nieoczekiwanie widzimy, na przykład, wnętrze jakiejś bryły, a inną bryłę postrzegamy jako ukośnie upadającą. Wszystko to dzieje się jednoznacznie i precyzyjnie, jak w konstruktywistycznym credo. W przeciwieństwie do estetyki kąta prostego R. Goeschl opiera się na zależnościach osiowych, których nie można jednak w jednoznaczny sposób przewidzieć. W jego kreacjach przestrzeni myślenie o formie dystansuje się od pojęcia monumentu dotychczas istniejącego i w żadnym przypadku nie uda się zaszeregować jego brył do kategorii pomników. Nieskrępowana kompozycja brył pozbawiona jest kultu materiału oraz zapewnia całkowitą niepowtarzalność form. Poza tym materialna lekkość kolorowych brył daje zupełnie realną możliwość ich przemieszczania.

Werner Hofmann tak pisał o formach Goeschla: *Widzę je zatem, o wiele bardziej jako plastyczne dys-*

*pozycyjności, które wzywają do zmiany pozycji i funkcji, a nie jako nie dające się przesuwać stałe punkty. Poręczne kostki do gry domowego użytku, „ślepa uliczka", piramidy kostek o wysokości domu i zamknięcia ulic – wszystko to i kombinacje w ich kształtowaniu, tworzą łańcuch, pole z sytuacjami do gry, które przenikają z obszaru prywatnego do przestrzeni publicznej. (…) Nasze poglądy na formę nadal są ustalone przez odizolowany, spoczywający pojedynczy obiekt, a nie dorosły jeszcze do myślenia w różnorodnych konstelacjach (…). Ponieważ rzeczywista siatka naszych miast na razie nie da się poruszać, denerwująca obca bryła musi mieć przewagę w postaci możliwości przenoszenia* [2].

Być może, w pewnym stopniu, działania te stanowią odzwierciedlenie wpływu Fritza Wotruby, pod kierunkiem którego R. Goeschl pracował w Wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Można w tym miejscu przypomnieć słynne stwierdzenie F. Wotruby: *Marzę o rzeźbie, poprzez którą krajobraz, architektura i miasto stają się jednością* [3]. Wydaje się więc, że właśnie ta idea dotycząca konsolidacji krajobrazu, miasta i architektury poprzez rzeźbę, jest w sposób szczególny widoczna w dziełach R. Goeschla. Niezwykle istotne dla niego jest znaczenie koloru formy. Jak sam stwierdził*: Nadanie koloru służy do pobudzenia czynności mózgu człowieka. Kolor zależy od wymiarów formy, kolor i forma od wymiarów otaczającej przestrzeni. Nie kolorować – kolor musi stać się materiałem* [4].

Jego formy będące w ruchu oraz posiadające kolor są propozycją, jak dodawać niebanalnego piękna przestrzeni miasta. W twórczości R. Goeschla to dodawanie piękna nie następuje poprzez podporządkowanie się miastu, a poprzez jego zdobywanie. Poza tym wydaje się, że formy R. Goeschla mogą wywoływać u odbiorcy znacznie większą aktywność w percepcji przestrzeni miasta, kompozycji tej przestrzeni. Nie tylko zwracają bowiem one uwagę na oryginalność przestrzeni, która w jakiś sposób została spostponowana, ale jednocześnie poprzez swoją niezwykłość usiłują przywrócić specyficznie pojmowane piękno. Równocześnie formy te swoim działaniem próbują kwestionować pozycję urbanistów, profesjonalnych kreatorów przestrzeni. Zamierzają one na swój sposób albo uzupełnić architekturę, albo też w nieco utopijnym charakterze ją zdominować.

PRZYPISY

[1] W. Hofmann, *Fremdkörper,* [w:] *'20 Goeschl,* Wiedeń 1969, brak paginacji.
[2] *Ibidem*.
[3] R. Schmidt, *Ingeborg G. Pluhar, Roland Goeschl 1963–1966,* Wiedeń 1994, s. 22.
[4] *Ibidem*, s. 28, 29.

Aleksander Böhm*

# PIĘKNO PRZESTRZENI ROZLEGŁEJ

BEAUTY OF THE EXTENSIVENESS
Among the all components of our iconosphera, a landscape as such, has the biggest audience. The countless number of people incessantly observes their surroundings and willy–nilly shapes their mentality. We can say: „The landscape creates the people". But this is also truth, that the people creates the landscape. It means that aesthetical quality of Polish space follows the taste of the bulk of Poles.

Spośród wszystkich składników naszej ikonosfery krajobraz z natury rzeczy ma największą oglądalność. Niezliczona ludzi nieustannie patrzy na swoje otoczenie i w rezultacie chcąc nie chcąc, w różnym stopniu, kształtuje swoją świadomość. Zatem można powiedzieć: „krajobraz tworzy ludzi". Ale równie prawdziwe jest stwierdzenie: „ludzie tworzą krajobraz" [1].

Jeśli z pozycji architekta mówimy dziś o pięknie przestrzeni rozległej, to powstaje pytanie: jak owo piękno – *venustas* z triady Witruwiusza [2] – rozciągnąć poza obiekt i jego najbliższe otoczenie, aby objąć nim to, co Alberti określał pojęciem *regio* i także zaliczał do kompetencji naszego zawodu? Bowiem w przeciwieństwie do minionych epok – łącznie z niedawnym modernizmem – wspomniane „tworzenie krajobrazu" obecnie: *wykuwa się najczęściej na oślep, w mrokach najkompletniejszej ignorancji, jako wypadkowa działania cynicznej interesowności inwestora i naiwnej bezmyślności gapia* [3].

Demokracja oznacza, że decyzja – choć nie zawsze racja – jest przy większości. Estetyczna jakość polskiej przestrzeni jest więc pochodną gustu większości Polaków. Między innymi dlatego wizerunek nawet najbardziej monotonnej części Toskanii korzystnie różni się od widoków na bogatą w atrakcje Jurę Krakowsko-Częstochowską.

Z tego porównania wynika również i to, iż aby zaspokoić wrodzoną potrzebę piękna *widz także musi mieć talent* [4]. Tak przynajmniej o swojej pracy w teatrze – a krajobraz to przecież swoisty spektakl – mawiał Louis Jouvet. Bo jeśli ma go tylko projektant to to za mało – zwłaszcza skoro statystyki wykazują, iż posiadaniem talentu cieszy się 5% tej grupy zawodowej [5]. „Widzem" jest społeczny odbiorca obrazu przestrzeni rozległej, a nie tylko jej fragmentu. Nie łudźmy się bowiem, nawet najlepiej zaprojektowany pojedynczy obiekt może stać się karykaturą i nie poprawi jakości krajobrazu jeśli *regio* pozostanie sferą swobodnej gry interesów.

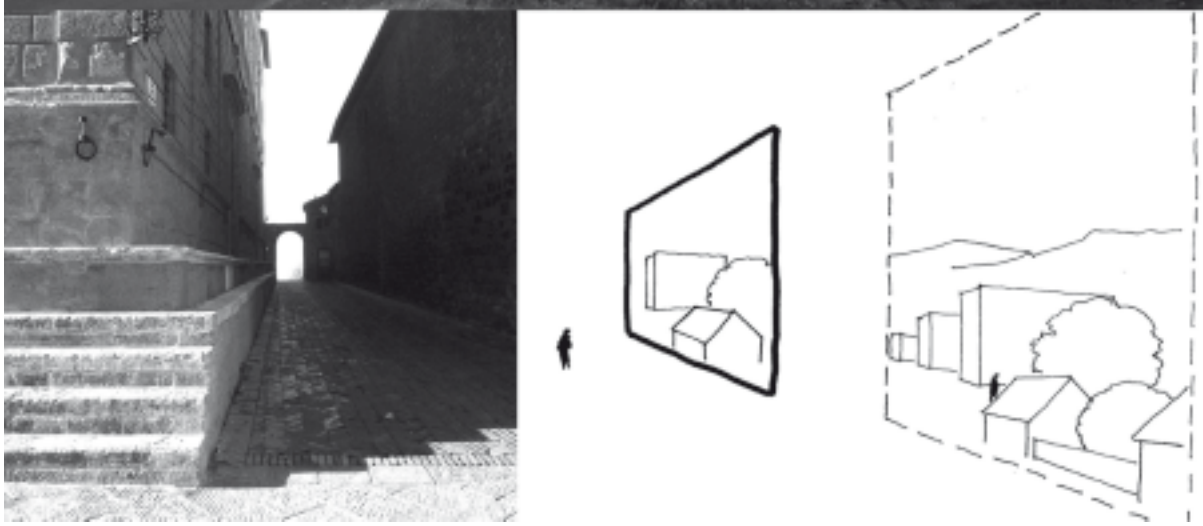
W skali planowania miejscowego, regionalnego czy krajowego wchodzimy w sferę dobra wspólnego. Zatem wydatki z nim związane – w tym przeznaczone na kształtowanie krajobrazu – pokrywa budżet publiczny. W konsekwencji sprawy te można albo poddawać pod głosowanie, albo wyposażyć projektanta w takie instrumenty, które pozwolą ograniczyć do racjonalnych granic pole konfrontacji poglądów fachowców i niefachowców. Chodzi tu o wyraźne rozgraniczenie roli **partycypacji społecznej** od sfery **mandatu społecznego**. Warto przy tym bronić tezy, iż jakość podejmowanych decyzji nie rośnie wraz z wzrostem ilości decydentów. W przypadku krajobrazu można posłużyć się licznymi dowodami, jako że populistyczna korozja systemu planowania przestrzennego sprawia, iż skutki swoistego „referendum", w którym każdy buduje „po uważaniu" widać na każdym kroku. I większość inwestorów, a także projektantów jest z tego zadowolona, gdyż nade wszystko cenią oni swobodę. Zatem jakikolwiek plan, który by

* Böhm Aleksander, prof. zw. dr hab. inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Architektury Krajobrazu.

1. Krajobraz Toskanii w okolicy Pienzy i krajobraz Jury Krakowsko-Częstochowskiej w Mirowie
2. Przejście od pojedynczego, statycznego obrazu do sekwencji widoków

1

2



ją ograniczał w imię jakiegoś tam ładu, najczęściej traktuje się jako zamach albo na prawo własności, albo na wolność artysty.

Jeśli jednak piękno krajobrazu jest jeszcze komuś potrzebne, rodzi się pytanie: czy i jak ochronę i kształtowanie pięknej przestrzeni ująć w ramy prawa? Należy przy tym podkreślić, iż chodzi o **wartości estetyczne i widokowe**, które mogą być niezależne od wartości historycznych lub przyrodniczych, gdyż te doczekały się swoistych instrumentów legislacyjnych. Nie chodzi także tylko o ład – jeden z ustawowych celów planowania przestrzennego – bo to zaledwie porządek, przeciwieństwo chaosu, ale jeszcze nie wartość estetyczna. Z nią spotykamy się dopiero wówczas, gdy *coś specyficznego intryguje nas i fascynuje w ten sposób, że chcemy się temu przypatrywać i przypatrując się – niejako tym nasycić* [6]. Oczywiście **to coś** nie powstaje z mocy prawa, ale prawo *jest w mocy decydować o tym, że gmina powinna być zarówno piękna, jak i zdrowa, zarówno przestronna, jak czysta, zrównoważona i dobrze strzeżona.* To cytat z precedensowego wyroku Sądu Najwyższego Stanów Zjednoczonych z roku 1954 [7].

Z punktu widzenia polskiego prawa wartości estetyczne i widokowe mieszczą się w ramach „walorów krajobrazowych" obok wartości ekologicznych i kulturowych [8]. Przypomnieć należy, że na tle innych cech krajobrazu właśnie wartości estetyczne spostrzega się najczęściej i są one dominujące dla odczuć większości społeczeństwa [9]. Najczęściej podświadomych jak szum autostrady. Tymczasem ewolucja planowania – niezależnie od regresu w jego stosowaniu – wraz z wielokrotnym rozszerzeniem skali tego działania, charakteryzuje się stopniową **redukcją czynnika kompozycji**. A był on przecież pierwotny dla planowania przestrzennego w ogólności! Jego wyrazista rola w obrębie formy architektonicznej i urbanistycznej po przekroczeniu tej ostatniej skali w kierunku planowania miejscowego i regionalnego staje się coraz bardziej mglista. Dzieje się tak z dwu związanych z sobą powodów. Pierwszy to większe trudności warsztatowe wynikające z rozległości ogarnianej przestrzeni. Wobec tego problemu projektant chcąc zachować wpływową pozycję w procesie planowania, uzasadnia swoje decyzje argumentami łatwiej dostępnymi, których obiektywność jest namacalna. Rozbudowuje zatem arsenał „środków zastępczych" pochodzących ze studiów historycznych, geograficznych, przyrodniczych, ekonomicznych, demograficznych i innych. Ich znaczenie jest bezsporne, ale nie zastąpią one tego czego nie dotyczą, a więc **piękna** przestrzeni rozległej – tej, która jest domeną planowania miejscowego, regionalnego a nawet krajowego. Bowiem ani geolog, ani handlowiec, choćby znali cechy i wartość marmuru lepiej od rzeźbiarza, posągu z niego nie zrobią.

Czy jednak możemy mówić o formie przestrzeni, której nie widzimy w całości, a jedynie jej mniejsze lub większe motywy. Oczywiście tak. Problem ten pojawia już w przypadku formy architektonicznej. Jeszcze bardziej powszechne jest „widzenie w odcinkach" [10] kompozycji urbanistycznej. Najczęściej bowiem poznajemy ją w kolejnych sekwencjach. W dodatku sekwencje te niczym plany filmowe mogą być bardzo zróżnicowane, poczynając od widoku z dalszego dystansu poprzez szereg ujęć kolejno poznawanych wnętrz urbanistycznych aż do detalu lub – dla kontrastu – rozległych widoków na okolicę otaczającą. Tu już wyraźnie widać, że **„czas wygrywa z obrazem**" i że nie można poznać tej kompozycji – podobnie jak kompozycji muzycznej czy filmu – w jednej chwili, że trzeba ją poznawać krok po kroku. Trzeba niejako w nią „wejść".

A im bardziej jest ona rozległa lub rozczłonkowana tym więcej widoków i czasu na ich oglądanie. Wówczas kolejne „obrazki" można zestawiać wedle wielu scenariuszy, wybierać różne drogi, rozmaicie rozkładać akcenty, nastroje, dokonywać powtórzeń, dobierać oświetlenie, różnicować tempo, wykorzystywać złudzenia i stosować inne tricki – niczym

w filmie [11]. A więc mamy do czynienia nie tylko z pojedynczymi kadrami – z natury rzeczy statycznymi – kontemplowanymi niczym fotosy z oddzielnych punktów widokowych – ale z **ujęciami**, czyli rejestracją ruchu, a w konsekwencji „montażem atrakcji" [12]. Zatem wbrew obiegowym opiniom wkraczając w skalę planowania miejscowego czy regionalnego **asortyment środków nie maleje a rośnie!**

Piękno krajobrazu w skali planowania przestrzennego najwcześniej zostało objęte przepisami prawa w Stanach Zjednoczonych [13] – znanych skądinąd ze swobód obywatelskich.

Tam też przepisy te od początku powstawały w wyniku demokratycznych procedur i w nieustannej konfrontacji z gospodarką wolnorynkową. Czynnikiem który to spowodował by**ł rozwój infrastruktury rekreacji**. Mogła on przynosić korzyści gospodarcze, ale nie mogła rozwijać się terenach odpychających szpetotą. Stąd brały się miedzy innymi regulacje prawne dotyczące widokowych walorów dróg i rzek, z których bardziej znany jest *The Highway Beautification Act* (ustawa o upiększaniu dróg) z roku 1965. Był to sygnał, że wobec rozległości przestrzeni godnej oglądania, obserwator będzie ją penetrował za pomocą środków lokomocji. Swoją szansę wykorzystały tu także kompanie kolejowe oferujące bilety na trasy widokowe – a więc już nie tylko na przejazdy do określonych terenów. Najbardziej znane inicjatywy tego rodzaju podjęły linie kolei kanadyjskich CN, które wyposażyły swój tabor w specjalnie przystosowane do tego celu wagony.

Szczególną formą powiązań atrakcyjnych miejsc stała się sieć dróg typu *greenway,* których nazwa wynika z kombinacji cech *parkway* i *grennbelt,* a więc znanych wcześniej form planowania terenów zieleni. Ich popularność rośnie wraz fizyczną redukcją powierzchni parków miejskich i podmiejskich w wyniku urbanizacji. Stąd każda możliwość poprawy niekorzystnego bilansu była wykorzystywana. Szansę taką stwarzały tereny „z odzysku", a więc uprzednio wykupione dla innych potrzeb – najczęściej komunikacyjnych. Były to istniejące, ale już nie używane pasma wzdłuż dawnych kanałów śródlądowych i linii kolejowych, niekiedy rurociągów i linii przesyłowych. Stały się one przedmiotem zainteresowania **obywatelskiego** ruchu – *The Greenways Movement* [14]. Niekiedy w system ten włączano wcześniejsze założenia parkowe o podobnym charakterze. Ale niezależnie od tego zakładane ciągi zieleni stawały się cennymi korytarzami ekologicznymi, a w terenach rolniczych stwarzały dodatkową szansę aktywizacji ekonomicznej za sprawą rozwoju turystyki. Dzięki temu w wielu innych miejscach *wasteland* zmieniał się w *parkland* czyli śmietnisko w park.

Na kontynencie europejskim wśród wielu porównywalnych inicjatyw wyróżnia się „archipelag wysp krajobrazowych" w Dolnych Łużycach w Niemczech. Jest to rozległy teren dawnych kopalni odkrywkowych węgla brunatnego i związanego z nim przemysłu energetycznego. Oryginalność koncepcji polega tu na przekształceniu krajobrazu poprzemysłowego w zagłębie rekreacyjne, między innymi dzięki umiejętnemu eksponowaniu pozostałości dawnych wyrobisk i porzuconej infrastruktury technicznej. W drugiej połowie XVIII wieku za sprawą budzącej grozę ale escytującej dzikością przyrody, narodziła się nowa kategoria estetyczna – wzniosłość. Dziś na Łużycach z podobnymi uczuciami oglądamy ogromne wyrwy w ziemi, wraki monstrualnych instalacji i mówimy o New Sublime – „nowej wzniosłości".

Można przystać na tę swoistą przygodę intelektualną lub nie. Tak czy inaczej musi budzić uznanie fakt, iż rozległa przestrzeń stała się tu przedmiotem twórczości, a nie tylko jej tłem. Twórczości rozwijanej wbrew, zdawać by się mogło, obiektywnym uwarunkowaniom, bo nie są to plenery w miejscach z natury pięknych – wprost przeciwnie. Ten swoisty happening krajobrazowy został zaplanowany na lata 2000–2010 i jest celem wycieczek, które mogą go obserwować z tras turystycznych i ze specjalnie

w tym celu zbudowanych tarasów w ramach Internationale Bauausstellung (IBA).

W Polsce, zwłaszcza po roku 2003, zamiast planowania przestrzennego wolimy doraźnie stosować tzw. zasadę dobrego sąsiedztwa. Ustawodawcy wprowadzając takie możliwości najwyraźniej uznali, że u nas wszędzie jest ładnie i trzeba ten ład jedynie kontynuować. W rezultacie 85% naszego terytorium zabudowywane jest bez planu, a ta swoista samowola rodzi się w majestacie prawa poprzez uznaniowo wydawane warunki zabudowy i zagospodarowania terenu [15].

PRZYPISY

[1] Por. P. Geddes, *Cities In Evolution*, London 1915.
[2] *Marcus Pollio Vitruvius ok.40 roku p.n.e.,* Polskie wydanie: Warszawa 1956, s. 16.
[3] Por: J. Płażewski, Język filmu, Warszawa 1961, s. 8.
[4] Louis Jouvet (1887–1951) wybitny aktor i reżyser francuski. Cytat wg. J. Płażewski, *op. cit.*
[5] A. Niezabitowski [w:] *Odnowa krajobrazu miejskiego,* konferencja 02–0.4 czerwca, Politechnika Śląska.
[6] K. Lenartowicz, *Słownik psychologii architektury*, Kraków 2005, s. 107.
[7] www. propertyrightsresearch.org/2004articles11/bermanv.htm
[8] Tak określała to ustawa o ochronie o kształtowaniu środowiska z roku 1980, a obecnie ustawa o ochronie przyrody z roku 2004
[9] W. Brzeziński, *Ochrona prawna naturalnego środowiska człowieka*, Warszawa 1975, rozdz. III, *passim.*
[10] G. Cullen, *The Concise Townscape*, London 1961, s. 17–19.
[11] „Kinematografia jest sztuką poprawnego przekazywania idei drogą następstwa kolejnych ujęć w różnych planach (filmowych)". J. Płażewski, *op. cit.* s. 43.
[12] *Ibidem*, s. 164.
[13] A. Böhm, *Planowanie przestrzenne dla architektów krajobrazu*, Kraków 2006, rozdz.IV i VI.
[14] N. Grove, *Paths to the Future*, [w:] National Geographic 6/1990 s. 77–98.
[15] Aktualna ustawa o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym oraz rozporządzenie ministra infrastruktury z dnia 26 sierpnia 2003.

Romana Cielątkowska*

# MINIMALIZM JAKO AKTUALNY NOŚNIK PIĘKNA – „UDERZENIE W DUSZĘ”

**MINIMALISM AS THE CURRENT CARRIER OF BEAUTY – „A PUNCH IN THE SOUL”**
Can be an alchemical substance the link mediating between humanity and nature? Can't we present the beauty o minimalist architecture in a descriptive way? „We are in agreement with Mr Pawson in saying that architecture (minimalism) has an impact on the soul” [1]. „It is not the objective of minimslism to satisfy a collective reveiver, along with the expression of form, prestige of the elitist snobbery. Instead, it aims at the facilitation of the possibility to awake individual and subjective feelings of an interested receiver. It reaches every one individually through one's senses and it becomes elitist only because of its strictness” [2].

Istniało, a tym bardziej istnieje dzisiaj, przy ogromnym zaawansowaniu nauki, badań w zakresie historii sztuki, dostępności zbiorów i dziedzictwa kultur jak najszerzej rozumianych, wiele kryteriów piękna również w zakresie architektury.

Potrzeba zadziwienia, panująca na wielu poziomach życia, jest związana silnie z eskalacją wrażeń i doznań. Obserwując środki przekazu, jak drastycznie muszą podawać informacje lub jak agresywny musi być sposób ich podania byśmy je zauważyli lub by wywołały u nas reakcję, możemy śmiało zdiagnozować proces stępienia odbioru doznań. Bodźce stają się coraz silniejsze, działają skrótowo, sygnałowo. Nie ma miejsca na kontemplację i trwającą długo analizę. Tak pojmujemy świat zewnętrzny. Tak powstaje architektura oryginalna – mocna – *nachalna*, a w konsekwencji oczywiście zadziwiająca.

Z drugiej jednak strony następuje bunt, celowe zatrzymanie lub wręcz rezygnacja – sprzeciw przeciwko takiemu stylowi życia. Powstaje wiele nurtów alternatywnych wykluczających wspomniane wzorce. Stąd potrzeba zatrzymania się, wyciszenia a w dalekiej konsekwencji potrzeba piękna jako ilustracji łagodności. Architektura dzisiejszego piękna to architektura ukrywająca się, kontemplacyjna o trwałych, wysublimowanych wartościach.

Analizując szczególnie w retrospektywnym procesie edukacyjnym współczesną architekturę, obok lecz nie zamiast, pojawiły się nowe kryteria ją traktujące, wykraczające poza samą estetykę. Takie jak: zrównoważonego rozwoju, ekonomiki, funkcjonalności, obiekty – rzeźby, zjawiska. Kryteria te występują równolegle, dla potrzeb odbiorcy nie wchodząc między sobą w relacje, zyskując autonomię przy wartościach estetycznych lub ich braku.

Postępujący agresywnie, nabierający ciągłego przyspieszenia proces globalizacji wprowadza nieustające zamieszanie w życie człowieka, powodując destabilizację, uczucie niepokoju i niespełnienia. Obserwując zmiany i zaburzenia w różnych, wydawałoby się silnych kulturach, wynikające z pojawienia się internetu i telewizji satelitarnej, możemy stwierdzić nieuchronną nieodwracalność pewnych zjawisk. We własnym codziennym życiu, sami popadamy w chaos, z powodu ogromnego nieprzewidywalnego natłoku nieprzerabialnych informacji, które niemożliwe do przetworzenia odcinają nas również od percepcji estetycznych i wrażliwości. Percepcja bowiem wymaga zatrzymania i zastanowienia się.

* Cielątkowska Romana, dr hab. inż. arch., Politechnika Gdańska, Zakład Historii Architektury i Konserwacji Zabytków.

Christian Kerez, Szwajcaria (fot. ze zbiorów autora)

*People perhaps assume that in the age of advanced technology, architecture and design may be practiced in spaces of monastic calm and emptiness* [3].

W miejscu tym należałoby zwrócić się do definicji piękna rozumianego jako – pozytywnej właściwość estetycznej bytu wynikającego z zachowania proporcji, harmonii barw, dźwięków, stosowności, umiaru i użyteczności, odbieranego przez zmysły. Ważnym elementem do rozważenia jest tutaj postrzeganie elementu końcowego, czy świadomość procesu do niego wiodącego. Zdecydowanie bowiem – biorąc pod rozważania minimalizm jako gwarant piękna – przyjęto oczywiście materialny efekt końcowy jako punkt odniesienia, natomiast w podtekście ważnym się wydaje rozumienie i pamiętanie o procesie powstawania a raczej eliminacji.

Minimalizm posługując się statycznie formą, światłem, cieniem w formach eleganckich, luksusowych i maksymalnie oczyszczonych już na płaszczyźnie definicji jest nośnikiem spokoju i refleksji. Jako wyraźnie kontrastujący z przeciętną rzeczywistością, ma a priori duże szanse być łatwo zauważonym i zaakceptowanym. Innym niewątpliwym atrybutem, ułatwiającym znalezienie własnego kryterium jest jego ciągłość historyczna. Podobne bowiem wrażenia wywoływały w nas opactwa Cystersów, czy świątynie antyczne – nie mieliśmy co do ich piękna absolutnie wątpliwości. Nieprzypadkowo również, celem zrozumienia pewnych procesów czy relacji w minimalizmie, zestawia się przykłady współczesne z wywołanymi z przeszłości.

Innym zupełnie pytaniem jest czy na równi możemy traktować „dzieła", które swoją estetyką nawiązują do minimalizmu oraz te, które jako efekt świadomego procesu intelektualno-konceptualnego odrzucenia i uproszczenia stały się nimi w istocie. Dla przeciętnego odbiorcy nie ma to znaczenia, ponieważ właściwość estetyczna odbierana jest tu i teraz, bez aplikacji w czasie.

Oczywiście można dywagować czy, by odebrać piękno minimalizmu, należy być przygotowanym przez posiadanie pewnej bazy wyjściowej wrażliwości i wiadomości.

Raczej tak. Aby podjąć decyzję o wyborze, musimy dysponować pewną i to dość rozbudowaną bazą danych, w dodatku przetworzoną, wspartą wnioskami. Odbiorca, który nigdy w swoim życiu nie spotkał minimalizmu, a wychował się w ekstremalnym środowisku popartu czy kiczu prawdopodobnie w minimalizmie wartości żadnych nie dojrzy.

Piękno jako kanon jest zmienne w czasie i strukturach społecznych szczególnie w takim obnażeniu świata. Minimalizm może być alternatywą.

Jeszcze jednym z argumentów przemawiających za minimalizmem jako kryterium piękna – jest fakt, że minimalizm jako proces jest deklaratywnym dążeniem do ideału.

A od ideału do piękna jest już blisko.

Należy również zwrócić uwagę czy z obiektem, który uznajemy za piękny wchodzimy w relację wzajemności czy jedynie odbieramy go jednostronnie. *It is a truizm that we make the places and then the places make us, but like most truisms, there is truth in it* [4]. Jest to kolejny stopień zaawansowania percepcji.

I wreszcie mówiąc o pięknie – samo słowo w brzmieniu wydaje się staromodne, przestarzałe jakby nie należące do XXI wieku – wypowiadane z przekąsem może brzmieć prześmiewczo-obelżywie. Nie znaczy jednak, że nabiera pejoratywnego znaczenia. Rozgrywa się to na bazie słowotwórczo-zwyczajowej bardziej niż znaczeniowej.

Należy do pewnego świata, który nadal istnieje razem z elegancją, kulturą, subtelnością, wysmakowaniem, ideałem i całym mnóstwem niewypowiadanych, lecz istniejących określeń.

Współczesny świat architektury mimo rozpędu, wielkiej komplikacji i nieprzewidywalnej technologii,

nadal opiera się na ludziach ich rozumie i uczuciach oraz dziedzictwie kultury. Kultury w której były, są i będą zawarte zmienne kryteria piękna stosowane do architektury jako jednej ze sztuk.

PRZYPISY

[1] J. Pawson,*Themes and Projects*, Phaidon, London, New York, 2002, s. 72.
[2] H. Szneider, *Modernizm, minimalizm neomodernizm. Spojrzenie na zasadność stosowania estetycznego kryterium klasyfikacji dzieła współczesnej architektury*, s. 4.
[3] J. Pawson, *Themes and Projects*, *op. cit.*, s. 110.
[4] *Ibidem*, s. 63.

Armando Dal Fabbro*

# BEAUTY AS DESIRE

**PIĘKNO JAKO PRAGNIENIE**
Architektura kształtuje przestrzenie, w których rozwijają się ludzkie zachowania. Obowiązkiem architekta powinno być zatem szukanie odpowiednich rozwiązań kwestii społecznych, kulturalnych, środków wyrazu etc. poprzez akt „czynienia". Prawidłowe rozwiązanie danego problemu jest samo w sobie rodzajem piękna, jest samo w sobie bogactwem. Krótko mówiąc naszą – architektów – powinnością nie jest wcale tworzenie piękna. To raczej coś innego, coś bliższe pragnieniu, wyrażone w myślach i działaniu. To pragnienie piękna.

Architecture shapes places in which human behaviours develop. The architects' duty should be that of finding adequate solutions to social, cultural, expressive issues, etc, by the act of "doing". Solving a specific problem with an appropriate solution is already a form of beauty, a resource. In short, our duty, the architects' duty, does not deal with producing beauty. It consists of something else, more related to a desire, expressed by action and thought.

It is a desire for beauty.

*Then, at night I looked from a road bridge in the outskirts the bypass underneath showing its moving golden colours; and even today it still seems plausible what I thought then: that one like Goethe should have envied me because I lived now, at the end of the twentieth century.*
Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire,* 1980

I was very surprised when I was invited to express my opinion on the theme of beauty in contemporary architecture. Immediately, deep down I did not think I was one of the most suitable and competent persons to discuss the theme in an international seminar, especially with reference to architecture today. It seemed to me that I did not have much to say, having always interpreted and seen the architectonic doing mainly as a constructive issue.

I think that our duty, the architects' duty, does not deal at all with researching beauty or the beautiful (be it universal or particular), in other words with producing beauty, but more with a desire expressed by action and thought.

Architecture shapes places in which human behaviours develop. Our duty should be that of finding adequate solutions to social, cultural, expressive issues, etc, by the act of "doing". Solving a specific problem with an appropriate solution is already a form of beauty, a resource.

Starting a project with the ambition of designing beauty is one of the most useless and unlikely ideas. Beauty is an enigma that cannot be solved but can only be seen inside the *opus*, which makes it visible and evident. At first we feel embarrassed and unconcerned as soon as we try to think of a definition of beauty, probably more today than in the past. The frequent use and abuse of the term does not simplify our initial purpose, nor helps us to find its qualities and contents. As architects, we will be asked sooner or later to say something on the theme, and our duty should be that of relating and translating beauty into a specific shape, a real and final image, in short, an accomplished work.

* Dal Fabbro Armando, prof. arch., Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

In ancient times beauty was a synonym for Order, Structure, Proportion and Functionality. For Alberti, for example, beauty is *concinnitas* (brevity), a harmonious response among different parts of the architectonic work. For Vitruvius, the greatness of a work was safeguarded by the unity of the triad *Firmitas-Utilitas-Venustas.* Truthfulness, Authenticity and Functionality seemed to coincide with the idea of beauty. For the "old masters" the beauty of a building resided in its being authentic. The authenticity of the stones, the space and spatiality of places, the structure, the peculiarity of the shape had all to evoke symbolic values.

André Wogenscky in his *Appel à l'architecture* stated that "living in a visual and ugly disorder means being urged first to desperation, and then to violence, as a revolt to desperation. Living in harmony surrounded by beautiful shapes means being urged to a calm, balanced, and tolerant behaviour, experiencing a solidarity uniting all men."

Since ancient times, over the centuries, many thinkers attempted to find a definition of beauty and the beautiful in different disciplines, from Plato to Kant, from Goethe to Proust, from Vitruvius to Le Corbusier, and so on.

When we refer to architecture, be it ancient, modern or contemporary, usually our idea of beauty does not agree with what is meant to be beautiful in a common sense, both as regards the majority of people and even worse the majority of wannabes or neophytes of architecture. Today in different ways the image of beauty in architecture seems to be embellished, falsified and trivialised.

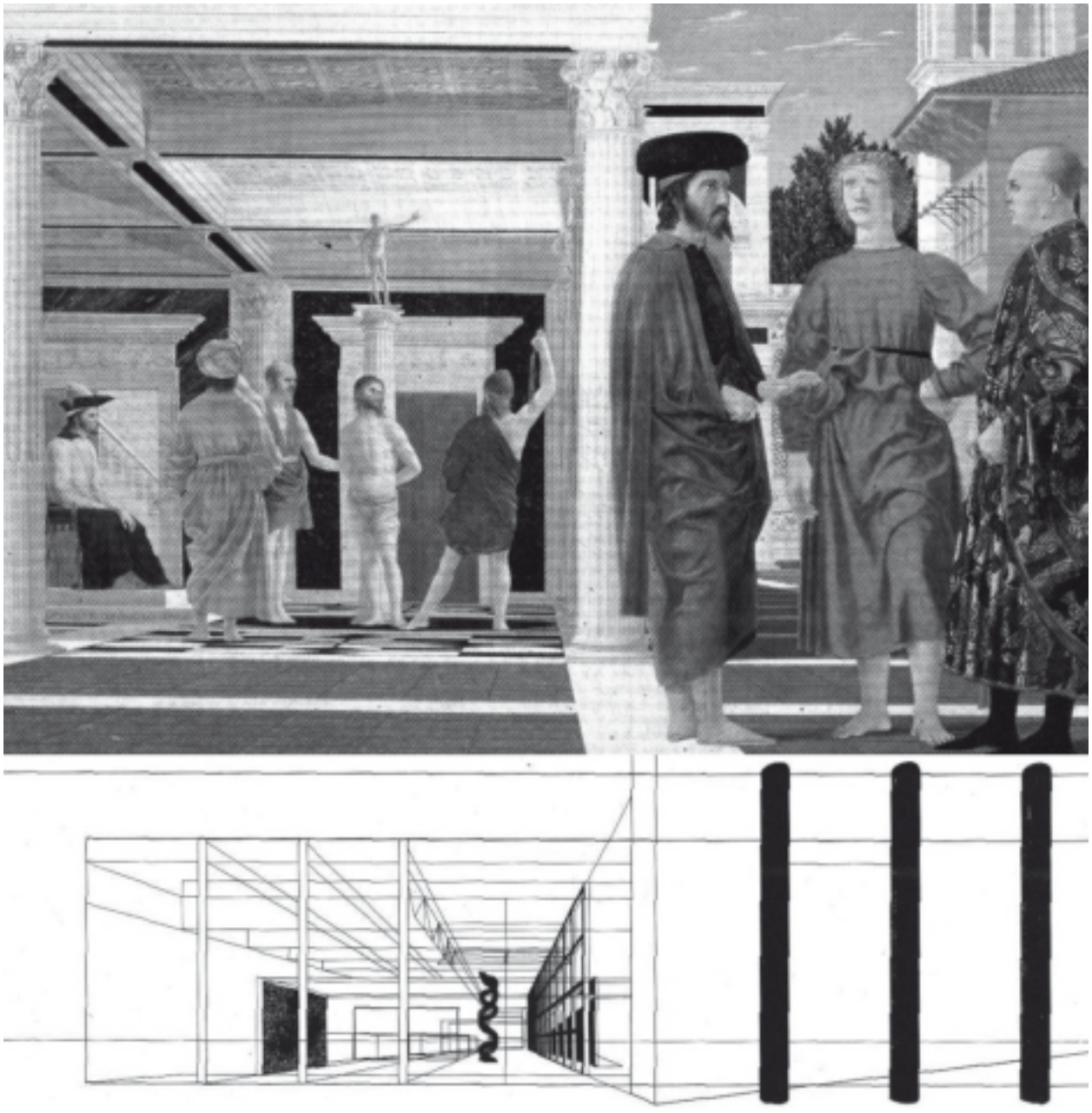
Most of the times in our profession we are misunderstood or unappreciated as soon as we show and select the architectonic elements we consider beautiful, not necessarily contemporary.

Beauty in contemporary architecture does not deal with a research for a new sophisticated aesthetics, least of all, does not result from a decorative or visual ornament, as the *maîtres à penser* of glossy magazines seem to suggest. On the contrary, this kind of beauty is to be found inside the work itself, in its relation with the place and the city. It measures the ability to express a desire for compositional and formal completeness. This can be seen particularly in those endeavours where the research of identity is the basis of the project. Beauty in architecture lies in defining the constructive reality as its very feature, presenting a formal synthesis and evocative quality. A designing thought is fulfilled by a constructive and investigative action.

Aldo Rossi's idea of 1976 of creating together with E. Consolacio, B. Reichin and F. Reinhard a large plan for the "Analogue city" seems quite distant, not only in time. But the fact that we still take into account Rossi's themes, thirty years after, is due to the meaning, some of us, continue to give to architecture, and to the role we still think it plays in constructing the city. This does not only relate a school of thought or a specific taste for translating the features of the city through the project, but a will to base the architectonic research on a project that is knowledge (or revelation) in which the city is the place of knowledge.

A metaphysical view of an imaginary city installed on a real one, as a source of inspiration, led more and more to assume a poetic-figurative approach, which was consequently separated from any evaluation based on a pre-codified objective value. It is worth mentioning Pier Paolo Pasolini's view (one of the greatest poets and directors of the twentieth century) on the "rule of analogy" as regards the creation of some of his masterpieces. With reference to *The Gospel according to St.Matthew,* in an interview with

Collage: *Apparent distances*.
Piero della Francesca, *Flagellation*, Urbino, 1460, Galleria Nazionale delle Marche
Gianugo Polesello, *Italia Pavilion* at *Giardini di Castello*, Venice, 1988



Oswald Sacks in 1969, he said: *In my films I have given up any form of realistic or naturalistic reconstruction; the rule dominating my production is that of analogy*.

The pictorial, figurative, cultural frame enclosing Pasolini's films allows us to present some suggestions derived from his poetics. These indicative hypotheses can be referred to an architectonic and figurative *modus operandi*, which by analogy recurs in the real city. The city shows the architecture. Moreover, the city as work of art is to be preserved and reaffirmed by a study on urban phenomena, filtered and renewed by a designing mould. This kind of reading takes into account urban complexity and at the same time engenders a comparison with signs, traces, places, historical architectures and the role of memory. The real city is opposed to the contemporary one, representing a place without memory. This collective urban event, imbued with living history, identity and memory, agrees with the places' figurative value, produced by spatial patterns, measures, dimensions, ratios, caesuras among volumes. The simplicity of the volumes in particular buildings, the monuments' urban value, the voids delimiting the ancient city and its surrounding, are all suggesting and showing new interpretative codes for the future city. Urban space is thus expressed in its potential, and the beauty of the city and the architecture is linked to natural landscapes and the identity of the place.

Considering the city of architecture as a sensible experience, a substance of desired objects, means taking into account the real city and giving dignity and civil consistency to architecture; the city becomes the collective expression of an urban culture and a society that are continuously renewed from within. On the other hand, interpreting architecture's spatial value in the work itself and underlining the complex and dense dimension of the city means reading urban space and the city's territory as a stage. This stage is an expression of a landscape-architecture. In other words, our *modus operandi* consists in embracing a research from a problematic (that is, factual) point of view. This kind of research, developed from studying the elements of the city and its architecture, determined the expressive value of spatial composition and figurative investigation. It is based on the signs of art and technique but also on traces, directions, orientations, on the quality and identity of the city's urban places.

There are places that were conceived and constructed for inhabiting over the centuries and that even today represent the past, the memory and vision of the city. They were able to survive, projecting themselves beyond the city and designing its future. For these places, the value of architecture and its urban role coincide. Some of these, for example, have always been part of the collective memory of the city, such as the *Pantheon*, *Sant'Ambrogio* in Milan or *Piazzetta San Marco* in Venice, while others, set on the edge of the city, developed as urban relics, pieces of territory adrift. Their uncertain features led to the construction of meaningless urban agglomerates for the contemporary city, always in need of exploiting new territories. These are places *in fieri*, still waiting for a project.

One wonders what the ancient *Piazzetta San Marco*, set on the edge of *San Marco* basin, has in common with the shapeless *continuum* of the industrial area of *Porto Marghera*. On the horizon, beyond the bridge crossing the lagoon, the area looks like an immense iron floating body, set between the lagoon and the mainland. The central position of *San Marco* basin, with a side facing the *piazzetta* with the two Pillars of Hercules, that once delimited the *limes* between the city and "the unknown", is counterbalanced on its other end, by the urban edge of an indu-

strial landscape in the Venetian lagoon, full of conveyer belts, unsafe smokestacks, oil tanks and decrepit buildings, etc.

It seems quite unlikely that one can find any relation between these two distant realities, not only in history, but also in terms of dimensional and spatial value, so near to each other and still present. Nevertheless, the Venetian case is the emblem of a contradictory urban reality. Different definitions of edge, threshold, limit between *San Marco* and the first industrial area of *Marghera* share, in the same geography, a sort of unique complicity, and even if poles apart, enclose a territory which is a "place" in itself. This is a Place-Space, a Super-place of intrinsic contemporary beauty.

Richard Dargavel*

# ANATOMIES OF ORDER

**ANATOMIE PORZĄDKU**
Architekci od wieków wykorzystują fascynację porządkiem geometrycznym definiując figuratywność i abstrakcję przestrzeni. Istotą poniższych myśli jest stwierdzenie, że złudzenie piękna czy smaku opiera się zarówno na regułach porządku, jak i na zmienności stymulacji, a wyznaczniki estetyczne są kształtowane przez dominujące w historii czynniki kulturowe z pomocą dostępnych środków technologicznych.

*Ask a toad what is beauty… he will answer that it is a female with two great round eyes coming out of her little head, a large flat mouth, a yellow belly and a brown back.*
Voltaire

Is the word *beauty* an absurdity in relation to architectural criticism and would aesthetic analysis provide a more rational basis for the study of visual expression and emotion? Questions might also be asked as to the relationship between natural beauty and man-made beauty, and consensus as to how beauty is perceived within similar or differing cultures and over time. The philosopher Nicholas Humphrey[1] asserts that there is no clear consensus amongst individuals within a group as to what features constitute beauty and that individual taste plays a significant part. This stance rhymes with the familiar saying that beauty is in the eye of the beholder. Humphrey uses the methods of structuralism to argue that beauty in nature, in human form and in the liberal arts is reliant upon the classification of the likeness between things for purposes of recognition and of the differences that sets certain features of things within a group apart, an argument that beauty lies with the relationship of the parts to each other; or that familiarity breeds contempt or is boring and that the stimulus of novelty to minor variations within an order gives pleasure.

Order in nature is given and it is we who confer the status of beauty upon it. But what might constitute the ordering systems of man-made beauty and on what basis is it founded? This paper aims to illustrate the historical and contemporary significance of proportion, geometry and interval, as opposed to the form of the object, to cultural conceptions of beauty or taste in the liberal arts. This historical journey begins with the ancient Greeks and develops through the Renaissance, to the Modernist tradition and to contemporary western cultural circumstances described as the condition of post-modernity. The relationship between order and difference at any particular point in time and under specific cultural conditions is critical to the illusion of beauty as an objective truth in art and architecture. Church and state in ancient times contrived to link the harmonic relationships in music to cosmological order and in turn to symbolise these relationships in architectural form, truth and beauty being synonymous. Modernists in a more secular society have manipulated the illusion of the perfection of harmonic relationships to the point of abstraction and even irony whereas in a contemporary consumerist and fashion-driven society, aided by technology, difference has become a classification of beauty in its own right. However illusory the relationship between numeric relationships and beauty might be, it remains a fascination.

* Dargavel Richard, dip. arch., Manchester School of Architecture.

Fig.1. Giorgio Morandi, Landscape, 1943, oil on canvas, 41.5 x 53 cm, Private Collection, Banca Toscana

Fig. 1a. – 2:3

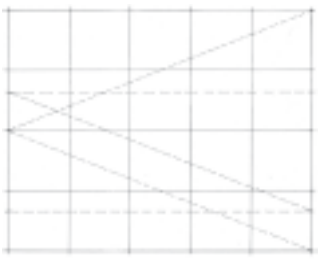


Fig. 1b. – 2:5

Fig. 2. Giorgio Morandi, Still Life, 1955, oil on canvas, 36.5 x 40.5 cm, Private Collection

Fig. 2a. – 9:16

Fig. 2b. – 2:3 line, 3:4 plane

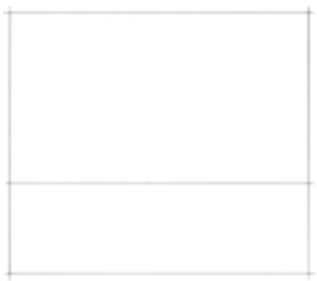


Fig. 2 c. – root 3:1

Fig 2 d. – 2:3

Fig. 2e. – 1:1

Fig. 3 Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion

Fig. 4. Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao

A good place to start is in the middle and the art of the Italian Painter Giorgio Morandi (1890–1964) can usefully describe a hybrid alliance between an ancient tradition and a modern Italian aesthetic during the turbulent inter-war period of Italian fascism. As Bruno Latour states, 'We have never moved either forward or backward. We have always actively sorted out elements belonging to different times… *It is the sorting that makes the times, not the times that make the sorting…* Modernism – like its anti- and post modernism corollaries – was only the provisional result of a selection made by a small number of agents [or critics] in the name of all'. [2] If the classical tradition can be considered as the birth of modernist thinking from a philosophical standpoint then this might also be true for art and architecture. It was Pythagoras who declared that 'number is all' as a basis for truth and beauty and the Renaissance artists who developed theoretical foundations in art based on a revival of the classical enquiry into spatial composition. Alberti, so central to Renaissance theory, is the key influential figure to Morandi's organisation of spatial geometry and to the way he sees and reconstructs the world and its objects. Morandi deploys Alberti's ratios based on the Greek musical scale not for reasons of harmony but in pursuit of visual tension and multiple optical readings (fig. 1, fig. 2). Alberti's ratios comprise 1:1, 2:3 and 3:4 for short areas, 1:2, 4:9 and 9:16 for middle areas and 1:3, 3:8 and 1:4 for long areas. Cézanne, so influential to Morandi's early work, Morandi's contemporaries Carlo Carrá and Giorgio de Chirico and the British artist David Hockney are but a few artists that adopt spatial diagrams that precede the act of painting and if the figurative elements of these artists' works were to be removed and reconstituted as constructed geometry their paintings would indeed be considered abstract, much like the work of Mondrian. Morandi's paintings are both traditional and modern and if the task of modernism is to question what is "real" or "true" then his move towards abstraction is a legitimate process as it still is for all contemporary artists. Morandi's struggle can be seen as an attempt to break free from the classical aesthetic rules of state and church in his native Italy and yet at the same time to be shackled by them by his own will, a trained and conforming servant to a sovereign state whose cultural influences date back 2500 years to Greco-Roman antiquity. Yet was the modernist architecture of Western Europe and the USA fundamentally any different?

It would be irrational to contend that classical spatial composition was the preponderant influence for modernist spatial organisation but not necessarily that it provided a point of departure for exploration and abstraction. Nor should it be argued that geometry is the hegemony of the ancients, for the manipulation of simple geometric forms such as the square have offered themselves so readily to both the subdivision, extension and ordering of architectural space across all ages and cultures. Modernist architecture however has gone some way in destabilising the illusion of beauty in classical spatial order and has developed its own direction away from figurative representation and towards abstraction, helped in great measure by the increasing freedom of the arts from state and church control and also by developments in technology. In art and architecture, as with philosophy, the shift from a classical tradition to modernism was never an abrupt severance with the past, nor necessarily a denial, rather a gradual erosion of historical influences or a hybridization of ideas.

Peter Zumthor writes that 'Geometry is about the laws of lines, plane surfaces and three-dimensional bodies in space. Geometry can help us understand how to handle space in architecture. In architecture, there are two basic possibilities of spatial composition: the closed architectural body which isolates [and

orders] space within itself, and the open body which embraces an area of space that is connected with the endless continuum. The extension of space can be made visible through bodies such as slabs or poles placed freely in rows in the spatial expanse of a room' [3]. Zumthor recognises the figurative nature of classical freestanding masonry architecture with its interior space expressed as the void within its architectural structure and form and contrasts this with Cartesian geometry that can define centred space and its extension within volumetric boundaries or extended landscapes. Mies van der Rohe fully understood the architectural opportunities for exploring direct or ambiguous relationships between bounded and extended geometric space. His pavilion for the Barcelona Exhibition of 1929 sits within a boundary as does a picture within a frame – a little bit of Germany alongside but independent of other exhibiting nations (fig. 3).

The plan is fluid, non-bounded and non-centred in contrast to the figurative and cellular composition of classical architecture. All compositional elements – floor, roof, walls and columns provide multiple and interconnected two-dimensional and volumetric spatial geometries based around the square with a blurred distinction between what is inside and what is outside. Mies's Brick Country House Project, 1923, differs only insomuch as there is no conceptual physical boundary to the house, the walls as objects extend the landscape of the house in Cartesian fashion to infinity. The work of Mies van der Rohe is probably admired but not liked by the architect Michael Graves who argues that the 'amorphic or continuous space, as understood in the Barcelona Pavilion… contributes to a feeling of alienation… [4]' Graves dismisses the modern movement not as a break but as an appendage to a cultural continuum in architecture. For this he might be right as we navigate through the period of post-modernity but it is arrogant and anti-intellectual to claim that all architecture should follow a pluralist and hybrid position.

Culture has been touched upon in relation to aesthetics in architecture, but not the significance of the commissioner of buildings or of technology which is the instrumental means by which architecture is realised. All these considerations need further consideration in relation to the aesthetics of contemporary architectural production. Deleuze describes history as a perversion stating 'it is identical to the "degeneration of culture." Instead of species activity, history presents us with races, peoples, classes, Churches and States.' [5] Aesthetic prejudice has been prescribed by the most active forces in European history and their models adopted as the "correct" code of expression for art and architecture. We now, by and large in the western world, live in a secular and urban society where, to the dilution of the culture of the masses, capitalism and technology is driving a mass culture obsessed with consumerism and fashion and the outward expression of confidence. The architectural objects of mass culture continually vie against each other for symbolic dominance and recognition, proliferating a classification of architecture founded on uniqueness and difference where 'the strategy used to manage most of the stuff we're shown – where there's usually nothing to see in any event – serves precisely to convert that worthlessness into spectacle, into aesthetic, into market value, into a complete unconsciousness, the collective syndrome of aestheticization known as culture.' [6] If there was a familiarity, calmness and certainty of aesthetic emotion in the continuum of the classical tradition then this has now been opposed by an economic regime that embraces shock, desire and loathing in equal measure, to animate the masses to economic activity.

Iconic architecture testifies to the disintegration of the organic nature of our cities yet at the same time is hailed as a remedy for regeneration in times of crisis. 'We want something beautiful and distinctive that will be a statement of confidence' [7] is

a typical objective of a cultural design project. The city of Bilbao, like so many other European cities, commissioned a famous architect to produce a landmark building as a symbol of confidence and progress and to develop the cultural tourism industry. Frank Gehry's design for the Guggenheim Museum (fig. 4) succeeds on all counts as an icon; it is different and tourist flock to Bilbao to see it! Its difference relies on technology to realise its form, in this instance CATIA computer software developed for the aviation industry. The museum's form and space are interlinked as with most classical architecture, figural void within a materially defined figural form. Technology allows Gehry's spatial and formal composition to develop from topological relationships in space inherent in abstract models rather than abstract form and space being determined from complex but preconceived geometric relationships. The Museum's attraction is its form and whilst visitors may comment on the artworks, few people attach any significance to its interior space.

Materiality, light, colour, texture and ornament, and the motion of the human body in space have been intentionally, if neglectfully, disassociated from an appreciation of architectural form and space defined by geometry. The structural frame and Cartesian geometry has enabled architects to break out of the bounded space of classical architecture and of the iconic objects of post-modernity. Geometry as a basis for formal and spatial organisation has culturally shifted from the illusion of cosmological order, to possibilities of complex and abstract spatial associations and away from manual constructions to digital simulations. Whilst culture drives technology and technology drives culture, we have forgotten that order is not just an architectural fascination but also a requisite for survival. Perhaps we need to ask what it is to have a cosmos in the first place, and what the ordering of nature, including humans and their objects means in that system. In an uncertain and secular world there can be no man-made beauty, only a joyful calmness of an architecture at rest and complete or aesthetic emotion that evokes reflex action of the nervous system. There can of course be good architecture that is developed through ethics, ideas, intuition, argument and process.

NOTE

[1] N. Humphrey, *Consciousness Regained*, Oxford: Oxford University Press, 1983. Ch. 9.
[2] B. Latour, *We Have Never Been Modern*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. p.76.
[3] *Peter Zumthor*, Architecture and Urbanism, February 1998 Extra Edition, Tokyo: a+u Publishing, 1998 p. 20.
[4] *Michael Graves Buildings and Projects 1966–1981*, Eds. Wheeler, Arnell and Bickford, London: The Architectural Press Ltd., 1983, p. 13.
[5] *The Deleuze Reader*, Ed. Constantin V. Boundas, New York: Columbia University Press, 1993, p. 250.
[6] J. Baudrillard, *Mass Identity Architecture*, Ed. Proto, R., Chichester: Wiley-Academy, 2003, p. 33.
[7] Peter Bishop, Director, Design for London, regarding a competition to redesign London's 12,000 bus shelters, quoted in Building Design, September 14th, 2007

Gerhard J. Dürschke*

# REFLEKSJA ESTETYCZNA O KOŃCU SZTUKI I O SZTUCE KOŃCA

***THE END OF ART and THE ART OF THE END***

1. Beauty, perfect purposiveness without purpose (Immanuel Kant).
2. G.W.F.Hegel, the idea of beauty and the theory of 'THE END OF ART'
3. The utopia of art as the fiction of beauty. 'Archipittura' – the picture of ficticious illusion.
4. 'The ugliness of beauty 'and 'the beauty of ugliness' (decomposition and destruction)
5. Modernism, the art of the beginning and the art of the end – between Marcel Duchamp and Kasimir Malevitsch.
6. Modernology, the medial theory of art in the age of technical re-producibility.
7. The global Migration of aesthetic forms. Multiculture – loss of cultural, intellectual and aesthetic unity.
8. Paradigms of metapforology – metathriller, science fiction and parafantasy.

*Der Mensch ist die Ästhetik*
*(Man himself is „aesthetics")*
Joseph Beuys

„Co z tym pięknem sztuki architektury współczesnej?" Każdy z nas nosi w sobie tęsknotę za pięknem, za piękną formą. Co to jest piękno? Jak powstaje piękno? Czy piękno istnieje niezależnie od nas? Między rzeczywistością a fikcją piękna istnieje taki stosunek jak między sferą faktu a sferą projektu. Piękno wyzwala nas z więzienia codzienności i przemienia świat w cudowną *Amor Vacui* i ta miłość do piękności umożliwia nam pojąć wszechświat. Czy istnieje formuła na piękną formę? Czy piękno rodzi natura, funkcja, materia, duch, idea, uczucie, fikcja, iluzja, słowo, dźwięk, kolor, intuicja? Wiemy, że sztuka upiększa życie, a sens piękna (*Schönheitssinn*) jest bezinteresowną przyjemnością. W przeszłości specyficzną formę piękna wspólnego sensu kulturowo-społecznego czasu regulował normatyw etyczno-estetyczny danej epoki.

Sokrates pierwszy postawił pytanie: Co to w ogóle jest to piękno? Ten protomyśliciel rozumiał ideę piękna jako transcendentalny sens dobra i prawdy, ową boską *Voluntas Ordinata* z jej wiecznym, twórczym duchem (*ewigen Schöpfergeist*), a przez nas tworzonym rozumowym rozsądkiem. Piękno związane jest także z Erosem, z pięknem cielesnym człowieka. Petrarka widział *de forma corporis eximia* jako dialog Uciechy i Rozumu. Według Witruwiusza piękno (*Venustas*) jest w architekturze równie istotne jak użyteczność. Jego postać człowieka *homo ad circulum* i *homo ad quadratum* jest wzorem dla piękności proporcji, jest miarą ich piękna i odzwierciedla geometryczną harmonię kosmosu.

Piękno (*bellezza*) dla Renesansu to *Venus* Botticellego, zrodzona z piany morskiej jest ikoną piękna bez zmysłowości. Uspokajający potencjał zawdzięcza pewnej ikonograficzno-ikonologicznej formie, w której piękna Venus jak gdyby skamieniała. Ta sublimacja pathosu jest teoretycznym płaszczem nowoplatońskiej filozofii humanistycznego programu Renesansu. Wszystką zmysłowość wycisza strategia sublimacji. Według Jacoba Burckharda jest to „enigmatyczna intryga piękna". Tę sublimację Erosu Piękna florencki humanizm doprowadził do najwyższej refleksyjności w sztuce renesansu w rzeźbach Dnia i Nocy oraz Poranku i Wieczoru Michała Anioła

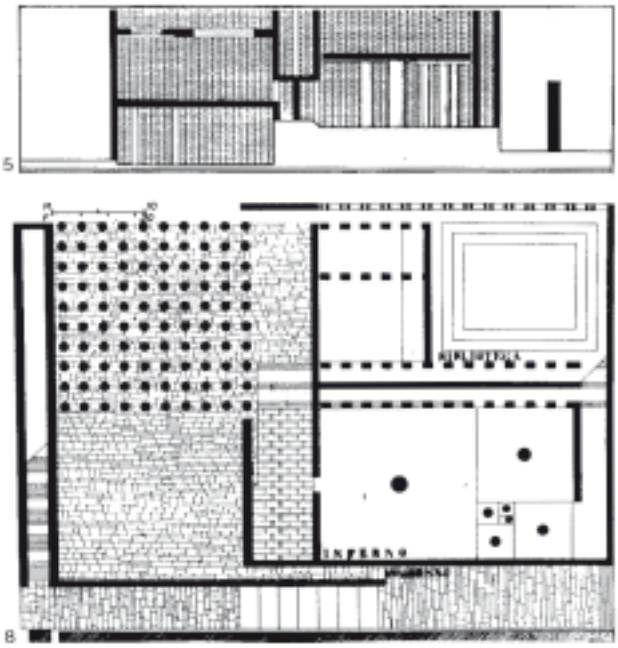
* Dürschke Gerhard, dipl. ing. arch., BDA Bund Deutscher Architekten, Düsseldorf.

w Nowej Kaplicy San Lorenzo we Florencji. Alberti pisał, że *świat więcej podziwiamy dla jego piękna, niż dla jego użytku*. Immanuel Kant w swojej *Krytyce władzy sądzenia* (*Kritik der Urteilskraft*) pisze, że piękno jest formą stosowną celu rzeczy o ile bez prezentacji celu zostaje postrzegane. Estetyczny osąd rzeczy uzależnia od zadowolenia z upodobania lub od niezadowolenia. Ta forma przedstawienia rzeczy prowadzi do estetyki „celowości bez celu" (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*) czyli do idei bezcelewości piękna jako pra-obraz ideału estetycznego.

Praformą wszelkiego kształtowania piękna czyli formowania formy pięknej jest umuzykalnienie enigmatycznego rytuału w formie *melos* i rytmiki. W ten sposób z rytuału tworzono formę estetycznie użyteczną. Od tego czasu rytuał nabiera wymiar estetycznej formy, a dzieła sztuki nabierają charakteru estetycznej funkcji piękna. Francesco Giorgio (1466–1540) w swojej *Harmonia mundi* pisze, że Platon świat i dusze tłumaczył jedynie przez zasadę muzykalnych stosunków, cała zaś harmonia wszechświata i światowej duszy (Weltseele) zdefiniowana jest przez liczby, których stosunki zawarte są w muzykalnych interwałach. Muzykiem, dla którego jedynie Piękno było ideałem, jest Mozart. Muzyka Mozarta to jedyna zrealizowana Utopia Piękna, której kwintesencją jest wzniosły sens estetyczny. Elementy pięknego kształtu zrodzone są z ducha tańca, dwutaktowego pulsu oraz ośmiotaktowej budowy periodycznego okregu czyli ruchu w formie. Język muzyczny Mozarta kombinuje wzniosłość z codziennością, kulturę sakralną z kulturą dworska, tragedię z komedią. W tym ruchu następujących po sobie form Mozart jest nowatorem. Siłą wyrazu jego muzyki jest jego kanon, którego jasny kształt piękna polega na tym, że nigdy nie opuszcza środka perspektywicznie wyrażonej klasycznej formy. Przeciwieństwem mozartowskiego klasycyzmu jest muzyka Bacha, która poprzez muzykę Haydna prowadzi do romantyków. Ich zasadą tworzenia piękna jest tzw. introspekcja. Praca nad pięknym motywem, którą Haydn doprowadził do perfekcji, u Bacha w sztuce fugi i kanonu motyw piękna stał się tematem towarzyszącym samemu sobie i akompaniującym. Introspekcja jako zasada wyświetlania wszystkich zakamarków jednego tematu estetycznego doprowadza w końcu Bacha do *Introspekcji Duszy* (*seelische Introspektion*) jako ostatniej instancji duchowego uczucia. Ostatnim muzykiem Piękna był Ryszard Wagner, twórca muzycznego *Gesamtkunstwerk*. Późniejsze poszukiwania muzyki atonalnej oraz dzisiejszy serializm strukturalny okazały się ślepym zaułkiem. Czy także wynalazki dźwiękowe w *Dźwięku Gwiazd* Stockhausena, polifonia *Stu metronomów* Georgy Ligetiego, i stworzona przez Helmuta Lachenmanna *Musique concrete instrumentale*. Lachenmann stworzył słyszalne krajobrazy, w których formy w przestrzeni tworzą swój własny dźwięk, wędrówkę dźwięku w formie oraz wzajemne przenikania warstw dźwięku poprzez formę. John Cage w poszukiwaniu zagubionego dźwięku stworzył muzykę *piękna ciszy.* Dźwięk ciszy uwięziony jest tu w nieświadomości czterech minut: nie ma muzyki piękniejszej od ciszy. Tak jak *Czarny kwadrat* Malewicza jest początkiem i końcem abstrakcyjnej formy malarskiej, tak cisza jest początkiem i końcem formy muzycznej.

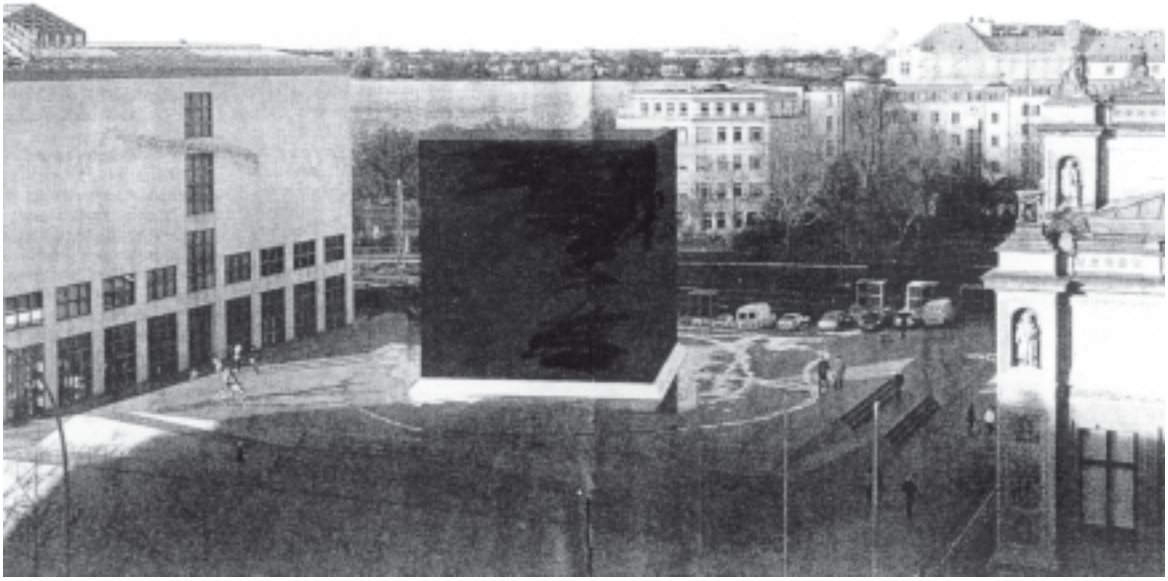
Ostatnim w historii idei piękna w Europie był okres Nowego Hellenizmu – owo palladiańskie pragnienie zachowania i przechowania ostatnich form Piękna. J.J. Winckelmann stworzył teorie naśladownictwa sztuki greckiej. Ówczesna XVIII-wieczna Europa zachwyciła się jego ideą Nowej Arkadii. Mit klasycznej Arkadii stworzył pierwszą utopijną teraźniejszość w Europie. Najpierw obraz Il Quercina *Et in Arcadia ego* (*I ja bylem w Arkadii*), a potem alegoria o tym samym tytule Nicolasa Poussina ugruntowała nową fikcję piękna. W architekturze prekursorami iluzyjnej obrazowej fikcji była *Archipittura* Andrea Mantegny – iluzja rzeczywistości, fikcyjne oko sklepienia w Palazzo Ducale w Mantui, w Camera degli Sposi. Po-

1. Giuseppe Terragni – sala Inferno – Danteum Idea Systemu 6 kolumn
2. Peter Eisenman – pomnik Holocaustu – Berlin 2005, Eros i Thanatos Wielkiej Liczby Estetycznej
3. Gregor Schneider – Czarny sześcian – Kaaba Biennale Wenecja 2006 (Realizacja Hamburg 2007)




1

2



3

dobnie Paolo Veronese w 1566 roku w Willi *Barbaro Maser* Palladia, namalował szereg *invenzione* i *capprici* jako inscenizacja o enigmatycznych kodach estetycznych. Nastrój jako element estetyczny architektury decyduje tutaj o atmosferze dzieła i stymuluje nastawienie widza do dzieła sztuki.

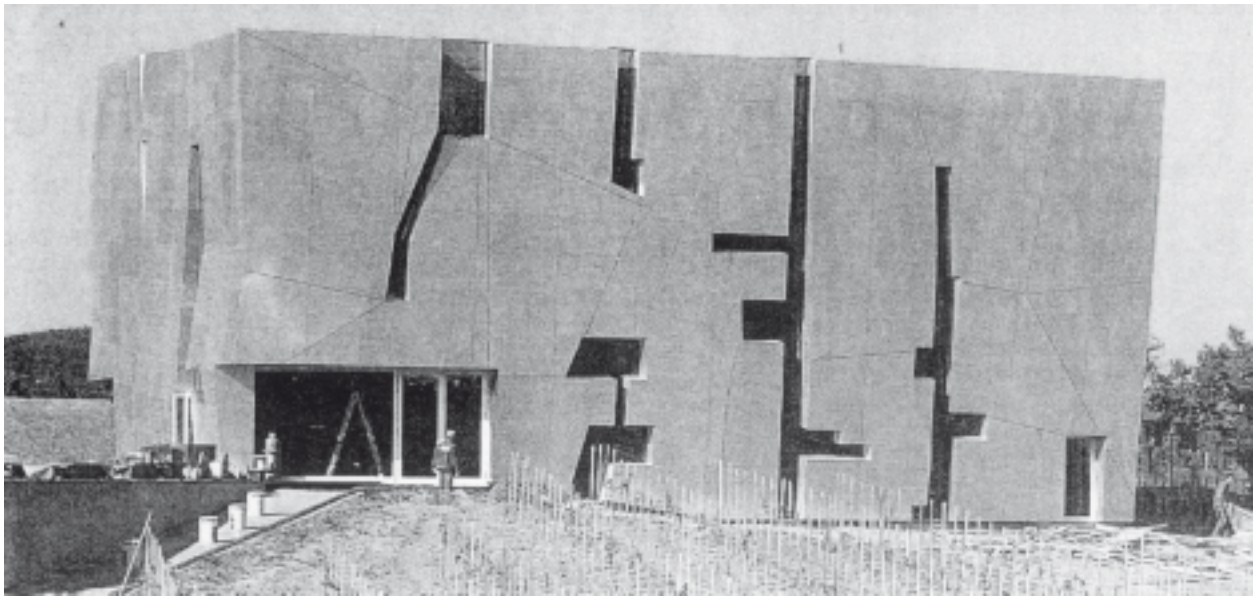
I tak powstal w XVIII wieku klasyczny mit o pięknie arkadyjskich światów jako wizualizacja projektu fikcji świata. Wymyślono idealne, sztuczne topografie krajobrazowe, które zrealizowano w parku Pawłowskim koło St. Petersburga jako przestrzenie fikcji. Ta dychotomia pomiędzy utopijną wizją a rzeczywistością jako ewokacja metafor wzniosłości jest formą ekstazy estetycznej czasu. W parku w Clisson koło Nantes zrealizowano fikcyjne budowle architektoniczne, które wzięto z rzymskich obrazów Poussina. Knobelsdorff stworzył dla Fryderyka Wielkiego w Poczdamie Arkadię Sanssouci a łużycki architekt ogrodowy i pisarz Książe von Pückler-Muschkau (autor *Listów zmarlego*,1829) założył park śląskiej Arkadii nad Nysą. Do najnowszych eksperymentów tego rodzaju iluzyjnego piękna można zaliczyć koncepcje *Insel Hombroich* Erwina Heericha. Tu fikcja bezfunkcyjnych form architektonicznych w krajobrazie, które są dziełami sztuki istnieje dzięki ich iluzyjnie zakładanej funkcji estetycznej.

Walter Benjamin w traktacie *Dzieło sztuki w epoce swojej technicznej reprodukcyjności* rozwinął tezę o utracie aury sztuki (*Verfall der Aura*). Już w *Wykładach z estetyki* (1828/29) Hegla znajdujemy tezę o utracie znaczenia sztuki. Dla Hegla grecka Polis była szczytowym rozwojem znaczenia sztuki. Swoją prognozę opierał na fakcie wejścia chrześcijaństwa w antyczny świat sztuki. Rozdarcia powstałych społeczeństw mieszczańskich, ich konkurencyjny subiektywizm jest źródłem utraty znaczenia sztuki. W swojej *Fenomenologii ducha* Hegel pisze, ze rewolucja francuska zastąpiła Boga przez „absolutną wolność i jej przerażenie". Hegel pisze teorie *O końcu sztuki*. Nastąpił rozłam pomiędzy filozofią a sztuką, między teorią piękna (*Piękno idea doskonalości*) a artystyczną produkcją, która w imię brzydoty i szoku nowego rozbija klasyczny ideał piękna. Uczeń Hegla, Karl Rosenkranz (1805–1879) po raz pierwszy zdefiniował *Estetykę brzydoty* (*Ästhetik des Hässlichen*) jako pewnego rodzaju humanistycznego pesymizmu i supremacji sztuki nad życiem; pesymizmu, który z każdej brzydoty jest w stanie wymusić straszliwe piękno.

Gdy przemierzymy czasokres początku 20. wieku – przed i po pierwszej wojnie światowej – zauważymy, że symboliczne artystyczne gesty zrodzone z rozpaczy nabierają niezwykłego znaczenia w sztuce. Spontaniczność tych wydarzeń wynika z podświadomości owego czasu. Pierwszym szokiem był gest Marcela Duchampa, który banalną, znalezioną rzecz wyizolował w obcym otoczeniu i jako wyobcowana przypadkowo obecna rzecz nadal jej nierealną wartość oraz magię i godność fetyszu. Zrodził się – *Object Art*. Drugim szokiem był gest Kazimierza Malewicza – *Czarny kwadrat na bialym tle*. Demonstracja ta, podobnie jak słynny *Pisuar* Duchampa zafiksowała punkty demarkacyjne na obu obrzeżach sztuki, określając tym samym przeciwstawne bieguny estetyczne, w których sztuka znajduje swój koniec – z jednej strony „rzecz absolutna", z drugiej strony „absolutna forma". Duchamp – przeciwstawny biegun Malewicza, ze swoim hasłem „C'est fini, la peinture" datę śmierci figuratywnej sztuki ustalił na rok 1907. Jedni mowią o końcu sztuki, inni swiętują tę datę jako narodziny Modernizmu. Ortega y Gasset wygłaszał tezę o „wygnaniu czlowieka ze sztuki" (*Dehumanizacja sztuki* – 1925). Twierdził, ze figuratywna sztuka jest w głębokim sensie ludzka, jest to bowiem własna sztuka *homo sapiens*; przejście w sztukę bezprzedmiotową oznacza rezygnacje z *humanum* w sztuce.

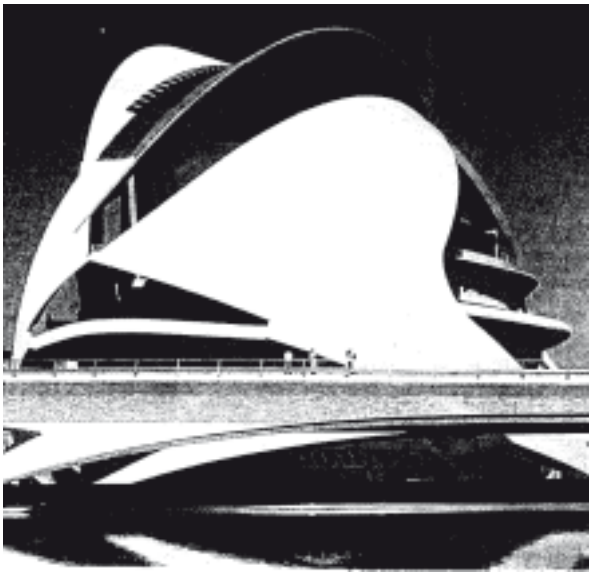
Centralnym tematem sztuki Modernizmu 20. wieku jest polaryzacja brzydoty i piękna. Autofikcja młodego Picassa w 1907 roku stała się pra-wybuchem nowego stulecia w sztuce europejskiej. Dokładnie 100

1. Steven Holl – Minimalistyczna forma winiarni/Francja
2. Rem Koolhaas – OMA/CC TV Peking 2005, Conditio Metropolitana – Collateal Effect
3. Santiago Calatrava, Pałac Sztuki – Walencja 2004



1

2



3

lat temu jego obrazem *Demoiselles d'Avignon* rozpoczął się Modernizm w sztuce, który do tej pory określić można jako sztukę końca bez końca. André Salmon opisał obraz przejścia Picassa z symbolizmu piękna różowego i niebieskiego okresu jako *Bordel philosophique*. Nieokiełzany ekshibicjonizm destrukcji owego *odi profanum* jest definitywnym punktem końca stuletnich tradycji europejskich. Picasso nie tworzył bezprzedmiotowo, jego wynalazkiem jest skrajna dekompozycja i destrukcja, tworzył brzydotę piękna albo piękno brzydoty, poruszał się między figuracją a abstrakcją i tak wykreował Nową Estetykę Brzydoty Piękna.

Modernizm ma podwójne oblicze, oblicze piękna i swoje przeciwieństwo – oblicze brzydoty. Kultura modernizmu staje się kulturą refleksyjną. Z malarstwa znika całkowicie – motyw, z muzyki – tonalność, z powieści znika najpierw bohater, a następnie akcja, z architektury znika funkcja, z filozofii znika system myślowy i pozostaje dyskurs. Modernizm jako sztuka końca charakteryzuje się już nie odkrywaniem nowego, a jedynie czerpaniem z imaginacyjnego muzeum. Sztuka nie umiera ale żyje swoim pozornym życiem programowej dowolności, która staje się warunkiem jej przeżycia w epoce jej technicznej reprodukcyjności. Cechą tej pozornej żywotności sztuki jest jej ciągła pseudonowość – naprawdę „Nowe" już nie powstaje, a jedynie Pozór Nowego. Jesteśmy bowiem uwięzieni miedzy pisuarem Duchampa a *Czarnym kwadratem* Malewicza. Stuletni Modernizm stał się naszą antycznością. Charakterystyczne dla artystycznego działania jest wg Claude Levi-Straussa pojęcie *bricolage,* polegające na ciągłym zestawieniu na nowo starych części, czyli kalejdoskopowa logika gry z elementami znanymi za pomocą przeporządkowania i przegrupowania w nową symboliczną aranżację – owe *compositum mixtum*. Duchamp zadał to słynne pytanie: *Czy można tworzyć dzieła, które nie są sztuką?* Tym pytaniem otworzył topos o końcu sztuki, o wyjściu sztuki poza sztukę czyli medialną nobilitację sztuki, która nie chce być już sztuką piękną. Jean Baudrillard w książce pt. *Hasla* (2002) definiuje swoją teorię „sztuki poza sztuką" – *To, co od teraz na polu sztuki się dzieje, nigdy już nie będzie miało takiego samego znaczenia: wszystko będzie się jakoś działo [...], bazując na zniknięciu sztuki jako takiej*. Siła dojrzałości, rozkwitu i rozpadu – te organiczne pojęcia związane z historią kultur przeszłości nie znajdują już w dzisiejszej kulturze swojego adekwatnego czasoprzestrzennego odpowiednika. Dzisiaj rozkład definiuje zarazem początek i koniec, jak gdyby stały początek końca. Strategie marketingu pięknego nowego świata, Web-Design, Chip-Design, Body-Design, Personality-Design, Comunication-Design – to wszystko zorganizowane przez designerów w parkach tematycznych takich jak „Praca i wolny czas", czy „Mieszkanie i konsumpcja". Wszystkie te idee zakładają Super-Design dla nielicznych i No-Name-Design dla mas. Ten społeczno-estetyczny proces globalizacji jest częścią teorii medialnej sztuki nowego Modernizmu tzw. „Modernologii". W niepowstrzymanym strumieniu eksperymentów XX wieku wykrystalizowała się w dążeniu do wspólnego światowego języka sztuki – sztuka bezprzedmiotowa, sztuka abstrakcyjna – reprezentująca sztukę wolnego świata. Modernizm, który sto lat temu zerwał w sztuce ze wszystkimi tabu, sam stał się własnym tabu, posiadł bowiem ważność bezczasowego autorytetu i globalny zwycięski korowód robi go niezwyciężonym. Paradoksalny imperatyw Modernizmu to jego niemożliwość starzenia się w czasie. Niegdyś uosobienie przyszłości jest dzisiaj przyszłością bez przyszłości. Diagnoza Wernera Haftmanna przedstawiona w eseju o sztuce XX wieku głosi, że Duchamp i Malewicz historię sztuki doprowadzili do jej końca. Dokumentuje to prowokacja estetyczna Gregora Schneidera z Mönchengladbach pt. *Cube*, Venice 2005. Jego sugestywna metaforologia czarnego Kaaba na placu Św. Marka w Wenecji w ramach Biennale Sztuki zajmuje ostatnią pozycją koń-

ca sztuki. Tak jak *Czarny kwadrat* Malewicza, tak czarna Kaaba (najstarsza przestrzeń boska) jest pierwszą rzeźbą ludzkości i pierwszą formą przestrzenną Modernizmu. Rozłożone ściany boczne czarnego sześcianu Malewicz, dla Biennale w Wenecji w 1924 roku, zdefiniował jako krzyż obok formy okręgu czarnej kuli ziemskiej. Schneider za swoj projekt *Haus Ur* – enigmatyczne przestrzenie chaosu, otrzymał w 2001 roku Złotego Lwa.

Architektura Modernizmu jest pierwszą sztuką globalną. Estetyka Modernizmu żądała od architekta autentyczności, czyli specyficznej oryginalności. Fanatyzm tej postawy twórczej doprowadził do ekscesów i formalnych wypaczeń śruboskrętnych wieżowców projektowanych na całym świecie, przypominających eklektyzm Francesca Borrominiego, który stanowil początek tzw. barokowego „zwyrodnienia estetycznego". Szybka medialna konsumpcja takich pomysłów, które łatwo można sprzedać przez instrumentalizacje bezsensu jest grą w *memory* z licencją oczarowania. Przykładem jest wieżowiec mieszkalny Calatravy w Malmö. Ta uwidoczniona nowa euforia materiałowa Modernizmu doprowadza do powstania nowej „Estetyki Materiału" (*Materialästhetik*). Nadanie formie kształtu poprzez funkcje materiału i uwolnienie formy z więzów matriału definiuje rolę materiału w procesie budowy formy i wpływ materii na rodzaj i sposób jej własnego przezwyciężenia. Dzisiejszy dyskurs o estetycznym uwolnieniu formy od materiału jak i o uwolnieniu estetycznym materiału od formy jest w początkowym stadium rozwoju nowej Estetyki Materiału. Zapoczątkował ją już w 50. latach 20. wieku rzeźbiarz Max Bill realizując tzw. Wstęgę Möbiusa „jako zasadę utrzymywania energii niekończącej się wstęgi (*Energieerhaltungsgestz der Endlosschleife*). Muzeum Mercedesa-Benza w Stuttgrtcie, dzieło Ben van Berkela jest spiralą, która można skręcać w nieskończoność jako zobrazowanie sensu przeformowania elementów estetycznych konstrukcyjnego bezsensu. Przez adaptacje fraktalnej geometrii Benoita Mandelbrota w sztuce kompleksowych systemów formalnych i przy pomocy programów komputerowych animujących przestrzeń architektoniczną przez dygitalizowanie i przetwarzanie sygnałów danych technicznych i informacji estetycznych analogowych na cyfrowe, powstaje przestrzeń symulacyjna jako pole gry do fikcyjnego działania, w którym artysta przekracza granice bez większego ryzyka. W Chinach powstają labilne twory amerykańskich i europejskich architektów jako groteskowe parabole naszego świata, których idee sięgają do bogatego arsenału sztuk Dada i Fluxus zagłębiając bieg rzeczy tego świata w fenomenologiczne otchłanie. Czas megatrendów tworzy sztuczne raje optyczne – technogymne *soft work-out* – organidalne rzeźby przestrzenne zrodzone przez komputerowe frezarki. Znamiennym przykładem takich projektów jest siedziba Chińskiej Telewizji w Pekinie, Rema Koolhaasa.

W ramach tych eksperymentów nowa bioetyka technologiczna rodzi takie kierunki jak *Eclogical Modernism*, który w naśladowaniu bioformicznych form natury widzi wyjście z kryzysu sztuki. Ekologiczna filozofia bioetyki zdobywa wpływ na rozwój architektury bioestetycznych form. Przykładem tego kierunku jest Palac Sztuki, Santiago Calatravy w Walencji. Fikcja technologii bioetyki oraz postulat zespolenia estetyki ze stosowaną etyką o psychologiczno-społecznym sensie, to rezultat medialno-ekologicznego zagrożenia świata. A może idee te zapożyczono z biomorficznych rzeźb i obrazów Picassa z lat 30., lub rzeźb Henry'ego Moora z lat 50. ubiegłego wieku. Wszystkim tym ekscesom formalnym minimaliści Tadao Ando i Naoto Fukosawa przeciwstawiają swoja estetykę sztuki. Przykładem tego kierunku jest projekt Szkoly zarządzania i designu w Essen Kazuo Sejima. W dzisiejszej architekturze jedynie prąd minimalizmu tak w teorii jak i w praktyce wyrzeka się ekstremalnego wyrazu artystycznego na rzecz estetycznego rytuału, czyli powrotu do praformy misterium sztuki. Liryczny mistycyzm kaplicy cmentar-

nej krematorium Axela Schultesa w Berlinie realizuje naocznie ową modernistyczną ideę *Unio mystica,* czyli tzw. *wzniosłą redukcję piękna* (*erhabene Reduktion*), którego twórcą w Renesansie był Raffael Santi Urbino w obrazie pt. *Transfiguracja* a w początkach 20. wieku Giuseppe Terragni w koncepcji *Sala Inferno*' w swoim rzymskim Danteum.

W 21. wieku w ramach globalizacji kultura polityczna przeszła w ręce medialno-hypokratycznych organizacji przemysłowo-finansowych, które promują rozwój pseudoinnowacyjnej sztuki. Medialna teoria komunikacji społeczno-kulturalnej mówi nam o powstaniu jednej panującej opinii w potoku informacji, której celem jest manipulacja, moralizacja oraz preferencja skandali tak politycznych jak i estetycznych. W medialnej demokracji większość zostaje zniewolona przez medialny język domniemanej większości. Media sugerują nam „sztukę poza sztuką". Muzea zapełniają sie cywilizacyjnymi odpadami. Kultura spektakli wybiera swoje motywy z supermarketu gazet ilustrowanych. Proces rozbicia jedności kulturowej i stylowej kontekstu architektury naszych miast ma swoje źródło w różnorodności stylowej rozwijających się pluralistycznych społeczeństw. Formy z innych kręgów kulturowych przenikają się, mieszają i ulegają mutacjom stwarzając klimat szoku i niepokoju. Najgłośniejszym przykładem jest *Tańczący dom* Franka Gehry'ego w Pradze oraz ogromny meczet w centrum Kolonii, którego minarety konkurują z gotycką katedrą. Architektura niezależna od kontekstu wydaje się zawsze fikcyjna, jej bezkontekstualność nadaje jej znamię hyperrealizmu. Podłożem tej estetyki jest koncentracja dwóch twórczych biegunów i ich napięcie pomiędzy heteronomia i autonomia, pomiędzy światem własnym a światem obcym, istniejącym w naszej wyobraźni. To twórcze napięcie zagęszcza pojecie sztuki fikcyjnej iluzji – piękno ma mieć coś wspólnego z obcością świata. Nadzieja, ze ten niepokój estetyczno-formalny może mieć ożywiające i wzbogacające następstwa i ze napaść obcych na znane nam formy kulturowe nauczy nas zobaczyć je na nowo i inaczej to rdzeń tajemnej utopii migracyjnych form. Heidegger już w 1934 roku widział początek nowego globalno-planetarnego czasokresu świata. Stawiając pytanie o istocie człowieka w istocie czasu i czasowości (*das Wesen der Zeit und der Zeitlichkeit*) Heidegger obawiał się w przyszłości formy „opuszczonego bytu" (*Seinsverlassenheit*). Na pytanie czasopisma „Der Spiegel" w 1966 roku – czy filozofia daje nam wskazania do działania? – odpowiedział: „według naszego ludzkiego doświadczenia i historii wiem, że wszystko istotne i wielkie powstało jedynie z tego, ze człowiek posiadał ojczyznę i był zakorzeniony w przekazach tradycji". Nowy multikulturalizm dyferencyjności prowadzi do utraty jedności estetycznej przez odrzucenie orientowania się naszej rzeczywistości na ideały wspólnej jedności kulturowej. Tradycyjnym wartościom: „prawdziwe, dobre, piękne" przeciwstawiamy – „groteskowe, krzyczące, banalne".

A może sztuka nie jest kłamstwem a jedynie intrygą czyli podstępem – intrygą wobec natury, intrygą wobec rzeczywistości, intrygą przeciwko samej sobie? Wiele mówi się o oswobodzeniu sztuki z niewoli rynkowej konsumpcji – *Hoc signo vinces*? Pod jakim znakiem zwycięży sztuka?

## BIBLIOGRAFIA

J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto,* Warszawa 1966.

G. J. Dürschke, *Idea i Forma*, „Zeszyty naukowe", Wydawnictwo PK, Architektura Nr 11, Kraków 2005.

G. W. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band II, *Theorie*, Frankfurt-Main 1983.

W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki – 3 Estetyka nowożytna,* Warszawa 1991.

Raimund Fein*

# ABOUT BEAUTY IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

**O PIĘKNIE ARCHITEKTURY WSPÓŁCZESNEJ**

„Piękno" nie jest kryterium dla „ważenia" jakości architektury, ponieważ nie jest obiektywną wartością. Piękno jest dostrzegalne wtedy, gdy spełnione zostają oczekiwania obserwatora. Zależą one od indywidualnych doświadczeń, z których jednym jest edukacja. „Piękno" trudno zdefiniować. Jego postrzeganie jest subiektywne. Nie zamierzam wypowiadać się na temat mojego własnego pojęcia piękna w architekturze współczesnej. Mogłoby ono nie być przekonujące dla nikogo poza mną. Podobnie w dydaktyce, wypowiadanie się na temat gustów nie powinno mieć miejsca.

Tak czy inaczej: architekci ciągle próbują tworzyć rzeczy piękne i takie przykłady pojawiają się w architekturze, także współczesnej. Jednak piękno wydaje się być coraz płytsze, nastawione na chwilowy efekt. „Ciche" piękno nie jest zauważane – doceniają je ludzie kultury i edukacji.

After 30 years of research and reflection about what architecture could be and what it could mean, I have certainly developed a deep passion and commitment for the subject. And still, as I read the question that is going to be discussed in this year's theoretical conference at the Kraków Politechnika, I notice and I have to admit that the question of beauty of architecture, contemporary or not, is a question that has never very much interested me. Of course there is architecture that I find beautiful, and certainly I have tried to do my best to make my own architecture as beautiful as possible. But at the end of the day, I think I have learned and understood that „beauty" is not a valid criterion to measure quality in architecture. It is not a valid criterion because it is not objective; one can not grasp it as a „hard" criterion because it is subjective and differs from beholder to beholder.

They say that beauty lays in the eye of the beholder. Of course it lays not in the beholder's eye; beauty just passes through the eye, but just as well through the ears, the nose, the mouth, reaching and touching something inside the person, meeting there with expectations of beauty. Those expectations, however, are as individually diverse as the personal experiences that have formed and shaped them.

We perceive beauty when something meets our expectations of beauty, just as we perceive something as ugly when it meets our expectations of ugliness. However, we have to recognize for a fact that not two individuals have the same expectations, because not two individuals share the same experiences. They might share some of them or even many of them, but they will never share all of them. Since the judgement of beauty or ugliness depends on the expectations that in turn depend from the individual experiences, not two people can have the same perception of beauty. The agreement on beauty can never be greater than the similarity of experiences.

Education is, of course, one of these experiences. Having enjoyed an education similar or identical to others, be it at home as a child or in school or somewhere else in life, will inevitably lead to similar assessments regarding beauty or ugliness. But it still remains a fact that beauty is a fugitive criterion. It is not absolute.

* Fein Raimund, prof. dr ing. arch., Lausitz Universität Cottbus.

Of course I can find out what is beautiful for my own self, according to my expectations of beauty; at the same time, however, I will have to acknowledge that this most likely does not mean anything for anybody else, other than the information that I see beauty in that case. In the same way, anybody else's perception of beauty will not mean more for me than the information about the fact that that person finds that thing beautiful. This information might be useful for me in the sense that I might find the other person's assessment interesting to the point that I try to understand the reasons, going in this way through a learning process that will shift my own set of expectations, so that I will see things differently from that moment on.

So, really I don't know what to answer when I am being asked about the beauty in today's architecture. Of course I could name examples of contemporary architecture that I find beautiful, but I should not be expected to bore the reader with my own personal opinions. I will not reveal my own personal likes and dislikes regarding contemporary architecture. They don't mean anything to anybody, other than offering a deep look into my own personal set of expectations and experiences. This someone may find curious, but other than that it has no meaning for anybody else, and I certainly have the right to refuse to offer this insight.

Things are different when I speak to students as a teacher. Then it will be my job to shift their set of expectations, by providing them with the experience of my explanations. But these are explanations, as rational and objective as ever possible, and as much as ever possible free of my own personal opinions. As a teacher, I can not and I must not pretend to transfer my own personal opinions onto the students. While I explain architecture and its effects, I have to be as far away as possible from my own personal set of likes and dislikes. Anything else would be very unfair. It would be a manipulation, and there is a big difference between teaching and manipulating.

After all, this text is not written as a script for students. I have nothing to teach to the reader of this text. Rather I am learning myself through these reflections.

Coming back to the topic question of this conference (What about the beauty in contemporary architecture?), all I can say that architects try, as they have always done, to produce beauty, that is, things that they expect to be perceived as beautiful by as many beholders as possible. I think that the search for beauty is receiving the same attention that it has always received, maybe more so today than in certain other periods when functionality or the expression of some ideological message were much more pushed into the foreground.

There have always existed things and certainly architectures that could be perceived as beautiful, and they have been perceived as beautiful whenever they met the beholders' expectations of beauty, and I think nothing has ever changed in this regard. Today as ever, architecture is being made to be beautiful, to meet the beholders' expectations of beauty. You can see that in any serious work of architecture. All real architecture is just crying out: „Find me beautiful!"

It would be a scientific research – which I have no means to do – to find out if the percentage of architectural production that is found to be beautiful has changed over time, and why that has happened, and how the perception of beauty is being manipulated today compared to other times. But that is not the question we are asking ourselves during this conference.

What about beauty in today's architecture? It is there, just as it has always been, wherever it is seen as such. It might be true that beauty has become more superficial, more connected to the immediate effect on the eye. Sadly very often the effect of surprise, of „the unusual" is regarded as beauty; beauty is less seen in the intellect's effort behind a work; today, the question of „what" is more important than the question of „how" and „why"; there is less patience to notice and observe „silent" beauty, beauty that takes an effort to discover. Hardly anybody has time for that and takes time for that. Today, beauty has to come quickly; they want it right here and now, and then they turn to the next thing. Beauty has become more and more ephemeral, and is very often hardly more than a tickle to the eye.

This of course is generally speaking; obviously there are those who look behind the things, those who want to know more, those who have the sensibility, the patience and the education to see and enjoy hidden beauty, even though they, too, as I said before, filter beauty through their individual expectations, just as anybody else.

Is there such thing as absolute beauty? I am interested in the absolute things in architecture, and I know for sure these things exist. All my interest and search is just for those absolute things, for „truth" in architecture. Is beauty among those things? Does it enter the category of „truth"? Does it have a general validity?

I am very sorry if this time I do not really feel to be in a position to offer any satisfying answer or even a suggestion of an answer regarding the topic question of this year's scientific conference. I can only hope that somebody else will do – but I doubt it will be possible without talking just about personal likes and dislikes. To return to more objective and absolute matters, in future editions of this conference: That would be, for me, beautiful.

But in the end, as I tried to explain before, that does not have to be true for everybody either.

Adam Fołtarz*

# PIĘKNO „ZAKLĘTE” W KAMIENIU. PRZYPADEK GEOMETRII

**BEAUTY “HIDDEN” IN THE STONE. A GEOMETRIC CASE**
An image of ourselves reflected in the mirror of water, in its matter is an abstract ennobling to the rank of icons, a symbol, a newly discovered picture of an over-semantic interpretation of sense-form (…). It can even be said that the less art is naturalistic and getting more abstract, the more it is metaphysical (11). Art approaches the direction of search for abstract systems of coding: geometric (e.g. in the Golden division), numerical (e.g. the sacred numbers), algorithm of iconic meanings, systems of multi-dimensional space and in fact it heads for substantiation. In case of architecture – a product of material culture, it endeavours a construction of arte-facts as a synthesis of bionics and technology in its modern “corporeality”.

*Jestże coś nędzniejszego niż duch czasu, który rzekomo zwycięża to co wieczne i klasyczne.*
Tomasz Mann [1]

**Przypadek geometrii**

Kilka uwag współczesnych polskich artystów o sztuce.

Bożena Kowalska w wydanej w 2001 r. Książce *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce* towarzyszącej wystawie „Język geometrii II”, prezentowanej w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach i Galerii EL w Elblągu zamieściła wypowiedzi artystów na zadane wcześniej (1984 r.) pytanie: co było powodem wyboru geometrii jako języka twojej sztuki?

Prowokujące stwierdzenia autorki we wstępie wokół zagadnienia roli geometrii w sztuce jak np. geometria nie jest celem, ale środkiem przekazu, geometria nie stanowi języka, ale tylko element formalnej konstrukcji dzieła, język geometrii to środek czy język przekazu, albo „wyraz ducha”, narzędzie poznania, niezawodny środek do celu, a może sposób ucieczki przed chaosem w poszukiwaniu ładu, albo forma wyrazowa. Nie mogły one nie spotkać się z reakcją zaproszonych do wystawy artystów. A co z aspektem supremacji abstrakcji w sztuce geometrii jako sposobu przekazu określonych sensów, do której odwołuje się Bożena Kowalska na przykładzie suprematyzmu Kazimierza Malewicza i redukcji środków w neoplastycyzmie Pieta Mondriana?

Wybrane fragmenty wypowiedzi zamieszczonych w ww. książce.

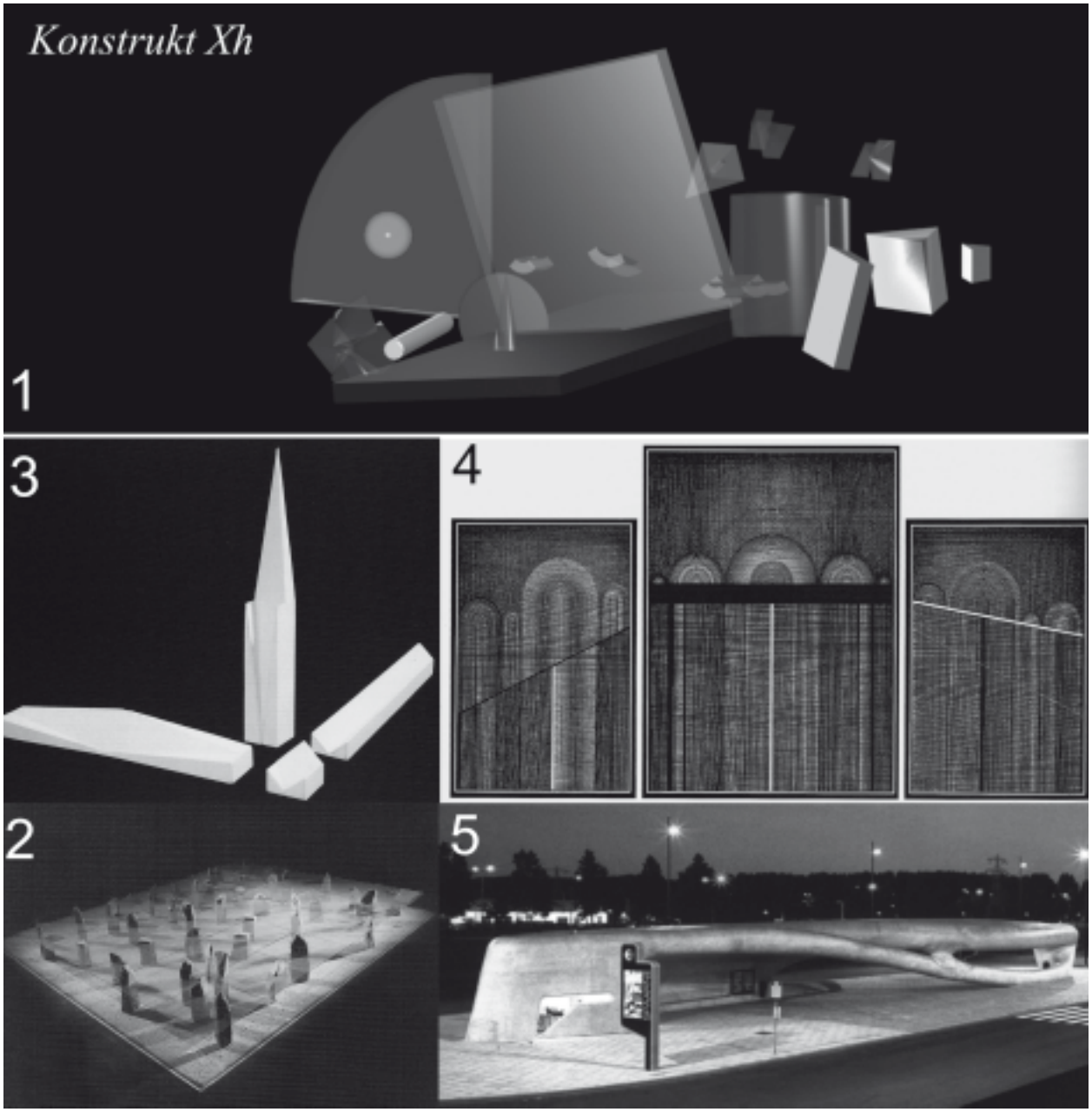
Andrzej Gieraga: *W geometrii zawarty jest głęboki sens i są z nią związane emocje. Linie, figury i kolor-środki wyrazu bliższe geometrii, oparte o treści semantyczne, tworzą świat nowego ładu metafizycznego. Są zalążkiem piękna absolutnego, które nie ulega dezaktualizacji, tak jak koło będzie zawsze kołem, kwadrat kwadratem, a trójkąt trójkątem, gdyż same w sobie są skończenie piękne* [2].

Tamara Berdowska: *Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania. W następnym etapie powstawania obrazu, geometria staje się ukrytym rytmem. Zawsze jednak jest środkiem a nie celem* [3].

Wojciech Fangor: (…) *Język geometrii istnieje w mniej lub bardziej jawnym stopniu w każdej dziedzinie sztuki. Nie tylko wizualnej. W przestrzeni czterowymiarowej czas jest synchroniczny. Jest teraźniejszością, przyszłością i przeszłością* [4].

* Fołtarz Adam, dr hab. inż. arch., prof. PŁ, Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki.

1. Adam Fołtarz, Konstrukt Xh  2. Alojzy Gryt, Krajobraz I, 1987, [w:] Bożena Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Galeria sztuki Współczesnej BWA Katowice, Galeria El Elbląg 2001, il. 28  3. Janusz Kapusta, K-drom, tamże, il. 39  4. Tadeusz Wiktor, Katedra I, 1981, tamże, il. 67  5. Maurice NIO, Dworzec autobusowy w Hoofddorp, [w:] art. Barbara Nowak-Gildehaus, Wieloryb z Hoofddorp, Architektura&Bizness, 05/178/2007 Publisher Kraków



Alojzy Gryt: *Jeśli biorę kształt naturalny, chcę go przyporządkować do kształtu geometrycznego, natomiast jak mam kształt geometryczny to chcę znaleźć w nim momenty z form naturalnych (pewne rysy niedoskonałości)* [5].

Janusz Kapusta: *Sztuka jest narzędziem do poznania* [6].

Mieczysław Knut: *Obraz jest emanacją. Jeżeli jest w nim ład, to ten ład promieniuje i przemienia nas wewnętrznie* (…)

*Maluję formy najprostsze, bo tylko takie pozwalają zatopić się w niczym niezmąconej kontemplacji* [7].

Andrzej Nowacki: (…) *ład-sprawcza cecha narodzin i trwania każdego bytu* [8].

Julian H. Raczko: *Geometria nie tylko uczy nas porządku-racjonalnego myślenia, ale przede wszystkim wprowadza nas w tajemnice przestrzeni* [9].

Mieczysław Wiśniewski: (…) *układy geometryczne oddziałują na zmysły i psychikę odbiorcy w sposób porządkujący i integrujący, zaś sam ów porządek geometryczny generuje wciąż nowe jakości* [10].

Tadeusz Wiktor: (…) *poprzez techniki malarskie, rysunkowe i graficzne uprawiam skrajną postać* ***platońskiego realizmu*** *czy też* ***figuracji archetypowej*** *respektive* ***realizu archetypowego*** *o prowieniencji abstrakcyjnej.*

*Malarzy, którzy bez względu na uprawianą konwencję „portretują" nieskończone postaci* ***jednego panobrazu*** *– nazywam ikonozofami wieczystymi. (…) Każda ikona, dowolnej szkoły obrazu metafizycznego jest obrazem paradoksalnym: zawsze dochodzi do granicy widzialności i odwzorowuje* ***to, co jest*** *ale jako byt przed-fenomenalny, czyli odbija to, czego w ogóle nie sposób zobaczyć, a tym bardziej odwzorować* [11].

**Piękno zaklęte w kamieniu**

We mnie i wokół mnie zakreślam magiczny okrąg doznań, pytań i potrzeby „bycia". Transformacja przejścia z jednej rzeczywistości do świata wyobrażeń o nim jest odbitym obrazem w lustrze wody nas samych. Ten obraz w swojej materii jest abstraktem mobilitującym go do rangi ikony, symbolu, nowego „odkrytego" obrazu-interpretacji pozasemantycznej treści-formy. (…) Można nawet powiedzieć, że sztuka jest o tyle bardziej metafizyczna o ile mniej naturalistyczna, a bardziej abstrakcyjna – Marcell Brion [12]. Potwierdził tę myśl Herbert Read: *artysta abstrakcyjny obstaje przy tym, że stworzone przez niego formy mają głębsze, niż tylko dekoracyjne znaczenie. Ponieważ przy pomocy określonych materiałów i ich możliwości wyrazowych oddają one pewne rytmy i proporcje uniwersalnej struktury, która określa wszelkie procesy rozwoju organicznego, także człowieczego* (…) [13].

Sztuka nie ograniczająca się do ilustracyjności narracji o świecie jest szansą na uniwersalność funkcji, wielorakość form przekazu, tj. podejmowania przez twórców problemów plastycznych: zestawień form i kształtów, barw, napięć, rytmów, akcentów i formuł w przestrzeni (układów przestrzennych i skali).

Ta intelektualna gra pomiędzy obrazem rzeczywistym a wyobrażonym oddaje sens odległych ech „eksperymentów" sztuki archetypicznej-sensualnej. W kontekście pierwotnego zapisu form dotyczących świadomości zjawiska, „magicznego obrazowania" podąża ona w kierunku poszukiwań abstrakcyjnych systemów kodowania: geometrycznego (w złotych proporcjach), liczbowego (świętych liczb), algorytmu znaczeń ikonicznych, etc. i w istocie zmierza do konkretyzacji.

Nurcie geometrii analitycznej w sztuce towarzyszył czynnik potrzeby doznania. (…) *Sztuka konkret-*

*na jest w ostatecznej konsekwencji czystym wyrazem harmonii miar i praw. Porządkuje ona systemy i za pomocą środków artystycznych nadaje temu ładowi życie. Jest rzeczywista i jednocześnie uduchowiona, nienaturalistyczna, przecież bliska naturze. Dąży do uniwersalnego, jednak szanuje jednostkowe, powściąga zindywidualizowanie na korzyść indywidualności* [14].

Reakcją na zużycie awangardy modernizmu był nurt egalitarny epoki *po- historycznej* na rzecz pluralizmu m.in. w sztuce i architekturze struktur polimorficznych. Według Francooisa Lyotarda nastąpił koniec czasu meta-narracji (systemu uniwersalnego) na rzecz różnorodności poszukiwań, tworzenia małych narracji. Jedynie dekonstrukty w architekturze oparły się dosłownym pastiszom, wolapikowi itp. zjawiskom-cytatom będących grą bez reguł.

Abstrakcja geometryczna jako syntetyzująca gra wyobraźni, myśli filozoficznej, refleksji na gruncie metafizyki i egzystencji, naznaczyła nową mentalność na rynku kultury (Malewicz, Mondrian). Wykształciła model związany z utylitarnym kształtowaniem otoczenia (Tatlin, Rodczenko) i model mający charakter analityczny (Moholy-Nogy, Strzemiński, Albers, Itten). Można podążając za Bożeną Kowalską stwierdzić, że w tej sztuce jest **ład** form porządkujących – uniwersum zachowanie-ocalenie niepokonanego piękna (przeciw chaosowi, turpizmowi, aestetyzmowi). Jednocześnie funkcjonuje ona jako uniwersalna forma wizualności. Dodatkowym argumentem dla dalszego rozwoju nowych form wizualizacji, budzących zainteresowanie wielu artystów, jest rozwój matematyki i bliskich jej nauk m.in. w przypadku teorii chaosu, teorii ewolucji, itp. Architekturze-produktowi kultury materialnej w istocie artefaktowi jako syntezie bioniczności i technologii, w jej współczesnej „cielesności" można przypisać antytezę, powiedzenie Arystotelesa: *Sztuka jest unikalnym narzędziem przekazywania unikalnego rodzaju wiedzy.*

PRZYPISY

[1] Cytat za: M. Jastrun, *O duchu czasu*, Literatura 1972 nr 8.
[2] B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice, Galeria EL Elbląg 2001, s. 52.
[3] *Ibidem*, s. 26.
[4] *Ibidem*, s. 48.
[5] *Ibidem*, s. 76.
[6] *Ibidem*, s. 104.
[7] *Ibidem*, s. 108.
[8] *Ibidem*, s. 126.
[9] *Ibidem*, s. 138.
[10] *Ibidem*, s. 170.
[11] *Ibidem*, s. 162.
[12] M. Brion, *Geschichte der abstrakten Kunst*, Du Mont, Köln 1960, s. 28.
[13] H. Read, Art and society, London 1937, s. 260.
[14] *Ibidem*, s. 155.
[15] B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce,* Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice, Galeria EL Elbląg 2001, s. 17.

Piotr Gajewski*

# ARCHITEKTURA JAKO PROTEZA (PIĘKNA)

ARCHITECTURE AS PROSTHESIS (BEAUTIFUL)
Architecture is a void between walls. This makes a difference between architecture and sculpture. The architectural volume containes the human body in all the aspects of personal and social zones.
Architecture is a prosthesis of the man; it helps to watch, to listen, to see. For this reason it must copy the quality of the human body to the architectural substance.

**1.**

Architektura to nie jest bryła lecz przestrzeń, którą ona generuje, zarówno zewnętrzna, jak i wewnętrzna.

Pojawia się ostatnio pogląd, że architektura mieści się w pustce pomiędzy przegrodami, że architektura jest niematerialna. Odróżnia to architekturę od rzeźby, bowiem ta jest ze swej natury formą pozytywową, substancjalną; czy rzeźba jest kamieniem, wydmuszką czy promieniem lasera nie interesuje nas jej budowa, jej konstrukcja lecz jej powierzchnia, jej wygląd. Dlatego rzeźba jest z natury pozytywowa. Architektura przeciwnie, zawiera się pomiędzy przegrodami, jest przestrzenią (środowiskiem) użytkową i ma charakter negatywowy. Jej budowa, jej wewnętrzna struktura ma pierwszorzędne znaczenie.

W tej przestrzeni architektonicznej pojawia się człowiek, który tę przestrzeń wypełnia.

Po pierwsze wypełnia ją swą substancją materialną, która jest zawarta w objętości jego skóry. To jest materialna objętość ciała, w pewnym uproszczeniu definiuje ją trumna.

Po drugie objętość ciała w ruchu (np. opisana przez Alessandro Mendiniego jako pokrowiec na człowieka grającego na skrzypcach) symbolizowana przez figurę witruwiańską wpisaną w okrąg. Ta objętość jest większa od poprzedniej i wciąż ma charakter fizykalny.

Po trzecie objętości zdefiniowane przez proksemikę mają charakter niematerialny i są uwarunkowane kulturowo.

Objętości te można definiować aż do ich końca, którym jest przegroda budowlana. Człowiek wraz ze swoimi strefami oddziaływania wypełnia architekturę aż do granicy fizycznej. Dzieje się tak w obiektach skrojonych na miarę ludzką. Obiekty za małe, namioty, stają się bardziej kostiumem, niż architekturą, a strefy wylewają się poza przegrody natomiast obiekty wielkie, hangary, są za duże, żeby skala ludzkiej strefy mogła je wypełnić. Zjawisko to można zaobserwować na przykład w bazylice św Piotra, gdzie wielkość obiektu przekracza możliwość wypełnienia jego kubatury zarówno oddziaływaniem jednostki jak i grupy ludzi. Edward Hall opisuje te objętości i strefy jako dystanse, ale dla architekta wymiar liniowy dystansu powinien być przeliczony na miarę trójprzestrzenną.

**2.**

Mark Wigley twierdzi, że architekturę należy traktować jako protezę człowieka. Można się z tym zgodzić, a najlepszym tego przykładem jest proteza skóry. W oczywisty sposób przegroda budowlana jest to proteza skóry, dająca ochronę przed wpływem obcych bytów i ciał, szkodliwych substancji i bakterii, wpływów klimatycznych i wilgoci. Skóra ta przepuszcza światło, oddycha przez otwarte okna, chłodzi cieniem i grzeje zmagazynowanym ciepłem. Ostatnio staje się coraz bardziej inteligentna i automatyzuje wiele czynności, samoczynnie regulując przepuszczalność światła, zyski i straty ciepła, produkuje ciepłą wodę albo elektryczność. Zamontowa-

* Gajewski Piotr, dr hab. inż. arch. Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

ne w przegrodach budowlanych czujniki chronią mieszkańców i śledzą sztucznym okiem intruza, zamykając mu bramy dostępu.

Obiekt architektoniczny jest protezą przestrzennie przedłużającą ciało człowieka w różnych aspektach, wprost przedłużając zmysły widzenia, słyszenia albo czucia, ale też pomagając w rozumieniu zjawisk.

Przestrzeń teatralna pozwala nam skoncentrować uwagę na sztucznym świecie spektaklu, dziejącym się równolegle do świata rzeczywistego. Wprawdzie można sobie wyobrazić teatr plenerowy bez udziału architektury, ale stanowi on odrębną dziedzinę twórczości. Teatr potrzebuje architektury jako protezy oka (ucha) skupiającej uwagę widza na określonym miejscu, akcji, ruchu albo bezruchu. Przestrzeń teatralna działa jak luneta kolejno kierowana na właściwe wyreżyserowane akcje.

Podobnie funkcjonuje muzeum, prezentujące przedmioty zbiorów. Ekspozycja kolekcji prezentuje przedmioty jeden za drugim, oświetlone tak, aby wiadomo było, co jest cenne i ważne, a co jest nieistotne, co jest krzesłem portiera, a co tronem. Eksponaty umieszczone są w lepszym lub gorszym miejscu zgodnie z przemyśleniem reżysera, który kieruje naszą uwagę, jak w teatrze, na poszczególne sceny. Bez protezy architektonicznej, rozszerzającej nasze zdolności rozróżniania nie umiemy ocenić zbioru; czujemy się jak w magazynie. Wiedzą o tym projektanci sklepów, którzy układając towar tak, jak w muzeum, ułatwiają klientowi właściwy wybór. Wchodząc do sklepu otrzymujemy trudną do odrzucenia protezę architektoniczną, która służy tylko jednemu – wyborowi towaru wyreżyserowanego przez sprzedawcę.

Muzea jednak to nie tylko prezentacja przedmiotu, kolekcji. Muzea przedstawiają zjawiska, prawidłowości, które odbiorca powinien wydedukować na podstawie prezentowanych mu obrazów (dźwięków). Jest to trudniejsze do przeprowadzenia, niż prosta prezentacja przedmiotu, bowiem należy zaprojektować taką przestrzeń (protezę architektoniczną), która doprowadzi widza do właściwego wniosku. Osiągnięty musi być cel dydaktyczny, który nie jest możliwy do uzyskania bez właściwej przestrzeni architektonicznej. Widz, otrzymując narzędzie w postaci protezy architektonicznej kierującej go w określonym kierunku intelektualnym bada zjawiska, analizując je i syntezując dla wysnucia wniosków zamierzonych przez reżysera.

Sala koncertowa jest protezą pozwalającą nam na słuchanie muzyki. Trudno dzisiaj wyobrazić sobie słuchanie muzyki na żywo bez tego urządzenia. Urządzenie to jest nastrojone jak instrument na właściwe parametry dźwięku tak, aby w możliwie jak najlepszy sposób muzykę graną w oddali przekazywać do ucha słuchacza. Nastawiamy salę tak, jak nastawiamy ucha dla najlepszej słyszalności. Dla pewnych rodzajów muzyki będzie to strojenie naturalnych odbić akustycznych, a w niektórych przypadkach będzie to przekaz sterowany elektronicznie. W obu przypadkach mamy do czynienia z obudową architektoniczną. Muzyka plenerowa, odbywająca się bez udziału architektury jest możliwa, lecz jest odrębną dziedziną sztuki.

Do słuchania szczególnego rodzaju muzyki używa się kościołów. Ten rodzaj protezy czyni muzykę bardziej wzniosłą, zbliża ją do uczuć metafizycznych, bowiem przestrzeń sakralna przedłuża naszą osobowość o uczucia niedostępne w innym otoczeniu. Otrzymujemy tu protezę, pozwalającą na osiągnięcie uniesienia religijnego związanego z obcowaniem z istotą wyższą, co nie jest możliwe do osiągnięcia w wielu innych przestrzeniach architektonicznych.

**3.**

Istnieją takie protezy jak: okulary, rower albo mysz komputerowa, które zwiększają nasze możliwości postrzegania, przemieszczania się albo eksploracji. Ar-

chitektura stanowi taką protezę, która definiuje przestrzeń, w której się znajdujemy. Przestrzeń ta nie jest ani bezkształtnym workiem, ani technologicznym kontenerem. Jest to proteza zbudowana dla człowieka i dla poszerzenia objętości jego strefy działania. Jeżeli pewien filozof zasłynął z konstatacji, że człowiek jest miarą wszelkich rzeczy, to tym bardziej musi być on miarą protezy jego ciała i rozmiarów protezy, która zwiększa jego możliwości.

Proteza ma też znaczenie alegoryczne, jak elektryczność. Oznacza to, że należy traktować architekturę jako alegorię protezy, nie jest ona mechanicznym przedłużeniem człowieka, lecz alegorycznym. Od mechanicznego urządzenia zastępującego funkcje życiowe człowieka odróżnia ją sztuka; sztuczna nerka i sztuka kształtowania przestrzeni to nie jest to samo. Sztuka architektury będąca przedłużeniem czynności życiowych człowieka czyni to za pomocą wartości nadracjonalnych, które też są przedłużeniem wartości człowieka.

Sztuka jest związana z pięknem; w taki sposób ludzka miara, skala i piękno przetwarzane są poprzez sztukę na piękno architektury. Piękno wywiedzione z ludzkiej skali i jej proporcji nie tylko zostało zauważone w porządkach klasycznych, nie tylko może być wyrażane w proporcjach zapisanych w Modulorze ale też powinno znaleźć wyraz we współczesnej architekturze shumanizowanej.

## BIBLIOGRAFIA

E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, Muza, Warszawa 1996.
A. Mendini, *Progetto Infelice*, RDE, Milano 1983.
M. Wigley, *Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture*, 1991.

Jacek Gyurkovich*

# FORMA I KONTEKST

**FORM AND CONTEXT**
Beauty in architecture, such as in art is still subject of evolution. Maintaining of the continuity of the language of spatial forms and theirs suitable relation with context gives a chance for contemporary creation to break through behind the excitement of being only original, towards durability, beauty and culture.

*Czy naprawdę spotykamy się jeszcze*
*z dziełem sztuki pojmowanym*
*jako idealny wytwór geniuszu,*
*jako zmysłowe manifestowanie idei,*
*jako miejsce odkładania się prawdy?* [1]

Z pięknem w architekturze współczesnej jest tak jak z *Tischnerowską* prawdą [2] – może być: *Piknie!* albo – *Tys piknie..* no i w końcu także … Byle by było oryginalnie. Czy to choroba współczesności?

Jeśli zgodzimy się z twierdzeniem, że *architektura* [3] jest *sztuką*, do czego przekonuje nas większość definicji z różnych epok i źródeł, możemy rozważać, na ile współcześnie nadal należy oczekiwać, że najnowsze dzieła architektury realnej i wirtualnej będzie można rozpatrywać w kategoriach *piękna.* Funkcje *sztuki* ewoluowały przez wieki od przedstawiania rzeczywistości, jak w pierwotnych malowidłach naskalnych, w których to przedstawieniach wartości estetyczne nie były najistotniejsze, poprzez stulecia zmagań artystów z prawdą i pięknem, szczególnie w malarstwie, rzeźbie i architekturze, które dopiero epoka Odrodzenia uznała za sztuki wyzwolone, a wiek XVIII również za piękne, po sztukę nowoczesną (awangardową), odrzucającą wcześniejsze kanony sztuki na rzecz poszukiwania i narzucania odbiorcom własnych, nowych praw, zasad i koncepcji estetycznych. Nadal jednak przyjmowano za oczywistość, że dzieła sztuki awangardowej funkcjonują w kategoriach piękna, tworząc jego nowe, wyrafinowane postaci. Paradoksem sztuki nowoczesnej było dążenie do powszechnego uznania poprzez bezkompromisową dydaktykę i równoczesne pragnienie pozostania w sferze sztuki wysokiej, elitarnej, adresowanej do wybrańców [4]. Epoka reprodukcji i kultury masowej drugiej połowy XX wieku przyniosła nowe zjawisko związane z *eksplozją estetyki* i *powszechną estetyzację rzeczywistości* poprzez mass-media [5], przyczyniając się do tzw. *zmierzchu lub śmierci* sztuki – końca ery nowoczesności i pojawienia się wielości tendencji i poszukiwań sztuki ponowoczesnej. Sztuka ponowoczesna jest integralnym elementem cywilizacji *lekkiej* czy też *płynnej nowoczesności* [6]. Celem sztuki ponowoczesnej jest nieustanne poszukiwanie nowych możliwości. Sztuka ponowoczesna nie jest już reakcją na rzeczywistość, *…mało się rzeczywistością przejmuje, sama jest rzeczywistością i ta rzeczywistość, rzeczywistość sztuki jej wystarcza* [7]. Sztuka ma zapobiegać utrwalaniu się kanonów, *dekonstruować* funkcjonujące sensy i znaczenia, tworzyć nowe wizje, znaczenia, tożsamości.

Sztuka od niepamiętnych czasów służyła nadawaniu wybranym elementom, przestrzeniom lub wydarzeniom w otoczeniu człowieka cech szczególnych, wywołujących emocje, odbieranych pozytywnie poprzez odczuwanie przyjemności zmysłowej z obcowania z nimi [8]. Należy tu przywołać podstawowe definicje *piękna*. Dla Arystotelesa *piękno* było tym, co *wywołuje pozytywne emocje,* a dla Tomasza z Akwinu *…tym co ujrzane, podoba się*. W tę pew-

* Gyurkovich Jacek, dr hab. inż. arch., prof. PK, Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Urbanistycznego.

ność, czym jest piękno, niepokój wnosi koncepcja Immanuela Kanta, który uważał, że …*piękne jest to, co podoba się powszechnie…* Można stwierdzić bez obawy o popełnienie istotnego błędu, że z powszechną akceptacją spotyka się jedynie pierwotne piękno natury. Architektura jest sztuką, która od wieków podlegała prawom rynku – od momentu zaistnienia w przestrzeni poddana była publicznemu osądowi, oddawana była do natychmiastowej konsumpcji, jak współczesne produkty na rynek konsumentów, nie ukrywała się w muzeum przedmiotów o określonej wartości estetycznej, udostępnianych jedynie wybranym. Wydawałoby się więc, że sytuacja współczesna nie jest dla niej nowa i że architektura nie musi, w przeciwieństwie do innych przejawów sztuki, w *świecie manipulowanego* przez mass-media *konsensusu* [9] jako autentyczna sztuka przemawiać wyłącznie przez zanegowanie tradycyjnych wartości, w tym podstawowej wartości dla ludzkiej cywilizacji i kultury – piękna. Nie oznacza to ograniczenia możliwości i potrzeby ciągłego poszukiwania oryginalności – nowych wizji, znaczeń, tożsamości. Przeciwieństwem piękna jest brzydota i ta choć może mieć wszelkie cechy oryginalności i niepowtarzalności, nie wzbudza pozytywnych emocji, nie ma więc szansy na przetrwanie w czasie, który weryfikuje wszystkie produkty cywilizacji. *Dany przedmiot należy do kultury, o ile potrafi przetrwać w czasie* [10].

Odkąd miasto stało się naturalnym środowiskiem życia człowieka [11] i przestrzeń zbudowana zaczęła tworzyć ramy codziennego życia, dbałość o estetyczne walory budynków, ulic, placów, ogrodów i parków służyła, poza naturalną tendencją do tworzenia na miarę potrzeb i możliwości przyjaznego otoczenia, przekazywaniu czytelnych komunikatów o statusie materialnym i społecznym właścicieli – mecenasów, wpływaniu poprzez sztukę na świadomość odbiorców w konkurencji o władzę, wpływy, pieniądze. Eksponowaniu indywidualnej koncepcji idealnego świata tych mecenasów sztuki najlepiej służyła od wieków architektura, kształtująca sylwety miast z charakterystycznymi dominantami brył i wież katedr, zamków, pałaców, budowli publicznych, biurowców, rezydencji, definiująca kształt i klimat miejskich przestrzeni publicznych – w dzień i w nocy przemawiających do świadomości mieszkańców miast i odwiedzających je przybyszy. Dążenie do zaistnienia w przestrzeni miasta oraz świadomości i pamięci użytkowników zawsze wiązało się z poszukiwaniem indywidualnych, charakterystycznych cech tych budowli – *form mocnych* [12].

Otaczająca nas przestrzeń spostrzegana jest, zapamiętywana i rozpoznawana dzięki charakterystycznym sekwencjom. W krystalizowaniu się tych sekwencji istotną rolę odgrywają formy mocne, współtworzące ich atmosferę i stanowiące czytelne znaki, pozwalające na jednoznaczną identyfikację miejsc i przestrzeni. Dlatego też wyodrębnianie znaków, cech szczególnych, stanowiących punkty odniesienia, jest procesem towarzyszącym całej historii rozwoju cywilizacji i kultury. Znaki te definiowane są tutaj jako *formy mocne.* Dzięki swym charakterystycznym cechom, takim jak odmienność w stosunku do innych elementów struktury i siła ekspresji, pełnią one istotną rolę w systemie informacji wizualnej. Cechy te, uzyskane dzięki szczególnemu uformowaniu, nasyceniu detalem, rozwiązaniom fakturalnym czy kolorystycznym, pozwalają na osiągnięcie wyrazistości poprzez kontrast z otoczeniem. Forma mocna dzięki swym właściwościom potęguje reakcje odbierane przez obserwatora, wynikające z genetycznie uwarunkowanych, naturalnych skłonności umysłu ludzkiego do redukowania natłoku bodźców niosących informacje poprzez odrzucanie tzw. szumów informacyjnych i wydobywanie elementów istotnych – *znaków* [13]. W percepcji przestrzeni decyduje o tym odmienność formy mocnej w stosunku do tła, dzięki której jest ona łatwo dostrzegalna, co sprzyja zaangażowaniu uwagi obserwatora. Natomiast siła ekspresji, oddziałując na zmysły wywołuje emocje. Dzięki nim możli-

Londyn, DIFA Tower – Bishopsgate – projekt Kohn Pedersen Fox, za: K. Powell, C. Strongman, *New London Architecture 2*, MERREL, London-New York, 2007, s. 221

we jest uruchomienie procesu estetycznego przeżywania, decydującego o utrwalaniu się odbieranych wrażeń w pamięci.

To dążenie do tworzenia w krajobrazie kulturowym budowli i sekwencji przestrzeni o indywidualnych cechach – a więc dążenie do oryginalności wiąże się również z naturalnymi tendencjami w sztuce, w tym w sztukach wizualnych, poszukiwania nowych środków wyrazu, przedstawień odmiennych od tych, które już zaistniały – poszukiwania nowości. Jest to proces ciągły w rozwoju cywilizacji ludzkiej, określany mianem ewolucji kultury, wbrew deklaracjom poszczególnych epok czy epizodów o ich rewolucyjnym i wyjątkowym charakterze, bowiem wyrastają na doświadczeniach przeszłości i są jej kontynuacją. Czy poszukiwanie nowych ekspresyjnych form architektury współczesnej oznacza również poszukiwanie piękna?

Piękno wciąż wymyka się definicjom, zmienia się w procesie ewolucji kultury wraz z rozwojem cywilizacji, nowymi osiągnięciami techniki i zdobyczami nauki. Otaczające nas produkty w świecie realnym i wirtualnym, kuszące nowością i oryginalnością formy, dając nieograniczoną niemal możliwość wyboru kształtu i koloru – od ubiorów czy będących także w powszechnym użyciu telefonów komórkowych po samochody i budynki – kształtują świadomość i poczucie piękna. Cyfrowe techniki generowania form przestrzennych w dobie cywilizacji informacyjnej, otwierają nieznane dotąd możliwości poszukiwania kształtów. Charakterystyczną cechą ery *płynnej nowoczesności* w jakiej żyjemy jest nieuchwytność, zmienność, pogoń za nowością, brak zobowiązań, nietrwałość. Natychmiastowa konsumpcja i jeszcze szybsze odrzucanie na śmietnik (pamięci, wyobraźni?) zużytych produktów jest w *czasach momentalności* nieznaną wcześniej normą postępowania [14]. Architektura, podążając ścieżkami utorowanymi przez filozofię w ślad za innymi sztukami, wpisuje się w erę płynnej nowoczesności formami zaskakującymi stopniem odmienności od otoczenia, wywołującymi zadziwienie, zdumienie, często krytykę i brak powszechnej akceptacji. Czy to uprawnia do stwierdzenia, że w coraz mniejszym stopniu odczuwane jest w tych poszukiwaniach dążenie do piękna? Koncepcja piękna powszechnego umarła ostatecznie wraz ze zmierzchem sztuki nowoczesnej i niespełnionych obietnic o szczęściu i pięknie [15]. Historia cywilizacji ludzkiej uwalnia nas od obawy, że kiedykolwiek pojawi się idealne społeczeństwo, którego członkowie będą jednakowo rozumieć prawdę i odczuwać piękno. To na szczęście całkowita utopia. Architektura nie spełnia jednak wymagań ery momentalności. Pomijając pojawiające się w przestrzeni zbudowanej efemerydy w postaci pawilonów targowych czy wystawowych, nie wpisujących się na trwałe w krajobraz kulturowy – cechą charakterystyczną architektury jest trwałość. W szczególny sposób dotyczy to obiektów budowanych jako znaki w przestrzeni miasta. Skala tych obiektów wymaga zaangażowania środków technicznych i budżetu zapewniających bezpieczeństwo i komfort oraz zmienność i elastyczność użytkowania – a więc trwałość. Jak zauważono już wcześniej, zdolność do przetrwania w czasie jest cechą niezbędną do zaistnienia w dorobku kultury materialnej. Nie oznacza to konieczności zachowania pierwotnych walorów użytkowych. Funkcje budynków zmieniają się częściej, stąd pożądaną ich cechą jest podatność trwałej struktury konstrukcyjnej na wewnętrzne modyfikacje funkcji, choć znamy wiele obiektów powstałych w przeszłości, należących do świata kultury, które zachowały nadal swą wartość funkcjonalną [16]. Budynki często są również przekształcane, zmieniają swój wygląd – zachowując trwałą strukturę konstrukcyjną. Zewnętrzna „skóra” – a więc forma architektoniczna może wytrzymać próbę czasu, jeśli zawiera wartości uniwersalne, wciąż aktualne pomimo upływu czasu. Tą niezbędną cechą jest niedefiniowalne *piękno*, na które składają się szczególne cechy formy, a także proporcje i stosunek do kontekstu.

Wielkie korporacje, koncerny i gminy miejskie – konkurując o popularność i związane z nią zyski, dla podkreślenia swego prestiżu budują w przestrzeni miast znaki, formy mocne, zmieniające tożsamość miejsc, kształtujące nowe sylwety światowych metropolii. O oryginalności najnowszych poszukiwań świadczą takie budynki i projekty, pomyślane jako nowe dominanty, jak paryski Bacon Tower – biurowiec PHARE na La Defénse [17], londyński DIFA Tower czy też London Bridge Tower [18]. W innej skali to takie obiekty jak Guggenheim Museum w Bilbao [19], Kunsthaus Gratz [20] czy Schwabisch Hall – Kunsthale Würst [21]. Wydaje się, że te spośród nich, które poszukują związków z tradycją czy też pomimo odmienności geometrii wpisują się w skalę i charakter zabudowy tworząc dobre relacje z kontekstem otoczenia, bliższe są pojęciu piękna. Ich przynależność do kultury będzie weryfikował czas.

PRZYPISY

[1] G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, UNIVERSITAS, Kraków, 2007, s. 50.
[2] J. Tischner, *Historia filozofii po góralsku,* Wydawnictwo „Znak", Kraków, 1997.
[3] *Wielka Ilustrowana Encyklopedja Współczesna*, Wydawnictwo Gutenberga, Kraków – 1932, hasło *architektura* (Tom I, s. 276) – odsyła nas do hasła *budownictwo*, gdzie czytamy: *sztuka celowego, trwałego i pięknego budowania, w ściślejszym znaczeniu jako architektura, sztuka budowania przestrzennego* (Tom II, s. 267); współczesna *Encyklopedia PWN* (www.encyklopedia.pwn.pl) pod hasłem *architektura* – informuje, iż jest to *sztuka projektowania i wznoszenia budowli*; Uniwersalny Słownik języka polskiego, PWN, dodaje …*i artystycznego kształtowania budowli.*
[4] Także Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, (sic!), Warszawa, 2000, s. 155–164.
[5] G. Vattimo, *op.cit.*, s. 41–56.
[6] Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2006, s. 187: *Płynna nowoczesność jest erą braku zobowiązań, nieuchwytności, łatwych ucieczek i beznadziejnych pogoni.*
[7] Z. Bauman, *Ponowoczesność…*, *op.cit.*, s. 163.
[8] *Sztuka…termin ten oznacza każdą działalność estetyczną, twórczość, czynność mającą na celu wywołanie wzruszenia estetycznego*, patrz *Wielka Ilustrowana Encyklopedja, op.cit*., Tom XVII, s.16.
[9] G. Vattimo, *op.cit.*, s. 48.
[10] H. Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, Warszawa, 1994, s. 245.
[11] J. Gyurkovich, *Wstęp*, [w:] *Miasto w mieście*, Czasopismo Techniczne, Seria Architektura, Nr 2–A/2004, Politechnika Krakowska, Kraków 2004, s. 10.
[12] J. Gyurkovich, *Znaczenie form charakterystycznych w kształtowaniu i percepcji przestrzeni. Wybrane zagadnienia kompozycji w architekturze i urbanistyce*, monografia nr 258, Politechnika Krakowska, Kraków 1999.
[13] Patrz: P. G. Zimbardo, Floyd L. Rauch, *Psychologia i życie*, PIW, Warszawa, 1997, s. 246; w różnorodności form natury tworzących przestrzeń, umiejętność spostrzegania elementów charakterystycznych – znaków, pozwalających na łatwą orientację w otoczeniu i odnajdywanie miejsc ważnych – była w przeszłości cechą niezwykle istotną, warunkującą przetrwanie. Przekształciła się ona w genetycznie uwarunkowaną, naturalną skłonność umysłu ludzkiego, modyfikowaną w procesie rozwoju poznawczego i uczenia się nawyków do strukturowania percypowanych bodźców, upraszczania wejścia sensorycznego, *…redukowania go, w którym to procesie nieistotne elementy – szum – ulegają odfiltrowaniu, a istotne elementy sygnału zostają zidentyfikowane*. (s. 246); Jest to tzw. *reakcja orientacyjna* – jest to system „detekcji środowiskowej" polegający na wyławianiu z potoku szumów informacyjnych informacji istotnych poprzez zwracanie uwagi na zmiany w sytuacji środowiskowej. (s. 66–67).
[14] Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, *op.cit.,* s. 141–201.

[15] Zygmunt Bauman, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, Znak, Kraków, 2007, s. 264.
[16] Np. świątynie romańskie, gotyckie i późniejsze kościoły i katedry, mosty (Ponte Veccio) itp.
[17] „Bacon Tower" – biurowiec PHARE na La Defénse, Thom Mayne – MORPHOSIS, 2006–2112; 68 pięter, 300 m wysokości, dziwaczna biomorficzna forma; patrz www.Gazeta.pl
[18] Londyn, DIFA Tower w rejonie Bishopsgate – projekt Kohn Pedersen Fox, nagroda w konkursie 2003 – realizacja do 2010; 208 m wysokości usytuowany w zespole budynków wysokich tworzących nową zwartą zespołową dominantę Londynu – riposta na projekt Renzo Piano Building Workshop London Bridge Tower, 2000–2010, 306 m wysokości; dynamiczna forma o szlachetnych proporcjach; patrz [w:] Kenneth Powell, Cathy Strongman, *New London Architecture 2*, MERREL, London–New York, 2007, s. 220–221 i 226–227; czytelne znaki w urbanistycznym kontekście miasta.
[19] Van Bruggen, *Guggenheim Museum Bilbao, Franc O. Gehry*, 1997; realizacja 1991–1997; dziwacznie zdekonstruowana forma.
[20] D. Bogner, *A Friendly Alien,* Cedric Price, 2003; Kunsthaus Gratz, Spacelab Cook – Fournier 2000–2003; nowa geometria w historycznym kontekscie.
[21] Schwabisch Hall – Kunsthale Würst, Hennig Larsen 1991–1998, patrz [w:] *Glass Architektur und Technik*, *Kunsthalle Würth in Schwäbisch Hall*, Nr 1/2002, s. 8–14; twórcza kontynuacja tradycji miejsca.

Sławomir Gzell*

# ĆWICZENIA Z PODZIWIANIA ARCHITEKTONICZNEJ URODY

EXERCISES ON ARCHITECTURAL BEAUTY
Italian *belezza* means, generally, beauty of landscape. It means that it is a kind of environment for architecture, but, in the same time, architecture is a part of it. So, one could say that architecture does not exist without context. And, if the context is perfect, architecture being its part, is perfect to. However, in Italy examples of very good contemporary architecture (architecture of today) are not so frequent. How it is possible, specially if we compare previous epochs. Maybe it is because of weakness of democracy, which is overwhelming by *belezza*, which in such a case could be understood as unexpected a tool of impossibility.

**1.**

Podróże do Italii powinny być dla architektów obowiązkowe, każdy z nas powinien je odbywać tak często, jak to tylko jest możliwe. Tam bowiem narodziła się i istnieje *bellezza,* tam tylko jest do oglądania, i słowa tego w architektonicznym środowisku nie trzeba tłumaczyć. Jeśli ktoś go nie pojmuje bez używania słownika, to trzeba cierpliwie poczekać – w krótkim czasie ów ktoś z turysty podróżującego po Italii zamieni się w świetnego znawcę użytego właśnie wyrażenia. Będzie wiedział, że *bellezza* to narkotyczny, nie do pozostawienia, widok Neapolu z Posillipo, piniowe lasy Maremmy, znieruchomiała w marcu wenecka laguna, rzymski barok i klocki EUR-u, świadkowie faszystowskich szaleństw, agrarny porządek Toskanii, mediolańskie pokazy mody, wszelkie smaki, zapachy i ciepło, Orvieto wbite absurdalnie w A1 (a raczej odwrotnie, A1 wbite w skałę tego miasta, obdarowanego przez los nieprawdopodobną w skali i urodzie katedrą), wiszące między niebem a morzem Amalfi i Cinque Terre, lubieżnie różowe dachy kościołów w Palermo – z tym, że listy tej nie ma co kontynuować, zdaje się nie mieć końca, a także początku, bo co odpowiedzieć na pytanie co z wymienionej listy jest najważniejsze albo było pierwsze?

Ale uwaga: do listy dołączona jest instrukcja jej tworzenia i używania: nic z tego co wymieniono i nie wymieniono nie istnieje o odosobnieniu, samo, samo dla siebie, w oderwaniu geograficznym i czasowym. Włoska *bellezza* to wynik i skutek, punkt wyjścia i cel uzupełniającego się istnienia naraz i w jednym miejscu wszystkich docierających do nas bodźców i informacji. Słownik przedstawia *e una bellezza* nie tylko jako piękność i piękno, ale cuda do podziwiania i prawdziwą rozkosz. Faktycznie, żaden zmysł nie pozostaje w uśpieniu bo *bellezza* to coś co widzimy, słyszymy i czujemy. Na obojętność nie pozwalają obrazy, dźwięki i zapachy. Widoki układają się w panoramy pełne kolorów, budynków, drzew, wzgórz, wody, światła i cienia, harmonijnie powiązanych w, wydawałoby się, świadomie zakomponowane całości. Tak się dzieje na zewnątrz i wewnątrz miast.

Ta naturalność urody krajobrazu zachwyca i dostarcza refleksji. Pierwsza to taka, że uroda poszczególnych elementów wspomnianych całości miewa defekty (co widać, gdy w imię nauki posługujemy się „szkiełkiem i okiem mędrca", choć można mieć wątpliwości czy nauce powinno chodzić o wyszukiwanie defektów), podczas gdy całość takich imperfekcji jest pozbawiona.

Druga refleksja wynika z pierwszej: uroda samej architektury mało znaczy, czyli „fuck the object" chcia-

* Gzell Sławomir, prof. dr hab. inż. arch., Politechnika Warszawska, Zakład Projektowania Urbanistycznego.

łoby się odpowiedzieć Remowi Koolhaasowi, „straszliwemu mieszczaninowi", który widzi i nam każe widzieć wszystko oddzielnie. Co z tego może wyniknąć i czemu tak jest, możemy sobie przypomnieć czytając Tuwima.

Włoska *bellezza* rodzi się z nakładania się kontekstów powstałych dzięki sztuce budowy miast, gospodarności i słodkiemu *dolce far niente,* dzięki odwadze, determinacji, szaleństwu, emocji, zbrodni, natchnieniu i bezmyślności. Z potrzeby i obok niej. Odczytać ją można z historycznych wedut i pocztówek dla turystycznej stonki.

Tkwią w niej, między piniami, cyprysami i figurynkami ludzi, budynki, nasza ukochana architektura. Co z jej urodą? Jest piękna jako odbicie otoczenia i jako lustro, które ja odbija. Bez otoczenia byłaby połową siebie, choć starałaby się, aby było inaczej. A więc wszystko (prawie) zależy od gry z kontekstem, czyli sprowadzając rzecz do najprostszego wniosku: jakie miasto, taka uroda architektury.

**2.**

Włosi mieli szczęście, Włosi mają szczęście. Włoskie krajobrazy i historyczne miasta są słusznie synonimem urody miasta. Camillo Sitte być może nie był pierwszy, który to dostrzegł, ale najlepiej z ojców współczesnej urbanistyki miasta te przedstawił. To one miały być według Sittego przykładem miast budowanych „według zasad artystycznych". Docenilismy ten fakt w naszej epoce: Kazimierz Wejchert, tworząc teorię elementów kompozycji urbanistycznej stale ilustruje je zdjęciami ze swoich włoskich podróży, George i Christiane Collinsowie zaś przypominają dzieło Sittego w czasach postmodernizmu, twierdząc, że z włoskich studiów Sittego narodziło się współczesne planowanie miast. Wcześniej potwierdzenia swoich teorii społecznych szukał w Italii Edmund Goldzamt, ale nawet przypominanie na co drugiej stronie o nędzy miejskiego proletariatu nie zdominowało w jego *W miastach włoskich*, PWN, Warszawa, 1959, uwag o wspaniałościach krajobrazu i architektury. Wcześniej jeszcze, w XIII Roku Ery Faszystowskiej, czyli w roku 1935, Cesare Chiodi w „La Citta Moderna", wyróżnia włoskie miasta na tle innych, także miasta współczesne. Pisze o Chianciano Terme, projektu G. Cancellottiego: *Ampie zone verdi marginali, opportuni vincoli edificatori, sciolti tracciati stradali conferiscono a questo la piacevolezza ed il respiro dei quali ha bisogno*. A więc *piacevolezza* i *respiro*, słodycz i oddech, z których czerpie nawet schemat ulic, nakreślony w swobodny, sprawny i zręczny sposób, że powtórzymy za Chiodim. Wszystko to jest prawdą, Chianciano jest jednym z najpiękniejszych uzdrowisk jakie istnieją w Europie.

Ale krajobraz i miasto włoskie zmieniają się. Kto widział otoczenie korytarza autostrady A4, zwłaszcza w okolicach Mestre i węzła z A22, albo przyparte do morza zaplecza Genui, lub Grosseto, wie o co chodzi. Z tym, że na razie nie jest to jeszcze tzw. nowe miasto XXI wieku, to przestrzenny bałagan, który zagroził urodzie krajobrazu. Amorficzne miasto naszych czasów to (w Europie) szeroki pas wzdłuż Renu, od Londynu do Szwajcarii, poszerzający się na wschód i zachód wzdłuż autostrad i innych szybkich dróg. Miastu temu odmawiamy wszelkiej urody, choć oczywiście są w nim obszary urokliwe, ale z reguły są to starsze jego fragmenty.

**3.**

Miastu, któremu dziś odmawiamy wszelkiej urody jest kontekstem powstających dzieł współczesnej architektury. Dzieł, bo to o czym mówimy, jest sygnowane najlepszymi architektonicznymi nazwiskami, więc są to dzieła niejako „z urzędu". Pytanie jest jednak takie: czy w byle jakim, bezpostaciowym otoczeniu uroda dzieł architektonicznych ma szansę

błyszczeć tak jak powinna? Budynki Ando, Gehrego i Hadid, opierając się o fabryczne mury, na podstrzyganym od czasu do czasu trawniku pod Bazyleą, wyglądają jakby tworzyły swoiste ZOO architektonicznych form a nie jakiś aprobowalny wizualnie zespół. Phaeno Zahy Hadid w Wolfsburgu ma może więcej siły i stworzy wokół siebie nowe śródmieście tego miasta, choć tandeciarze z dominującego nad miastem centrum reklamy i sprzedaży Volkswagena najprawdopodobniej na to nie pozwolą. Z budowanych w podobnych lokalizacjach dzieł warto wymienić niektóre z tych, które miały więcej szczęścia: cmentarz San Cataldo w Modenie (1971–1978) Aldo Rossiego, Schaulager (2003) i nastawnia kolejowa (1994–1998) Jacguesa Herzoga i Pierra de Meurona w Bazylei, budynki Ricardo Boffilla pod Paryżem, i to chyba wszystko. Można jeszcze dodać dwa małe miasta: Zielone Wzgórza pod Poznaniem, przy projektowaniu których główna rolę odegrał Jerzy Buszkiewicz, i Poundbury, Dorchester, UK, projektu Leona Kriera.

Tak, lista ta jest krótka bo, z całym szacunkiem dla wielu kolegów, ale budowane przez nich na polach pod wieloma miastami rozmaite Centralne Dzielnice i Parki Businessu, nie mogą się na niej znaleźć. To żadne dzieła architektoniczne, to wynik wynalezionej w XIX wieku w USA arytmetycznej metody projektowania: dzielenie jak największych obszarów na działki budowlane i mnożenia pięter do góry.

Proszę zwrócić uwagę, że podręcznikowe dzieła ostatnich lat powstają w starych miastach, zaliczanych do grupy miast globalnych. Śródmieścia Paryża, Londynu, Barcelony, Frankfurtu (niestety, nie chodzi tu o Frankfurt nad Odrą) zyskują na tym, ich krajobraz przebudowuje się i wzbogaca. Nawet wtedy, gdy jest to Torre Agbar, zbudowane przez Jeana Nouvela w Barcelonie (2005) jakby wbrew zasadom ustanowionym 150 lat wcześniej w planie Cerdy. Nawet wtedy, gdy jest to cała grupa wieżowców, jak we Frankfurcie, albo gdy jest to Ogórek – jak londyńczycy nazywają Swiss Re (2003) Normana Fostera. Jest tak być może dlatego, że wspomniane budynki, i inne jeszcze, wznoszone są nie tylko dla nich samych ale i po coś jeszcze innego. To „coś innego" to nawiązywanie dialogu z miastem, dialogu którego celem jest przekonywanie do zmiany skali miasta wraz z upływem czasu.

Świetnym przykładem owej zmiany skali jest Barcelona. Punktów zwrotnych w dziejach tego przykładowo zwartego, prawdziwego miasta było kilka. Żeby nie cofać się poza okres „miasta nowoczesnego" zacząć trzeba od planu Cerdy, poprzez przyłączanie sąsiednich gmin i planowanie Wielkiej Barcelony, poprzez Barcelonę pierwszego miliona mieszkańców, formowanie się metropolii, demokratyczną odbudowe w latach osiemdziesiątych, okres igrzysk olimpijskich i wreszcie poolimpijski okres Miasta Europejskiego. Każdy okres pozostawiał wspaniałe dzieła architektury, których walory dodawały się do sumy pod nazwą Barcelona. W tej argumentacji zwrócić trzeba uwagę na naturalny związek architektury z urbanistyką i miejskim planowaniem, bez niego Barcelona by nie istniała w obecnej postaci.

Nasuwa się w tej sytuacji pytanie, czy gdyby Torre Agbar wybudowano gdzieś w polu, to zachowałaby swoją architektoniczną wartość? Dlatego też, gdy ogląda się propozycje projektowe MVRDV dla Biblioteki Brabanckiej, formalnie zbliżonej do dzieła Nouvela, ale która miałby powstać gdzieś poza skupiskami ludzi, raczej wśród zabudowy miasta stającego się (ładnie, choć mam nadzieję, że nieco na wyrost określanego jako miasta XXI wieku) niż istniejącego, to zastanowić się trzeba czy nie warto wrócić do filozofii Henryka Elzenberga, czyli odbierania wartości estetycznych temu co nie jest dobrze zrobione. A właśnie tak można mówić o Bibliotece Brabanckiej, raczej niedostępnej na piechotę, ale samocho-

dem, pokonującym wielopiętrowe węzy. Więcej, autorzy nie wiedzą jaki stosunek mieć do własnego produktu. Raz powiadają, że to fragment ich nowego miasta, ale zaraz tłumaczą, że to nie jest miasto „fizyczne" ale „statystyczne", cyfrowa ilustracja miejskich intensywności, rozmiarów, zapotrzebowań, itp. Czyli już chcielibyśmy definiować nową miejską estetykę, ale jeszcze niezupełnie wiemy jak. Stan ten trwa w miastach Europy przynajmniej od konkursu na La Villette, kiedy to rozstaliśmy się z estetyką Wersalu, ale propozycje Nowego Raju nie zostały do końca, czyli powszechnie, zrozumiałe.

**4.**

Zrozumiałe nie może być to, co jawi się jako zarozumiałe, to znaczy albo odcinające się od kontekstu, albo chcące go zdominować. Wiadomo, że trudno jest tu wyznaczyć granicę pomiędzy działaniem poprzez kontrast i używaniem kontrapunktu a lekceważeniem otoczenia, ale jesteśmy artystami właśnie dlatego, żeby umieć wzdłuż owej granicy się poruszać. Dotyczy to także granicy w czasie, to znaczy bycia albo nie bycia awangardą. Na czas zresztą nie warto za bardzo liczyć, czas nie zawsze nadaje rzeczom zbudowanym „status obiektu estetycznego" jak sugerują Prześwietni Organizatorzy Konferencji, czas potrafi także skruszyć pochopnie dziś kreowane wielkości. Jeśli dziś twórca pamięta o tym, by być oryginalny i zadziwiać, to raczej przeminie niż pozostanie w panteonie sławy.

**5.**

W sławie włoskiego krajobrazu i łączącym się z nim pojęciem *bellezzy* szukać można odpowiedzi na pytanie, które każdy z nas, wstając rano, jak zwykle każdego poranka sobie zadaje jako pytanie najważniejsze, ba, egzystencjalne: co z tym pięknem architektury współczesnej? Być może architektura epoki Duce dlatego jest tak bardzo odmienna od pompatycznych i nieludzkich w skali budynków III Rzeszy i Rosji Stalina, że nawet autorytarne rządy włoskich faszystów przegrywały z wpływem wszechogarniającego włoskiego piękna. Dziś nie powstają we Włoszech dzieła tej klasy. Stąd zastanawiamy się, czy w rzeczywistości demokratycznej zachwycająca nas *belezza* nie zniewala włoskich twórców i inwestorów tak dalece, że w Italii prawie nie ma dzieł współczesnej architektury, a jeśli są, to nie są ani bardzo znaczące, ani dobrze widoczne. Design wszelkiego rodzaju na najwyższym poziomie istnieje i łatwo go zauważyć, architektury poza wystawami na weneckim biennale w zasadzie nie ma. Richard Meier walczy ze swoim kościołem gdzieś na dalekich przedmieściach Rzymu, Renzo Piano zabawił się raz w rodzinnej Genui z namiotowymi konstrukcjami w tamtejszym porcie, Aldo Rossi odszedł, Zaha Hadid projektuje na Sardynii, ubiegłoroczne zapowiedzi rewaloryzacji dużych części Mediolanu nie przyniosą niczego poza banałem. Być może totalnie piękny krajobraz wymaga totalnego inwestora? Był nim kiedyś potężny włoski Kościół, w latach 1922–1945 operetkowy ale zdecydowany wódz, po 1945 roku wiele zawdzięczano Adriano Olivettiemu i podobnym mu przedsiębiorcom, dziś są tylko plany regulacyjne, a wielkich założeń urbanistycznych na skalę paryską (z lat 1980–2000) czy berlińską (z lat 1995–2005) nie widać. Jest to ta choroba demokracji, na którą cierpimy i w Polsce. Co tym bardziej oznacza, że do Włoch należy podróżować.

Zvi Hecker*

# BOLESNE PORODY PIĘKNA

**PAINFUL DELIVERIES OF BEAUTY**
Architecture, just as a child, is born in pains and difficulties. Delivery of idea, no matter how difficult, is nothing if compared to the care required by this idea.

Powiedziałbym, że tytuł konferencji mógłby brzmieć także w skrócie „co z tym pięknem w architekturze" bo wydaje mi się, że architektura była zawsze współczesna i chyba nigdy nie było jasne dla współczesnych, tak samo jak dla nas dzisiaj, czym jest piękno. Chociaż dzieło sztuki jest zawsze wytworem swojego czasu i jest osadzane jego kryteriami upływa dużo czasu zanim ta ocena stanie się powszechna. Oczywiście patrząc wstecz jesteśmy skłonni przyjąć opinię ogółu. Uwielbiamy impresjonistów, a także podziwiamy Cezanne'a, który dla współczesnych był raczej nieudolnym dyletantem.

Dla samego artysty zagadnienie piękna właściwie nie istnieje. Nie dlatego, że ten temat go nie interesuje, ale dlatego, że nie ma on żadnego wpływu na jego kreowanie. Może to się wydawać paradoksem, ale piękno jest raczej wynikiem banalnych odruchów na przykład przenoszenia farby z palety na płótno, niż wyrafinowanym zamiarem i dlatego też nie do przewidzenia. Renoir na wszelki wypadek całował pobożnie płótno zanim zabierał się do pracy.

Jeśli mówimy więc o pięknie powinniśmy zastanowić się, wynikiem czego ono jest, wynikiem czego jest architektura. Miliony budynków buduje się na całym świecie, a tylko garstkę można zaliczyć do architektury.

Sztuka odzwierciedla intencje artysty. Architektura ma tę przewagę (albo dla niektórych trudność) nad innymi dziedzinami sztuki, że służy do czegoś, służy człowiekowi. Architektura jest syntezą setek przeróżnych i często sprzecznych wymagań, które nie mogą być rozwiązane logicznie systemem taśmowym. Raczej możliwość skojarzenia kiełkująca gdzieś poza sferami naszej świadomości umożliwia syntezę. Właśnie od takiego rozwiązania, od takiej idei przewodniej poczyna się architektura, a piękno nie jest żadnym problemem, ani zagadnieniem, ale jak już wspominałem jest rezultatem. Tak jak dziecko, architektura rodzi się w bólach i trudnościach i jeżeli państwo mi pozwolą będę mówił właśnie o tych ciężkich porodach. Narodziny idei jak by nie były trudne, są niczym w porównaniu z pielęgnacją, jakiej ta idea będzie wymagała. W przeciwieństwie do natury, my sami jesteśmy źródłem trudności, które staramy się rozwiązać. Przykładem może tu służyć Spirala, dom mieszkalny w Ramat Ganie w Izraelu. Wszystkiego osiem mieszkań, które mogłyby się zmieścić w małym trzypiętrowym klocku np. o wymiarach 15 na 20 metrów. Inwestor byłby szczęśliwy.

Ponieważ zamierzałem udostępnić wszystkim mieszkaniom otwarte tarasy, zastosowałem przesunięcie jednego mieszkania nad drugim, przez zwrot o 22,5 stopnia dookoła centralnej osi. Przesunięcie takie nie wymagało dodatkowej przestrzeni, ale za to ograniczyło plan budynku do jednego mieszkania na każdym piętrze.

Dodatkowym problemem, trudnością, jest moja wiara, ze krużganek tak zwany courtyard jest w każdym domu niezbędny. Przecież wiadomo, że jeśli

* Hecker Zvi, prof., Berlin.

schody i winda, jako rdzeń konstrukcyjny gdyby zostały osadzone w centrum budynku, wejście do mieszkań byłoby bardzo jasne. Opróżnienie centrum budynku z tego rdzenia i przeniesienie schodów i rampy wymagało dużo eksperymentalnych modeli i rysunków. Nie było to wcale proste. Okazało się jednak, ze właśnie to nowe miejsce jest nie mniej logiczne, niż poprzednie w centrum budynku, ponieważ wznoszący się budynek chroni wchodzących i schodzących przed chamsinem i deszczem. Dalsze intencje były nie mniej ważne, jak na przykład używanie „ubogich" materiałów, których ekspresywność została wydobyta przez kontrast raczej niż przez estetyczne dopasowanie.

Ale najbardziej pracochłonna była właśnie ta pielęgnacja idei, o której wspomniałem na początku. Świadczą o tym dziesiątki rysunków, szkiców i modeli. Więc idea jest nie tylko początkiem rozwoju projektu, ale także wymaga długiego procesu edukacji, wpierw jest to monolog samego projektującego, a wreszcie dialog, w którym idea już wyemancypowana sugeruje sama swój dalszy rozwój. Bez tego uciążliwego i długiego procesu chyba też nie krótszego niż 9 miesięcy nie udało mi się wykończyć żadnego projektu.

Dlatego też tak zazdroszczę Renoirowi, który całując tak niewinnie płótno, zapewniał następne arcydzieło.

Barbara P. Jękot*

# SKILFULL ACTION AND DEEP HAPPINESS VERSUS SHALLOW BEAUTY

**SIŁA MĄDROŚCI I ZGŁĘBIONEJ RADOŚCI PRZECIW PIĘKNU SPŁYCONEMU**

Piękno jest integralną częścią naszego życia. Debata na temat piękna architektonicznego wiedzie nas do początków cywilizacji. Zmienne i kontrowersyjne poglądy oraz powszechna możliwość komunikowania się za pomocą języka piękna nasilają związki pomiędzy pięknem architektonicznym a umysłem, emocjami i duchowością. Interesująca architektura centrum informacji turystrycznej w Twyfelfontein w Namibii ilustruje tak pojmowane piękno wzbogacające nasze doznania i życie oraz pobudzające naszą wrażliwość i wyobraźnię.

**Defining architectural beauty**

This study tracks the description, interpretation and meaning of architectural beauty. I have selected different opinions while reading, reviewing statements, papers, and books on architectural theory focusing on beauty. I have quoted and compared constructive, intellectual and emotional responses.

Beauty is part of being human. Although it does not mean the same to all of us, it can still communicate in spite of polemics and contradictions. The disputes themselves and the very possibility of speaking the same language about beauty representing all professions seem to connect architectural beauty with the mind, emotions and spirit.

The discourse on architectural beauty goes back to the roots of civilization. There have been many changes – with contradictions and evasions – in the perception of beauty. Beauty has a life of its own; it exists behind any intentions, actions and objects. Beauty seems to be present, with or without our acknowledgment.

When defining beauty even Tadao Ando does not say directly what it is – instead he refers to our perception and memories: "*You can't really say what is beautiful about a place, but the image of the place will remain vividly with you.*" (Tadao online 2007).

For Luis Barragan, beauty has a standard of almost international language: "*Beauty is the oracle that speaks to us all*…" and "*Life deprived of beauty is not worthy of being called human*…" (Barragan online 2007). Robert Venturi, in his Pritzker Prize speech, said: "*From what we find we like – what we are easily attracted to – we can learn much of what we really are.*" (Venturi online 2007).

It remains difficult to explain the nature and meaning of architectural beauty, but people's reactions may do it. Helmut Jahn provides an example: "*You'd never think of taking a cab if you had to walk a mile down Chicago's Michigan Avenue. But in a bad city you take a cab just to go around the corner.*" (Jahn online 2007).

Whether or not you are a professional, whether or not you have been educated, you can be affected by beauty, as Louis Kahn confirms: "*The capacity for wonder is a primitive instinct: with no knowledge, no study, by wonder alone one can get really close to beauty which is total harmony… We know in a spontaneous and innate fashion when things are beautiful.*"

**Recent publications on beauty**

Beauty is central to culture, and the free pursuit of beauty offers us the key to escaping our own and our environmental limitations. Recently essays, discourses and books have been published on beauty.

* Jękot Barbara, PhD, University of Pretoria, Department of Architecture.

In this regard John Armstrong's *The Secret Power of Beauty* is designed to help the reader define and categorise beauty, and to celebrate its mysterious – even sometimes mythical – power. He offers an elegant journey through various and complementary interpretations of the essence of beauty and the meaning of pleasure.

One of the world's leading experts on aesthetics and art, Umberto Eco, has written *History of Beauty,* aimed at a general audience and providing an excellent history of the idea of beauty. He pays a great deal of attention to one of the most interesting developments in the history of beauty, which was the identification of beauty with reality in many great works of art and architecture in the medieval period. He follows the chronological order of the development and evolution of beauty during the Renaissance, when beauty became more grounded in human and earthly realities and the focus fell on the beauty of material objects, nature, and people. Later the ideal nature of beauty turned to the sublime, reasoning, machines, abstracts and various representations of culture.

Arthur Pontynen, in *For the Love of Beauty,* focuses on the study of beauty that is central to culture, and offers a key to escaping the limitations of the aesthetic mind. He provides a counter-narrative based on a cross-cultural pursuit of beauty. He illustrates the substantively different cultural traditions, the claims of each probably being valid in whole or in part, and shows how the history of parallels of beauty in the intellectual history of culture affect both aesthetics and ethics.

**Architectural history and theory on beauty as a meaningful goal**

Vitruvius as the author of *De Architectura*, known today as *The Ten Books on Architecture*, is most famous for asserting the three qualities of *firmitas, utilitas, venustas* – translated into contemporary English as being *durable, useful, and beautiful,* or *strength, functionality and beauty*. If a building is to create a graceful atmosphere, Vitruvius held, it is essential that it mirrors natural laws of harmony and beauty. When perfecting the art of building, the Golden Section was the rule plus – invented by Greeks and continued Romans – Ionic, Doric and Corinthian orders.

From the Middle Ages we have some books of simple advice, patterns and building designs. In all three categories the Golden Section is lacking. One of the most interesting developments in the history of beauty was the identification of beauty with reality, in many great works of art and architecture in this period.

During the Renaissance, beauty became more grounded in human and earthly realities. Alberti inspired by the art and architecture of antiquity, elaborated the theory of beauty as harmony, expressed mathematically in every way. He was a philosopher, architect, musician, painter, sculptor and theoretician, who gave a scientific basis to works of painting, sculpture and architecture in the same way as to literature and philosophy. The architectural craftsman became intellectual "*impairing the harmony of the whole*." (Alberti online 2007).

Palladio, in his *The Four Books of Architecture*, integrated extraordinary aesthetic quality with expressive characteristics that resonated with his clients' social aspirations. He found a powerful expression of the importance of the owner and his social position. His success as an architect was based not only on the beauty of his design, but also on its harmony with the social order and hierarchy of his time. This beauty served to illustrate a social order and culture.

Beauty as *delight, expression* and *form* has been one of three major parts of the essence of architecture. One wonders whether more recent statements are not also 'paraphrases' or contemporary versions of Vitruvius. Compare statements, by Gropius: "An object … must fulfil its *'function usefully, be durable,*

*economical and beautiful'"* (Condrads 1971: 95) and his definition of the essence of architecture was "*technics, function, expression".* Then there is Norberg–Schulz's definition: "*technics, building task, form".*

Rob Krier in his *Architectural Composition* articulated strong statements about beauty, geometry and principles: "*Still, straight–forward geometry is also a good protection for mediocre architects. The realm of irregular design can only be mastered by extremely talented artists. This may be a warning to all those young architects who think that the spontaneous individual line and liberation from geometry are the pre–conditions for becoming an artistic personality. Whoever builds up and teaches an architectural theory must examine every theorem in terms of its universality."* (Krier 1988: 306).

Frank Gehry propounds a different philosophy: "*…you can't redo old ideas. The only way to gain is to go forward and not look back. You can learn from the past, but you can't continue to be in the past*." (in Friedman 2003: 12). When he explains the meaning of architectural scale, Gehry relates to issues already discussed in this study: "*I'm a strict modernist in the sense of believing in purity, that you shouldn't decorate. And yet buildings need decoration, because they need scaling elements. They need to be human scale, in my opinion. They can't just be faceless things. That's how some modernism failed. When it started getting used by the developers, it became faceless. It became a language that self-destructed.*" (In Friedman 2003: 47–48).

Can ornament, decoration and material play significant roles in the construction of meaning and expression? Or do they just represent a shallow beauty?

**Against shallow beauty – replacing style with lifestyle**

If one questions the importance of beauty, what then becomes of concepts like form and style? To Le Corbusier, *style* was like a feather, nothing more: *"Architecture has nothing to do with the various "styles. The styles of Louis XIV, XV, XVI, … are to architecture what a feather is on a woman's head; it is something pretty, though not always, and never anything more."* (Le Corbusier 1948: 23).

The constant presence of beauty in architecture since classical antiquity seems to have inhibited further debate. Peter Eisenman also refers to *"the condition of the always present or the already within, that the beautiful in architecture attempts to repress…*." (1988: 114), and he proposes the 'grotesque', the idea of the ugly, the deformed and the supposedly unnatural (1988: 114). He claims that the grotesque offers a challenge to the continuous domination of the beautiful, its repressor since the Renaissance. He considers the Modern movement an extension of an uninterrupted 500-year-long period he refers to as the classical. In Eisenman's work and in other recent theory, beauty is re-emerging in the context of opposition to the sublime. His alternative to the exclusion of oppositional categories recognises that the grotesque is present within the beautiful. In Eisenman's opinion, the Vitruvian trial of *use, structure, and beauty* or *commodity, firmness, and delight* still lies at the root of the present concept of architecture (1988: 566–570). Beauty as a dialectical category has been understood as singular or monolithic: it has been about goodness, about the natural, the rational, and the truthful. That is what architects have been taught to aspire to in their work. But, Jacques Derrida claims: "*…there is no natural beauty. More precisely, artistic beauty is superior to natural beauty, as the mind that produces it is superior to nature. One must therefore say that absolute beauty…appears in art not in nature as such*." (1987: 25).

After such comments, architects, who work in nature and are expected to respect and enhance its beauty, can be ashamed or at least consider claims

or aspirations to beauty taboo. A professional custom develops in which certain words, subjects and actions must be avoided because they are embarrassing or offensive. Architectural publications confirm this and the text state this clearly: "*Beauty... is not a word readily found in the indexes of recent books on architecture, although it is a topic that seems to fascinate architects*." (Johnson 1994: 408).

**Mind, emotions, spirit and beauty**

When we consider beauty, what role is played by the mind, emotions and spirit? To say something is beautiful can mean it is very good and pleasing to look at, but a beautiful action implies skill; a beautiful experience is something very moving, that evokes a deep happiness. And can beauty be appreciated over time without intellect and wisdom? I do not think so. Consider Le Corbusier's statement on architecture: "*a phenomenon of poetry and wisdom that is called beauty*". (1948: 160).

Intellect is seen as deep and beauty is perceived as shallow. For beauty to have meaning, the intellect and beauty should complement each other. This is what Tadao Ando claims: "*People tend not to use this word beauty because it's not intellectual – but there has to be an overlap between beauty and intellect. There is a role and function for beauty in our time.*" (Tadao online 2007).

Modernism came with a programme and solution for the masses. Social issues predominated and architecture promised systems accommodating different social groups. *Beauty* was for all. Noever, in his seminar and publication, *The End of Architecture,* stated clearly, "*There can be no great architecture without a social program*" (1993: 27). Zaha Hadid in the same publication but in her chapter *Another Beginning* says more: "*A serious drawback is that new forms without new programs and new ways of (social) life have a hard time transcending formalism. And the struggle is hard and lonely, and one is permanently in danger of running out of resources.*" (Hadid 1993: 28).

Friedman (2003: 16), writing about Gehry, emphasised his responsibility and maturity in the statement, "*No pretty pictures. He wants a direct link to the craftmen who are building the buildings*." He believes that Gehry has "*a greater faith in process than any other architect.*"(2003: 22). During this period architects became more aware their social responsibilities. The old perception of beauty was redefined and assisted in organising our lives and those of others more successfully.

**Redefined beauty – a *fully grown* and *mature* beauty**

Beauty has begun to make a comeback as a *fully grown* and *mature* beauty. The influential Charles Jenckes probably represents the view of leading critics when he argues that a love of beauty is inherent, in his article *What is beauty?* and writes: "*Beauty is back. Architects are designing harmonious skyscrapers for London, artists are producing works on the subject, and evolutionary psychologists are presenting evidence that canons of beauty are hard-wired into the nervous system.*" (Jenckes in Prospect Magazine on line 2001).

Beauty can revitalise our lives and enhance our social activities. We have to learn how to design wisely, led by beauty in the right direction. Beauty may enhance the spiritual fabric of our lives. Our mind, emotions, intelligence, and the deep intellect representing the beauty of our soul and spirit can help to change the world – even social problems and poverty.

**Architectural beauty from Twyfelfontein in Namibia**

Great architects have understood the human need for beauty – like Arthur Erickson: "*Great buildings that move the spirit have always been rare. In every case they are unique, poetic, products of the heart.*

*Whenever we witness art in building, we are aware of an energy contained by it*." (Erickson online 2007)

The centre of tourist information in Twyfelfontein in Namibia illustrates the concept of beauty inspired by skilful action. It provokes deep happiness rooted in the local environment and context. The centre has been built mostly of rusted oil canes and local stones. What had been abandoned and left as rubbish was collected and creatively applied. The most profoundly rich imagination and concerns have formed what is joyful and happy architecture. The building serves a function, organizes and expresses construction and responses to local landscape and local skills.

The architecture of this tourist information makes the visitors and locals feel good. Structures are light and substantial parts of the building provide series of open shelters for many indoor and outdoor activities. Spaces are integrated with the routes. It is about the appearance of the building in its context. You know where it comes from. You are amazed at the applications. It is about creative use of materials spread around and enhancing beauty and wealth. Cultural and physical contexts appear to inform the architecture.

On the one side, open shelters correspond with the physical environment. On the other side, it is the way of respecting the uniqueness of the place. Enhancing identity to cultural cues and people's lifestyles, is the way of integrating the nature and people. There are no dark and claustrophobic spaces. Understanding of locals having long traditions of living in natural environment and tourists by accommodating most of the activities outdoor is the clue to this architectural beauty. It seems to be the most natural and beautiful way – allowing the best use and recycling of any resources. There is a sense of innovative design. The forms help to make legible identification of building parts and functions. The relation between people and the built environment indicate how social needs and the desire to explore are physically and symbolically translated into built forms. The concept of beauty as architectural design has its own vocabulary. The limitation of materials and resources became the inspiration and activated the imagination and creativity.

## REFERENCES


Alberti, [Online] Available from http:// www.brainyquote.com/quotes/authors/l/leon_battista_alberti.html [Accessed on 01/07/2007].

Amstrong J., *The Secret Power Of Beauty*. Allen Lane, 2004.

Barragan L., [Online] Available from http://www.brainyquote.com/quotes/authors/l/luis_barragan. html Accessed 03/09/2007].

Condrads U., *Programmes and Manifestoes on 20th–century Architecture.* MIT Press Cambridge, Mass., 1971.

Derrida J., *The Truth in Painting*. Translated by Bennington, G. and McLeod. University of Chicago Press, Chicago and London 1987.

Eco U., (Editor), *History of Beauty*. Rizzoli, New York, 2004.

Eiseman P., 'En Terror Firma: In Trials of Grotextes" in *Form: Being: Absence: Architecture and Philosophy, Pratt Journal of Architecture 2*. Rizzoli, New York 1988.

Erickson A., [Online] Available from http://www. brainyquote.com/quotes/authors/a/arthur_ erickson.html [Accessed 01/07/2007].

Friedman M., *Architecture+ process: Gehry talks.* Thames& Hudson, London 2003.

Hadid Z., Another Beginning in. *The End of Architecture? Document and Manifestos.* Prestel–Verlag, Munchen and Thames & Hudson Limited, England 1993.

Jahn H., [Online] Available from http://www. brainyquote.com/quotes/quotes/h/helmutjahn325272.html [Accessed on 01/07/2007].
Jencks Ch., [Online] Available from http://www. prospectmagazine.co.uk/article_details.php?id=5909) [Accessed on 01/07/2007]
Johnson P.A., *The Theory of Architecture: Concepts, Themes, & Practices.* Van Nostrand Reinhold, New York 1994.
Krier R. *Architectural Composition.* Rizzoli, New York 1988.
Le Corbusier, *Towards a New Architecture.* Replica Process by Percy Lund, Humphries & Co. Ltd., London and Bradford 1948.
Noever P., (Editor), *The End of Architecture? Document and Manifestos.* Prestel–Verlag, Munchen and Thames & Hudson Limited, England 1993.
Palladio A., *The Four Books of Architecture.* New York: Dover Publications, 1965.
Pontynen A., *For the Love of Beauty: Art, History and the Moral Foundations of Aesthetic Judgement.* Transaction Publishers, 2006.
Tadao A., [Online]. Available from http://www. brainyquote.com/quotes/authors/t/tadao_ando.html [Accessed on 03/09/2007].
Venturi R., [Online] Available from http://www. pritzkerprize.com /venturi.htm [Accessed on 01/07/2007]
Vitruvious P., *The Ten Books on Architecture.* New York: Dover Publications, 1960.

Dariusz Kozłowski*

# O PIĘKNIE ARCHITEKTURY (WSPÓŁCZESNEJ) – UWAGI O UŁOMNOŚCI RZECZY UŻYTECZNYCH

**ON THE BEAUTY OF (CONTEMPORARY) ARCHITECTURE – REMARKS ON USEFUL THINGS' IMPERFECTION**

Architecture is distinguished from among arts with its usefulness. Remaining in the circle of functionalistic doctrines is the reason of its imperfection. Today architecture exists beyond streams of art's development. Maybe another reason of such condition is the need of social acceptance of architectural work. And maybe such acceptance is linked to the need of beauty, which in the remaining arts has been replaced by the other aesthetic categories: decomposition of form and decomposition of meanings.

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

2. Jest przekonanie, że architektura jest najmniej bezinteresowną ze sztuk, pomijając tzw. sztukę użytkową, kiedyś zwaną rzemiosłem artystycznym, dziś zdominowaną przez produkcję przemysłową, i w związku z tym, nazywaną w swej sferze projektowej – wzornictwem przemysłowym. Ryzykując podejście analityczne można by rzec, że architektura składa się z dwóch warstw: uformowania służącego użyteczności, i „warstwy" estetycznej. Albo używając określeń z innego języka, jej funkcje prymarne (użyteczność) wyrażone są przez funkcje sekundarne (formę). Czyli rzecz dotyczy funkcji i formy [1].

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

Czy skoro jednak jest okropna architektura, to czy jest miejsce także na – architekturę piękną? Opinia Audena odnosi się do teraźniejszości; pochopnie nie dotyczy historii, co może sugerować, że przeszłość była wspaniała.

4. Jeżeli wypadnie zgodzić z tą opinią, ku czemu skłania obraz współczesnego miasta (w istocie nie różny od obrazów miasta historycznego!), to jednak istnieją wyjątki nie zaprzeczające tezie. Był przecież, opisywany przez Rolanda Barthesa – Citroen DS 19 [3], jest w Ronchamp pielgrzymia kaplica – Notre-Dame-du-Haut, jest produkowana przemysłowo lampa – Tizio, rzeczy trudne do odnalezienia – bez przewodnika – w natłoku wytworów ludzkiej działalności.

5. Z *poezją, malarstwem, muzyką, naszego stulecia* sprawa także nie jest jednoznaczna; zawsze była sztuka wielka i taka, o której nie warto wspominać. Lecz śledząc te sztuki w ostatnim stuleciu dostrzec można znamienne w skutki wydarzenia. Istnieje teza, którą głosi Philip Larkin, o szczególnym znaczeniu dla sztuki współczesnej trzech panów P.: Picassa, Parkera i Pounda [4] – wielkich eksperymentatorów

* Kozłowski Dariusz, prof. zw. dr hab. inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego, Dziekan WA PK.

w dziedzinie malarstwa, muzyki i poezji. Larkin z jakichś powodów pomija inne dziedziny sztuki, być może inne nazwiska zepsułyby zabawę w aliterację. Można sądzić, że każdy mógłby mieć swoich faworytów w takiej wyliczance, jeżeli jednak zaakceptować reguły gry, wybór może wydać się słuszny. Wszystkich trzech panów P. wiąże nieustanne eksperymentowanie, zmienność upodobań, kierunków, tworzonych lub eksploatowanych, niecierpliwość twórcza, wreszcie – wpływ na otoczenie. Ale co najistotniejsze w tezie, wg Larkina – te trzy nazwiska wyznaczają katastrofalny upadek sztuki współczesnej. Każdy z nich jest odpowiedzialny, zdaniem angielskiego poety, za zniszczenie swojej dziedziny twórczej doprowadzając do przerostu zainteresowań eksperymentami formalnymi, dążeniem do oryginalności, które uczyniły je niezrozumiałymi dla odbiorcy. Jeżeli nawet ta pesymistyczna wizja świata sztuki jest przesadzona, i przedstawiony obraz dopełnia jedynie dramaturgię zabawy w jaką Larkin wciąga czytelnika – bo przecież sztuka nowoczesna egzystuje nieźle – to obserwując jej obecną kondycję należy stwierdzić, ze rola prekursorów, którzy zaprzeczyli zastanej tradycji, i roli piękna, rozbijając jej świat i dekompozycję podnosząc do rangi najwyższej, jest nie do przecenienia.

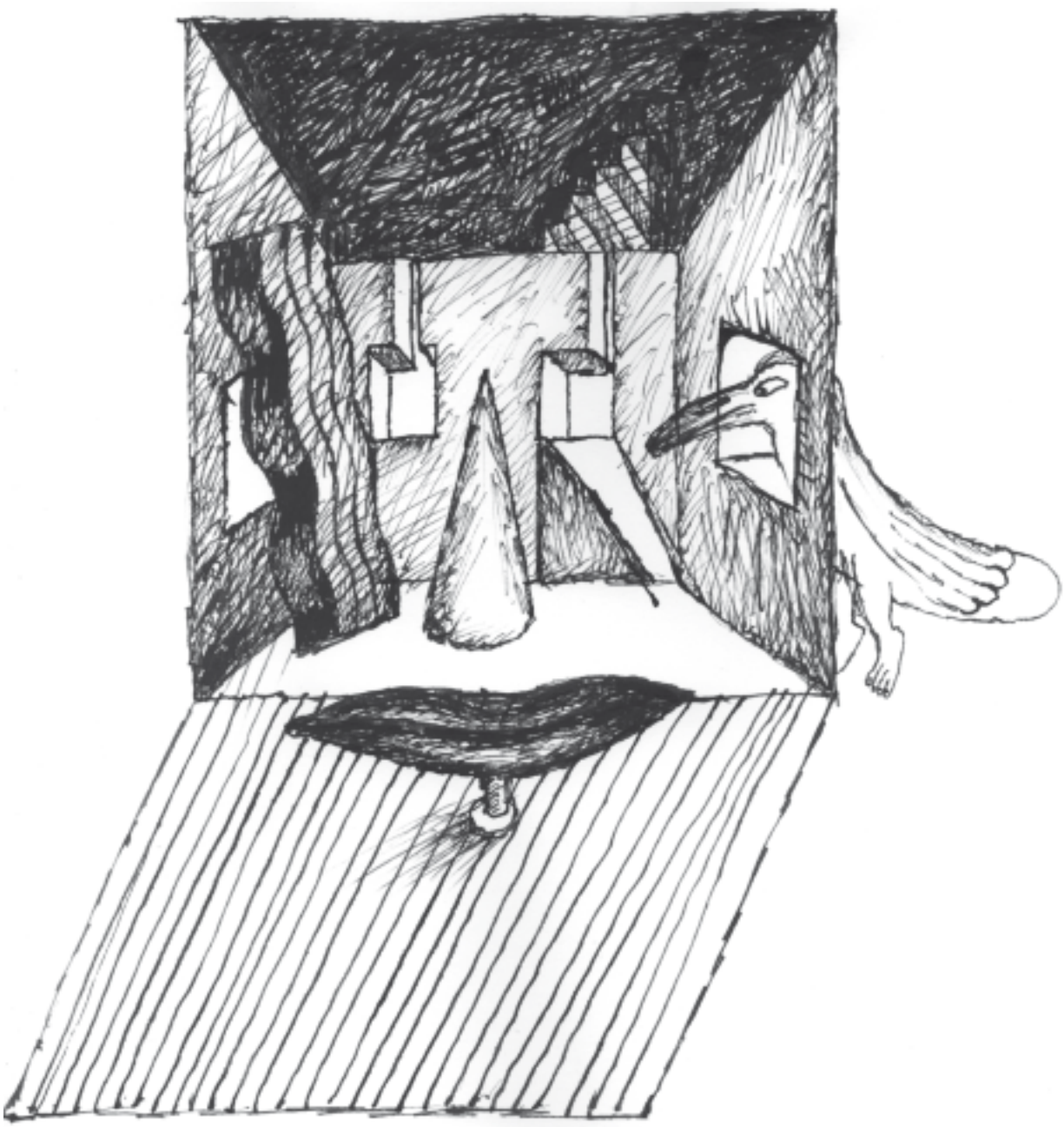
6. Sytuacja, o której mówi Larkin jest już dawno przez odbiorców sztuki oswojona, a wspomniane osobistości zastąpili potem inni rewolucjoniści. Dziś trudno być ekscentrykiem na polu sztuki nade wszystko dlatego, że brakuje już kontestatorów.

Patrząc jednak w przeszłość ważna jest sytuacja pozostawiona przez Marcela Duchampa, który przenosząc rzecz zwyczajną w inny kontekst uczynił ją przedmiotem artystycznym. Piękno, perfekcja warsztatu, zasady kompozycji, jakość materii … definitywnie odeszły w przeszłość. Od tej chwili *Zamierzeniem jest doprowadzenie widza [i słuchacza] do stanu niepewności, bezradności, zakłopotania; zamiast takich czy innych przeświadczeń widz musi akceptować dwuznaczności i zadowolić się nieokreślonymi znaczeniami* [5]. Teraz mógł Jackson Pollock pochodzić po swoich płótnach a Carlo Fontana pociąć swoje, Henry Moore mógł uznać w rzeźbach równorzędność pustki i materii, i wreszcie Katarzyna Kozyra zechciała ustawić piramidę z wypchanych zwierząt. Wcześniej muzykę pozbawiono tonalności a John Cage ze śmiertelną powagą kazał słuchać ciszy.

Naturalnie sztuka rozwija się wieloma nurtami, koneserzy oczekują nowości, teoretycy opisują zjawiska, przechodnie nie są zainteresowani, a „ludzie kulturalni”? – ludzie kulturalni słuchają spokojnie Beethovena (i niekiedy Henryka Góreckiego!).

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

8. Dopiero od niedawna także w architekturze pojawiły się nurty dekompozycyjne, których genezę teoretyczną lub intuicyjną odnaleźć można już w początkach XX w. w malowanych wizjach Hansa Scharouna. Ten kierunek skrajnie dionizyjski, jak by to określił Friedrich Nitsche, uzyskał miano – dekonstruktywizmu. Jego unikające znaczeń (Gehry, Ha-



dit), lub wsparte literaturą (Libeskind) ekspresjonistyczne formy mają na celu – oryginalność, budowaną w negacji, apollińskich jednak, kształtów architektury tradycyjnie modernistycznej. Jak się wydaje dekompozycja formy i dekompozycja znaczeń powoli staje się naczelną kategoria estetyczną architektury współczesnej, a ekspresjonistyczne budowle wydają się być szczególnie podatne na to, by stać się ważnymi znakami w mieście, godnymi następcami średniowiecznych katedr. Na przeciwległym krańcu poszukiwań nowości lokują się minimalistyczne tendencje architektury, bez związku ze sztuką *Minimal Art*, pozostające także w opozycji do zasad funkcjonalizmu. Oba te nurty wzbudzają zaciekawienie, lecz nie wywołują większego zdziwienia widza.

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

10. Architektura i cała sztuka, dziś nie jest już wyrażeniem plastycznym jakiegoś określonego ideału, jest wyrażeniem każdego ideału, któremu twórca potrafi nadać formę. Nie ma więc kierunków architektury, jest tylko oryginalność wielkich twórców. Każdy z nich czyni to na swój sposób i nie widać jakiejś jednej teorii architektury, czy nawet prób porozumienia się w tym zakresie: nie ma zrozumienia mówiącymi różnymi językami – zdezorientowani pozostają także naśladowcy. Naczelną wartością stała się nie tyle sama sztuka zwana architekturą, co „konwencja" umożliwiająca przychylne zaakceptowanie nowych kształtów i ich przyjazny odbiór: jeżeli widz zaakceptuje konwencję, wydaje się, że dalsza zabawa staje się przyjemnością, lecz do końca nie jesteśmy pewni: opera *seria* to, czy – *buffa*. „Architektura minimum" i „architektura w pióropuszu", bywa akceptowana jednako [7].

11. Tym bardziej wypada umieć zgodzić się z Liviem Vaccinim, który nie widzi potrzeby dzielenia architektury na warstwy: „… architektura pojawia się wówczas, gdy człowiek odczuwa potrzebę, która skłania go do spojrzenia na rzecz „w pewien sposób"; gdy stawia racje ogólne nad wymaganiami osobistymi; gdy wybiega dalej niż wymagałaby tego zwykła przydatność […] Architektura jest rzeczą bezużyteczną"[8]. To stwierdzenie jednoznacznie stawia architekturę wśród innych sztuk, i kieruje ją ku nieubłagalnej – oryginalności. Wyjaśnia też, że W. H. Auden kierował myśl w niewłaściwym kierunku: to nie ułomność rzeczy, które chcą być równocześnie piękne i użyteczne jest powodem klęski nowej architektury, a jedynie ułomność twórców.

12. Jest także jeszcze miejsce na piękno. Nazywa się ono: kicz – „sztuka szczęścia". Obejmuje wszystkie dziedziny twórczej działalności człowieka. Jeśli więc ktoś potrafi dostrzec owo tajemnicze zjawisko w nowej sztuce, i nowej architekturze, jest bez wątpienia człowiekiem szczęśliwym.

## PRZYPISY

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

Jeremi T. Królikowski*

# FENOMEN PIĘKNA ARCHITEKTURY

**A BEAUTY OF ARCHITECTURE AS PHENOMENON**
A beauty of architecture is for us the changing phenomenon. This phenomenon belong to Absolute Beauty manifesting in nature, in man and his works. Some examples show different situations of different presence of beauty in contemporary architecture. In conclusion is possible to say according Plotin, that a beauty is rather inside the man's eye than in build structure.

Podstawowym założeniem tych rozważań jest spostrzeżenie, iż fenomen piękna architektury jest częścią fenomenu Piękna Absolutnego, który pojawia się i znika. Można ten fenomen dostrzec w przyrodzie, w ludziach i w dziełach rąk ludzkich. Trwa w wieczności lecz jest ledwo uchwytny. Czasem jest to tylko moment olśnienia, który pozostaje na trwałe tylko w ulotnej pamięci.

Słowa Plotyna, że nigdy nie ujrzy słońca oko, które nie jest słoneczne można rozwinąć dalej: PIĘKNO JEST W OKU PATRZĄCEGO.

Oko patrzącego nadaje wartość temu na co spogląda. Ruiny mogą odpychać jednak można w nich dostrzec minione lub nadchodzące piękno.

Wielość doświadczeń piękna może być ujęta przez dwie odmienne definicje piękna, które prowadzą do odmiennych wizji architektury.

Jedna z nich to słowa Rainera Marii Rilkego, iż „piękno jest jeno przerażenia początkiem, gdyż beznamiętnie pogardza naszym unicestwieniem".

Druga – Norwida poprzedzona pytaniem „cóż wiesz o pięknie", na które pada odpowiedź „kształtem jest miłości".

Obydwie wskazują jednak na to, iż piękno nie jest tylko tym, co się komu podoba ani też wynikiem stosowania reguł. Rodzaj piękna określa stosunek do człowieka [1].

Architektura może być tak doskonała, iż obywa się bez uznania człowieka. Ta druga koncepcja mówi, iż piękno architektury jest wyrazem pozytywnych uczuć.

Z tych zależności można wyprowadzić trzy postawy estetyczne. Pierwsza z nich to estetyka pogardy. Najczęściej kojarzona ze zjawiskiem określanym jako blokowiska jest cechą postawy totalnej nie liczącej się z odczuciami odbiorcy. Mimo to można odróżnić pogardę zamierzoną od pogardy odbieranej. Piękno wtedy może być przerażające lub porażające, ale również może być to piękno fałszywe, nieautentyczne.

Drugą można określić co najmniej jako estetykę życzliwości, gdyż sformułowanie estetyka miłości może wydawać się nieco karykaturalne. Estetyka życzliwości posługuje się autentycznym pięknem, które zachwyca. Znając jego siłę stopniowo je odsłania, prowadzi do pełni wartości.

Jest jeszcze, może najbardziej dziś rozpowszechniony, trzeci rodzaj estetyki, który można nazwać estetyką obojętności. Tworzy ona architekturę możliwą do zaakceptowania. Nie budzi ona jednak ani wielkiego entuzjazmu, ani żywiołowej niechęci. Jest wyrazem lęku przed pięknem, ucieczki od piękna. Tworzy piękno nieautentyczne, pozorne, które zasłania piękno prawdziwe.

Ponieważ pomiędzy zamiarem, intencją a realizacją nie zawsze lub nie często występuje zgodność, a częściej różni się zamiar od odbioru i przeżycia z tych trzech postaw powstają następujące opozycje:

* Królikowski Jeremi T., dr hab. inż. arch., Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego, Samodzielny Zakład Sztuki Krajobrazu.

1) pogarda zamierzona / niezamierzona ale odbierana,

2) zachwyt zamierzony / niezamierzony ale odbierany,

3) obojętność zamierzona / niezamierzona ale odbierana.

Do tych trzech równań można podstawić znane sobie dzieła po to, by przeanalizować rodzaj zastosowanej w nim estetyki i pojęciowych założeń piękna. Można w ramach każdego z nich odnajdować przypadki skrajne i typowe. Można odwoływać się do niekwestionowanych arcydzieł, wchodzących w skład kanonu architektury światowej, europejskiej czy polskiej. Za każdym razem trzeba wyjść od osobistego doświadczenia piękna architektury.

W ramach tego tekstu ograniczę się w zasadzie do trudnego przypadku jakim jest Warszawa, jej pojedyncze budynki i architektura miasta. Zdaję sobie sprawę, że posługując się powyższymi kryteriami można je stosować dowolnie według swego upodobania.

Znakomity architekt warszawski od lat cytuje zdanie pewnego Anglika, że Warszawa jest tak brzydkim miastem, które mogłaby pokochać tylko matka [2]. Nie jest to nic nowego. Jeszcze przed drugą wojną światową Stefan Starzyński zauważył, że nie ma w Europie drugiej takiej stolicy, która byłaby tak nielubiana przez jej własnych mieszkańców niż Warszawa. Dziś krytykując stolicę przywołuje się piękno eklektycznych fasad i podwórkowych studni, z którymi walczyli moderniści.

W Warszawie stoją blisko siebie dwa budynki, które mogą być przykładem odmiennego pojmowania piękna. Jest to Pałac Kultury i Nauki [3] i znajdujący się nieopodal dworca centralnego zespół handlowy znany pod nazwą Złote Tarasy [4].

Pałac Kultury odwołuje się do wzorców klasycznego piękna opartego na porządkach i proporcjach niezależnych od ludzkich upodobań. Złote Tarasy starają się uwieść widza swymi rozwiązaniami technicznymi i formalnymi. Wychodząc na północną stronę dworca centralnego w Warszawie trafiamy na otwartą ścianę dachu Złotych Tarasów. Jej przelewające się obłości kojarzą się niektórym ze zmysłowymi formami ciała. Nad nią wznoszą się ukośnolinijne budynki biur i apartamentów. Zza nich wygląda zegarem na wieży Pałac Kultury. Nowy budynek zaprasza do wnętrza, a jednocześnie zamyka dojmującą dotychczas pustkę. Nie zasłania zabytkowego dziś socrealistycznego wieżowca, ale tworzy nowe kadry łagodzące jego tępą osiowość. Pomiędzy podziemnymi korytarzami dworca a dolnym poziomem Złotych Tarasów znalazł się amfiteatralny plac spotkań i koncertów. Efekty spływającego w deszczu przeźroczystego dachu, migocące blaski metalowej elewacji chwytające minimalne światło pochmurnego dnia sprawiają, że budynek ten zawsze żyje w odróżnieniu od martwego, spiczastego kloca PKiN. Wnętrze zaskakuje swą przestrzennością. Z piętrzących się wewnątrz tarasów można obserwować zarówno przykrytą szklanym dachem scenę, jak też spoglądać na rozciągający się obok fragment miasta aż do Alej Jerozolimskich. Kina, sklepy, kawiarnie, restauracje obrosły już przeżyciami i wspomnieniami odwiedzających i zwiedzających to miejsce. Jeszcze to za mało, by obwołać ten obiekt zabytkiem. Być może po kilkunastu latach spotka go los znajdującego się nieopodal wieżowca FiM, którego pomarańczowe kwadraty mają niedługo zniknąć. Nowy właściciel przeprowadzić ma zmiany w bryle i elewacji, by nadać temu budynkowi nowy charakter. Budynki zmieniają się, rozbudowują się, znikają, PKiN zostaje.

Równie dobrze można przytaczać niezliczone argumenty przeciwko Złotym Tarasom i za Pałacem Kultury i Nauki.

*Złote Tarasy to brutalna, arogancka interwencja w tkankę śródmiejską, urbanistyczna katastrofa, „gwałt symboliczny" porównywalny do Pałacu Kultury."* [5]

Plac Piłsudskiego i Grób Nieznanego Żołnierza w kwietniu 2005, fot. Piotr Życieński

*…falujący szklany dach jest swoistą ikoną kojarzącą się z budynkiem. Z pewnością trafi on do podręczników historii polskiej architektury, a gdy za lat kilkadziesiąt architektura Złotych Tarasów zestarzeje się i inwestor będzie dążył do ich przebudowy, dachowi nie zabraknie gorliwych obrońców* [6].

Inwektywy w stosunku do Złotych Tarasów w tych wypowiedziach mieszają się z podziwem wobec PKiN: *Pałac Kultury rozłożył się wygodnie w centrum Warszawy. Świeci blaskiem pierwszego zbytku sztuki socrealistycznej. Jest ikoną miasta urzędników, karierowiczów i bywalców centrów handlowych. Jego coraz węższy ku górze profil dobrze oddaje symbolikę pięcia się na szczyty władzy, hierarchii, potęgi i prosperity* [7].

W tej wielostronicowej polemice i prezentacji dotyczącej jednego z najważniejszych miejsc w Warszawie wzięło udział dziewięcioro uczestników. Nikt nie wspomniał o pięknie ani o jego braku. Raz padło jedynie stwierdzenie, iż *niedługo trzeba się będzie raczej zastanawiać, co zrobić z budynkiem, którego „urok" skończy się razem z chwilową modą a użyte materiały nie przetrwają próby czasu* [8].

Wśród powyższych uwag i dygresji, wydaje się, że pytanie: co z tym pięknem architektury współczesnej? pozostało na uboczu. Najlepszą odpowiedzią byłoby może milczenie jednak emocje, które pojawiły się w przypadku Złotych Tarasów dowodzą, że jeśli nie odnajdujemy piękna, pozostaje tęsknota za nim. Tęsknota, jest oczekiwaniem na to co istnieje rzeczywiście, jednak pojawia się lęk, by stanąć z pięknem twarzą w twarz, by nazwać je wprost i odpowiedzieć na jego wezwanie.

Obiektem kwestionowanym od lat przez warszawskie władze jest Grób Nieznanego Żołnierza znajdujący się na Placu Piłsudskiego. Rozpoczęto już prace przy realizacji rekonstrukcji kamienic z czasów carskich, które mają wchłonąć resztki arkad, które stały się symbolem zagłady miasta. Czy ta realizacja będąc jednak współczesną architekturą jest piękna czy piękna jest ruina, która jest współczesna, bo istnieje właśnie teraz. Dowodem rozstrzygającym może być tylko moment, w którym piękno się ujawnia. Wystarczy jeden, jak ten z kwietnia 2005 roku, gdy łuki arkad Grobu oświetlone były przez ogień zniczy. Forma, która z nich powstała jest wyrazem uczuć budujących tę architekturę światła. Mówiąc o architekturze współczesnej warto pamiętać o tym, że architektura architektów powstaje w relacji do architektury bez architektów i odwrotnie.

To, że we współczesnym dyskursie o architekturze prawie nigdy nie mówi się o pięknie nie znaczy to, że ono dziś już nie przejawia się w twórczości. Swoją zasługę ma tu również Wittgenstein, który kończąc *Traktat logiczno-filozoficzny* napisał słynne zdanie, że jeśli o czymś nie można mówić, o tym należy milczeć. Nie znajdując dziś odpowiednich wyrazów wróćmy do Norwida. Warto pamiętać także o innej jego wypowiedzi mówiącej o tym, że użyteczne nigdy nie jest samo, bowiem razem z nim wchodzi nie pytając piękno. Tak więc trzeba pytać o rodzaj piękna, nie o to czy znikło bezpowrotnie. Nawet gdybyśmy odwracali oczy, uciekali piękno zawsze nas dopadnie albo łagodnie, albo olśniewająco. Piękno można opisać również poprzez brzydotę, bowiem zakłada, nieuchwytne może w danym momencie, jego istnienie.

Piękno jako fenomen jest zjawiskiem duchowym przejawiającym się poprzez cielesność. Zmienność i nieuchwytność skłaniać powinna do szukania jak najbardziej różnorodnych sposobów opisu. Do podanych już uprzednio rozróżnień za Norbergiem-Schulzem opisującym duchowy wymiar architektury [9] można dodać następujące:

1) piękno kosmiczne,

2) piękno romantyczne,
3) piękno klasyczne.

Te rozróżnienia piękna pozwalają w każdym obiekcie architektonicznym odnajdować różne jego aspekty i odnosić je do całości. Pozwalają połączyć je z innymi rozróżnieniami i bardziej precyzyjnie opisywać to, czego wydaje się, że nie da się dziś wyrazić.

Jest sprawą odrębną czy tak odnaleziony określony rodzaj piękna odpowiada spoglądającemu, bowiem: PIĘKNO JEST W OKU PATRZĄCEGO. Szukając wartości estetycznych i artystycznych [10] w architekturze współczesnej warto szukać ich nie tylko na zewnątrz, lecz także wewnątrz. A piękno tak jak duch, pojawia się tam gdzie chce.

PRZYPISY

[1] Tę koncepcję estetyki zwaną relacjonistyczną opisuje Piotr Jaroszyński w książce *Metafizyka piękna*, RW KUL, Lublin 1986.
[2] Por. A. Kiciński, *Plany i polityka przestrzenna a krajobraz miasta*, [w:] *Krajobraz Polski i polityka, urbanista*, Warszawa 2007, s. 30–54
[3] Proj. architekt Lew Rudniew z zespołem.
[4] Proj. The Jerde Partnership Int. Inc., architekci: David E. Rogers, Jon Adams Jerde.
[5] B. Jałowiecki, Architektura-Murator 5(152) 2007, s. 57.
[6] J. S. Majewski, Architektura-Murator 5(152) 2007, s. 59.
[7] G. Stiasny, Architektura-Murator 5(152) 2007, s. 56.
[8] M. Sosnowska, Architektura-murator 5(152) 2007, s. 60.
[9] Ch. Norberg-Schulz, *Genius loci*. *Towards a phenomenology of architecture*, London,1980.
[10] To rozróżnienie wskazujące na możliwość ich autonomizacji oraz na relacje tych wartości do innych omawiane są także [w:] J. T. Królikowski, *Interpretacje krajobrazów*, Warszawa 2006

Konrad Kucza-Kuczyński*

# PIĘKNA ARCHITEKTURA – CZY PIĘKNO ARCHITEKTURY CZYLI: CZYTAJĄC STRÓŻEWSKIEGO

**BEAUTIFUL ARCHITECTURE AND – BEAUTY OF ARCHITECTURE**
Three personal experiences: Tykocin – Paray-le-Monial – Torcello, bring out a guestion about *beautiful* architecture and *beauty* of architecture. Studing works of a cracowian Filosofer gives me answers. *Beautiful* architecture is closed, not time resistant. For the *beauty* of architecture to become it is reguired to ouerlapp our own emotions, affections, dreams and memorials. It needs to find out man in architecture – ewen a foreign one. One finds out *beauty* different. And it's eternal: like bachowian *Mass h-mol* and strancte Paray-le-Monial.

Prowokacyjnie w stosunku do wysokiego tonu zadanego tematu, kusi opisanie zwykłego zdarzenia, przypadku. Doświadczenie nie zawsze stosujemy w nauce o architekturze. Temat przyzwala na to.

Część pierwsza. Mówię: widziałem w podlaskim Tykocinie niezwykłej urody wiejski, stary dom. Odnalazłem w nim *piękno* ledwo zapamiętanego z pięcioletniego dzieciństwa w kresowej Oszmianie domu, prawie dworku, dziadków. Mówisz na to: w Tykocinie? Nie zauważyłem tam żadnego piękna domów, oczywiście poza słynną żydowską bożnicą i rozłożystym kościołem Św. Trójcy. Wyjaśnia mój „sen" Władysław Stróżewski: *doświadczenie piękna nie wymaga realnego istnienia przedmiotu pięknego. Wystarczy odwołanie się do wyobraźni* (…) *jest jeszcze jedna dziedzina, do której uciekamy się chętnie w poszukiwaniu piękna: sen* (…) *jego nierzeczywistości doświadczamy zazwyczaj ex* post [1]. I tak „sen" z dzieciństwa zbudował *piękno* skromnego, innego i obcego mi domu.

Część druga. W Paray-le-Monial, w głębi burgundzkiej prowincji, spaceruję mieszczańskimi uliczkami „świętego", pielgrzymkowego miasta. Przypadkiem robię zdjęcie nijakiego, jednego z setek tutaj i milionów domów świata (fot.1). Tego samego dnia wieczorem zdarzenie jak z Joyce,a: to samo miejsce, ale z zapaloną już uliczną latarnią i kobietą w oświetlonym oknie. Nie czyta co prawda listu z Vermeera, a krząta się pewnie przy kuchni. Ciepłe światło wnętrza; nieznana, ale wiem, że piękna Francuzka. Zapamiętuję i notuję fotografią nowe, odkryte wieczorem *piękno* tego domu (fot. 2). Pomaga teraz Czesław Miłosz i jego zauroczenie nieznajomą z paryskiego metra: *Przyglądałem się tej twarzy w osłupieniu* (…) *co można zrobić, jeżeli wzrok nie ma siły absolutnej, tak, żeby wciągał przedmioty z zachłyśnięciem się szybkości, zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej* (…) *Wchłonąć tę twarz, ale równocześnie mieć ją. Mieć. To nawet nie pożądanie* (…) *Wysiadła na Raspail* [2]. Stróżewski pomaga w odczytaniu Miłosza: *to „mieć" nie zawiera w sobie żadnej interesowności* (…) *zawiera w sobie pragnienie uczestniczenia w pięknie* [3]. To domniemane lub nawet prawdziwe piękno nieznajomej, stworzyło piękno tej architektury.

Część trzecia doświadczenia. Po niecałej godzinie rejsu na północ większym vaporetto z weneckiego przystanku, po minięciu San Michele, Murano i Burano, spośród trzcin laguny wyłania się niezgrabna wieża. Ni to obronnego domu-wieży z Bolonii czy San Gimignano, ni to kościelna. Sceptycyzm zewnętrznego jej odczytywania zamienia się w silną emocję po przekroczeniu portalu wejścia. Spektakl katedry z 1008 roku na Torcello budowany mozaikami

* Kucza-Kuczyński Konrad, prof. zw. dr hab. inż. arch., Politechnika Warszawska, Zakład Podstaw Kształtowania Architektury.

Madonny z Dzieciątkiem nad dwunastoma Apostołami w absydzie i księgi Sądu Osatecznego na ścianie chóru, jest niepodważalnie *piękną* przestrzenią sacrum. Podczas liturgii celebrans: tutejszy stareńki już proboszcz głosi homilię dla kilku miejscowych gospodyń. Potem siada w ciszy na ceglanych sediliach w absydzie. *Piękno* wydarzenia prostej liturgii wspomaga *piękną* architekturę. Chciałbym bywać tu co jakiś czas. To kantowskie *pożądanie* obecności: *interesownym nazywamy upodobanie, jakie łączymy z przedstawieniem istnienia pewnego przedmiotu. Tego rodzaju upodobanie odnosi się przeto zarazem zawsze do władzy pożądania* [4]. Pożądanie częstej obecności tutaj wydaje się oczywiste. Bywam tutaj zawsze odkąd znam to miejsce: dotychczas tylko trzykrotnie. Zbyt krótko. Kiedyś przyjadę tu na kilka dni rysować kanciastą wieżę i trzciny laguny. I kilka razy dziennie będę delektować się najpiękniejszymi mozaikami starej Europy.

Refleksja z trzech przeżytych wydarzeń: niepiękna wiejska chałupa otrzymuje *piękno* poprzez wspomnienie własnego dzieciństwa, przypadkowy mieszczański dom francuski pokazuje *piękno* przez piękną nieznajomą, poznanie *pięknej* architektury wnętrza bazyliki przekłada się na piękno całego Torcello. Wydaje się, iż *piękno* tego dzieła jest ponadczasowe.

Wyjaśnia to coraz częściej czytywany przeze mnie Stróżewski: *nasz język potrafi rozróżnić dwa stany rzeczy: „piękne dzieło" i „piękno dzieła"* [5]. Filozof nie szuka raczej przykładów, chociaż ucieka się do przeżycia Miłosza. Architekt sprawdza teorie filozoficzne przez doświadczenie i doświadczanie przestrzeni, miejsca i architektury.

Jak odczytywać to zróżnicowanie w architekturze? Co oznacza *piękna* architektura?

Nie zawsze te same dzieła architektury były równie *piękne*: dla poszczególnych grup społecznych zróżnicowanych kulturowo, intelektualnie, generacyjnie. Nie odbieram jako pięknej architektury pekińskich świątyń; są jedynie tajemnicze, inne, obce i przez to interesujące. Nie wątpię, iż za piękną architekturę uznają ją Chińczycy. Dla nowojorczyka pewnie piękną przestrzenią są kaniony ulic Manhattanu. Dla mnie wychowanego na Krakowie czy Paryżu, to tylko ciekawostka: estetyczna i techniczna. Przez czas PRL-u pięknym domem wiejskim była „kostka" pod kopertowym dachem. I dla mnie może być piękna, ale w wydaniu Loosa czy Corbusiera. Wreszcie – co może najważniejsze w odbiorze pięknej przestrzeni – to wpływ czasu. Inaczej odbieramy dzisiaj wczorajszą architekturę socmodernizmu: z szacunkiem dla wysiłku, ale i z żalem zacofania. Stróżewski mówi wprost: *Dzieło piękne jest przemijające* [6]. Czyli: architektura piękna jest przemijająca. Gotyk najpierw był dziełem barbarzyńskim, dopiero później akceptowanym.

A czym jest *piękno* architektury? Z przytoczonych zdarzeń-doświadczeń osobistych wynika, iż jest jakby „poza" piękną materią architektury. Składają się na to osobiste i metafizyczne odczucia, pamięć przeszłości, „sny" i marzenia, nawet wiedza i przyzwyczajenie. Filozofia twierdzi, iż po pierwsze *piękno jest czymś, co dochodzi później, ale czym jest nie wiemy* [7]: to słowa Rilkego o Rodinie. David Hume powie, iż *każdy umysł dostrzega inne piękno* [8], a Kant mówi, iż piękna możemy szukać tylko w sferze *subiektywnego uczucia rozkoszy albo przykrości* [9]. To prawda: *rozkoszą* jest doświadczanie piękna Pawilonu Niemieckiego, *przykrością* obcowanie z architekturą, na przykład: Złotych Tarasów. Wszystko to jednak pozostaje w moim subiektywnym odczuwaniu. Jest to chyba zgodne i z heglowską teorią piękna, szczególnie z pojęciem *sztuki romantycznej* czyli takiej w której występuje przewaga *strony duchowej nad zmysłowym kształtem* [10]. Wreszcie, wygodnie jest dodać do tej refleksji aktualnie uznawane w teorii współczesnej architektury *znaczenie* – tak, jak je rozumie Norberg-Schulz. XX-wieczni posthegliści określają piękno w terminach *tzw. formy znaczącej, gdzie*

*forma (…) jest nieodłącznie związana ze znaczeniem jakie niesie* [11]. A *znaczenie* to w przypadku moich doświadczeń: pamięć najwcześniejszego dzieciństwa, to odkrycie piękna nieznajomej, to przeżycie, również metafizyczne Torcello.

Stróżewski pozytywnie, bo zmuszając do dodatkowej jeszcze analizy, utrudnia nam rozumienie piękna pisząc: *piękno dzieła jest wieczne* [12]. Podaje przykłady niezniszczalnego piękna Kaplicy Sykstyńskiej, *Damy z łasiczką* czy *Piątej Symfonii.* Ale jak to jest w architekturze? Czy dlatego podziwialiśmy Pawilon Niemiecki w Barcelonie również w latach kiedy istniał tylko na fotografiach? I czy dlatego został z pietyzmem odtworzony jak i uniwersytecka kaplica w Otaniemi po jej pożarze?

Zadano nam po raz kolejny trudne pytania. Nawet Stróżewski nie zawsze zamyka refleksję o pięknie wyrażnym ograniczeniem pola rozważań. Na szczęście, w naszej profesji i to z racji jej podstawowych cech i wartości, możemy akceptować inne stwierdzenie krakowskiego filozofa: *dialektyka rozgrywająca się między wolnością artysty, a niezależnością objawiającego się piękna jest prawdopodobnie największą tajemnicą artystycznej twórczości* [13].

I dlatego szukamy, zupełnie nienaukowo, nie tylko *pięknej* architektury, ale i *piękna* architektury. Do tego trzeba zauważyć człowieka, notując fotografią suche zdarzenie przestrzenne. Niezbyt często miewałem taki odruch wykonując tysiące zdjęć. I stąd powyższa refleksja.

PRZYPISY

[1] W. Stróżewski, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002 s. 269.
[2] Cz. Miłosz, *Esse. Wiersze.* Kraków–Wrocław 1984, s. 47.
[3] W. Stróżewski, *op. cit.*, s. 275.
[4] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia,* [w:] W. Stróżewski, *op. cit.*, s. 267.
[5] W. Stróżewski, *op. cit.*, s. 277.
[6] *Ibidem,* s. 280.
[7] *Ibidem,* s. 279.
[8] *Ibidem,* s. 272.
[9] *Ibidem,* s. 271.
[10] P. Jaroszyński, *Spór o piękno,* Poznań 1992, s. 120.
[11] *Ibidem,* s. 121.
[12] W. Stróżewski, *op. cit.*, s. 280.
[13] *Ibidem,* 264.

Rolf Kuhn*

# CONTEMPORARY ARCHITECTURE IN ITS HISTORICAL CONTEXT AND ON THE WATER

**WSPÓŁCZESNA ARCHITEKTURA NA WODZIE W KONTEKŚCIE HISTORYCZNYM**
Miasto Gubin i główny kościół – co jest wartością przy przekształceniach oraz, związana z tym kwestia, jaki rodzaj architektonicznego podejścia jest stosowny w przypadku kościołów, które zagubiły swoją pierwotną funkcję lub formę?
Może odpowiedzią jest pływająca architektura – taki rodzaj architektury mógłby się w przyszłości stać symbolem Łużyckich jezior.

To mark this occasion for the IBA Fürst-Pückler-Land GmbH, this lecture will address the question of how work on sacred, war-damaged buildings may be approached today. This question is put specifically in relation to Gubin town and main church, one of the 25 projects designated by the IBA Fürst-Pückler-Land GmbH as one of its spheres of activities in Lower Lusatia from 2000 to 2010. What is the potential for conversion and, tied in with this question, what architectural understanding is necessary for churches that have either lost their original use or whose original form has been impaired by war damage?

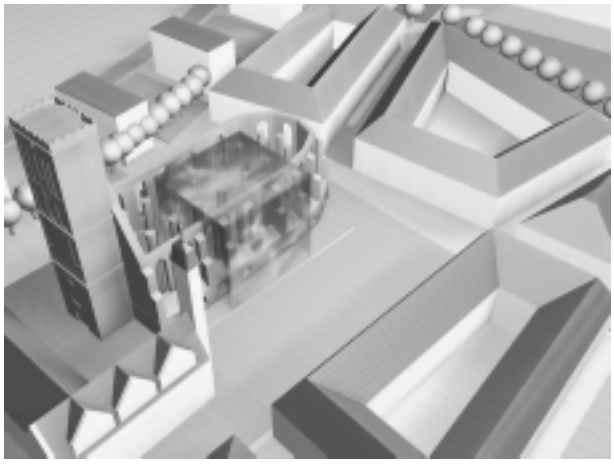
The town and main church was badly damaged in the latter stages of the Second World War. The towering roof, which was a landmark in the town at the time, burned down. So did the church tower, which today is just an empty shell, whilst virtually the only remaining part of the nave is the facade. In 2005 a foundation was set up on the Polish side, and a development association on the German side, both of which are committed to the initial aim of ensuring the continued existence of the remains of the church. This should then lead to a German-Polish meeting centre, which will accommodate church and cultural activities. Some ideas on this have already been developed in recent years: In 2001 a German-Polish artists workshop was held, which looked at temporary uses for the church. In summer 2002, the workshop ideas were amplified in project seminars at Wroclaw University of Technology and the University of Applied Sciences Lusatia, and presented in Gubin.

On 8 and 9 September this year a congress was held in Gubin, which addressed different aspects of the subject of the main church in the town. At this point we must mention the contributions and discussions, which highlighted the many different ways of dealing with the church: reconstruction of the church including all the intricate structural details or, on the other hand, a modern approach as represented not least by the IBA.

Before the lecture returns to the question of Gubin main church, reference should be made to selected cases, which are also classic examples of the subtle differences between total reconstruction and an architecturally designed rebuild:

The Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kirche may be cited as a particularly well-known example of a war-ruined church used again for religious purposes. The church, situated in central Berlin, was dedicated in 1895 and largely destroyed by bombing raids in 1943. Initial discussions as to whether the church should

* Kuhn Rolf, prof. dr inż. arch., IBA Fuerst – Pueckler – Land GmbH.



be rebuilt on the spot, which was becoming quite congested by then, were finally concluded in 1957 with a decision to design a new church building with the help of an international architectural competition. In 1958, as a result of public pressure, the executive architect, Egon Eiermann, and others involved in the project had to distance themselves from the demolition of the church and seek an acceptable solution. In 1961 the church was dedicated by the then Bishop Dibelius in the form in which it is known today, part memorial part church. This particular example clearly shows the exceptional quality of architectural design that can be achieved through the interplay between existing structures and a modern architectural approach. It is also clear that those with personal ties to people who knew the church in its original condition can be involved in a procedure like this, without it causing any emotional ill-will.

The Marienkirche in Neubrandenburg shows another aspect of dealing with destroyed churches. Here, the decision was taken to use the church in future as a centre for cultural events. Built in the 14th century, the Marienkirche underwent a neo-Gothic transformation in 1842. After being destroyed in the Second World War, the church remained a ruin until 1952. There followed measures to protect it and eventually, in 1997, an international workshop. In 2001 the church was handed over for its present-day use as a concert hall. As far as external design is concerned, the approach chosen for the Marienkirche was different from the one for the Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche: the exterior of the church was restored to its original condition. The interior of the church, on the other hand, has been designed to bring harmony between existing and rebuilt parts of the building and modern elements. The present-day use of the church can be referred to as an outstanding model of conversion. The modern structural alterations and fixtures satisfy functional and aesthetic considerations in equal measure.

The Resurrection Church in Berlin Friedrichshain may be cited here as another church put to cultural use. It was built in 1895 in the style of a late

Romanesque brick church and badly destroyed by air raids in 1943/45. Work started in 1947 to rebuild a simplified version of the church. Following extensive conversion work the „Environmental Forum Berlin" was finally opened in 2002 in the Church of the Resurrection. In this example, the interior alteration of the church into a modern conference centre is revealed by the external architectural language. A modern facade has been added to those parts of the original church building that still exist. The contrast between old and new is reflected not only in the modern architectural design, but also in the use of materials in the form of steel and glass.

As long ago as 2002, a student workshop at Wroclaw University of Technology sought potential architectural solutions to the problem of the remains of the main church in Gubin. Students were given the freedom to design possible solutions. Of the many different approaches put forward, a particularly abstract way of working with the existing fragments of the main church may be referred to by way of an example at this point. The original parts of the church building are not affected in terms of their structural form, but simply protected from further decline. A glass cube, which can be used for events and exhibitions, is planned for the sought-after German-Polish meeting centre. Part of the external facade is integrated within the cube as a structural element. This does away with the clear demarcation between interior and exterior. This design clearly shows how many possibilities there are when dealing with such an important, destroyed building. Depending on its intended use, any associated needs can be catered for without any loss of respect for the building in the course of work on it.

The previously mentioned student design ventures into an area which can be seen by some people as a blatant disregard for still vivid memories. In its own way, the design pushes the current bounds of architectural sensitivity and might even remove them. Apart from such a split with existing architecture, felt by many to be too severe, there are also „gentler" alternative ways of providing new space, as the example of the Marienkirche in Neubrandenburg shows. In its original form the roof of Gubin main church was a distinctive feature of the town. If this leads us to the conclusion that a reconstruction of the roof is essential, there are nevertheless alternative ways of designing it. It is, for instance, feasible to fit the roof with modern „solar tiles". With this method of using solar modules, the individual elements are not fitted onto an original roof, the solar panels themselves form the roof. In the case of the main church it would make sense to cover the south-facing half of the roof (approx. 1600 sm) with „solar tiles" and finish the rest off with identical-looking tiles. That would mean a production of some 145,000 kW/h per year. This corresponds approximately to the annual consumption of 50 detached houses.

So. when we look at the idea of preparing Gubin main church for its new role as a German-Polish or European meeting centre and if, at the same time, we would like to do justice to the building in terms of its past and future significance, then there is an opportunity for discussing any architectural alternatives to a reconstruction pure and simple. As the previous examples show, an international architectural competition would be a suitable way of developing an ideal solution, which combines content and form and, similarly, shows them to their best advantage without hurting any feelings. Whatever the case, it would be good if the layers of time – development of the church – destruction of the church – renovation and rebuild including change of use of the church – were to be expressed both in the external appearance and the interior design of the church, in other words, if

content and form were to constitute a single entity for the past and the future.. However, before we look at the future architecture of the church, let us go one step further: so far there is indeed an abundance of different ideas as to what a newly created German-Polish meeting centre should offer. First of all, requests and expectations in terms of content need to be discussed, so that the essential points can be defined in the form of a feasibility study. Once this first step is taken, the question of architectural work on the building will need to be asked.

Now to another project highlight in the work of the IBA Fürst-Pückler-Land, floating architecture. Floating architecture should become one of the trademarks of the Lusatian Lakeland in the future. Lusatia is in the south of the eastern part of Germany close to the Polish border. In the future, the newly emerging lakeland will be Lusatia's greatest potential for value added, alongside lignite. One way or another there will be no avoiding the question, why have floating architecture at all? Here are some answers to that:

1. In recent years there has been a sharp increase in the demand to live on, or close to, the water.
2. Areas of water and the shores around them have great potential for local and regional development, as they represent extremely attractive places in which to live and work.
3. Floating architecture is able to accommodate fluctuating water levels and thus help with flood protection.
4. Shore areas remain public places and are set aside for public use.
5. Mobile living? A new living and building culture?

The development of shore areas is one of the most important topics in Lusatia. Developments here are being pushed forward rapidly, so that the transformation of the landscape can actually be experienced. Although floating architecture is not a new idea, it brings with it great potential for innovation.

By way of example, some interesting cases of floating architecture will now be presented:

In the newly flooded Ijburg district near Amsterdam part of the residential development, including community facilities, is being carried out with floating architecture.

The city of Hamburg is earmarking moorage berths for urban floating architecture on a variety of inner-city canals, with the intention of introducing this type of construction into building culture in the Hanseatic city.

Finished examples of contemporary floating architecture are the floating sauna in Berlin, the Water Studio floating house in the Netherlands, the floating sauna in Neuruppin and Staffan Strindberg's floating house in Kalmar, Sweden.

These examples show that floating architecture is of international interest and holds particular potential for the development of tourism in Lower Lusatia: the floating holiday home on Lake Partwitz was constructed as a reference asset in June 2006. It has been fully booked since opening. Aqua Casa on the opposite north shore of Lake Partwitz constitutes Lusatia's biggest holiday home project.

Another project that has already been implemented is the floating diving school on Lake Gräbendorf. The installation was completed in August 2006 in partnership with a private investor, who uses the house as a diving school. It is worth mentioning that this is a successful PPP project.

An ambitious project currently being keenly pursued is the Lake Bergheid floating restaurant. This is a contemporary complement to the F60, an additional tourist attraction of a highly innovative nature in terms of building services, energy budget and architectural language. The IBA will use this project to demonstrate in what direction floating architecture can develop.

The floating bridge on Lake Sedlitz is a floating crossing unique in its dimensions and execution. It will link the nearest points on the shores of Lake Sedlitz, thus closing a gap in the existing route around the lakes. The cost effectiveness of the bridge should be ensured as abutting owners move in. The construction of a floating settlement by the floating bridge is the greatest imaginable use for it, as it represents a unique attraction in this setting, combining the Lusatian Lakeland adventure with direct experience of an unspoiled area of water.

With the background idea of achieving the greatest possible degree of self-sufficiency, the full mobile potential of floating architecture should be drawn out of the IBA in the coming year on the water, enabling navigable links on the Lusatian lakes to be used for the enjoyment of a new living and holiday culture in Lusatia.

The Internationale Bauausstellung Fürst-Pückler-Land in Lusatia is seeking national and international partners to help it discover content and form in Gubin main church, and to further develop floating architecture in the Lusatian Lakeland. We would particularly welcome the involvement of Polish architectural counterparts.

Ewa Kuryłowicz*

# PIĘKNO W AUTENTYZMIE CZY AUTENTYZM PIĘKNA?

BEAUTY IN THE AUTHENTICITY OR AUTHENTICITY OF THE BEAUTY?
„The attraction of constructing a new notion of beauty is practically the only thing that gives meaning to our profession" – so say the Spanish architects Abbalos and Herreros, trying to give the contemporary definition of beauty in architecture. What is that modern beauty and what is the way to get to it ? The way has been prepared by XX. century philosophers (R. Ingarden, W.Tatarkiewicz, W. Stróżewski), who, beyond classifying the values present in the phenomenon of the beauty as artistic and esthetic, stressed in their works the role of super–esthetical values, in the framework of which the essential values of the existence can be found. The new notion of beauty can be therefore build on the basis of understanding what is the essence if the super–esthetical values and this leads in the consequence to the problems of authenticity within beauty as well as within the architectural transmitting as a whole. Authenticity leads to the issues of architectural identity, extrapolated for the theory of identity formulated by psychological and sociological sciences, with the expression of identity and with the role of emotions, interpreted in the phenomenological way. The way to beauty in the contemporary architecture is not connected with any specific style, technology or ideology but derives from authenticity of the identity and of the architectural message.

(…) *„Pokusa wytworzenia* ***nowego wyobrażenia piękna*** *jest praktycznie* ***jedyną*** *rzeczą, która nadaje współcześnie sens naszej profesji* (…) [1]. Tak, w radykalnych słowach, godnych prawdziwie współczesnego manifestu, dokonali otwarcia XXI. wieku hiszpańscy architekci i jednocześnie teoretycy – Abbalos i Herreros [2]. I jak to w manifestach bywa, odnoszą się, wyjaśniając swój pogląd personalnie – tu: do architekta, porównując go do ogrodnika, tworzącego przestrzeń żyjącą własnym życiem, na podobieństwo ogrodu, który to ogród ludzie, za jego sprawą, powinni móc odkrywać, redefiniując w ten sposób swoje życie tak, by nabrało ono sensu w skomplikowanym świecie nowej ery [3]. (…) ***My****, którzy czerpiemy nie tylko z abstrakcyjnych stwierdzeń i naukowych nazw* (…) ***musimy*** *stworzyć nową, równoległą (do obecnie funkcjonującej), mapę odniesień która rzuci nowe światło na nasze projekty pomagając nam zdobyć nowe relacje, nowe symbole, nowe wyrazy i technologie co pozwoli nam porzucić stare, którym brak już koniecznej nośności. I musimy odbudować naszego interlokutora; świat do którego sie odnosimy.* (…) *Praca architekta przypomina zatem pracę ogrodnika (i polega na): oczyszczeniu działki, przygotowaniu terenu, wyborze gatunków, zasianiu ich w odpowiedni sposób a następnie zapewnieniu, iż upływ czasu powoli dziełu wydać oczekiwane owoce* [4].

Manifesty powstają, by zmienić świat [5]. Architekci wierzą, że mają tu coś do powiedzenia, i co charakterystyczne w cytowanym przykładzie, wprzęgają w to właśnie pojęcie ***piękna.***

Pomimo że w XIX w. Lew Tołstoj podważył powszechnie uznany związek piękna ze sztuką [6] to właśnie rozważania na temat warunków powstania dzieła sztuki pozwolą najszybciej zrozumieć jak szukać nowego wyobrażenia piękna. Dlatego architektura „właściwa" – ta, która na to miano zasługuje, to właśnie ta, która może być sklasyfikowana jako sztuka.

* Kuryłowicz Ewa, dr hab. inż. arch., prof. PW, Politechnika Warszawska, Pracownia Podstaw Projektowania i Teorii Architektury.

Filozofia piękna, jak pisze P. Jaroszyński, poza wartościami estetycznymi dopuszcza piękno pozaestetyczne [7]. W. Stróżewski, rozwijając teorię R. Ingardena, opisując piękno, wymienia wartości artystyczne i estetyczne oraz wartości określane jako **nad**estetyczne i wśród nich wymienia: wartości istnienia, prawdy moralne [8]. Wartości artystyczne, czyli pochodne bezpośrednich działań artysty, jego aktów twórczych, mogą być klasyfikowane jako dobre lub złe w sensie rzetelności wykonania mierzonej ich efektem. Wartości estetyczne, powstające w efekcie kontaktu z odbiorcą sa charakteryzowane przez wartości: piękne-brzydkie, i (…) *są ze soba ściśle związane* (…) *(ponieważ) pierwsze są fundamentem pojawienia się i odczytania drugich. Istotna wartość danego dzieła nie należy do wyobrażeń i przeżyć odbiorcy ale przynależy temu dziełu jako jego własność, która pobudza do odpowiedzi* (…) [9] .

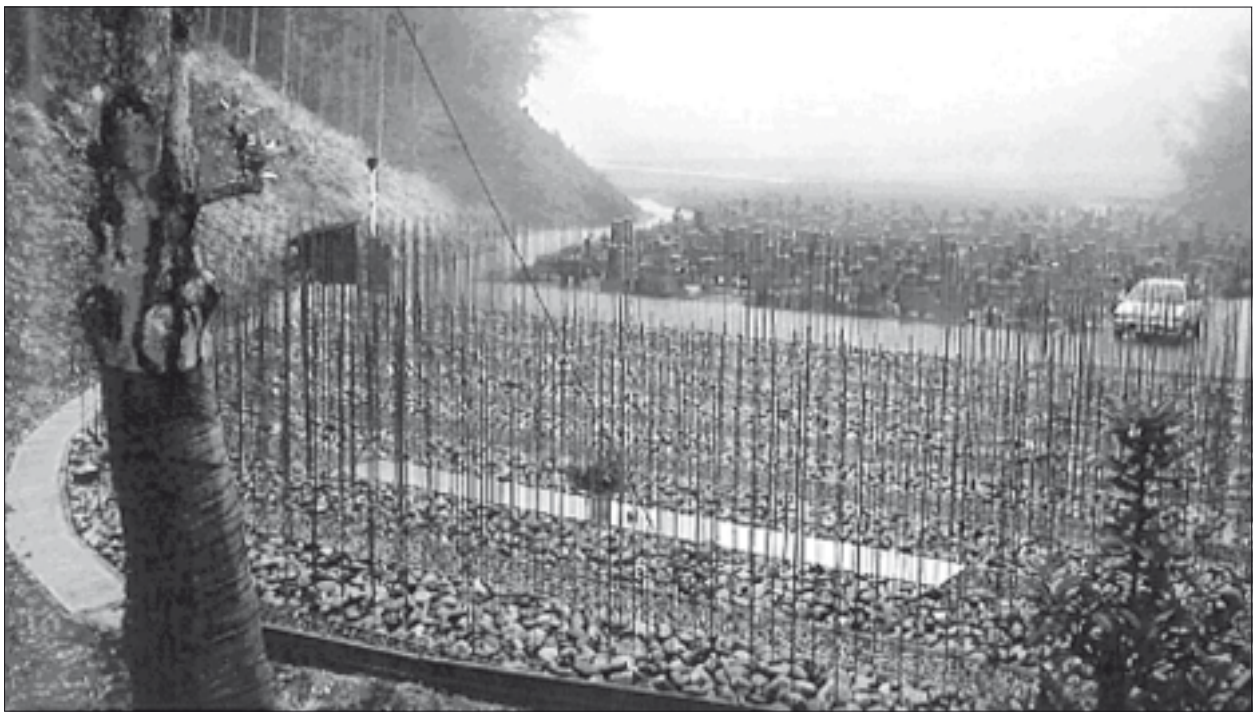
Powstaje pytanie: które z tych wartości w pierwszym rzędzie mogą przyczynić się do powstania *nowego wyobrażenia piękna*? Jeśli iść tropem Abbalos i Herreros, to piękno, które może pomóc w *redefinicji życia* najprędzej można znaleźć w owych „wartościach istnienia", których Hiszpanie Abbalos i Herreros nie uogólniają przy użyciu naukowego języka właściwego filozofom, ale, jak się wydaje, intuicyjnie ku nim prowadzą. *Nowy interlokutor*, używając ich języka, istnieje w świecie nowym i należy do niego przemawiać tak, by mógł on swoją egzystencję odnaleźć w nowych uwarunkowaniach. Egzystencję z kolei opisują wartości istnienia.

Owe *wartości istnienia i prawdy moralne* – trudne i ogólne określenia odsłonią się jeśli przywołać stwierdzenie W.Tatarkiewicza, iż: *Dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć, jednakże tylko takim wyrazem, jaki jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać* [10]. W architekturze zatem odwołania do tych wartości wiodą poprzez przeżycia – emocje, które architektura może uruchomić, bądź nie. Pragnę postawić tu tezę, że prawdziwe *przeżycia* odbiorcy – nie wrażenia estetyczne czy artystyczne, a właśnie przeżycia – może wywołać tylko architektura która sama jest *prawdziwa* i autentyczna. Nie jednak w takim sensie jak chcieli puryści i moderniści, którzy pozostawili, poza innymi pozytywnymi dokonaniami, niechęć do nadużywania określeń dotyczących moralności i prawdy, jakoby ulokowanej w architekturze, o czym pisał w 1977 r w słynnej książce David Watkin [11], a w sensie autentyzmu przeżyć człowieka pozostającego w realiach świata o określonym paradygmacie – świata XXI wieku. Podejście, które prezentuję, o zdecydowanie romantycznej proweniencji, biorąc pod uwagę Romantyzm jako ruch intelektualny i kierunek nie zaś egzaltowaną postawę emocjonalną – i jak mam wrażenie podkreślane przez cytowanych tu Hiszpanów, nie jest wcale nowe. Ma swoją historię i opis wśród twórców minionej architektury, by wymienić tu choćby Louisa Sullivan'a z początków XX wieku:. (…) *Każdy budynek, na który patrzysz jest obrazem człowieka, którego nie widzisz. Człowiek jest rzeczywistością, a budynek jego potomkiem* (…) *Abyśmy mogli zrozumieć dlaczego niektóre rzeczy są jakie są w naszej architekturze pozbawionej serca, musimy przede wszystkim spojrzeć na ludzi, ponieważ nasze budynki, jako całość nie są niczym innym jak tylko wielkim parawanem za którym kryją się wszyscy ludzie* [12].

**Autentyzm**, w którym upatruję warunku dla prawdziwych przeżyć człowieka – odbiorcy XXI w. architektury, co z kolei jest warunkiem obecności w niej prawdziwego piękna, jest trudny do rzetelnego zdefiniowania. (…) *Przez wieki (jego) rozumienie* ulegało *przeobrażeniom. Zmieniały się kryteria, wedle których był on oceniany* (…) *Termin „autentyczny" łączy pojęcia „autorytatywny", „prawdziwy" i „oryginalny". Etymologia wyrazu wywodzi sie z greckiego authentikos – sam, siebie, samo; łacńskie* authenticus *oznacza niesfałszowany, wiarygodny, prawdziwy, oryginalny.* [13] Jak sformułował to Nicole Ex: *Autentyczność nie*

1

3



2

*jest dana raz na zawsze. Jest wyjątkowym dynamicznym zjawiskiem. Jest procesem.* [14]

Zastanawiając się czym może być **autentyzm architektury**, by dojść do sedna najszybciej, rozważania prowadzą do pojęcia **tożsamości.**

**Tożsamość** dla architektury jest pojęciem metaforycznym, zapożyczonym z opisu cech ludzkich. Architektura, stanowiąc element „języka" przestrzeni, jest niejako projekcją świadomości na otoczenie wybudowane, stąd zapożycza zawartość tego pojęcia.

W całości jest czymś płynnym, nie ustalonym raz na zawsze – (…) *projektem symbolicznym realizowanym przez jednostkę w sposób aktywny i twórczy* [15].

Tożsamość człowieka buduje tak jego zewnętrzny stan posiadania: czynniki na które nie ma wpływu jak np. uwarunkowania genetyczne, uwarunkowania losowe – np. gdzie, w jakim kraju się urodził, jego zewnętrzny stan posiadania ale też, i to co najważniejsze, jego **jaźń.** To, czym jest człowiek jako podmiot czyli – jego *tożsamość* – określone jest zasadniczo poprzez to, w jaki **sposób rzeczy mają dla niego znaczenie**, jak twierdzi Charles Taylor. Jest to częścią jego jaźni.

Prawdziwa tożsamość *architektury* powinna być zawarta w jej „jaźni", – w „świadomości", która buduje swój obraz poprzez wartości (jest to oczywiście kolejna metafora). Czym jest na tym tle owa metaforyczna „świadomość architektury"? Tu wracamy do autentyzmu jej przekazu. Przekazu nastawionego nie na to co architektura „posiada" a na to czym immanentnie „jest".

Przekazu, na którego konstrukcję składa się i przestrzeń nią ograniczona i sposób w jaki owo ograniczenie jest budowane; środki, których architekt używa, by architektura będąc taką, mogła być dla ludzi jasna, aby mogła „się samoreprezentować", „odkrywać" poprzez głębokie architektoniczne wartości.

Tak jak cała architektura musi być autentyczna i aktywna w swym przekazie, tak i uczucia, które może wywołać, powinny powstawać na bardzo ostrożnej, bardzo przemyślanej drodze, wytyczonej przez głęboką wiedzę twórców na temat ludzkiej duszy i umysłu, percepcji, emocji, sposobów w jakie emocje i myśli można sprowokować, uruchomić, uwolnić (?…).

Jak pisze bowiem R. Scruton: (…) ***uczucie nie istnieje samo w sobie i z siebie,*** *w jakimś czysto subiektywnym medium, choć oszukujemy sie sądząc, że jest inaczej – wierząc, że jesteśmy wzorami wrażliwości, które przypadkiem zostały pozbawione sposobu jej objawienia. Uczucie istnieje, kiedy znajduje formę obiektywną w słowach, w gestach, planach i zamiarach. Uczucie obejmuje pewien obraz świata i postawę wobec niego. Jego funkcją jest rozumienie. Poeta, który powoduje, że przez chwilę przenosimy się w czasie ku jego uczuciom i w ten sposób odtwarzamy je w sobie, może stworzyć nam możliwość ekspresji i otworzyć nasze serca* [16].

Przypomnę: cechy wywoływane u człowieka w dziele architektury które aspiruje do kategorii *dzieła sztuki* to: wzruszenie, zachwyt, wstrząs. A to są uczucia. Architekt i artyści tworzący dające prawdziwe odczucia piękna nie ominą zatem warunku, iż, **muszą** przyjąć rolę owego, opisanego przez Rogera Scrutona, Poety.

*Odczucie piękna które uda się wywołać u ludzi, może* wywodzić się tylko z najgłębszej *tożsamości* dzieła architektury, które musi być i jako takie jest *dziełem sztuki* – z przelanej na nie ludzkiej świadomości i wiedzy jak dążyć do uzyskania u człowieka autentycznego przeżycia w zakresie w jakim może to sprowokować i wywołać przecież tylko materia. Hiszpanie nazwali to tworzeniem sekretnego ogrodu, filozof nazwał to poezją.

W warstwie artystycznej i estetycznej piękno współczesnej architektury nie musi zatem nas interesować tak bardzo jak w warstwie **nad**estetycznej – ezgystencjalnej, emocjonalnej, warstwie najgłębszego ludzkiego istnienia.

Zagadnienie przekazu znaczeń – ich transmisji – zostało wybrane jako wiodący temat przemyśleń

światowej społeczności architektów na XXIII Kongres UIA planowany na lipiec 2008 w Turynie. Podczas odbytej 6 października w Warszawie 3. Międzynarodowej Konferencji PR UIA „Miejsca duchowe" zatytułowanej „Architektura – bezgłośny przekaz głośnych emocji" [17], będącej wstępem do ogólnoświatowej dyskusji, rozważano szeroko kwestię znaczenia i możliwości integracyjnych dla społeczeństw w przypadku architektury, w której emocje grają rolę nadrzędną – architekturze miejsc duchowych. Wnioski z tej konferencji prowadzą do spostrzeżenia, iż istotnie, *nowe wyobrażenie piękna* nadaje o tyle sens naszej profesji o ile powstaje tam, gdzie to piękno jest faktycznie ulokowane – w egzystencjalnej warstwie i przeżyć odbiorcy i interpretującego te przeżycia twórcy. Stąd, jak mam wrażenie, poszukiwanie go w stylistyce czy to nowej architektury inspirowanej światem wirtualnym czy w architekturze zdeterminowanej nowymi technologiami, jest krążeniem wokół problemu a nie lokalizowaniem go. Piękno może tam być wykryte bądź nie, ale nie ma to znaczenia dla prawdziwego sensu nowej architektury. Jej piękno zawarte jest w jej autentyzmie, wywołującym szczerą reakcję, który może dotrzeć do współczesnego człowieka, jeśli architekt znajdzie sposób by tę drogę znaleźć, jak ogrodnik czy poeta. Obecność owego, tak rozumianego piękna, stanowi o być albo nie być współczesnej architektury, gdzie coraz częściej konkurować musi ona z treściami łatwiej przyswajalnymi, przekazem „instant" kryjącym się za szklanym ekranem komputera pod postacią Internetu. Pytałam we wstępie do sesji: *Czy architektura może być niepotrzebna? Co musimy w niej odkryć na nowo i o co wzbogacić, aby przekazywała treści ważne i atrakcyjne dla współczesnego człowieka? (…) Przeżycia w cyberprzestrzeni, (choć coraz ważniejsze dla), wymagają uzupełnień, jakich może dostarczyć tylko realny świat poprzez dotyk, zapach, fakturę, formę i budzone przez to skojarzenia, wspomnienia i przeżycia* [18]. I w tym sensie musimy sobie ten współczesny świat ciągle redefiniować na nowo.

Takie podejście do współczesnego piękna wyjaśnia możliwość jego obecności w obrębie różnych stylistyk i różnych typów obiektów i przestrzeni. Najłatwiej prześledzić je w architekturze miejsc dedykowanych duchowości jak np. miejsca pamięci. Pomnik zniszczonego przez trzęsienie ziemi maista Grande Cretto w Gibelina, we Włoszech, z 1989 roku, projektowany przez Alberto Burri jest wyjątkowo syntetycznym przykładem zrozumienia, że *piękno*, które bez wątpienia tam jest, nie leży w jakiejkolwiek przyjętej stylistyce ani też np. szczególnych właściwościach tworzywa, jego harmoniii bądź dysharmonii a w dotarciu do przeżyć drogą podobną do drogi jaką od tysięcy lat stosowano w świątyniach różnych religii, gdzie *sacrum* określano m.in poprzez milczenie i pustkę, posługując się klasyfikacją fenomenologiczną Rudolfa Otto [19] (il. 1).

Szlachetność przestrzeni japońskiego cmentarza Cemetery for the Unknown w Mirasaka pod Hiroszimą zrealizowanego w 1998 r (arch. Hideki Yoshimatsu + Archipro Architects), porównywalna z ciszą Cmentarza Leśnego Asplunda i Leverentza, również jest równoznaczna z pięknem. (il. 2). Autentyzm dotarcia do przeżycia dający w efekcie piękno jest obecny również w przestrzeniach nie dedykowanych duchowości w jej wymiarze stricte egzystencjalnym a poświęconych intelektowi jak w przypadku projektu Erasmian Garden projektowanego w Arboretum Trompenburg w Rotterdamie przez grupę West 8. (il. 3) [20].

Co tu dużo mówić – Hiszpanie mają rację.

## PRZYPISY


[1] I. Abalos, J. Herreros *Beauty (the latent garden),* [w:] *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Actar, Barcelona 2003, s. 79, tłum wł.

[2] *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Actar, Barcelona 2003.

[3] (…) „sama praca (architekta) polega (…na formowaniu, krok za krokiem, sekretnego ogrodu. (…) (Jest on) połączeniem natury i świata sztucznego, (a powstaje poprzez) zacieranie granic dyscyplin pomiędzy architekturą i sztuką, organizację doświadczenia (w przestrzeni) jako narratywnę sekwencję (działań) z przewagą ruchu, wrażeń wizualnych jak też poprzez łączenie tego co widzialne z niematerialnym i niewidzialnym, budowanie przestrzeni publicznych z uwzględnieniem nowej wrażliwości., itp. Składniki te prowadzą do powstania nowego ogrodu, który widać lub nie, ale bez którego nie ma żadnej nowej architektury, a są, w najlepszym razie, jedynie jej wariacje, *ibidem*, s. 79, tłum. własne.

[4] *Ibidem,* s. 79, tłum. wł., podkr. moje (EK).

[5] Patrz: Ch. Jencks, *The Volcano and the Tablet*, [w:] *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, ed. By Ch. Jencks, Karl Kropf, Wiley – Academy 2002, s. 6–12.

[6] E. Kuryłowicz, *Architektura jako sztuka – między kompleksem a arogancją*, [w:] materiały konferencyjne Czasopismo Techniczne „Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej. Architektura jako sztuka. 2004" IPA WA PK, Kraków 2004, s. 94

[7] P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Poznań 1992, s. 47–48.

[8] H. Wesołowska-Starzec, *Sacrum jako nadwartość. O doświadczeniu sacrum w miejskiej przestrzeni profanum*, [w:] Mat. konf. 3 Międzynarodowej Konferencji PR UIA „Miejsca duchowe": „Architektura – bezgłośny przekaz głośnych emocji", Warszawa, październik 2007, s. 289–297.

[9] *Ibidem,* str. 293.

[10] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.

[11] D. Watkin, *Morality in Architecture*, 1977.

[12] L. Sullivan, *Lecture 3 of Kindergarten Chats,* (1901–1902) za: A. Forty, *Words and Buildings*, Thames and Hudson, London 2000, rozdział „Truth", s. 301, tłum. wł.

[13] *The Oxford English Dictionary*, Oxford 1989, za: J. Jokilehto, „Authenticity: A General Framework for the Concept" Nara 1994, s. 18, za: Monika Jadzińska, *Autentyzm w sztuce współczesnej*, [w:] Ochrona Zabytków nr 4, 2006, s. 33–48.

[14] N. Ex., *How fake is real? Our perceptions of authenticity*, [w:] *Clear head, steady hand. Conservation and education: changing perspectives in the netherlands*, Amsterdam, 2005 s. 40, za: *ibidem*, s. 33.

[15] A. Elliott, *Koncepcje ja*, Sic!, Warszawa 2007, s. 11.

[16] R. Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, Wyd. Thesaurus, Łódź-Wrocław 2006, rozdz. Kultura i kult, s. 28–29.

[17] patrz: www.Spiritual–places.eu

[18] E. Kuryłowicz, *Wprowadzenie*, [w:] Materiały Konferencyjne 3. Międzynarodowej Konferencji UIA WP Spiriutual Places „Architektura – bezgłośny przekaz głośnych emocji" Warszawa, październik 2007, s. 11–14.

[19] R. Otto, *Swiętość*, Wydawnictwo KR Warszawa 1999, rozdz. 2.

[20] Wszystkie ilustracje: Aldo Aymonino, V.P. Mosco, *Contemporary Public Space Un–volumetric Architecture*, SKIRA, Milano 2006.

Waldemar Marzęcki*

# PIĘKNO NARASTANIA

BEAUTY OF INCREASE
Has originality become, as in other arts, the most important/crucial category of the modern architectural estethics? Is the author's desire to astonish the most important? This is one of many questions brought about in the theses of this year's conference. One should search for the answers in the beauty of increase. The article presents the author's vision of harmonious location of high buildings in the centre of Szczecin.

*Czy najważniejszą kategorią współczesnej estetyki architektury, jak w innych sztukach, stała się oryginalność? Czy najważniejszą potrzebą twórcy jest chęć zadziwienia?* Oto pierwsze z wielu pytań, jakie postawili profesorowie Maria Misiągiewicz i Dariusz Kozłowski w tezach tegorocznej konferencji poświęconej definiowaniu przestrzeni architektonicznej, a w szczególności rozważaniom nad pięknem architektury współczesnej.

Zapewne większość młodych architektów i urbanistów marzy o tworzeniu dzieł, którymi zachwyci się cały świat. Będą one jedyne – niepowtarzalne. Zabłysną na tle innych obiektów. Zogniskują na sobie uwagę przechodniów usuwając w cień wszystko, co istnieje wokół nich.

Z wiekiem i kolejnymi zrealizowanymi projektami u większości marzycieli gaśnie to przemożne pragnienie indywidualnej kreacji. Niektórym projektantom racjonalne dorastanie do zawodu nie powiodło się. Są w śród nich najprawdopodobniej najwybitniejsi twórcy architektury i urbanistyki. Innym może nie starczyło po prostu zwykłego szczęścia zawodowego. Wydaje się sensownym w tym miejscu zacytowanie bardzo popularnego powiedzenia, że „nie ma tego złego co by na dobre nie wyszło". Bolesne fiasko idealistycznych marzeń może przynieść bardzo wiele korzyści. Oto przed wieloma nadal ambitnymi architektami może otworzyć się wspaniała choć zgoła odmienna od młodzieńczych planów przestrzeń twórcza. Przestrzeń harmonijnego zapełniania własnymi realizacjami kolejnych kart historii przekształcania przestrzeni. Może zamiast indywidualnej kreacji należy szukać satysfakcji w utalentowanym i wrażliwym dopisywaniu kolejnych dzieł w zastanej przestrzeni sławiąc tym **piękno narastania**.

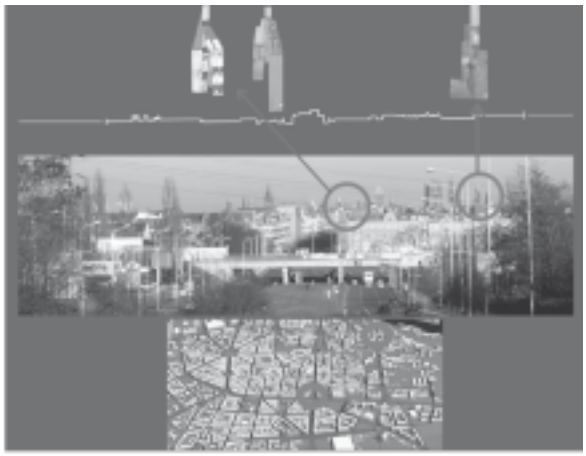
Wracając do przytoczonego na wstępie pytania sądzić można, że jeśli zostało ono zadane na tak ważnej konferencji, to problem ten nie musi dotyczyć wyłącznie młodych adeptów zawodu architekta. *Czy najważniejszą potrzebą twórcy jest chęć zadziwienia?* Dotyczyć może również wielu doświadczonych projektantów. *Chęć zadziwienia* może subiektywnie kojarzyć się z czymś niepokojącym, rodzącym podejrzenie o brak respektu i pokory wobec zastanej przestrzeni urbanistycznej i architektury. W powojennym krajobrazie Polski powstało wiele kontrowersyjnych realizacji. Znaczna ich część przyczyniła się do radykalnego przekształcenia przestrzeni miejskich. Brak szacunku dla historycznego dorobku poprzednich pokoleń architektów i urbanistów kładzie się bolesnym cieniem na spójności przestrzennej wielu polskich miast.

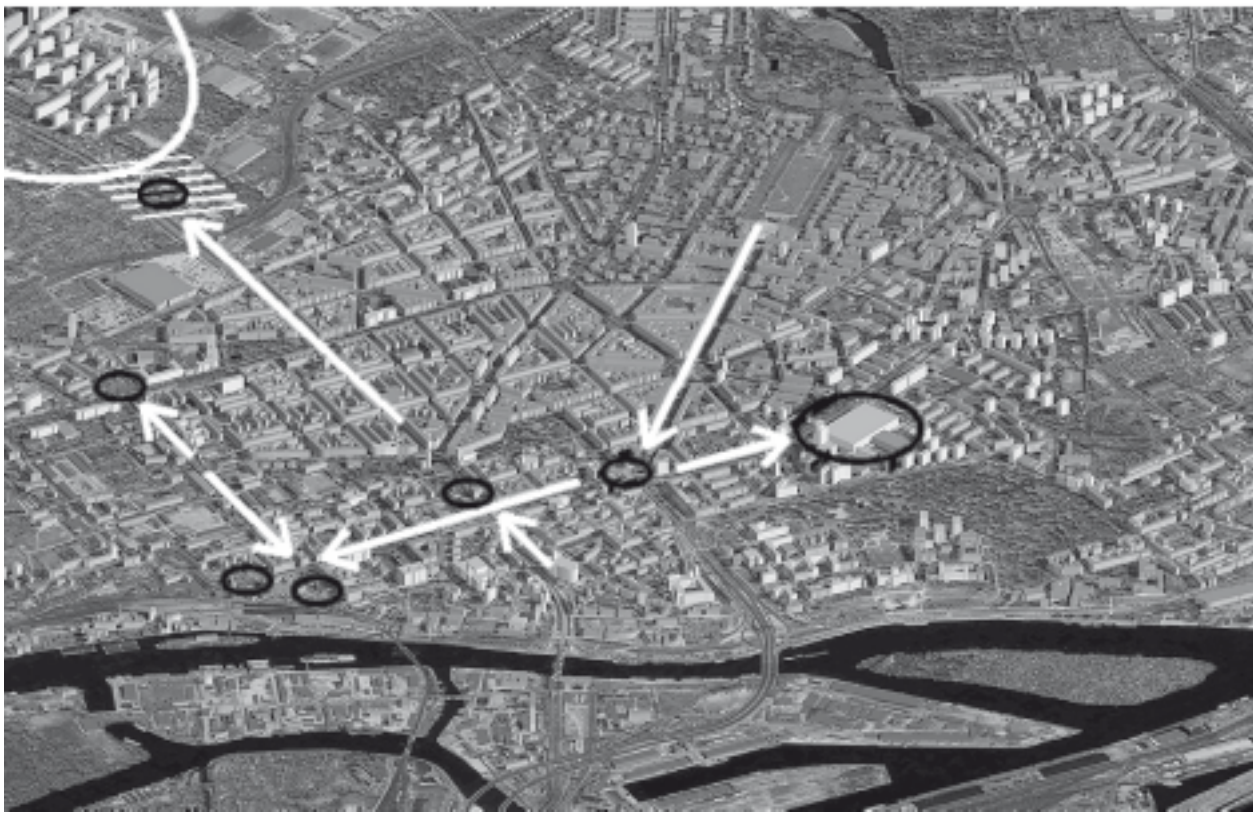
Z tego powodu rozmyślając nad pięknem architektury współczesnej nie można zdaniem autora rozważać jej bez kontekstu miejsca, w którym powstaje. Pisząc te słowa można poczerwienieć ze wstydu z powodu ich oczywistości. Problem jednak w tym, że uczucie gorąca policzków nader często towarzy-

* Marzęcki Waldemar, dr hab. inż. arch., prof.PS, Politechnika Szczecińska, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego, Dyrektor IAiPP.

szy obserwacji wielu współczesnych realizacji. Ich twórcy wielokrotnie wręcz demonstracyjnie szokują egocentrycznością swoich budowli. Może najbardziej spektakularna jest obserwacja zmian, jakie w ostatnich latach zachodzą w naszej stolicy. Miasto niemalże całkowicie zrównane z ziemią i kompletnie bezbronne przestrzennie, stało się po wojnie miejscem wielu wręcz szalonych eksperymentów architektoniczno-urbanistycznych. Romantyczna wizja budowy na gruzach stolicy nowego miasta w efekcie pozbawiła Warszawę tożsamości i charakteru. Nikt nie prowadzi wycieczek aby podziwiały osiedle „Za Żelazną Bramą". Za taką samą, lecz już nie symboliczną żelazną bramą, powstają obecnie zespoły mieszkaniowe, które można zwiedzić jedynie ze specjalną przepustką. Przykładowa „Marina" na Mokotowie jest już odrębnym organizmem miejskim ulokowanym w centrum naszej stolicy. Powojenne losy odbudowy Warszawy tak się potoczyły, że najczęściej wymienianym symbolem stolicy jest odbudowana Starówka oraz Pałac Kultury i Nauki. Na naszych oczach ten socrealistyczny i kontrowersyjny, ale jednak bardzo charakterystyczny fragment miasta jest niszczony przez las kompletnie anonimowych wieżowców. Radykalnie zmienia się najbliższe otoczenie obiektu. Wieżowce również zmieniają sylwetę miasta. Nasza stolica zaczyna wyglądać jak uboga kopia dalekowschodnich centrów biznesu. W żadnej mierze nie można utożsamiać takiego działania z pięknem narastania, lecz raczej z leczeniem kompleksów poprzez wyrzucanie tradycji do kosza. Tego typu problemy dotyczą nie tylko Warszawy, ale również innych polskich miast. Sadzę jednak, że postęp i wspomniana w pytaniu *chęć zadziwienia* może być realizowana w zgodzie z wartościami materialnymi i duchowymi przyświecającymi powstaniu i rozwijaniu poszczególnych miast. Lokowanie w istniejących strukturach miejskich obiektów wysokich może posłużyć do zilustrowania istoty przyjaznego narastania. Władze Szczecina również rozważają możliwość budowy obiektów wysokich w obrębie zabudowy śródmiejskiej. W tym celu zwróciły się z zapytaniem o możliwość takich lokalizacji [1]. W wyniku podpisanej z miastem umowy powstało opracowanie, które umożliwia obiektywną analizę wszelkich skutków przestrzennych lokowania wieżowców w centrum Szczecina. Aby precyzyjnie odpowiedzieć na zadane przez władze miejskie pytanie należało stworzyć odpowiednie narzędzie badawcze. Narzędziem tym jest komputerowy model zabudowy centrum miasta. Obejmuje on kilka tysięcy trójwymiarowych obiektów. Model, oprócz wizualizacji poszczególnych budynków, zawiera komputerowo wygenerowane ukształtowanie terenu. Stworzenie wirtualnej przestrzeni miejskiej, choć bardzo pracochłonne było niezbędne dla właściwego rozwiązania tego zadania. Model nie tylko umożliwia bardzo precyzyjne monitorowanie wszelkich zmian przestrzennych zachodzących w centrum Szczecina. Przy jego pomocy można również przeprowadzać bardzo precyzyjne i specjalistyczne analizy. Tego typu badania nie byłyby możliwe do przeprowadzenia przy użyciu tradycyjnego modelu, zrobionego z typowych materiałów modelarskich. Postać cyfrowa zabudowy miejskiej pozwala na bardzo wnikliwe i niestandardowe badania przestrzeni miejskiej.

Na bazie komputerowego modelu centrum Szczecina została sformowana autorska wizja lokowania zabudowy wysokiej. Wzniesienie w mieście nawet jednego wysokiego obiektu powoduje poważne konsekwencje zarówno przestrzenne, jak i funkcjonalne. Tym bardziej ulokowanie w strukturze miasta kilku wieżowców z pewnością przyczyni się do poważnej zmiany oblicza miasta. Zgodnie z myślą przewodnią artykułu w zaproponowanej wizji starałem się proces lokowania zabudowy wysokiej podporządkować idei przyjaznego narastania. Zabudowa centrum Szczecina jest bardzo charakterystyczna. W większości wypadków na substancję mieszkaniową i usługową składają się cztero- lub pięciokondygnacyjne kamie-





nice przykryte dachami o niewielkim spadku przez przechodniów spostrzegane jako płaskie. Najczęściej jest to zabudowa z przełomu XIX i XX wieku. Poszczególne kamienice posiadają bardzo bogaty detal architektoniczny. Równie cenny i zarazem bardzo charakterystyczny dla centrum Szczecina jest układ urbanistyczny. Zdaniem autora artykułu, aby mówić o przyjaznym narastaniu nowej zabudowy trzeba nawiązać „dialog" z wartościami architektonicznymi i przestrzennymi istniejącej zabudowy. W zaproponowanej wizji lokowania zabudowy wysokiej wymóg ten jest spełniony pod trzema autorsko sformowanymi warunkami.

**Warunek I**

Pierwszym polem przyjaznej dyskusji jest materiał z jakiego zostaną wybudowane nowe obiekty. Bardzo często w wieżowcach oprócz wykorzystywania innowacyjnych możliwości konstrukcyjnych, eksponuje się nowoczesne materiały. Stal, szkło, aluminium, kompozyty węglowe, sztuczne tworzywa stają się jednym z ważniejszych składników architektonicznej wypowiedzi. Ich obecność w elementach konstrukcyjnych, wnętrzach a zwłaszcza na elewacjach jest bardzo widoczna. Problem w tym, że najczęściej tak zaprojektowane elewacje bardzo kontrastują z tradycyjnymi elewacjami otaczającej zabudowy. W autorskiej propozycji pierwszym warunkiem jest wykorzystanie na elewacjach materiałów zgodnych z tymi, jakie zostały użyte w otaczającej je zabudowie historycznej. Oczywiście mogą to być materiały zupełnie nowej generacji o znacznie lepszych właściwościach, ale wizualnie odpowiadające tradycyjnym. Nie ma żadnych przeszkód technicznych, aby elewacja wieżowca nie mogła być wykonane z cegły czy tynku. Dla prawidłowego oświetlenia wnętrz nie potrzeba szklić całych ścian. Równie prawidłowe oświetlenie można uzyskać za pomocą okien o proporcjach zbliżonych do tradycyjnych. Twórcze działanie projektowe przy założeniu wykorzystania materiałów tradycyjnych może przynieść bardzo ciekawe rezultaty. Znane są liczne przykłady obiektów wysokich, w których zastosowano w sposób absolutnie współczesny, na przykład, cegłę. Jednak przy rozważaniach dotyczących lokowania w mieście obiektów wysokich spełnienie tylko tego warunku z pewnością nie będzie wystarczające.

**Warunek II**

Szczecin posiada bardzo charakterystyczną sylwetę. Nad stosunkowo płaską zabudową śródmiejską wznoszą się liczne wieże kościołów, zamku Książąt Pomorskich oraz kompleksu budynków na Wałach Chrobrego. Wspólną cechą wszystkich wymienionych wież jest ich smukłość. Dzięki temu w bardzo naturalny i nie agresywny sposób górują nad Szczecinem. Wzniesione w latach powojennych wielokondygnacyjne budynki wielorodzinne również są bardzo widoczne w mieście. Niestety, ich masywne pozbawione smukłości bryły ujemnie wpływają na sylwety miasta. W związku z tym drugim warunkiem przyjaznego narastania jest smukłość. Polega na tym, że projektując coraz wyższą partię budynku nadajemy mu mniejszy gabaryt. Warunek ten stwarza możliwości twórczego podejścia do bryły jaką jest wieża. Użycie do budowy tradycyjnych materiałów oraz twórcze potraktowanie idei wieży powinno przyczynić się do prawidłowego wpisania się nowych wieżowców w sylwetę Szczecina.

**Warunek III**

Dwa pierwsze warunki kształtowania zabudowy wysokiej opierają się na zasadzie nawiązywania do najważniejszych cech zabudowy istniejącej oraz współczesnym i twórczym ich zinterpretowaniu. Jest jeszcze trzeci, zdaniem autora, niezwykle istotny warunek do spełnienia, który umożliwi harmonijne budowania zabudowy wysokiej. Jest nim umiejętność właściwego lokowania obiektów wysokich. W bardzo wielu przypadkach obiekty wysokie są wznoszone w miejscach przypadkowych. O ich lokalizacji naj-

częściej decyduje fakt, że dany teren jest wolny od zabudowy i dostępny inwestycyjnie. Czasem obiekty wysokie powstają poprzez wyburzenia istniejącej zabudowy. Dostępność terenu pod nową inwestycję i możliwość spełnienia wszystkich, z tym związanych warunków nie jest wystarczającym argumentem uzasadniającym słuszność podjęcia takiej decyzji. Obiekty wysokie są budowlami znaczącymi w mieście. Ich budowa zawsze ma istotny wpływ na miasto. Warto więc to oddziaływanie wykorzystać dla właściwego harmonizowania przestrzeni miejskiej i kreowania jej nowego wizerunku. W tym celu konieczne jest spojrzenie na obiekty wysokie również z punktu widzenia kompozycji urbanistycznej. W Szczecinie zabudowa śródmiejska charakteryzuje się bardzo czytelnym systemem placów, w większości gwiaździstych, długich osi komunikacyjnymi i alei spacerowych z towarzyszącą im wspaniałą zielenią. W tak ukształtowanej przestrzeni miejskiej, projekt zakłada lokowanie obiektów wysokich na zamknięciach osi. Przez cały okres powojennej odbudowy Szczecina zabudowę wysoką lokowano w dość dowolny sposób. W wielu wypadkach nie respektowano nawet historycznych linii zabudowy. Zarówno budynki z lat 70. jak i wzniesiony stosunkowo niedawno najwyższy obiekt w mieście – Pazim PŻM nie są właściwie ulokowane w strukturze urbanistycznej Szczecina. Po przeanalizowaniu wszystkich osi urbanistycznych w mieście oraz możliwości lokowania nowej zabudowy okazało się, że możliwe jest zamknięcie obiektami wysokimi prawie wszystkich osi Szczecina. Idea wznoszenia obiektów wysokich na zamknięciu głównych osi komunikacyjnych centrum Szczecina wynika z chęci zrozumienia i kontynuacji istoty pomysłu architektonicznego i przestrzennego, jakim kierowano się wznosząc zabudowę historyczną Szczecina. Propozycja ta zmierza do harmonijnego wkomponowania współczesnej zabudowy o bardzo silnym oddziaływaniu przestrzennym w niemniej silny i będący wizytówka Szczecina układ urbanistyczny.

Każde rozwijające się miasto musi znaleźć swój własny sposób na zmianę swojego oblicza. Nie zawsze *najważniejszą potrzebą twórcy* musi być *chęć zadziwienia*. Nawet tak znaczący obiekt jak wieżowiec może „karnie stanąć" w odpowiednim miejscu. Swą oryginalną i równocześnie głęboko osadzoną w tradycji miejsca architekturą zapewne przysporzy satysfakcji projektantowi i mieszkańcom. Ufam, że gdyby w ten sposób zrealizować ideę lokowania zabudowy wysokiej w Szczecinie, to zapewne po latach będzie można mówić o mieście, w którym widać **piękno narastania**. Może nie tak spektakularne jak w Wenecji, ale godne sławy Szczecina, przez niektórych zwanego „Paryżem Północy".

PRZYPISY

[1] Władze miasta zleciły zespołowi w składzie W. Marzęcki, K. Czyńska, P. Rubinowicz opracowanie analizy możliwości lokowania obiektów wysokich w centrum Szczecina.

Maria Misiągiewicz*

# MEANDRY ZADZIWIANIA W ARCHITEKTURZE NOWOCZESNEJ

MEANDER OF ASTONISHMENT IN MODERN ARCHITECTURE
The essay touches the problem of originality of form discovered by the outstanding architects, who bring the works of building art up to the peak of the artistic values' hierarchy.

**Sztuki piękne**. W wieku XV architekturę zaczęto traktować jako sztukę, łączyć z malarstwem i rzeźbą, także z muzyką, poezją, tańcem i wymową, oddzielać od grupy rzemiosł i umiejętności, które wcześniej także zaliczano do sztuk. Do takiego wykazu sztuk Charles Batteux dodał słowo „piękne" a w tytule swojej książki: *Les beaux arts rédutis à un seul principe* wydanej w 1747 r., a umieścił określenie „sztuki piękne". Wtedy przyjęła się nazwa i ustaliło pojęcie.

Wiara w unikalność oryginalnego dzieła sztuki objawiła się wraz z „kultem geniusza" w dobie renesansu. Przydomkiem *divino* – „boski" wyróżniano geniusz Michała Anioła. W tamtym czasie Leonardo da Vinci, rozwijając swoją teorię sztuki, udowadniał, że malarstwo, rzeźba i architektura są „sztukami wyzwolonymi" a nie „rzemieślniczymi umiejętnościami", jak uważano w średniowieczu [1]. Artyście stawiał on najwyższe wymagania. Uznania dla pomysłu mistrza wymagał od zleceniodawcy. W wieku XVI malarzy, rzeźbiarzy i architektów określano mianem „twórca". Przedtem uznawano ich tylko jako „wytwórców".

**Oryginalność.** Od tamtego czasu pojęcie „oryginalność" wpisywało się w sferę sztuki. Oryginalność utożsamiano z fizyczną autentycznością rzeczy gwarantującą to, że nie jest ona podróbką, falsyfikatem czy fałszerstwem. Oryginalność nade wszystko miała związek z „kultem geniusza" wynoszącym twory sztuki na szczyt hierarchii wartości artystycznych, nadającym rzeczom wartość wyjątkową, niepowtarzalną, uznawaną za efekt twórczej indywidualności.

Określenie „oryginalna architektura" kieruje więc uwagę na jej innowacyjny, zadziwiający walorami kształt, zaskakujący wyraz plastyczny a także stosowne wpisanie w miejsce. W języku potocznym mówi się „oryginalna budowla" o tej zwracającej uwagę niecodzienną formą, rzadko spotykaną. Przyznawane jej uznanie oznacza świadomość tego, że modelowanie kształtu wymagało wysiłku wolnej wyobraźni, porzucenia rutyny, wykluczenia z pamięci obrazów rzeczy znanych czy widzianych. Oryginalność bez talentu jest trudno osiągalna. To też wybitni twórcy mieli zawsze największą siłę oddziaływania, wyznaczali tropy myślenia o architekturze. Przedtem i teraz odkrywając nieznane terytoria wrażliwości, inspirują kontynuatorów.

Swoją oryginalność, swoją „inność", którą architektura ujawniała od początku XX wieku Reyner Banham komentował w słowach: *rewolucja w architekturze*, Nicolaus Pevsner *pionierami współczesności* mianował tych, którzy w niej uczestniczyli, a później Charles Jencks tamtym wydarzeniom przypisał rolę inicjującą *ruch nowoczesny w architekturze* [2].

To wówczas architektura, tak jak inne sztuki i dziedziny umiejętności, objawiała swoją ewolucję inspirowaną całym systemem autonomicznie pojawiających się sygnałów inicjujących dobę kultury technicznej.

Promując i wprowadzając innowacyjny repertuar form architektura, nie po raz pierwszy w swoich dziejach, potwierdziła fakt, że budowanie w każdej kolejnej teraźniejszości jest efektem reakcji na klimat czasu, na bieg wydarzeń, które inspirują i motywują

* Misiągiewicz Maria, prof. dr hab. inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego, Dyrektor IPA.

nieuniknione zmiany. Na przełomie XIX i XX w. krystalizował się pomysł nowego modelu zamieszkiwania, innego pojmowania funkcjonalności. Był to pretekst dla wyobraźni do poszukiwania nowych rodzajów i kształtów budowli, do podjęcia próby przekraczania dotychczasowych granic rozpiętości przekryć i wysokości budynków. Realizację zadania inspirowały i umożliwiały technologiczne innowacje, szkieletowe konstrukcje oraz materiały: stal, żelbet i szkło. Stając się wyzwaniem dla wyobraźni wspierały wynajdywanie kształtów budowli bez precedensu w dziejach budowania. Sprawiło to, że traciły moc dotychczasowe kanony służące ocenie piękna architektury. Niezależnie od czasu, przekonań, stylu czy kierunku konstrukcja, materia i forma budowli trwają w nierozerwalnym związku. W czasie nowoczesnym na owo powiązanie trzeba spojrzeć tak jak zrobił to Sigfried Giedion przypisując konstrukcji ważną rolę w realizacji pragnień, które tkwiły uśpione w podświadomości architektów [3].

W sztuce budowania presja jaką wywierała szeroko rozumiana technika miała moc inspirującą. Ale nie tylko to było przyczyną pojawienia się budowli, dziś uznanych za unikatowe, oryginalne dzieła nowoczesnej architektury. Stało się to możliwe dzięki twórczym umysłom mistrzów: Le Corbusiera, Miesa van der Rohe, Franka Lloyda Wrighta. Intuicyjna, umiejętność wykorzystania nowych możliwości natury technicznej pozwoliła im przekształcić poetyckie wizje w nowe kształty przestrzeni architektonicznej.

Ci wielcy twórcy nie działali samotnie, byli inni, których wkład w nowoczesną architekturę w pewnym zakresie był nie mniejszy: Alvar Aalto Walter Gropius, Eric Mendelson, Hans Scharoun w zakresie formy, Robert Maillart czy Pierre Luigi Nervi w zakresie nowych metod konstrukcyjnych. Jednak trzej wielcy architekci okazali się artystami największymi. Ich talent należy mierzyć siłą oddziaływania idei i dzieł, które stworzyli, rozpoznawalnych w budowlach tworzonych przez utalentowanych kontynuatorów.

**Forma i piękno.** Immanuel Kant powiadał, że *wszelka forma przedmiotów zmysłów (…) jest albo kształtem (…) albo grą kształtów (…) we wszelkiej sztuce pięknej moment istotny polega na formie* [4]. Do tych myśli filozofa odwołuje się Władysław Stróżewski w swoich rozważaniach o pięknie. Akcentuje fakt że „forma jest dla Kanta nie tylko czynnikiem dyscyplinującym wyobraźnię, ale i warunkiem koniecznym i wystarczającym piękna" [5]. Trzeba podkreślić, że tylko ona decyduje o piękne, wszystkie inne czynniki odgrywają rolę ważną a jednak pomocniczą, drugorzędną.

Herbert Read dostrzega to, że formy odnajdywane w naturze jawią się jako „uparcie matematyczne". To doświadczenie odnosi do terytoriów sztuki, do tworzenia formy wspartej na precyzyjnym myśleniu. Jednak nie utożsamia tego powiązania z tym, że ową formę można zredukować do jakiejś formuły czy reguły. Wyraża bowiem przekonanie, że „każde dzieło sztuki musi formę stwarzać na nowo" [6]. Owo założenie prowadzi Reda do wyjaśniania istoty sztuki, którą widzi w dyspozycji artysty do wynajdywania nowych form na tyle atrakcyjnych by zaistniały w wyobraźni społecznej. Dotyka więc istoty sposobów myślenia o pięknie wydobywanym z jaźni, obdarzonym unikalnym kształtem, jawiącym się ludzkim oczom po raz pierwszy. Mówi o pięknie nie mającym nic wspólnego z kaprysem.

Zarysowana przez Umberta Eco historia piękna utwierdza w przekonaniu, że nie było ono nigdy czymś absolutnym i niezmiennym [7]. Przeciwnie, przybierało ono różne oblicza w różnych epokach historycznych. Zdarzało się także i to, że skrajnie odmienne odcienie piękna współistniały obok siebie w tym samym czasie. Właśnie to potwierdza się w dobie nowoczesnej i współczesnej architektury. To znajduje to wyraz w swobodzie wyboru inspiracji formy i jej piękna z obszarów myśli i rzeczy znanych i odkrywanych.

**Poglądy.** Szczególną oznaką myślenia nadającego kształt architekturze doby nowoczesnej jest szyb-

ka zmiana postaw i przekonań architektów. Jakie są efekty? Obok siebie istnieją skrajne odmienne formy rzeczy. Wydaje się, że jak nigdy dotąd, w tym samym czasie, nie objawiały się artystyczne indywidualności, rozpoznawalne przez oryginalność pomysłów. Naśladownictwo tych dzieł wydaje się być trudne, bo nawet ich nie złe „kopie" są odbierane poprzez owe oryginały. Architekci nie rozwiązują wszystkich problemów, dążą czy też starają się rozwikłać i udramatyzować i upozować kilka z nich. Walory architektury są wynikiem przekonań skupiających uwagę na takich, a nie innych jej sensach. Historia architektury jest najczęściej przekazywana jako historia stylów. Racja wydaje się być po stronie Eliasa Zenghelisa postrzegającego sztukę budowania, począwszy od Stonehenge do Villi Savoye, jako historię idei [8]. Trzeba więc oryginalnemu myśleniu przyznać prawo rozstrzygania o tym co należy promować.

Heinrich Wölfflin widzi oddziaływanie architektury w dwojaki, skrajnie odmienny sposób. W przypadku sztuki klasycznej jej kształt odbierany jest jako określony, trwały, natomiast sztuka postklasyczna, przy całej swojej stabilności, wywołuje złudzenie ruchu, w znaczeniu zmienności [9]. Chociaż przedmiotem studiów Wölfflina były malarstwo, rzeźba i architektura renesansowa – klasyczna i przeciwstawiana jej barokowa – postklasyczna to w przyjętych kryteria analizy: linearyzm i malarskość, płaszczyzna i głębia, forma zamknięta i otwarta, jedność jednolita i mnoga, jasność i niejasność można szukać powinowactw z grą kształtów w architekturze nowoczesnej.

Rodowód tej architektury kojarzy się wprost z artystycznymi programami wczesnego modernizmu. Są więc kierunki kontynuujące nurty neoawangardowe i modernizm z całym uznaniem i powagą tego dla tego przewodniego nurtu XX wieku. Jest on interpretowany także w zmodyfikowanej postaci, jako „nowy modernizm" nawiązujący do tradycji wczesnych edycji a łączony z doświadczeniami sztuki najnowszej. Ów nurt przyjął także postać dekonstruktywizmu wśród wyznawców formy analitycznej. Duch ekspresjonizmu także odegrał w nim swoją rolę. Nadal ma się dobrze modernistyczny język form prostych, elementarnych. Zauważalna jest konsekwentna wytrwałość eksploracji czystej geometrii: prostopadłościanu, sześcianu, walca, także ostrosłupa czy stożka. Redukcję zbędnych elementów należy odbierać jako zmierzanie do ekstremalnej postaci kształtu, do specyficznego porządku wyrażającego mistyczną istotę *minimal art.* Chęć wydobycia motywów techniki zrodziło kierunki *high-tech* i *slick-tech*.

Nie obyło się bez odwołań do tradycji, do historii, która była źródłem inspirującym kierunki klasycyzujące, nie stroniące od eklektyzmu w nowym wydaniu. Te tendencje przyjęły postać racjonalistycznego historyzmu. W kręgu tradycji, inaczej rozumianej, poszukującej w peryferiach estetyki sztuki i architektury pozostaje postmodernizm.

Sztuka budowania żywi się więc dalszą i bliższą przeszłością. Spokojnie trwa architektura regionalna i neorodzima, oparta na zrozumieniu szczególnego odbiorcy. Poza dziełami artystów, krajobraz zapełnia olbrzymia ilość popularnego budownictwa, które zdominowało estetycznie przestrzeń współczesnego miasta.

**Pluralizm**. W nowoczesnej przestrzeni architektonicznej wszystko to, co zwykło się uznawać za jakąś postać porządku czy też jego symptomy, w myśl obyczajów o rodowodzie z bliższej i odległej przeszłości, jawi się jako wieloznaczny zbiór. Antonio Monestiroli widzi architekturę nowożytną jako tę objawiającą się drogą kontynuacji lub kontestacji myśli klasycznej i doszukuje się w niej jedynie „intencji" wspólnych dla kolejno pojawiających się epok [10]. Ruch nowoczesny nie ustaje, panuje nadal w architektonicznej przestrzeni. Poruszanie się w tym świecie, jednoznaczne wskazanie owych „intencji" nie wydają się ułatwiać takie czy inne kryteria wartościowania, bowiem czas nie dokonał jeszcze ostatecznej

weryfikacji. Racjonalistyczne podejście do tych zagadnień jest wpisane w kod genetyczny naszych postoświeceniowych nawyków i pozytywistycznego nastawienia, tak po stronie teoretyka jak i twórcy, także modernistycznego awangardzisty. Lecz wyłowienie ich pierwotnego sensu, dotarcie do prawarstwy architektonicznego palimpsestu ujawniającej przyczyny inspirującego „porządku" lub „nieładu" architektonicznej przestrzeni wydaje się być skazane na niepowodzenie. Poszukiwania przyczyn sztuki nie zawsze mogą dotrzeć do zawoalowanych tajemnic uczuć i myślenia architektów. Być może drogowskazem dla rozeznania tych doświadczeń myśli, przekonań i odpowiadających im znaków – form stosowne jest przyjęcie zalecanej przez Hansa Georga Gadamera postawy „rozumienia", postawy wspartej na refleksyjnym odczytywaniu i wysiłku interpretacyjnym [11].

**Nowość**. Na takie lub inne układy linii, figur i brył wypada spojrzeć jak na efekt reakcji na klimat jakiegoś czasu określonego możliwościami i oczekiwaniami oryginalnych pomysłów. Dariusz Kozłowski widzi dzieje sztuki architektonicznej jako historię poszukiwania nowości wyznaczającej przełomy tworzące style, kierunki i maniery. Znużeniu przypisuje prowokowanie nowości. Znużony może być odbiorca, ale raczej to zniecierpliwienie artysty jest tu motorem działania [12]. Wcześniejszym, łagodnym przemianom w architekturze przeciwstawia „epidemię oryginalności" w czasie nowoczesnym, w którym szczególne miejsce ma twórczość jednostek wybitnych. Im zawdzięczamy to o czym mówi Henryk Wölfflin – „żywotność i piękno architektury polegają na niewykończeniu jej formy zjawiskowej, na wiecznym stawaniu się i jawieniu się w zawsze nowych obrazach" [13].

Status nowości w architekturze niemal kojarzy się z tempem przemian i przekształceń trwających od początku ubiegłego stulecia w różnych dziedzinach. Nowość automatycznie kojarzy się z odwagą proponowania tego, co precedensowe. Zaprzecza temu historia budowania, przypominając o modach inspirowanych przeszłością wprost lub pośrednio. Wprost wielość tendencji czy kierunków w architekturze kojarzy się z doświadczeniami wieku XX. Z historycznego dystansu także wieku XIX. Obie epoki znamionuje klimat różnorodności upodobań. Dziewiętnastowieczne innowacje przypomniały: gotyk w romantycznych skojarzeniach ale nade wszystko wspierały się regułach klasycznych, w szerokim tego słowa odcieniu. Wczesne dwudziestowieczne awangardowe kierunki: secesja na przełomie stuleci, dalej myślenie, neoplastyczne, purystyczne, konstruktywistyczne, suprematyczne, ekspresjonistyczne wykreowały wielopostaciowy modernizm. Spełniło się hasło *all right* Roberta Venturiego ogłoszone w *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) w skali szerszej niż zamierzał to pomysłodawca. Nie ograniczyło się ono do nostalgicznych odruchów sięgania po wątki historycznych ideałów, które sprowokowały myślenie postmodernistyczne. Zakres przyzwolenia *all right* okazał się być szeroki łącząc historyzmy eklektyczne czy racjonalistyczne i modernizm przejawiający się w wielopostaciowych edycjach. Przestrzeń nowoczesnej architektury jest jednocześnie konstruowana i dekonstruowana, zdarzają się w niej nieoczekiwane sąsiedztwa form, metafory stają się dosłownością, fikcje wkraczają w realność. Żadne układy przeciwstawne jak wydaje się nie roszczą już sobie prawa do budowania systematyzującego mianownika. Ów nieporządek można uznać za szczególny przypadek porządku.

Właściwości objawiające się kierunkach, poglądach, postawach, przekonań czy stylu, pojmowanego jako całokształt cech znamionujących dany okres, w znaczeniu jednolity i zharmonizowany, przekornie odnosi się do wydarzeń architektonicznych ostatnich dwóch stuleci. Obie epoki znamionują nie jedna idea lecz – idee, nie jeden stabilizujący kierunek wiodący – lecz kierunki. Tak wyznaczana droga twórczości architektonicznej objawiała się jako efemeryczna, a więc niejednolita, niejednorodna wręcz

Janusz Maria Brzeski, *Dwie cywilizacje*, z cyklu *Narodziny robota*, fotomontaż, 1933

chaotyczna. Wszystko te cechy w myśl klasycznych kryteriów nie mogłoby być uznane za stylowe. Jednak to one znamionują oryginalność owych epok, które nie tyle świadomie określiły, co sprowokowały jedność poprzez wielość – styl pluralizmu historyzującego w wieku XIX i styl pluralizmu totalnego w wieku XX.

Pozytywny sens architektury „oryginalnej" wypada dostrzec w tym, że przedtem i teraz wspiera nabywanie umiejętności dostrzegania i przeciwstawiania się tej „nieoryginalnej". A chodzi tu rzeczy budowane bez inwencji, bez zasady, które w trywialny sposób kompilując wypróbowane wzory czy zasady przemieniają je w kicz.

PRZYPISY

[1] N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, t. I, Warszawa 1979, s. 298–301.
[2] R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie wpierwszym wieku maszyny*, Warszawa 1979, N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa,* Warszawa 1978, Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
[3] S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowe tradycji*, Warszawa 1968, s. 10.
[4] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, tłumaczenie A. Landman, Warszawa 1986, s. 99, 260.
[5] W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 62.
[6] H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce,* przeł. E. Życieńska, przedmowa A. Osęka, Warszawa 1973, s.101.
[7] U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 14.
[8] E. Zenghelis, *The Aesthetics of the Present*, „Architectural Design" 1988, nr 3–4.
[9] H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 98–99.
[10] A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Bari 2002, s. 3–14.
[11] H. G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane.* Warszawa 1979, s. 18, 126.
[12] D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982–1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992, s. 7–8.
[13]. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław–Warszawa-Kraków 1962, s. 275.

Antonio Monestiroli*

# “THE WONDER OF ELEMENTARY THINGS” (BORGES)

„CUD RZECZY PROSTYCH” [1]
Architektura, moim zdaniem, to kształt rzeczywistości. Jeden z możliwych kształtów, poprzez który wyraża się rzeczywistość. I odwrotnie – rzeczywistość ma swój własny kształt, swoją własną „architekturę”, poprzez którą poznajemy siebie i świat, który nas otacza.

I think architecture is a form of reality, one of the possible forms in which reality represents itself. Vice versa, we can say that reality has its own form, its own “architecture”, through which we can know about ourselves and the world in which we live.

Reality is everything we can observe, from our point of view or that of others. It is to a great extent independent of us, even existing before us, prior to our thoughts and actions.

I find that recognizing a certain separation between us and reality is something that comes with maturity. It enables us to observe reality, and ourselves, since we are a part of reality, from a certain distance, recognizing its *secret magic*. The reading of just one novel will suffice to learn how to see one’s life from a vantage point located outside of it. I will return to this point later.

When I was a boy I was so immersed in reality that I wasn’t able to know it. I can say that I endured it. Only theater gave me the sensation that a more objective, more knowable reality existed, and this made me happy, it comforted me somehow.

I remember that in my youth I had a passion for the theater of Goldoni. Not so much the Goldoni of the masks, but the one who put everyday life on stage, displaying it in a light that was capable, as Goldoni himself put it, of *making the caprice of a governess become eternal*. It cast a spell on me: the ability to transform a passing fancy into a *character* that seemed to have always existed, eternally. The happiness that type of theater gave me was due, I think, to this suspension of the time of our life, of my adolescent life, still so full of fears. It was due to the fact that this theater showed me my everyday life *from outside*, showed me every gesture as part of a story that had its own duration in time. My life, seen through theater, took on *its own duration in time.* Otherwise everything passes, leaving no trace, and that frightens us.

After theater came cinema. The cinema of Alfred Hitchcock, first, and then Robert Altman, confirmed and widened this sensation of the *theatrical nature of everyday life*. One excellent, direct example of this viewpoint on the world is the *facade of the neighboring building* in the film “Rear Window” 1954, where lights are turned on and off in many windows, which like so many screens frame stories that are different from one another, but all similar to our stories. In all of Hitchcock’s films there is an observer who shows us reality from his or her vantage point, making it somehow objective and, as in the theater of Goldoni, lasting in time.

Robert Altman accomplishes a similar operation with editing. In his beautiful film “Short Cuts” 1993, he assembles pieces of real stories, complete in themselves. The spectator is an outside observer who, thanks to the editing, is never involved, maintaining the necessary detachment to know what the stories are telling.

* Monestiroli Antonio, professore ordinario, Politecnico di Milano, Presidenza Facolta di Architettura Civile.

In an interview Altman has said that unlike television, where the spectator suffers because reality is shown without intermediaries, in all its dramatic becoming, in cinema, or in his cinema, the spectator does not suffer because he sees the characters suffering, and therefore attains the detachment necessary to know. The detachment necessary to avoid being snared by the tales, to go *beyond their particularities.*

The short stories of Raymond Carver, on which Altman's film is based, work precisely with this detachment that allows the writer to tell his story in a merciless way, because the suffering is entirely in the characters, leading the reader toward the final precipice Carver has been aware of from the start. Carver says he learned this lesson from Chekhov.

As I said, *the necessary detachment*, which makes it possible to put reality in the story, to widen its time and meaning, to grasp its lasting aspects, the ones of more general value.

After cinema, painting. The realism of Edward Hopper allows me to make one last observation on this subject. We know that Hopper worked for some time as an illustrator for a newspaper. Looking at his paintings, we can see from their organization that they are always very close to the model depicted. Of course his paintings go well beyond mere illustration. But what distinguishes painting from illustration? The answer comes from Hopper himself, in an interview, when he says that the distinction is a matter of *light.* Light is the revealing element. Hopper says reality can be seen when *light is shed upon it*. Otherwise knowledge of reality is impossible.

This important and simple operation of *shedding light* on something belongs to theater, cinema, painting and, of course, architecture. The light illuminates surrounding reality and reveals aspects of it that seem to have been previously unknown to us.

A curious fact: Hitchcock had a passion for Hopper, so much so that he used one of his paintings as a model for the isolated house in the film Psycho.

Reality is nature, and also our nature; reality is the constructed world, made by architecture or otherwise; reality is the institutions that regulate our civil life; reality is the technology that produces our ways of living, etc. Reality, in short, is the world in which we live, with its structure and history, its past and present. We can imagine its future.

***At this point, after this long introduction, we have to ask ourselves in what way architectural design establishes a relationship with reality.***

First we need to say *why* architectural design relates to reality, and whether it has any possibilities other than this one. We must recognize the fact that today there are also different viewpoints that consider it possible to construct architecture as an *escape from reality,* as the construction of one or many alternative realities. An architecture that springs from a certain rejection of reality.

I say this to underline the fact that taking account of reality, in architectural design, is not an obligatory condition, but a *choice*. A choice of thinking that, I believe, belongs to a certain current of architecture, that of classical architecture, and then of rational architecture.

Naturally in order to take this route we have to acknowledge the fact that reality, as a whole, possesses *richness and complexity.* It is necessary to know how to look at reality, every time, as if it were the first time, *with the wonder provoked by unexpected things*. Reality, therefore, not as a habit, but as continuous discovery.

This is a sentiment that permits us to look at the world with a sense of wonder, just the opposite of those who see realism as being inured to the appearance of things.

***So the problem becomes how to know the reality that surrounds us.***

Starting with the distinction between essence and appearance, between what is constant and lasting and what is variable and fleeting.

There is no separation between essence and appearance, nor should they be seen as alternatives.

Knowledge comes *through the passage* from the appearance of things to their essence, through the principle of *abstraction*, a rational process that brings to light – as we were saying – the essence of the real (an essence that is always historical, that is always linked to the historical conditions of the process of knowledge and, therefore, is neither eternal nor immutable).

So a relationship to reality does not mean acritical adherence to the forms of the real as they present themselves to our experience; it means a relationship with a reality that is the result of our knowledge. This is what interests me: the extraordinary complexity that comes to light through knowing reality, which transforms a passive condition with respect to external reality (as I experienced it when I was a boy) into an activity that reveals its *values* and its *meanings.*

We can therefore understand why those who do not come to terms with this research, and stop short at the apparent insignificance of reality, tend to reject it or to construct (with fantasy) continuous alternatives. There are many architects who seek *alternative worlds,* building forms that distance us from reality, a kind of *architecture of escape* that then, paradoxically, becomes commercial architecture.

Instead, the objective is to represent, with the forms of architecture, the reason of a building, the deepest reason, which is not always easy to discover.

This will to represent distinguishes architecture from any other construction. A building can simply be built, or it can be built in *forms that represent its reason for being*.

This choice connects us to the reality to which the building belongs. For example, the design of a house, a theater, a museum, etc., all places for activities that belong to our real life, must be constructed in forms that represent the reality of the house, the theater, the museum. This reality should be investigated, as I said earlier, not by sticking with the conventional forms of these buildings, but by also shedding light on *unknown reasons* for the existence of these buildings in the present, *implementing* those reasons through architecture.

So architecture *implements* the reason of buildings. Reasons that belong to reality; the architect does not invent them, and he certainly doesn't impose them. The designer, if he is capable, *brings them to light.* Just as Hopper sheds light on the reality he depicts.

I do not know how many architects are working in this direction today. It is clear that many contemporary designs of houses, theaters and museums pay no attention to the reasons behind the buildings they construct, but *attribute* to those buildings reasons that are not properly theirs. We can say it again: *commercial reasons.*

To paraphrase Loos, I mean that when a generation of architects capable of making architecture *in agreement with reality and knowledge* emerges, a new architecture will be born in which everyone will recognize a new culture. Today, what I have called *architecture of escape* or commercial architecture*,* in order to survive, produces forms that age quickly, because they correspond to nothing in reality.

*Deeper reasons*, I was saying, meaning essential reasons that are implemented through simple, clear forms. And here I will repeat a concept I never tire of

repeating: the *simplicity* of forms is useful for the recognition of the *complexity* of what they represent, for the recognition of their identity.

This complexity is revealed through forms, it becomes recognizable, and when we recognize it we learn about ourselves.

This is the aim of art, as of science. This, for me, is also the ultimate goal of architecture.

When Marx, the philosopher, in the "Economic and Philosophical Manuscripts", says: *"man contemplates himself in a world that he has created*", he means that work is a mode of knowledge. This is particularly true in the case of architecture. Marx wrote that phrase in 1844. Three years after the death of Schinkel, thirteen years after the death of Hegel, who said some extraordinary things about architecture.

As his point of reference of classical architecture, Hegel takes *the house.* The house (built by man for ends that belong closely to him, using forms in which he recognizes himself) is the prime example of architecture as self-knowledge. And it also contains the objective of every project, that of seeking the form that represents the meaning of what is built with the project. That meaning in which we recognize ourselves and our culture.

The house, according to Hegel, is built for ends that belong to the life of man*. Its beauty consists in its response to those purposes, and in the transfiguring into beauty of what is simply responsive.*

Our job is to make this respondency recognizable.

In all these years I have not been able to find a more convincing, more necessary objective than this one. Every other, as I have glimpsed in the many other trends that have passed over time, seems to be of little interest.

***In architecture, I think realism is the only possible choice.***

I insist on saying that all classical architecture, ancient or modern, is realist architecture. It starts from reality, from its problems, its contradictions and aspirations, and constructs architecture as representation of a better reality, a *concretely possible* reality. Realism and the classic have always been connected by a common program.

Realism involves knowledge of reality and "*the revealing of its magic"*, as Borges would say. This is the extraordinary aspect of this trend of thinking: it approaches reality as an endless source of knowledge, as the place of **infinitely many discoveries.**

So the imagination comes into play. In this procedure the imagination allows us to go beyond the appearance of things, to find similarities between formal worlds and cognitive processes, to construct forms that are analogous to our cognitive processes. Without imagination any procedure of induction, the formulation of an idea and of forms suitable for its representation, would be impossible. Imagination is a necessary practice for realism, without it realism would simply be an act of conforming to the banality of the real, not a cognitive process.

Nevertheless, we should repeat that imagination (in realism) is applied to reality in order to know it, not to escape it. Imagination not of worlds extraneous to our life, then, but of a world in which the meanings of our life are revealed.

On this subject, Ignazio Gardella offers an excellent example. Speaking of the limits of imagination, he says: *they are like those of an acrobat who can perform all movements but one: he cannot throw his arm into the air. Unless he has an artificial arm, that is».* Gardella was a realist architect in the proper sense of the term. He believed in imagination, in its total freedom, against any dogma, as he said. He believed in an imagination concretely directed toward

knowing the nature of human beings and of the world they have built.

***The project of a cemetery in Voghera.***

Finishing the construction of a project that began eight years earlier brings with it a sensation of fulfillment, not only for having completed the work, but also for having kept faith with a commitment made with a series of precise, detailed drawings. The drawings contained all the information required for the construction (as in many other projects). We made a wooden model, and with the drawings and the model we got very close to the qualities of the project that were recognized and discussed when it was published.

Then the construction, which began two years after the project (1997) and was completed recently, revealed other characteristics that were all contained, in hidden form, in the drawings, but not recognizable before the work was built.

First of all, the size of the courtyard. The three sides of the courtyard are composed of two volumes of different heights; the lower volume, containing the burial niches, protrudes with respect to the upper, creating two levels, one further forward than the other. In this way the three sides of the courtyard are defined by the lower, inward volumes, in which a thousand white stone plaques are set, reflecting the sunlight, making the courtyard look larger than it does in the drawings. We should also add that the three sides of the courtyard face a reflecting pool that flows slowly around a central lawn. The stones are reflected in the water and the reflected light dematerializes the borders of the courtyard, dilating it even more. The fact that visitors must follow particular paths to cross the reflecting pool –which otherwise prevents the approach to the stones- at certain points creates unexpected vantage points for the courtyard, which in the drawing appears static. The unexpected position of the ossarium, a large portal that leads visitors inside the enclosure, complicates the symmetry of the place, focusing attention toward that point.

The bright stones reflected in the water are aimed toward all the citizens, who know that each of them corresponds to a tomb. In the courtyard the stones are all equal, marked by a cross engraved at the center, but each of them corresponds to a second stone, facing toward the inner galleries, the place of worship for family members. The second stone contains the distinctive characteristics of the person, making it recognizable. The double stone, one facing toward the city, one toward the family, makes it possible to establish a different relationship between the citizens and the place of the dead: on the one hand, citizens can recognize, in that place, a unified sentiment regarding death; on the other, relatives and family can have a unique relationship with each tomb. Two indispensable aspects of devotion for the dead. The ossarium is built with the same principle of the two stones, one facing the city, the other facing the family. Here again the construction revealed a surprise in terms of scale. The different size of the stones, much smaller than those of the niches, seems to distance this building from the courtyard. It is a perspective effect that is not fully predictable based on the drawing.

Walking in the courtyard all these factors combine, ad the result is a large setting, open to the city and the countryside, which meet at this point.

The aspect of illusion of the setting is accentuated by the movement of the water and the reflections that barely move the image of the thousand stones, each bearing witness to the presence of a tomb. A real presence, nurtured inside the galleries by the care supplied by relatives, but evident from the outside in the multiplication of images that all confirm the sentiment entrusted to this place: a sentiment of respect for the place of burial

***So we return to the wonder mentioned at the beginning.***

The wonder of which Borges speaks, *the wonder distilled from elementary things*. Wonder is the sentiment that allows us to recognize the magic of the real. The capacity for wonder belongs to all the artists who draw on reality for their art, that see their art as knowledge and representation of reality. Architecture is implementation of reality and staging of its meanings. With architecture it is possible to evoke that magic that is hidden in our life, which architecture makes visible and lasting in time.

I would like to conclude with the words of Roberto Calasso on this theme: "*Magic has been slandered. First of all by all those who have equated it with creation, thinking that creation operates* ex nihilo."

Then Calasso quotes from Kafka (the Diaries): *"Life's splendor forever lies in wait about each one of us in all its fullness, but veiled from view, deep down, invisible, far off. It is there, though, not hostile, not reluctant, not deaf. If you summon it by the right word, by its right name (for our discussion, with the right forms), it will come. This is the essence of magic, which is not created, but called."*

The sea

Before our human dream (or terror) wove
Mythologies, cosmogonies and love,
Before time coined its substance into days,
The sea, the always sea, existed. was.
Who is the sea? Who is that violent being,
Violent and ancient, who gnaws the foundations
Of earth? He is both one and many oceans;
He is abyss and splendour, chance and wind.
Who looks on the sea, sees it the first time,
Every time, with the wonder distilled
From elementary things-from beautiful
Evenings, the moon, the leap of a bonfire.
Who is the sea, and who am I? The day
That follows my last agony shall say.

Jorge Luis Borges 1899–19"

Translated by John Updike in Jorge Luis Borges, *Selected Poems* 1923–1967, (c) Penguin Books 1965.

PRZYPISY

[1] Por. Jorge Luis Borges, *Morze*, tłumaczenie K. Jeżewski, [w:] „Kontakt" nr 7/8, 1991, s. 37.

Juan Manuel Palerm Salazar*

# PROJECT AND AESTHETIC SENSE

**PROJEKT I ZMYSŁ ESTETYCZNY**
Piękno oznacza możliwy do uchwycenia stopień rytmizacji i zharmonizowania. Piękno to stopień powtarzalności postrzegany pomiędzy elementami rzeczywistości w przestrzeni i czasie. Piękno i czytelność mają, jak sądzę, wspólną istotę: mentalną radość, którą budzi zrozumienie tego, co czytelne i postrzeżenie czegoś jako piękne.
Zrozumienie i odczuwanie piękna jako rozgraniczanie, rozdzielanie zrozumiałego i niejasnego, spójnego i niejednorodnego, informacji i zgiełku, ziarna i plew.

## 1. AS AN INTRODUCTION

I shall start this thought upon beauty and architecture based on two extracts of two reference books.

FIRST TEXT
The first one is the "Epilogue of the Second Part. The Beautiful and The Intelligible" from the book "The Rebellion of the Forms" by Jorge Wagensberg: It is a suggestive title by an author who has captivated me since 1985 with his ideas about the complexity of the world. This book deals with the aesthetic sense that is mentioned in the specific title of the conference.

He states:

"The aesthetic sense is not included among the five great ephemerides that crown the race towards mankind. Some millions years ago the *Australopithecus afarentis* started the race towards mankind by getting to their feet (first ephemeris). With the biped phenomenon, the horizon of the savannah is better scanned; the offspring flee more safely in their mothers' arms and, above all, with the hands free the path to move from theory to practice opens for the development of the brain. In this way, we reach the *Homo habilis,* that with the lithic industry (second ephemeris), expands the uses of the hand far beyond the body. Then it is the turn of the *Homo erectus* whose notorious contribution to evolution is the fire (third ephemeris). With fire you eat better and you are eaten worse, the atmosphere temperature is regulated, the daylight is prolonged and the family and social relationships are enhanced… The *Homo neanderthalensis* appears much later (fourth ephemeris) with the first ritual tombs. It is the consciousness of "me ", of "what will become of me", the emergence of the beliefs, of the other world and of this world. Finally, the *Homo sapiens* arrives with the symbol and the scientific intelligibility (fifth ephemeris). And with this latter, he eats the world. If all the above mentioned is true, then it turns out that the aesthetic sense precedes the self-consciousness and the abstract knowledge by far. Perhaps it should be added as another great ephemeris.

In fact, the complex human knowledge has, in my opinion, three components: a scientific one, a revealed one and an artistic one. The first evidence of scientific knowledge is about thirty thousand years old and it is a cave drawing. The first evidence of revealed knowledge is over one hundred thousand years old; it is a ritual tomb. The first evidence

* Palerm Salazar Juan Manuel, Doctor Profesor Arquitecto, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

of artistic knowledge is almost half a million years old; it is a symmetrical stone axe. First was art. Then, the revelation appeared and finally the science."

The author continues saying as a conclusion: "So, for the moment, and at worst, *Excalibur (symmetrical stone axe, Homo habilis, lithic industry*) is a proof (another one) that the joy for beauty is previous to the joy for abstract knowledge".

SECOND TEXT:
And the other one, about the interpretation of reality (indicated in the subtitle) is: "Flatland. A Romance in Many Dimensions" by Edwin A. Abbott. P. Watzlamicks presents an essay about it that he entitles "Flatland" in the book "¿Es real la realidad?" "Is reality real?" known to us thanks to the good advice and help of María Julia Tosetto.

In this essay he introduces us to an extraordinary world:

Flatland is a narration made by an inhabitant of a two-dimensional world, that is to say, of a reality that only has length and width, but no height. It is a flat world, like the surface of a sheet of paper, inhabited by lines, triangles, squares, circles, etc. Its dwellers can move freely over (or, better, on) this surface but, the same as with the shadows, they cannot ascend over or descend under it. Needless to say, they ignore this limitation since the idea of a third dimension is unimaginable to them.

The narrator of our story (a square) lives a totally dismaying experience, preceded by a peculiar dream. In this dream, he sees himself suddenly moved to a one-dimensional world, whose inhabitants are dots and dashes. They all move forwards or backwards, but always along the same line that they call their world. For the inhabitants of Line land the idea of also moving to the right or to the left apart from moving forward or backward is totally inconceivable. In his dream our narrator tries, in vain, to explain the reality of Flatland to the longest dash of Line land (its monarch).

Another visitor that declares to be coming from Space land tries hard to make the square understand about the three-dimensional reality and the limitation of Flatland compared with his reality. In the same way the square defined itself to the king of Line land as a line composed by many lines, so does this visitor now define itself as a circle of circles, which in his country of origin is called sphere. But naturally the square cannot understand him, because he sees his visitor as a circle, though certainly endowed with very strange and inexplicable qualities: it increases and decreases; it is sometimes reduced to a dot and disappears completely.

This also explains the surprising fact that the sphere can enter the square's house although he has certainly closed all the doors. He naturally enters from above. But the "up and down" concepts are so strange to the square that he cannot understand them and consequently, he refuses to accept them. Finally, the sphere does not see any other solution but to take the square with him and go to Spaceland. Thus the square lives what we would nowadays call a transcendental experience:

**"An unspeakable fright took me over. Everything was darkness; then, a terrible and sickening view that had nothing to do with seeing; I saw a line that was not a line; a space that was not such a thing, I was me, but I was not me either. When I could recover my power of speech, I yelled with deadly anguish: "This is madness or hell." "It is neither the first nor the second", answered the sphere in a calm voice, "It is to know that there are three dimensions; open your eyes again and try to see quietly".**

What the essay on Flatland presents is simply the relativity of reality. The history of mankind teaches that there is only just another more murderous and despotic idea than the delirium of a "real" reality (understanding as such, naturally, the reality of our own opinions), with all the terrible consequences that derive from this delirious starting point with implacable logical exactness. The capacity of living with true relativity, with questions that do not have answers, with the wisdom of not knowing anything and with the paradoxical uncertainties of existence; all this can be the essence of human maturity and of the resulting tolerance in front of others.

## 2. INTELLIGIBILITY AND BEAUTY

The relation that we propose to establish between these texts is a hypothesis that poses to accept the relativity of reality of the artistic agreement, conditioned to the aesthetic sense, where intelligibility and beauty appear as moderators of a desperate struggle in favour of human creation.

And on the other hand, the aesthetic sense is produced by the recognition of the possible multiple realities, as from "understanding and knowing by intuition" "what is reasonable and what is intuitive", from a critical position with the purpose of anticipating the uncertainties inherent to the human condition.

It is starting from this game of equations where many of the invented forms by the human beings throughout their history and many of the used techniques are explained.

**a) Beauty** is a mental state that is acceded to by means of a visual stimulus or by any other sense. Part of the beauty is in the reality we perceive and part is in our own mind.

**The intelligibility** is a mental state that is acceded to by reflection, when what is common is discovered among what is diverse.

In both cases, they are the result of "a mental activity" that begins in the outer reality. To know how to see, hear… perceive and not only to look.

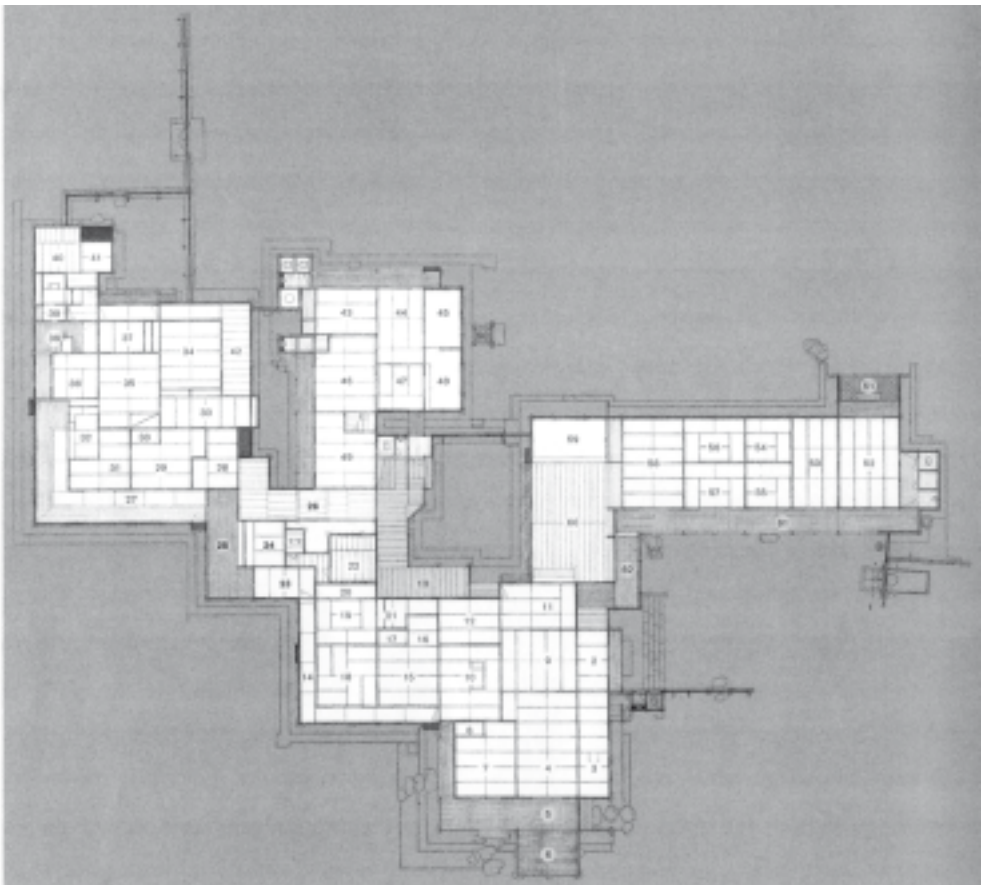
**The intelligibility** of a piece of reality is about its relation with the rest of reality. **The beauty** of a piece of reality, on the other hand, is about the relation among the parts of the piece of reality in question. [Intelligibility is an outer frontier concept; beauty is an inner frontier concept. The intelligibility of the << tree >> concept is in everything that all the trees share; the intelligibility of the <<pine>> concept must be searched in everything that is common to all the pines …]

In other words, "looking for intelligibility is looking for something that is repeated" in a variety of pieces of reality, and when we say that we understand any of such pieces (in what is understood, in what is repeated) it is always with regard to the other pieces. The repetition of the things has a name… or two: **The repetition in space is harmony**. **The repetition in time is rhythm**. We already have a first clue, because (time and space) are the a priori concepts with which we build everything (all intelligent knowledge). On the other hand, [rhythm and harmony] are also, by means of their absence or presence, the essential concepts of [beauty]. We venture a definition:

*"The beauty of a piece of reality is the degree of rhythm and harmony that a mind is capable of perceiving".*

That is, beauty is the degree of repetition that can be perceived among the parts of a piece of reality when it travels along space or time.

The beautiful and the intelligible share, in my opinion, a deep root: the mental "joy", as from understanding the intelligible and giving beauty to the beautiful.



**Pianta degli shoin**

Cancello interno

**Antico Shoin**
Punto di Sosta
della Carrozza Imperiale
Stanza della Veranda
Seconda Stanza
Veranda Grande
Terrazza della Luna
Prima Stanza
Tokonoma
Stanza della Spada
Stanza del Focolare
Stanza di Preparazione
Stanze delle Servitù
Corridoio ad angolo con
pavimento in legno

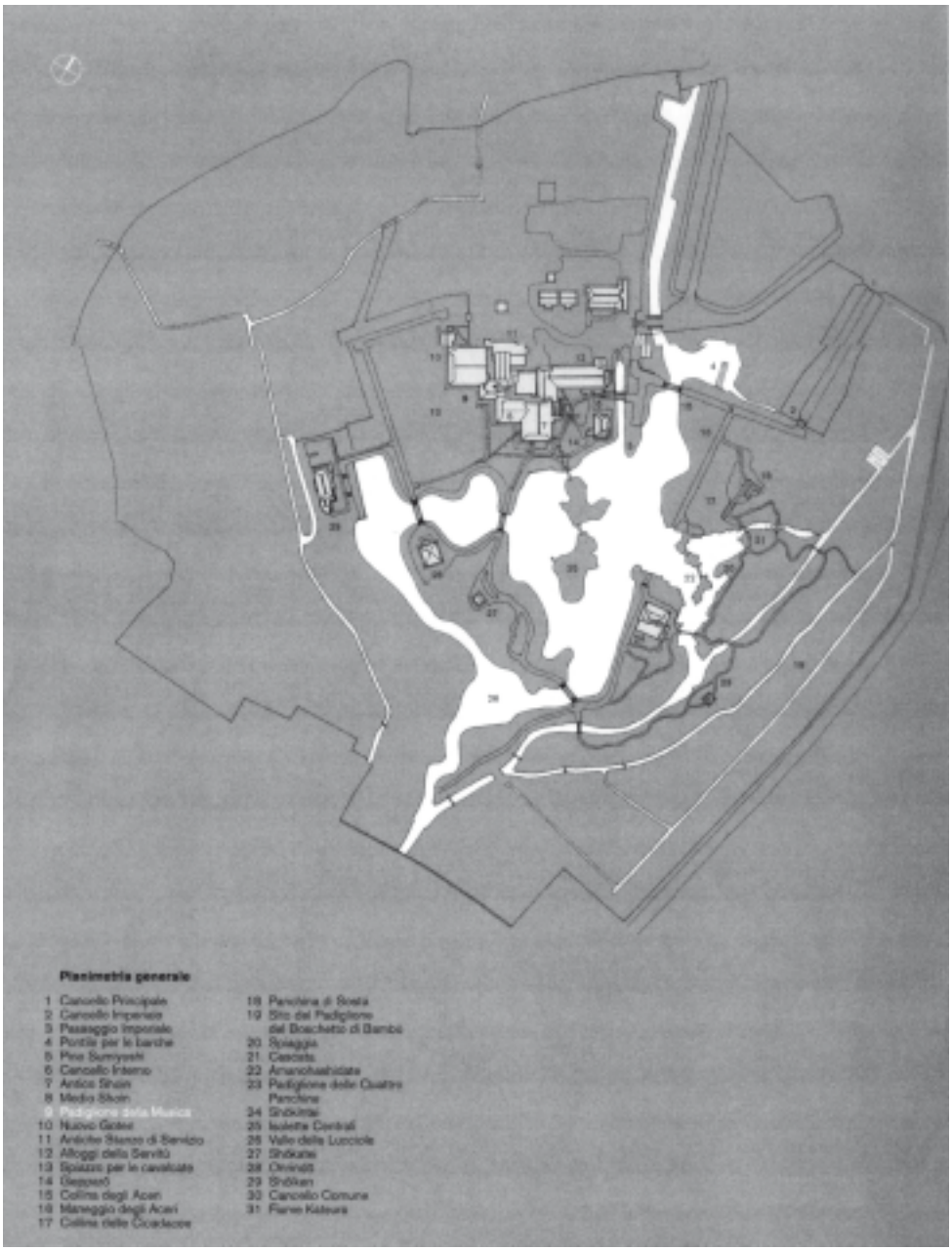
**Medio Shoin**
14 Veranda ad angolo chiusa
15 Terza Stanza
16 Nicchia
17 *Tokonoma*
18 Seconda Stanza
19 Prima Stanza
20 Grande tokonoma
21 Ripostiglio
22 Stanza da bagno

**Padiglione della Musica**
23 Stanza della Veranda
24 Stanza di Tre Stuoie
25 Veranda Grande
26 Corridoio di passaggio

**Nuovo Goten**
27 Veranda ad angolo chiusa
28 Stanza del Tè
29 Seconda Stanza
30 Tokonoma
31 Prima Stanza
32 Palco Imperiale
33 Stanza di Sei Stuoie
34 Ripostiglio principale
35 Stanza da letto principale
36 Spogliatoio
37 Guardaroba
38 Stanza per il Lavacro
delle Mani
39 Stanza di servizio
40 Stanza da bagno
41 Spogliatoio rialzato
della stanza da bagno
42 Corridoio dell'entrata
posteriore

**Antiche Stanze di Servizio**
43 Prima Stanza
44 Cucina
45 Loggia con pavimento
in terra battuta
46 Seconda Stanza
47 Ingresso posteriore
48 Loggia con pavimento
in terra battuta
49 Ripostiglio
50 Stanza a Fonna di Pozzo

**Alloggi delle Servitù**
51 Portico
53 Ingresso posteriore
53 Anticamera
54 Stanza Occidentale
di Quattro Stuoie e Mezzo
55 Stanza Orientale
di Quattro Stuoie e Mezzo
56 Stanza Occidentale
di Sei Stuoie
57 Stanza Orientale
di Sei Stuoie
58 Stanza Meridionale
59 Loggia con pavimento
in terra battuta
60 Veranda delle Servitù
61 Veranda
62 Corridoi di collegamento



**Planimetria generale**

1 Cancello Principale
2 Cancello Imperiale
3 Passaggio Imperiale
4 Pontile per le barche
5 Pino Sumiyoshi
6 Cancello Interno
7 Antico Shoin
8 Medio Shoin
9 Padiglione della Musica
10 Nuovo Goten
11 Antiche Stanze di Servizio
12 Alloggi della Servitù
13 Spiazzo per le cavalcate
14 Geppeitō
15 Collina degli Aceri
16 Maneggio degli Aceri
17 Collina delle Ciliegie
18 Panchina di Sosta
19 Sito del Padiglione del Boschetto di Bambù
20 Spiaggia
21 Cascata
22 Amanohashidate
23 Padiglione delle Quattro Panchine
24 Shōkintei
25 Isolette Centrali
26 Valle delle Lucciole
27 Shōkatei
28 Omiraiō
29 Shōkiken
30 Cancello Comune
31 Fiume Katsura

Understanding and giving beauty as separating, separating the understandable from the incomprehensible, the common from the diverse, the essence from the shades, the noise from the information, the grain from the straw.

**b) Real.**

If the beautiful and the intelligible share something (the joy), there is still something left to be understood. Comprehending is relating a reality with something more compact than itself and, in the limit, with its own essence. The capacity of understanding the world depends upon the accumulated knowledge.

Our reality (the reality as we conceive it to be) does not go beyond representing our best estimate of what reality is like. Therefore, we must keep a clear distinction between our concept of reality and reality as it truly is.

The world we describe is one thing, the world as we describe it is another thing, and both would only coincide if our descriptions were totally correct, something that we are undoubtedly in no condition to assert.

**c) Propositioning Conclusion:**

In this landscape that I have outlined as from two texts and an equation of multiple entries I must commit myself at least to "throw the dice" as Agustín Espinosa would say it in his book "Half an hour playing the dice" and let us try to relate all the data. In order to do so, it is essential to SENSE, RELATE, and perhaps just rub, a reality against another one that comprehended or not, has been long perceived.

[The trajectory of a ball after the hit of a racquet is sensed after watching a lot of tennis, even though it is not comprehended.] Intuition is a revelation of the own mind, a mind that nourishes with each new perception. That is, the capacity of sensing depends on the richness of our daily lives. <<The oldest person of the place >> does not understand better, but they sense better. But human perception takes place in a very narrow reality with regards to everything that happens in this world. We do not see what is too small, or what is too fast, or what is too big, or what is too complex; we see few colours, we hear few notes, we smell little and at a very short distance … That is why, although we can sense without understanding and understand without sensing, our capacity of comprehending surpasses our capacity of sensing by far (science-art). Sensing and comprehending at the same time, as well as, sensing and giving beauty in time, are not impossible experiences. In fact, they assume the instants of great joy of a thinking mind.

## 3. BY MEANS OF THE FORM: Architecture

Then, I suggest approaching some Architectures, perceiving them, feeling pleasure by enjoying them, understanding them as from an exercise of getting closer to their natures, their techniques, their realities; by means of "sensing" their forms, the ideas of their creations that means comprehending them intelligibly. That is why, I uphold the possibility of referring to:

– The Line and The Reflection, The Groves (The Red Wall, Square and fountain of the belfry and of the water trough) by Luis Barragán in Atizapar de Zaragoza. Mexico State (1958–1961)

– The Waved Curved Line, La Casa Milá (Milá House) and Camps by A. Gaudi in Paseo de Gracia (1906-1911) Barcelona.

– The Straight and Broken Line, The Imperial Villa by Katzura in Kyoto, Japan, XVII century (1615–1663)

## 4. THE POLYSEMIC LINE. IMPERIAL VILLA BY KATZURA in Kyoto, Japan, XVII century (1615–1663)

The villa does not have a dominant shape or style. Meaning of ambiguity.

It presents the following styles: Shoin Zukuri and Sukiya Zucuri.

The Shoin Complex (the restoration works have continued since 1982) was built in three phases:

1. Ántico Shoin.
2. Half Shoin.
3. Music Pavilion (Gakkinoma). New Goten.

The general characteristics of this complex:

– They are distributed in such a way that they have façade towards the garden.

– It connects a hidden landscape with the service area.

– In all the phases they lead to the areas of the palace and service areas (Villa de Adriano in Rome).

– New direction of alignment of axis, but placed one after the other. This configuration is called "a stormo di oche in volo" (ganko, landscape- perceptive conception) that is the layout of the wild geese as well as of the utensils for the tea ceremony, denominated Suminake.

Sequences, lengthening and widths which allow an irregularity to create precise functions (air and light).

Orientation with an opening to the south with a help of 19 degrees. It is evidently an ideal orientation to match the reflection of the moon on the water in mid autumn, since this is one of the most important sequences of the Japanese cultural tradition.

Prince Toshitodo from the setting to the Goten, based on the Samurai.

Principle of depth of the angle:

| Low Shoin | New Shoin | Goten |
|---|---|---|
| Low | Higher | lower (transported from another city to Katsura and assembled) |

ÁNTICO SHOIN: (Transparency)

When you enter in front of the white backgrounds of the Fusuma (walls) with designs of golden mica, they reflect light creating a clear nebula of dark blue lines of the tatamis, and the lacquered borders in black of the fusuma and the dark colours of the pillars cut the luminous space.

These vertical and horizontal lines articulate a unique three-dimensional space that seems to expand into the infinite. It is a variable space, based on a homogeneous module, similar to the one of Modern Architecture:

1:1 1:2 0, 5:1 0, 25:0, 5

HALF SHOIN: (Transparency)

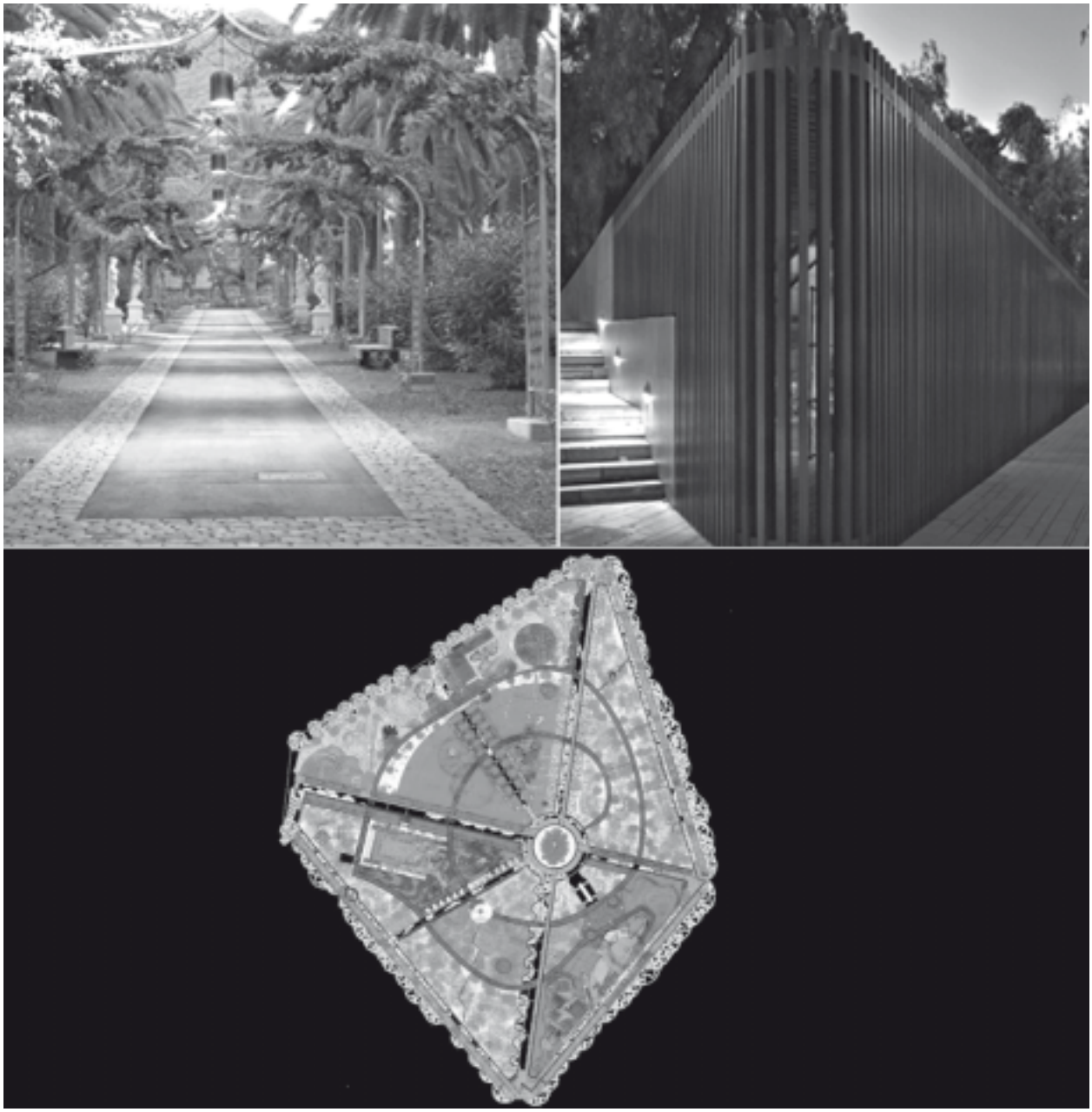
Elements of more decorative importance, paintings in Indian ink on the fusuma and on the walls of lokonoma, the light green edgings of the tatami and the borders of red lacquer of the sliding doors.

NEW GOTEN (Diverse):

The systematic division of the spaces by means of tatami and fusuma leaves the room for a series of assemblies and superimpositions of cantilever platforms and engravings. The pinnacle is the Imperial Terrace of the first room: to the right of the window with a comb shape are the engravings with essences. Kokutan and Shutan (ebony), Citan (rose wood), Dagaysan (black wood from Bombay), Benikarin (Red Chinese Apple tree), Beniisu (Japanese Nut), Kyara (aloe).

Opacity of the space (different from the transparency of the Shoin) generated by means of the superimposition of diverse styles. Diversity and mixture of elements contradictory to one another different from Modern Architecture that preferred the couple of the Shoin. The ambiguity of the space is now the centre.

Kobori Enshu / Project Leader
Chief Architect Kunomi: Taste
Saku: Realization
Sekkei: Project



## 5. THE WAVED CURVED LINE (regulated geometrical source)

**La Casa Milá y Camps (Milá House) (1906–1911). La Pedrera. Paseo de Galicia. Barcelona. Antonio Gaudí.**

Two forms stand out above the rest: Circles and facades (waved line / Curved)

The forms emerge by means of a cultural selection of a natural relation of nature. The columns spread frontally like the branches of a tree when they reach the top where they share the reaction of the weight. The columns colonise the top.

They anticipate the uncertainty, they accumulate the intuitions. A new theory or a scientific method is not posed but a synthesis of intelligibility and strange beauty is.

Benoit Mandelbrot, states that Gaudí is one of his own in the regulated geometrical use and Arch:

*"If the architect produces functionality in his works, he will end up finding beauty. If he looks for beauty directly, he will just find theory in front, aesthetics or philosophy, abstract ideas that Gaudí was never interested in."*

*"If Wisdom (Sabiduría) is superior to science, it is so because it derives from the word sapere that is saborear (savour); it refers to the concrete fact."*

*"Art that is masculine fertilizes science that is feminine."*

*"The ideal quality of the work of art is harmony, which in plastic arts is born from the law that provides relief and decorum. Architecture is the arrangement of the law."*

## 6. THE LINE AND THE REFLECTION

**LAS ARBOLEDAS** (The Groves) **– El Muro Rojo, Plaza y Fuente del campanario y del Bebedero.** (The Red Wall, Square and fountain of the belfry and of the water trough)
**Antizapán de Zaragoza. Mexico State (1958–1961)**

General element of the Project is the *Horse* generating three pieces: Eucalyptus, trees and ash trees, plus water.

It deals with the search for harmony, for beauty by means of the function (Horse). The light seeps like a new landscape, providing shadows over walls and reflections over the water.

The characteristic elements of the Project of Architecture in Nature are the following:

– The basin of black stone.

– The White Wall of disturbing size and situation.

– The horizontal Wall of the always overflowing water, tense in the secluded ground, in the blue precincts (the horizon).

## 7. EPILOGUE WITHOUT CONCLUSION

Personally together with Leopoldo Tabares de Nava and some other colleagues who are present here have dared to "create", to communicate you our uncertainties about the built reality we produce as Architects. And that is why we will tell you about El Parque García Sanabria de Santa Cruz de Tenerife (García Sanabria Park of Santa Cruz de Tenerife) and we let you "sense" these works and some other possible ones, by means of mental enjoyment overcoming and avoiding, if possible, just the "sensations", looking for knowledge, the intelligible and beauty.

Piotr Patoczka*

# PSUJE W KRAJOBRAZIE

LANDSCAPES DESTROYERS...
All the time we experience threats and destruction of the landscape values caused by urbanization. There are many reasons for it and we all are responsible for the ugly buildings , wrongly tracted roads and lack of greenery. To change they way of designing and implamentation of architecture project let's tray to study Thoughts of Greatests. They could surpass the average, risking their lives with emotion and passion. All this with respect for the nature, tradiction and knowledge.
Let's teach the beauty of form, wealth content and usefulness of the house surrounded by a garden.

**Wprowadzenie**

… sen straszny kiedyś miałem: zrealizowano trzy miliony mieszkań, zbudowano setki kilometrów autostrad, skonstruowano stadiony sportowe i wzniesiono gmachy rządowe. Gdziekolwiek spojrzałem wokół proste drogi i wysokie domy aż po horyzont, a kiedy tam się zbliżyłem to przekonałem się, że ta koszmarna nowomoda rozrasta się dalej … wznosząc się na pagórkach i pożerając doliny rzek. Nikt i nic nie jest w stanie zatrzymać procesu planowej urbanizacji krajobrazu.

A w kolejnym dniu, już na jawie, w widokach z autostrady Kraków–Przemyśl, powtórzyła się ta marna, bezstylowa inżynieria: dróg, mostów, budynków… Mijałem ni to przedmieścia, ni to wsie napstrzone nijaką architekturą … otoczenie zabudowane jakby zamiast czegoś co miało być piękne, a wyszło – jak zawsze.

Tytułowe „psuje w krajobrazie" to nie tylko nasi wychowankowie architekci, ale i budowniczowie wprowadzający swoje poprawki do projektu i właściciele – inwestorzy co sami sobie „ulepszyli" domek i urządzili ogródek. O piękno ulicy i pobliskiego mostku nie zadbali inżynierowie, kierując się jedynie wymogami technicznymi; specjaliści od oświetlenia i oznakowania mieli swoje normy i zunifikowane lampy. Tło dopełniają rolne i leśne monokultury, a modularne żelbetowe i stalowe hale przemysłowe zaszczytnie dokumentują nasze dokonania inwestycyjne. Demiurgicznego dzieła dopełniają geodeci dzielący wszystko prostymi liniami, niezależnie od rzeźby terenu i śladów wcześniejszej kultury.

W trakcie podróży odczuwam więc jedno niekończące się udręczenie, rozczarowanie przebudowywanym normatywnie, zgodnie z planem krajobrazem. Niewielkim pocieszeniem są w tej sekwencji wnętrz dawne zespoły zabudowy: otoczone starymi drzewami, indywidualne w kształcie, stonowane kolorystycznie – świadkowie czasów, gdy piękno było czymś naturalnym a wynikało z logiki konstrukcji, właściwej funkcji i użyteczności siedziby. Dwór w otoczeniu ogrodowym, chata wiejska poprzedzona ogródkiem i klasztor z regularnym wirydarzem pośrodku, były wzorami kompozycji. Te wzory zostały odrzucone jak wspaniałe kompozycje alejowe, remizy zieleni śródpolnej i stare drzewo chroniące dom rodzinny. Także samotna grusza w polach i kapliczka opodal … stały się czymś wstydliwym dla współczesnego architekta. Spełnienie swej „wizji" widzimy często w udziwnieniu formy; realizacja „misji" polega na tym, że nasz dom nie może powtarzać tego co już było, a „opcja" prostoty, nowoczesności i uniwersalizmu, daje nieciekawe rozwiązania. Niepodległość ekspresyjnych trójkątów, prostactwo kolorów i twarda, bezduszna, prosta linia to niechlubne osiągnięcia modernizmu. Brakuje nam Don Kichotów, ro-

* Patoczka Piotr Michał, dr hab. inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Architektury Krajobrazu.

mantycznych, nieco zagubionych architektów z jakąś ideą, wpatrzonych w Wielkiego Mistrza, kochających krajobraz … którzy gotowi są za darmo podzielić się swą sztuką, zaryzykować niezgodny z normą detal, ot choćby ozdobny, kuty przepięknie, kurek na kominie lub ramę witrażową w oknie, w drzwiach salonu czy kolumnę w ogrodzie.

**Rozwinięcie**

… spróbujmy więc nie tylko w swoim aroganckim wnętrzu szukać przepisów na piękno – topniejące jak arktyczne lody – lecz także skłoniwszy głowę posłuchajmy artystów malarzy, rzeźbiarzy, twórców teatru, filmu … nawet groteskowych prześmiewców. Jerzy Duda-Gracz wyznał niemoralnie, grubo po północy i pod wpływem alkoholu, w czasie pleneru w Łagowie, prawdę wielką, odnotowaną przez jednego z uczniów – powielaczy:

*Polskie brzydactwa są mi po prostu bardzo bliskie, są jednocześnie święte i pijane, szlachetne i durne, bohaterskie i świńskie, patetyczne i skurwione, nabożne i grzeszne.*

Mistrz miał już wtedy za sobą Osiemnaście Stacji Golgoty Jasnogórskiej, szukał nie „piękna" a „brzydoty", porzucił: święte, bohaterskie, szlachetne, patetyczne i nabożne Postaci Exodusu, które kłębią się w pędzącym donikąd tłumie. Przeciwnie, te: pijane, durne, świńskie, skurwione i grzeszne Biurwy stoją nadal w kolejce, a Jeźdźcy Apokalipsy pędzą do kolejnej Fuchy. Tak więc pogrzebanie Piękna i dążenie do Brzydoty rysunkiem, kolorem, trędowatą fakturą … aby dojść do Autoportretu, usprawiedliwić się, że to odbicie w ekranie zgaszonego telewizora, przedstawiające jakąś rozmemłaną masę, grubasa w brudnym podkoszulku, z mordą jak zgniły, dziobaty kartofel … jest pełną akceptacją stanu. On, Jerzy z Częstochowy, taki właśnie jest i chce być, a my architekci błądzimy w ślepym tłumie poszukiwaczy piękna, palladiańskiej gracji i starożytnych modułów.

Jeśli już mowa o Brzydakach Malarskich to wspomnijmy malarza spraw i rzeczy wiejskich, co mieszka w bloku na Ursynowie i widzi stamtąd pół Warszawy … i absolutnie mu to nie zaciera własnego świata wyobraźni. Pewnie nieznany Wam Franciszek Maluśczak spod Zamościa, tłumaczył kiedyś tak swój obraz:

*Twarz jest ważna, bo wyraża stan ducha, więc głowa musi być większa niż na przykład brzucho. Noga zasadniczo jest mniej ważna od brzucha, ale jeśli ktoś tańczy robi się ważna i rośnie. Ucho ważniejsze kiedy coś słychać.*

Cóż to ma do architektury i krajobrazu, do naszych w nim wysiłków do porządku i uniwersalizmu, do projektów. Nic, może tylko tyle, że nie ma w naszych rysunkach uczucia niewyliczalnego w złotówkach, tego żarzenia się. Chciałbym, żeby któryś z moich uczniów powiedział o mnie:

*Chodzi taki po ziemi, całkiem niepozorny lecz czasem rozświetlony od środka uczuciem i tworzy obrazy subtelne, wieloznaczne, pełne diabolicznego chichotu, … rysuje domy o mówiących ścianach otoczone tajemniczymi ogrodami.*

Malujmy więc jak Mistrz Franciszek spod Zamościa Obszary Inwestowania w Szczęście, ukrywajmy nasze Mechate Wnętrza … aby na koniec, w projektowanej właśnie Drodze Krzyżowej zauważyć, że Krzyż w miarę niesienia staje się coraz cięższy, a więc większy i ciemniejszy … straszna, okrutna rzeczywistość namalowana w kościele Na Ursynowie. Śmiem twierdzić za Mistrzem, że jest nam potrzebna wiedza o tym, że:

*istnieje więź jednocząca cały świat z ludźmi i bydlątkami i zielskiem, jak też ze słońcem, księżycem, chmurami i wiatrem, bo wszystko to żyje.*

Wyrażone językiem sztuki łatwiej trafi do studentów architektury i krajobrazu, niż najuczeńsze ekologie i fizjocenotyczne zespoły.

Tym trzecim Ewangelistą, którego chcę wspomnieć … bo wiem, że szukał „piękna" w ikonopisa-

1. Pola o świtaniu (rys. autora)

2. Pierwsza gwiazdka (rys. autora)

3. Domki w ogrodach (rys. autora)

4. Fantazja dworska (rys. autora)

niu, jest Jerzy Nowosielski; kawaler Orderu Marii Magdaleny II stopnia, najwyższego odznaczenia Cerkwi Prawosławnej. Na pytanie „co to jest piękno?", sarkastycznie odpowiada:

*Niech się pan zwróci do Sienkiewicza. On wiedział co to jest piękno, ja nie wiem, wiem tylko co to jest potępienie i co to jest zbawienie*.

Jakże mógł trzeci Mistrz nie wiedzieć … może ukrył tę perłę myśli, może przetworzył ją w swoje dzieła tak, że bez reszty w tym momencie był ubogi … może tego nie wolno ujmować w słowa jeżeli nie jest się pisarzem, a tylko w znaki, malarskie ikony znaczące w każdej linii…

A co do perspektywy (tak przez nas architektów celebrowanej, świadczącej o przydatności w zawodzie) pisze On po prostu:

*malarze ikon zwykli stosować odwrotną, czyli zmniejszająca obiekty w miarę przybliżania do płaszczyzny obrazu, by linie wyobrażonej przestrzeni zbiegały się w oku widza.*

Przepraszam, że piszę nie na temat, a co gorsza czepiam się czarno-białej grafiki projektów, gdy istnieje emocjonalna paleta barw, którą Mistrz Jerzy tak opisuje:

*ikony goreją stłumioną purpurą, zjawia się tam ciepła gama złotawych brązów, przetworzonych ziemiście oranżów, szkarłatów i rudej ochry (…) kolor z początku oliwkowy, przechodzi z wolna w złamany ugrem odcień łososiowy, podbarwiony porzeczkowo róż, wreszcie głęboki, wibrujący na miodowych światłach ton moreli.*

To tyle o kolorach … może by wreszcie zacząć uczyć tego naszych studentów, a nie opowiadać im o istnieniu tarczy barw i kolorów przeciwstawnych.

… Tworzymy więc Dzieła, aby móc schwytać jak w pułapkę, te wszystkie rozżarzone cząstki wyobraźni, decyzji, rezygnacji, uniesień i euforii, które składają się na właściwy proces twórczy … te niewyjaśnione zabiegi i manipulacje, chaotyczna kotłowanina idei, wyobraźni, świadomości, pomieszanych dziko z surową materią życia, na ten skandalizujący assemble zwany nobliwie procesem twórczym… Tak twierdzi Tadeusz Kantor: twórca *Wielopola*, wizjoner Pokoju Dzieciństwa, Teatru Niemożliwego, ten który inscenizował *Nadobnisie i Koczkodany* Witkiewiczowskie, skonstruował kurnik, w którym na słomie była trzymana Zofia z Abenceragów Księżna Zabajkalska … co zmusza do głębszego zastanowienia. Piekielnie istotne jest więc to na czym polega proces twórczy, a jeżeli uda się nam określić jego postać – choćby odczytać z jego Twarzy cechy piękna to tego właśnie trzeba by uczyć, tylko na tym skupić nasz wysiłek.

Gdybyśmy potrafili wniknąć w mechanikę procesu twórczego, poznać, choć troszkę mistykę kształtowania przestrzeni (na)uczyć iluzji chronienia krajobrazu … to ingerencją w ten proces byłaby czymś analogicznym do modyfikowania kodu genetycznego…

Dlaczego, więc pozostajemy w błogiej nieświadomości, nie usiłując nawet wejść w ten labirynt poszukiwań i podjąć trudu badań, zastępując badanie procesu twórczego jedynie analizą produktu: obrazem zbudowanego domu i zagospodarowanego otoczenia. Zresztą do kogo i do czego odnosić wtedy pretensję … do autora warunków zabudowy, do narzuconych projektantowi wskazań i wytycznych inwestora, zapewne może należałoby główną winą za formę, funkcję i konstrukcję obciążyć architekta … ale i przyjąć też można, że znalazł on najlepsze rozwiązanie „złoty środek" pomiędzy ubóstwem fundatora i brakiem gustu, wskazaniami normatywnymi i ograniczeniami prawnymi… Sklecił coś i tak najlepszego na małej działce, w nieciekawym otoczeniu, o największej liczbie izb, najekonomiczniej oświetlone i ogrzane, najtaniej wyposażone i z byle czego skonstruowane … bez oryginalności żadnej, bo to powoduje utrudnienia i ryzyko konstrukcyjne, bez możliwości zastosowania szlachetnego wystroju elewacji i ciekawego rozwiązania kolorystycznego.

O sztuce ogrodowej lepiej nie wspominać, bo w tym zakresie uważamy się za znawców, koszt zlecenia zaprojektowania i wykonania otoczenia domu przekracza rozsądek właściciela działki… Dodajmy do tego słup NN, który stoi przed budynkiem i żadną miarą usunięty być nie może … a najbliższy sąsiad, któremu bryłą domu zasłonimy słońce, ogrodzeniem zamkniemy dostęp na naszą działkę, gdzie wyprowadzał codziennie pieska, a wspaniałym samochodem przypomnimy mu, że niczego się w życiu nie dorobił … to nie zgodzi się na przeprowadzenie kabla ani na zbliżenie do granicy, ani na nic, na nic w ogóle…

Jak w tych warunkach traktować Piękno Witruwiuszowe i Palladiańskie – w kategoriach iluminacji i cudu, który jak wiadomo zdarza się rzadko, o który, musimy zabiegać w myśl średniowiecznej zasady „Módl się i pracuj" … zrób projekt jak najlepiej potrafisz, a potem módl się co wybudują i jak ozdobią to dzieło … wszechobecni, święcie przekonani do swoich racji Psuje.

Alberto Pratelli*

# DELLA FORMA E DELLA BELLEZZA. ARCHITETTURE [1]

**O FORMIE I PIĘKNIE. ARCHITEKTURA W LICZBIE MNOGIEJ**

Piękno. Temat odwieczny, intrygujący i dziwny. Z pewnych przyczyn wręcz stary i z jeszcze pewniejszych – przeterminowany. Od dłuższego czasu przywykliśmy mówić o *dobrej* architekturze, byle tylko uniknąć stosowania terminu *piękna* architektura. A zatem piękno i architektura… Postanowiłem go poszukać.

***Introduzione***

La bellezza. Il tema è un tema antico, intrigante e strano. Potremmo anche per certi versi dire che sia un tema vecchio e da molti punti di vista superato. Pochi anni or sono lo avremmo scartato. Da molto tempo si era instaurata l'abitudine di parlare di *buona* architettura, proprio per evitare il termine *bella* architettura.

Questa era la posizione, per certi versi giusta, per altri semplicistica, che avevamo ormai tutti accettato. Dagli anni sessanta in poi.

Qui a Cracovia ci si chiede di indagare sul tema: *Bellezza e architettura e spazio*. Ma architettura e spazio sono due facce della stessa moneta. L'una il complemento dell'altra.

Quindi bellezza e architettura.

Per questa ragione la mia prima reazione al tema è stata: lasciamo perdere.

Poi un ripensamento. Il mondo finge sempre di cambiare, ci mostra facce diverse nel tempo. Perché non pensarci?

Perché non ripensarci?

Ed eccoci qui, ora, a scoprire che il problema ha un senso. A mio parere in realtà si tratta di un problema senza una soluzione, per cui è uno dei tipi di problema che, per principio, io tenderei a non affrontare. Ho sempre cercato di non affrontare problemi che non hanno soluzione, non ve ne è ragione. Eppure ha un senso: il senso di capire meglio il modo di ragionare della nostra mente.

Allora ho cominciato a cercare la bellezza.

Le riviste sembrano parlare solo di quello. Anche dal punto di vista dell'architettura e del design.

E per mostrare cosa succede basta sfogliare qualsiasi rivista. Da quelle di bassa lega a quelle che aspirano ad una seria divulgazione. Dappertutto Design e bellezza.

Il giorno dopo aver ricevuto una e-mail da Hanka, che gentilmente mi ricordava, avendole io precedentemente detto che mi sarebbe piaciuto partecipare a Cracovia, ho preso la prima rivista di alta tiratura che ho trovato, l'inserto *Donna* de *La Repubblica*, un orrido fascicolo che il quotidiano ti costringe a prendere nella giornata di sabato, dandoci un piccolo costo in più, ma contemporaneamente anche un grande peso in più di materiale cartaceo da buttare via.

Lì ho cercato. A parte un grande dispiegamento di moda e di *intimo,* molto spazio era dedicato alla bellezza. Di questo basterebbe mostrare un indice per avere una interessante indagine campione. Non ho fatto scelte di alcun genere. Ho preso tutto quello che ho trovato sul tema in quel fascicolo. Un fascicolo molto letto (anche se solitamente non dal sottoscritto).

Quando si parla molto di una cosa è un brutto segno. Vuol dire che la si vuole nascondere sotto strani veli, che le si daranno nomi nuovi, che si sta falsificando il suo significato. Di design, architettura e bellezza ora parlano tutti: vuol dire che non esistono più…

* Pratelli Alberto, prof., Università di Udine, Dipartimento di Ingegneria Civile Ambientale Architettura.

Proviamo a pensare che non sia così.

Ed affrontiamo il tema, con interesse e leggerezza (nel senso buono).

Design e progetto, cos'è la bellezza?

Gli ingegneri non riescono a capirne il senso… ma, dal versante opposto, gli architetti la rifuggono. Essi la cercano solo allo specchio, ma se guardassero bene si allontanerebbero. Dato che il loro specchio non è certo serio come quello di Biancaneve e non dice loro la verità. Segue l'*audience…* ha paura di essere licenziato, e dice loro solo quello che essi vogliono sentirsi dire.

Poiché la bellezza non risiede solo nel parlarne.

Nel nostro campo dovrebbe essere specialmente la capacità di ricostruire il percorso umanistico insieme a quello scientifico (che per altro sono completamente separati solo nel mondo dei professori…), e per questa via unire l'arte (nel senso antico) e la poesia e la scienza.

Ma gli architetti italiani (specie quelli universitari) preferiscono ignorare la scienza e la tecnologia, parlare di cantiere, ma non andarci mai… con il meraviglioso risultato che gli italiani pubblicano gli articoli nelle riviste di tutto il mondo, ma i progetti sono realizzati al 100 per 100 da altri professionisti…

Così molti di quelli che si chiamano i designer di oggi.

Allora, dove cercare la bellezza?

Proverei ad iniziare citando Wittgenstein, o meglio riportando una citazione che in realtà non so bene da dove venga, ma ho trovato anni fa in un piccolo meraviglioso libretto di "pensieri nobili", edito da una casa editrice ormai scomparsa The Green Tiger Press (che in realtà era specializzata in volumi per bambini).

Una frase che mi sembra illustrare appieno il tema, anche se non spiegarlo (illustrare e spiegare sono due cose molto diverse). Chissà se la citazione è vera, ma è così bella che come vera deve essere accettata:

*Immagina una farfalla. Però brutta.*

Ecco che ci rendiamo conto che il lato estetico non è certo separato dal resto.

Come in questo aforisma vedremo che le spiegazioni sono poche, ma il nostro modo di pensare ne viene fortemente spiegato.

Ma capiamo il tema della bellezza, se cerchiamo di vederne le ragioni a livello del nostro comportamento.

Dato che credo che questa si possa raggiungere, scoprire, ma non può essere aggiunta alle altre funzioni.

Vediamo un altro esempio, da uno strano pulpito, in questo caso un famoso commentatore di tennis, Gianni Clerici [2]:

"*Io stesso Tipsarevic… mi avrebbe più tardi confidato… nel salutarci, mentre si accingeva a telefonare a Castellani, avrei notato sull'avambraccio del ragazzo un curioso tatuaggio: "la conoscerà certo", mi avrebbe sorriso. "è una frase tratta dall'Idiota di Dostojevski: la bellezza salverà il mondo"*…

Oppure vediamo un esempio più letterario, da Claudio Magris, che così inizia [3]:

*…la forza plastica, scrisse Hofmannsthal, ha le radici nella giustizia; in nome di questa esigenza etica egli perseguì la compiutezza nel limite e nel contorno, nella linea e nella chiarezza, innalzando il senso della forma e della norma come un baluardo contro la seduzione dell'ineffabile e dello sfacelo, di cui pure egli si era fatto portavoce nei suoi esordi straordinariamente precoci e pericolosi di ragazzo prodigio. ….*

In questo caso viene invocata anche la giustizia, e vedremo alla fine perché.

Se invece cerchiamo l'approvazione dei politici ecco un pezzo molto apprezzato dagli architetti, da N. Sarkozy [4]:

La ricerca della bellezza architettonica è una sfida al più alto grado culturale e umanistico. In passato, spesso l'inferno delle città era lastricato con le migliori intenzioni. Si può rammaricarsi ad esempio degli eccessi del "funzionalismo", sinonimo di frammentazione degli spazi in zone abitative e produttive… e questa ideologia si ravvisa tuttora nel modo in cui vengono concepiti i documenti urbanistici. Io mi auguro dunque che le regole edilizie e urbanistiche lascino più ampi margini alla scelta dei mezzi per conseguire gli obiettivi: siamo arrivati a un limite massimo in fatto di vincoli, ma in questo modo si finirà per soffocare ogni creatività, ogni possibilità innovativa.

È venuto il momento di tornare a un'architettura umana, sensibile, creativa, attenta alle caratteristiche di ciascun territorio, alle abitudini di vita delle popolazioni, alle particolarità del clima e dei paesaggi naturali… A un'architettura che parta dall'analisi del reale per inserirvi una forma, invece di calare sulla realtà uno schema prestabilito.

Il progetto di Jean Nouvel per la Philarmonie de Paris ne costituisce un esempio nuovo e vibrante, e io farò di tutto perché questo piano possa andare in porto…

Perfetto: quale bellezza ne consegue? Ogni architetto si chieda la risposta.

Ogni architetto pensa sia la sua…

Siamo daccapo.

Allora cerchiamo nella storia del design, e ascoltiamo Renato De Fusco [5]:

*benchè in forte anticipo sui tempi, Argan collega l'Art Nouveau al design. Parlando dei principali artisti europei attivi all'inizio del secolo XX, osserva che l'alto valore della loro opera "fissa il principio della 'qualità' del prodotto industriale. E in tanto lo fissa, in quanto l'idea della forma come ritmo e o musicalità disgiunti da una funzione rappresentativa costituisce la prima intuizione di un 'bello' che si attua piuttosto nella ideazione che nel processo esecutivo e che si pone come un a priori dell'utile. Sostituendo al 'feticismo del prodotto o della merce' il feticismo del progetto, del 'design', quel 'bello' cesserà infatti di essere unico e irripetibile e varrà, invece, proprio per la sua infinita ripetibilità, cioè per la sua illimitata, livellatrice espansione in tutta la sfera sociale"* (che De Fusco cita da G.C.Argan, *L'Art Nouveau*, in *Studi e note,* Bocca, Roma, 1955, p.281).

ma allora preferisco chiedere ad un antico conoscitore dell'ignavia e dell'ipocrisia italiana. Ci ricorda Ennio Flaiano, sul tema della creatività [6]:

*Quando un tale mi dice: "Ho un'idea" e insiste per esporla, so di che si tratta: di un'idea che resterà nel suo bozzolo. Tutti hanno idee, ma il difficile sta proprio nel domarle, nel mettersi a tavolino e vincere lo sgomento della carta bianca, l'indifferenza delle parole che non vogliono collaborare, la piattezza delle frasi che escono bell'e fatte, l'ipocrisia delle buone soluzioni. Oh, il difficile non sta nel drizzare l'uovo di Colombo, ma nel covarlo.*

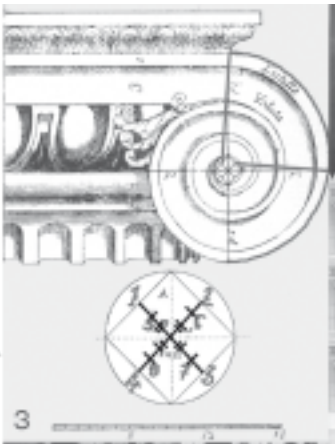
***La costruzione della forma***

Ma dato che parliamo di architettura, credo si possa dire che la vera bellezza sta nella forma, ma in un senso molto diverso da come si intende di solito. Credo che la forma non sia un fine, una apparenza, ma semplicemente un mezzo, una "tecnica" analogica, per costruire il progetto e l'architettura. Se la guardiamo da questo punto di vista scopriamo molti segreti.

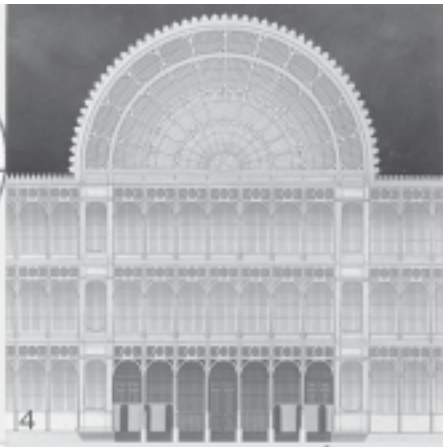
È sempre molto difficile parlare di cose apparentemente banali; esse sembrano scontate, e proprio per questo sono difficili da dimostrare o per lo meno da illustrare. Arduo non tanto per i contenuti in sé, quanto per la difficoltà di esprimerlo semplicemente ed in breve.

Molte di queste cose infatti si possono disegnare – come mi farebbe piacere, ma per farlo sarebbe

1



3



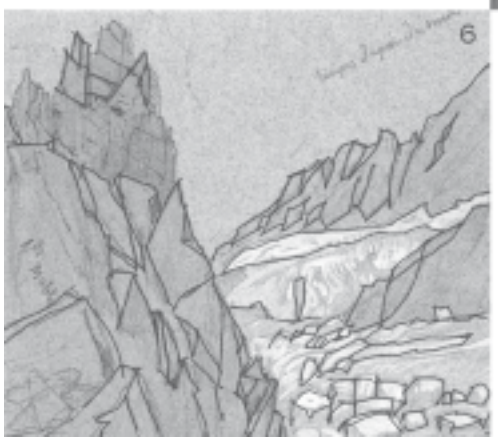
4

2

5

per un
guerriero
urbano

8



6

le plus diffusé dans le monde
nouveaux
modèles
125 - 150 cmc

7

necessario farlo in diretta, come in un film – ma sono invece molto complesse da raccontare.

Eppure proverò a raccontarle. Si tratta di temi notissimi, sotto gli occhi di tutti, ma visti con un occhio che dovrebbe svelarne nuovi segreti. Parlare di architettura, ma cercando un approccio più largo, che porti - attraverso il racconto dell'uso della forma - ad un punto di vista che non è quello che oggi si definirebbe estetico. Un tema che in passato poteva comprendere approcci che andavano dalla ingegneria civile all'accademia, ma che non erano per questo lontani tra loro: in fondo Vitruvio li metteva già insieme, nello stesso volume del sapere.

Il tema è importante anche per un'altra ragione: perché rappresenta uno dei settori che potremmo per tradizione chiamare umanistico e tra questi quello che nasconde – o che può nascondere se trattato bene – il massimo della tecnologia. Quindi dimenticheremo anche questa vecchia divisione del sapere tra umanistico e tecnico.

Proverò a parlare di architettura senza farla vedere direttamente, così da non impensierire nessuno, anche se molti ne riconosceranno tanti particolari. Cercherò tra gli esempi più noti e più banali.

Chissà che – come tutte le cose della vita – non ne nasconda molte altre: quindi parlerò d'altro, o meglio di *altro*.

Vorrei fare disegni, ma la sede lo rende difficile: le prove non vanno fatte in pubblico (mentre ogni disegno deve essere una prova o uno sviluppo, mai una copia già pronta di quanto si conosce). Il disegno serve a progettare. E, con voluta confusione, userò i termini (disegnare e progettare, e a volte architettura), in maniera abbastanza "sinonima".

Il disegno infatti non è quasi mai semplice 'rappresentazione', e lo dimostra il fatto che se così fosse sarebbe davvero già stato sostituito da altri sistemi. Ma è prima di tutto un modo di 'calcolare', costruire, definire un'idea prima della sua realizzazione: per questo è stato così importante anche per settori che sembrano tanto lontano dall'architettura. Questo è quello che vorrei dimostrare: che se la 'rappresentazione' è la parte quantitativamente più forte nel campo del disegno, è invece la sua parte progettuale, logica e costruttiva che ne rappresenta la vera qualità.

Un'altra premessa semplice: le cose saranno qui avvicinate con poca attenzione alla loro collocazione storica, per poterne leggere piuttosto la capacità logica di 'pensare' costruendo figure.

Spesso dimentichiamo una cosa che risulta molto più importante di quanto sembri a un primo approccio: *quello dell'architettura classica, costituisce il linguaggio di più lunga durata del modo occidentale.* Più ancora del latino. Evidentemente contiene più cose di quelle che ci aspettiamo.

Neanche di architettura classica parlerò, ma il semplice accenno basta a ribadire che questo linguaggio e questo modo di pensare e 'costruire', nel senso di 'generare' forma (il verbo generare come veniva usato da chi si occupa di geometria), hanno permesso nei secoli, un approccio tipico e importante per il mondo occidentale. Un approccio che, tramite il disegno, prospetta il nuovo mondo che si vuole costruire.

Il disegno infatti, che ancora da prima del Cinquecento rappresenta una maniera prima del modo di lavorare del mondo occidentale, nel senso più esteso, anche e specialmente alla scienza, contiene qualcosa che tendiamo a dimenticare: a differenza di quello che ci hanno insegnato esso serve raramente a rappresentare le cose. Serve invece a pensare, a costruire, a… ma se fosse solo per la semplice rappresentazione delle cose, esso sarebbe già scomparso da tempo.

Ecco dunque qui presentata una traccia, per seguire un groviglio appassionato di cenni di figure, una traccia da vedere mentre si ascolta, per provare a scoprire qualcosa…

Non mi fermerò sulla più nota e sfruttata immagine da Leonardo, l'uomo vitruviano, che sempre ritro-

viamo ormai dappertutto e che nessuno in realtà sa cosa significhi realmente. Confrontiamolo con le tavole usate per i testi di ergonomia.

Queste figure servono solo a ricordarci che la decisione più difficile, per chi progetti, è decidere come davvero sia l'uomo cui ci si rivolge.

La forma è conseguenza della funzione (ci hanno insegnato ormai tanti anni or sono). Ma le soluzioni o forme possibili e *giuste*, sono infinite, non una sola… (come quelle errate d'altronde…)

E in una società complessa, è proprio la funzione a rappresentare l'elemento più difficile da chiarire. Ognuno crede di sapere quale sia, ma non è così, e questo è il vero e più difficile tema.

Comincerò quindi con la cosa più noiosa di tutte.

*"Un capitello, penseranno subito i miei piccoli lettori…"*

Sì, un capitello.

Cominciando però dallo strumento per disegnarlo (fig. 1).

Ma non dovete studiarlo. Dovete disegnarlo, con un compasso, che serviva a prendere misure, non a fare cerchi.

Gli antichi lavoravano senza una unica unità di misura. Ci dimentichiamo spesso che le costruzioni più complesse sono state realizzare da persone che non avevano un'unica unità di misura. Erano persone per le quali il calcolo era una cosa difficile, come vedremo poi, per loro era più facile ragionare in termini proporzionali, attraverso le frazioni; più che in termini matematici, attraverso i decimali.

Ma era un disegno di architettura che serviva per 'calcolare':

Ci basta ricordare come si realizzava un angolo retto (fig. 2)…

Una volta questa era la prima cosa da imparare per chi faceva rilievi o pratica sia di cantiere che di progettazione.

Nelle vecchie scuole dunque – osserviamo ora tornando a noi (chissà se è ancora presente qualcuno così vecchio da poterselo ricordare) – si insegnava a 'disegnare' capitelli, che volevano essere il fonéma base del linguaggio dell'architettura.

Un capitello qualsiasi. Una cosa noiosissima. Certo. E non a caso. Era noiosissima perché sbagliata.

Basta andare a vedere alcuni di questi libri di testo.

Ma questi non sono sbagliati per la forma che portano, ma per l'algoritmo fornito per disegnarli. Il sistema degli antichi, come in tutta la storia dell'architettura, non serviva a rappresentare oggetti, ma serviva a determinare un 'algoritmo' per costruirli. Potevano così essere sempre diversi. Ma sempre validi.

Un algoritmo non matematico, ma analogico.

Chi studia, generandolo con il compasso, un capitello vedrà come i particolari si assimilano a 'componenti', realizzati successivamente con tecniche che oggi si definerebbero 'parametriche', i particolari dell'Ordine vengono posizionati e definiti successivamente, incastrandosi perfettamente nelle proporzioni.precedentemente definite.

È rifacendo gli stessi passi con i calcolatori che ci si accorge che queste figure non erano altri che modelli costruiti con una logica *parametrica*… cinquecento anni or sono, come oggi, con strumenti ben diversi.

Ma la più semplice figura assume toni diversi se proviamo a costruirla. Se pensiamo ad esempio alla figura della spirale, scopriamo che il procedimento previsto dalla geometria è diverso da quello previsto dai manuali antichi. Il Vignola ad esempio usa un altro procedimento, geometricamente sbagliato…

ma è un procedimento giusto nel suo caso, perché rende possibile l'errore – che è cosa certa per chi lavori a mano – e lo riporta all'interno della figura, in maniera che non sia visibile (fig. 3).

Leonardo crea disegni di anatomia? Non direi. O meglio non solo. Egli contemporaneamente organizza e progetta tecniche di lavoro.

Chi esamina i disegni di anatomia di Leonardo da Vinci, vede che egli sembra già definire uno dei modi con cui il linguaggio tecnico avrebbe definito, secoli, dopo, l'illustrazione di una sezione di un oggetto che si estenda in lunghezza.

Ma tanti sono i modi per costruire e 'progettare'. Non solo edifici.

Uffici e grandi luoghi del commercio (i così detti non luoghi di oggi) hanno importanti antenati, ma volevano essere veri luoghi. Più vivi di tutti gli altri (fig. 4).

Quando la funzione diventa quella di fare ombra, anche o perfino il vetro si trasforma in legno, come nella serra del giardino botanico di San Diego, in California.

Oppure qualcosa che al momento sembra solo tecnologia, ma che dopo pochi anni diventa quasi *normale*, ma con un fine spaziale e funzionale (fig. 5).

Ma qual'è la funzione?

Quando la nuova funzione è solo quella di mostrare una nuova tecnologia, si ottiene appunto soltanto l'applicazione di una nuova tecnologia, di solito obsoleta con tanta velocità quanta era la ottimizzazione voluta (pensiamo a tanta architettura dell'industria dei passati anni settanta…).

Forse cambia la funzione.

Quando si vuole raccontare la storia di un edificio, si mostrano (il termine giusto è *si denunciano*) le ricuciture della storia rimaste sulla sua pelle (ma nessun architetto antico avrebbe accettato di "rovinare" una facciata con il racconto, faticoso e a volte difficile, della storia della stessa …).

Quando si vuole mostrare la nuova tecnologia, si evidenzia quello che a volte andrebbe nascosto (il vecchio di oggi quando era nuovo…).

Quando la funzione prende il sopravvento, essa è prima di tutto forma, e perde il valore di denuncia, diventa senza tempo e quasi senza autore (oggetti senza tempo del design)…

È questa la sfida dell'architettura: tecnica e scienza permettono di realizzare le idee volute, ma non sempre contengono lo strumento che possa controllare la bontà delle idee stesse…

La "forma"…

Le Alpi di Viollet-le-Duc, la costruzione di "progetto". Come per gli edifici antichi: un rilievo vero, ma che sembra fatto per il progetto (fig. 6).

Ma la forma non è fatta di sola pietra, come si scopre studiando i giardini…

E perfino il vuoto dell'inverno è una forma, come si scopre guardando un giardino d'inverno…

*Estetica?*

Ci sarà sempre qualcuno che crede che la parte estetica di un progetto si realizzi dopo quella 'funzionale': *poi l'estetica si aggiunge, per 'bellezza'* (si diceva venti anni or sono), o per *dare valore aggiunto* (si deve dire oggi). Questo assioma però non si è mai verificato in natura. È uno dei più interessanti miti postulati dagli aspiranti tecnologi.

Il modo estetico, o tramite forma, è semplicemente uno dei modi, e non sempre il più importante, di risolvere problemi.

Si tratta infatti di risolvere problemi attraverso metodi che possano essere "esperiti" tramite i sensi.

Il vero problema non sarà realizzare una soluzione funzionale (potrebbe quasi essere semplice), ma sapere quale sia la vera funzione che si vuole assolvere.

Quale dunque la funzione assolta?

Cerchiamo il 'nuovo', scegliendo tra i progettisti più famosi (che è anche un modo per non scegliere). Vorrei mostrare F.L.Wright al Guggenheim, o Mendelson a Berlino, Gehry a Los Angeles, a Venice, a Toledo Ohio; o Meier ad Atlanta

Quale la 'tradizione'?

Anche l'idea di tradizione, come ogni vero contenuto, può essere davvero forte, anche quando si usi

un linguaggio che è solo apparentemente tradizionale.

Anche la tradizione si muove, come questo teatro…

Prima di chiudere due piccole note.

Ricordiamoci del committente (quindi di noi stessi). Se l'architettura che ci circonda non è quella attesa infatti dovremmo guardarci allo specchio.

La vera forma è scelta dal committente – anche quando sembra non saperlo – o meglio, anche quando finge di non saperlo. Non si è mai realizzata una buona architettura con un mediocre committente.

La "funzione"?

La vecchia Vespa era un'idea di felicità e leggerezza (fig. 7)…

Ma oggi il nuovo scooter vuole il contrario e diventa uno strumento per il guerriero urbano (fig. 8)…

La differenza sta solo nella tecnologia o nell'idea di città sottesa dai diversi modi di vivere?

Il sogno della velocità e della leggerezza riportato nei particolari.

Oggi le auto sono del 50% più grandi in termini di volume e di peso, e più veloci. Anche le code sulle strade sono più lunghe. Quale la soluzione? Non quella sbandierata, ma quella adottata? Aumentare la comodità di chi passa le sue ore in coda! Circondarsi di ripostigli portaoggetti!

Se il fine invece è quello di far convergere il numero più alto possibile di persone in un luogo chiuso, perché perdano il senso del tempo, e comprino tutto il possibile – detto così sembra una brutta cosa, ma detto in termini più aggiornati, che qui ignorerò, è il massimo della modernità - allora questo che vediamo nelle città di oggi, destinato solo al consumo, rappresenta davvero il nostro futuro. Molti, che credono di non amarlo, lo hanno già scelto.

Ci avevano insegnato a leggere, a scrivere, a far di conto, e – per chi dovesse entrare nel mondo del lavoro – a disegnare (con divisione allora tra artistico e tecnico). Non ci rendevamo conto però che il mondo occidentale aveva davvero usato questo linguaggio come uno strumento primo e differente rispetto a tutti gli altri. Un disegno che "progetta" il proprio mondo, come è più facile capire dal *Rinascimento* in poi (anche se era così già da molto prima).

Un disegno e un'architettura che non tendono alla ripetizione, ma ad un continuo rinnovamento e sviluppo, sia pur con gli incredibili pericoli che questo comporta.

L'Italia ebbe questo modo di lavorare come sua invenzione massima, portata avanti fino al secolo scorso.

Un augurio è che nel secolo da poco avviato, ora che le tecnologie permettono a chiunque di rifare e creare immagini facili, abbiamo tutti la forza e la capacità per ridare valore ai contenuti che sottendono, o meglio, che generano le immagini stesse. Questa era la vera forza del passato. Per ora ci diciamo, come italiani – forse per rincuorarci con una frase alla moda – che lo abbiamo nel DNA… è ora di dimostrarlo.

Anche perché nel cuore sappiamo che non è vero, e sappiamo pure che da quando si parla solo di design, tecnologie e innovazione, la vera ragione di questo parlare sta nel fatto, reale, che questi ci sono ormai sfuggiti.

Proviamo a ripartire con l'architettura…

E, ripetiamo, per ottenere tutto ciò, cerchiamo l'aiuto più importante: cerchiamo un committente, prima che un architetto… dato che il lato etico del problema è in realtà quello più importante.

Proviamo allora a rileggere Brodskij [7]:

… *Ogni nuova realtà estetica ridefinisce la realtà etica dell'uomo. Giacché l'estetica è la madre dell'etica. Le categorie di "buono" e "cattivo" sono, in primo luogo e soprattutto, categorie estetiche che precedono le categorie del "bene" e del "male". In etica*

*non "tutto è permesso" proprio perché non "tutto è permesso" in estetica, perché il numero dei colori dello spettro solare è limitato. Il bambinello che piange e respinge la persona estranea che, al contrario,, cerca di accarezzarlo, agisce istintivamente e compie una scelta estetica, non morale.*

*La scelta estetica è una faccenda strettamente individuale, e l'esperienza estetica è sempre un'esperienza privata. Ogni nuova realtà estetica rende ancora più privata l'esperienza individuale; e questo tipo di privatezza, che assume a volte la forma del gusto (letterario o d'altro genere), può già di per sé costituire, se non una garanzia, almeno un mezzo di difesa contro l'asservimento. Infatti un uomo che ha gusto, e in particolare gusto letterario, è più refrattario ai ritornelli e agli incantesimi ritmici propri della demagogia politica in tutte le sue versioni. Il punto non è tanto che la virtù non costituisce una garanzia per la creazione di un capolavoro: è che il male, e specialmente il male politico, è sempre un cattivo stilista. Quanto più ricca è l'esperienza estetica di un individuo, quanto più sicuro è il suo gusto, tanto più netta sarà la sua scelta morale e tanto più libero – anche se non necessariamente più felice – sarà lui stesso.*

*Proprio in questo senso – in senso applicato piuttosto che platonico – dobbiamo intendere l'osservazione di Dostoievskij secondo cui la bellezza salverà il mondo, o l'affermazione di Matthew Arnold che la poesia ci salverà. Probabilmente è troppo tardi per salvare il mondo, ma per l'individuo singolo rimane sempre una possibilità. Nell'uomo l'istinto estetico si sviluppa con una certa rapidità, poiché una persona, anche se non si rende ben conto di quello che è e di quello che le è davvero necessario, sa istintivamente quello che non le piace e quello che non le si addice. In senso antropologico, ripeto, l'essere umano è una creatura estetica prima che etica. L'arte perciò, e in particolare la letteratura, non è un sottoprodotto dell'evoluzione della nostra specie, bensì proprio il contrario. Se ciò che ci distingue dagli altri rappresentanti del regno animale è la parola, allora la letteratura – e in particolare la poesia, essendo questa la forma più alta dell'espressione letteraria – è, per dire le cose fino in fondo, la meta della nostra specie.*

Non vorrei aggiungere altro.

REFERIMENTI

[1] Il presente testo è in parte ricavato da un intervento introduttivo al volume *Provare con l'architettura,* A.Pratelli (a cura), Ed. Forum, Udine 2004.
[2] G. Clerici, *La sorpresa di Tipsarevic il tennista che ama Dostojevski,* Repubblica, 30/06/07.
[3] Introduzione di Claudio Magris a *Ein Brief. Lettera di Lord Chandos,* di Hugo von Hofmannsthal, BUR Milano, 1974.
[4] N. Sarkozy, *Architetti, tocca a voi rifare il mondo*, La Repubblica, 19 Settembre 2007.
[5] R. De Fusco, così inizia, nel suo *L'incipit liberty*, in *Made in Italy. Storia del design italiano*, ed. Laterza, Bari, 2007.
[6] E. Flaiano, in *Taccuino 1956,* da *Diario notturno,* Adelphi, Milano, 1944.
[7] J. Brodskij, *Un volto non comune,* discorso per il premio Nobel, in *Dall'esilio*, Adelphi 1988.

## FIGURE

1. Il compasso, come strumento di lavoro, è stato prima di tutto uno strumento di misura, destinato a 'riportare' misure e moduli.
2. Un angolo retto. Un modo tradizionale di costruire un angolo retto, sfruttando il teorema di Pitagora, tramite qualsivoglia unità di misura (A. Pratelli).
3. Una spirale realizzata 'a mano': la spirale dei manualisti dell'architettura antica: il procedimento risulta 'empirico' ma giusto in funzione dei mezzi usati, ben diverso da quello di una spirale geometrica esatta. Rielaborazione grafica da A.Pratelli, a cura, *Jacopo Barozzi, detto il Vignola*, CLUB, 1984, Bologna.
4. Un palazzo di cristallo. Le serre di Paxton. Crystal Palace, di Joseph Paxton, costruito nello Hide Park a Londra per ospitare la Great Exibition del 1851, qui l'ingresso principale in un dipinto di Ted Lodigensky. Ripreso da *LE SCIENZE*, dicembre 1984, n. 196, per un articolo do Folke T. Kihlstedt.
5. Sainsbury centre, East Anglia, di Norman Foster. Uno dei primi edifici destinati a servizi, dove la nuova alta tecnologia serve a creare spazi vetrati nuovi, con spessori di pareti percorribili, in cui realizzare un alto controllo delle condizioni ambientali. Foto di A. Pratelli, 1986.
6. Il Monte Bianco di Viollet-le-Duc. *Vue des Grands-Mulets vers les rampes de l'aiguille du Midi*, settembre 1869, mina di piombo, matita, guache su carta grigio verde, Fonds Viollet-le-Duc. Da: *Viollet-le-Duc et la Montagne*, sotto la direzione di Pierre A. Frey e Lise Grenier, Editions Glénat, Grenoble, 1993. Un disegno che sembra realizzato da un architetto che voglia 'progettare' una montagna più che raccontare un paesaggio.
7. Da un'immagine pubblicitaria degli anni sessanta, simbolo di gioia e leggerezza. *La Vespa. Piaggio*. 1946, Museo Piaggio, Viale Rinaldo Piaggio, 7 – 56025 Pontedera (Pi).
8. *The Big One. Piaggio*. Il grande scooter di oggi sembra rappresentare invece la capacità di lottare in una società complessa e competitiva. Rielaborazione grafica di A.Pratelli, da un'immagine concessa dal Museo Piaggio, Viale Rinaldo Piaggio, 7 – 56025 Pontedera (Pi).

Elżbieta Przesmycka*

# KULTURA ARCHITEKTURY

CULTURE OF ARCHITECTURE
The term „culture of architecture (building)" denotes a manner in which architectural and engineering structures are shaped to become an inherent part of the idea of city's long-term sustained development. In the period of revitalisation of city space, it may be said that the „culture of architecture" is a sign of a society's aesthetic maturity and that it strongly influences economic growth, the improvement of social conditions and ecological sustainability of space. At present, both the artistic form of buildings as well as new building technologies and materials are of prime quality. They frequently replace worn-out materials and solutions in processes of spatial revitalisation.
The culture of architecture includes all elements of built-up space influencing its quality, i.e., urban development, architecture, engineering structures, infrastructure, and the economy of construction. All these elements of space influence the aesthetics of cities and the development of open landscape.

## 1. Wprowadzenie

Rada Unii Europejskiej w Rezolucji z dnia 12 lutego 2001 roku, dotyczącej jakości architektonicznej w środowisku miejskim i wiejskim [1], zwraca uwagę na szczególne znaczenie charakterystycznych cech, które wyróżniają miasta europejskie, mają znaczenie dla ich historycznej ciągłości, jakości przestrzeni publicznych, a także różnorodności socjalnej, jak też i tych, które decydują o bogactwie różnorodności urbanistycznej.

Zwraca uwagę także na wpływ wysokiej „jakości" architektury na poprawę warunków życia oraz relacji mieszkańców z ich środowiskiem zamieszkania, zarówno miejskim jak i rolniczym. Architektura o wysokiej jakości – „kulturze budowania" może znacząco wpłynąć na związki socjalnie jak też kreowania miejsc pracy, promocję turystyki kulturalnej i na rozwój ekonomiczny regionu.

Unia Europejska promuje ostatnio tzw. kulturę architektoniczną, która ma zacieśniać związki między mieszkańcami. Zwraca się uwagę, iż miasta i regiony europejskie mogą czerpać swoją siłę z architektury, która pomaga określić i zachować tożsamość miejsca.

Od wielu lat zwraca się uwagę na fakt, iż architektura jest materialnym obrazem kultury identyfikując i wyróżniając społeczności w dobie globalizacji. Inspiratorami tzw. Unijnej Dyrektywy Architektonicznej byli Francuzi, którzy już w 1985 roku promowali tzw. kulturę architektoniczną. W 1997 roku odbyło się w Rotterdamie spotkanie lansujące opracowanie Europejskiej Polityki Architektonicznej [3]. W 2001 roku Rezolucja Komisji Unii Europejskiej zachęciła członków Unii do intensyfikacji działań mających na celu najlepsze poznanie i promocję architektury i koncepcji urbanistycznych oraz wyczulenie twórców i mieszkańców na kulturę architektoniczną, urbanistyczną i krajobrazową. Stało się to zaczątkiem organizowania różnorakich forów z inicjatywy krajów członkowskich w celu pokazania ich doświadczeń na polu kultury architektonicznej w kontekście zjednoczonej Europy. Powstało Europejskie Forum Polityki Architektonicznej (FEPA).

* Przesmycka Elżbieta, dr hab.inż arch, prof. PL, Politechnika Lubelska, Katedra Architektury, Urbanistyki i Planowania Przestrzennego.

1. Rzym: EUR (fot. autor, 2005) 2. Porto, Burgo Tower, projekt arch. Souto Moura 2007 (fot. autor, 2007) 3. Uniwersytet w Porto, Wydział Architektury, projekt arch. Alvaro Siza Vieira 1986 (fot. autor, 2007) 4. Porto Seafront, projekt arch. Manuel Sola Morales Na pierwszym planie Ocean Swimming Pool, projekt arch. Alvaro Siza Vieira 1961–1966 (fot. autor, 2007)

1

2

3

4

Na Forum w Hamburgu została zatwierdzona i aprobowana Karta Lipska o zrównoważonych miastach europejskich [2]. Dokument ten, jak poprzedzające go bezpośrednio prace w Lilie, Rotterdamie i porozumienie z Bristolu, stanowią podstawę dla prac polityków europejskich, którzy mają za zadanie tworzyć politykę architektoniczną Unii otwartą na różnorodne społeczności w aspekcie spójności terytorialnej Unii. Harmonia związku społeczności z ich terytorium, która znajduje swój wyraz w kształtowaniu krajobrazu i architektury miast jest podstawowym wektorem tej strategii.

Ostatnie Forum (10–13 październik 2007), odbyło się w Portugalii, której parlament przyjął Narodową Politykę w Zakresie Architektury i Krajobrazu. Forum w Matosinhos dodatkowo zwraca uwagę na znaczenie jedności architektury i przestrzeni dla jakości środowiska zamieszkania.

## 2. Kultura architektury – kultura budowania

W kwietniu 2007 roku odbyła się w Hamburgu pod patronatem Ministra Federalnego Transportu, Konstrukcji i Spraw Urbanistycznych Niemiec konferencja państw członkowskich Unii Europejskiej dotycząca Europejskiej Polityki Architektonicznej. Obrady poświęcone były tak zwanej „Baukultur" to jest „kulturze budowania".

Przedmiotem obrad były analizy przykładów budowli, gdzie sztuka budowania ma wpływ na rozwój socjalny, ekonomiczny i zrównoważony miast europejskich. Pod terminem „kultury budowania" rozumie się takie kształtowanie budowli zarówno architektonicznych, jak i inżynierskich, aby wpisywały się w ideę długotrwałego rozwoju zrównoważonego miasta. W okresie rewitalizacji przestrzeni miejskiej można już stwierdzić, iż „kultura budowania" świadczy o dojrzałości estetycznej społeczeństwa, przez co zdecydowanie wpływa na wzrost ekonomiczny, poprawę warunków socjalnych i ekologiczne zrównoważenie przestrzeni.

Kultura budowania obejmuje wszystkie składowe elementy przestrzeni zabudowanej, mające wpływ na jej jakość, a więc zagospodarowanie urbanistyczne, architekturę, budowle inżynierskie, infrastrukturę i ekonomię budowania. Wszystkie te składowe przestrzeni wpływają na estetykę miast i zagospodarowanie krajobrazu otwartego.

W czasach obecnych zarówno sztuka przedkładająca się na formę obiektu, jak też nowe technologie budowlane oraz materiały stosowane w budownictwie są najwyższej jakości. Zastępują one coraz częściej w trakcie procesów rewitalizacji przestrzennych wyeksploatowane materiały i technologie. Nie dotyczy to jedynie obiektów zabytkowych.

Jednocześnie rodzi się zjawisko szeroko akceptowane przez decydentów municypalnych, budowy spektakularnych obiektów architektonicznych i inżynierskich. Każde miasto pragnie mieć najwyższy wieżowiec, największy most, jedyne na świecie muzeum itp. wyróżniające go spośród innych miast. W konsekwencji zapomina się o kontekście miejsca, które staje się jedynie tłem dla eksponowanych dzieł współczesnej architektury. Zjawisko to w przeciągu ostatnich 10 lat możemy obserwować we wszystkich dużych miastach europejskich. Właśnie ten fakt zwrócił uwagę osób odpowiedzialnych za całokształt przestrzeni zurbanizowanych, zabudowanych na tzw. kulturę budowania.

## 3. Jakość architektury w dobie powszechnej rewitalizacji przestrzeni

W czasach przeobrażeń jakościowych przestrzeni miejskich, konieczności poprawy estetyki krajobrazu, estetyki budowli inżynierskich, każda działalność w przestrzeni wymaga indywidualnego podejścia i indywidualnej, właściwej dla danego obiektu strategii działania. Strategię tą planuje się już na etapie stu-

diów wstępnych i projektów koncepcyjnych, po projekty budowlane oraz realizacyjne.

Stosowana dotychczasowa praktyka budowania w naszym kraju zaczyna diametralnie odbiegać od współczesnych standardów europejskich. Możliwości zdobywania pieniędzy na projekty rewitalizacyjne obligują do kreowania budowli o jakości nie odbiegającej od poziomu estetyki europejskich realizacji.

Główną uwagę urbanistów przykuwa dzisiaj rewitalizacja infrastruktury publicznej. Przestrzenie publiczne, place, ciągi piesze, nadbrzeża morskie i rzeczne, związane z tym takie obiekty inżynierskie jak mosty, kładki piesze, rowerowe, wiadukty, tunele itp. tworzące strefy ruchu pieszego w centrach miast, łączą się w systemy współczesnej komunikacji miejskiej.

Wymaga to nowej jakości budowania, dostosowanej do charakteru przestrzeni. Transport miejski, zagospodarowanie zielenią, ukształtowanie chodników i placów ma przyciągnąć dzisiaj mieszkańców do centrów miasta poprzez swoją wysoka jakość, estetykę i oryginalność utożsamiającą to miejsce.

Tworzenie wielu nowych przestrzeni publicznych polega dziś na przywracaniu ich pieszym i wprowadzaniu komunikacji rowerowej. Związane jest z konstrukcją nowych mostów i kładek pieszych. Miasta starają się stworzyć swój własny niepowtarzalny wizerunek przez realizację ciekawych kompleksowych dużych projektów architektoniczno-urbanistycznych z użyciem niekonwencjonalnych materiałów i technologii. Kultura architektoniczna (kultura budowania) określa dziś relacje ze środowiskiem zabudowanym. Jest ona składową kultury kraju. W niektórych państwach, takich jak: Finlandia, Holandia polityka architektoniczna stała się formą typową dla planowania „kulturowego" w oparciu o wzorce architektury lokalnej. W Polsce nie istnieje jeszcze żadna krajowa polityka architektoniczna, zaś proces budowlany regulowany jest tylko przepisami prawa budowlanego. W roku 2002 w Niemczech opracowano raport nad sytuacją kultury architektonicznej, zaś w innych krajach poświęca się wiele uwagi jakości estetycznej architektury. W Niemczech i Francji wiele instytucji zwraca uwagę na potrzebę podnoszenia poziomu i jakości w dziedzinie konstrukcji budowlanych wpływających pośrednio na jakość zagospodarowania krajobrazowego.

Obiekty architektoniczne, komunikacyjne kształtowane są obecnie w atrakcyjnych wręcz rzeźbiarskich formach (kładka piesza w parku krajobrazowym w Barutch, most w kształcie litery S jako kładka piesza i rowerowa wpisany w krajobraz (Erzbahnschwinge) – ten most rozpoczął serię mostów wpisanych w krajobraz). Przekrycie szklane tunelu na długości 250 m w Monachium (2004 r. – tunel długości 1,5 km). Dworzec Calatrawy w Lizbonie. Dworzec de Ludwigshafen-Mitte w Mannheim łączący komunikację kolejową, autobusową, pieszą i rowerową (2004 r.) [5].

W Europie stara się nadać tym elementom lokalny „swojski" dla danego terenu charakter. Ma to na celu utrzymać i podkreślić indywidualną tożsamość miejsca i jednocześnie uwypuklić jego różnorodność. Dla środowiska oznacza to używanie technologii tradycyjnych dla danego miejsca i materiałów lokalnych, przy zastosowaniu także recyklingu. Jednocześnie ta polityka ułatwia konserwowanie istniejących tu lokalnych obiektów, bo nie zanika technologia wznoszenia, nadal istnieją specjaliści przekazujący swą wiedzę z pokolenia na pokolenie i wciąż są stosowane takie same jak kiedyś materiały lokalne. Nie przeszkadza to wprowadzaniu atrakcyjnych nowych rozwiązań architektonicznych przy zastosowaniu nowych technologii wznoszenia, ale wykorzystujący także tradycyjne materiały. (Lizbona)

**4. Kryteria „kultury architektury (budowania)"**

Prof. arch. Jan Gehl, proponuje wprowadzenie kryteriów kwalifikacji elementów „kultury budowania", decydujących o jakości kreowanej przestrzeni na podstawie [4]:

– charakteru lokalnego,
– dostępności,
– gęstość (natężenia),
– różnorodności wykorzystania,
– adaptowalności,
– jakości sfery publicznej,
– oceny czynników integrujących społeczności lokalne,
– udziału społeczności lokalnych (partycypacji społecznej).

Sugeruje by wszystkie te kryteria były oceniane pod względem ekonomicznym, socjalnym i środowiskowym (zgodnie z zasadami rozwoju zrównoważonego).

**Charakter lokalny** obiektu rozpatrywany pod względem ekonomicznym oznacza, że obiekt powinien być wykonany z lokalnych materiałów budowlanych i powinien dawać się ewentualnie łatwo usunąć. Rozpatrywany pod względem oddziaływania socjalnego, powinien wzmacniać sentymenty określane jako tożsamość miejsca, a nadto powinien być to obiekt znacząco wyróżniający się. Rozpatrując obiekt pod względem jego oddziaływanie na otoczenie ponownie postuluje się by był on wykonany z materiałów lokalnych, łatwo poddający się recyklingowi i łatwy w konserwacji.

**Kryterium dostępności** rozumiane jest pod zględem ekonomicznym jako obiekt (grupa budowli), skłaniających do zachowania lokalnych struktur, do stwarzania wewnętrznych przestrzeni otwartych powiązanych z zewnętrznymi, a nadto podnoszący wartość okolicznych gruntów. Pod względem socjalnym obiekt powinien zwiększyć możliwości przemieszczania się, pozwalając jednocześnie na odpoczynek psychiczny. Powinien uniemożliwiać niepożądane bytowanie (np. bezdomnym), a jednocześnie pozostawać bezpiecznym w sposób naturalny. Dostępność rozpatrywana pod względem jej wpływu na otoczenie oznacza, że obiekt powinien umożliwiać przejazd służbom miejskim i uniemożliwiać prywatną komunikację samochodową, tak by w sposób zasadniczy redukować emisję spalin pojazdów.

**Kryterium gęstości** (natężenia) rozpatrywane pod względem ekonomicznym oznacza, że przyjęte rozwiązanie powinno skracać drogi przemieszczania nie narzucając konieczności korzystania z dłuższej drogi oraz powinno minimalizować zbędną, drogą infrastrukturę. Pod względem socjalnym powinno poprawiać kontakty społeczne, zwiększać potencjał kulturalny, poprawiać bezpieczeństwo i pasywną zdolność przetrwania. Pod względem wpływu na otoczenie, prawidłowe rozwiązanie ma redukować konsumpcję energii i emisję spalin transportu publicznego oraz nie powodować niekorzystnych zmian mikroklimatu.

**Kryterium różnorodności** (wykorzystania) rozpatrywane pod względem ekonomicznym oznacza, że przyjęte rozwiązania powinny realizować i być podstawą do identyfikacji lokalnej miejsca, będąc jednocześnie podstawową infrastrukturą publiczną, zwiększającą żywotność przedsięwzięć lokalnych. Pod względem socjalny powinno redukować prywatne przejazdy samochodów mobilizując do akceptacji struktur i obyczajów lokalnych, zwiększając jednocześnie bezpieczeństwo indywidualnych użytkowników. Z punktu widzenia wpływu na otoczenie przyjęte rozwiązanie techniczne winno redukować konsumpcje materiałów i energii przez zwiększanie przemieszczeń na piechotę, oraz redukcję przejazdów.

**Kryterium adaptowalności** oznacza, że przyjęte rozwiązanie gwarantuje możliwość wymiany funkcji w zależności od potrzeb obecnych i przyszłych użytkowników, przy zachowaniu lokalnego charakteru. Pod względem socjalnym powinno gwarantować utrzymanie sentymentalnej komunikacji (np. stary tramwaj, karety, dorożki, konie itp.) i umożliwiać różnorodne wykorzystanie przestrzeni publicznej. Względy socjalne to redukcja wandalizmu, zachęcanie do uprawy i pielęgnacji zieleni, redukcja biedy.

**Kryterium jakości strefy publicznej.** W znaczeniu ekonomii ma wzmacniać rozwój aktywności społeczności lokalnych, zachęcać do nowych form aktywności „ulicznej"(imprezy kulturalne, ekspozycje, targi itp.). W ujęciu socjalnym ma wzmocnić związki socjalne społeczności, uaktywnić kulturalnie likwidując „próżnię publiczną".

**Kryterium integracji** oznacza pod względem ekonomicznym redukcję ciężkich prac przy społecznym zwiększeniu odpowiedzialności za rezultat prac. W ujęciu socjalnym przyjęty wariant rozwiązania ma wpływać na podniesienie kultury grup realizujących, promując środowiskowe rozwiązania zrównoważone.

**Kryterium partycypacji społecznej** bazuje na znajomości tradycji lokalnych obiecując ich wykorzystanie. Pod względem socjalnym pomaga w rozwoju lokalnym, stwarzając warunki do promowania lokalnych liderów. W ujęciu środowiskowym ma wpływać na redukcję wandalizmu.

## 5. Podsumowanie

Budowle architektoniczne tak jak wszystkie obiekty budowlane muszą dziś spełniać nie tylko swoje zadanie konstrukcyjne, ale dodatkowo powinny przyciągać ludzi i zachęcać do korzystania z nich. To samo dotyczy nawierzchni, placów, ich wyposażenia i infrastruktury, które tworzą dzieła na pograniczu architektury i architektury krajobrazu. Towarzyszące temu budowle komunikacji publicznej, takie jak dworce, perony, także mają przyciągać mieszkańców i użytkowników. Formy te nawzajem przenikają się i uzupełniają.

Obserwuje się tendencję zacierania granic między przestrzenia publiczną a prywatną poprzez umiejętne łączenie nawierzchni, trotuarów, jezdni tak, aby spełniając swoje funkcje komunikacyjne jednocześnie stawały się częścią obiektów architektonicznych. Tak dziś wygląda rewitalizacja wielu przestrzeni publicznych w całej Europie.

Architektura nie może być już tylko dziełem sztuki i techniki. Musi spełniać także, a może przede wszystkim, rolę społeczną-przyciągać mieszkańców, turystów i w razie potrzeby zmieniać swe przeznaczenie. Właśnie w tym miedzy innymi przejawia się tak zwana kultura budowania, kultura architektoniczna. Chcąc dorównać innym krajom Unii musimy w tym zakresie szczególnie dogonić współczesne myślenie o estetycznym kształtowaniu przestrzeni ze wszystkimi jej elementami składowymi.

## BIBLIOGRAFIA

[1] Conselhoda da União Europeia, Resolucãde Conselho de 12 de Fevereiro de 2001 relativa àqualidade arquitectonica no meio urbano e rural (2001/C73/04).
[2] Charte de Leipzig sur les Villes Europeennes Durables (Lipsk, 24–25 mai 2007).
[3] Parlement Europeen, Rapport sur la communication de la Commission relative a la politique de cohesion et a la culture – une contribution a l'emploi (COM(96)0512-(4-0056/97), 22 juillet 1997).
[4] J. Gehl, *„Baukultur" comme branle de croissance. Bons exemples pour les villes europeennes*, Études de cas choisis, Ministère fédé des Transports, de la Construction et des Affaires urbaines, Berlin 2007.
[5] R. & H. Webber., *Baukultur!, Planification et Architecture en Allemagne*, Ministère fédé des Transports, de la Construction et des Affaires urbaines, Berlin 2007.

Paola Rizzi, Lorenzo Cotti*

# LA BEAUTÉ…

## LA BEAUTÉ…

Zagadnienia architektury, rozumianej jako jedność z urbanistyką, mają swoje źródło w wykształceniu. W naszej profesji, niezmiennie pozostającej w kruchej równowadze między teorią a praktyką, wykształcenie oznacza szkołę.

Zanim powiemy coś o pięknie otaczającego nas świata trzeba powiedzieć coś o projekcie, a zatem o jego szkole. Należałoby, parafrazując tytuł artykułu Maxa Frischa, zacząć od pytania: „kto wam daje szkołę?"

Saying something about the beauty of the contemporary architecture implies or should imply, or could pre-suppose that

1 contemporary beauty means that it is of the present day

2 contemporary beauty means that it belongs to us, in an intimate manner and let's add that it has inter-national value.

Thus in the present day beauty would be an inner characteristic which crosses various differences - ethnic, cultural, social, temperamental…

But it seems to us that one day it did not appear that way (confused): there was French beauty, Italian beauty, Polish beauty and so on. These kinds of beauty corresponded to, or rather were a product of, certain taste. And so there was French taste, Italian taste, Polish taste etc.

In these domains the Swiss have always had problems (a nation composed of three ethnoses, and therefore three tastes and three beauties).

On this subject a fine essay, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, written in 1975 by Jacque Gubler, explains how the Swiss managed to have a national style: simply by inventing national taste, common beauty (…).

It occurred fairly recently, in Geneva, at the occasion of the national exposition in 1898.

The widespread phenomenon of national expositions, of commercial nature, which is often disguised with taste of discovery and adventure, in Swiss case is enriched with the question of national identity, visibly in crisis.

Read today, the essay by Jacque Gubler, rather than a book about Switzerland, seems to be a text about contemporary, about contemporaneity, about formation, thoroughly political, of national taste, and thus about giving to the whole nation the right key for interpretation, but also for identity: this is what we are like. Therefore this is what we do like, and this is the right thing whereas the one that is different is wrong, etc.

Can *giving the right key for interpretation* be understood in its most ironic form?

In historical perspective this proceeding seems absolutely correct to us. Taste & beauty have always been supervised by the authority, who, being a single person, the king, or a king, dictated the rules. Prince's architect had, literarily, a prince behind the back, and architect was all but executor of his views.

After the kings were gone, taste & beauty became more then ever a contemporary problem, hence, according to what is written above, of an intimate nature, and here intimate would correspond to national…

* Cotti Lorenzo, arch., Locarno.
Rizzi Paola, urbanista, prof. universitario, Università di Sassari, Facoltà di Architettura di Alghero.

House of Antonio Calderara, Vacciago; *Maternity*, Antonio Calderara, 1969

Nevertheless if we take the couple *nationalism* and *internationalism*, as Jacques Gubler did, we could easily translate the dualism of *nationalism – internationalism* into *modern – contemporary*.

But we would have to digress from the subject, maybe to define or to specify the terms *modern* and *contemporary* as historical periods (most of all in regard to *modern*).

As far as we are concerned here, we will say that the two periods are clearly different.

They are different in their approach to the temporal or formal question; they have different characteristics which allow us to distinguish them, sometimes straining the differences, as we always have to do when we put things into categories.

Maybe we believe that the distinction lies in the presence of a territory, understood in physically or not (politics, knowledge, society…).

Contemporary architecture demonstrates that it doesn't have a territory any more, at least its own territory.

An example is the fact that many times the designers don't even carry out inspections of the places when they participate in a contest, this is an aspect which is getting more and more characteristic in the world of making architecture; and frankly we could well ask ourselves if the juries themselves are aware of the state of affairs, of the surroundings: the context.

If this architecture of ours hasn't got (a) territory any more, it has a difficulty to be in order, or to have an order, or even to follow orders, in the architectonic sense, but not only this. It could introduce an explanation of why the architecture is in a convulse search of the consent, and that is the reason why it is so widely discussed everywhere.

This consent seems to be obtained only by itineration, therefore the search for a definition of the architectonic form, by work of formalism, which makes it recognisable. The recognisability is its quality ("beautiful… but mistaken!") because this is where the consent arises, or rather where it finds its commercial consent, or its mediatic consent.

So it is about a formal consent, therefore a-critical, a-territorial, a-contextual. Nevertheless mediatic and mediatizable.

What's more, it is about constructions that, imitating some contemporary politicians, put on shoes with high heels to seem higher.

But all these, the high heels, the problem of consent, they all may be a part of a chronicle, which goes by quickly, in convulsions and with certain regularity. The chronicle is marked with deaths and births. Generally the deaths are violent and often they happen in infancy because of the lack or collapse of the consent.

This is due to a social form which in many aspects is closing, ri-hierarchising. Probably in order to regain social control.

Also contemporary architecture suffers from being conceived and considered in this hierarchisable manner, like a tree, but "a beauty is not a tree" ("a city is not a tree").

It is the title of an essay by Christopher Alexander from 1965, *A City Is Not a Tree*. Alexander criticises the abstract structure of a tree, in which each part interacts with the whole through a hierarchy of a branched-hierarchical-pyramidal type, according to the logic of a tree and/or also according to a direct cause=consequence relationship. Alexander talks about a city which he calls "natural", the one which have arisen over many years, organising itself as a "semi-lattice", that is as an open structure: the elements are linked in a criss-cross way, in various systems of interrelations. The critique is made on the main points of the modern/modernist design which aims at the separation of functions, while a "semi-lattice" structure allows an open system with numerous and undefined connections.

Beauty, city, architecture, design may be terms which can by united in a single "semi-lattice". In this

semilattical state, the state in which the relationships are even becoming redundant, permeable and a bit anarchoid. Should beauty & architecture be put in competition with the system of consent, the latter will win. The failure of beauty & architecture means that the semilattice is impeded, it stiffens, it turns into a tree.

We believe that in a way this is our time, we are right there where, among other things, the consciousness of the fact that we are all part of a single ecosystem, is kind of lost.

Also architectonic problems, in which architecture is understood in continuity with urban planning, are deriving from education, in fact for our profession, continuously in precarious balance between theory and practice, education means school.

We believe that in order to say something about the beauty of the constructed world, we have to talk about the project and therefore about its school. Maybe it would be good to start with a reflection – paraphrasing the title of an article by Max Frisch – "who gives you a lesson?" where the school is an integral part of the project.

The project is pervasive and enlarged, but who gives life, stimulus and food to the project? And what is the scale for this project? Jean-Baptiste Lamarck, less inquiring than Frisch, saying „on dirait que l'homme est destiné à s'éxterminer lui-męme après avoir rendu le globe inhabitable" (1820) presupposes that there may exist a plan to make the earth inhabitable.

This exterminatory plan is given, by definition, by the school (and by who else?), and in our case by the schools of architecture because they are concerned with planning for the living.

Already Vitruvius, writing about the architecture, expresses the need of a unitary project, as synthesis and a meeting point, and not by chance he wrote it in the preface.

This concept of synthesis is what is missing today: the excessive attention paid to the architecture and its sign and the quality of a "global project" which is the aim of the architect designer, figure introduced already by Vitruvius in his work.

And Samonà, Sicilian, who in coherence with his concept of the unity architecture/urban planning courageously picks up again in the sign of his school the Vitruvian triad, which not by chance disappeared nowadays. Perhaps this triad disappeared as a symbol of a broad articulation of knowledge and of the figure of the architect as its synthetiser.

Synthesis that we apply, to come back to the title and to close, maybe without the general consent, contemplating the dadaist citation by Marcel Janco: „la beauté c'est de la merde".

BIBLIOGRAPHY

Ch. Alexander, *Note sulla sintesi della forma*, Milano, 1967.
J. Gubler, Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse, Lausanne 1975.

Stefan Scholz*

# DE GUSTIBUS NON EST DISPUTANDUM

**DE GUSTIBUS NON EST DISPUTANDUM**
The beauty is the brightness of the truth, that means architecture shuld be beautiful, too. It is the mirror of our life.

Podczas rozmów o architekturze przeprowadzonych dla miesięcznika *Archivolta* Krzysztof Lenartowicz zapytał mnie: Czym jest dobra architektura? Odpowiedziałem: **„Ona musi być piękna"**. Jakie bowiem zainteresowanie może budzić choćby nie wiem jak cudownie trwała i nadzwyczajnie użyteczna architektura, jeśli nie będzie również i przede wszystkim, **piękna**? No właśnie: **żadne**. Tutaj należałoby oczywiście wyjaśnić filozoficzny i estetyczny dyskurs dotyczący definicji piękna: jeżeli **piękno** jest tym, co stanowi duchowe szczęście człowieka/społeczeństwa, to skoro ludzie są różni i w różny sposób swoje szczęście osiągają, nie może być jednej, dla wszystkich aktualnej, piękności. Będą się one różniły z epoki na epokę, z kultury na kulturę, od jednostki do jednostki. Jednak nawet wtedy istnieje zasadnicza zgodność co do piękna. Bowiem już Tomasz z Akwinu trafnie napisał, że **„Piękno polega na pewnym blasku i proporcji"** *(Pulchram consistit in quadam claritate et proportione).*

Takie rozumienie **„proporcji i blasku"** wskazuje, że według Tomasza z Akwinu o pięknie stanowił zarówno wygląd rzeczy jak i ich istota. W starożytności piękno znaczyło to samo, co dobro. A Tomasz z Akwinu również wyjaśnił, że dobro jest przedmiotem pragnienia, **a piękno** – poznania. Ale implikował tez, że piękno tkwi w samych rzeczach, nie zaś, jak według wielu teorii średniowiecznych, w ich znaczeniu alegorycznym. Starożytni posługiwali się szerokim pojęciem piękna: w myśli tego pojecia pięknem było wszystko, co jest cenne, a zarazem pociąga i budzi zadowolenie. Zaś Witruwiusz ujął to między innymi w kategoriach: Przy budowie należy uwzględniać: trwałości, celowość i **piękno** *(firmitas, utilitas, **venustas***). Piękno będzie zapewnione, jeśli wygląd budowy będzie miły i wykwintny, a wymiary poszczególnych członów oparte na właściwych zasadach symetrii.

Tyle o pojęciu piękna w krótkim opisie od początku historii/teorii estetyki architektury naszego kontynentu. (*Abendlandes).*

Ongiś zapytano A. Dürera: „**Piękno**, co to jest, nie wiem, chociaż wiele rzeczy to posiada". Kryterium piękna leży dla Dürera między satysfakcją i przeciętnością, ale przede wszystkim w porównaniu stosunku jakości i ilości.

Rozpatrzmy jeszcze kilka pojęć – **piękna** – w tendencjach przełomu ubiegłego stulecia na początkach modernizmu:

– Le Corbusier uważa, że geometryczne formy są formami pierwotnymi, ekonomiczne i **również piękne**, które zarazem zadowalają naszą duszę.

– Zaś L. I. Kahn próbuje w swoich teoretycznych myślach o naturze, porządku i geometrii, przedstawić architekturę jako wyrażenie ludzkich życzeń, które przedstawiają nasz sposób życia w danej epoce i jest jego zdaniem wynikiem prawdy. A więc można by było z tego wnioskować, że architektura/projekt powinna być również **piękna-y**. To stwierdzenie było dla nas/**dla mnie, zawsze klasyczne**!

Prawdopodobnie do tej pory nie spotykało się takiego zagadkowego potraktowania genezy estetycznej jakości wywodzącej się z konstrukcji i funkcjonalizmu.

* Scholz Stefan, dipl. ing. arch., Berlin, Politechnika Poznańska, Wydział Architektury.

Przy tym wystarczy spojrzeć na niektóre wyniki naszych poczynań, niektórych twórców/architektów /urbanistów w naszym środowisku/w naszym otoczeniu. Niestety jesteśmy coraz częściej konfrontowani z przerażającymi wynikami tego stwierdzenia, (pełen szpetności), która zaprzecza naszym postawionym tezom, piękna i marzenia, **że architektura/projekt powinien być – piękna-y!**

Można zaobserwować, że to pojęcie **piękna w architekturze współczesnej,** powiedzmy, gdzieś od połowy ubiegłego stulecia, skończyło się!!! Minęło stulecie przenikające się dążeniem do głębokiej historycznej wiedzy i nauki, technicznych wynalazków, nowych materiałów jak i coraz szybszej komunikacji, która pozostawia u nas szybko zmieniające się obrazki. W budownictwie uzyskano mniemanie: wszystko da się zrealizować/zrobić, które umożliwiło i pozostawia coraz częściej wrażenie błahości i utraty sensotwórczości jak i braku boskiej finezji. Niestety spotykamy coraz częściej pewną stratę – o czym dawniej nikt nie mówił, i nie zastanawiał się, ponieważ było to zawsze oczywiste w naszych zmysłach, tzw.: poczucie masy, zgodność ze skalą i w proporcji jak i wyczucie piękna.

Ta dawna oswojona/utkwiona naturalność dobrego gustu, piękności i myślenie, bazujące na praktyce i wiedzy, była przeszczepiana/transponowana z generacji na generację. Ona została coraz bardziej utracona i to tak, że trzeba by jej na nowo się uczyć /tworzyć? To tzw. wyczucie – z pustego żołądka – nie wystarcza, wręcz przeciwnie, ono błądzi! Niektórzy myślą zaś, że można na niej bazować, ponieważ jest to wygodne i nie sprawia trudności w tworzeniu. Niestety to można wszędzie na tzw. szpetnościach obserwować, która się spotyka w naszym budowanym świecie.

**„Dobry Gust**", stwierdził ongiś Adorno – jest drogim sejsmografem historycznego doświadczenia Ale zapytajmy: Co to jest ten **„dobry gust"**? lub pomyślimy sobie, hm: …albo ktoś to posiada, lub też nie!… Haha,ha! Kto nam powie, co to jest ten dobry gust? Z pewnością ogarnie tutaj wielu potężny śmiech. Lub będzie to też uważane za ogólną arogancję czy też elitarność, która próbuje nam opisać, co to jest dobry gust/wyczucie piękna? Często słyszymy werdykt: pozostawmy wreszcie tę tzw. tezę – dobrego smaku/ gustu – ludziom, skoro oni są również obecnie szczęśliwi! Ale – chwileczkę! Przecież zauważmy, czemu nie trzeba zaprzeczać, że utraciliśmy coraz bardziej naszą tzw. nieświadomą estetyczną wrażliwość.

Jak już wspomniałem, od połowy ubiegłego stulecia obserwujemy utratę tej estetycznej świadomości, która narodziła tzw. eksperta, fachowca detali i specjalistę. Niektórzy twierdzą nawet, że dobry gust /smak jest przecież prywatną sprawą? Co za kardynalny błąd!!!… **„De gustibus non est disputandum"**. Już dawni Rzymianie tym stwierdzeniem bronili swojego parweniuszostwa przed kpinami Greków i zostało to do dzisiaj dewizą każdej obrony przed słabym gustem lub wyczuciem piękna. Trzeba również stwierdzić, że pomiędzy – **dobrym gustem** – a – **niedobrym gustem** – są diametralne różnice!!! Dobry gust, albo wyczucie piękna, nie jest tylko poczuciem, **lecz ustala osąd/werdykt o czymś**.

On polega/bazuje na wiedzy, znajomości rzeczy a wiec na cechach rozróżniania, która wymaga głębokich informacji, bo wpierw, gdy posiadam informacje i wiedzę jak i głęboką świadomość czegoś, mogę sobie wytworzyć dobry gust/piękno i jestem od tego czasu dopiero dojrzały, by wydać sąd o rzeczach, o czymś!

A więc, piękno jest duchowym szczęściem, które człowieka chroni, broni i pobudza. Ale jakie cechy powinna posiadać jakaś rzecz, budynek/architektura, czy miasto, aby wyrazić piękno? Tak, – **piękno** – jest wartością dodatkową, która znajduje się w głębi każdej dobrej rzeczy, dobrze zrobionego budynku/ architektury. Ona musi być od początku formułowana/kształtowana. Ona musi każdą fazę pracy każde-

go urbanisty, architekta, przenikać i ogarniać. Aby **piękno** wyrazić, trzeba wpierw znaleźć odpowiedni umiar, by potem go zastosować przy kształtowaniu. Dlatego nie powinniśmy pozostawić jakiejkolwiek dowolności w tej tak ważnej dziedzinie – estetyce. Sztuka jest produktem ludzkiej tęsknoty i inspiracji, przekracza granice logiki i rozsądku. Ona jest wspólnym problemem, który nas wszystkich dotyczy, ponieważ: **„Piękno" jest odwieczną potrzebą każdego cywilizowanego człowieka!** Ażeby odpowiedzieć na postawione pytania w tezach Konferencji np.: Czy piękno zostało zastąpione w architekturze innymi kategoriami estetyki? pozwolę sobie odpowiedzieć anegdotką, którą przeżyłem osobiście:

…Po zwiedzaniu tzw. Targów Nieruchomości (MIPIM) w Cannes (Francja) z inwestorem i w towarzystwie mojej żony, ogarnęła mnie jakaś głęboka mdłość, ból głowy i rezygnacja, a więc postanowiłem od razu pojechać do Vals, aby w termach projektu arch. P. Zumthora wypocząć i przejść znowu do wyczucia piękna, żona zaś pojechała do Wenecji, aby wypić porządne espresso macchiato na Placu Św. Marka w „Cafe Florian" i przejść znowu w uczucie piękna i poczuć że znajduje się w najpiękniejszym salonie świata w otoczeniu pięknej architektury!!! Haha,ha!

Dla mnie – **piękno** – wyraża się w następujących przykładach, które spotykałem w następujących budynkach/architekturze lub założeniach urbanistycznych, które Pars pro Toto stoją dla wielu innych, aby tutaj tylko kilka wymienić:

– Piramidy egipskie; – Propyleje ateńskie; – w założeniach Willi Hadriana w Tivoli;
– ruiny Term Caracalli w Rzymie; – Castel del Monte w Apulii; – kościoły romańskie; – Piazza Navona w Rzymie; – Alhambra w Grenadzie; – Meczet w Cordobie; wnętrze i magazyn Biblioteki Saint–Genevieve w Paryżu, arch H. Labrouste; – Maison de Verre, Paryż, arch. P. Chareau i B. Bijvoet.

we współczesnej architekturze:
– Casa Malaparte na wyspie Capri, arch A. Libera;
– Ratusz w Säynätsalo, arch. A. Aalto.
– Klasztor La Tourette w Eveux-sur-Abrasle, arch. Le Corbusier;
– Salk Instytut w La Jolla, arch L.I. Kahn;
– Cmentarz Brion, w San Vito di Altivole, arch. C. Scarpa.

w ostatnich realizacjach:
– Douglas Hause, Harbor Springs, Michigan, arch. R. Meier.
– Dom jednorodzinny w Riva San Vitale, arch. M. Botta:
– Termy w Vals, arch P. Zumthor:
– japońskie ogrody.

i last but not least:
– Krematorium w Berlinie–Treptow, mojego byłego partnera i przyjaciela, arch. A. Schultesa.

BIBLIOGRAFIA

Archivolta, 2/6/2000 kwiecień–czerwiec 2000.
W. Tatarkiewicz, *Historia Estetyki I*, Wydawnictwo Ossolińskich 1962.
V. M. Lampugnani, *Die Modernität des Dauerhaften, Essays zu Stadt*, Architektur und Design, Verlag K. Wagenbach, Berlin 1995.
M. Sack, *Von der Utopie, dem guten Geschmack und der Kultur des Bauherrn, oder: Wie entsteht gute Architektur*? wyd, Architekturforum im Touringhaus, CH–4500 Solothurn.
E.Ullmann, *Die Lehre von den Proportionen*, Verlag der Kunst, Dresden,1958.
W. Gropius, *Architektur, Fischer Bücher*, Frakfurt am Main 1959.
Foto z kolekcji arch. A.Schultes, Ch. Frank./fotografowie: Huthmacher, Schwarz.
Cytaty łacińskie: z *Duden das Fremdwörterbuch*, Band 5, Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1997.

Ewa Węcławowicz-Gyurkovich*

# CZY ARCHITEKTURA MUSI BYĆ PIĘKNA?

**DOES ARCHITECTURE MUST BE BEAUTIFUL?**
Beauty or ugliness in the contemporary architecture such as in the contemporary art is not important. The categories of beauty and ugliness changes together with the fantasies and the statements of the artists. Unreal and still undiscovered spaces of virtual fantasy became the bridges between the technological world and complicated shapes of organic world which surrounds us.

*Piękno jest Zabawą, Zabawa Pięknem,*
*to wszystko co wiemy na tym świecie i więcej*
*wiedzieć nie potrzebujemy…* [1]

Architekci analizując miasto i podejmując decyzje o nowych formach zwracają uwagę na idee i emocje życia społecznego danej przestrzeni, ulicy czy miasta (strach, radość, agresja, bezpieczeństwo). Dzisiaj architektura winna być nośnikiem także innych, dodatkowych wartości, niż te, które zawarte są w witruwiańskiej triadzie – użyteczność, trwałość, piękno. Oprócz wywoływania emocji i wrażeń, winna być reakcją na problemy współczesnego miasta i jej mieszkańców. Pojęcie piękna także jest względne, to co podoba się artystom i architektom nie zawsze jest akceptowane przez mieszkańców. Formy nowe, wcześniej nieznane są trudne do zaakceptowania. Odbiorcy muszą się z nimi oswoić. Ongiś Robert Moses stwierdził, iż odwaga projektanta, polegająca na wprowadzaniu nowych form i przestrzeni w tkankach istniejących miast to …*wyrąbywanie sobie drogi tasakiem…* [2]. Każdy artysta zdaje sobie z tego sprawę i musi stawiać czoła krytykom. Prowokacja i eksperymentatorstwo w architekturze wyrastają z tych samych czynników, jakie charakteryzowały sztukę awangardową od początku XX wieku. Umberto Eco pisze: *Sztuka awangardowa nie stawia pojęcia piękna. Przyjmuje się milcząco jako pewnik, że nowe obrazy są artystycznie „piękne" i powinny sprawiać taką samą przyjemność z jaką współcześni oglądali obraz Giotta czy Rafaela*… [3]. Sztuka awangardowa odrzucając przedstawienie rzeczywistości i natury oraz harmonijnych form zwraca uwagę na świat snów, fantazji, wizji osób chorych umysłowo lub choćby przedstawiania przedmiotów w niekonwencjonalnych zestawieniach i nowych kontekstach. Podobnie czyni to architektura. Obiekt nie musi być piękny. Istotna jest nadal użyteczność i trwałość oraz wywoływanie emocji.

Przedstawiciele awangardy początków XX wieku uważali za swój obowiązek kształtowanie gustów odbiorcy poprzez narzucanie własnej estetyki. Potem w latach 70. i 80. przyszła kolej na nurty postmodernistyczne, które akceptowały gusta odbiorców, z ich upodobaniami nawet do kiczu i tandety. Istotny był także bunt przeciw modernizmowi i przemyślenie wartości historycznych raz jeszcze. Postmodernizm oznaczał wolność wyborów, forma zależała od decyzji projektanta. W świecie kultury postmodernizm oznacza spór pomiędzy racjonalnością a emocją, jaka jest charakterystyczna dla późnej neoawangardy. Proponowany pluralizm, różnorodność, stanowił opozycję w stosunku do moderny uznanej za uniformizację [4]. Kolejne ekstrawaganckie nurty końca XX wieku (dekonstrukcja) lokowały w tkankach istniejących miast bryły zaskakujące i zadziwiające o kształ-

* Węcławowicz-Gyurkovich Ewa, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków.

tach nigdy wcześniej nie spotykanych. Podobnie jak w sztukach plastycznych w awangardzie, odrzucano tu wszelkie normy i ustalone przez wieki zasady kompozycji. Zaburzano nawet statykę budowli, likwidowano pion i poziom. Rozwichrzenie, dyslokacja, dekompozycja form, nagłe, gwałtowne przesunięcia i wykrzywienia, rozdarcia, rozbicia, wywoływały *rany w tkankach miast*, a u odbiorców szok, zadziwienie, niezwykłe emocje. Czy te pokomplikowane formy są piękne? Ongiś profesor Włodzimierz Gruszczyński mawiał *…architektura może być dobra lub zła….* Dobra nie dla każdego musiała oznaczać piękna. Przygotowani dekonstruktywistycznymi szokującymi realizacjami zdawaliśmy sobie sprawę, że niewiele w nowych bryłach może nas już w miastach europejskich zadziwić. Ale stało się. Kunsthaus w Grazu zaskakuje każdego architekta i zwykłego przechodnia. Architektura, która była przez kilka lat zarezerwowana dla budowania i przekształcania w komputerze w świecie wirtualnym, na początku XXI wieku wkracza do świata realnego [5]. Nowe kształty, nazwane biomorficznymi operują liniami miękkimi, wielokrzywiznowymi, ponieważ były trudne lub niemożliwe do realizowania w świecie rzeczywistym, pojawiły się w cyberprzestrzeni. Niematerialna, ciągła, stale zmieniająca się bez początku i końca architektura supersurface musiała zostać określona i zbudowana. Drugim ważnym czynnikiem stało się poszukiwanie aluzji do świata biologii i botaniki, ale w inny niż spotykaliśmy wcześniej sposób. Owalna, biologiczna forma wydaje się zupełnie obcą, nie pasującą do historycznego kontekstu, ale równocześnie jest wyzwaniem, zwróceniem uwagi na współczesność, na czas w którym powstała (autorzy: Peter Cook i Colin Fournier). Druga kondygnacja muzeum jest doświetlona dodatkowo wystającymi do góry na zewnątrz bryły lukarnami, przypominającymi bardziej czułki kosmicznego potwora niż formy architektoniczne. Zaznaczenie czasu powstania nowego muzeum, a w związku z tym formy, która jest obecnie w architekturze najmodniejszą stało się naczelną zasadą. Nowa bryła zaskakuje i zadziwia. W swoim nawiązaniu do biologii dla niektórych odbiorców może być nawet obrzydliwa. W widokach spod starego zamku Schossberg, ze wzgórza górującego nad miastem na morze czerwonych dachów pokrytych ceramiczną dachówką, Kunsthaus swoją granatowo-szklistą powłoką ze sterczącymi do góry niczym peryskopy lukarnami wyraźnie się odróżnia od zastanego kontekstu. Ale przez tę odmienność przyciąga i intryguje turystę i przechodnia [6]. Nowy obiekt, zlokalizowany nad rzeką Mur na rogu Südtiroler Platz i Lendkai ukazuje intelektualny dialog pomiędzy tradycją a awangardą. Zewnętrzna błyszcząca powłoka to fotomedialna fasada BIX o pow. 900 $m^2$, wyposażona w 925 okrągłych neonów o mocy 40 W każdy, co pozwala na eksponowanie na niej jak na ekranie prostych obrazów i tekstów informacyjnych. Zatem po zapadnięciu zmroku bryła obiektu nabiera innych wartości, elektronicznych, koniecznych w dobie komputeryzacji – staje się pulsującym, migoczącym ekranem, tym samym bliższym porównaniom do międzyplanetarnego obiektu „przyjazny obcy". Żyjący własnym życiem organizm muzeum, szukający wyraźnych inspiracji w świecie przyrody i natury zestawiono z zabytkowym Żelaznym Domem (Eisernes Haus) o unikalnej konstrukcji wykonanej z lanego żelaza i pochodzącym z 1847 roku. Wielokrzywiznowa powłoka Kunsthausu projektowana wcześniej jako przeźroczysta została zrealizowana ostatecznie w ciemnogranatowym kolorze z pleksi, który wykazał największą podatność na zmianę kształtu w tym eksperymentalnym obiekcie. Powłoka zbudowana została z przeszło1200 wielokrzywiznowych elementów, z których każdy jest w innym kształcie [7]. Proponując nie spotykaną wcześniej bryłę, znaną dla wtajemniczonych z przykładów *architektury wirtualnej* swoją ekstrawagancją powoduje rehabilitację i nobilitację oddzielonego przez rzekę fragmentu miasta. Obowiązkiem artystów jest kreowanie nowego świata,

Biblioteka Narodowa w Pradze – www.Gazeta.pl

wprowadzanie rzeczy dotychczas nieznanych. Artyści wyprzedzają swoją epokę, przygotowując odbiorców do przemian estetycznych. To wielka odpowiedzialność, która ciąży zwłaszcza na architektach, bo ich realizacje są najtrwalsze. Atrakcyjne stają się dzięki zaproponowanym kształtom, materiałom wykończenia, użytym kolorom. Dla niewielu są piękne. Niegdyś Alberti opisał ideał piękna, który nazwał *doskonałością.* Określał go: harmonia, proporcjonalność, symetria, porządek. Nic z tych elementów nie znajdziemy w wymienionych przykładach. Zygmunt Bauman konstatuje: *…Piękno, obok szczęścia, stanowiło jedną z najbardziej ekscytujących obietnic nowoczesności … Jeżeli piękno oznacza doskonałość, to kiedy zostanie osiągnięte, nic więcej się nie wydarzy. Po pięknie nie ma już niczego…* [8].

Nie zawsze celem architekta jest osiągnięcie piękna. Istotne staje się dążenie do niego. Autorzy projektu proponują nazwy – „przyjazny obcy", „przyjazny intruz". Skojarzenia z przedmiotami z rzeczywistego świata mogą być wprowadzane po realizacji, większość odbiorców tego oczekuje.

Czy podobną sensację wywoła nowa Biblioteka Narodowa w Pradze, na którą konkurs rozstrzygnięto w lutym 2007 roku? Będzie to najważniejsza realizacja w mieście po 1989 roku. Na konkurs wpłynęło 355 prac. Jednomyślną decyzją jury, w skład którego wchodziła Zaha Hadid, wybrano pracę zespołu Future Systems z Londynu. Bryła nowej biblioteki w koncepcji tych autorów przypomina olbrzymią, bo 10 kondygnacyjną ośmiornicę w jadowitym zielonkawym kolorze, która rozpełzła się kilkoma dużymi odnóżami po parku Letná niedaleko Hradczan. Ów park jest być może wytłumaczeniem zielonego koloru i miękkiej biomorficznej formy. W innej lokalizacji ten awangardowy londyński zespół laureatów Future Systems także wybrałby zapewne biomorficzną stylistykę jako modną i awangardową. Nie jest to pierwsza realizacja tych autorów w stylistyce biomorficznej. W roku 2003 zbudowali dom handlowy Selfridges w Birmingham o obłych miękkich kształtach i elewacji z aluminiowych owalnych kształtek, które z daleka mogą przypominać migoczącą łuskę smoka czy jaszczura [9]. Jan Kaplický, lider grupy, pochodzi z Czech i zapewne doskonale pamięta, że w miejscu lokalizacji na górującym nad miastem wzgórzu stał w czasach komunizmu największy na świecie pomnik Stalina. Odkąd projekt Kaplickiego został wybrany do realizacji, nie ustają na łamach czeskiej prasy gorące dyskusje. Przez grono historyków i tradycjonalistów pomysł jest burzliwie krytykowany. Formę nazwano „ośmiornicą", „meduzą", „niezidentyfikowanym monstrum", a nawet „zielonymi plwocinami"[10]. Zatem nowa bryła ma być wyzwaniem, może stać się wizytówką XXI wieku w jednym z najpiękniejszych średniowiecznych miast Europy. Projekt nazwany „Oko nad Pragą" posiada różnej wielkości owalne otwory okienne w kolorze fioletowym z jednym dużym oknem u szczytu formy, skąd będzie można obserwować park i całe miasto. Budynek będzie przechowywać 10 mln woluminów, ma mieć 48 m wysokości z jedną kondygnacją zagłębioną w ziemi, gdzie planuje się część magazynowania książek. Nie będzie więc tutaj problemu przegrzewania magazynów, który pojawił się w realizacji paryskiej. Przewidziano automatyczny nowoczesny sposób wyszukiwania książek, który skróci czas oczekiwania na książkę z 3 godzin do kilku minut. Ukończenie realizacji przewidywane jest na rok 2011, z czytelni będzie mogło jednocześnie korzystać 1200 czytelników. Obiekt będzie wyposażony w najnowsze systemy instalacji technicznych, będzie budynkiem „inteligentnym", ale we wszystkich tego typu placówkach nie powinno się zapomnieć o czytelniku, który powinien mieć zapewniony dostęp do półek i móc swobodnie przeglądać książki. Zwraca na to uwagę Umberto Eco: *…Otóż jednym z nieporozumień, jakie dominują nad pojęciem biblioteki, jest*

*pogląd, że idzie się tam po książkę, której tytuł się zna… ale główną funkcją biblioteki… jest odkrywanie książek, których istnienia się nie podejrzewało, a które, jak się okazuje, są dla nas niezwykle ważne…* [11].

Owa biomorficzna forma zaskoczyła nie tylko zwykłych odbiorców, należy przypuszczać, że dla wielu architektów jest także trudna do zaakceptowania, a właściwie brzydka. Sam autor projektu twierdzi, że *…Krytycy architektury nigdy nie używają słowa „piękno" – nie jest modne…* [12] Należy rozumieć ów obiekt jako manifest nowoczesności, w której *…architektura prostych linii jest już historią…* Teorie artystyczne wprowadzały kategorię piękna i w opozycji do niej jej przeciwieństwo kategorię brzydoty. W rozmaitych okresach stylowych owe kategorie ulegały zmianom, choć żadna z nich nie mogła nigdy doczekać się ścisłego zdefiniowania. Hegel ostrzegał przed kiczem, kiedy artysta poddając się niepohamowanej fantazji poszukiwać będzie formy oddalającej się znacznie od dopasowania do obowiązujących reguł i rzeczywistości. Szczególny walor plastyczny posiadają kształty zróżnicowane. Różnorodność form to niejako najlepsze rozwiązanie współczesności. Powtarzanie form prostokreślnych, prostopadłościanów i sześcianów prowadzi do monotonii. Ogląd tej samej formy może u jednego odbiorcy wywołać wrażenie piękna, a u innego brzydoty [13]. W wielu poszukiwaniach wzorców piękna powraca problem przyrody i krajobrazu. Właśnie ona inspirowała zarówno postawy estetyczne jak i przeżycia estetyczne, wywołując pozytywne wrażenia. Wydaje się być to reakcją prawidłową i logiczną w odbiorze otaczającego nas świata. Piękno sztuki wyrasta często zatem z piękna natury. Odczucia i wytwarzane bodźce w kontaktach z przyrodą zdają się atrakcyjniejsze, kiedy odnajdujemy tam *elementy wyraziste* [14] w postaci kulminacji lub dominant. Istotną rolę w takich wypadkach odgrywa zróżnicowanie, a nawet pojawianie się tworów zaskakujących i niezwykłych. To one stanowią motor sprawczy obserwacji, przykuwają uwagę, budzą zainteresowanie, intrygują. Awangarda w architekturze, podobnie jak w sztuce zobowiązana jest do stałych przemian, bowiem kiedy zostaje uznana i zaakceptowana traci rolę przywódczą, wskazującą nowe, nieodkryte jeszcze światy. *…Im bardziej lżona i opluwana, tym pewniejsza jest awangarda swej sprawy…ze strachu przed poklaskiem gawiedzi rodzi się gorączkowe poszukiwanie coraz to nowych, coraz to trudniejszych do przyjęcia form artystycznych…* [15]. Kategorie piękna i brzydoty, zajmując pozycje drugoplanowe podlegają zmianom, tak jak przeobrażają się fantazje i poglądy artystów. Jedną z istotnych wartości i fascynacji obecnej cywilizacji informatycznej stają się współczesne poszukiwania ekologii i odkrywanie kolejny raz na nowo integracji architektury i natury. Nierealne i stale nieodkryte przestrzenie wirtualnej fantazji stanowią pomost pomiędzy światem technologii a skomplikowanymi, stale obecnymi wokół nas kształtami świata organicznego.

PRZYPISY

[1] U. Eco, *Esej – Interpretacja i nadinterpretacja,* Znak, Kraków 1996, s. 143.
[2] E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta,* UNIVERSITAS, Kraków 2005, s. 263.
[3] U. Eco, (red.), *Historia piękna,* REBIS, Poznań 2005 s. 415.
[4] J. S. Wojciechowski, *Postmodernistyczna kultura sztuk pięknych,* Instytut Kultury, Warszawa 1995, s. 102–103.
[5] P. Zellner, *Hybrid Space – New Forms in Digital Architecture,* Thames & Hudson, London 1999.
[6] wykład Colina Fourniera w Krakowie – Manggha, 16.02.2004 – *Przyroda ma zdolność do kreowania form i światów. Wprowadza nowe światy. Przyroda produkuje dziwaczne kształty. Dlaczego budynek nie może być dziwaczny?*
[7] D. Bogner, *A Friendly Alien,* Graz 2004.
[8] Z. Bauman, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie,* Znak, Kraków 2007 s. 264–266.
[9] Verlagshaus Braun (ed.), *1000 x European Architecture,* The Deutsche Bibliothek, 2007 s. 110.
[10] J. Jabłońska, *Oko nad Pragą,* Architektura & Biznes, nr 7/8, 2007 s. 33.
[11] U. Eco, *O bibliotece,* Świat Książki, Warszawa, 2007 s. 27–28.
[12] J. Kaplický,*100 sentencji,* [w:] Budak A.(red.),*Co to jest architektura?,* Kraków 2002, s. 302.
[13] M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów,* PWN, Warszawa – Kraków 1997 s. 31. Autorka nazywa to „*labilnością struktur estetyzujących”.*
[14] *Ibidem* s. 26.
[15] Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień,* (Sic!), Warszawa 2000, s. 159.

Janusz A. Włodarczyk*

# KOLOR I ŚLEPCY

**COLOUR AND BLINDS**

Reaction against the greyness of architecture of late modernism and as the consequence its dullness in 70. and 80. provoked the explosion of uncontrolled colouring of our surroundings in two last decades. There are several reasons of the phenomenon, yet the most important is the acceptation by the common run of creators and consumers the post-modern tendency to extreme free choice.

Piękny jest nasz świat, może też i dlatego, że jest kolorowy. Natura koloru nam nie skąpi, choć też i dawkuje go w sposób rozsądny, konsekwentny i świadomy. Nic nie jest przypadkowe i zawsze jest logiczne. Jest koloru więcej i mniej, na przemian. W naszej strefie równoleżnikowej mniej jest go w lecie i w zimie: raz dominuje zieleń we wszystkich jej odmianach, przetykana gdzieniegdzie ciepłą barwą kwiatu, raz dla kontrastu świat w szarzyźnie powszednieje maskując swą szarość bielą śniegu i graficzną czernią bezlistnych drzew i krzewów. W orgię koloru wprowadzają nas krótkie przerywniki maja i października, w początkach i zakończeniach, urodzinach i umieraniu, eksplodując nieokiełznaną, niepohamowaną feerią barw. Wszystko to jest jednak zaprogramowane, wiemy, co jest grane, bez pudła. *Harmonia mundi,* czy może: *harmonia cælestis*?

Z przestrzenią świata kultury jest inaczej, już nie tak harmonijnie, nie tak niebiańsko, ostatecznie natura to rzecz boska, a kultura – ludzka, więc niedoskonała z założenia, no bo jakże? Tam Bóg, a tu architekci, wprawdzie w znacznej mierze także i ci bez dyplomu i z bardzo ograniczoną wiedzą, świat nam ubarwiają i jedni, i drudzy.

Świat koloru jest skomplikowany, wymaga wiedzy – jak wszystko. Wiedzę można zdobywać różnie: szybko i pomału, zależy od stanu jej komplikacji, ale też od intensywności jej przyswajania i stanu naszego przygotowania by ją posiąść. Dom potrafi stworzyć i architekt, i prosty chłop, jeden i drugi się budowania uczył. Jeden latami, nie – nie on sam, pracowały na to pokolenia, podpatrując jeden u drugiego, syn u ojca, ojciec u dziada. Dzięki doświadczeniu, długotrwałemu, potrafił zbudować piękny dom, a nawet świątynię, pod warunkiem wszakże, że powielał wzorzec pozwalając sobie – co bystrzejszy – na drobne od niego odstępstwa. Drugi, by stworzyć – też dom czy świątynię, ale i wiele, wiele różnych budynków czy budowli, może uczynić to szybko, przystępując do dzieła z mózgiem pełnym wiedzy szybko i gruntownie przyswajanej. Tak też jest i z dziełem *stricte* konstrukcyjnym, jak most czy osiągnięciem matematycznym. Z kładką nad wiejską strugą każdy mocny facet sobie poradzi, proste działanie matematyczne – zwłaszcza dodawanie i mnożenie – wykona, ale już mostu w Millau, dzieła Normana Fostera – nie, a i do wzoru $E=mc^2$ dzięki zwykłemu życiowemu doświadczeniu nie dojdzie.

Ludzie w ogólności wierzą i trwają w przeświadczeniu, iż każdy ma poczucie piękna skoro, mówiąc słowami Stachury: *każdy jest poetą,* zatem zna się na sztuce, powiedzmy: potrafi przynajmniej odróżnić tę złą od tej dobrej. Pomaga im w tym fakt, że w sztuce, inaczej niż w nauce, nie trzeba udowadniać, że coś jest piękne, a ludzie piękna poczucie mają, więc uważają, że uczyć się w związku z nim nie ma potrzeby. A to nieprawda, zestawianie barw jest umiejętnością wymagającej wiedzy: pomocna jest

* Włodarczyk Janusz, prof. zw. dr hab. inż. arch., Politechnika Białostocka, Wydział Architektury.

tu i fizyka, chemia, też i psychologia i kilka jeszcze nauk więcej. Zestawiania barw uczymy się na studiach, szkoły plastyczne po to są, aż po akademie pięknych sztuk. Nauka nie polega tylko na wykorzystaniu wrażliwości twórcy, trochę to za mało, wymaga różnorakich studiów.

Kolor w architekturze. Kolor to forma, jeden z jej ważnych czynników, wszak jeden powiększa architekturę, inny zmniejsza, ten ją przybliża, tamten oddala. Fakt, iż nie ma on na naszych studiach architektonicznych właściwej rangi, zwykle uczymy się go jakby przy okazji. Nauczanie rysunku odręcznego i pokrewnych dyscyplin plastycznych nie zawsze idzie w dobrym kierunku, zwykle brak w nim odniesienia do projektowania. Ale też, z drugiej strony, mylne zdają się sądy, że wyższe studia nauczą nas i w konsekwencji zwolnią jakby z myślenia i uczenia się po uzyskaniu certyfikatu dojrzałości zawodowej. Wyższa szkoła winna nas zaledwie zainspirować, naprowadzić na właściwy tok myślenia, uczyć zaś powinniśmy się sami, każdy na własny sposób i własną odpowiedzialność. Dotyczy to też i koloru. Jest on integralną częścią formy architektonicznej i nic bardziej błędnego niż projektowanie z jego pomijaniem, czarno-biało, a na koniec dokomponowaniem barwy jako dodatku, kwiatka do kożucha, często przez kogo innego, a nie autora architektury. W wyniku takiego jego traktowania przypadkowi ludzie, z pominięciem autora, rzucając się na zdobycz, domalowują artefaktowi (także i jego autorowi) *gębę,* kolorową, nawet wtedy, gdy, *szanując* prawo autorskie, nie naruszają rzekomo kształtu budynku.

Wszędzie tam, gdzie istnieje i funkcjonuje prawo przestrzenne, w tym i autorskie, szanowane są reguły przez prawo to ustalone. Administracyjne przynależy to prawo do administracji lokalnej . Są to zwykle pisane bądź niepisane (zwyczajowe) ustalenia co do oczekiwanego wizerunku miejsca – osiedla, dzielnicy, miejscowości, miasta, regionu. Dotyczy to różnych budowli i budowli, w całości i w ich częściach. Może obowiązywać taki sam materiał – i kolor krycia dachów – dachówka ceramiczna lub bitumiczna, blacha czy gont, tynk określonego koloru i czasem może to wystarczać, by zachować zharmonizowany ład przestrzeni. Kształt bryły budynku może być rozmaity, w tym detal architektoniczny, jak i tzw. mała architektura, z zachowaniem jednak takiego samego materiału. Wiele miast jest znanych z tego, iż jednej są barwy, stare i nowe, i reguła ta nie zna wyjątków, nawet dla wielkich i uprzywilejowanych. W ten sposób w szarym Paryżu nawet znany z ekstrawagancji, w tym kolorystycznej, w latach 80., Frank O. Gehry projektując Instytut Amerykański w dzielnicy Bercy, dostosował się szarością obiektu do otoczenia tak, jak o półwiecze wcześniej Le Corbusier.

Szary Paryż. To już legenda, trwa i trwa, latami. Opiewany przez pisarzy, tak przez nich jest postrzegany. Szary, jak za Haussmanna, świetnego architektury mecenasa i administratora, tak i w sto lat później za George'a Pompidou, mera Paryża czasów prezydentury Mitteranda, którego decyzje wzbogaciły miasto o wiele budynków-hitów, szarych, gdzie kolor bardziej kolorowy zastrzeżony jest dla detalu, wyłącznie. Dominują szlachetne szarości, *gris.* Taka zasada obowiązywała w świecie tradycji, ale i nowoczesności obowiązuje. Bolonię widzi się w czerwieniach i szlachetnych różach tynków, Jerozolimę w ochrach piasku – piaskowca piaskowych okładzin i ścian kolorycie, takie są i miasta starej Dalmacji – Dubrownik, Split, Trogir, Šibenik. Rozrzucone w poszarpanym rysunku dalmatyńskiego wybrzeża starsze i nowsze siedliska ludzkich domostw znaczą czerwienią rzymskiej dachówki w świeżej zieleni sosen, w tle błękitów nieba i zmiennych barwach morza, od sinostalowej, poprzez indygo po zieleń butelkową. W fiordach Bohuslanu, urokliwej krainy południowej Szwecji białe domy z dachówką pomarańczową mówią: tu się mieszka, a brązowe – tu się pracuje: to warsztaty i hangary na łodzie. W Grecji domy z płaskimi dachami zwykle olśniewają bielą, zastrzeżoną

dla ścian i detalu. Z nowymi osiedlami Niemiec, Francji, Danii czy Holandii jest podobnie. Więc można. Czyżby człowiecza *harmonia cćlestis*?

Mamy w naszym kraju z ładem przestrzeni, z jej harmonią kłopoty, także więc i z kolorem. Przyczyny znamy, a w każdym razie znane są argumenty, którymi zasłaniamy się, gdy do krytyki przychodzi: trudne dzieciństwo – zabory, komunizm – nie do podważenia. Nie miejsce tu, temat to zbyt obszerny by znów wracać i zaczynać *ab ovo.* Niewątpliwie jakaś część prawdy w tym meandrowaniu tkwi, na razie wątek ten zostawmy.

Po transformacji ustrojowej końca lat 80. odeszłego niedawno wieku zaczęło się sprzątanie po komunizmie. Szarość nie zawsze bywa szlachetna, ta peerelowska z pewnością taka nie była, można by ją określić jaka szarzyznę, choć sprawa nie poprzez koloryt przestrzeni tylko się wyrażała, lecz skutkiem nijakości tak hiperładu zgeometryzowanych do bólu, przegęszczonych osiedli, szybko i byle jako budowanych przez zcentralizowanego wykonawcę dyktującego warunki, jak i pozostawionych na pastwę przypadkowych pożal-się-boże realizatorów zanarchizowanej zabudowy domów własnych, budowanych za-wszelką cenę, cenę oszczędności, także za cenę zdrowia. Pototalitarne sprzątanie budziło nadzieję.

Efektów jego nie sposób ocenić jednoznacznie. Działania spolaryzowały się nieoczekiwanie i nadspodziewanie. Przestrzeń dla biznesu, dla reprezentacji, czyli to, co tyczy władzy i pieniądza czuje się dobrze: i to, co nowe i co odnawiane, często nawet, jak mówią, z gustem. Centra miast historycznych, a jakże, to turystyka, też pieniądze, miło popatrzeć – w środku, już nie poza murami miast lokacyjnych, czy poza murów miejscem – na Kraków, Gdańsk, Wrocław, z pomniejszymi i mniej liczącymi się miastami bywa różnie. Oko cieszą grodzone i pilnowane domy budowane za duże pieniądze, mamy wolny rynek, w porządku. Osiedla spółdzielcze krok po kroku i rok po roku jakiś budynek odnowią, *tak krawiec kraje*, *jak mu materii staje*. Z architekturą społeczną, a zwłaszcza architekturą edukacji, czyli głównie szkołami tak dobrze już nie jest, niszczeje i marnieje, panuje wszędobylska, arogancka i niekontrolowana reklama, graffiti, brak remontów rodzi dekapitalizację obiektów, śmierć techniczna w oczy zagląda. Nadzieja w UE, pierwsze przebłyski w niej uczestnictwa pocieszają.

O kolorze natury było, a jak w tym wszystkim czuje się kolor kultury?, o nim wszak głównie jest mowa.

No właśnie. Narzekano powszechnie – i słusznie – na szarzyznę PRL-u. Było szaro i smutno, niech więc będzie wesoło i – kolorowo. I się zaczęło. Jak kraj długi i szeroki zapanował kolor nieopanowanie, mamy do czynienia z niekontrolowaną erupcją inwencji, wszechobecnym jarmarkiem. Kolejno oddawane do użytku i kolejno odnawiane budynki porażają przypadkowością i bezguściem, także koloru. Obraz przestrzeni, jak ze złego snu: szalony malarz biega wokół porozstawianych kubłów z farbami i maczając w nich na oślep pędzel smaruje budynki, jak popadnie. Może to nieprawda: może czyni to właśnie planowo, takiego koloru nie było – no to następny, i pac!

Czemu tak jest? Dlaczego gdzie indziej jest lepiej, często nieporównywalnie lepiej, i to nie tylko w zasiedziałych i tradycyjnie uporządkowanych krajach Europy zachodniej, ale w krajach bałtyckich, Czechach, Słowenii? Jak zwykle w podobnych przypadkach przyczyn jest wiele, a przynajmniej kilka.

Rok 2007, osiemnasty rok od upadku systemu autorytarnego, drugi rok w UE. Przede wszystkim prawo, czyli jego brak, bądź niedostatek, lub też niemożność jego egzekwowania. Brak koordynatora całości: osiedla, dzielnicy, miasta. A może czasem i koordynator jest, ale niedouczony lub przesypia sprawę. Użytkownik maluje w dowolnym kolorze w dowolnym miejscu loggię czy okno i nikt nie reaguje, codzienność. Spółdzielnia mieszkaniowa czy urząd miejski zleca remont budynku mieszkalnego

lub szkoły bez zgody autora, w dodatku nawet nie innemu architektowi, lecz osobie niekompetentnej, naruszając prawa autorskie i interwencje nie odnoszą skutku; pozostaje droga sądowa i nawet daje pozytywne rezultaty, niemniej działania pozostają nieodwracalne, *zupa została rozlana,* przy tym strata czasu i nerwów, a sądy mają i tak coraz więcej do roboty.

Rozpasaniu kolorystycznemu przysłużył się niewątpliwie nurt postmodernizmu w architekturze, w polskim wydaniu, ogólnie mówiąc, kierunek stwarzający daleko idącą dowolność traktowania formy, a w tym i koloru. Jak wiadomo, trwał on krótko, ale swą ambiwalencją zamieszał w głowach, niestety głównie co słabszych architektów i ogólnie laików, czyli ogółu odbiorców architektury.

Po zawirowaniach postmodernizmu, z końcem lat 90. – i końcem wieku, modernizm architektoniczny powrócił, i u nas, wierny wcześniejszym przesłaniom i wzmocniony w przeświadczeniu słuszności swej formy czasów pionierskich, też i w traktowaniu koloru, stąd tak chętne są nawiązania do architektury lat 20. i 30. Jakże odświeżająco oddziałuje biel, czerń i szarość, aż do beżów, jakże bogata ich gama. W architekturze modernistycznej drugiego pokolenia, czyli wieku XX już po połowie, najbardziej wierny sobie i modernizmowi, *biały* Richard Meier, odległy duchowi architektury kolegów spod znaku postmoderny i dekonstrukcji, wkomponowuje kolor natury w swe białe i przeszklone budynki odbijając raz zieleń lata, raz żółcie i oranże jesieni czy graficzną linearność czarnych, bezlistnych drzew zimy.

Dzięki odbiciom i nakładaniu się na siebie dwóch rastrów – natury i kultury warto pamiętać o logice i innych wartościach natury w nowej architektury komponowaniu. Zauważmy, jak bardzo w architekturze rodzimej, wernakularnej widać kontakt z ziemią, z podłożem, z którego budulec czerpie charakter i kolor właśnie. Brązy pni drzew, gdy z leśnego materiału korzystamy, ściany na zrąb układając. Czerwienie wypalonej gliny, gdy ziemia w nią obfituje, dachówką domy kryjąc. Ugry (ochry), gdy skałę piaskowca mamy na podorędziu, ściany mocniejszymi czyniąc i trwalszymi. Stalowo-niebieska szarość trafia niekiedy wprost na dachy dzięki warstwowemu łupkowi.

Wszystko to głównie kolory ciepłe, a zimne?: zielenie i błękity. Te zastrzeżone są dla nieba – błękit i dla uliścienia – zieleń. Dachy zielone i niebieskie – kto to widział? Raczej rzadko, na ogół bez sensu. Architektura w naturę wtapiać się powinna, organicznie się z nią wiązać, z ziemią, nie z niebem, jednak nie na zasadzie mimikry, architektura znaczy, daje o sobie znaki, musi być widoczna, choć nie manifestacyjnie, spektakularnie, nuworyszowsko, lecz by harmonizować z otoczeniem. Jak w anegdocie o lordzie angielskim, który nowe buty dawał zawsze lokajowi do ponoszenia – by nie wyglądały na nowe.

Modernizm powrócił? Tak, oficjalnie, na górnych piętrach świadomości architektonicznej, u co światlejszych architektów i inwestorów, jednak sam fakt ogólnoświatowych kierunków w sztuce to zaledwie fragment fenomenu niewielki. Powszechnie jest, jak było, czyli źle, z postrzeganiem przestrzeni w ogólności, architektonicznej formy, wreszcie koloru. Czyżbyśmy mieli kłopoty z naszym wzrokiem? Można uważać, że ma je przeciętny zjadacz chleba, ale niestety i, przede wszystkim, decydenci, ci niedokształceni (*niedokształciuchy?)*, od zarządzania – od prawa głównie, przestrzennego w szczególności, też i od edukacji społeczeństwa, majstrujemy przy niej nieudolnie, ale to już, jak pisał Rudyard Kipling, *inna bajeczka.*

Zbigniew K. Zuziak*

# PIĘKNO NIE JEDYNE [1]

**OPEN SPACE OF BEAUTY**

The concepts of beauty in contemporary architecture should be redefined and „tuned" to our today *„modes of rationality".* Defending rational currents of architectural theory and rational concepts of architectural aesthetic the author argues that different cultural patterns of experiencing architectural form do not exclude the existence of universal and ideal values associated with classical notion of beauty. Their form of existence, however, is changed dramatically according to new „modes of rationality".

Dla architekta poszukującego, postawione w ideowych założeniach konferencji pytania mają znaczenie fundamentalne. Są naturalną konsekwencją dyskusji poświęconej interpretacjom pojęcia „architektura", a w każdym razie nawiązują wyraźnie do tych definicji klasycznych, które traktują architekturę jako naukę i sztukę, a dzieło architektoniczne nakazują oceniać również podług kryterium piękna. Tak rysuje się logika projektu cyklicznej dysputy nad podstawowymi kwestiami teorii architektury nazwana przez jej organizatorów „definiowaniem przestrzeni architektonicznej".

Poszukiwanie odpowiedzi na pytania dotyczące obecności piękna we współczesnej architekturze wypadałoby zatem rozpocząć od wyboru tej definicji architektury, która byłaby w miarę pewną podstawą dalszego wywodu. Podobnie należałoby postąpić z pojęciem piękna. W dalszej kolejności nastąpić powinny rozważania na temat uwarunkowań cywilizacyjnych sprawiających, że we współczesnej architekturze obecność piękna może przejawiać się w takich a nie innych formach. Jeśli w toku tych wywodów okazałoby się, że diagnoza uwarunkowań wskazuje na zdecydowaną przewagę czynników eliminujących piękno z architektonicznej rzeczywistości to znaczy, że najprawdopodobniej należy zweryfikować przyjętą *a priori* definicję architektury bądź wykładnię istoty piękna – względnie oba te stanowiska.

Nie trudno zauważyć, że takie rozumowanie oznacza celowość przeprowadzenia rozległych analiz porównawczych. Te z kolei, wymagałyby wieloletnich badań w ramach interdyscyplinarnego i zapewne kosztownego projektu. Jest to perspektywa kusząca, ale chyba mało realna w kontekście aktualnych priorytetów nauki. Pozostaje zatem droga „na skróty", czyli propozycja, aby przyjąć pewne założenia i tylko naszkicować niektóre możliwe hipotezy.

Założeniem pierwszym jest być może niezbyt oryginalna deklaracja, że podana przez Witruwiusza definicja architektury wciąż zachowuje swoją ponadczasową moc. Oznacza to, że piękno może być nadal „prawomocnym" kryterium oceny utworu architektonicznego [2]. *Eurythmia, symetria i decor* to wyznaczniki racjonalności formy architektonicznej a zarazem trzy spośród kilkunastu sposobów w jakich piękno objawia się w rzeczy [3].

Jeśli więc pojawiają się wątpliwości na temat roli piękna w architekturze, to być może ich przyczyn należałoby szukać przede wszystkim w różnych sposobach interpretowania istoty piękna.

Może więc postawiona w tytule konferencji kwestia, a w ślad za nią seria pytań wymaga, aby to tego zestawu dodać jeszcze pytanie o korekty jakie należałoby wprowadzić do klasycznych definicji piękna po to aby zakres tego pojęcia lepiej „dostroić" do wymogów współczesności.

* Zuziak Zbigniew, dr hab. inż. arch. prof. PK, Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Miast i Regionów, Prodziekan WA PK.

Można także – wbrew pojawiającym się okresowo hasłom oznajmującym „koniec piękna" – przyjąć założenie drugie, a mianowicie, że nowe kierunki w sztuce i nowe prądy kulturalne relatywizujące niemal wszelkie wartości, bynajmniej nie muszą oznaczać kresu użyteczności kryterium piękna w architektonicznym dyskursie na temat walorów rzeczy budowanych. Pamiętajmy jednak, że w myśl naszej klasycznej definicji dyskusję taką warto prowadzić w stosunku do utworów architektonicznych, które powstają z myślą o potrzebach człowieka i wymaganiach środowiska. Dotyczą one struktur przestrzennych, które wyrażają mniej lub bardziej uświadomione relacje człowieka z otoczeniem. Odpowiadające im decyzje znajdują sensowny wyraz w kształcie struktury spełniającej ponadto określone standardy techniczne, funkcjonalne i ekonomiczne. Ujmując rzecz najkrócej, w podejściu tym, idea piękna w architekturze wiąże się z interpretacją logiki formy w kontekście pozostałych czynników wymienianych przez Witruwiusza. Jest wyrazem tradycji filozoficznej, która myśl estetyczną wpisuje w racjonalne i emocjonalne konwencje danej epoki. Tyle wskazuje klasyka.

Moim zdaniem, nowe, nastawione „anty-estetyzująco" kierunki artystyczne niezależnie od swego filozoficznego podłoża nie dają podstaw do kwestionowania racjonalności samego faktu uznawania idei piękna. One jedynie pomagają rozszerzyć zakres tego pojęcia lub – jak kto woli – skłaniają do takich jego redefinicji, aby ich sens lepiej wyrażał „ducha epoki". Piękno, ład i harmonia nadal istnieją w świecie abstrakcji podobnie jak towarzyszące im platońskie idee dobra i prawdy. Zmienia się jedynie ich forma istnienia – sposób w jaki funkcjonują w świecie społecznym. Zmieniają się ponadto – a może przede wszystkim – tryby, w jakich twórcy i odbiorcy artystycznych wytworów dokonują ich ocen. Nazywam je „trybami racjonalizacji" decyzji dotyczących podmiotów i przedmiotów twórczości artystycznej.

Ta „uwspółcześniona" wersja „neoklasycznego" podejścia może polegać na wymyśleniu takiej formuły interpretacji, która piękno formy architektonicznej wyjaśniałaby na podstawie analiz uwzględniających różne „tryby racjonalizacji" stosowane wobec form architektoniczno-urbanistycznych. Zauważmy jednak, że forma – to pojęcie o niezwykłej pojemności semantycznej. Według Władysława Tatarkiewicza, spośród kategorii nazw używanych w estetyce, „niewiele jest terminów tak trwałych jak „forma" [4]. Termin ten utrzymał się od czasów rzymskich. I niewiele jest nazw równie międzynarodowych: łaciński wyraz „forma" przyjęło wiele nowożytnych języków". Tu następuje pokaźna lista języków, w których słowo to funkcjonuje bez zmian, lub z niewielkimi zmianami. Tatarkiewicz wymienia pięć różnych pojęć oznaczonych nazwą: „forma". Mianowicie, termin ten oznaczać może:

• „*układ części"*, – czyli tzw.„*forma A*" to abstrakcja, przeciwieństwo łączonych formą elementów, z którym to układem teoria estetyczna wiązała określone koncepcje piękna i odpowiadające im terminy, takie jak np. „*symmetria"* (współmierność), „*harmonia"* (zestrój), „*taxis*" (ład);

• „*to, co bezpośrednio jest zmysłom dane"* – (*forma B*), – czyli przeciwieństwo i korelat treści; wiąże się z wyglądem rzeczy i ma zastosowanie w semantycznych analizach formy;

• „*kontur przedmiotu*" – (*forma C*) – to najczęściej używane znaczenie słowa „forma" w potocznym języku, ale również w teorii sztuki – zwłaszcza w analizach dzieł plastycznych: w architekturze, rzeźbie i malarstwie.

• „*istotę pojęciową przedmiotu"* – (*forma D*) – które to pojęcie wywodzi się od Arystotelesa, dotyczy natury przedmiotu, istoty danej rzeczy i odnosi się bardziej do metafizyki niż estetyki;

• „*wkład umysłu do poznawanego przedmiotu"* – to tzw. *forma aprioryczna,*(*forma E*), czyli pojęcie kantowskie w myśl, którego forma jest pewną właściwo-

ścią umysłu polegającą na zdolności do kojarzenia funkcji percepcyjnych z rozumieniem doświadczanego przedmiotu [5].

Analizując pojęcie: „forma architektoniczna" w kontekście klasycznych definicji piękna odkrywamy, że w istocie jej pierwsze znaczenie (*forma „A"*) bardzo silnie wiąże się z ideą piękna odpowiadającą tradycji tzw. Wielkiej Teorii lub Wielkiego Tematu. Tradycja ta najpełniej wyraziła się właśnie w architekturze i w muzyce. [6] Nie miejsce tu na obszerniejsze komentarze dotyczące ewolucji, jakiej teoria ta podlegała na przestrzeni wieków, ani na relacje na temat dyskusji towarzyszących radykalnym zmianom, jakie dokonały się w konceptach racjonalności w sztuce, nauce i filozofii w wyniku postmodernistycznej rewolucji.

Powróćmy natomiast do kwestii roli, jaką „tryby racjonalizacji" odgrywają w interpretacji piękna. Ma ona kluczowe znaczenie dla tego tekstu. Pojęcie to pomaga nam szukać „złotego środka" pomiędzy sprzecznymi ocenami, które w demokratycznych i skomercjalizowanych procedurach ocen naturalną koleją rzeczy sprzyjają relatywizowaniu wartości. To nie piękno znika z architektonicznej rzeczywistości, ale jego idea ulega „rozmyciu" w wyniku ewolucji, jakiej podlegają procedury rządzące nowymi wzorcami społecznych kontaktów i transakcji.

Interpretacja piękna zależy od „trybów racjonalizacji", co oznacza, że klasyczne wyznaczniki piękna ulęgają istotnym modyfikacjom w miarę jak zmieniają się zasadnicze koncepty dotyczące przestrzeni, jej geometrii i wzorców zachowań. Piękno odzwierciedla naturalne skłonności ludzkiego umysłu. Jest ideą pomagającą uzgadniać wzorce i oceny estetyczne ale także – podobnie jak idea porządku / ładu – orientować się w naszej „życiowej podróży".

Dzisiejsza „przestrzeń piękna" otwiera się na coraz to nowe doktryny. Teorie „Gestalt" zastąpił strukturalizm, a potem jego funkcjonalistyczne wersje straciły na popularności na rzecz interpretacji, które najczęściej stanowią różne odmiany przenoszenia na grunt estetyki teorii i technik marketingowych a także koncepcji antropologicznych służących dialogowi międzykulturowemu. „Piękno arystokratyczne" intelektualnych i artystycznych elit, które przez stulecia nadawało ton teorii i praktyce estetycznych ocen, ustępuje pod naporem komercyjnych i quasi-demokratycznych trybów integracji społecznej. W tym sensie można chyba mówić o co najmniej pięciu wymiarach przestrzeni piękna: naturalnym, kulturowym, społecznym, ekonomicznym i technologicznym.

Wszystko to sprawia, że współczesne podróżowanie w przestrzeni piękna wymaga nieustannego dokonywania coraz trudniejszych wyborów. Być może dlatego „przygoda z pięknem" nabiera jeszcze dodatkowego smaku.

## PRZYPISY

[1] Zastosowana forma pisowni ma wskazywać, że chodzi tu o wyraźne przeciwstawienie.
[2] Postulat ten odnoszę również do projektów ocenianych w skali „architektury miasta".
[3] Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć,* PWN, Warszawa 1976.
[4] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
[5] W. Tatarkiewicz, op. cit. s. 257–287.
[6] Por. W. Tatarkiewicz, op. cit. s. 140–156; także: J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata,* Wydawnictwo Znak, Kraków 1996; podobnie: U. Eco, *Historia piękna,* Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 2005; zwłaszcza: rozdział III, *Piękno jako proporcja i liczby,* s. 61–98.

Maria J. Żychowska*

# REFLEKSJE O PIĘKNIE I ARCHITEKTURZE

**REFLECTIONS OF BEAUTY AND ARCHITECTURE**
The term *beauty* now a day has very subjective signification. In the XX century modern movement used to appreciate only new ideas, new function, new forms. The avant-garde activities were leading in art and in architecture too. Only the primary done performances were valued nevertheless their genuine aesthetic quality. In our postmodern time, when so many achievement exist as parallel activities.

Sądy o pięknie od dawna pozostają spolaryzowane, bo w zasadzie trudno o nim mówić w sposób obiektywny. Jest wartością niełatwą do definiowania w jednoznaczny sposób. Władysław Tatarkiewicz napisał, że …*nie ma bowiem rzeczy, której by ktoś kiedyś nie uważał za piękną, ani też takiej, której by ktoś kiedyś piękna nie odmówił* [1].

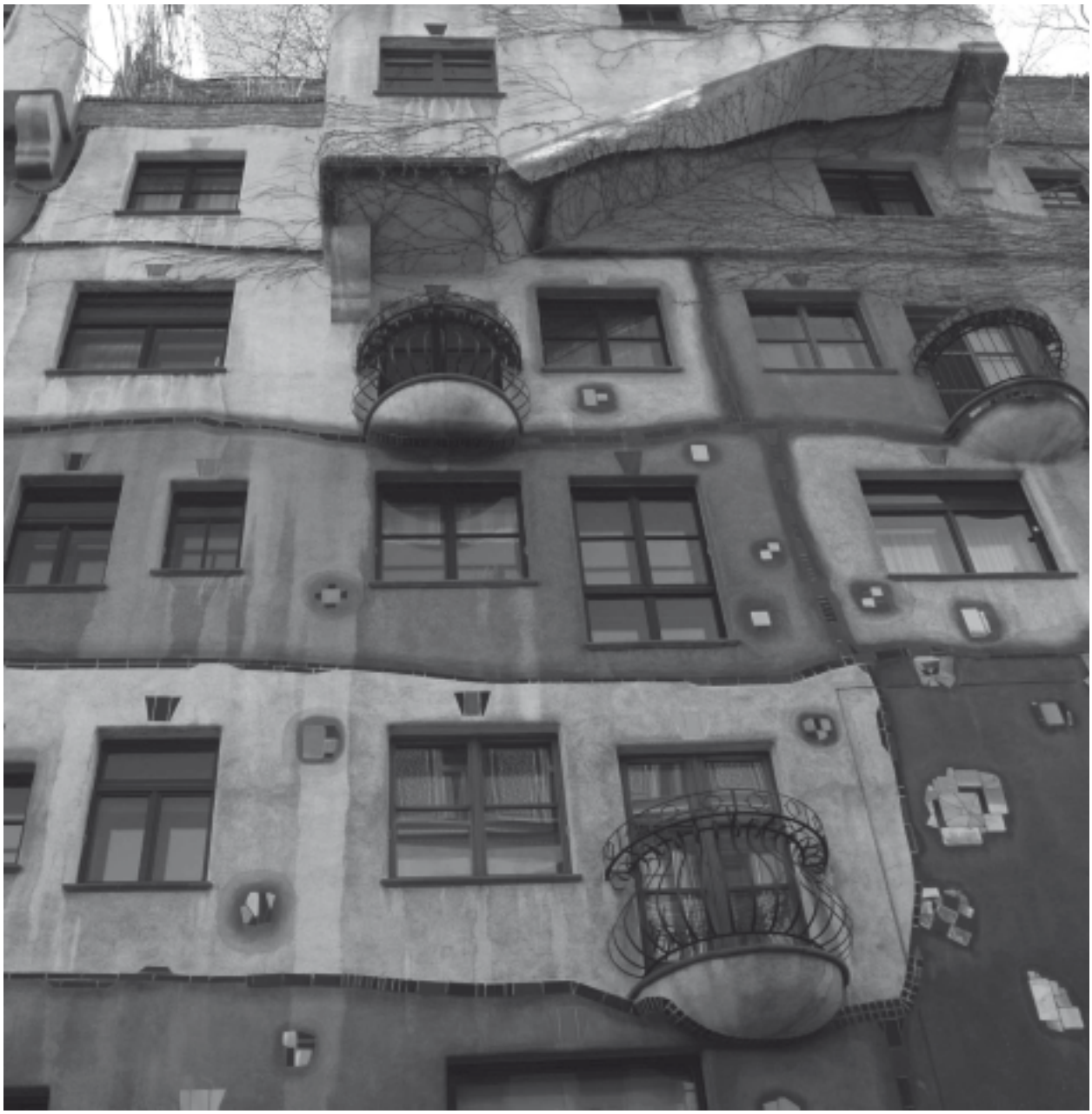
Także w historii estetyki nie można też odwoływać się do pojęcia *piękna*. Przez wieki różne było bowiem jego pojmowanie. Inaczej traktowali je starożytni bardziej widząc w nim przymioty moralne niż wartości bliskie współczesnemu rozumieniu w estetyce. Niegdyś Platon definiował tym terminem jedną z wartości tworzących wraz z prawdą i dobrem słynną triadę, oznaczającą najwyższe możliwe wartości. Natomiast w pitagorejskiej tzw. wielkiej teorii piękno wyznaczały matematycznie proporcje oparte na liczbach. Analogicznie, termin sztuka odnosił się wtedy bardziej do umiejętności wytwórczych niż do wartości artystycznych [2].

Estetyka czyli nauka o tym, jakie przedmioty podobają się człowiekowi, o zakresie ludzkich gustów i upodobań, osiągała swój pełny rozwój w wieku XIX i XX. A już początek wieku XX przyniósł intensywny rozwój kulturowy przyśpieszający dokonywanie się znaczących przeobrażeń w sztuce, tym samym w opisującej ją nauce. Następujące po sobie zjawiska często nie osiągały form dojrzałych, były porzucane, bo w międzyczasie rozwijał się już inny trend. Ta awangarda od początku zakwestionowała wszystkie dotychczasowe uznawane teorie i funkcjonowała jako przeciwstawność sztuki tradycyjnej. Ponadto dla modernistów sztuka *miała być przewodnikiem życia, czasem i jego dyktatorem…*[3] i wszystkie dokonania noszące znamiona niepowtarzalności, na wskroś oryginalne, inne – w domyśle lepsze – niż dotychczas zyskiwały uznanie i aprobatę. W sumie obietnicą, obok *piękna*, stało się *szczęście*…

Do lat dwudziestych notuje się nasilenie tendencji nowatorskich oznaczających postęp. Było to wizjonerskie wytyczanie nowych kierunków, tworzenie lepszego świata, łamanie zastanych kanonów, reguł i symboli. Był to rodzaj misji, jaką sztuka nowoczesna wytyczyła. W kontekście tej mnogości zjawisk awangardowych percepcja sztuki stawała się na tyle trudna, by można było zgubić znaczenie terminu *piękna.* Wydaje się, że od połowy XX wieku funkcjonuje już tylko awangarda permanentna. Jednocześnie istotna stała się rola krytyki i teoretycznych refleksji nad nią. I w ten sposób tworzyła się *nowa sztuka,* a równolegle powstawała jej podbudowa teoretyczna.

Jednym z przełomowych wydarzeń dla awangardy był obraz Picasso z roku – *Panny z Avinionu*. Twórca zaprezentował w nim rzeczywistość w zupełnie nowy sposób, *wyuczoną nieudolność*, która była wynikiem wielu zmagań i poszukiwań. Ale stworzył

* Żychowska Maria Jolanta, dr hab. arch., prof. PK, Politechnika Krakowska, Samodzielny Zakład Rysunku, Malarstwa i Rzeźb.



sztukę absolutnie nową, coś czego jeszcze nikt nie pokazał, a geniusz podpowiedział mu jak to zrobić. Jednocześnie jego intymna wypowiedź, jaką był portret syna, była krańcowo odmienna od kubistycznych obrazów. Więc czy sam wierzył, że tworzy piękno malując kubistyczne deformacje?

Wielość, szybkość dokonujących się przemian i dominujący nakaz oryginalności w malarstwie, rzeźbie ogarnął również architekturę, która *…podąża za innymi sztukami z oporami…*

Cały dwudziesty wiek stał się poligonem, na którym dokonywała się prezentacja zjawisk architektonicznych, których zasadniczą cechą była *oryginalność.* Ale w historii pojawiały się takie epizody jak *architektura marzeń* stworzona przez Ludwika II Bawarskiego. Jego *Linderhof* (1878), *Neuschwanstein* (1886*), Herrenschiemsee* (1885*)* to projekcja wyobrażeń o doskonałości architektury oryginalnej, niepowtarzalnej. Były to jednak wydarzenia jednostkowe.

XX stulecie otworzył, w tym zakresie, kościół *Sagrada Familia, Casa Mila* Antonio Gaudiego. Powstały, by być inne od wszystkiego, co dotychczas wzniesiono oraz, by zadziwić świat. Usilne klasyfikowanie ich jako „secesji" wymyka sie trochę, bo czy można znaleźć jakikolwiek wspólny mianownik dla nich i dla *Palais Stocklet* Josefa Hoffmana? Wydaje się, że najstosowniejsza kategoria, do której przynależą dzieła Gaudiego to oryginalność jako wartość naczelna. I tu zagadnienie piękna stało się ambiwalentne. Zabawna wręcz, acz nie wyobcowana całkowicie, stała się następująca opinia, że *…Coś równie ohydnego trudno byłoby znaleźć. Jest to zastosowanie secesji do budowy gniazda kormoranów, następnie skrzyżowanie całości z rafą koralową, gąbką zabrudzoną przy myciu karoserii i oblanie całości gliną rozbełtaną w wodzie. Twór Gaudiego ma gigantyczne rozmiary, jeżą się włosy na głowie od widoku koszmarnej sylwety, ulatuje wiara z najbardziej wierzącego*[4].

Nieco później pojawiała się na wskroś oryginalna architektura Le Corbusiera, której jednym z haseł była architektura realizowana jako *maszyna do mieszkania*. Ten nurt skrajnie awangardowy epatował wartościami społecznymi, zyskując sobie sympatię ludzi. Ale tam *piękno* nie było priorytetem. Podobnie zresztą nie o tę wartość zabiegał proponując i reklamując plany miast z centrami złożonymi z symetrycznie zakomponowanych wieżowców otoczonych zielenią parkową i kompleksowo rozwiązaną komunikacją oraz mieszkaniówką. Jego plany *Ville Contamporaine* (1922)*, Plan Voisin* (1925) czy *Ville Radieuse* (1935) to na wskroś oryginalne propozycje. Takimi miały być z założenia i autor nie wspomina o ich walorach estetycznych, a tylko propaguje nowoczesność, funkcjonalność, użyteczność, higieniczność …

Podobnie Hunderwasser zagubiony w swych oryginalnych, ale dziwacznych dokonaniach, nie zdobył miana kreatora piękna. Ten wiedeński artysta zaadoptował automatyzm i taszyzm do stylistyki, którą stworzył. Charakteryzowała się ona wyraźną dominacja biomorficznych wzorów. Urodzony w 1928 roku, mocno zainspirowany był stylistyką Klimta. Wybitny indywidualista, wielce utalentowany człowiek wyjechał w 1949 roku do Paryża, gdzie zetknął się z pracami Paula Klee i ruchem taszystów. W wyniku tych doświadczeń artystycznych doszedł w malarstwie do stylu określanego jako transautomatyzm. Jego zdaniem jest to zaplanowany automatyzm albo zdolność do identyfikacji w drodze procesu bardziej technicznego niż kreacji. Przeciwstawiał się Bahausowi i jego kwadratowej geometrii. Zamiast linii prostej wolał spiralną, którą traktował jako bliższą kontynuacji naturalnych cyklów życia i śmierci. Twierdził, że *spirala jest moralnym odrzuceniem racjonalnych mechanizmów świata z destrukcją i linią prostą.* Organiczne kształty spirali wpłynęły na jego prace z powtarzającym się motywem *plasterka cebuli* malowanego w jasnych błyszczących kolorach. Jego przeciwstawienie się teoriom establishmentu na temat środowiska naturalnego, jego odczuwanie sztuki jako happeningu i świadome realizowanie według

wielce indywidualnego procesu charakteryzuje owe ekscentryczne prace, które w dużym stopniu zasługują przede wszystkim na miano *oryginalnych*.

W związku z tym dyskusja o definiowaniu *piękna* przestała być istotna, bo kryterium zasadniczym stało się nowatorstwo, oryginalność jako stan wypracowany, często świadomie wyreżyserowany. W ramach sztuki popularnej *pop artu* wszystko mogło być uznane za piękne, każdy przedmiot codziennego użytku, zarówno puszka po zupie *Campbell's* jak i obrazy z komiksów.

*Dlatego też w dwudziestym wieku pojawiło się stwierdzenie o* śmierci sztuki *czyli o zamknięciu jakiegoś etapu w dziejach ludzkości. Zaś termin* piękno *stał się pojęciem nieścisłym.*

W obliczu takich zjawisk pojawia się pojęcie *antysztuki* jako zanegowanie sztuki tradycyjnej. Podobnie jak w malarstwie zanika protest przeciwko abstrakcji, bo pojawiają się płótna pokryte jednym kolorem i ostatecznie konceptualistyczne wyrzeczenie się tworzywa. Antysztuka stanowi ostre przeciwstawienie się sztuce tradycyjnej, odcina się całkowicie tradycyjnego rozumienia zjawisk artystycznych jak również stosowania tradycyjnego wartościowania.

Można więc przytoczyć słowa, że …p*oszukiwania odpowiedzi na pytanie czym jest piękno ustały, a wysiłki estetyków poszły w innym kierunku. Ogólnej teorii piękna w kontekście dokonań awangardy nie ma i być nie może. Obecnie pojęcie piękno znaczy dla każdego człowieka coś innego. Nie ma poszukiwań piękna obiektywnego, dlatego że znalezienie go jest niemożliwe* [5].

W ogóle ponowoczesny świat charakteryzuje się równoległością działań artystycznych, z których każde ma takie samo znaczenie. Sukcesja zjawisk ustąpiła współobecności. W tej polifonii działań brak jest wspierania przez autorytety, brak bezapelacyjnego wyboru. Sensem tej sztuki jest dekonstrukcja i wydaje się, że jej wartość estetyczna nie jawi się jako kryterium istotne. Liczy się eksperyment i subiektywna interpretacja rzeczywistości.

Powstają przestrzenie, w których architektura wyraża pomyślane, zaplanowane cele, jak w przypadku La Defense, symbolu i pomniku prezydentury Françoisa Mitterranda. Jest to miejsce do *zobaczenia*, do podziwiania jego wzniosłości, aktualności, pustki, do zwiedzenia i pozostawienia, bo jest to *przestrzeń pozbawiona symbolicznych form wyrazu tożsamości, relacji i historii* [6]. W tym otoczeniu poszukanie takich wartości jak *piękno* jest chyba zbędne, gdy inne potrzeby zostały zaspokojone, a może jest to teraz zbyt trudne pojęcie do zdefiniowania. Przecież taką przestrzeń wraz z architekturą tworzącą ją poddaje się weryfikacji poprzez takie kryteria, jak *harmonia, proporcjonalność, symetria, porządek,* a więc pojęcia znane już od dawna. Leon Battista Alberti napisał, że *piękno to doskonałość i tylko to, co doskonałe można nazwać pięknym* [7]. Niemniej jednak La Defense wzbudza kontrowersje i emocje, z całą pewnością nie jest rzeczą *doskonałą.* Niejeden architekt czy urbanista wprowadziłby swoje ulepszenia i poprawki, chociaż ma także swoich gorących admiratorów.

Co to jest więc piękna architektura, jeśli obiektywne piękno nie istnieje. Jedni cenią ascetyzm i pustkę, higienę modernizmu, światło, słońce, a inni artystyczny nieład, bałagan, barokowy dostatek i nastrój. Można odwołać się do opinii, że wielkość sztuki liczy się dzisiaj rozgłosem [8] to samo można odnieść do architektury: nakazem czasu, chwili staje się dążenie do oryginalności. Oryginalności za każdą cenę! I chyba nie ma potrzeby przeciwstawiania się tej tendencji, bo jest zgodna z duchem naszych czasów i wszelkimi prawidłami rozwoju cywilizacji, którym podlega również architektura.

## BIBLIOGRAFIA

Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków, 2000.
Z. Bauman, *Ponowoczesność, jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
Z. Bauman, *Szanse estetyki w zglobalizowanym świecie,* Kraków 2007.
E. Chojecka, *Czy piękno może być zagrożone,* Gazeta Uniwersytecka, Uniwersytet Śląski, Katowice, grudzień 1996, nr 39.
M. Młynek, *Szkic epistemologiczny. Od estetyki tradycyjnej do estetyki nowych mediów. 6. Estetyka epoki multimediów,* Art & Design. Webesteem Magazine*,* nr 16 (2/2006), 31 maja 2006.
W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki, Estetyka starożytna*, Wrocław 1960.
J. Zakrzewski, *Iberyjskie wędrówki,* Warszawa 1973.

## PRZYPISY

[1] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Wrocław 1960, s. 9
[2] M. Młynek, *Szkic epistemologiczny. Od estetyki tradycyjnej do estetyki nowych mediów. 6. Estetyka epoki multimediów,* Art & Design. Webesteem Magazine*,* nr 16 (2/2006), 31 maja 2006.
[3] Z. Bauman, *Ponowoczesność, jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s.164.
[4] Jan Zakrzewski, *Iberyjskie wędrówki,* Warszawa 1973, s. 242.
[5] Marcin Młynek, *Szkic epistemologiczny. Od estetyki tradycyjnej do estetyki nowych mediów. 2. Estetyka grecka,* Art. & Design. Webesteem Magazine*,* nr 12, estetyka.
[6] Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków, 2000, s. 159.
[7] Z. Bauman, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie,* Kraków, 2007, s. 265.
[8] Z. Bauman, *Ponowoczesność…, op. cit*., 164.

# 2

Janusz Barnaś*

# KRYTERIUM PIĘKNA W ARCHITEKTURZE

CRITERION OF BEAUTY IN ARCHITECTURE
The category and criteria of beauty in architecture accompany it from the very start. The ways of finding it were different in theory and in practice. “Beauty is truth, and truth is beauty” – only this needs be known here on Earth. John Keats.

Według określenia encyklopedycznego – **Piękno** to: *pozytywna właściwość estetyczna bytu wynikająca z zachowania proporcji, harmonii, dźwięków, stosowności, umiaru i użyteczności, odbierana przez zmysły. Istnieje piękno idealne, duchowe, moralne, naturalne, cielesne, obiektywne i subiektywne. Pojęcie to jest silnie związane z teorią estetyki, prawdy i dobra.*

Już starożytni twierdzili, że o gustach się nie dyskutuje [1].

Jednak to właśnie kryterium piękna towarzyszyło architekturze i jej tworzeniu od samego początku, mając istotny i decydujący wpływ na jej kształt i formę. Jeśli analizujemy kształt i to, co się w nim zawiera nie sposób pominąć pojęcia formy obiektu architektonicznego i związanego z tym pojęcia i cechy piękna.

Piękno przejawia się w architekturze na wiele sposobów. Uważa się za rzecz piękną rzecz proporcjonalną. Jest to pogląd znany już od starożytności utożsamiający piękno z proporcją. Pitagoras stworzył estetyczno-matematyczną wizję wszechświata. Wszystkie rzeczy istnieją, ponieważ odzwierciedlają pewien ład wynikający z tego, że realizują się w nich prawa matematyczne, będące zarazem matematycznym warunkiem piękna [2].

Proporcje, które regulują poszczególne wymiary świątyń greckich, odległości pomiędzy kolumnami lub proporcje pomiędzy różnymi częściami elewacji są takie same jak proporcje, które regulują interwały muzyczne. Idea zastosowania arytmetycznej koncepcji liczby do geometryczno-przestrzennej koncepcji proporcji odległości pomiędzy różnymi punktami jest pitagorejska i opiera się na tetraktysie i jego konstrukcji [3].

W metafizyce, piękno jest jedną z transcendentalnych właściwości bytu, wyrażającą jego scalenie, przejrzystość, proporcję wewnętrzną tworzyw bytu oraz doskonałość. Badaniami nad precyzowaniem terminu piękna zajmują się nie tylko filozofowie i artyści, lecz także teoretycy z dziedzin: historii i krytyki sztuki, antropologii, socjologii, psychologii, a także szkolnictwa.

W starożytnej Grecji pojęcie piękna było znacznie szersze niż w wiekach późniejszych. Wiązano je przede wszystkim z ideą dobra, duchowością, moralnością, myślą i rozumem; utożsamiano je wtedy z doskonałością jako warunkiem piękna i sztuki na najwyższym poziomie. Twierdzono, że piękno wynika głównie z zachowania proporcji i odpowiedniego układu. Pogląd ten przez wieki uważany był za najtrafniejszy. Był on głoszony również przez pitagorejczyków, którzy twierdzili, że piękno polega na doskonałej strukturze, wynikającej właśnie z proporcji części, harmonijnego ich układu. Twierdzili, że jest cechą obiektywną. W rozumieniu Arystotelesa pięknem jest wszystko, co wywołuje pozytywne emocje, zaś Platon uważał, że prawdziwe piękno jest ponadzmysłowe i jest dobrem tak wielkim jak prawda. Witruwiusz podaje słynne trzy cechy, które „przy budowie należy uwzględnić: trwałość, celowość i piękno” [4]. Pisał on, że wartość piękna zostanie osiągnięta w budowli poprzez symetrię i odpowiedni

* Barnaś Janusz dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

stosunek jej elementów – między innymi – wysokości i szerokości.

Uważał również, że podobnie jest w innych dziedzinach sztuki: rzeźbie, malarstwie a także w przyrodzie. Ten pogląd podzielany był również przez Leonarda da Vinci, Michała Anioła, św. Augustyna, Albrechta Dürera, Nicolasa Poussina.

Istotną rolę w formułowaniu teorii na temat budowy formy architektonicznej odegrał i odgrywa złoty podział nazywany też boską proporcją. Dzięki swym niezwykłym własnościom złoty podział nadaje jakość estetyczną wszystkim obiektom, w jakich go możemy odczytać. Przez wieki jego zastosowań upowszechniło się mniemanie, że jego zastosowanie w trakcie procesu kreacji jest gwarancją powstania dzieła architektonicznego charakteryzującego się pięknem i harmonią. Były przeprowadzane liczne badania na temat jego oddziaływania w zakresie łatwości percepcji obiektów, w których go użyto [5].

Według Tomasza z Akwinu, aby piękno zaistniało wymaga to trzech rzeczy: proporcji, integralności i „jasności, świetlistości" /Claritas/ [6]. U podstaw koncepcji Claritas są nie tylko racje filozoficzne [7]. Fundamentem piękna jest właściwa proporcja, albowiem zmysły rozkoszują się rzeczami proporcjonalnymi [8]. Tomasz z Akwinu twierdził również, że aby zaistniało piękno, trzeba nie tylko należytej proporcji, ale także integralności, a więc kompletności, /przez co rozumiemy, że brzydkim nazwane zostanie każde ciało w jakiś sposób okaleczone/. Piękno jest dla niego milczącym współdziałaniem rzeczy, przez co można określić „pięknym" współdziałanie kamieni tworzących większą całość, które – podpierając i popychając się wzajemnie – podtrzymują solidnie budowlę [9].

Swoiste kryterium proporcji stosowali twórcy katedr gotyckich. Było ono różne od zasad stworzonych przez Palladia. Wielu współczesnych badaczy w czasie swych studiów starało się udowodnić, że zasady idealnej proporcji, którą rozumiano jako realizację złotego podziału, odnaleźć można w dziełach pochodzących z każdej epoki. Miało się to dziać również niejako instynktownie także wtedy, gdy artyści nie znali odpowiednich reguł matematycznych. Jeśli proporcja rozumiana jest jako ścisła reguła, spostrzegamy, że nie istnieje ona w samej naturze.

Na lata renesansu przypada czas rozważań na temat doskonałości, a także piękna dzieł poszczególnych artystów, jak i tych pojęć samych w sobie. Petrarka i Gorgio Vasari przeciwstawiali wartość piękna (jako obiektywną) innym pojęciom estetycznym jak np. wdzięk (uważanym przez nich za subiektywne). Wraz z końcem renesansu narodziła się koncepcja, że piękno w większym stopniu, niż ze zrównoważonej proporcji, powstaje w wyniku pewnego rodzaju niespokojnego napięcia, deformacji, które są w tym procesie twórczym nadrzędne w stosunku do reguł matematycznych rządzących światem fizycznym [10].

Włączenie pojęcia doskonałości do teorii estetyki jest efektem przemyśleń Christiana Wolffa i Cesare Ripy; nie wiązał tych pojęć żaden z wcześniejszych autorów piszących po Platonie. Immanuel Kant uważał, że piękne jest to, co się podoba powszechnie, bezpośrednio i bezinteresownie. Oddzielał „sąd smaku" od pojęcia doskonałości. W okresie manieryzmu idea piękna została zastąpiona przez subtelność, wdzięk i dysharmonię. Po wieku XVIII teoria zakładająca, że piękno zasadza się w proporcjach i zgodności części, przestała obowiązywać.

Obecnie uważa się, że wzory piękna nie są stałe, pozostają swoiste dla kręgów kulturowych oraz okresu w jakim powstały. Dzieje się tak m.in. dlatego, iż częstokroć artyści starali się dać własną definicję piękna, niezależną od wcześniejszych kanonów. Tym samym piękno widziane przez artystę postrzegane jest jako subiektywne i zależne od gustu czy upodobań.

Nowy kanon piękna starał się stworzyć Le Corbusier, kanon w oparciu nie o rozrzeźbienie czy detal, lecz w oparciu o matematycznie wyliczone proporcje

złotego podziału. Pomimo swej postawy sprzeciwiającej się ideom propagowanym przez Beaux Arts nie rozstawał się w swej twórczości z ideą proporcji. W realizowanych przez niego obiektach już w latach dwudziestych obserwujemy fascynację zasadą złotego podziału, która narasta wraz z biegiem czasu, aby w konsekwencji doprowadzić do powstania systemu „Modulor" /złoty moduł/, kojarzącego stworzony przez niego moduł ze złotym podziałem. Trzecim elementem jego systemu jest sylwetka ludzka odnosząca wielkość do skali człowieka. Ten system połączył dwa nurty w architekturze: ideę kompozycji opierającą się na proporcji z ideami funkcjonalizmu architektury nowoczesnej. Jednocześnie doszło do powstania nowej estetyki – estetyki betonu i swoistej estetyki efektów związanych z takim lub innym wykończeniem jego powierzchni. W Marsylii w latach 1946–52 powstał według projektu Le Corbusiera niecodzienny, jak na owe czasy, obiekt mieszkalny – Unité d`Habitation – słynna Jednostka Marsylska. Był to budynek, który zrewolucjonizował architekturę. Był to obiekt olbrzymi jak na ówczesne czasy, zamieszkać w nim miało 1600 osób. Jego forma zewnętrzna była niespotykanie surowa, jak na obowiązujące wówczas kanony piękna. Zastosowany po raz pierwszy na taką skalę nieotynkowany beton, zwany przez samego autora „béton brut" odcisnął piętno na rozwoju architektury współczesnej. Według pierwotnych planów budynek miał mieć konstrukcję stalową, ale w warunkach powojennych była to konstrukcja zbyt droga, dlatego zdecydowano się na beton. Po zdjęciu szalunku, ukazała się powierzchnia o bogatej i zróżnicowanej fakturze, z odciśniętymi deskami. Surowy beton tak zachwycił Le Corbusiera [11] swoim naturalnym pięknem, że podjął decyzję, aby go już nie tynkować, co było też zresztą bardziej ekonomiczne. „Béton brut" szybko stał się szybko symbolem nowego brutalizmu i powojennej architektury. Kiedy początkowy entuzjazm nieco opadł idee te stały się również przedmiotem krytyki. W Londynie w 1957 roku na zebraniu w Królewskim Instytucie Architektów Brytyjskich (RIBA) poddano pod głosowanie kwestię roli proporcji w tworzeniu jakości estetyki architektury, a ściślej biorąc zadano pytanie czy systemy proporcji ułatwiają osiągnięcie jakości estetycznej w tworzeniu architektury. Odpowiedź była negatywna [12].

Jednak idee Le Corbusiera szybko się rozprzestrzeniały. Ten surowy styl podchwycili początkowo architekci brytyjscy – małżeństwo – Peter i Alison Smithson. Tworzyli projekty osiedli, olbrzymich budynków mieszkalnych z zawieszonymi nad ulicami galeriami-uliczkami – wszystko to w estetyce surowego betonu. Mawiali oni mawiali: *Brutalizm stara się stawić czoło społeczeństwu masowej produkcji, stara się stworzyć surową poezję z działających skomplikowanych i potężnych sił*.

Styl inspirował architektów na całym świecie, zarówno amerykańskich (Paul Rudolph), włoskich (Vittoriano Vigano), jak i japońskich (Maekawa, Kenzo Tange).

Pięknym i interesującym przykładem architektury betonowej o swoistej i poruszającej estetyce jest zaprojektowana, ale niezrealizowana synagoga Hurva autorstwa Louisa Khana. Obiekt ten został odtworzony w wirtualnym świecie wizualizacji komputerowych przy pomocy odkrywcy zagubionej architektury Kenta Larsona [13].

Awangardowy styl surowego betonu udało się przeszczepić na polski grunt między innymi twórcom katowickiego dworca. Budynek powstał w latach 1966–72, kiedy brutalizm na świecie powoli zamierał. Jednak jego projekt powstał jeszcze w 1959 roku, kiedy to rozstrzygnięto konkurs na budowę nowego gmachu dworca. Autorem był słynny zespół „warszawskich tygrysów" – tak nazywano tercet architektów, złożony z Wacława Kłyszewskiego, Jerzego Mokrzyńskiego i Eugeniusza Wierzbickiego, ze względu na ich śmiałe podejście do architektury. W Katowicach zastosowali dwa elementy uważane w tamtych latach za najbardziej nowatorskie: estetykę

brutalizmu i konstrukcję kielichową. Ta ostatnia wynikała po części z założonej koncepcji przestrzennej obiektu, po części zaś z ekspertyz górniczych, które przestrzegały przed szkodami górniczymi. Skłoniły one projektantów do stworzenia systemu 16 żelbetowych grzybków-kielichów, ustawionych w dwóch rzędach. Tak powstała olbrzymia hala dworcowa o długości 144, szerokości 54 i wysokości 14,5 metra.

Żelbetowe kielichy nawet po latach – pomimo grubej warstwy brudu i sadzy – pokazują swoją bogatą fakturę nagiego betonu z widocznymi śladami szalunków z desek. Ich perfekcyjne wykonanie, można porównać z surowym betonem stosowanym współcześnie przez architektów.

Kryterium piękna towarzyszy procesowi tworzenia architektury od samego początku odgrywając w tym procesie istotną rolę również ze względu na to, że architektura jako dziedzina sztuki jednoczy w sobie i wykorzystuje jednocześnie od wieków inne jej dziedziny – malarstwo czy rzeźbę. Wraz z postępem cywilizacyjnym i rozwojem nowych środków przekazu lista wykorzystywanych dziedzin sztuki poszerza się.

*„Piękno jest prawdą, prawda jest pięknem – tylko tyle można wiedzieć i warto wiedzieć tu na ziemi”.*
John Keats

PRZYPISY

[1] De gustibus non est disputandum – hasło [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, http://www.deagostini.pl/, wydanie internetowe.
[2] U. Eco, red., *Historia piękna*, Dom Wydawniczy Rebis sp. z o.o., Poznań 2005, s. 61.
[3] *Ibidem*, s. 64
[4] Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956, s. 16.
[5] Jacek Cybis, *Proporcje – teoria i praktyka architektoniczna, Definiowanie przestrzeni architektonicznej*, Projektowanie architektury a teoria, publikacja pokonferencyjna, Djaf, Kraków, 2002, s. 11.
[6] Tomasz z Akwinu /XIII wiek/, *Suma teologiczna*, 1, 39, 8.
[7] *Ibidem*, II – II, 145, 2.
[8] *Ibidem*, 1, 5, 4.
[9] Tomasz z Akwinu, *Komentarz do imion Bożych*, IV, 6.
[10] U. Eco, red., *Historia piękna*, op. cit., s. 95.
[11] „Usterki rzucają się w oczy we wszystkich częściach tej budowli! Nieosłonięty beton ujawnia najmniejsze niedokładności połączenia desek, włókna i zgrubienia drewna, sęki itd. A czyż u mężczyzn i kobiet nie widać zmarszczek i znamion, haczykowatych nosów, niezliczonych znaków szczególnych?”. Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
[12] R. Wittkower, *The changing koncept of proportions*, Daedalus LXXXIX 1960.
[13] Dariusz Kozłowski, *Beton najtrwalszy, albo odnaleziona budowla Louisa Khana*, Budownictwo, technologia, architektura, nr 3, 2002, s. 10–12.

Przemysław Bigaj*

# O WSPÓŁISTNIENIU PIĘKNA I CELOWOŚCI W ARCHITEKTURZE

**ABOUT COEXISTENCE BEAUTY AND PURPOSEFULNESS IN ARCHITECTURE**
You can see certain relation of coexistence beauty with purposefulness of architectural thing. Nowadays it is understood as usefulness, functionality, suitability. Some theories (Władysław Tatarkiewicz) distinguish the beauty of form from the beauty of purposefulness or classify purposefulness as a kind of beauty or they recognise it as related value. Notwithstanding the opinions stays certain bond of closeness of those terms (especially in relation to architecture). This article is the test of showing dependence of coexistence beauty and purposefulness in architecture.

Jednoznaczne zdefiniowanie piękna we współczesnej architekturze wydaje się z góry skazane na niepowodzenie. Nie wynika to z faktu, iż zjawisko to nie istnieje obecnie, bądź zanika, lecz występuje na wielu płaszczyznach rozumienia i pod wieloma postaciami. Piękno w architekturze jeszcze nigdy nie posiadało tak szerokiego znaczenia jak dziś. Pojęcie to wszakże nigdy nie pozostawało niczym niezmiennym i bezwzględnie jednorodnym, ale przyjmowało różne oblicza w zależności od okresu historycznego i położenia kulturowo-geograficznego. Ta współczesna różnorodność pojmowania piękna powodowana jest stanem dzisiejszej architektury, a właściwie indywidualnym podejściem jej twórców. Historyczna przeszłość piękna rozważana jest prawie zawsze w kontekście epoki i jej ramach stylistycznych, a czas często nadawał obiektom architektonicznym przymiotnik piękny, estetyczny. *Dziś jest inaczej* – stwierdza Dariusz Kozłowski – *Wydaje się, że nie ma już kierunków architektury – jest tylko oryginalność wielkich twórców. Każdy z nich czyni architekturę na swój sposób, i nie widać jakiejś jednej teorii architektury, czy nawet prób porozumienia się w tym zakresie* [1]. Piękno we współczesnej architekturze stało się indywidualną sprawą twórcy. Wynika to raczej z osobistej potrzeby zaspokojenia estetycznego spełnienia artysty niż skierowane jest do powszechnego odbiorcy. Globalizacja i idąca za nią anonimowość oraz napór nijakości są przyczyną do chęci zaistnienia, wyróżnienia się i oryginalności. Piękno też podlega temu procesowi – jest dostrzegane, budzi zachwyt oraz emocje, a więc może stać się celem twórcy i wpisywać się w jego działanie. Widz z kolei występuje zarówno w roli sędziego – akceptując lub odrzucając konwencję estetyczną architekta – jak i skazanego, który jest narażony na stałą ingerencję artysty w osobiste poczucie piękna. Kompromis uzyskuje się rzadko, pozostaje dyskusja.

Zauważyć można pewien związek współistnienia piękna z celowością rzeczy architektonicznej, rozumianej dzisiaj też jako użyteczność, funkcjonalność czy odpowiedniość. To sprzężenie skłania się ku próbie bardziej obiektywnego podejścia do zdefiniowania piękna.

Niektóre teorie – jak podaje Władysław Tatarkiewicz – rozróżniają piękno formy od piękna celowości lub klasyfikują celowość jako odmianę piękna, czy też uznają ją za wartość mu pokrewną [2]. Niezależnie od poglądów pozostaje pewna więź bliskości tych pojęć – zwłaszcza w odniesieniu do architektury – utrwalona na przestrzeni wieków po dzień dzisiejszy.

Witruwiusz w dziele *O architekturze ksiąg dziesięć* wymienia cechy, jakie powinna posiadać budowla, aby mogła pretendować do miana architektury:

* Bigaj Przemysław, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

*Przy budowie należy uwzględniać: trwałość, celowość i piękno. Trwałość budowli osiągnie się wtedy, gdy fundamenty doprowadzi się do stałego gruntu i gdy spośród wielu materiałów budowlanych przeprowadzi się wybór starannie, nie kierując się skąpstwem. Celowość zapewni się budowli przez bezbłędne rozplanowanie przestrzeni, nieograniczające możliwości użytkowania i uwzględniające strony świata odpowiednie do przeznaczenia budynków. Piękno będzie zapewnione, jeśli wygląd budowli będzie miły i wykwintny, a wymiary poszczególnych członów oparte będą na właściwych zasadach symetrii* [3]. Witruwiusz poszukiwał w zależności tych trzech pojęć „złotego" przepisu na architekturę. Piękno i celowość, obok trwałości, są pojęciami odrębnie istniejącymi, ale pozostającymi we wspólnej symbiozie, wobec której żadna z tych cech nie może dobrze zaistnieć w architekturze samodzielnie. Zaburzenie tej równowagi rodzi konflikt postrzegania rzeczy architektonicznej mogący objawiać się niepokojem wewnętrznym odbiorcy i poczuciem braku ogólnej harmonii budowli.

Władysław Tatarkiewicz wskazuje na przemyślenia Sokratesa, który twierdzi: (…) że *istnieje piękno polegające nie na proporcji, lecz na odpowiedniości, czyli na zgodności przedmiotu z jego celem i naturą* [4]. Celowość decyduje, zatem o poczuciu wiarygodności piękna rzeczy oglądanej i użytkowanej – a taką powinna być przecież architektura. Jak uzasadnia dalej: *W myśl tej tezy nawet kosz na śmieci mógł być piękny, jeśli odpowiadał swemu celowi; złota tarcza natomiast nie jest piękna, bo złoto jest dla niej nieodpowiednim materiałem, czyniąc ją zbyt ciężką* [5].

Podobnie Umberto Eco przywołuje zagadnienie zgodności z celem jako jeden z warunków piękna, odnosząc się do Tomasza z Akwinu, który (…) *nie zawahał się nazwać brzydkim młota wykonanego z kryształu, ponieważ niezależnie od powierzchownego piękna materiału, z którego został wykonany, wydaje się nieodpowiedni do swojej funkcji* [6]. Celowość staje się logicznym uzasadnieniem przyjętej przez twórcę zasady estetycznej, zgodnej z akceptacją przeznaczenia przedmiotu. Ten Akwinata wszakże twierdził, że: *„Każdy artysta chce nadać swojemu dziełu najlepszą budowę, ale nie w sensie absolutnym a tylko przez odniesienie do celu* [7].

Upodobanie epoki Odrodzenia do piękna formy oraz piękna doskonałej proporcji sprowadzało celowość na podrzędne miejsce w architekturze. Nie udało się oddzielić tego pojęcia całkowicie od piękna. Sam Alberti twierdził wyraźnie, (…) *że budowla jest piękna zależnie od tego, czy odpowiada swemu przeznaczeniu* [8].

Najsilniej losy piękna i celowości w architekturze zacieśniają się dopiero z nadejściem XX wieku, a skutki tego procesu ewoluowały po teraźniejszość. Następująca przemiana w estetyce architektury, której źródła należy upatrywać w rozwoju cywilizacyjnym, została podporządkowana zasadzie funkcjonalności. Amerykański architekt i konstruktor H. Greenough już w połowie XIX wieku napisał o domach, które *można nazwać maszynami* i że *funkcja zapowiada piękno* [9]. Te treści stały się podstawą funkcjonalizmu, którego szczyt przypadł na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku. Celowość – rozumiana jako użyteczność czy funkcjonalność – stała się wyznacznikiem dla kształtowania i uzasadniania estetyki ówczesnej architektury. Nowe oblicze piękna wynikało z racjonalnego podejścia w poszukiwaniu rozwiązań architektonicznych, odcinających się od przeszłości, ucieczki od zbędnego zdobnictwa i podporządkowaniu w większym stopniu estetyki formy architektonicznej zasadom celowości. Greenough dał początek teoriom, które wdrożyła i rozwinęła w pełni szkoła Bauhausu czy twórczość Le Corbusiera. Obiekt architektoniczny stał się maszyną użytkowaną przez człowieka. „Unite d'Habitation", autorstwa Le Corbusiera, powstała w Marsylii w latach 1947–1952 jest tego dobitnym przykładem, a nawet idzie dalej tworząc budynek-maszynę dla całej społeczności.

Pierwsze dziesięciolecia XX wieku w historii architektury noszą wyraźne znamiona piękna funkcjonalnego. Współzależność celowości i piękna stała się fundamentalną cechą nowego podejścia do zasad kształtujących architekturę. Louis H. Sullivan, uznawany za jednego z prekursorów funkcjonalizmu, już na przełomie XIX i XX wieku sformułował myśl: *Takie jest prawo rządzące rzeczami i istotami, fizycznością i metafizyką, człowieczeństwem i nadczłowieczeństwem, prawdami umysłu, serca i duszy, że życie jest rozpoznawalne poprzez swoje przejawy, że funkcja zawsze poprzedza formę, takie jest prawo* [10]. Funkcjonalizm deklarował podporządkowanie formy obiektu zakładanej funkcji, co przekładało się w oczywisty sposób na wartości estetyczne rzeczy architektonicznej. Żaden z okresów w historii architektury nie nadał funkcjonalności tak wyrazistego znaczenia jak miało to miejsce w pierwszym półwieczu XX wieku.

Prototyp dla nowej architektury miał w końcu zostać znaleziony w rzeźbiarskich i malarskich podstawach sztuki, a nie wynikać z historycznej spuścizny poprzednich epok. Zerwanie z utrwalonymi przez wieki zasadami (o rodowodzie sięgającym jeszcze czasów starożytnych) podzieliło rozumienie architektury na całe stulecie. Piękno coraz bardziej oddalało się w swej definicji od obiektywizmu proporcji, harmonijnego układu części i przyzwyczajenia do pewnych form, a zaczęło dążyć w kierunku subiektywnej abstrakcyjności kształtu obiektu architektonicznego. Dla niektórych architektów upodobanie do piękna funkcjonalnego pozostawało sprawą drugorzędną. Należał do nich Oskar Niemeyer. Piękna w architekturze poszukiwał w nowych formach i odrębności od tego, co już było lub, do czego często nawiązywano. Jak twierdził *Szukać formy odmiennej, to była idea kierująca mą pracą. We wszystkich mych pracach wyraźne jest pragnienie form nowych* [11].

Jeden z teoretyków postmodernizmu, Leon Krier, podkreśla przełom, jaki powstał w architekturze wraz z pojawieniem się okresu modernizmu i jego skłonności do poszukiwania nowości, uwielbieniem dla oryginalności oraz lekceważeniem przeszłości. Odnosi się do nieodwracalnego faktu historycznego, jakim było rozbicie witruwiańskiej triady przez modernistów i nadaniu pojęciu piękna wyjątkowej rangi, niezależnie od poprawnej funkcjonalności czy trwałości. Przedstawia piękno jako tę wartość, która w największym stopniu decyduje o możliwości przetrwania rzeczy architektonicznej zarówno na kartach historii jak i w realnym świecie.:

*Witruwiańska triada firmitas, utilitas, venustas (trwałość, użyteczność, piękno) stanowi podstawową zasadę architektury tradycyjnej. Jej znaczenie można zrozumieć jedynie z dalszej perspektywy; jest niemożliwe zaspokojenie jednego z elementów triady bez brania pod uwagę pozostałych; nie można ignorować jednego, bez naruszenia pozostałych. Modernizm gwałtownie zaatakował tę współzależność, co jedynie potwierdziło, że piękno nie jest automatycznym rezultatem solidnego, funkcjonalnego budynku. Co więcej, czyż nie jest prawdą, że nawet najmocniej zbudowane gmachy nie będą długo funkcjonowały, jeśli brak im piękna? Użyteczność i stabilność strukturalna w żaden sposób nie gwarantują materialnej trwałości* [12].

W latach pięćdziesiątych XX wieku styl międzynarodowy, którego korzenie wywodzą się z tzw. modernizmu funkcjonalistycznego, przeżywał swoje apogeum, korzystając w pełni z najnowszych osiągnięć cywilizacji technicznej. Powstające w tym okresie budynki stawały się swoistymi znakami ikonicznymi, w których forma rzeczy architektonicznej posiadała wspólne elementy zgodne ze swoją treścią. Robert Venturi określił tego typu obiekty mianem budynku–kaczki, *czyli takiego, którego kształt sugeruje jego przeznaczenie lub* – jest to – *budynek modernistyczny, w którym rolę dekoracji odgrywają elementy konstrukcyjne i sama bryła* [13]. Pojęcie piękna w odniesieniu do budynków–kaczek silnie koresponduje z celowością treści obiektu. Współist-

nieje tu zgodność połączenia piękna formy architektonicznej z odpowiedniością użytkową budowli.

Kryzys stylu międzynarodowego rozpoczął się w latach sześćdziesiątych XX wieku. Pojawił się nowy prąd w architekturze, a właściwie ogół prądów występujących często pod wspólną nazwą postmodernizmu. Architekturę postmodernistyczną charakteryzował pluralizm, złożoność i to, że rozwijała się jako świadomy i dojrzały sprzeciw przeciwko modernizmowi. Najczęściej występuje tu wyraźne, rozłączne traktowanie funkcji i formy budynku, co narzucało określoną strukturę i estetykę obiektów. Twórcy odwoływali się do archetypów i reminiscencji, posługując się cytatami z przeszłości architektury i powszechnie rozumianymi kodami kulturowymi. Zewnętrzność budowli była kształtowana jako świadoma dekoracja, która stanowiła rodzaj ubrania – stroju dla stylistycznej neutralności funkcjonalnej obiektu. Wspomniany wcześniej Robert Venturi faworyzował ten sposób podejścia do architektury, a obiekty spełniające te kryteria określał mianem dekorowanej budy. Według jego terminologii dekorowana buda – *to prosty budynek, do którego doczepiono znaki, jak ozdoby do tablicy ogłoszeń. Ornament może być konwencjonalny – na przykład fronton oznacza wejście, itd* [14]. Venturi przeciwstawia dekorowane budy – budynkom kaczką, ponieważ „jego zdaniem, lepiej docierają one do odbiorców" [15]. Piękna poszukuje się w idei, objawiającej się w powrocie do znaków – symboli, często wykorzystujących przetworzoną typologię detalu i zdobnictwa historycznego. Pojęcie celowości w rozumieniu użyteczności, wywodzącej się z przeznaczenia obiektu, jest oderwane od spójności z pięknem – odnoszącym się głównie do formy obiektu, a w tym przypadku raczej do samej fasady. Piękno budowane jest powierzchownie – na pokaz – często ma zaskakiwać, ironizować, bądź być absurdalne. Dekorowana buda nie wskazuje na współistnienie jednolitości piękna i celowości w obrębie obiektu, tak jak ma to miejsce na przykład w modernizmie, lecz traktuje je raczej rozłącznie. Budynek ma odrębną część do oglądania, która zakrywa jego faktyczną, użyteczną celowość, czyniąc ją na nowy sposób atrakcyjną.

Równolegle do tzw. postmodernistycznego nowego tradycjonalizmu rozwijały się nurty będące ewolucyjnymi następstwami myśli modernistycznej, które nadal deklarowały przystosowanie formy do zasad przeznaczenia funkcjonalnego budowli architektonicznej. Charles Jencks określił ten nurt mianem „późnego modernizmu". Innym przejawem poszukiwań architektów z tego okresu jest kierunek w architekturze, określany popularnie terminem High–Tech, uważanym również za nowy rodzaj dekoracjonizmu, opartego na wykorzystaniu i eksponowaniu zaawansowanych osiągnięć materiałowych, konstrukcyjnych i instalacyjnych. Dążenie do zintegrowania infrastruktury technicznej z architekturą i strukturą konstrukcyjną budowli, uzewnętrznia te zależności w sposób wizualny i podkreśla tym samym ich funkcjonalność. Celowość eksponowania takiej użytkowej dekoracyjności jest próbą poszukiwania piękna w technologicznej nowoczesności budowli. Prekursorami tego kierunku stali się Richard Rogers i Renzo Piano, a ich dzieło Centrum im. Pompidou w Paryżu (1971–1977) stało się sztandarową budowlą High–Techu. Współistnienie piękna i celowości zacieśnia się już na etapie ornamentu, który zmienia sposób myślenia o dekoracyjności formy architektonicznej. Przeznaczenie infrastruktury technicznej obiektu zyskuje nowy wyraz estetyczny poprzez ekspozycję jego walorów na zewnątrz budowli. Piękna znów poszukiwano w użytecznej architekturze maszyny. Współcześnie używane pojęcie budynku inteligentnego, odnoszącego się raczej do zagadnień inżynierskich niż architektonicznych, wydaje się kontynuacją myślenia wywodzącego się z nurtu High–Tech. Konstrukcja i infrastruktura instalacyjna takiego obiektu jest projektowana w ramach niepodzielnej całości jakiejś formy – może architektonicznej?

Wielokierunkowość stylistyczna w drugiej dekadzie XX wieku doprowadziła do pogłębiającego się pluralizmu architektury współczesnej. Ostatnim pomostem łączącym ogólnie rozumiane kierunki postmodernistyczne i późnomodernistyczne z obecnym stanem architektury wydaje się być dekonstrukcjonizm, który stał się jednocześnie głównym nurtem lat dziewięćdziesiątych. Dekonstrukcja starała się uwolnić architekturę ze ścisłych reguł modernizmu. Piękna poszukiwano zatem w kształtach zrywających z czystością formy; odejściem od służebnej roli formy wobec funkcjonalistycznych założeń przeznaczenia obiektu; jak też zerwaniem z zasadą wierności materiałowej – a więc tych cech, które najsilniej decydowały o podstawach współistnienia z celowością rzeczy architektonicznej.

O bogactwie estetycznym współczesnej architektury przesądza pluralizm stylistyczny, wywodzący się raczej z oryginalności wielkich twórców niż z jakichś wspólnych cech stanowiących podstawę nowego, czytelnego kierunku w architekturze. Zjawisko to wymyka się ogólnej klasyfikacji, doprowadzając do pewnego kryzysu teorię i estetykę architektury. Zaostrzająca się polaryzacja pomiędzy współczesnymi twórcami nie pozwala w wąski sposób przedstawić problemu współistnienia piękna i celowości. Wydaje się jednak, że współzależność tych pojęć zmierza obecnie w większości do ich częściowej separacji. Na tego typu tendencje wpływa nie tylko indywidualne podejście architektów do oryginalności tworzonych form, ale samo pojawienie się nowoczesnych technologii umożliwiających i wspierających proces projektowania, jak na przykład oprogramowanie komputerowe pozwalające na modelowanie skomplikowanych kształtów. Narzędzia te sprzyjają poszukiwaniu i eksperymentowaniu na nowych formach architektonicznych, niekoniecznie spójnych z ogólnie rozumianym przeznaczeniem czy odpowiedniością budowli.

Uwidaczniają się na przestrzeni dziejów architektury pewne relacje we współistnieniu piękna i celowości rzeczy architektonicznej, które można odnieść do prób definiowania piękna. Tam gdzie istniała silna zależność czy symbioza pomiędzy tymi pojęciami, tam można w bardziej obiektywny sposób tłumaczyć pojmowanie zjawiska piękna, a nawet podejmować próbę pewnej klasyfikacji. Subiektywne, bardziej intuicyjne określanie estetyki rzeczy architektonicznej można zaobserwować, gdy następował bardziej znaczący rozłam we współistnieniu piękna i celowości. Władysław Tatarkiewicz mówi nawet o pewnym konflikcie pojmowania wartości estetycznych: *Spór między obiektywistycznym a subiektywistycznym rozumieniem estetyki jest dawny. Chodzi w nim o to, czy wartość estetyczna jest wartością rzeczy, czy też ludzką na rzeczy reakcją?* [16].

PRZYPISY

[1] D. Kozłowski, *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcje,* [w:] D. Kozłowski (red*.), Architektura betonowa*, Polski Cement, Kraków 2001, s. 10.
[2] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 186–187.
[3] Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć* (w przekładzie Kazimierza Komanieckiego), Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 32.
[4] W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 153.
[5] *Ibidem.*
[6] U. Eco (red.) *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2006, s. 88.
[7] *Ibidem,* s. 89.
[8] W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 187.
[9] *Ibidem,* s. 189–190.
[10] P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku,* Taschen/TMC Art, Köln 2006, s. 54.
[11] W. Tatarkiewicz, *op. cit*., s. 191.
[12] L. Krier, *Architektura wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001, s. 187.
[13] Ch. A. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 44.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem*, s. 45.
[16] W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 228.

Agata Bonenberg*

# PIĘKNO INTEGRACJI. ZESPOLENIE PRZESTRZENI MIESZKANIA I PRACY NA PRZYKŁADZIE PROJEKTU „TRENTO" AUTORSTWA RENZO PIANO

**BEAUTY OF INTEGRATION. THE UNIFICATION OF LIVING AND WORK SPACES BASED ON THE EXAMPLE OF "TRENTO" PROJECT BY RENZO PIANO**

This paper explores the subject of harmonious integration of living, working, and leisure spaces, based on the town district of Trento – project by Renzo Piano. The author draws attention to sociological aspects and emotional needs of future inhabitants, which influence the functional shape and urban composition of the development at the project stage.

W rozumieniu Arystotelesa pięknem jest to, co wywołuje pozytywne emocje [1]. Opierając się na tym twierdzeniu, można powiedzieć, że przestrzeń jest piękna wtedy, kiedy człowiek się w tej przestrzeni dobrze czuje. W złożonej materii związanej z integracją miejsc pracy, zamieszkania, edukacji i wypoczynku twierdzenie to pomaga określić najważniejsze warunki powstania pięknej, harmonijnie skomponowanej, wielofunkcyjnej przestrzeni.

Interakcje pomiędzy człowiekiem i otoczeniem mają charakter wielopłaszczyznowy, i wynikają przede wszystkim z naturalnych potrzeb społecznych, emocjonalnych i użytkowych. *Z punktu widzenia architekta wygląd jest tylko jednym z kilku istotnych czynników* [2] (oceny architektury). Oczekiwania mieszkańca wobec środowiska zamieszkania, pracy i wypoczynku można opisać jako:

1. sprawiedliwy podział i dostępność użytkowanej przestrzeni,
2. możliwość łatwej orientacji oraz identyfikacji, indywidualizacja przestrzeni,
3. życie blisko i w harmonii ze środowiskiem naturalnym oraz kontakt otwartą przestrzenią,
4. zapewnienie poczucia bezpieczeństwa podczas użytkowania przestrzeni,
5. zaspokojenie potrzeb estetycznych.

Elementy te są głównymi składnikami koniecznymi nazwania przestrzeni piękną.

Interesującym przykładem projektu spełniającego tak sformułowane kryteria jest dzielnica Trento we Włoszech, autorstwa Renzo Piano. Obszar projektu wyznaczają rozległe tereny pofabryczne koncernu Michelin. Na tle górskiego krajobrazu powstanie zupełnie nowa dzielnica miasta. Inwestycja składać się będzie z położonej centralnie części mieszkalno-biurowej, części północnej, w obrębie której zaprojektowane zostało Muzeum Nauki oraz części południowej z centrum konferencyjnym i hotelem. Całość założenia otwarta będzie na rozległy park i rzekę. Funkcja i kompozycja przestrzenna założenia buduje środowisko o przyjaznych człowiekowi cechach, zarówno jeżeli chodzi o skalę, hierarchię przestrzenną, jak i materiały konstrukcyjne oraz zakres oferowanych usług.

Autorka pracy uczestniczyła w projektowaniu tego założenia.

## 1. Hierarchia a ład przestrzenny – dążenie do sprawiedliwego podziału i dostępności użytkowanej przestrzeni

Za punkt wyjścia w ocenie samopoczucia związanego z użytkowaniem obszaru można uznać sprawiedliwość w dostępności do przestrzeni. Jeżeli teren jest ogólnodostępny i wszyscy użytkownicy mogą się po nim bez skrępowania przemieszczać, to reakcją jest poczucie wspólnoty odpowiedzialnej za

* Bonenberg Agata, dr inż. arch., Politechnika Poznańska, Katedra Architektury Usługowej i Mieszkaniowej.

przestrzeń życia. Takie warunki sprzyjają generowaniu korzystnych postaw obywatelskich nakierowanych na zarządzanie, zagospodarowanie obszaru. Dostępność terenu jest warunkiem kształtowania demokracji przestrzennej. Ta natomiast jest głównym celem projektowym dzielnicy Trento

1.1. Przy tak sformułowanych priorytetach konieczne jest ustalenie hierarchii przestrzennej projektowanego obszaru w zależności od pełnionej funkcji. Elementami o największej wadze zarówno funkcjonalnej, jak i kompozycyjnej są obiekty użyteczności publicznej: Muzeum Nauki w części północnej oraz Sala Koncertowa z kompleksem konferencyjno-wystawienniczym, w części południowej osiedla.

1.2. Pomiędzy tymi prestiżowymi lokalizacjami ramującymi kompozycję dzielnicy, zaprojektowano ogólnodostępne ciągi komunikacyjne piesze oraz kołowe. Ich wnętrza znacznie różnią się pomiędzy sobą: główny trakt kompozycyjny przeznaczonych dla ruchu pieszych, biegnie po łuku wzdłuż sztucznego kanału. Jest pięknym, kameralnym wnętrzem urbanistycznym z dominantami zamykającymi perspektywę zarówno od strony północnej, jak i południowej. Główny trakt komunikacji kołowej przebiegający równolegle do zabudowy biurowej ma zupełnie inne proporcje przestrzeni wnętrza i inny klimat. Dużo bardziej przypomina ulicę miejską.

1.3. Na przestrzeń półprywatną założenia składają się wewnętrzne dziedzińce, wokół których skoncentrowana jest zabudowa. Przestrzenie tworzą zamknięte wnętrza sąsiedzkie, nie będąc miejscami fizycznie odgrodzonymi od reszty założenia. Wewnątrz utworzone zostały enklawy zieleni.

1.4. W obrębie dzielnicy istnieją obiekty, które poza strefami wejściowymi wymagały pewnego ograniczenia dostępu, ze względów bezpieczeństwa lub funkcjonalnych. W tej sytuacji projektanci zdecydowali się na zastosowanie przegrody w postaci basenu wodnego otaczającego obiekt, jako subtelniejszej metody podziału przestrzeni. Przykładami są tu muzeum oraz sala koncertowa. Pozytywną cechą takiego rozwiązania jest to, że woda stanowi barierę fizyczną, nie będąc typowym pionowym ogrodzeniem obszaru. Wizualnie nie zakłóca więc percepcji krajobrazu, chociaż funkcjonalnie spełnia swoje zadanie.

**2. Czytelność układu a punkty orientacyjne w kompozycji – możliwość łatwej orientacji w strukturze osiedla**

Problemem ściśle związanym z hierarchią przestrzeni jest jej czytelność, czyli możliwość łatwego odnalezienia się w danym miejscu. Mimo nowatorskiego rozwiązywania architektury w projekcie Trento, zasady kompozycji miasta są tradycyjne. Na czytelność układu kompozycji urbanistycznej w pierwszej kolejności wpływają.

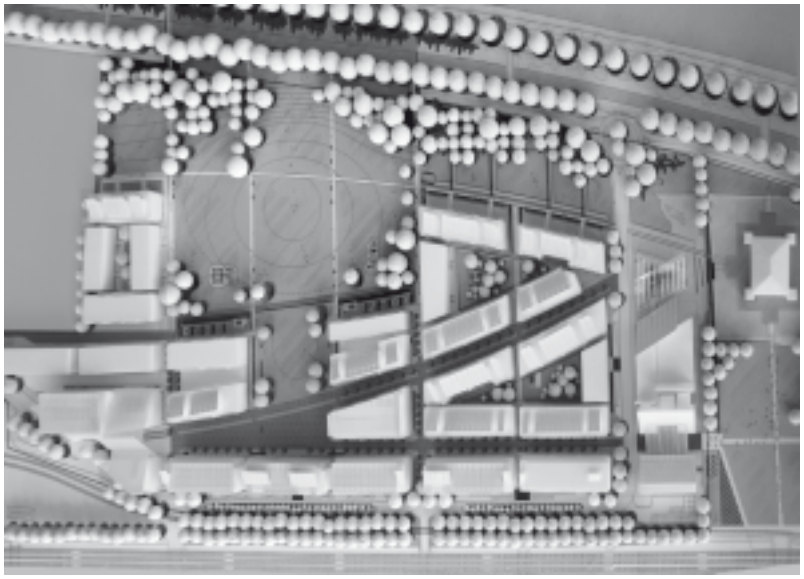
2.1. Architektoniczne dominanty zamykające wnętrza ulic, taką rolę pełnią bryły Muzeum Nauki od strony północnej i Sala Koncertowa od strony południowej. Ukształtowanie dachu Sali Konferencyjnej optycznie zamyka wnętrze ulicy.

2.2. Dobrym rozwiązaniem projektowym jest dywersyfikacja charakteru wnętrz traktów komunikacyjnych, wynikająca z geometrii planu. Niektóre wnętrza są regularne i proste, inne biegną po łuku. Oś kompozycyjna podkreślona jest ciekiem wodnym, co tworzy niepowtarzalne rozwiązanie przestrzenne. Orientacja w tak różnych wnętrzach urbanistycznym będzie łatwa.

2.3. Przestrzenie półpubliczne, czyli dziedzińce wokół których zorganizowana jest zabudowa mieszkaniowa, również mają cechy bardzo indywidualne: zróżnicowane są kształty rzutów, barwy ścian wnętrza oraz różne typy roślinności nasadzonej we wnętrzu. Grupowanie budynków wokół dziedzińców poprawia czytelność struktury osiedla, tworzy przestrzenie sąsiedzkie o wysokim stopniu zindywidualizowania.

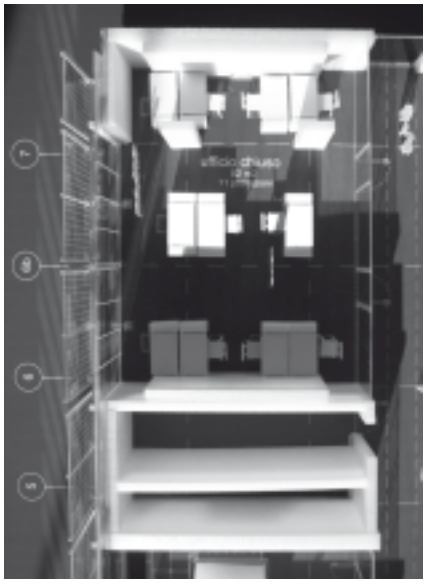
2.4. Wszystkie zbudowane i naturalne elementy, które oddziałują na dane miejsce wpływają na jego

1. Model projektu Trento 1:500, wykonała autorka; (fot. autorka)
2. Model fragmentu budynku mieszkalnego skala1:1; (fot. autorka)
3. Model wnętrza biurowego wykonała autorka; (fot. autorka)
4. Model Muzeum Nauki w Trento, skala 1:100, wyk. Renzo Piano Building Workshop; (fot. atorka)

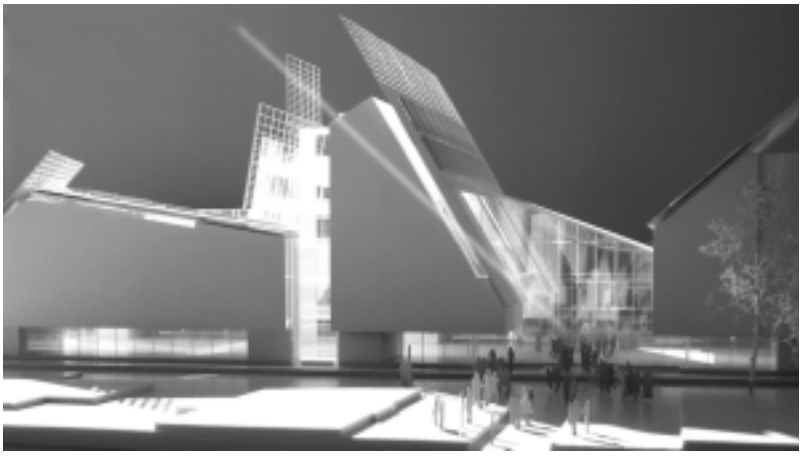


1

2



3



4

indywidualność. Pasma gór, na tle których rysować się będzie sylweta dzielnicy również spełnią rolę identyfikującą przestrzeń.

### 3. Ekologia w inwestycji – życie w harmonii ze środowiskiem naturalnym oraz kontakt otwartą przestrzenią

Konieczność osiągnięcia równowagi pomiędzy rozwojem technologicznym a ochroną środowiska naturalnego zmusza do refleksji dotyczącej kierunków rozwoju współczesnej architektury [3]. Renzo Piano pytany o tę problematykę twierdzi, że architektura proekologiczna nie wyklucza użycia elementów high-tech. Projekt dzielnicy Trento jest przykładem rozważnego łączenia naturalnych materiałów budowlanych i zaawansowanych technologicznie rozwiązań. Aspekt ekologiczny był bardzo ważnym elementem koncepcji projektowej dzielnicy Trento i miał kluczowe znaczenie przy podejmowaniu większości decyzji.

Najbardziej eksponowanym wizualnie elementem fasad jest drewniana konstrukcja samonośnych elementów elewacyjnych zawierających okna oraz loggie. Części wymagają niskich nakładów energetycznych podczas procesu produkcji. Ograniczenie konieczności transportu surowców wpływa pozytywnie na bilans energetyczny całości przedsięwzięcia.

Innym wyraźnym elementem decydującym o wyrazie architektonicznym budynków są panele słoneczne usytuowane na dachach. Z nich pochodzi energia konieczna do oświetlenia założenia parkowego oraz podgrzewanie wody.

Osiedle jest usytuowane względem stron świata tak, aby poszczególne obiekty (muzeum, sale konferencyjne) nie nagrzewały się w lecie. Natomiast części mieszkaniowe i biurowe, oświetlony były zawsze naturalnym światłem.

Przewidziana została naturalna wentylacja obiektów: ciągi wymiany powietrza zarówno w budynkach mieszkalnych, jak i w obiektach użyteczności publicznej pozwalają zaoszczędzić energię konieczną chłodzenia i sztucznego uzdatniania powietrza.

Rozwiązania mające na celu ograniczenie wpływu inwestycji na środowisko naturalne oraz zużycie energii pomagają osiągnąć równowagę w koegzystencji człowieka i świata natury. Harmonia z otoczeniem i zachowanie równowagi środowiska działają pozytywnie na jakość użytkowania przestrzeni zamieszkania i rekreacji.

### 4. Poczucie bezpieczeństwa użytkowania przestrzeni

Zagadnienie bezpieczeństwa użytkowania przestrzeni w odniesieniu do projektu Trento jest o tyle złożone, że w wytycznych projektowych wykluczona została możliwość fizycznego odgrodzenia dzielnicy od innych rejonów miasta oraz tworzenie podziałów wewnątrz jego struktury. W tym przypadku projektowanie bezpiecznej przestrzeni sąsiedztwa opierać się musi na subtelniejszym sposobie kontroli przepływu osób.

Według rozróżnienia dokonanego przez profesora A. Bańkę[4], zmniejszenie poziomu przestępczości i lęku przed zagrożeniem przebiega poprzez:

4.1. Wspieranie kontaktów między mieszkańcami, oraz wspieranie działań służących ochronie sąsiedztwa (terytorialność). W przypadku dzielnicy Trento sprzyja temu podział na rejony sąsiedzkie, zorganizowane wokół dziedzińców. Ich wnętrza mogą być obserwowane z loggi i okien otaczających zabudowań.

4.2. Maksymalizację zdolności zlokalizowania podejrzanych osób (punkty obserwacyjne) Budynki mieszkalne w projekcie Trento mają punkty widokowe w postaci tarasów na dachu zapewniających szeroką, niezakłóconą perspektywę.

4.3. Wspieranie przemyślanych sposobów wykorzystania przestrzeni przez mieszkańców (wspieranie aktywności) W przypadku projektu Trento istnie-

je kilka miejsc, w których program społeczny może być realizowany. Obecność dodatkowych funkcji muzeum: czytelni biblioteki, mediateki, ma za zadanie aktywizować mieszkańców i zacieśniać więzy sąsiedzkie.

4.4. Identyfikację właścicieli przestrzeni prywatnych i publicznych i realne lub symboliczne odgrodzenie tych przestrzeni (hierarchia przestrzeni) W nowej dzielnicy Trento, podział ten ma miejsce: dziedzińce, przestrzenie półpubliczne są wyraźnie wydzielone przestrzennie za pomocą okalających je brył budynków mieszkalnych.

4.5. Wykorzystanie barier, zabezpieczeń oraz innych materiałów ograniczających swobodę dostępu (kontrola „wejścia" na teren sąsiedztwa). Interesującym rozwiązaniem użytym w omawianym projekcie, jest wykorzystanie akwenów wodnych do ograniczenia dostępności danych funkcji. Ich pozytywną cechą jest to, że nie stanowią przegrody pionowej, ograniczającej widoki.

## 5. Zaspokojenie potrzeb estetycznych

Oprócz wspomnianych zagadnień, odnoszących się do uwarunkowań społecznych i sfery emocjonalnej użytkowników, ważny jest ten aspekt kompozycji, mający wpływ na doświadczenia estetyczne. One przede wszystkim, jako bodźce emocjonalne, powodują chęć poznania architektury [5]. Według Rasmussena głównymi kryteriami mającymi wpływ na cechy form architektonicznych są:

5.1. Skala ludzka i proporcje. W projekcie Trento elementy te zostały osiągnięte dzięki ograniczeniu liczby kondygnacji budynków oraz proporcji podcieni obiektów. Zabudowa tworzy zarówno przestrzenne kubatury wewnętrzne, jak i wnętrza urbanistyczne. Zazwyczaj są one wyraźnie zdefiniowane i uporządkowane.

5.2. Rytm, który jest jednym z najbardziej charakterystycznych cech architektury nowej dzielnicy. Regularna, pionowa artykulacja cechuje zewnętrza i wnętrza zabudowań. Harmonijna kompozycja o charakterze repetytywnym ma szczególny wpływ na percepcję architektury w ruchu. Obecność rytmu i ruchu tworzy dynamikę kompozycji. Jedynymi obiektami pozbawionymi tej cechy formalnej są elementy wyjątkowe w strukturze miasta: Muzeum Nauki i Centrum Konferencyjne.

5.3. Kolory w projekcie Trento zostały wykorzystane do podkreślenia spójności wnętrz urbanistycznych. Akcentowanie poszczególnych dziedzińców różnymi barwami oznacza rejony sąsiedzkie. Istotnym elementem jest użycie nasyconych barw typowych dla regionu Trentino: żółci, różów i zieleni.

5.4. Faktura ścian obiektów powstających w ramach projektu będzie bardzo przyjazna i ludzka. Taką percepcję zawdzięczać można użyciu naturalnych materiałów: drewna, płótna, roślinności.

5.5. Światło jest bardzo ważnym elementem architektury Renzo Piano, co można najpełniej zaobserwować na przykładzie muzeum, obiektów biurowych oraz mieszkalnych. Koncepcja naturalnego oświetlenia maksymalnych powierzchni budynków łączy się z użyciem półtransparentnych przegród, oraz lekkich, ażurowych konstrukcji ścian i dachów budynku.

## 6. Podsumowanie

Do omówienia zagadnienia piękna w projekcie dzielnicy Trento autorstwa Renzo Piano posłużyłam się metodą polegającą na sprawdzeniu jakości kompozycji projektu w odniesieniu do zagadnień sprecyzowanych przez znanych teoretyków architektury. Analiza, którą przeprowadziłam, odpowiada kryteriom zawartym w: *Dziejach sześciu pojęć* Władysława Tatarkiewicza, artykułu prof. Augustyna Bańki pt. *Percepcja bezpieczeństwa środowiskowego w przestrzeni zurbanizowanej zagrożonej przestępczością*, pozycji Christiana Norberga-Schulza *Bycie, Przestrzeń*

*i Architektura* oraz wielu innych. Przyczyną dużego zróżnicowania tematycznego wydawnictw jest fakt, że piękno przestrzeni życia można najpełniej opisać, jeżeli nie ocenia się go tylko w kategoriach formy i estetyki. Autorka dochodzi do wniosku, że piękno to zbiór cech mających na celu uszczęśliwienie, usatysfakcjonowanie mieszkańców. Upodobania estetyczne podlegają zmieniającej się modzie i indywidualnym gustom – nie są więc wartością obiektywną, chociaż zaspokojenie potrzeb estetycznych jest bardzo ważnym zadaniem przestrzeni. Równocześnie dla szerokiego grona odbiorców o pięknie decydują często inne, pozaestetyczne właściwości: wygoda użytkowania, dostępność poszczególnych funkcji, bezpieczeństwo, kontakt z przyrodą, atmosfera miejsca. Zadaniem pięknej przestrzeni miejskiej jest pełne zaspokojenie ogółu tych potrzeb, a projekt Trento dobrze spełniać będzie te zadania.

## BIBLIOGRAFIA

W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988.
S. E. Rasmussen, Odczuwanie Architektury, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.
A. Bańka, *Forma i przestrzeń w świadomości użytkowników i projektantów*, art. A. Haudziński, A. Bańka *Percepcja bezpieczeństwa środowiskowego w przestrzeni zurbanizowanej zagrożonej przestępczością*, Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań 2003.
W. Ostrowski, *Wprowadzenie do historii budowy miast, ludzie i środowisko*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1996.

## PRZYPISY

[1] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988.
[2] S. E. Rasmussen, Odczuwanie Architektury, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.
[3] W. Ostrowski, *Wprowadzenie do historii budowy miast, ludzie i środowisko*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1996.
[4] A. Bańka, *Forma i przestrzeń w świadomości użytkowników i projektantów*, art. A. Haudziński, A. Bańka *Percepcja bezpieczeństwa środowiskowego w przestrzeni zurbanizowanej zagrożonej przestępczością*, Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań 2003.
[5] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988.

Kazimierz Butelski*

# TRZY RAZY UKRYTE I TRZY RAZY ODKRYTE – SPOSOBY POSZUKIWANIA PIĘKNA W PROJEKTACH BERNARDA KHOURY [1]

**COVER AND UNCOVER BEAUTY – THREE EXAMPLES OF DESIGNS MADE BY BERNARD KHOURY**
Author is looking for beauty on the ground of three XXI century Beirut's buildings. This city as a place, mirrors and focus all of the contemporary world and civilization problems and for this reason it is a good research area . The method of Bernard Khoury is to cover buildings in order to uncover beauty hidden in XXI century architecture.

*Jeżeli pojedziesz do Londynu znajdziesz się w Anglii, jeżeli pojedziesz do Paryża znajdziesz się we Francji, jeżeli pojedziesz do Rzymu znajdziesz się we Włoszech, ale jeżeli pojedziesz do Bejrutu znajdziesz się na całym świecie* [2]. Maronici, Sunnici, Szyici, Druzowie, Ormianie, język arabski, ormiański, angielski i francuski, wpływy kultury fenickiej, rzymskiej, bizantyjskiej, chrześcijańskiej, otomańskiej (tureckiej), arabskiej, francuskiej i amerykańskiej, alfabet łaciński i arabski, liry libańskie, funty syryjskie i dolary amerykańskie i to wszystko w jednej przestrzeni miasta. Czy może być, zatem lepsze miejsce jak Bejrut, aby spróbować szukać odpowiedzi na pytanie o piękno we współczesnej architekturze?

Pierwsze wzmianki o tym mieście pochodzą z 1500 roku p.n.e. kiedy to opisane zostało w tzw. listach z Amarny. Nazywany przez Fenicjan Beroth był jednym z ważnych ośrodków ich państwa, obok Byblos, Sydonu i Tyru. Do swych fenickich korzeni Libańczycy nawiązują do dziś uważając się za potomków tego starożytnego ludu [3]. Wraz z okupacją Bejrutu przez Rzymian pod komendą Pompejusza w 64 roku p.n.e. rozpoczyna się najlepszy okres w starożytnej historii miasta [4]. Wtedy działa tu m.in. słynna szkoła prawa rzymskiego (III–VI w n.e.). Od VI wieku do XII miasto pozostawało pod panowaniem arabskim, by w latach 1110–1291 stać się twierdzą Krzyżowców. Kolejny ważny okres w dziejach miasta to Panowanie Turków Osmańskich, które trwało aż do pierwszej wojny światowej [5]. Po I wojnie światowej Bejrut trafił pod panowanie francuskie [6], które zakończyło się wraz z utworzeniem Libanu w 1943 roku [7]. Od tego też czasu miasto jest stolicą Libanu i kulturalną stolicą świata arabskiego. Każdy okres historyczny pozostawił trwałe ślady materialne w architekturze i urbanistyce miasta. Miasto było wielokrotnie niszczone i odbudowywane [8], stąd nigdzie indziej na świecie tak dobrze jak tutaj nie można zobaczyć zasady, iż powstawanie nowych kultur odbywa się dosłownie na gruzach kultur minionych. Zasada ta znajduje uogólnienie w jednym z esejów Zbigniewa Herberta, który zauważa iż *Zamek zburzony jest w połowie zamkiem zbudowanym* [9].

**Sushi bar „Yabani".**
**Intrygujący brak budynku zastąpiony przez znak, ruch i wnętrze**

Piękno ukryte po raz pierwszy odnaleźć możemy w Bejrucie na rogu Damascus Road zaintrygowani 14-metrową wieżą wykonaną ze stali nierdzewnej. Jeszcze 18 lat temu przebiegała tutaj zielona linia rozgraniczająca walczące w wojnie domowej strony [10], a zarazem Bejrut wschodni (chrześcijański) od zachodniego (muzułmańskiego). Jesteśmy przed, a w zasadzie nad Sushi barem „Yabani". Wybudowana w 2002 roku restauracja w całości znajduje się pod ziemią.

W wieży tej zaprojektowano ruchomą recepcję przenoszącą klientów z poziomu chodnika kilka metrów w dół do wnętrza restauracji. Wnętrze to doświetlone jest za pomocą tejże wieży oraz koliście

* Butelski Kazimierz, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

rozmieszczonych nad całością świetlików wykonanych z pancernego szkła, licowanych z poziomem chodnika. Bar zaprojektowano centralnie wokół ruchomej recepcji. Na obwodzie znajdują się miejsca do siedzenia. Wokół całego budynku pod ziemią zasadzona jest zieleń widoczna z wnętrza. Od góry zieleń jest skryta pod kratą pressroste zlokalizowaną w poziomie chodnika. Całość tego kameralnego projektu ma około 250 $m^2$. Autor, Bernard Khoury często w swych projektach wykorzystuje elementy mobilnej architektury, nie unika też lokowania budynków pod ziemią [11]. Uwolnioną w ten sposób przestrzeń wykorzystuje jako tło dla rzeźbiarsko uformowanych elementów wejścia.

Idea piękna ukazana jest więc w ruchu pozwalającym na odkrycie ukrytego pod ziemią obiektu, zasygnalizowanego jedynie rzeźbiarsko na powierzchni.

**Bar i restauracja „La Centrale". Piękno interpretacji poprzez przenikanie struktur i zmienność formy w ruchu.**

Piękno ukryte i odkryte po raz drugi odnajdujemy w kolejnym projekcie Bernarda Khoury w barze i restauracji „La Centrale" (2001). W projekcie tym autor po raz kolejny eksperymentuje z mobilną i zmienną formą, dokonując równocześnie reinterpretacji tradycyjnej bejruckiej kamienicy. Lokalizacja budynku w głębi kwartału zabudowy w dzielnicy Gemmayze nie jest eksponowana a budynek widoczny jest przeważnie w drugim planie otaczającej go zabudowy [12].

Przedpole stanowił starannie zaprojektowany wiszący ogród ze współczesnymi trejażami.

Z historycznej kamienicy pozostawiono ściany zewnętrzne „podczepiając" je do otaczającej budynek stalowej konstrukcji. Całość zwieńczona jest także stalowym dachem o okrągłym przekroju, który widoczny jest także od środka. W szczelinach pomiędzy konstrukcją dachu a ścianami zamontowane są płaskie świetliki doświetlające zlokalizowaną na parterze restaurację. Drewniane wnętrza skontrastowane ze stalowym dachem nadaje wnętrzu wrightowskiej aury. Druga kondygnacja to wykonany w całości ze stali bar. Ściany tego baru, a zarazem dach, obracając otwierają się i zamieniają w taras. Nieoczekiwanie znajdujemy się znowu w przestrzeni zewnętrznej. Komunikacja pomiędzy parterem a dachem odbywa się wyłącznie za pomocą windy (co nawiązuje do pomysłu zastosowanego już w Sushi w barze Yabani), a ukryte po przeciwległej stronie schody pełnią jedynie funkcję ewakuacyjną i gospodarczą.

Do poszukiwań piękna wyrażonego w ruchu autor dodał w tej realizacji piękno interpretacji, wiemy już bowiem od kilku akapitów, iż „Zamek zburzony jest w połowie zamkiem zbudowanym".

**Black Box – piękno informacji ukryte w budynku i transmitowane na zewnątrz.**

Piękno ukryte i odkryte po raz trzeci odnajdujemy w czarnym minimalistycznym, metalowym pudełku pomyślanym jako siedziba producenta odzieży i kreatora mody (Aizone).

Przywracanie Libanu do życia po wojnie domowej to również powrót przemysłu kreującego modę. Europejskie centra tego przemysłu to Mediolan i Paryż. Bejrut chce stać się takim centrum dla Meszreku i basenu Morza Śródziemnego i konkurować z Dubajem.

Jednym z charakterystycznych nowoczesnych obiektów służących temu celowi jest oddany do użytku w 2005 roku, Black Box Aizone. Budynek znajduje się na niewielkiej działce pomiędzy autostradą (Dora Highway) a Morzem Śródziemnym. W celu stworzenia placu wejściowego – parkingu obiekt ten został odsunięty od autostrady. W przestrzeń pomiędzy budynkiem a autostradą ingeruje jedynie 20-metrowa forma „ramienia wybiegu dla modelek" zakończona elektronicznym wyświetlaczem o wielkości

1. Wieża sushi bar „Yabani". Bejrut Aschrafieyh. Damascus Road (fot. autor)
2. La Centrale, Bejrut, Gemmayze (fot. autor)
3. Black Box Aizone. Bejrut Dora Highway (fot. autor)

3x5 m. Ekran ten to swoista zmienna elewacja służąca do transmisji funkcji wewnętrznej budynku do otoczenia. W ten sposób podróżujący autostradą stają się na mgnienie oka uczestnikami procesu produkcji i kreacji mody. Założenie to powoduje, iż w masie podobnych obiektów zlokalizowanych wzdłuż autostrady i wybrzeża nie sposób pozostać obojętnym wobec tej formy i nie odebrać przekazywanych przez nią ciągle zmiennych komunikatów. Kontakt z tym obiektem dla większości odbiorców poruszających się autostradą trwa zaledwie kilka sekund. Jeżeli jednak przekaz nas zainteresuje, to w nocy mamy możliwość poznania budynku od innej nieznanej strony. Ma to miejsce zarówno w przenośni jak i dosłownie, ponieważ po zmroku mieści się tutaj restauracja „People". Taras tej restauracji zlokalizowany jest po przeciwnej do autostrady stronie budynku, na prywatnym bulwarze. Jest on odizolowany całkowicie od zgiełku autostrady (Dora Highway) i dzięki projektowi oświetlenia skąpany w niebieskiej odrealnionej poświacie Morza Śródziemnego, z której tylko w oddali wyłania się Bejrut.

Piękno w tym budynku odnalezione zostało w przekazie informacji sama zaś minimalistyczna forma wycofana została na drugi plan.

Bernard Khoury w przedstawionych projektach poszukuje piękna, ukrywając budynki po ziemią, rozbierając ich części, aby wybrane fragmenty odziać w nowy sztafarz. Innym razem porusza częściami swoich budynków, aby zamazać granicę pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem. W końcu te budynki, które czynił statycznymi ożywia, transmitując ich wnętrze na zewnątrz by nieoczekiwanie zmiennością światła wydobyć ich nową formę. Sposobem odkrywania piękna w pracach Bernard Khoury jest jak się wydaje jego … świadome ukrywanie.

## BIBLIOGRAFIA


K. Butelski, *Miłość i zrozumienie Zbigniew Herbert o architekturze,* K. Butelski s. 211–224 Monografia, *Zmysł Wzroku, Zmysł Sztuki – Prywatna Historia Sztuki Zbigniewa Herberta, cz.1,* Praca zbiorowa pod red. J.M. Ruszara Gaudium, Lublin 2006,
CIA, *The World Factbook 2006.*
G. Corm, *Bliski Wschód w ogniu Oblicza konfliktu 1956–2003*, Dialog, Warszawa 2003.
Z. Herbert, *Barbarzyńca w Ogrodzie,* Zeszyty Literackie, Październik 2004.
Faces 2004 Automne 2004, *Habile detournement Restaurant & bar La Centrale Beyrouth. Bernard Khoury architecte*
Modulo October 2006 #325 p.1000, *Ristorante-Bar Yabni. Bernard Khoury 2000.*
Beirut historia
www.lebanon.com/construction/beirut/pathstohistory.htm
Beirut Solidere – Société libanaise pour le développement et la reconstruction de Beyrouth www.solidere.com.lb
Bejrut zielona linia www.almashriq.hiof.no/lebanon/900/910/919/beirut/greenline/index.html
Bernard Khoury www.bernardkhoury.com
Extra www.bloggingbeirut.com

## PRZYPISY

[1] B. Khoury libański architekt młodego pokolenia (Rhode Island School of Design 1991 B. Arch, Harvard University 1993 M. Arch). Laureat nagrody Borrominiego w 2001 roku. Od 1993 prowadzi własne biuro w Bejrucie. Więcej na: www.bernardkhoury.com

[2] Lebanon's diversity should be used as a model Dr. Philip A. Salem na konferencji „Lebanon: Vision and Achievement", Londyn Maj 2007 .

[3] Spoglądając na mapę możemy spostrzec, iż Fenicja nie posiadała własnego terytorium w klasycznym rozumieniu. Terytorium Fenicji stanowiło Morze Śródziemne. O istotnym znaczeniu takiego pojmowania idei przestrzeni i jego ciągłej aktualności świadczy fakt, iż głównym partnerem w wymianie gospodarczej współczesnego Libanu są Włochy, podczas gdy np. sąsiedniej Syrii jest Rosja.

[4] „Colonia Julia Augusta Felix Berythus" to pełna nazwa Bejrutu z tego okresu.

[5] W tym czasie chrześcijanie w Libanie posiadali różny stopień autonomii, a prześladowaniu raczej podlegały schizmatyczne ruchy w ramach islamu takie jak szyici: druzowie i alawici. W roku 1861 stworzono Moutasarrifia, czyli rząd Gór Libanu zarządzany przez chrześcijanina, który nie mógł być Libańczykiem a musiał być poddanym Otomanów. Autonomia ta dotrwała do 1914 roku i obejmowała populację około 300 000 Libańczyków, z czego 89% stanowili chrześcijanie. Terytorium autonomii pokrywało się z granicami obecnego Libanu z wyłączeniem doliny, Bekka i południa. Francuski projekt utworzenia tzw. Wielkiego Libanu polegał na dołączeniu tych dwóch terenów do Moutasarrifia.

[6] Wraz z Syrią, podczas gdy Palestyna i Irak trafiły pod panowanie brytyjskie. Francuzi zadecydowali o powstaniu Libanu w obecnym kształcie wydając w tej sprawie deklaracje w 1920 roku, zaprzeczając tym samym dążeniom do powstania tzw. Wielkiej Syrii w granicach, której znaleźć się miała jeszcze Palestyna, część Iraku i Antiochia Syryjska (zwrócona Turcji przez Francuzów w 1939 roku). Syryjczycy do dzisiaj nie pogodzili się z tym stanem rzeczy stąd nie uważali swojego stacjonowania wojsk w Libanie za okupacje.

[7] Jednym z architektów tworzących w tamtej pionierskiej epoce znaczące obiekty modernistyczne w Bejrucie był polski architekt Karol Schayer. Do roku 1939 pracował w Katowicach, gdzie znany jest z wielu wybitnych projektów w duchu modernizmu. (Patrz Odorowski Waldemar, Architektura Katowic w latach miedzywojennych 1922–1939 Katowice, Muzeum Ślaskie, 1994) Od tego czasu aż do śmierci pracował w Bejrucie gdzie był min twórcą budynku Dar Al. Sayad (1954), Amercian Univeristy of Beirut Alumni Club (1952), Shell Building (1958). Zmarł w roku 1971 pochowany jest w Bejrucie.

[8] Ostatnio w 2006 roku przez lotnictwo izraelskie zniszczone zostały min budynki w południowej dzielnicy Haret Hreik zamieszkalej przez Szyitów wspierajacych Hezbollah.

[9] Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 102.

[10] Wojna domowa trwała w Libanie w latach 1975–1991. W jej efekcie zginęło około 100 tys. ludzi, 100 tys. zostało rannych. W czasie wojny z Libanu wyemigrowało ok. 1 mln mieszkanców (300 tys. muzułmanów i 600 tys. chrześcijan), co stanowilo 25 % ludności tego 4-milionowego kraju. Zielona linia rozdzielała chrześcijański Bejrut wschodni od muzułmańskiego zachodniego. Ten pas terenu wraz z dzielnicą centralną Minet El Hosn uległ prawie całkowitemu zniszczeniu i pozostawał niezamieszkały do pierwszej połowy lat 90. XX wieku.

[11] Podobnie postąpił m.in. w czasie realizacji projektu klubu muzycznego B018 na miejscu dawnego obozu uchodzców palestynskich w dzielnicy wschodniego Bejrutu Quarantina.

[12] W 2007 roku oddano do użytku zespół mieszkaniowy autorstwa tego samego architekta w bezpośrednim sasiedztwie „La Centrale". Tym niemniej w wyniku wojny z roku 2006 wiele projektów zostało wstrzymanych bądź odstąpiono od ich realizacji.

Wojciech Chmielewski, Filip Chmielewski*

# PIĘKNO, TO WIĘCEJ NIŻ UŻYTECZNOŚĆ

**BEAUTY IS MORE THAN UTILITY**

Beauty of modern architecture can not be considered without reminding - even superficial – about criteria of beauty which were compulsory up to 20 Century. Beauty of architecture since the beginning used definitions announced by Wirtuwiusz: *utilitas, firmitas, venustas.* Wirtuwiusz wrote in his „De architectura libri decem" – *„It is obligation of architect to design buildings both: stable, useful and beautiful."* Beauty of the building base on harmony, because *„architecture can not exist without understanding of music, architecture is like music, it is harmony which you can see."* Architecture should provide then an esthetical experiences on similarity of music.

More than fifty years of modern architecture taught us to look at the work of architecture like on composition of forms and blocks. Architecture up to beginning of 20 Century carried many different meanings. Symbolic was one of most important component of architecture and predominated over other component like beauty, poetics or mood. As it wrote Sas-Zubrzycki – „Construction is a base of architecture and architecture is embellishing the construction ". Noticing fact that architecture plays more remarkable role in public life, designers wanted to express more ideological, religious or „outlook on life" contents and connected with them feelings of monumentality, gravity and esteem.

Rozważań na temat piękna architektury współczesnej nie można prowadzić bez chociażby pobieżnego przypomnienia kryteriów piękna obowiązujących do XX wieku, wszakże architektura od zawsze posługiwała się pojęciami witruwiańskimi: *utilitas, firmitas, venustas.* Witruwiusz pisał w swym „De architectura libri decem" – *Jest powinnością architekta, by budynek, który projektuje, był trwały, użyteczny i piękny.* Zaś jego piękno opiera się na harmonii, bo *architektura nie może istnieć bez zrozumienia muzyki, gdyż ona sama jest muzyką, jest harmonią, którą się widzi.* Powinna zatem dostarczać doznań estetycznych, w tym przyjemności, na podobieństwo muzyki.

Ponad pół wieku architektury modernistycznej nauczyło jednak patrzeć na dzieła architektury, jak na kompozycję form i brył. Natomiast, architektura do początku XX wieku była nośnikiem różnorodnych znaczeń. Wśród innych jej składników, jak piękna, poetyki czy nastroju, symbolika była jednym z najważniejszych komponentów, dominowała nad pozostałymi. Jak pisał Sas-Zubrzycki: *Budownictwo jest podstawą architektury a architektura jest upiększaniem budownictwa*. Zauważając coraz większy „udział" architektury w życiu publicznym, korzystano z okazji, by wyrazić w niej treści ideologiczne, światopoglądowe, religijne i związane z nimi odczucia monumentalności, powagi i znaczenia.

Platon zaś, utożsamiał ideę piękna z prawdą i doborem. Tak zwana Wielka Teoria Piękna sprawiała, że przez ponad 20 wieków widziano w pięknie i harmonii proporcji odbicie praw rządzących kosmosem. Często dziś podziwiane walory estetyczne świątyń greckich były w rzeczywistości dla współczesnych materializacją matematycznych pojęć a nie popisem umiejętności architekta.

Dziś jest sytuacja odwrotna, współcześni architekci pragną – jak się wydaje – stawiać pomniki architektoniczne samym sobie. Żonglują formami, ma-

* Chmielewski Wojciech, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.
Chmielewski Filip, student, Uniwersytet Jagielloński, Historia Sztuki.

teriałami wespół z nowoczesnymi technologiami. Już w zamysłach włoskich futurystów architektura miała być konstrukcją z betonu, stali i szkła. Początkowo niezrealizowany zamysł przewrotu Umberta Boccioniego i Antonia Sant Elii został urzeczywistniony przez idee i działalność Bauhausu. *Architektura futuryzmu jest architekturą obliczeń, odwagi i prostoty, architekturą betonu, żelaza, szkła i wszelkich nowych materiałów syntetycznych, które wchodząc w miejsce drewna, kamienia i cegły zapewniają osiągnięcie najwyższej lekkości i elastyczności* – jak pisał A. Sant Elia.

Mniej znaczy więcej – głosi programowe hasło Bauhausu. Zdaniem teoretyków i artystów tej szkoły, architektura powinna spełniać tylko funkcje użyteczności. Musi ona być prosta, jasna i czytelna, odarta z wszelkich ornamentów. Podzielali te opinie inni niemieccy architekci w dwudziestoleciu międzywojennym. Jednym z nich był Bruno Taut, który stwierdził, że: *użyteczność jest podstawowym prawem estetyki*. Architekt stał się w XX wieku organizującym ramy życia, współuczestniczącym w życiu mieszkanców, a także proponującym nowe, lepsze rozwiązania, a przez to lepsze życie – bardziej konfortowe i wygodne. Twórca odkrywa tutaj własne sumienie społeczne. Proponował życie w zbiorowości, coraz bardziej zorganizowane i systematyczne. Jednak jego działalność została przerwana po 1933 roku. Swoje idee architekci niemieccy musieli urzeczywistniać za oceanem w latach II wojny światowej i po jej zakończeniu.

Jeszcze dalej w swych śmiałych przemyśleniach posuwał się Le Corbusier, głoszący wizję „domu – maszyny do mieszkania". Dom upodabniał się do maszyny poprzez standaryzację i uprzemysłowienie jego produkcji. Miał dobre, czytelne i funkcjonalne wyposażenie oraz łatwą obsługę. Architektura staje się „Modulorem", czyli proporcjami wyznaczonymi przez postać ludzką z podniesioną ręką. Wymiary mieszkania lub domu były wypadkową stosowania tego modułu. Budownictwo miał opanować wielki przemysł. Odtąd wszystkie części służące do budowy domu miały powstawać w wielkich fabrykach. Le Corbusier postulował wyzwolenie się od dawnego, tradycyjnego systemu budowania wywodzącego się ze średniowiecza. Postulował również pozostawianie elewacji domów w stanie surowym. Twórczość jego stawiała również na otoczenie budowli i jej organizację. „Miasta idealne" tego architekta miały zaprogramowaną sieć ulic, podziemnych garaży, mostów i połączeń między budynkami. Pozostawiał również miejsce dla zieleni, skwerów lub tarasów na dachach domów. Poglądy te zbieżne są z „Kartą Ateńską", która za wzór stawiała trzy marzenia urbanisty: „słońce, przestrzeń i zieleń". Osiedla, które czynią życie lżejszym i lepszym miały być kamieniami milowymi budownictwa. „Domy otwarte" miały stać się oazą spokoju i wypoczynku. To kolejne marzenie o idealnym mieście-ogrodzie, w którym żyje się w harmonii i spokoju. Jednak później przerodziły się one w nieludzkie blokowiska, relikty modernizmu w najgorszym słowa tego znaczeniu.

Kolejną utopią architektury modernistycznej były próby podporządkowania jednostki poprzez budownictwo totalitarne w nazistowskich Niemczech i Związku Radzieckim. Sztuka pragnęła tam zadowolić społeczne masy. Musiała być zrozumiała i przystępna, a poza tym monumentalna – sławiąca Państwo i Wodza. Musiała zadziwiać ogromem i wspananiałością, gigantomanią, czyniącymi trybikiem w maszynie słabą jednostkę ludzką. Albert Speer piękno widział w architekturze na wielką skalę, w której odbija się Państwo i Wódz a jednostka jest niczym. Stąd też używanie narodowych form i materiałów naturalnych. To idea częściowo urzeczywistniona, typowa dla państw totalitarnych.

Inną, bardziej humanistyczną wersją architektury „miasta idealnego" spełniać miała nowa stolica państwa w Ameryce Południowej Brasilia. Projektujący ją Oskar Niemeyer zamierzał stworzyć miasto zaopa-

trzone w łatwy dostęp do wody i elektryczności, klarowne i przejrzyste oraz pełne wdzięku, gdzie będzie się żyło z prawdziwą przyjemnością. Według niego architektura stolicy powinna odbiegać od dotychczasowych realizacji *od melancholijnego zastoju współczesnej architektury. Pragnąłem, aby nowa stolica była w przyszłości zaskoczeniem i źródłem silnych wzruszeń dla zwiedzających. Miałem w pamięci plac Św. Marka z Pałacem Dożów, katedrę w Chartres i inne monumentalne zabytki. Dzieła te wywierają wstrząsające wrażenie przez swe piękno i śmiałość realizacji, a elementy techniczne i funkcjonalne nie mają wpływu na doznane wzruszenia.*

Brasilia stała się symbolem nowego myślenia o architekturze. Udowadniała raz jeszcze, że świat pozbawiony fantazji, a nawet szaleństwa staje się nieludzki i pusty. Brasilia była zaczątkiem nie tylko innego myślenia o architekturze, ale i o nowoczesnym pięknie. Akcentowała już problemy poruszone później przez postmodernizm zarówno w teorii jak i w praktyce. Niemeyer szukał w architekturze znaków i symboli czytelnych dla wielu odbiorców. To posłużenie się ustalonymi dawniej archetypami i wpływy dawnej architektury europejskiej kierują uwagę w stronę postmodernizmu. To nowatorski gotyk, na który powoływał się Niemeyer był prawdziwą rewolucją w architekturze Europy. Idea katedry, co prawda nie dla każdego zrozumiała, kryła w sobie niemalże cały traktat scholastyczny i mistykę średniowieczną. Pełna ukrytych symboli, znaczeń i światła katedra gotycka była zrozumiała dla scholastyka, uczonego, ale stanowiła również istotny punkt odniesienia dla zwykłych ludzi religijnego średniowiecza. Dzięki jej formie, człowiek obcujący dawniej, czy to w średniowieczu czy baroku, z architekturą czuł się z nią w jakiś sposób związany.

Architektura mimo zawiłości (jak właśnie w czasach baroku) przemawiała jednak w sposób zrozumiały. Istaniały wtedy właściwe relacje pomiędzy twórcą – architektem, zamawiającymi a odbiorcami. To architekt decydował o większości spraw budowli i ustalał program wraz ze swoimi mecenasami. Rola twórcy polegała także na doborze odpowiedniego miejsca lokalizacji i rozplanowaniu budowli. Nic nie mogło być pozostawione przypadkowi. Architekt zestrajał swe koncepcje z otoczeniem, z konfiguracją terenu, z przyrodą i jego naturalnymi walorami. Uwzględniał bieg rzek, pochyłości terenu, punkty widokowe. Zarówno gotycka katedra, renesansowy pałac, czy np. opactwo w Melku lub kościół w Wierzenheiligen w Bawarii, tak samo w późniejszych epokach wzruszały i dawały przeżycia estetyczne, bo przecież do tego były stworzone. A ich wystrój skłaniać miał przebywających w danym obiekcie do przeżyć metafizycznych.

Jak już powiedziano wcześniej, architektura XIX i pocz. XX wieku także poszukiwała znaczeń i symboli oraz systematyzowała (w teorii i w praktyce) poprzednie dokonania artystyczne. Po II wojnie światowej, a ściślej w połowie lat 70. znów zaczęto odwoływać się do architektury (i nie tylko) pełnej ornamentów, ozdobników i cytatów wyjętych jakby z minionych epok. Zapanowały znów fantazja i oryginalność. Architektura po raz kolejny starała się odnaleźć swoje miejsce w oparciu o dokonania przeszłości lub znanych poprzedników. Ten „koniec", kres modernizmu nie nastąpił nagle, ale można powiedzieć, że zapowiedziało go spektakularne wydarzenie dnia 15 lipca 1972 roku, wysadzenie supernowoczesnego osiedla w St.Louis. Doskonale zdawałoby się rozplanowane osiedle nie spełniło oczekiwań, a jego mieszkańcy nie akceptując i nie utożsamiając się z tak urządzoną przestrzenią życiową wyrażali swój gniew i sprzeciw poprzez wzrost przestępczości. „Pogrzebowa salwa osiedla była jednocześnie salutem ku czci rodzącego się postmodernizmu", ale czy także wszystkiego tego co po nim nastąpiło?

Dlaczego obecnie odczuwamy niedostatek poczucia piękna w naszym otoczeniu kulturowym? Tak częsta przypadkowość obiektów, nieposzanowanie

kontekstu zarówno urbanistycznego, architektonicznego, jak i kulturowego sugeruje jakby architektura ta pochodziła znikąd. Nie utożsamiamy się z nią, jako przypadkowym tworem bez kontekstu czasowego a także lokalnego. Charakterystyczne są tu głosy nieprofesjonalne odczuwające „zachwianie ciągłości", „nieuprawnione zaburzenie całości", „implanty, przeszczepy odrzucone". Profesjonalny głos czołowego żyjącego krytyka architektury współczesnej najtrafniej opisuje te obawy … *tak jak budynki tworzą pomosty nad czasem, tak samo kreują kontekstualne powiązania w przestrzeni, spełniając w ten sposób kluczową funkcję architektoniczną: pomagają nam czuć się w świecie jak w domu*. Peter Buchanan pisał także w 1997 roku w jednym ze swych licznych esejów – *W porównaniu z architekturą współczesną, mistrzów modernizmu cechowała szerokość spojrzenia… Le Corbusier, Aalto, Khan, a nawet Mies nawiązywali do historii w takiej samej mierze jak postmoderniści. Dzisiejsi architekci mają znacznie węższe horyzonty, a skupieni są wyłącznie na sobie. Brakuje im cechującego modernistów oddania na rzecz odnowy kultury przez służbę społeczną, poszukiwania programowe i oszczędność środków w relacji do celów*. Zasadnicza różnica między mistrzami modernizmu a obecnymi „supergwiazdorami" polega na tym, że tworzą dzieła, które przykuwają uwagę na chwilę, a nie takie, które „nagradzają dłuższą znajomością", poszukują wręcz natychmiastowej satysfakcji. *Architekt, który nie wie, co stanowi trwałą wartość, nie jest w stanie jej stworzyć. Zamiast tego szuka krótkotrwałej sławy i pieniędzy w niepoważnym formalizmie i pogoni za modą*.

Problem piękna współczesnej architektury, czy też jego braku związany jest – jak myślimy – z gwałtownym zaspokajaniem masowych potrzeb globalizującego się świata, co ma swe konsekwencje między innymi w szybkiej „produkcji architektury", a nade wszystko uprzedmiotowieniu w niej współczesnego człowieka. Tak ogromny przyrost wznoszonej kubatury nigdy dotąd nie towarzyszył człowiekowi. Wśród niezliczonych powtarzalnych i nijakich obiektów, zdarzają się przecież wybitne, które – nawet gdy są ekscentryczne – znajdują akceptację ludzi. A jeśli tak, to znaczy że odnajdują w nich cechy nazywane pięknem i harmonią. Być może łatwiej zaakceptować dzieła oryginalne, indywidualne, przemyślane, nie pozbawione znaczeń czy wyrazistej symboliki, może nawet śmiało wykraczające w przyszłość niż wtórne, powtarzalne czy wręcz bezmyślne. Tak czy inaczej, nieudolności tych procesów, to między innymi my architekci jesteśmy winni!

## BIBLIOGRAFIA


P. Buchanan, *Czy ikony przetrwają?.* Architektura 05'07.

P. Buchanan, *Milenium po modernizmie.* Architektura 12'97.

A. Duszka, J. Dziuba, *Architektura znaczenia.* Architektura 4'80.

W. Krassowski, *Piękno, sztuka, architektura.* Architektura 1'82; 2'82.

J. Sas-Zubrzycki, *Filozofia architektury,* Kraków 1894.

Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć,* PWN, Warszawa 1956.

J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku,* Warszawa 1986.

Ewa Cisek*

# RÓWNOWAGA I HARMONIA JAKO PIĘKNO WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY NORWEGII

**SIMPLICITY AND HARMONY AS THE BEAUTY OF THE NORWEGIAN CONTEMPORARY ARCHITECTURE**
Beauty as a term which expresses certain kind of illuminations and profound inner movement almost always embodies the order connected with timelessness and universality of the meaning transmitted by a piece of art. Norwegian phenomenology of architecture pays attention to notions like these: genius loci, cultural environment, inner sacrum, continuation and penetration, complementary and balance of all components of the landscape. Perception of the piece of art does not depend on its physical features but is an effect causing an influence on the subject which is a human being. The charm of the Norwegian contemporary architecture bases on easily seen relevance with genuine culture, sensitivity for vivid, natural surrounding and feeling that every place together with pieces of architectural art and nature are the part of wilder context.

*Podążyłem za nicią światła między drzewami. Wkrótce znalazłem się nad dużym jeziorem. W dali, na cyplu stało lavvo [1]. Na palenisku płonął ogień.[…] Gałązki brzozowe, wszystkie te skóry i koce leżące na ziemi sprawiły, iż wnętrze namiotu przypominało orle gniazdo. Promień słońca wisiał w powietrzu jak nitka ze złota.*
Ailo Gaup [5, s. 48]

**Piękno** jako pojęcie wyrażające pewien rodzaj iluminacji i głębokiego poruszenia, niemal zawsze uosabia porządek, który łączy się z ponadczasowością i uniwersalnością przekazu jaki niesie ze sobą dzieło. Norweska fenomenologia architektury dużo uwagi poświęca takim pojęciom, jak: *genius loci*, środowisko kulturowe, *sacrum wewnętrzne*, kontynuacja i przenikanie, komplementarność oraz równowaga wszystkich komponentów przestrzeni.

Juhani Pallasmaa w eseju *Oczy skóry* zwraca uwagę na prawdziwą naturę architektury, która nie jawi się jako statyczny element przestrzeni, ale jest ona raczej nośnikiem informacji – pewną, wielowątkową formą przekazu. Odbiór dzieła nie ma bowiem zależeć od jego fizyczności, lecz jest bardziej efektem oddziałującym na podmiot, jakim jest człowiek. Martin Heidegger określił tę formę przesłania jako *uczynienie świata widocznym poprzez zbieranie znaczeń* [6,s. 20]. Dzieło architektoniczne zbiera treści z otoczenia – miejsca (ziemi) i królestwa idei – archetypów (nieba) czego finalnym efektem jest forma, która „otwiera świat" i porusza sensualną naturę człowieka. Aby odczuć formę jako piękną powinna ona generować obrazy odpowiadające pojęciom o uniwersalnym przesłaniu, podejmujące dialog z najgłębszymi pokładami ludzkiej psyche.

Norweski teoretyk architektury Christian Norberg-Schulz podkreśla fundamentalne znaczenie „miejsc" i „dróg" jako stałych elementów budujących przestrzeń, dających więcej bezpieczeństwa niż świat ruchomy preferowany przez rzeczywistość wirtualną. Każde miejsce odznacza się bowiem swoistym, odrębnym charakterem określanym jako *genius loci*. Budowanie bliższe naturze przestrzeni i źródłu natury pozwala tworzyć dzieła o ponadczasowym pięknie. Nie zawsze można o nich powiedzieć, że są oryginalne, bardziej trafne wydaje się być określenie harmonijne. Harmonijna forma architektoniczna tworzy „miejsce", czyli jak określił to Heidegger sprawia, że możemy z niego czytać jak z otwartej księgi. Charakterystyczne cechy i ukryty dotąd potencjał tkwiący w danym środowisku staje się wówczas widoczny. Nomadyczna natura nakazuje człowiekowi stałą

* Cisek Ewa, dr inż. arch., Politechnika Wrocławska, Katedra Projektowania Architektury Mieszkaniowej.

1. (petterdass_09) Petter Dass Museum w Alstahang, arch. Snøhetta, realizacja 2007 r. fot.: http://snoarc.no/default.asp?V_DOC_ID=1279 (zbiory autorki)
2. Zabudowa mieszkaniowa w Strynie łącząca elementy *laft* i *stav* (fot. autorki)

wędrówkę od jednego miejsca do drugiego, uwrażliwiając go w ten sposób na świat i budząc w nim odczucie piękna. Ścisły związek między miejscem a drogą tworzy podstawową dychotomię wyraźnie zarysowaną w norweskich pejzażach.

Spotkanie gór z morzem, **równowaga kierunków wertykalnych i horyzontalnych stanowi odwieczny porządek widoczny w krajobrazie i dziełach architektonicznych**. Piękno współczesnej norweskiej architektury mieszkaniowej polega na harmonii wynikającej z archetypowych form budynków i całych założeń kojarzących się z bezpiecznym schronieniem, kontrastowego zestawiania materiałów oraz z łączenia dwóch tradycyjnych zasad konstrukcyjnych *laft* i *stav*. Pierwsza z tych metod nawiązuje do horyzontalnych kierunków obecnych w tradycyjnych, drewnianych konstrukcjach wieńcowych, drugą charakteryzuje wertykalizm widoczny w układzie szkieletowym budynku. Współczesne domy mieszkalne budowane z zastosowaniem najnowszych technologii i materiałów łączą obie te techniki co w efekcie uwidacznia grę przeciwstawnych sił, obecnych w norweskim krajobrazie, dając równocześnie wrażenie ich dynamicznej równowagi (il. 1). Masywna, często kamienna podwalina dźwiga zwykle szkieletową strukturę, mieszczącą część mieszkalną. Dodatkowo nowoczesne zespoły mieszkaniowe w obszarach zurbanizowanych nie stanowią zazwyczaj odrębnej, zamkniętej całości, są za to misternie wplecione w istniejącą zabudowę, stając się jej kontynuacją i dopełnieniem. Dobrym tego przykładem jest osiedle Giskehagen w Oslo i założenie mieszkaniowe w Strynie. Łączenie chłodu kamienia i metalu z ciepłotą drewna i cegły tworzy naturalną równowagę widoczną w nowych neomodernistycz-

nych zespołach mieszkaniowych Oslo: Geitmyrsveien 35 (arch. Arkitektkontoret GASA A/S v/Per Kr. Monsun, realizacja 1995 r.) i Olsens Enke, Elmholt Boligsameie (arch.HRTB A/S v/Ola Move, realizacja 1997 r.).

Współczesne obiekty użyteczności publicznej zawdzięczają swoje piękno powszechnej w norweskiej architekturze **idei przenikania się i łączenia architektury i natury**. Ważną rolę odgrywają dwa stałe elementy obecne w norweskim krajobrazie, są nimi góry i woda.

Glacier Museum w Balestrand (arch. Sverre Fehn, realizacja 1991 r.) stanowi harmonijnie zestrojone z tłem *continuum* przestrzenne, gdzie architektura i masyw górski stanowią jedną komplementarną całość.

Zgodnie z ideą kontynuacji i przenikania budynek niczym roślina powiązany jest z ziemią, która stanowi jego naturalną podwalinę. Przejawem tej więzi są realizacje, gdzie forma wyrasta wprost ze skały lub jest w niej dyskretnie ukryta. Surowa, kubistyczna forma: Karmøy Fishing Museum w Karmøy ( arch. Snøhetta, realizacja 1998 r.) mocno osadzona na skalistym wzniesieniu stanowi swego rodzaju kapsułę czasu, mieszczącą w masywnych ścianach cenne zbiory i charakteryzującą się jedynym dużym przeszkleniem, otwierającym przestrzeń wystawienniczą w kierunku morza. Minimalistyczna forma założenia podkreśla dziki i odludny krajobraz, sama zaś struktura wnętrza pozwala skupić uwagę zwiedzających na ekspozycji związanej z miejscem i rozciągającą się za oknem wodą.

Niekiedy skała, na której jest posadowiony budynek penetruje wnętrze obiektu lub na zasadzie kontrastu łączy swój chłód i masę z lekkimi, transparentnymi i ciepłymi materiałami.

Za doskonały przykład może posłużyć skalna świątynia Mortensrud w Oslo (arch. Jan Olav Jansen i Børre Skodvin, realizacja 2001 r.) reprezentująca tzw. poetic modernism. Kościół wraz z domem katechetycznym – plebanią stanowią jednorodną, emanującą chłodem kamienia i opartą na kącie prostym kompozycję, przełamaną ażurową, drewnianą dzwonnicą. Niezwykły efekt wywołuje dramatycznie przebijająca się przez posadzkę naturalna skała, na której posadowiony jest budynek. Fragmenty ścian sanktuarium wykonane z łączonych bezfugowo bloków z łupanego kamienia zestawione są kontrastowo z dużymi płaszczyznami szklanymi w górnej jego części. Nadaje to elewacji naturalny i przestrzenny charakter. Odmienna, drewniana faktura i koloryt dzwonnicy oraz drzewa penetrujące strukturę założenia tworzą dodatkowe, wertykalne podziały przestrzeni, przez co równoważą całą kompozycję [4].

Obiekty architektoniczne mogą być również umieszczane we wnętrzu naturalnych formacji skalnych, tworząc ich interesujące dopełnienie. W efekcie całkowicie wtapiają się one w istniejący krajobraz lub tworzą z nim harmonijną kompozycję.

Petter Dass Museum w Alstahang to przykład piękna wypływającego z komplementarności architektonicznego dzieła i grzbietu górskiego (arch. Snøhetta, realizacja 2007 r.). Budynek muzeum został perfekcyjnie wkomponowany w naturalną formę poprzez wycięcie w niej pustej przestrzeni ograniczonej jedynie dwiema masywnymi ścianami spiętymi transparentymi ekranami elewacji. Część parteru mieszcząca przestrzeń wystawienniczą została celowo przeszklona na przestrzał. Dzięki temu łączy ona widok na wodę i niebo (symbolizujące przyszłość) z widokiem na miejscowy kościół i historyczne zabudowania (symbolizujące przeszłość). Zaprojektowana struktura stanowi swego rodzaju pomost między przeszłością i przyszłością, jako *continuum* przestrzenne środowiska, w którym żył i tworzył norweski poeta Petter Dass na przełomie XVII i XVIII w. (ryc.2).

Woda jest stałym elementem norweskiego krajobrazu. W samym Oslo większość reprezentacyjnych, nowoczesnych budynków zlokalizowanych jest właśnie w jej sąsiedztwie.

Architektoniczną wizytówką Oslo stał się kompleks mieszkalno-usługowy Aker Brygge (arch. Niels Torp, realizacja 1989 r.). Założenie to jest udaną transformacją dawnego kompleksu portowego. Cecha ta sprawia, że potencjalny obserwator może przygotować się na cały szereg sensualnych skojarzeń. Budowane z myślą o morzu współczesne założenie zachowało w swojej strukturze echa dawnego przeznaczenia. Duże, szklane płaszczyzny elewacji oraz widoczna w konstrukcji ażurowość form tworzą z wodami fjordu komplementarną kompozycję.

Do najnowszych realizacji w Oslo należy gmach nowej Opery (arch. Snøhetta, w trakcie realizacj, planowane otwarcie – kwiecień 2008 r.). Zewnętrzna część południowej strony budynku otwierająca się na wody fjordu składa się z 450 $m^2$ szklanej ściany zintegrowanej z panelem z ogniw słonecznych. Szklana kurtyna stanowi właściwie elewację budynku zaliczanego już dziś do najbardziej ekologicznych na świecie. „Zielona opera" urzeka swoją transparentnością, lekkością i ażurowością formy zestawioną dodatkowo z jej własnym, delikatnym odbiciem w wodach Oslofjordu.

**Pojęcie piękna łączy się nierozerwalnie z pewnym wyobrażeniem *sacrum* – rozumianym jako porządek natury**. *Sacrum wewnętrzne* przestrzeni odnosi się nie tylko do obiektów sakralnych ale również do założeń mieszkalnych.

Katedra Morza Arktycznego Ishavskatedralen w Tromsø (arch. Jan Inge Hovig) z gigantycznym 23-metrowym witrażem autorstwa Victora Sparrego we wnętrzu jest architektonicznym pomnikiem wystawionym naturze i rdzennym mieszkańcom Norwegii. Świątynia ma formę archetypową – łączy w sobie wątki góry lodowej i tradycyjnej formy namiotu Saamów. Czysta biel niezwykle prostej, archetypowej formy obiektu przyjemnie kontrastuje z monochromatyczną, popielato-szarą barwą pobliskich zabudowań.

Katedra w Hamar to przykład rekonstruowanej przestrzeni *sacrum*. Domkirke ruinerna – ruiny średniowiecznej katedry z II poł. X wieku zostały w 1998 roku przekryte stalowo szklaną strukturą, chroniącą je przed zmiennymi warunkami atmosferycznymi (arch. Pal Biornstad, Inge Ormhang, Espen Pedersen). Powstała struktura stanowi przykład na nowo konstruowanej dawnej przestrzeni *sacrum*, stając się równocześnie jej nowym zwieńczeniem. Dzięki połączeniu dwóch odmiennych technologii budowlanych, pochodzących z różnych przedziałów czasowych, uzyskano perfekcyjnie zestrojone *continuum przestrzenne* podkreślające wyjątkowość ruin i stanowiące jednocześnie ich dopełnienie [4].

Znaczna część zasobów budowlanych w Norwegii stanowią gospodarstwa farmerskie. Współczesne założenia podobnie jak w przeszłości komponowane są wokół nieregularnego dziedzińca (*norw*. *gård*), tworzącego przestrzeń *sacrum wewnętrznego* należącą do natury. Ta wyjątkowa kosmizacja przestrzeni wiąże się z mocno zakorzenioną w mentalności Norwegów potrzebą przynależności do wspólnoty rodzinnej lub sąsiedzkiej. Gniazdowe gospodarstwa farmerskie swobodnie rozrzucone w dolinie Gudbrandsdalen i rolniczym okręgu Trøndelag stanowią niezwykle malowniczy widok, wynikający z uporządkowania struktury i żywej kolorystyki obiektów.

Architektura współczesna ma szansę zachować swoje niepowtarzalne piękno pod warunkiem, że cytując za Heideggerem: „będzie efektem zbierania znaczeń" zarówno tych obecnych w najbliższym otoczeniu, jak i istniejących w „niebiańskim, archetypowym świecie idei". Urok współczesnej architektury norweskiej polega na wyraźnych związkach z rodzimą kulturą, wrażliwości na żywe, naturalne otoczenie oraz poczucia, że każde miejsce i składające się na nie dzieła architektury i przyrody są częścią szerszego kontekstu.

## BIBLIOGRAFIA

Th. et J.–M. Bresson, *Maisons de bois architectures scandinaves*, Bordas, Paryż 1986.
E. Cisek, *Mieszkaniowe struktury przestrzenne i społeczne w norweskich założeniach gniazdowych*, [w:] „Architectus" 2005, nr 1–2 (17–18), s. 87–95.
E. Cisek, *Przestrzeń egzystencjalna w norweskich założeniach mieszkaniowych*, [w:] *Psychologia organizacji przestrzeni środowiska mieszkaniowego*, Habitaty 2003, Politechnika Wrocławska, s.107–119.
R. Cielątkowska, *Sacrum północy*, „Architektura & Biznes" 2004, nr.11, s. 40–45.
A. Gaup, *Gdy wyciągnąłem po nie rękę*, [w:] *Antologia opowiadań norweskich*, TRIO, Warszawa 2005.
Ch. Norberg-Schulz, *Heideggera myśli o architekturze*, [w:] Architektura 1985, nr 1(243) styczeń–luty.
Ch. Norberg-Schulz, *Im Dialog mit der Tradition*, „Bauwelt" 1996, nr 6–9.

## PRZYPISY

[1] Lavvo (saam.) – pasterski namiot Saamów.

Anna Ciżewska-Czarnecka*

# DYSKRETNY UROK ARCHITEKTURY WSPÓŁCZESNEJ

**THE DISCREET CHARM OF CONTEMPORARY ARCHITECTURE**
Using contemporary digital tools it is possible to create every kind of spatial form. Contemporary architects prepare researches and design experiments based on data written by digits. They develop theirs' design workshop and imagination but the result are buildings not related to the history, cultural context, tradition of the place, strange, complicated, aliened. Under such conditions lonelyness and social barriers become deeper. Architectural space which should create positive social, emotional connections doesn't appear by creating digital data. It isn't possible to solve estetics and ethics problems by mathematical formulas.

Współczesność postrzegana jest jako wyścig technologiczny objawiający się we wszystkich właściwie obszarach codziennego życia. Gromadzenie przez maszyny olbrzymiej ilości danych i łatwy do nich dostęp pozwalają na selekcję i przetwarzanie informacji z szybkością nieosiągalną człowiekowi. To ułatwia pracę, dostarcza rozrywki, umożliwia nowe formy komunikacji i spędzania wolnego czasu. To fascynuje.

W oczywisty sposób coraz łatwiej dostępne media cyfrowe znajdują powszechne zastosowanie w sztuce projektowania. Twórcy otrzymali nowe narzędzia, dzięki którym mogą szybciej, dokładniej i inaczej realizować swe zamysły. Obecnie dzięki technikom komputerowym można zaprojektować w krótkim czasie dowolnie skomplikowaną formę. Pojemna pamięć cyfrowego narzędzia przyjmuje szereg parametrów wyrażonych liczbami i rozpoczyna się proces generowania obiektu. Nieosiągalny wcześniej stopień złożoności form przestrzennych i możliwość ich dynamicznej mutacji zadziwia samych twórców. Niekończące się eksperymenty z technologią przynoszą satysfakcję przede wszystkim samym autorom. Uruchamianie nowych pokładów wyobraźni pod wpływem manipulacji przestrzenią wirtualną jest w końcu doświadczeniem ważnym i potrzebnym, a przy okazji dającym zadowolenie i samospełnienie. Pokusa tworzenia własnej architektury według własnych zasad i dla samego siebie jest nieprzezwyciężona. Przecież inwestor również będzie zadowolony, kiedy otrzyma obiekt „jakiego jeszcze w mieście nie było". Każde większe miasto zna przykłady takich budowli: zlokalizowane najczęściej w strategicznych punktach, dobrze wyeksponowane, odpowiadające aktualnym trendom, agresywne w stosunku do historycznego otoczenia i marketingowo uzasadnione. Architektura publicznie użyteczna o funkcji trudnej do odczytania nawet po wejściu do wnętrza. Sala koncertowa, muzeum, świątynia, może świątynia komercji? Rzeźbiarska, ekspresyjna forma promująca samą siebie, nowoczesne materiały, drogie technologie jako symbole potęgi i władzy. Odczuwalna niejednoznaczność tych wyalienowanych obiektów uniemożliwia wpisanie ich w ciągłość kulturową miejsca. Powstaje architektura podlegająca prawom liczb i twardej ekonomii. Pozorna szalona swoboda twórcza została bowiem precyzyjnie skalkulowana w biznesplanach. Wydaje się, że podstawową potrzebą współczesnych architektów jest szczera chęć zysku i ugruntowanie pozycji zawodowej. Globalna burżuazja architektoniczna bawi się w swoim gronie.

Tymczasem na obrzeżach miast lud buduje swoje domostwa według prawideł, które uznaje za dobre i piękne. Bywa tak, że architekt ma w tych działa-

* Ciżewska-Czarnecka Anna, mgr inż. arch., mgr sztuki, Politechnika Białostocka, Katedra Rysunku, Malarstwa i Rzeźby.

niach spory udział, innym razem nieduży. Hipermarkety budowlane dostępne są wszak każdemu. Konstruowanie przestrzeni osobistej to budowanie schronienia. Kiedy jest bezpieczne i trwałe warto też zadbać, aby było ładne. Mieszkańcy tworzą swoje najbliższe środowisko z elementów, których potrzebują, które mają dla nich wartość materialną, estetyczną, emocjonalną, które określają ich status. Wyborów dokonują kierując się własnym gustem lub radami zaufanych konsultantów. Spacer przez podmiejskie osiedle daje przegląd współczesnych materiałów budowlanych i możliwości technologicznych. Jakież bogactwo kolorów, form, detali… Sielskość jak u Pana Boga w ogródku. To zewnętrzna, widzialna warstwa. Inna dotyczy znaczenia poszczególnych, powtarzających się części. Wszystkie te siedziby ludzkie posiadają w gruncie rzeczy te same cechy, choć różnie wyrażone. Zieleń zapewnia ciszę, odpoczynek, wytchnienie, kominek to integrujące serce domu, obszerny stół to miejsce spotkania, duże okna to naturalne światło we wnętrzu. To przestrzeń, którą człowiek wytworzył dla siebie, aby czuć się w niej dobrze.

Jeśli zaprojektowana przestrzeń odzwierciedla relacje społeczne, to pomimo rozwiniętej technologii przetwarzania danych i prób kompleksowego rozwiązywania globalnych problemów, podziały społeczne pogłębiają się. Wyizolowane obiekty funkcjonują obok siebie jak zamknięte światy. Ekscentryczne formy architektonicznego pokazu mody, oderwane od historii i kultury pogłębiają społeczne wyizolowanie i osamotnienie jednostki. Emocjonalnych potrzeb człowieka związanych z poczuciem bezpieczeństwa nie da się wyrazić cyframi. Wybory estetyczne również nie odbywają się według zaprogramowanych reguł. Czy zdegenerowaną moralnie przestrzeń można trwale naprawić za pomocą wzoru matematycznego?

Pozostaje mieć nadzieję, że twórcze spotkania budujące bezpośrednie więzi i żywa wymiana myśli pokażą nowe drogi w sztuce projektowania.

Jacek Czechowicz*

# WSPÓŁCZESNA ARCHITEKTURA SAKRALNA KRAKOWA – AWANGARDA I TRADYCJA – W POSZUKIWANIU PIĘKNA

**CONTEMPORARY SACRED ARCHITECTURE OF KRAKOW – AN AVANT–GARDE AND TRADITION – SEARCHING OF BEAUTY**

The beauty and a contemporary architecture are the terms of wide importance. Beauty has been creating for centuries, becomes a background for some new stylistics of next ages. A contemporary architecture is not a separate idea as well, because it involves with ancient epochs, deriving a number of experiences from them. Contemporary sacred architecture of Krakow moves among avant–garde and traditionalism, looking for a beauty as an expression of a compromise between taking a position of existing monumental works and a need of creating of a new esthetics.

## 1. Piękno i architektura współczesna

Próba odpowiedzi na pytanie, jak należałoby pojmować szeroko rozumianą estetykę wyrażoną w twórczości współczesnych architektów, skłania do wcześniejszego rozważenia, co należałoby utożsamiać z pięknem, a także, czym jest sama architektura współczesna; czy te określenia są w pełni jednoznaczne i precyzyjne. Wydaje się, że obydwa terminy są trudne do wyraźnego zdefiniowania; mają bowiem odczuwalne cechy ulotności i uzależnione są szczególnie od dwóch czynników: upływającego czasu oraz danego środowiska kulturowego, ale także subiektywnej oceny konkretnego odbiorcy czy krytyka architektury.

Formułowanie definicji piękna zawartego w architekturze powstającej w czasach nam współczesnych, mimowolnie narzuca potrzebę konfrontacji z wzorcami estetyki zawartymi w dziełach minionych epok: antyku, średniowiecza, ery nowożytnej. Charakter tych dzieł uwidacznia nieustanne dążenie ówczesnych twórców do uzyskania niemal absolutnego piękna formy, a przynajmniej pewnego, wystarczająco wysokiego poziomu doskonałości. Równolegle jednak zachodziła metamorfoza sposobu wyrażania estetyki – kolejne, następujące po sobie stylistyki stanowiły z gruntu inne układy kompozycyjne, oparte na nowych kanonach geometrii i formy. Wydaje się, że zbyt długa dominacja ugruntowanego na pewien czas piękna, powodowała wyczerpanie estetycznych przyzwyczajeń, stąd powstawały dążenia do przemodelowania warsztatu pracy architekta, na rzecz kreowania nowych środków wyrazu. Działania twórców kształtującego się nowego stylu, w swojej istocie zawierały jednakże niezmienione podejście do kwestii formułowania piękna drogą odpowiedniego wyważenia proporcji elementów przestrzennych, stosowania harmonijnych schematów kompozycyjnych, dekoracji czy kolorystyki. Jest to specyficzna historia przeobrażeń piękna architektury, stanowiąca bazę wielowiekowych doświadczeń i rodzaj punktu odniesienia dla współczesności, która zapewne w określonej perspektywie dostarczy szeregu dalszych uzupełnień o kolejne, nowe doświadczenia.

Ocena piękna architektury minionej, dokonywana aktualnie, jest o tyle obiektywna, ponieważ dotyczy w zasadzie zamkniętych rozdziałów; architektoniczne piękno postrzegane jest z odpowiedniego dystansu. Natomiast wartościowanie piękna architektury współczesnej, widzianego oczami tej samej współczesności, jest trudne do w pełni obiektywnego sformułowania. Z uwagi na zbytnią aktualność

* Czechowicz Jacek, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków.

współczesnych form, ich oddziaływanie nie jest pozbawione emocji, zatem stosunek do nich może cechować się subiektywizmem. Można co najwyżej dostrzegać przewagę pozytywnych lub negatywnych wrażeń estetycznych, wiedząc też, że piękna może brakować w miejscu, gdzie zaczynają zachodzić zjawiska automatycznego schematyzmu, w postaci na przykład rezultatów zwykłej technologii wytwarzania, gdzie głównym celem jest masowość i szybkość wywołana tak zwaną „potrzebą chwili".

Architektura współczesna jest kształtowanym na bieżąco rozdziałem wielowiekowej historii formowania przestrzeni. Czy zatem ocena zawartego w niej piękna odnosi się wyłącznie do efektów współczesnych dokonań architektów? Mogą oni przecież swobodnie czerpać schematy estetyczne z dowolnego okresu historii, nie rezygnując jednocześnie z awangardowości. Architektura współczesna może być zatem pojęta dwoiście: bardziej wąsko, jako twórczość bieżących lat, ale także znacznie szerzej, jako aktualna twórczość będąca wypadkową dokonań architektury epok ubiegłych. W związku z tym trudno przesądzać o całkowitym odcięciu od dotychczasowych doświadczeń, bowiem we współczesnej twórczości, tej, którą nazwiemy nawet wybitnie awangardową, trudno nie dostrzegać choćby mimowolnie występujących wpływów architektury wcześniejszej, nie odmawiając jej zarazem widocznych cech nowatorstwa. Należy również pamiętać, że każda architektura nosiła w swoim czasie znamiona współczesności – tracąc wartości aktualne dopiero na rzecz powstających nowych form stylistycznych.

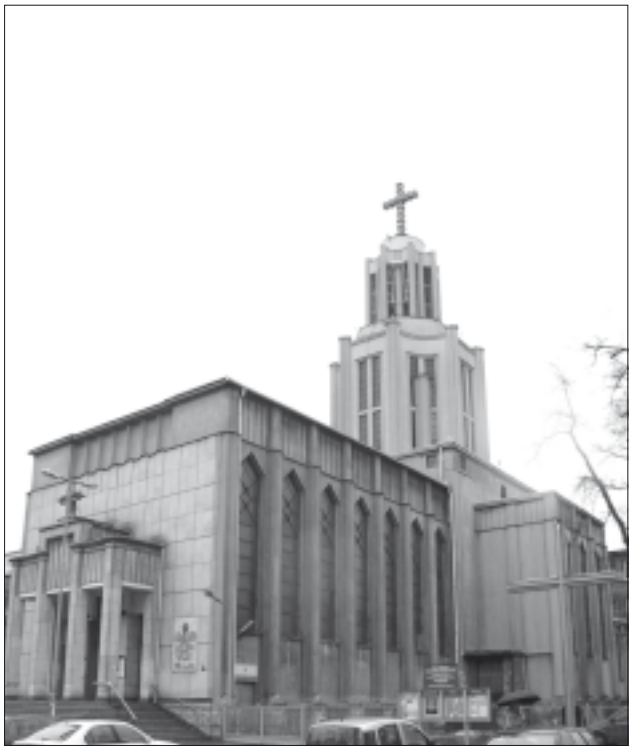
Wszystko ma swoją podstawę, kontekst, punkt odniesienia. Możliwe, że ta „współczesność", którą my rozumiemy, będzie dla nowego, wzrastającego pokolenia wyrazem przeszłości. Architektura współczesna jest określeniem bardzo ulotnym, niemalże niedefiniowalnym, jak np. Gotyk, czy Barok. Wówczas było wiadomo, że dany styl ma swoją estetykę, wcześniej budowało się inaczej i tylko nadejście zdecydowanego przełomu mogło wprowadzić istotne przewartościowania pojęć. Obecnie forma architektoniczna nie musi odpowiadać jakimś obowiązującym kanonom; równocześnie mogą powstawać obiekty o zróżnicowanych układach stylistycznych, zatem swoboda tworzenia piękna jest znacznie szersza.

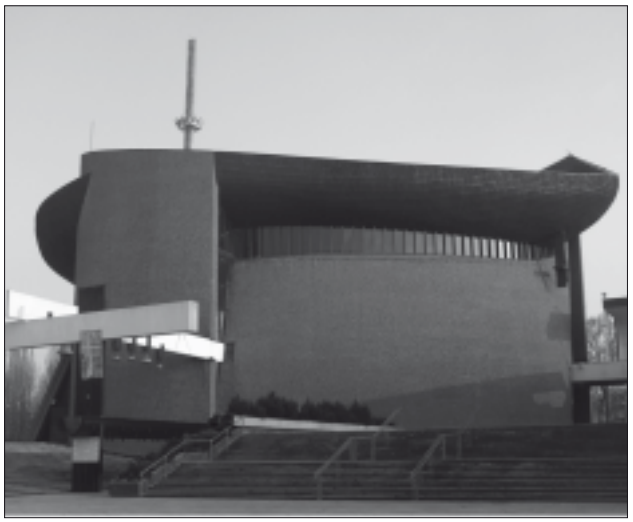
## 2. W poszukiwaniu piękna – pomiędzy awangardą i tradycją

Architektura sakralna Krakowa, przez stulecia rozwijała się na kanwie doświadczeń pochodzących z najlepszych wzorów europejskich. Przybywający do nas artyści nie rezygnowali jednak z elementów tradycji rodzimej. Każdy nowy obiekt sakralny powstający w Krakowie siłą rzeczy znalazł się w orbicie oddziaływania miejscowego środowiska. Z każdą następną epoką przybywało kolejnych „nawarstwień" form stylistycznych, a to poszerzało bazę odniesień dla kształtowania nowych form. Zarówno w czasach współczesnych, jak i okresach przełomów stylistycznych obserwuje się twórczą chęć przełamania aktualnych wzorców, jednakże z pewnym ustosunkowaniem do istniejących kontekstów. Wydaje się, że kwestia poruszania się pomiędzy biegunami awangardowości i tradycji w odniesieniu do krakowskiej architektury sakralnej ma tu swoją specyfikę. Obserwując przykłady nowatorskich obiektów sakralnych Krakowa z ubiegłych epok, czyli w danym czasie „nowoczesnych", jak np. kaplica Zygmuntowska, kościoły: Św. Piotra i Pawła, Św. Józefa w Podgórzu czy Św. Szczepana na Nowej Wsi, odnosi się wrażenie dążenia do wprowadzenia nowej wartości piękna, lecz także potrzeby wpisania nowego obiektu w ugruntowane tradycje lokalne.

Krakowską architekturę sakralną kształtują liczne budowle reprezentujące stylistykę okresów architektonicznych od epoki przedromańskiej aż po czasy współczesne, w których nadal nie brakuje nowych realizacji. Stanowią one niezwykłe pole badawcze,

1. Przykłady odmiennego kształtowania estetyki zbliżonych form: kościół Św. Stanisława Kostki na Dębnikach – proste proporcje formy uzupełnionej rozbudowaną dekoracją; 2. kościół Św. Szczepana (dzielnica Nowa Wieś) – prostopadłościenne bryły o wyważonych proporcjach i oszczędne stosowanie detalu (opaski portalu, delikatne gzymsy), fot. autor. 3. Awangarda i tradycja biegunami dla współczesnego formowania piękna: kościół Matki Bożej Królowej Polski w Bieńczycach – adaptacja zewnętrznego wzorca i elementy tradycyjne – gont, kamienna faktura ścian; 4. kościół Zesłania Ducha Świętego (osiedle Ruczaj–Zaborze) – docenienie piękna klasycznej formy bazyliki w zestawieniu z wysmukłą kampanilą, fot. autor.





także w odniesieniu do metamorfozy walorów estetycznych form najnowszej architektury monumentalnej, której historia sięga początków XX wieku, kiedy obiekty o cechach historyzujących były wypierane przez nowe, modernistyczne formy. Przez następne dziesięciolecia wykształciły one swoistą typologię miejscowej architektury, będącej rozdziałem polskiej architektury sakralnej XX wieku [1].

Ciekawym przykładem nowatorskiego na owe czasy rozumienia estetyki, są dwa kościoły z lat 30. XX wieku: Św. Stanisława Kostki na Dębnikach (fot. 1) oraz Św. Szczepana w Nowej Wsi (fot. 2). Powstały one niemal równocześnie, w duchu nowej stylistyki modernizmu, jako niemal podobne w ogólnych zarysach formy masywnych, prostopadłościennych brył zwieńczonych wieżą w miejscu przecięcia nawy głównej z transeptem. Są one jednak wyrazem odmiennego spojrzenia na kwestię proporcji i wystroju architektonicznego. Pierwszy obiekt posiada więcej detalu w formie profilowań, rytmicznych podziałów elewacji – w sumie ma charakter bardziej rzeźbiarski, choć plastyka ta jest zgeometryzowana i linearna, oparta na bazie prostokąta, kwadratu i ośmioboku. Obiekt drugi, jakby w przeciwwadze, zbudowany jest z surowych prostopadłościanów, podzielonych prostokątnymi otworami portali. Zastosowano tu niezwykle oszczędny detal prawie wyłącznie w postaci gzymsowań i parapetów. Piękno obydwu świątyń może budzić kontrowersje; jest to na pewno inna jego kategoria niż w dotychczasowej architekturze, operującej jeszcze klasycznymi modelami formowania układów kompozycyjnych. Elementy ładu czy harmonii wynikają tu z proporcji poszczególnych brył tworzących całość obiektu, uzyskanego wrażenia monumentalności i powagi świątyni oraz detalu, stanowiącego tylko dopełnienie dla ogólnego kształtu bryły.

Od początku wieku XX rozpoczęły się próby znalezienia nowego kształtu obiektu sakralnego, wspierane przez kolejne dziesięciolecia poszerzającymi się możliwościami materiałowymi i technologicznymi. W tym czasie wykształciła się pewna liczba odmiennych typów układów przestrzennych, wśród których można wskazać obiekty, o cechach specyficznych charakteryzujących dany model spojrzenia estetycznego. Łączy je geometryczne podejście do formowania bryły obiektu z reguły pozbawionej rozbudowanego detalu, stosowanie faktury wynikającej z użytego materiału, oraz rytmiki elementów konstrukcyjnych. Zróżnicowanie wynika natomiast ze sposobu użycia form miękkich lub linearnych, a także kompozycji pośrednich. Wśród znacznej liczby świątyń powstałych od lat powojennych, można wskazać te najbardziej charakterystyczne, o reprezentatywnych cechach wykształconej formy, kształtującej estetykę nowej architektury sakralnej Krakowa.

Pierwszym z nich jest kościół Matki Bożej Królowej Polski w Bieńczycach – inspirowany kaplicą Notre Dame du Haut w Ronchamp, lecz zawierający elementy rodzimej tradycji w postaci kamiennej faktury ścian i zastosowania drewnianego gontu na powierzchni przekrycia w formie łodzi (fot. 3). Pomimo miękkości bryły, widoczne są nawiązania do panującej w latach 70. stylistyki świątyń w formie namiotu – w postaci trójkątnego otworu okiennego nad wejściem.

Stylistykę taką reprezentuje kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Łagiewnikach, którego układ przestrzenny tworzą zestawione pod ostrym kątem płaszczyzny dwuspadowego dachu oraz trójkątne elewacje z rytmem wysmukłych, prostokątnych pasów okien.

Kościół Św. Maksymiliana Marii Kolbego na Mistrzejowicach jest dalszym przetworzeniem tej formy, kreując nowy sposób organizacji przestrzeni – o układzie centralnym na bazie pięcioboku. Nadal jednak wyznacznikiem są tu zestawienia płaszczyzn figur geometrycznych z dominacją obrysu trójkąta bądź trapezu.

Przykład nowatorskiej formy, przełamującej dotychczasowe wzorce geometryczne, stanowi kościół

Św. Jadwigi Królowej (os. Krowodrza Górka). Również jednoprzestrzenny, cechuje się zestawieniem kompozycyjnym miękkich, falujących powierzchni z rozległymi płaszczyznami ścian o surowej, betonowej fakturze i wydłużonych pasów okien.

W latach 1999–2002 wzniesiono świątynię Bożego Miłosierdzia w Łagiewnikach, budowlę o jeszcze innej stylistyce, w układzie centralnym, lecz na rzucie eliptycznym. Wraz z wysmukłą, oddzielnie stojącą wieżą, kaplicą i pozostałymi obiektami, jest to większy kompleks sakralny. W jego obrębie odczuwa się specyficzne oddziaływanie przestrzeni stworzonej przez zestawienie monumentalnych form, lecz nie są one przytłaczające, gdyż wrażenie takie niwelują miękkie i rozczłonkowane elementy kompozycyjne elewacji świątyni oraz towarzyszących obiektów.

Zupełnie odrębnym dla architektury sakralnej Krakowa przykładem kształtowania estetyki jest Wyższe Seminarium Duchowne księży Zmartwychwstańców na Ludwinowie. Jest to właściwie całe założenie sakralne, którego forma jest przełamaniem dotychczasowych kanonów. Zawiera wiele symboliki i niedopowiedzeń wyrażonych przenikającymi się kompozycjami miękkimi i regularnymi, specyficzną kolorystyką, rytmem i zróżnicowanymi układami przestrzennymi. Zespół ten należy do wybitnych przykładów postmodernizmu.

Trudno optymalnie scharakteryzować estetykę, jaką reprezentują powyższe obiekty, zwłaszcza, że każdy z nich jest odrębnym przykładem pojmowania współczesnego piękna. Jego charakter, kryjący się w formie poszczególnych świątyń, jest w każdym przypadku specyficzny, znajdując subiektywne odbicie w przyzwyczajeniach i rozumieniu estetyki odbiorcy danego dzieła. Wydaje się, że współczesne piękno zawiera się w przemyślanej, czytelnej kompozycji form sakralnych. Na gruncie krakowskim zawsze jednak powstaje dylemat – czy obraz współczesnych świątyń, mimowolnie zestawiany z klasyką reprezentowaną przez obiekty z minionych wieków, jest wystarczający dla wytworzenia przeżyć estetycznych o tej samej sile oddziaływania. Być może ta niepewność spowodowała w ostatnich latach pewne ukierunkowanie form w stronę tradycyjnych układów – co uwidaczniają przykłady najnowszych realizacji: kościół Błogosławionej Anieli Salawy na Łobzowie oraz Zesłania Ducha Świętego na osiedlu Ruczaj–Zaborze (fot. 4) – obydwa wyraźnie nawiązują do układów bazylikowych, choć nie rezygnuje się tu z nowatorskich rozwiązań konstrukcyjnych i architektonicznych. W obiektach sakralnych zaczyna się także pojawiać detal; przykładem może tu być kościół Św. Wojciecha w Bronowicach, który posiada konsole podpierające prostokątne pilastry na elewacji.

### 3. Wnioski

Czy dążenie do piękna jest dostrzegane we współcześnie powstających formach? W odniesieniu do architektury sakralnej, należy przede wszystkim zauważyć, że jest to ten rozdział architektury, który powinien nosić znamiona ponadczasowości i niemal z założenia nawiązywać do piękna. Projektowanie obiektu sakralnego jest zatem procesem szczególnym i złożonym [2]. Powinien on prowadzić do uzyskania nastroju i charakteru odpowiadającego świątyni [3]. Architektura sakralna powinna znajdować odbicie w odbiorcach, prowadząc do utożsamienia się z jej estetyką. Może ona być w pewnym stopniu rozmaicie postrzegana. Jednak istnieje jedno, ulotne, ale odczuwalne dla wszystkich rozumienie rzeczy pięknej, trudne do precyzyjnego zdefiniowania. Oparte jest na podobnej zasadzie, jak widzenie linii prostej czy kąta prostego – jeśli powstaje coś, co te układy geometryczne zaburza, mówimy o odejściu od regularności i zastanawiamy się, dlaczego tak się stało.

Współczesne społeczeństwo, na bazie wielowiekowych doświadczeń, w dobie globalizacji i łatwej łączności ma inne, wynikające z szerokich horyzon-

tów odniesienia, bardziej rozległe podejście do kwestii piękna zawartego w architekturze. O ile dawniej, w okresach przełomów stylistycznych, piękno utożsamiało się z chęcią wznoszenia dzieł nowatorskich, które w części były adaptacjami lub przetworzeniami wzorów czerpanych z wcześniejszych epok, to obecnie – atrakcją zaczyna być nie w pełni to, co architekt wytworzył i przekazał nam do użytkowania formalnego i estetycznego, ale także to, co zasugerował, aby pobudzić naszą wyobraźnię. Zatem wydaje się, że architektura obecna jest w części niedopowiedzeniem. Stwarza to oczywiście niebezpieczeństwo niejednolitego pojmowania piękna architektury prowadzącego do stawiania rozmaitych ocen. Stąd, w wielu przypadkach, współczesne dzieła mogą budzić szereg kontrowersji, lecz mogą się za tym kryć intencje autorów, by ich twórczość była postrzegana w różny sposób.

Proces kreowania, a później odbioru i rozumienia piękna zawartego w architekturze jest zjawiskiem długofalowym, podlegającym ciągłej metamorfozie. Nie polega on jednak na ustawicznym, jednostajnym rozwoju, ale raczej składa się z następujących po sobie cykli, na styku których mówimy o przełomie, spowodowanym potrzebą zmian, przewartościowań, wykształcenia innego rodzaju piękna. Zawsze jednak następny model estetyki, dopiero rozwijający się, w jakiejś części musi czerpać z doświadczeń wcześniejszych. Twórcy kreują nowe formy zapewne w oparciu o własne rozumienie piękna, lecz jest ono podbudowane pięknem już zastanym oraz znanym z przeszłości, które z zamierzenia lub mimowolnie znajduje jakieś odbicie w nowych dziełach.

Ważny jest też problem kontekstu. Nowe obiekty architektoniczne powstają często w otoczeniu struktur istniejących, czasem nawet w ich ramach. Musi więc nastąpić jakiś rodzaj relacji, spójnej lub kontrastującej, estetyki najnowszej z dotychczas wypracowaną. Ocena piękna nowej formy jest zatem związana z bezpośrednim otoczeniem, mającym niekoniecznie zbliżony do niej charakter.

Na pytanie, jakie są relacje piękna do architektury współczesnej, najlepiej chyba odpowiedzą następne pokolenia. Obecnie, mogąc oczywiście ustosunkowywać się do estetyki współczesnych form, musimy mieć świadomość, że będą one oceniane w przyszłości zapewne innymi kategoriami, dlatego należałoby aktualnie wykazać dbałość o takie kształtowanie architektury, aby zawierała w sobie wartości nieprzemijające, ale także najlepsze cechy współczesnej sobie epoki.

PRZYPISY

[1] A. K. Olszewski, *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Kraków, 1989, s. 85–105.

[2] A. Białkiewicz, *Rozważania o współczesnej architekturze sakralnej. Doświadczenia projektanta*, [w:] *Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości kulturowej miejsca*, Lublin, 2006, s. 358–361.

[3] A. Mazur, *Moje kościoły*, Kraków, 2003, s. 14, 15.

Elżbieta Czekiel-Świstalska*

# PIĘKNO WSPÓŁCZESNEJ PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ I JEGO WPŁYW NA CZŁOWIEKA

**THE INFLUENCE OF THE MODERN ARCHITECTURAL SPACE BEAUTY ON THE HUMAN BEING**
While considering the beauty of the modern architecture we should consider all the currently raising buildings, particularly housing. The architectural space within housing estate is the most common for the users. There are children growing within the space, so it influences the sense of aesthetics and the sense of spatial beauty at most. The environment creates the consciousness and depending how it is shaped, it will create the sensitivity of the users alike.

Architektura sama w sobie właściwie nie istnieje, zawsze jest w jakimś otoczeniu, czyli powinno się mówić o przestrzeni architektonicznej. Jeżeli tak ujmiemy architekturę, to przynajmniej jednoznacznie przyjmiemy, że projektując i budując powinniśmy wziąć pod uwagę otoczenie, w jakim dany obiekt będzie powstawał. Oczywiście to nie da odpowiedzi jak mamy się dostosować do otoczenia – co teoretycznie uznajemy za ład przestrzenny, może jednak nowa forma powinna wyróżniać się, a jak tak to jak mocno. Zjawisko projektowania w szczególności u młodych architektów samego obiektu, nie przejmując się jego kontekstem przestrzennym, można to zauważyć, że duży problem sprawia im zagospodarowanie terenu opracowania. Piękno architektury, musimy znachodzić w całości przestrzeni architektonicznej, a nawet w ujęciu urbanistycznym.

*W atmosferze nieustannego i pośpiesznego rozwoju cywilizacji, w okresie poszukiwania nowego i adekwatnego plastycznego i pojęciowego wyrazu dla dynamicznych przemian, obejmujących środowiska, społeczeństwa, kraje i kontynenty, coraz rzadziej pytamy: „czy to jest piękne?", a coraz częściej: „czy to się nam podoba"?* [1]

*W architekturze problem rozstrzygnięć formalnych wiąże się ściśle z funkcjonalnością projektowanego obiektu. Toteż wartościowanie tylko w kategoriach estetyzujących nie jest w stanie określić bezpośrednich „wartości przenoszonych"* [2] – oraz oddziaływania formalnego takiego czy innego elementu architektonicznego, rozpatrywanego jako całość (forma) i jako część (detal) kompozycji przestrzennej, realizującej w określony sposób konkretny program. Zarówno bowiem w zakresie percepcji, jak i zasad organizacji formy w przestrzeni, nie należy oceniać piękna samego w sobie, lecz – jak to określa Andre Malraux [3]: *zgodnie z jedyną wartością ponadczasową, jaką jest struktura formy użytkowej i jej kształt egzystencjalny. Wiąże się z tym ściśle pojęcie ładu przestrzennego oraz wzajemnej zależności formy w stosunku do siebie i do otoczenia* [4].

Architekt tworzący przestrzeń musi przede wszystkim być jej „lekarzem" i zadbać o jej zrównoważony rozwój tej przestrzeni. To właśnie jego rolą powinno być, umożliwienie przyszłym pokoleniom korzystanie z przestrzeni zurbanizowanych. Zbiór przestrzeni architektonicznych tworzy przestrzeń urbanistyczną, która jest ogólnodostępna, odbierana przez wszystkich ludzi przebywających w niej. Nie sztuka budować sobie pomniki, ale sztuką jest kształtować ogarniając odpowiednio dużą przestrzeń i w zrównoważony sposób ją uzupełnić. Jeżeli zrobimy to w sposób zrównoważony, a tym samym będzie to architektura będąca w zgodzie ze środowiskiem naturalnym, krajobrazem, otaczającą przestrzenią oraz będzie funkcjonalna i piękna to dobrze, jeżeli zabraknie np. pięk-

* Czekiel-Świtalska Elżbieta, dr inż. arch., Politechnika Szczecińska, Instytut Architektury i Urbanistyki.

na to „ucierpią" na tym nie tylko ludzie obecnie w niej żyjące, ale również przyszłe pokolenia. Wiemy doskonale, że zburzenie nawet jednego budynku „źle" wybudowanego to problem, a co dopiero likwidacja większego zespołu zabudowy i wybudowanie nowej. Można próbować zmienić elewacje, ale ogólny kształt przestrzeni i przede wszystkim miejsce wybudowania nie zmieni się tak szybko.

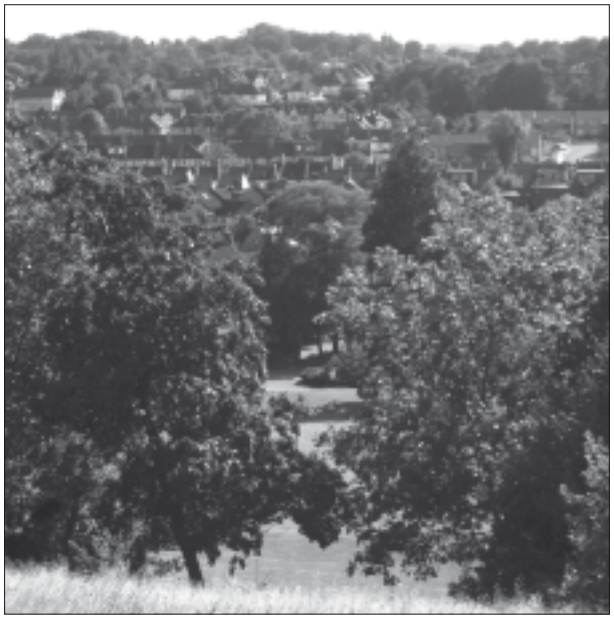
Ponieważ piękno lub „szpetota" w architekturze, to wpisanie obraz obiektu lub ich zespołu w inne już istniejące budynki oraz w krajobraz to bardzo istotna dla estetyki sprawa. Rozważać to należy w wielu kontekstach. Jak wpływa nowa zabudowa na najbliższe otoczenie – ulicę, plac; sylwetę miasta? Czy projektując zabudowę, w szczególności wyższą od otaczającej oraz tą, która jest pierwszoplanowa dla panoramy miasta, zastanawiamy się nad jej skutkami wpływu na panoramę miasta? Piękno architektury to całokształt działań przestrzennych, a nieoderwany jeden obiekt. Załączone ilustracje pokazują kilka widoków różnych miast, widocznych z różnych miejsc widokowych, również z ciągu widokowego, jakim jest rzeka.

Sztuką budowania powinno być piękno szeroko rozumiane. Projektując budynek należałoby przeprowadzić analizy. Objęte nimi musi być najbliższe otoczenie oraz wpływ jego na krajobraz, panoramę miasta. Panoramę tworzą poszczególne plany. Pierwszy najbardziej widoczny z danego ciągu widokowego, który obejmuje przestrzeń architektoniczną ze wszystkimi obiektami, zarówno tymi wyższymi jak i niższymi. Drugi i dalsze plany pokazują obiekty i ich otoczenie przede wszystkim wyższe i położone na wzniesieniach. Estetykę sylwety miasta tworzą więc nie pojedyncze budynki, ale wszystkie, które są widoczne z danego miejsca. Często właśnie panoramy są pierwszą wizytówką danego miasta. Wjeżdżając do miasta samochodem, pociągiem, autobusem czy rowerem poruszamy się jakąś trasą, która jest ciągiem widokowym, z którego oglądamy przestrzeń miasta. Mówiąc o pięknie architektury współczesnej, powinniśmy mówić o wszystkich powstających obiektach, a w szczególności mieszkaniowych. To właśnie przestrzeń terenów mieszkaniowych, jest najbliższa większości ludzi. W niej wychowują się dzieci i właśnie ta przestrzeń wpływa na poczucie estetyki, piękna przestrzeni architektonicznej. Otoczenie kreuje świadomość i w zależności jak będzie ono wyglądało, tak będzie kształtować wrażliwość ludzi w nim przebywających. Mówią, że przyzwyczajenie to druga natura człowieka oraz czym skorupka za młodu nasiąknie, tym na starość trąci i myślę, że jest w tym dużo prawdy. Żyjąc w danym otoczeniu, tak się przyzwyczajamy do niego, że nie jesteśmy w stanie często określić czy jest ono piękne, czy też nie. Wręcz tak się do tego otoczenia przyzwyczajamy, że nawet gdy jest ono „szpetne" to ludzie tego nie widzą, a nawet zaczynają uważać, że tak powinno być.

Estetyka, piękno środowiska w szczególności mieszkaniowego, w którym wychowują się dzieci, młodzież i żyją dorośli, to że ma szczególne znaczenie, mogłam się przekonać sama. Od wielu lat ucząc studentów kierunku architektury i urbanistyki, zauważam olbrzymi wpływ przestrzeni, w której się wychowali na ich poczucie piękna przestrzeni. Pierwsze klauzury wykonane przez studentów w dużej mierze przypominają przestrzeń, w której się wychowali. Szczęście dla tych, którzy otoczeni byli piękną przestrzenią architektoniczną. Natomiast bardzo trudno, przynajmniej na początku, przekonać do „prawdziwego piękna" przestrzeni architektonicznej studentów mieszkających w „blokowiskach". Zazwyczaj pierwsze odpowiedzi brzmią: ja mieszkam wśród takiej zabudowy i jest dobrze, to mi się podoba.

Nowe zespoły zabudowy mieszkaniowej, spełniają przede wszystkim oczekiwania inwestora. Nawet jak same budynki są ładne, to ich rozplanowanie i zagospodarowanie przestrzeni wokół nich pozostawia wiele do życzenia. Przestrzeń przydomowa, która powinna służyć rekreacji, dać możliwość zabawy dzieciom, wypoczynku dla dorosłych, służy bardzo

Zabudowa mieszkaniowa – Szczecin



Krajobraz – Londyn

Fragment panoramy – Warszawa

często jako parking. Oglądając taką przestrzeń architektoniczną na pierwszym planie oglądamy samochody, a dopiero później widzimy zabudowę. Rekreacja dla mieszkańców albo nie istnieje, albo jest bardzo ograniczona. Na przykład organizuje się plac zabaw dla dzieci w „klatce", która ma ochronić je przed wejściem pod koła samochodu.

Ceny terenów pod zabudowę, duży obecnie popyt na mieszkania to jedne z najważniejszych czynników, które powodują jak największe wykorzystanie działki, czyli zabudowanie jej najchętniej w 100% i zaprojektowanie maksymalnej powierzchni użytkowej mieszkań, przy oczywiście minimalnych nakładach. Rozliczanie np. miejsc postojowych następuje w granicach działki. W tych układach na terenie, który powinien być przeznaczony na rekreacje przydomową jest parking, a dzieci, młodzież i dorośli wypoczynku i możliwości zabawy muszą szukać w oddali od miejsca zamieszkania. Budowanie podziemnych parkingów to dodatkowy koszt dla inwestora i w tych układach, jak może to z nich rezygnuje. W ilustracjach do artykułu pokazana jest nowa zabudowa mieszkaniowa wielorodzinna, gdzie miejsce rekreacji przydomowej zajęte jest przez samochody. Zapisy w miejscowych planach, które miały chronić między innymi przed wykorzystaniem działki na parkingi, nie sprawdziły się, ponieważ zostaje zachowana powierzchnia ekopozytywna, a samochody parkują na terenie utwardzonego gruntu utwardzonego lub trawie. W ten sposób jest zachowany warunek procentowego zachowania powierzchni tzw. przepuszczalnej. Najgorsze jest to, że nie wymyślają tego inwestorzy tylko architekci, chcący spełnić oczekiwania zleceniodawcy.

Przestrzeń, w szczególności najbliższego otoczenia (obszaru zamieszkania), wpływa na człowieka pozytywnie lub negatywnie. Dobrze zaprojektowana przestrzeń architektoniczna, zachowująca proporcje przestrzeni zabudowanej do niezabudowanej, forma i estetyka zabudowy, powoduje, że człowiek czuje się w niej dobrze i bezpiecznie. Przemysław Trzeciak w 10 tomie *Sztuki świata* omawiając architekturę, która …*może zatrzymać się na poziomie estetyzacji otoczenia, kształtowania coraz ładniejszych i ciekawszych opakowań na ludzi*… [5], uważa, że zawsze znajdą się architekci, *którzy szukają sensu, idei, głębszych powiązań pomiędzy formami przestrzennymi a życiem ludzkim* (…) *Miasta powinny ofiarować poczucie bezpieczeństwa, …wyzwalać, a nie przekształcać ludzi w wyalienowanych niewolników, stłoczonych w wagonach komunikacji masowej, dzieci pozbawionych miejsca do zabawy, staruszków zamkniętych w domach* [6].

Piękno nowoczesnej architektury, w szczególności mieszkaniowej, to estetyka budynków oraz całego zagospodarowania w sposób estetyczny oraz zgodny z należytą funkcją, jaka powinna się znaleźć w otoczeniu mieszkań. Projektanci powinni się skupić również projektując zespoły zabudowy mieszkaniowej nad problemem łatwości orientacji w przestrzeni. Brak rozpoznawalności „własnego" budynku mieszkalnego wpływa między innymi na brak poczucia bezpieczeństwa. Wprowadzenie różnorodnej zabudowy, ale jednocześnie zapewniającej ład przestrzenny, sprawi, że zespoły mieszkaniowe nie będą monotonne, a miejsca zamieszkania staną się rozpoznawalne.

Oczywiście pewne kroki zapobiegawcze można podejmować. Przestrzeń architektoniczna powinna być kształtowana przez miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego. Od gminy zależy czy stworzy narzędzie kształtowania przestrzeni, jakim powinna być całościowa koncepcja rozwoju miasta, a następnie uszczegółowiona. Niestety w naszym ustawodawstwie nie ma obowiązku sporządzenia planu zagospodarowania przestrzennego dla całej miejscowości. To w dużym stopniu uporządkowałoby rozbudowę obszarów zurbanizowanych.

To wszystko wpływa na piękno architektury, która z kolei wpływa na rozwój i poczucie piękna osób tam zamieszkujących i przebywających.

Pisząc o przestrzeni architektonicznej, a nie pojedynczych obiektach architektonicznych, chcę zwrócić uwagę na istotę projektowania nowej architektury w kontekście najbliższego otoczenia oraz jej wpływu na panoramę miasta, widoczną przynajmniej z najważniejszych ciągów widokowych.

## BIBLIOGRAFIA

S. Latour, A. Szymski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa, 1985.
P. Trzeciak, *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1996.
E. Czekiem-Świtalska, *Poczucie bezpieczeństwa w przestrzeni bezpośredniego zamieszkania,* Konferencja naukowa, *Przestrzeń bezpieczna*, Wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2005.

## PRZYPISY

[1] S. Latour, A. Szymski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa, 1985, s. 11.
[2] W architekturze są to wartości oceniane w kategoriach estetycznych, lecz zdeterminowane określoną cechą funkcjonalną. Dotyczy to zagadnienia kodyfikacji formy i jej treści znaczeniowych.
[3] A. Malraux (pisarz francuski, minister kultury), *Psychologie de l aet,* t. 1-3, 1947–50.
[4] Por. w tej kwestii poglądy J. Żurawskiego, *O budowie formy architektonicznej,* wyd. II, Arkady, Warszawa 1973 oraz W. Strzemiński, *Teoria widzenia,* wyd. III, Wyd. Literackie, Kraków 1974.
[5] S. Latour, A. Szymski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa, 1985, s. 14.
[6] P. Trzeciak, *Sztuka świata,* t. 10, Wyd. Arkady, Warszawa, 1996.

Grażyna Czora*

# WIZERUNEK DZIENNY I NOCNY OBIEKTU – POSZANOWANIE CZY KONTESTACJA?

**DAY AND NIGHT „BUILDING ILLUSTRATION" – TO RESPECT OR TO REJECT THE INTENTIONS OF THE BUILDING CREATOR?**

The possibility of perceiving the reality is one of the manifestations of the relationship between the light and our life. It is the light that awakes a whole spectrum of emotions. Light: revealing, dematerializing form, emphasizing materials, unifying or separating space, creating a focus, developing a hierarchy. It can be contemplative, festive, theatrical, metaphorical and symbolic.

The art of illumination of architectural objects, which enables us to determine the duration of the light layer, seems to be a response of architectural art to the requirements of MTV civilization. We can determine two basic groups of factors influencing the reception of this art: external, i.e. architectural, technical, material and internal: physiological and psychological. Each of the factors participates in the reception and interpretation of visual scene created by artificial light. It is pivotal to define the aim of illumination. It can be: security, information and advertisement, identification of the place, creation of a single informative sign.

The intended designing aims can be achieved by different lightening methods: ambient, spot and decorative, two-ply. Both methods could create „the beauty or the beast". Better is, of course, not to create the beasts from lighting building. If it happens not only once… you may also create yourself as second: Madame Florence Foster Jenkins – in this case: the worst lighting designer of the world.

*Forma i materia powinny być zawsze wzajemnie współmierne i jakby naturalnie dopasowane, właściwy akt dokonuje się bowiem we właściwej materii*

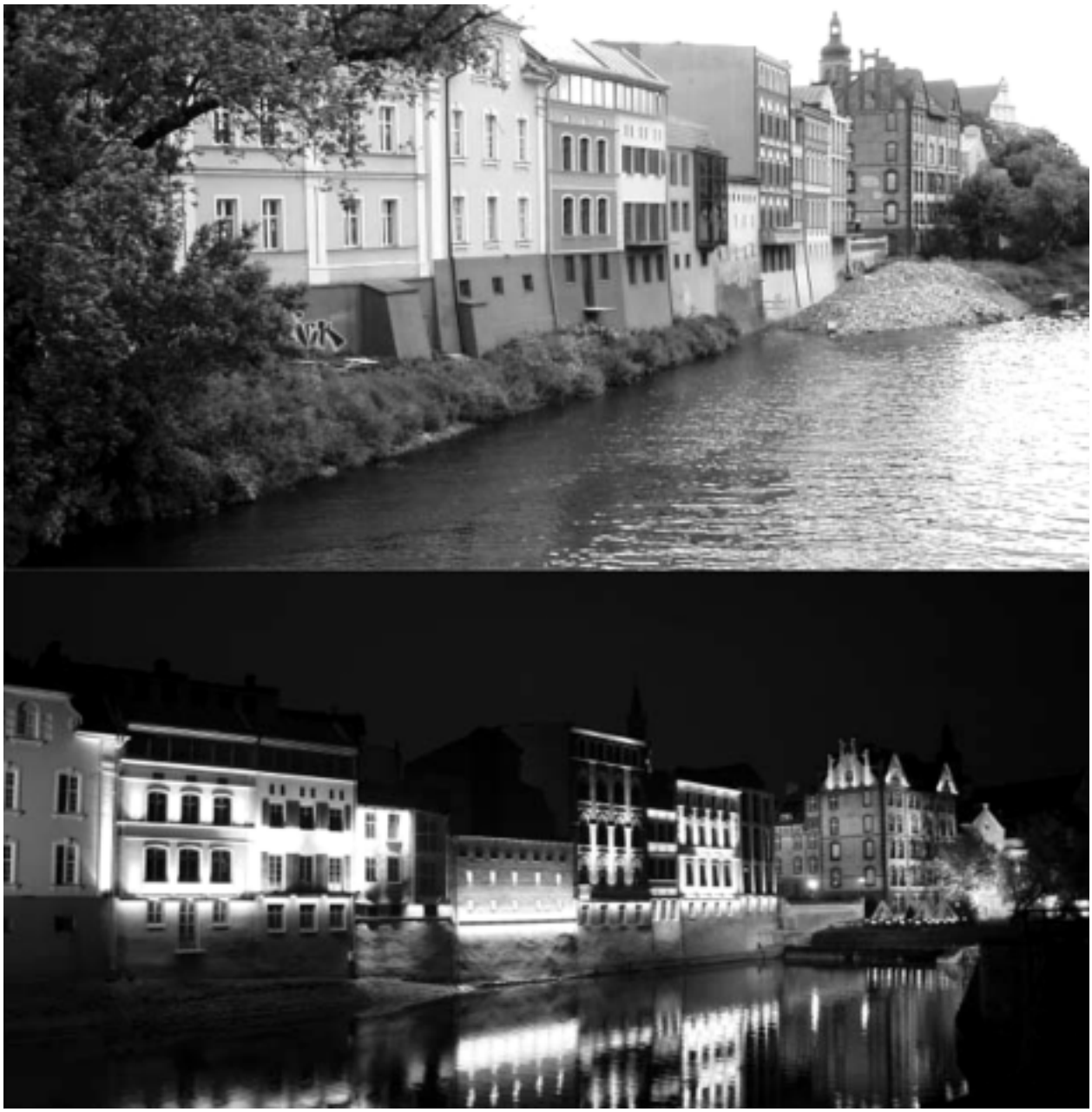
Tomasz z Akwinu, Contra Gentiles, II, 81

Na ile mocno, w codziennym zabieganiu, przemierzając przestrzeń zurbanizowaną oczekujemy w jej postrzeganiu niestandardowych doznań związanych z poczuciem piękna? Czy kierując się z punktu A do punktu B mijane obiekty architektoniczne rozpatrujemy w kategoriach sztuki, harmonii, złotego podziału, czy raczej w kategoriach przestrzennych znaków o pomijalnym wyrazie estetycznym, znaków ułatwiających nam szybkie odnalezienie najkrótszej drogi do celu? Co efektywniej zapamiętujemy jako drogowskaz: monotonny, „banalny" budynek czy gotycką katedrę? W pierwszej chwili odpowiedź wydaje się oczywista. Sądzę jednak, że nie będzie ona uniwersalna. Zbyt dużo z czynników determinujących odpowiedzi na postawione pytania pozostaje w strefie osobniczych, jednostkowych preferencji, a także kulturowych nawyków życia codziennego. Sytuacja dodatkowo komplikuje się, gdy w rozważaniach uwzględnimy odmienność obrazów dziennych i nocnych analizowanych obiektów typu *landmark* [1].

Udowodniono, że rola *jednostkowych punktów informacyjnych* w dziennej i nocnej *mapie poznawczej miasta* jest znacząca. Rodzaj obiektu, który uznać należy za rozpoznawalny, uwewnętrzniony znak-drogowskaz będzie jednak zupełnie różny dla mieszkańca Kijowa i mieszkańca Tokio. Upraszczając: pierwszy w przestrzeni miasta będzie podświadomie szukał złoconych kopuł mononastyrów, drugi Tokio Tower – swoistej kopii wierzy Eiffla czy dwóch wież tokijskiego

* Czora Grażyna, dr inż. arch., Pracownia Architektoniczna Czora & Czora sp. z o.o., Katowice.

Oświetlenie kanału Młynówki w Opolu: widok dzienny i nocny



magistratu, przez niektórych uważanych za architektoniczną transpozycję paryskiej katedry Notre Dame. W pierwszym i drugim przypadku wymienione obiekty posiadają wyraźne zalety architektoniczne – stają się widoczne poprzez swą funkcję i formę. Kompozycyjne walory architektoniczne, skala, funkcja, czas powstania przywołanych obiektów są zdecydowanie różne, determinuje to nie tylko ich dzienny, ale i konstrukcję nocnego wizerunku obiektu.

Podane przykłady są odpowiedzią na poszukiwanie *landmarku* w skali miasta. Jeśli zajmiemy się orientacją w przestrzeni bliskiej przechodniowi, ograniczonej do skali ulicy sytuacja ulegnie zmianie. W Kijowie chcąc odnaleźć określony adres znajdujemy ulicę, której ślad jest mniej lub bardziej prostokreślny i kierując się kolejnymi numerami mijanych budynków dotrzemy do celu. W Tokio chcąc trafić pod wskazany adres ustalamy jak dojechać do danej dzielnicy gdzie adres się znajduje, a następnie, jako że budynki numerowane są zgodnie z datami swego powstania, zmierzamy do celu kierując się opisem kolejnych punktów charakterystycznych. Wyruszając z punktu startu – stacji metra na nitkę drogi nanizujemy: budynek o białej, ceramicznej elewacji, kamienną latarnię w małym ogródku, niecodzienny rozbudowany słup elektryczny, zapach i charakterystyczny widok witryny upstrzonej plastikowymi kopiami potraw malutkiej rybnej restauracyjki. Prawie każdy z pokonujących drogę ze stacji do celu będzie pamiętał i rozpoznawał różne punkty orientacyjne. W opisywanej przestrzeni są o wiele mniejsze szanse na to, by punktami orientacyjnymi stały się spektakularne obiekty architektoniczne.

Rodzaj zauważanych i zapamiętywanych punktów orientacyjnych zależy również od ilości współużytkowników przestrzeni pokonywanej. Gdy jesteśmy sami zauważamy dolne i górne partie obiektów mijanych, mamy szansę zwrócić uwagę na szczegóły i detale, tempo pokonywania drogi „uzgadniamy" tylko ze sobą. W przypadku dużego natężenia ruchu, jezdnego czy pieszego, jesteśmy zmuszeni do skoordynowania tempa naszego przemieszczania się z pozostałymi użytkownikami przestrzeni. Uwzględnić musimy dany nam na obserwację przemierzanej drogi czas, ilość występujących dystraktorów: hałas, różnorodność i natężenie bodźców wizualnych. Obiekty – znaki, z których w takich warunkach budujemy mapę poznawczą danego miejsca muszą w sposób wyraźny nastawione być na przykuwanie naszej uwagi. Powinniśmy bez problemu móc wyłowić je z otaczającego nas szumu informacyjnego i zapamiętać. Nasza pamięć zaprogramowana jest dwojako: na zapamiętywanie rzeczy znajomych, oswojonych, budzących pozytywne konotacje lub obrazów wywołujących ekstremalne emocje, przy czym równoważne dla skuteczności zapamiętywania są zarówno emocje pozytywne i negatywne [2]. Piękno i brzydota w równym stopniu przyciągają naszą uwagę?

Zależny od wymienionych czynników kulturowo-czasowo-organizacyjnych różny sposób orientacji w przestrzeni wymusza inny rodzaj konstruowania *nocnej mapy poznawczej.* W przypadku mieszkańca Tokio znacząca zmiana wizerunku dziennego i nocnego *jednostkowego punktu informacyjnego* w o wiele większym stopniu spowodować może dezorientację osoby pokonującej wyznaczona drogę. Skala, obszar i sposób przestrzennego zagospodarowania i intensywności użytkowania diagnozowanej przestrzeni wpływa na rodzaj i jakość identyfikujących ją architektonicznych *jednostkowych punktów informacyjnych* i powinna jednoznacznie znajdować swe odbicie w świadomym planowaniu ich wizerunków nocnych.

Rosnąca rola światła sztucznego w przystosowywaniu do użytkowania przestrzeni bez udziału światła dziennego jest z roku na rok, co raz to większa. Dzisiaj to nie tylko zwykłe funkcje oświetlania wnętrz, wyznaczanie połączeń – dróg komunikacyjnych, ważnych formalnie punktów węzłowych. To także realizowana za pomocą opraw oświetleniowych sta-

tyczna i dynamiczna informacja: co, jak, gdzie, kiedy? Identyfikacja miejsc przez kolor, natężenie i układ punktów świetlnych, to wreszcie kreacja ducha miejsca i tworzenie świetlnego makijażu lub kreowanie od podstaw nowego wizerunku *jednostkowych punktów informacyjnych* miasta. Wzrostowi roli światła sztucznego służy nie tylko wydłużenie czasu aktywności człowieka, związane z szybkością i dostępnością komunikacyjną coraz to większych obszarów przestrzeni, „spłaszczanie się" naszego świata. To także wzrost transparentności ścian rozgraniczających przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną co umożliwia światłom wnętrza wychodzenie na zewnątrz obiektów i współuczestniczenie w kreowaniu jego nocnego wizerunku.

Równocześnie rosną możliwość techniczne stale doskonalonych opraw oświetleniowych, wpływa to na ich wielkość, sprawność, trwałość, intensywność emitowanego koloru (uzyskiwane w oprawach LED kolory typu RGB), temperaturę barwową emitowanego światła (zbliżającą się do temperatury światła słonecznego) oraz obniżenie kosztów ich eksploatacji.

Dostępność nowoczesnych osiągnięć zakresu techniki świetlnej zwiększa pokusę kreacji niezależnych nocnych wizerunków obiektów, tym bardziej, że współczesne źródła światła bezproblemowo umożliwiają nam konstruowanie iluminacji o dynamicznie zmieniających się rytmach i kolorach zaprojektowanych scenografii świetlnych. Światło sztuczne dziś nie tylko pokazuje, prowadzi, ostrzega, podnosi bezpieczeństwo, tłumaczy przestrzeń i formy architektoniczne, ale intryguje, zachęca, prowokuje, zniekształca i zwodzi. Zauważana obecnie tendencja do tworzenia kontestującego typu oświetleń architektonicznych jest być może podświadomą odpowiedzią na unifikację życia codziennego. Zapotrzebowaniem wyróżnienia się z natłoku uproszczonych dla potrzeb maksymalnej prostoty przekazu atakujących zewsząd informacji bilbordowych. Kontestacja nie musi oznaczać jednak braku harmonii, zaprzeczenia zasadom estetycznym, zwykle jest niezależnym a przez to często kontrowersyjnym i modyfikującym światłem sztucznym w sposób niestandardowy obiekt zastany.

W otoczeniu architektonicznym znajdujemy – co raz częściej obiekty typowo komercyjne, często oznacza to obiekty sztampowe, uproszczone do granic monotonni, bo tanie i szybkie w realizacji. Gdy przyjdzie nam je oświetlić obnażamy ich miałkość i bezimienność. Takie obiekty stosunkowo niewielkim nakładem kosztów możemy odmienić na lepsze światłem sztucznym, dodać kolor, fakturę, zmienić proporcje, spowodować, że dostrzeżemy je „w innym świetle". W tym przypadku stosowanie świetlnej kontestacji wizerunku dziennego jest jak najbardziej uprawnione. Drugą z sytuacji, gdzie naturalnym zda się zanegowanie dziennego wizerunku obiektu, jest zaprogramowanie świetlnego happeningu. Wydarzenia o określonym, krótkim okresie trwania. Zabawy światłem, gdzie obiekt architektoniczny jest rodzajem podobrazia, kanwą świetlnego kontrspektaklu. Ograniczenie trwania w czasie takiej świetlnej wizji powoduje, że nie niszczymy zapamiętanego obrazu dziennego obiektu. To, co tworzymy, choć inne przywraca pamięci poprzez swą odmienność i krótkotrwałość walory zapamiętane i dlatego często, na co dzień ignorowane.

Projektując nocny wizerunek historycznego obiektu o znacznej wartości kulturowej powinniśmy głęboko zastanowić się nad słusznością permanentnej destrukcji światłem sztucznym wizerunku zapamiętanego z pory dziennej. Obiekt tego typu ma wysoką rozpoznawalność w obrębie dziennej mapy poznawczej. Całkowita zmiana jego wyglądu za pomocą światła sztucznego niewątpliwie wprowadzi element dezorientacji w odnajdywaniu punktów charakterystycznych przestrzeni użytkowanej zarówno w dzień i w nocy. Obiekty ikony kulturowe były i są rodzajem „spinaczy" obu, dziennej i nocnej, map poznawczych.

Szanując zamierzenia twórcze autora obiektu należy pokazać światłem sztucznym całość jego for-

my. Częstym błędem zrealizowanych iluminacji architektonicznych jest zapominanie i niedoświetlenie dachu obiektu. W części przypadków powoduje to ciemny kolor płaszczyzn dachowych skutkujący „wsiąkaniem" w nie światła.

Inaczej oświetlać będziemy pojedynczy obiekt architektoniczny, a inaczej budynek posiadający zdefiniowane i bogate informacyjnie świetlne otoczenie. W drugim przypadku zwracać powinniśmy uwagę na nieprzekraczanie ilością planowanych informacji świetlnych *przedziału świadomej oceny* [3]. Mając doczynienia z równorzędnym znaczeniowo zespołem budynków musimy ustalić gradację ważności przenoszonych przez nie informacji przestrzenno estetycznych i tak zaplanować ich pokazanie światłem by gradacja ta została zachowana. Powodować może to konieczność wyboru i pokazania światłem jedynie najbardziej charakterystycznych fragmentów zespołu. W przypadku takiego wybiórczego pokazywania obiektów zadbać należy o uzupełnienie oświetlenia iluminacyjnego tłem świetlnym zapewniającym możliwość całościowego, wizualnego zanalizowania ocenianej sceny świetlnej.

Oświetlenie szanujące wizerunek dzienny obiektu w różnym stopniu eksponuje walory estetyczno-przestrzenne, funkcjonalne i lokalizacyjne celu swego działania. Zależnie od ustalonego priorytetu skupia się na: podniesieniu bezpieczeństwa użytkowania obiektu – rozjaśnienie i zaakcentowanie miejsca osadzenia, zaznaczenie partii wejściowych, funkcji obiektu – pokazanie światłem atrybutów tejże, sposobu użytkowania – zaakcentowanie wieży kościoła, rozświetlenie witryn sklepów, przywołaniu obiektu jako ikony stylu architektonicznego. Dla realizacji tego celu dobierane są metody iluminacyjne (generalna, punktowo-dekoracyjna, dwuwarstwowa) i stosowane środki techniczne.

Prawidłowa odpowiedź na pytanie: poszanowanie czy kontestacja jest obwarowana wieloma istniejącymi czynnikami wyjściowymi. Ich wszechstronna inwentaryzacja powinna stać się punktem wyjścia przy podejmowaniu decyzji o iluminowaniu obiektu architektonicznego. Analiza zdefiniowanych i zwaloryzowanych czynników funkcjonalno-przestrzenno-estetycznych składających się na obraz obiektu celu działań oświetleniowych, kompendium wiedzy o uwarunkowaniach lokalizacyjnych jest zbiorem danych pomocnych podjęciu optymalnej decyzji projektowej. Wybór drogi projektowej przy znajomości danych wyjściowych jest osobniczą, niezawisłą decyzją twórczą autora iluminacji.

Architekt tworzy obiekt użytkowy w przestrzeni, przekłada na język form zaprogramowaną funkcję. Czy współcześnie myśli o pięknie tworzonego budynku w kategoriach estetyki użytkowej, czy wyzwolonej materii, a może jest zwolennikiem estetyczno-matematycznej wizji świata, w której wszystkie rzeczy istnieją, ponieważ odzwierciedlają pewien ład wynikający z realizowania się w nich praw matematycznych? Czy ma świadomość estetyki fraktali? Uznaje teorię, że*: piękno to fakt radowania się czymś, dlatego że jest niezależnie od jego posiadania* [4]? A może w pogoni za nowościami, czując potrzebę dołączenia do najlepszych nie zatraca poczucia siły wynikającej z tradycji kulturowych miejsca posadowienia budynku i projektuje zgodnie z obowiązującą uniwersalną moda architektoniczną? Przykłady na takie „modne realizacje" można znaleźć bez problemu w każdym z polskich miast.

Czy architekt światła ma łatwiejsze zadanie, tylko uzupełniając nowym tworzywem – światłem sztucznym, obiekt już istniejący? Dysponując nowoczesnymi wielokolorowymi źródłami światła może odczuwać pokusę do redefiniowania obiektu oświetlanego, jakże często nadmierne zastosowanie różnych kolorów światła zamienia intymności i tajemniczości aury nocnej w sztuczny świat rodem z Disneylandu. Jak powinien rozwiązać dylemat: szanuję czy odrzucam ideę przyświecającą autorowi obiektu oświetlanego,

szczególnie w przypadku obcowania z obiektem zaprojektowanym i zrealizowanym w innej epoce kulturowej lub historycznej? Na decyzję powinno nałożyć się wiele determinant określających sam obiekt i jego lokalizację, ale również: wartość kulturowa obiektu i znajomość kryteriów estetycznych czasów powstania obiektu, kodu kulturowego i semiologicznego, w którym został zaprojektowany. Nieznajomość wyżej wymienionych faktów spowodować może stworzenie obrazu nocnego tak dalece niespójnego z wizerunkiem dziennym, że podświadomie odczytywanego jako dysonans, fałsz i gwałt na obiekcie oświetlanym. Czy pragnęlibyśmy by tworzone przez nas iluminacje architektoniczne zapamiętywane były dla płynących z ich pozytywnych wartości i przeżyć estetycznych, czy może by stawały się niezapomnianymi tak jak nieśmiertelną stała się najgorsza śpiewaczka świata: Madame Florence Foster Jenkins – Boska? Wybór należy do każdego z nas. Skutki działań oświetleniowych są prostsze do odwrócenia niż w przypadku powstałego realnie obiektu architektonicznego. Każdorazowe zaistnienie iluminacji świetlnej obiektu związane jest z dostarczeniem do niej zasilania, w przypadku nietrafionej realizacji jej istnienie możemy stosunkowo niewielkim nakładem kosztów zmodyfikować, ograniczyć w czasie lub przywrócić nocny stan naturalny – nie użytkować.

PRZYPISY

[1] K. Lynch, *Growing up in Cities*, 1977.
[2] A. Bańka, *Społeczna psychologia środowiskowa*, 2002: wg Mehrabian, Russell, 1974.
[3] P.A. Bell, Th. C. Greene, J. D. Fisher, A. Bum, *Psychologia środowiskowa*, 2001.
[4] U. Eco, *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2005.

Jacek Czubiński*

# DZIEŁO ARCHITEKTURY A PIĘKNO

**THE ARCHITECTURAL WORK AND BEAUTY**
The chief purpose of this paper is to explore the extent to which the aesthetic and moral integrity of architectural works of art imposes certain obligations upon the architect and his/her attitude to "beauty" as a complex philosophical term.

Przez niemalże dwa tysiąclecia najbardziej klasyczna teoria piękna opierała się na definicji zakładającej, że opiera się ono na właściwych proporcjach. Jednocześnie już starożytność zapoczątkowała myślenie o pięknie jako o odpowiedniości. Te dwie wartości mogły być przy tym traktowane alternatywnie: *proporcje bądź odpowiedniość* lub jak w nowożytnych teoriach koniunkcyjnie: *proporcje i odpowiedniość* (Tatarkiewicz, s. 137 i dalej). Przy czym przez *proporcje* rozumieć możemy formę, odnosić to pojęcie do zagadnień estetycznych, *odpowiedniość* zaś kojarzona być może zarówno z *funkcjonalnością* lub rozpatrywana w kategoriach etyczno-moralnych.

Możemy zatem, a może powinniśmy, rozpatrywać piękno w architekturze w kategoriach zarówno estetycznych jak i etycznych. Wydaje się, że kategorie te należy traktować nierozłącznie.

Podstawowym estetycznym pytaniem jakie architekt winien sobie zadawać, pytając nie tylko o piękno, jest czy jego dzieło będzie *stosowne*; czy zachowa integralność, i to w dwóch aspektach zewnętrznym i wewnętrznym. W tym pierwszym, czy każda część będzie współgrała z inna i czy razem stworzą harmonijna całość, czy stanowić będą wewnętrznie jakościową jedność (Ingarden, s. 139). Tę wewnętrzna jedność odnieść można do *estetycznej integralności*. Lecz należy też pamiętać o szerszym spojrzeniu na *jedność estetyczną*. Nie wolno bowiem zapomnieć o *integralności zewnętrznej*, rozumianej jako relację pojedynczego obiektu z jego otoczeniem. Podstawowym pytaniem, jakie się w tym przypadku pojawia jest to, czy obiekt taki będzie odpowiedni dla proponowanej lokalizacji, czy będzie estetycznie komplementarny do istniejącego otoczenia.

Wymiar etyczny kreacji architektonicznej wydaje się bardziej skomplikowany od estetycznego. Czasami estetyczna nieodpowiedniość budowli ewokuje w sposób bezpośredni poczucie braku w niej odpowiedniości etycznej. Brak formalnej stosowności bywa tak oczywisty, że negatywny aspekt etyczny narzuca się sam przez siebie. Można jednak wyobrazić sobie przypadek, kiedy negatywny odbiór etyczny budowli nie będzie w żaden sposób związany z jej wartościami estetycznymi, które mogą być oceniane wyjątkowo pozytywnie. Kanadyjski filozof (Mitscherling, s. 33) opisał hipotetyczny przykład zaprojektowania przez czołowego współczesnego architekta synagogi na placu przed bazyliką Św. Piotra w Rzymie (w domyśle – doskonała jakość architektury). Pokazuje on w sposób drastyczny konsekwencje nieliczenia się z etycznym aspektem kreacji architektonicznej. Przypadek ten, mimo swojej pozornej absurdalności, dobrze ilustruje konieczność zachowania nie tylko formalnej i przestrzennej (wewnętrznej i zewnętrznej) integralności dzieła, ale także niezbędność zachowania tejże integralności w kategoriach estetycznych i etycznych.

Nie jest to myśl nowa. Angielski filozof John Stuart Mill zapoczątkował, a inni XIX-wieczni utylitarni filozofowie moralności rozwinęli zasadę *offense prin-*

* Czubiński Jacek, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków, Prodziekan WA PK.

*ciple*. Twierdzili oni, że wolność jednostki może zostać prawnie ograniczona jeśli w wyniku jej działalności mogłoby dojść do istotnego naruszenia wrażliwość (moralnej, estetycznej czy jakiejkolwiek innej) innych jednostek bądź grup ludzi. Zasada ta dotyczy też kreacji – tworzenia rzeczy nowych, w tym także dzieł architektury.

Czy dzieło architektury może zatem w ogóle być „piękne" jeśli nie posiada wspomnianych cech *integralności*, zarówno tej wewnętrznej jak i zewnętrznej? Dotyczy to obydwóch wspomnianych kategorii: estetycznej oraz etycznej (moralnej). Nie tak wiele lat temu odbyła się dyskusja na temat roli Pałacu Kultury i Sztuki (dawniej im. J. Stalina) w krajobrazie Warszawy. Międzynarodowy konkurs architektoniczny przyniósł wiele rozwiązań proponujących radykalne osłabienie jego wizualnego znaczenia poprzez zasłonięcie czy też zdominowanie go wyższymi budynkami. Skrajne propozycje sugerowały jego wyburzenie. Przykład ten dobitnie świadczy o chęci pozbawienia budynku jego symbolicznej wymowy kojarzonej z okresem sowieckiej dominacji. Zatem nie o formalny, estetyczny wymiar architektury socrealizmu w tym wypadku chodziło, klasyczne piękno form antycznych pozostaje przecież ponadczasowe, lecz o jej aspekt etyczny – o czas, w którym powstała i negatywne konotacje moralne z tym czasem związane. To złe nastawienie do architektury tego okresu pokutuje w niektórych środowiskach jeszcze do dzisiaj. Postawa taka jest najlepszym dowodem na brak integralności pomiędzy estetycznym i etycznym aspektem tego okresu w architekturze.

Przykład kolejny dotyczy nieco dalszej perspektywy historycznej. W latach osiemdziesiątych XIX stulecia Rosjanie przebudowali barokowy kościół rzymskokatolicki Karmelitów Bosych w Kamieńcu Podolskim na cerkiew prawosławną. Zniszczenie tej XVIII-wiecznej, unikalnej formalnie i wyjątkowej w układzie rzutu, świątyni było bez wątpienia dużą stratą dla miasta i całego regionu. Zastąpienie jej kopułową budowlą o cechach typowych dla ortodoksyjnej architektury imperium rosyjskiego stworzyło jednak nową wartość, której nie można odebrać pozytywnych cech estetycznych. Bez wątpienia obcych stylistycznie dla Kamieńca i Podola, lecz bez wątpienia tworzących nową jakość w krajobrazie architektonicznym miasta. Podobnie można powiedzieć o dwóch innych cerkwiach prawosławnych powstałych w tym czasie na Polskich i Ruskich folwarkach. Łączyły one pozytywny wyraz formalny z kreacją nowych dominant architektonicznych w tym historycznym zespole urbanistycznym. Czynnikiem, który jednak nie pozwala jednoznacznie pozytywnie ocenić wspomnianych przedsięwzięć budowlanych jest ich aspekt etyczny. Barokowa bryła kościoła katolickiego musiała, z powodów polityczno-religijnych ustąpić miejsca eklektycznej w formie cerkwi prawosławnej, a lokalizacja wspomnianych dwóch nowych cerkwi zmieniła tradycyjną, historycznie ukształtowaną sylwetę miasta. Przy czym ortodoksyjna świątynia na Polskich Folwarkach została celowo usytuowana na osi wejścia do katedry rzymskokatolickej, dominując widok pojawiający się przy wyjściu wiernych z katedry. Widać wyraźnie, jak negatywny aspekt moralno-etyczny związany z powstaniem opisanych świątyń prawosławnych pozbawił je pozytywnej konotacji należnej ich estetycznym wartością.

Po analizie przedstawionych przykładów nasuwają się kolejne pytania. Kto decyduje czy dzieło architektury jest piękne? Czy piękno jest kategorią obiektywną czy subiektywną (s*ymetria* versus *eurytmia*)? Czy piękno jest jedno dla wszystkich czy też dla każdego inne? Odpowiedzi na to pytanie można poszukać na gruncie ontologii dzieła architektury [Ingarden, Mitscherling]. Stwierdzić trzeba, że piękno jest określane przez odbiorcę na drodze konkretyzacji. Architektoniczna artystyczna idea konkretyzuje się jako przedmiot doświadczenia estetycznego. Patrzący konkretyzuje dzieło sztuki wraz z jego aspektem

piękna w czasie swego z nim doświadczania po przyjęciu postawy estetycznej w trakcie estetycznej koncentracji. Przy czym wszelkie piękno jest subiektywne, względne, umowne. Każda rzecz może być odczytana jako piękna, zależy z czym się ona kojarzy i jaką postawę przyjął obserwator. Jedynie postawa estetyczna pozwala dostrzec wartości estetyczne, inne postawy skoncentrowane na aspektach materialnych, ekonomicznych, konsumenckich czy każdych innych takiej możliwości nie dają. Przy czym dzieło architektoniczne pozostaje zawsze tym samym dziełem. Objawić się ono nam jedynie może w różny sposób w zależności od zainteresowań i postawy obserwatora. W różnych, zależnych od tego przypadkach, ten sam obiekt, może być dla różnych obserwatorów różnym obiektem.

Wychodząc z powyższego można dojść do istotnego wniosku: przedmiot estetyczny (piękno) może być postrzegany różnie przez różne osoby, więcej; może być postrzegany nie tak jak go widział artysta – twórca. Jedna z hipotez współczesnej estetyki mówi, że nie można zbudować jednej teorii piękna, można jedynie stworzyć jedną ogólna teorię doznawania piękna. Stwierdzić więc można, kusząc się o próbę konkluzji, że dzieło architektury charakteryzować się musi zarówno estetyczną jak i etyczną integralnością konkretyzowaną każdorazowo przez obserwatora w zależności od przyjętej przez niego postawy. Po dokonaniu takiej konkretyzacji dzieło możemy nazwać pięknym. Lecz jeśli nie ma co do tego zgody, to w skrajnej bezradności można przywołać Petrarkę: *piękno jest nie wiem czym* (*non so chè*).

## BIBLIOGRAFIA

R. Ingarden, *O dziele architektury*, [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 115–160

J. Mitscherling, *The Integrity of Architecture as Creation, Preservation and Restoration*, [w:] The International Conference on Conservation KRAKÓW 2000, Proceedings of the International Symposium on Conservation: Architectural Intervention in Monuments' Ensembles – from Historic Relict to Artistic Creation, Kraków 1999, s. 25–39.

W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.

Ewa Dworzak-Żak*

# ZMIENNA SZATA ZEWNĘTRZNA – NOWA ESTETYKA

**CHANGING EXTERNAL VESTMENT – NEW AESTHETICS**
The development of new technologies of external walls and glazed facades offeres to architects extensive possibilities, opens new artistic and stylistic perspectives. Recent inventions of glass technology allow to build energy–efficient architecture, transparent glazing buildings or reflecting the sky and surroundings, total comfortable for users. New technologies allows to move away from the right angles and create organic forms as well buildings with facades new generation – active, changing, medial and multimedial, „speaking" to people.

Le Corbusier w zespole domów w Pessac koło Bordeaux (1926) zastosował ściany zewnętrzne odgrywające jedynie rolę osłaniającej kurtyny. Oparto je na stropach z lanego betonu, zaś elementy nośne w postaci filarów usytuowano w głębi budynku. Osiedle w Pessac było konsekwentną próbą zmiany percepcji architektury betonowej, optycznego jej odciążenia, przez oderwanie ściany zewnętrznej od struktury nośnej.

Na przestrzeni ostatnich lat obserwujemy dynamiczny rozwój nowych technologii elewacji, zwłaszcza w dziedzinie obiektów użyteczności publicznej. Postęp techniczny sprawił, że ściany zewnętrzne oderwały się od konstrukcji budynku, zaczęły „żyć własnym życiem". Z jedno- dwu- czy trójwarstwowych przegród przeistoczyły się w złożone, wielofunkcyjne systemy, coraz częściej sterowane za pomocą komputerów i urządzeń elektronicznych, dostosowane do zmiennych potrzeb.

W nowoczesnym pojęciu, ściana zewnętrzna jest przegrodą interaktywną o wielorakim spektrum zadań. Przede wszystkim powinna być przegrodą reagującą na zmienne warunki otoczenia, w kontrolowany sposób wykorzystującą jego energię, pozwalającą na tworzenie systemów regulacji mikroklimatu wewnątrz obiektu. Pojawiają się rozwiązania elewacji umożliwiające zmiany ich ekspresji, a nawet zmiany percepcji formy obiektu – wykorzystujące m.in. prawa iluzji w odbiorze formy, optyczny kamuflaż przestrzenny. Powstają obudowy zewnętrzne wchodzące w dialog z użytkownikami, posiadające zdolność komunikowania się z otoczeniem – elewacje medialne, będące nośnikiem informacji, ekranem emitującym obrazy i treści, medium głoszącym jakieś przesłanie.

## ZACIERANIE GRANIC MIĘDZY RZECZYWISTOŚCIĄ I ILUZJĄ

W większości wznoszonych dziś obiektów, zwłaszcza użyteczności publicznej, standardem stały się elewacje całkowicie lub w znacznej części przeszklone. Zaawansowane technologie produkcji szkła umożliwiają spełnienie stawianych im złożonych wymagań użytkowych (np. szkło termotropowe, termochromowe, elekrochromowe, helioaktywne, z warstwami ciekłego kryształu, sitodruk naniesiony na szkło). Istotne dla estetyki „szklanych domów" było wprowadzenie przeszklonych ścian strukturalnych, delikatnego i niewidocznego mocowania punktowego szkła, połączeń silikonowych [1]. Umożliwiło to m.in. osiągnięcie efektu transparentności i dematerializacji architektury, czyli przezroczystości i stanu „nieobecności" architektury. Stworzyło nowe możliwości wkomponowywania budynków w historyczny czy naturalny kontekst. Szkło wprowadza we wciąż

* Dworzak-Żak Ewa, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

nieprzezwyciężalną materialność architektury złudzenie lekkości i rozpływania się. Przezroczyste elewacje prześwietlają budynek, ukazują jego życie wewnętrzne.

Transparentność i dematerializacja są zasadniczymi cechami wielu projektów Jeana Nouvela, m.in. siedziby Fundacji Cartiera w Paryżu (1991–1994). Patrząc z bulwaru Raspail, przy którym usytuowany jest ten obiekt, widzimy tylko szklaną kurtynę, kontynuująca linię zabudowy ulicy. Dopiero za nią, w głębi ogrodu, stoi właściwy budynek, również cały przeszklony. Górą stapia się z niebem. Na kondygnacjach biurowych światło dzienne bez przeszkód wpada do pokoi, przenika przez ścianki działowe z mlecznego szkła, rozświetla korytarze i hole. Także usytuowane na parterze sale wystawowe zamykają przeszklone ściany. W lecie, po ich rozsunięciu, ogród „wchodzi" do wnętrza. Nouvel mówi o swym dziele: *„Jest to architektura, której gra polega na likwidacji namacalnych granic konstrukcji w poetycko zanikający sposób. Kiedy nie da się już rozróżnić tego co rzeczywiste, od tego co wirtualne, architektura musi mieć odwagę sięgnięcia do takiej sprzeczności"* [2].

Dzięki nowatorskiemu rozwiązaniu podwójnych przeszklonych elewacji EUROPARK w Salzburgu (proj: Massimiliano Fuksas, 1995–1997) nie przypomina centrum handlowego. Budowla sprawia wrażenie niedużej, choć mamy do czynienia z liczącym 340 x 140 m kolosem. Na szklanej ścianie rozciąga się na całą wysokość prześwitujący napis EUROPARK. Powtórzony na drugiej podwieszonej kurtynie szklanej rozmywa poczucie kubatury. Całość odbija się w lustrze wody otaczającej budynek. Nocne podświetlenie przestrzeni pomiędzy dwoma płaszczyznami szkła sprowadza elewacje do abstrakcji.

Wrażenie transparentności i ulotności kojarzącej się z lataniem chcieli uzyskać projektanci siedziby Polskich Linii Lotniczych LOT, zlokalizowanej w sąsiedztwie portu lotniczego Warszawa Okęcie (proj. Stefan Kuryłowicz, 2000–2002). Wybór rozwiązania podyktowany był też względami technicznymi, przede wszystkim koniecznością zapewnienia izolacyjności akustycznej. Zastosowano podwójną ścianę przeszkloną zintegrowaną z wentylacją budynku – warstwa wewnętrzna ma konstrukcję słupowo-ryglową, warstwę zewnętrzną tworzą tafle szklane mocowane punktowo. Elementem istotnym dla wyrazu architektonicznego jest umieszczenie nadruków logo firmy LOT na płaszczyznach szyb [3].

## OD TAFLI DO PRZESTRZENNEJ STRUKTURY

W wielu nowoczesnych obiektach, z przeszkloną obudową zewnętrzną współpracują różnego rodzaju elementy i systemy wspomagania energetycznego, podnoszące jej efektywność cieplną lub akustyczną, regulujące ilość światła dziennego wpadającego do wnętrza. Są to żaluzje, łamacze światła, rolety, markizy – nieruchome lub ruchome, zainstalowane od strony pomieszczenia, wewnątrz przegród lub od ich strony zewnętrznej, niekiedy w pewnej odległości. W ten sposób z zewnętrznej przegrody tworzy się przestrzenna struktura.

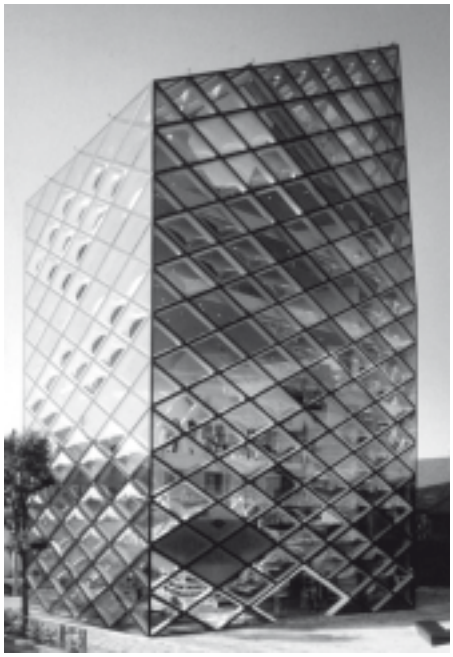
Południową fasadę siedziby Agory S.A. w Warszawie (proj.: JEMS Architekci: O. Jagiełło, M. Miłobędzki, M. Sadowski, J. Szczepanik-Dzikowski, 2000–2002) rozwiązano tak, aby możliwa była kontrola dopływu światła słonecznego do miejsc pracy. Na przeszkloną ścianę osłonową nałożono ażurową przesłonę składającą się z pionowych desek z drewna klejonego oraz stalowych, kratownicowych pomostów z balustradami. Ustawione prostopadle do fasady deski chronią wnętrza przed nadmiernym słońcem. Również pomosty działają jako łamacze światła. Rytmiczna, przestrzenna elewacja, pełna światłocieni, nadaje architekturze budynku unikatową estetykę.

Wynalezienie szklanych elewacji podwójnych, wentylowanych, umożliwia lepsze przystosowanie budynku do zmiennych warunków zewnętrznych. Taką elewację wykonano od strony południowej w biurowcu

1. Refleksyjność, odbicie Urzędu Kanclerza Niemiec w Berlinie w elewacji jednego z budynków rządowych (fot. Ewa Dworzak-Żak)
2. Siedziba Agory S.A., Warszawa. fragment elewacji (fot. Ewa Dworzak-Żak)
3. Epicentrum Prady, Tokio („Asia now – Architektur in Asien" wyd. Prestel 2006)
4. Medialna „skóra" Kunsthouse, Graz (fot. Ewa Dworzak-Żak)

1

2



3

4

Fokus w Warszawie (proj. Stefan Kuryłowicz, 1998–2000). Poza funkcją termiczno–akustyczną (ochrona przed hałasem z Trasy Łazienkowskiej) intencją projektantów było też stworzenie wizualnej głębi. Zewnętrzna osłona szerokiej na 52 cm przestrzeni wentylowanej wykonana jest z tafli szkła mocowanych punktowo do kratowych stalowych pomostów. Zaopatrzona jest w żaluzje sterowane napędem elektrycznym, pozwalającym na indywidualną regulację ilości energii słonecznej w pokojach biurowych. [4]

Innowacyjne rozwiązanie obudowy zewnętrznej zastosowano w budynku biurowo–produkcyjnym „Solar Fabrik" we Freiburgu (proj. Rolf+Holz Architekten, 1998). Polega ono na zintegrowaniu pasywnych sposobów wykorzystania energii słonecznej z aktywnymi systemami słonecznymi. Do części biurowej dostawiono od strony południowej przeszkloną arkadę zw. słoneczną, która jest przestrzenią komunikacyjną i ogrodem zimowym. W wyniku efektu szklarniowego następuje w niej zamiana energii słonecznej w ciepło, akumulowane i rozprowadzane w całym budynku. Pasywny system stanowi zewnętrzna przeszklona ściana arkady, nachylona pod kątem 73° (dostosowana do kąta padania promieni słonecznych zimą). System aktywny tworzy instalacja w postaci modułów fotowoltaicznych, przetwarzająca energię słoneczną w elektryczną. Moduły te umieszczono przed przeszkleniem, w płaszczyźnie przeszklenia oraz jako zwieńczenie budynku [5].

## ZMIENNOŚĆ EFEKTÓW WIZUALNYCH

Już zwyczajne szkło w elewacjach, dzięki swej naturalnej refleksyjności – w zależności od kąta padania światła słonecznego i warunków atmosferycznych – daje zmieniający się układ plam i refleksów. Nocą tworzy migotliwą, świetlną mozaikę. Zaawansowane technologie produkcji szkła dają obecnie architektom szerokie możliwości uzyskiwania efektu zmienności i „ożywiania" elewacji (np. szkło refleksyjne, ornamentowane, drukowane, fotochromatyczne, termochromatyczne, elektrochromatyczne). Zastosowanie np. szkła refleksyjnego sprawia, że budynek wizualnie zamyka się przed otoczeniem, ale odbija pożyczone od niego obrazy. Te odbicia zmieniają się, gdy przemieszczamy się względem budynku. Elewacje ożywają dzięki stosowanym coraz częściej ruchomym elementom kontrolującym przepływ światła i energii cieplnej, takim jak żaluzje, łamacze światła, markizy. Przykładem może być Instytut Świata Arabskiego w Paryżu (Jean Nouvel, 1987) gdzie dekoracyjny, tradycyjny ornament arabski pokrywający przeszklenia okazuje się być nowatorskim systemem ruchomych przesłon, kontrolujących dostęp światła słonecznego.

Optyczny kamuflaż przestrzenny polega, podobnie jak u niektórych zwierząt, na umiejętności „znikania" z pola widzenia przez upodobnienie się do tła – kolorytu, form i faktur występujących w otoczeniu. Kamuflaż taki można uzyskać stosując ściany zewnętrzne ze szkła o dużym stopniu przezroczystości lub ze szkła refleksyjnego, odbijające otoczenie. Technologia optycznego kamuflażu opracowana przez Tachi Lab polega na uzyskaniu podobnego efektu dzięki osiągnięciu pozornej transparentności obiektu przez wyświetlanie na jego ścianach obrazu tła otoczenia znajdującego się za nim. Projekcja obrazu na powierzchni przeszklonej lub nieprzezroczystej przegrody jest możliwa dzięki zastosowaniu powłoki ze specjalnego materiału (ang. *retro–reflective material*), zbudowanego z małych drobin, świecących pod wpływem strumienia światła skierowanego na powłokę [6].

## ELEWACJE MEDIALNE I MULTIMEDIALNE

Niektórzy architekci, pragnąc aby ich dzieło intrygowało, wciągało obserwatorów w dialog, wprowadzają w elewacjach rozwiązania, zmuszające do aktywnej ich obserwacji. Nouvel już pod koniec lat 80. stwierdził, że *w świat architektury należy włączyć obraz w pierwotnym, dosłownym sensie; wielobarwne*

*światła, znaki – ślady obecności, programowane obrazy, zdjęcia – przestrzeń będzie ich nośnikiem, umożliwi ich materializację. Szkło fascynuje, gdyż jego gęstość, kolor, stan można programować przy pomocy światła. Czeka nas architektura o płaskich, ulegających przeobrażeniom elementach* [7]. Dzięki elektronice, komputerom, nowym technologiom produkcji szkła i tworzyw sztucznych, możliwe stało się tworzenie na elewacjach spektakularnych, wizualnych efektów – nadruków, ruchomych napisów, wyświetlanych obrazów, filmów, trójwymiarowych projekcji. Obserwuje się powrót do ornamentyki, uznanej za martwą przez wiele lat na przestrzeni XX wieku, ale ornamentyki w nowym wydaniu.

W gmachu Filharmonii Łódzkiej (proj. Romuald Loegler, 2004) wejściowa część elewacji stanowi odtworzenie fasady XIX wiecznego budynku, który dawniej stał w tym miejscu. Jednakże łuk triumfalny, pilastry, boniowania – wszystko jest nadrukiem na szklanych płytach zamocowanych na tle pełnej ściany. Historyzującemu wejściu towarzyszy dalsza cześć elewacji przesłonięta kurtyną z wąskich pasków. To też jest nadruk na szkle. Nurt malowanych cieni historii na szklanych taflach jest sposobem na pogodzenie tęsknoty za przeszłością z nowoczesnością. Daje nowe możliwości w dziedzinie konserwacji i rekonstrukcji obiektów zabytkowych. Napisy i ornamenty na szkle są niekiedy nie tylko zabiegiem estetycznym ale mogą mieć też na celu przeciwdziałanie przegrzaniu pomieszczeń w lecie czy rozproszenie światła słonecznego.

Nośnikiem treści bywają ruchome elementy wyposażenia ścian zewnętrznych. Pionowe żaluzje, w zależności od kąta patrzenia, mogą emitować w przestrzeń różne napisy lub obrazy. W hotelu Puerta América w Madrycie (zaprojektowanym przez kilkunastu renomowanych architektów; elewacje: Jean Nouvel, 2005) przeszkloną elewację przysłonięto elektronicznie sterowanymi, wielobarwnymi markizami, ograniczającymi dostęp promieni słonecznych do wnętrz. Na ruchomych markizach wypisane są wersy z wiersza Paula Eluarda „Liberté" w dziewięciu różnych językach. W berlińskiej siedzibie VEAG (Vereinigte Energiewerke AG; projekt: PLEX GmbH) elementy multimedialnej elewacji są tłem do projekcji obrazów i filmów.

Galeria Sztuki Nowoczesnej Kunsthaus w Grazu (Peter Cook i Colin Fournier, 2001–2003) to biomorficzny obiekt, zwany „Bąblem" lub „Przyjaznym Obcym". Jej obudowa zewnętrzna jest niezwykłym medium prezentowania sztuki i przekazów informacyjnych. Wewnętrzną przestrzeń, pozbawioną elementów nośnych, otacza „elektroniczna skóra" – multimedialna fasada BIX. Ta akrylowo–szklana ciemnoniebieska powłoka wyposażona została w 925 neonowych krążków, sterowanych komputerowo, zmieniających ją w ekran o niskiej rozdzielczości. Wyświetlane są na niej sekwencje prostych obrazów lub teksty. Każdy świetlny krążek działa jak piksel kontrolowany przez centralny komputer. Z „elektronicznej skóry" wystają świetliki okienne, niczym czułki dziwnego stworzenia, wyposażone w system żaluzji regulujących natężenie światła naturalnego w salach ekspozycyjnych [8].

Niekonwencjonalne możliwości przekazu informacji daje szkło. Powstają elewacje, w których zastosowano projekcję obrazów na szklany ekran. Rozwijają się technologie przegród zewnętrznych wykorzystujące wirtualną trójwymiarową projekcję przestrzeni (3D–projekcje), które łączą elementy wyświetlania obrazu na powłokę zewnętrzną obudowy budynku oraz animacji w przestrzeni.

W Epicentrum Prady w Tokio (proj. Jacques Herzog i Pierre de Meuron, 2003) wykorzystano różne własności szkła jak też projekcje multimedialne. Obiekt ten, w odróżnieniu od większości ekskluzywnych sklepów znanych firm wykańczanych marmurem, jest w całości przeszklony. Obudowa zewnętrzna utworzona została z kilku rodzajów szkła montowanego w sieć z modułów szklanych: wypukłych oraz płaskich – przezroczystych, delikatnie barwionych romboidalnej stalowej siatce konstrukcyj-

nej. Tworzy ona coś w rodzaju mozaiki składającej, przyciemnianych i matowych. Wygięte szkło daje ciekawe efekty związane z odbiciem obrazu i światła. Patrząc z zewnątrz ma się wrażenie podobne do przeglądania się w krzywym zwierciadle, z kolei od wewnątrz można podziwiać efektownie zniekształconą panoramę Tokio. Szkło staje się rodzajem interaktywnego ekranu. Efekty te podkreśla specjalne oświetlenie nocne. W wybranych modułach parteru, tzw. wirtualnych oknach, efekt odbicia zmodyfikowany został za pomocą najnowszych technologii. Przechodnie, nie wchodząc do sklepu, mogą „przymierzać" pewne części garderoby czy dodatki wyświetlane za pomocą projekcji multimedialnych na panelach szklanych [9].

* * *

Coraz częściej w literaturze fachowej zamiast „ściana, obudowa czy przegroda zewnętrzna" spotyka się obrazowe określenia: „struktura zewnętrzna", „powłoka", „skóra budynku". Dzięki rozwojowi technologii budowlanych, elektroniki, możliwościom jakie daje projektowanie komputerowe, ściany zewnętrzne oderwały się od konstrukcji budynku, „żyją własnym życiem". Przybrały postać niewidocznych tafli, struktur przestrzennych, krzywizn, medialnych ekranów. Najnowsze osiągnięcia w dziedzinie *obudowy* zewnętrznej budynków stwarzają nieznane dotąd możliwości kształtowania architektury w przyszłości. Ich projektanci kreują nową estetykę.

## BIBLIOGRAFIA


A, Bojęś, *Aspekty architektoniczne kształtowania budynków użyteczności publicznej z lekkimi ścianami osłonowymi nowej generacji*, Monografia nr 267, seria Architektura, Politechnika Krakowska, Kraków 2000.

W. Celadyn, *Przegrody przeszklone w architekturze energooszczędnej,* wyd. Politechnika Krakowska, Kraków 2004.

E. Dworzak-Żak, *Architektura kształtowana światłem*, Międzynarodowa Konferencja Naukowa IPA „Definiowanie przestrzeni architektonicznej" 2004, Czasopismo Techniczne – Architektura, Z. 10–A/2004, Wyd. Politechniki Krakowskiej.

*Asia now – Architectur in Asien*, wyd. Prestel – Monachium, Berlin, Londyn, Nowy Jork 2006.


## PRZYPISY

[1] Zagadnienie to szeroko omawia A. Bojęś: *Aspekty architektoniczne kształtowania budynków użyteczności publicznej z lekkimi ścianami osłonowymi nowej generacji*, Monografia nr 267, seria Architektura, Politechnika Krakowska, Kraków 2000; *Między klockiem za rzeźbą*, Świat Szkła 9/2007, s. 16

[2] Ph. Jodidio, *Nowe formy, architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 1998, s. 140

[3] A. Bulanda, *LOT*, Architektura-Murator nr 7/2002.

[4] S. Kuryłowicz, *Pudło ze szkła*, Architektura-Murator nr 3/2003.

[5] J. Marchwiński, *Arkada słoneczna – budynek „*Solar *Fabrik" we Freiburgu*, Świat Szkła nr 5/2007.

[6] A. Kwiatkowska, *Forma architektoniczna jako kod digitalny*, Archiwolta nr 4/2006.

[7] Wypowiedź J. Nouvela: *Fragen zur Architektur*, Basel 1995. Cytuje ją Kinga Markiewicz-Baumann, *Sztuka kamuflażu*, Architektura i Biznes 5/2002, s. 50.

[8] *Asia now – Architectur in Asien*, wyd. Prestel – Monachium, Berlin, Londyn, Nowy Jork 2006, *Prada Epicenter Aoyama,* s. 139; B. Haduch, *Epicentra Prady*, Architektura i Biznes nr 7–8/2006.

[9] *Kunsthaus Graz*, Architektura i Biznes nr 1/2004. Opracowanie na podstawie materiałów udostępnionych przez Landesmuseum Joanneum w Grazu.

Wojciech Eckert*

# REWITALIZACJA ZIELONOGÓRSKIEJ STARÓWKI – PIĘKNO DO PRZYWRÓCENIA

**REVITALIZING THE OLD TOWN IN ZIELONA GÓRA. A BEAUTY TO BE RESTORED**
In 1970s the central district of Zielona Góra experienced a significant change: many streets around and in the vicinity of City Hall have been excluded from traffic and concerted into a space for pedestrians only. The decision to do that, and the way it was accomplished met with a considerable resistance among the city dwellers. Despite of that they accustomed with it very quickly, and even liked it. Currently that part of the city is under reconstruction. Perhaps it is a right time to look at this process more creatively and courageously, having both the modern technologies and designing ideas at our disposition.

**Deptak – przestrzeń publiczna**

Przestrzeń publiczna w Zielonej Górze kształtowała się przez wieki. Była wyrazem poziomu cywilizacyjnego i kultury mieszkańców miasta oraz ich potrzeb. Wraz ze zmianami w życiu codziennym, gospodarczym i społecznym przeobrażeniom ulegała też przestrzeń miejska.

W architekturze i urbanistyce nie można tworzyć, a tym bardziej reaktywować przestrzeni bez historycznych lub kulturowych znaczeń, bez syntezy zagadnień historycznych, kulturowych, socjalnych oraz środowiskowych.

W przypadku Zielonej Góry zagadnienia te są tym bardziej ważne, że miasto to doświadczyło rzadko spotykanego w historii procesu - wymiany całej społeczności miejskiej. Ten niecodzienny fakt był konsekwencją II wojny światowej.

Wydaje się więc, że bardzo ważnym problemem jest ustalenie, które wartości stanowią o charakterze miasta oraz na ile wynikają one z tradycji wieków i specyfiki Zielonej Góry.

Do działań o zdecydowanie pozytywnym wydźwięku należy zaliczyć urządzenie deptaka miejskiego, jako osi komunikacji pieszej w centrum miasta. Deptak powstał z przekształcenia części ulic Starego Miasta w strefę zamkniętą dla ruchu kołowego. Takie przekształcenie przestrzenne, w swej idei nowoczesne i nowatorskie, przeprowadzono na bazie historycznego układu ulic bez naruszania ich przebiegu.

Historycznie przedmieścia Zielonej Góry wytworzyły swoje przestrzenie publiczne, które funkcjonowały jednak jako osobne. Łączyły się one poprzez „wąskie gardła", jakimi były bramy miejskie i furty, z przestrzenią miasta obwiedzioną murami obronnymi i systemem fosy miejskiej. Charakter przestrzeni publicznej w obrębie każdego z przemieść był trochę inny.

Oficjalne życie miejskie skupiało się oczywiście na rynku, na środku którego w XVI wieku stanął ratusz, oznaka niezależności rady miejskiej.

Pod koniec XVIII wieku, w związku z gospodarczym rozwojem przedmieść, podjęto decyzję o rozbiórce murów miejskich i zasypaniu fosy. Fakt ten spowodował scalenie średniowiecznego miasta z przedmieściami w jeden miejski organizm, którego kształt do dzisiaj jest czytelny w strukturze miasta.

Dla rozwoju miasta ważny był również wiek XIX, a zwłaszcza jego II połowa, kiedy to nastąpił szybki rozwój przemysłu oraz budowa linii kolejowej i stacji. W historii Zielonej Góry procesy industrializacyjne były jednymi z najpoważniejszych, jakie miały wpływ na rozwój przestrzenny i w stosunkowo krótkim czasie spowodowały przekształcenia się miasta z rolniczo-rzemieślniczego w przemysłowe.

Ważnym wydarzeniem w historii rozwoju Zielonej Góry było powstanie linii kolejowej i budowy stacji. Ten nowoczesny w XIX wieku środek transportu zmienił oblicze Zielonej Góry. Budowa stacji na północny

* Eckert Wojciech, dr inż., Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Budownictwa.

– wschód od rynku w odległości ok. 1,5 km spowodowała, że miasto zaczęło się rozwijać w tym kierunku. Powstało tzw. Nowe Miasto, o zupełnie odmiennym charakterze przestrzennym. Wytyczono nową dzielnicę o regularnym szachownicowym układzie ulic, z wytyczonymi dużymi działkami pod zabudowę willową, z rozległymi ogrodami. Szybko też główna ulica tej części miasta Aleja Niepodległości (Grosse Bahnhofstrasse) stała się reprezentacyjną ulicą Zielonej Góry, o tyle ważną, że łączącą dawne miasto ze stacją kolejową. Ulica ta przejęła też większą część ruchu wychodzącego z miasta w kierunku Sulechowa i Poznania. Stała się główną arterią ówczesnego układu komunikacyjnego dobrze dopasowująca się i dopełniającą istniejący układ, który był ukształtowany jeszcze w czasach średniowiecznych.

Reprezentacyjny charakter tej ulicy tworzyła elegancka i bogata zabudowa willowa najbogatszych mieszczan zielonogórskich, ale także ważne budynki użyteczności publicznej takie, jak: Starostwo Powiatowe, kościół, szpital, kino czy Miejska Kasa Oszczędności, a także lokale gastronomiczne. W tej części miasta nie było żadnych zakładów przemysłowych. Wszystkie budynki i obiekty budowlane otoczone były dużą ilością zieleni, a sama ulica była piękną aleją przy której zlokalizowano dwa place miejskie.

Aleja Niepodległości stała się przedłużeniem ulicy Żeromskiego (Niedertorstrasse) wychodzącej z narożnika rynku, stała się kontynuacją najważniejszej dla miasta przestrzeni publicznej ciągnącej się od rynku do dworca kolejowego.

Układ tkanki miejskiej, z biegiem lat, nie uległ istotnym zmianom. Nie został naruszony historyczny przebieg uliczek na Starym Mieście. Zmienił się jedynie ich charakter, funkcja i znaczenie dla życia miasta.

Jednym z bardziej spektakularnych procesów bezpośredniej ingerencji w historyczny układ przestrzenny Zielonej Góry po II wojnie światowej, było przekształcenie starego rynku oraz ulicy z niego wybiegającej w pasaż pieszy. Powstała główna oś komunikacyjna dla tej części miasta. Wyprowadzono ze ścisłego historycznego centrum całkowicie ruch kołowy. Uliczki dochodzące do rynku i deptaka w większości przekształcono w ulice zapewniające dostawy dla mieszkańców, handlu i usług oraz w miejsca do parkowania. Wieloletnia praktyka obsługi budynków usytuowanych przy tym wielkim pasażu miejskim (dziś można przyrównać go do tzw. „galerii handlowej" w hipermarkecie) wykształciła własny system dojazdu do poszczególnych obiektów. Aktualnie na rynku zielonogórskim oraz w obrębie pozostałej części deptaka praktycznie nie spotyka się samochodów.

Z biegiem lat deptak rozwijał swój terytorialny zasięg w centrum miasta. Do strefy pieszego pasażu włączono niegdyś reprezentacyjną al. Niepodległości, która ze swym willowym charakterem zabudowy oraz piękną wysoką zielenią lip, stanowi kompozycyjne dopełnienie części przyrynkowej o miejskim charakterze. Po kilku latach wytworzony podłużny układ pieszej komunikacji został wzbogacony o kierunek poprzeczny – z ulicy Kupieckiej wyprowadzono ruch samochodowy. Ulica Kupiecka jest jedną z najstarszych ulic w mieście, a dodatkowo jest ulicą o charakterze handlowym. W parterach kamienic są usytuowane liczne sklepy. Ulica ta znajduje się mniej więcej w połowie długości deptaka, dzieląc go dodaje całemu układowi przestrzennemu bardzo porządany kierunek poprzeczny.

Oczywiście takie rozwiązanie wymusiło z kolei konieczność rozwiązania komunikacji w pozostałej części miasta. Cały ciężar ruchu kołowego został przeniesiony na współczesne ulice okalające historyczne miasto, które zbierają ruch ze śródmieścia i rozprowadzają go na poszczególne dzielnice i osiedla mieszkaniowe. Arterie te oplatając Stare Miasto utrzymują ruch tranzytowy z dala od niego. Nastąpiła całkowita separacja ruchu kołowego od pieszego. Centralna część miasta stała się wielką przestrzenią publiczną z minimalnym udziałem ruchu kołowego.

Elewacje kamienic przylegających do deptaka odzyskują swój dawny wygląd. W parterach (i nie tylko) lokalizowane są funkcje handlowo-usługowe. W okresie letnim, przed lokalami gastronomicznymi, powstają liczne tzw. „ogródki piwne". Władze miejskie dbają o wygląd tej szczególnej części miasta, stanowiącej wizytówkę Zielonej Góry.

Wielkie przywiązanie mieszkańców do deptaka stawia wysoko porzeczkę programowi rewitalizacji Starego Miasta. Program odnowy struktury przestrzennej i architektonicznej powinien być rozumiany jako długotrwały i złożony proces, nie tylko renowacji fasad kamienic przyrynkowych, ale przede wszystkim jako proces ożywiania i przywracania do życia nie tylko zdegradowanych kamienic, ale całych kwartałów. Celem takiej odnowy zdegradowanych struktur tkanki miejskiej winno się stać określenie i przywrócenie na nowo warunków dla ich harmonijnego rozwoju na bazie zasad społecznych i ekonomicznych, ale także w dużym stopniu na bazie tradycji kulturowej danego miejsca.

W Zielonej Górze, w obszarze historycznego centrum, znajduje się wiele terenów, które uległy procesowi wielkiej degradacji w sensie społecznym i technicznym. Są to zarówno zdewastowane podwórza kamienic, ale także całe kwartały ulic, które często tworzą pierzeje deptaka. Obszary takie zwane są „straconą przestrzenią" i wyróżnić je można z otoczenia o charakterze zdecydowanie pozytywnym. Profesor Roger Trancik w swojej książce pt. „Finding Lost Space" taką przestrzeń określa jako obszar niezdefiniowany w kontekście całego miasta, bez wyraźnych granic kompozycyjnych, a jednocześnie bez możliwości określenia związków logicznych z pozostałą zabudową, tworzący luki w tkance miejskiej, dzieląc ją, a tym samym degradując. Takie tereny nawet wizualnie różnią się od swego sąsiedztwa, panuje tam chaos przestrzenny i funkcjonalny.

Dlatego pierwszym zadaniem w programie rewitalizacji Zielonej Góry powinno być znalezienie pomysłu i sposobu na włączenie tych terenów we współczesną strukturę przestrzenną miasta. Najlepszym sposobem na przywrócenie wartości tym obszarom jest włączenie ich w istniejący system przestrzeni publicznej miasta. Należy pamiętać, że tereny te stanowią niejako rezerwę terenową i mogą posiadać dużą wartość rynkową. Tak więc w przypadku właściwego zagospodarowania mogą przynieść całemu miastu duże korzyści.

Istniejący układ pieszego pasażu miejskiego dzieli przestrzeń centrum Zielonej Góry na 5 obszarów, w których udział „straconych przestrzeni" jest różny:

I teren kwartałów przyległych bezpośrednio do Rynku,

II kwartały między ul. Wandy i Lisowskiego oraz Żeromskiego, Kupiecką i Westerplatte,

III kwartały ulic między ulicami Niepodległości, Kupiecką i Westerplatte,

IV kwartały między ulicami Moniuszki, al. Konstytucji i Kupiecką,

V kwartały między ulicami Niepodległości, Kupiecką, pl. Matejki i Chrobrego.

Jeśli weźmie się pod uwagę, że mieszkańcy Zielonej Góry bardzo lubią swój deptak, to można śmiało powiedzieć, że Stare Miasto wraz z deptakiem należą bez wątpienia do ważniejszych walorów miasta. Jest to część miasta centralna, a dla mieszkańców wręcz symboliczna. Można powiedzieć, że stanowi wizytówkę całego miasta

Silna więź mieszkańców ze swoim miastem, wymusza konieczność pełniejszego zbadania fenomenu zielonogórskiego deptaka. Ulice, place oraz budynki, które go wyznaczają tworzą przestrzeń publiczną ogólnie dostępną o rodowodzie historycznym. Wprawdzie przestrzeń swoje zręby kompozycyjne kształtowała w innej kulturowej rzeczywistości, ale na szczęście współcześni mieszkańcy akceptują ją i są z niej dumni.

**Deptak stary – deptak nowy**

Zdaniem mieszkańców miasta zielonogórska starówka jest wyjątkowa. Wprawdzie zabytków najwyższej klasy jest tu niewiele: pozostałości fortyfikacji miejskich z XV wieku, ratusz który w XVI wieku stanął na miejscu spalonej, drewnianej siedziby władz miasta, kościół farny – najstarszy zabytek w mieście (opinie na temat daty powstania są podzielone), dawny zbór ewangelicki (dzisiaj kościół Matki Boskiej Częstochowskiej) o konstrukcji szachulcowej z 1747 r. z dobudowaną w XIX wieku wieżą i kilka innych, to jednak stare miasto ma wyjątkowy klimat i niepowtarzalny charakter. Klimat ten nadają centrum miasta głównie budynki mieszkalne. Tworzą wspaniałe ciągi reprezentacyjnych pierzei stojących wzdłuż ważnych ulic jak np. ulica Mikołaja Reja wytyczona i zabudowana w ciągu kilku pierwszych lat XX wieku lub urocze, choć zaniedbane, wąskie zaułki takie jak np. ulica Masarska. Swój dawny willowy charakter zachowała aleja Niepodległości zaś na ulicy Kupieckiej jak dawniej odbywa się handel. Ulica Stefana Żeromskiego i plac przy Ratuszu zabudowane są kamienicami z przełomu XIX i XX wieku stojącymi jednak na reliktach starszych budynków. Bardzo interesujące są ulice i place znajdujące się na miejscach dawnych przedmieść.

Jak wspomniano, w latach 70. XX w. sielski klimat miasta zakłóciła decyzja władz Zielonej Góry o zamianie części ulic w centrum na ciągi piesze, tzw. deptak. Opór społeczny przed tą, jak dzisiaj widać odważną decyzją, był bardzo duży. Mieszkańcy Śródmieścia nie chcieli zaakceptować faktu, że nie będą mogli podjechać pod Ratusz samochodem lub autobusem. Dodatkowe kontrowersje budziła plastyczna forma posadzki deptaka. Czarne kamienne płyty nadawały szlachetny, surowy wyraz ciągom pieszym, białe kwadratowe pola wyznaczały czytelny rytm. Nowoczesne lampy i ławki uzupełniały całość tej kompozycji urbanistycznej.

Obecnie nikt z zielonogórzan nie może sobie wyobrazić centrum swojego miasta bez deptaka. Niestety, jak wszystko, również i deptak stopniowo ulegał starzeniu i degradacji. Podobnie jak kamienice stojące frontem do deptaka, które przez lata utraciły swój blask i piękno.

Od kilku lat mozolnie i nie bez przeszkód prowadzona jest tzw. „rewitalizacja" zielonogórskiej starówki. Na początku polegała ona na malowaniu fasad wybranych kamienic. Wyboru budynków do rewitalizacji dokonywał najczęściej zastępca prezydenta miasta. Wesoła i dosyć przypadkowa kolorystyka podkreślała prowincjonalny charakter Zielonej Góry. Słaba jakość farb, brak doświadczenia wykonawców, mała wrażliwość na szczegóły oraz pośpiech spowodowały, że obecnie kamienice te, pokryte szlachetną patyną, sprawiają wrażenie jakby nie były odnawiane od ok. 100 lat, czyli od czasu ich powstania. Później rozpoczęto bardziej planowe działania. Powołano Fundację Rewitalizacji, która dysponując bardzo skromnym budżetem spowodowała, że pomalowano kilka kolejnych kamienic. Obecnie obok Fundacji miasto posiada środki finansowe oraz projekty wykonawcze modernizacji deptaka, renowacji kamienic, tzw. małej architektury, a także oświetlenia wybranych zabytków.

Opracowania te jednak, w przeciwieństwie do projektu z lat 70. XX w., są opracowaniami mało odważnymi, nienowoczesnymi, zachowawczymi.

Projekt modernizacji posadzki deptaka przejawia wiele niekonsekwencji w szczegółach, np. w wielu miejscach nie nawiązuje do historycznych przebiegów linii zabudowy, zbyt sztywno trzyma się stałych szerokości ulic, niezrozumiałe są urwania pasów z płyt granitowych (dawne chodniki), przypadkowo usytuowane są ławki i gazony, niepotrzebnie zostały wydzielone ciągi piesze w uliczkach bocznych itp. Powoduje to, że nieczytelna staje się idea nawiązania do historycznego przebiegu ciągów pieszo-jezdnych w Zielonej Górze. Jest opracowaniem poprawnym (choć monotonnym, typowym i mało oryginalnym), ale nie wnoszącym nowych jakości w historyczną przestrzeń

deptaka. Nie zawiera elementów ożywiających poszczególne wnętrza, nie nawiązuje do historycznych elementów starego miasta np. cieków wodnych, mostków, rynsztoków itp., nie posiada wyrazistej formy, ani elementów, które mogłyby być nawiązaniem do dziejów, tradycji, charakteru Zielonej Góry.

W opracowaniu nie wykorzystano współczesnych możliwości technicznych, technologicznych i materiałowych (beton, sztuczny kamień, szkło, woda, światło itp.). Nie wykorzystano też nowoczesnych metod i sposobów projektowania tego urbanistycznego elementu miasta. Często kontrowersyjnych, dyskutowanych społecznie ale odważnych i wizjonerskich. Zresztą często jest tak, że coś co bywa kontrowersyjne współcześnie z czasem jest akceptowane. Coś co dzisiaj jest zachowawcze, prawie zawsze z czasem zostanie uznane za archaiczne.

Wydaje się, że istnieje jeszcze szansa, aby przywrócić piękno zielonogórskiej starówki wykorzystując nowoczesne materiały, technologie i konstrukcje, ale przede wszystkim nowoczesne idee w zakresie projektowania urbanistycznego. Tak jak już kiedyś było.

Piotr Fiuk*

# PRÓBA POSZUKIWANIA PIĘKNA W FORMIE WSPÓŁCZESNYCH KAMIENIC STAROMIEJSKICH

**ATTEMPT AT FINDING BEAUTY IN THE FORMS OF CONTEMPORARY OLD TOWN TENEMENTS**
Creative activity of architect has been always connected with reflecting the changes, which occur in society life. Ancient and modern architecture reflects a position and status of civilisation by which it is created. Its image is a «synthesis» of complex determinants and individual factors, which emerge from the local conditions of the particular period. The special value of architecture is search for beauty and its preservation in the shape of a building and in quality of its precincts.

*Architektura [łac., gr.] jest sztuką tworzenia ładu w otoczeniu w celu lepszego dostosowania go do zaspokojenia wielorakich fizycznych, materialnych i kulturowych potrzeb ludzi przez planową przemianę naturalnego środowiska oraz budowanie form i wydzielanie przestrzeni o różnym przeznaczeniu* [1]. Twórcza działalność architekta w kształtowaniu i organizacji przestrzeni wiązała się od zawsze z odzwierciedleniem przemian zachodzących w życiu społeczeństw [2]. Dawna i współczesna architektura, ze wszystkimi powiązanymi z nią elementami, odzwierciedla pozycję i status cywilizacji, która ją stworzyła. Jej oblicze jest wizerunkiem i „syntezą" złożonych uwarunkowań – geograficznych, gospodarczych, technicznych, ekonomicznych, politycznych, społecznych, kulturalnych i innych, indywidualnych czynników, wynikających z lokalnych uwarunkowań danej epoki. Szczególną wartością architektury jest poszukiwanie piękna i jego utrwalenie w kształcie budowli i w jakości powiązanego z nią otoczenia.

Dziedzictwo przeszłości tworzą w większości dzieła najznakomitsze, których trwałość materialna i okazałość form odzwierciedlają dążenie do budowania prestiżu, osiągnięcia wysokiej pozycji społecznej, pokazania statusu materialnego fundatora (inwestora). Wybitnie utalentowani architekci stworzyli budowle sakralne, których forma, struktura, przestrzeń „dążyły" do osiągnięcia ponadczasowej doskonałości, próbowały „doświadczyć" absolutu.

Jakość architektoniczna współczesnych realizacji – indywidualnie odbierana i zawsze umowna – określa charakter danego miejsca, kształtuje wizerunek inwestora, gospodarza i użytkownika, jest obrazem ich ekonomicznej i kulturowej pozycji. Nieliczne, najwybitniejsze realizacje wywierają wpływ na otoczenie, stają się wzorem, inspiracją, kształtują kanon i styl – są *piękne* i zaliczane do elitarnego świata *dzieł sztuki.*

Architektura współczesna, poddawana przekształceniom i procesowi transformacji bezustannie kształtuje swoje bogate, zindywidualizowane oblicze, składające się z kalejdoskopu form, barw i odcieni. W jej kolejnych postaciach krystalizują się nowe trendy i tendencje. Ich utrwalenie w tradycji, kanonie lub kierunku stylowym wymaga weryfikacji i przetrwania próby czasu; „rzeczywistość" surowo osądza idee–efemerydy, nie wnikające w głębię poruszanego problemu, skoncentrowane na efektownych ale powierzchownie uproszczonych koncepcjach. Krystalizacja i utrwalenie nowej koncepcji ideowej, uznanie jej wartości, jest złożonym procesem. Wymaga przeprowadzenia dogłębnych analiz i studiów ideowych, przeprowadzenia doświadczeń na przykładach udanych realizacji, uwzględnienia złożonych uwarunkowań i „pogodzenia" sprzecznych kryteriów. Potwierdzenie uznania nowych idei przynosi wysoka ocena i popularność autorskich publikacji (monografii, artykułów, programów medialnych) prezentujących nowe

* Fiuk Piotr, dr inż. arch. Politechnika Szczecińska, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego.

Współczesne projekty kamienic: Hamburg – nabrzeże Hafencity (1, 5); Hamburg – Stare Miasto (3); Utrecht (2); Eindhoven (4), fot. autora; Szczecin, kamienica na Starym Mieście – Rynek Sienny 1, projekt autora z 2007 r. (6)

koncepcje i idee; na ich uznanie i wartość wpływają znacząco opracowania krytyczne i wywołujące dyskusje recenzje.

W utrwaleniu się nowej idei, wywierającej duży wpływ na środowisko, wywołującej proces kontynuacji przez „młodszych" twórców nieodzowne jest jej spektakularne zaprezentowanie: na pokazach i wystawach efektownego projektu-koncepcji; poprzez opublikowanie założeń teoretycznych i idei w książce, katalogach, czasopismach, które stają się popularnymi pozycjami w środowisku i poza nim, wywołującymi dyskusję i cykl polemicznych lub wspierających artykułów; zwycięstwo z prestiżowym konkursie architektonicznym; zwieńczeniem procesu krystalizacji nowej tendencji-stylu są efektowne realizacje, potwierdzające ich atrakcyjność artystyczną i naukową, kreatywność i nowatorstwo [3].

Nowe tendencje w architekturze posiadają indywidualną estetykę, własny kanon idei i wartości, wyróżniają się strukturą przestrzenną. Ich forma jest uzewnętrznioną syntezą złożonych elementów (materialnych i duchowych, oryginalnych myśli i idei), tworzących nowy styl, kanon, wzorzec. Wielkim uproszczeniem jest postrzegane ich tylko przez pryzmat stylistyki i zewnętrznego kostiumu, bez odniesienia do złożonego programu ideowego i ukształtowanych zasad.

W Polsce po 1989 r. nową jakością w architekturze stały się projekty i realizacje związane z odbudową i transformacją zespołów staromiejskich i ich fragmentów. Zagadnienie to jest odrębnym, rozległym obszarem badań naukowych [4]. Przy niezwykłej złożoności problemów, jakie wiążą się ze współczesnymi realizacjami na obszarach średniowiecznych centrów miast, do postrzeganych najbardziej emocjonalnie należy zagadnienie piękna Polskiej architektury sprzed 1989 r. (często bardziej prawidłowym jest nazwanie jej budownictwem niż architekturą, rozumianą jako forma „sztuki kształtowania przestrzeni") nie wyróżniało piękno. Współczesne koncepcje, projekty konkursowe i liczne realizacje wyróżniają się urodą formy i pięknem powściągliwej nowoczesności. Możliwości inwestycyjne (na które składa się wiele elementów; przede wszystkim: prawo prywatnej własności, warunki ekonomiczne, możliwości techniczne i technologiczne, przeznaczenie funkcjonalne powiązane z przestrzenią wolnego rynku działalności gospodarczej) łączą się z rozwiniętą i rozległą inwencją twórczą (często także z działalnością zaledwie aspirującą do tego miana). Nie wnikając w tym miejscu w złożoność zagadnień konserwatorskich, historycznych, ideowo–politycznych, do których we wszechstronnym zakresie odnoszą się studia, koncepcje i projekty zabudowy dzielnic staromiejskich – ich bezdyskusyjnie wyróżniającym się elementem jest forma architektoniczna; akceptowana, wyróżniana nagrodami, ale też budząca kontrowersje. Współczesne projekty „staromiejskie" poszukują języka stylowego i formy odpowiedniej do historycznych lokalizacji i ich wielowiekowej tradycji, właściwej z charakterem i klimatem przestrzennym tego miejsca. Wykrystalizowały się różne tendencje ideowe realizacji architektonicznych w obrębie starych miast: stylizacja, rekonstrukcja, retrowersja, nowoczesna kreacja, zasada neutralnego sąsiedztwa, współczesna interpretacja historycznej zabudowy. Zauważalne jest również transponowanie form architektonicznych, będących ilustracją współczesnych awangardowych tendencji, do formy zabudowy kamienicowej [5]. Współczesna architektura, wpasowana w „gorset" kamienicowej elewacji, kontynuuje naturalną, historyczną zasadę ewolucji swoich form zgodnie z duchem czasu, zmieniającymi się tendencjami, upodobaniami i modami [6].

Poszukiwanie piękna we współczesnej zabudowie staromiejskiej nie powinno polegać na cytatach, powtórzeniach i skojarzeniach z przeszłością. Interesująca jest próba nawiązania „dialogu z wartościami", jakie dostrzegamy w architekturze historycznej. Piękno zawarte może być w niewymuszonej wypowiedzi,

autentycznej kreacji – nie hamowanej ograniczeniami konwencji „konserwatorskiego" projektowania architektury w środowisku zabytkowym [7] – wyrażonej w formie, która odzwierciedla współczesność, jest odpowiednia dla nowej funkcji, zastosowanych technologii. Indywidualna forma powinna swoją atrakcyjnością artystyczną i walorami przestrzennymi wykraczać poza użytkową i funkcjonalną konieczność. Sztuką jest wykreowanie dzieła architektonicznego o atrakcyjnym nowoczesnym obliczu, „właściwego" do jego zabytkowej lokalizacji, zachowującego „odpowiednią" relację z artystycznymi walorami historycznej architektury staromiejskiej. Koherencji z zabytkową strukturą nie zapewni samo zastosowanie elementów kompozycyjnych, odnoszących się do utrwalonego wyobrażenia o archetypie kamienicy staromiejskiej. „Tworzywem" architektonicznym może być detal lub jego wymowny brak – pod warunkiem, że programowy puryzm odczytany będzie jako wartość i element kreacyjny. Strukturę kamienicy podkreśla kondygnacja ogólnodostępnego przyziemia, „mieszczańskość" wyższych pięter, zasada zwieńczenia bryły, gradacja otworów. Tektonika elewacji – wkomponowanej w układ pierzei, będącej integralnym elementem kupieckiego i patrycjuszowskiego miasta – odnosi się do odwiecznej potrzeby „rywalizacji" i efektownej prezentacji właściciela-inwestora, podkreślając jego pozycję materialną, status społeczny, aspiracje jako mecenasa i znawcy sztuk.

## BIBLIOGRAFIA


[1] P. Biegański, *Architektura. Sztuka kształtowania przestrzeni*, Warszawa 1974.

[2] P. Fiuk, *Transformacja zespołów staromiejskich w Polsce po 1989 r.*, (w opracowaniu).

[3] P. Fiuk, A. Hołubowska, *10. Biennale Architektury w Wenecji, 2006 – miasta, architektura i społeczeństwo. Oblicza miast współczesnego świata; idee, opinie, refleksje*, [w:] Przestrzeń i FORMA, Szczecin, nr 7–8/2007.

[4] P. Fiuk, *Tożsamość i odnowa krajobrazu staromiejskiego w Szczecinie*, [w:] *Odnowa krajobrazu miejskiego*, materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej ULAR 2, Gliwice 2006.

[5] P. Fiuk, *Attempt to apply a traditional craftsmanship in reconstruction of the Old Town in Szczecin – tenement house in Nowy Rynek 6*, [w:] *Traditional Craft in 21st Century Architecture*, Szczecin 2005.

[6] P. Fiuk, *Problem autentyzmu w odbudowie szczecińskiego Podzamcza – kwartał XII, kamienica Kurza Stopka 3/4*, [w:] *Tożsamość miasta odbudowanego. Autentyzm – Integralność – Kontynuacja*, Gdańsk 2001.

[7] L. Kłosiewicz, *Hasło architektura*, [w:] *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, Warszawa 2001.

[8] H. Orlińska, S. Latour, *Szczecin* [w:] *Zabytki architektury i urbanistyki w Polsce. Odbudowa i konserwacja*, t. I pod red. Wiktora Zina, *Miasta historyczne*, pod red. Wojciecha Kalinowskiego, Warszawa 1995.

[9] M. Słomiński, *Szczecińskie Podzamcze. Staromiejska dzielnica nadodrzańska i jej odbudowa* – kwartały XIV i XVI, Szczecin 1998.

[10] A. Sarnitz, *Loos*, Taschen 2006.

## PRZYPISY

[1] Kłosiewicz L., *Hasło architektura*, [w:] *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, Warszawa 2001, s. 7.
[2] Biegański P., *Architektura. Sztuka kształtowania przestrzeni*, Warszawa 1974, s. 21.
[3] Utrwaloną pozycję kreatorów nowych tendencji we współczesnej architekturze posiadają (między innymi) Norman Foster, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Jean Nouvel. Próbą wywołania dyskusji o obliczu nowej urbanizacji współczesnego świata jest bardzo sugestywny, „piękny", chociaż (zgodnie z założeniami) głęboko teoretyczny projekt utopijnego miasta idealnego VEMA we Włoszech, zaprezentowany na „10. Biennale Architektury w Wenecji w 2006 r.; prezentację na wielkiej międzynarodowej wystawie uzupełniał obszerny katalog. Koncepcja Vemy przedstawiona została w licznych artykułach o zasięgu międzynarodowym, o tym projekcie autor (wraz z A. Hołubowską) pisał w artykule: *10. Biennale Architektury w Wenecji, 2006 – miasta, architektura i społeczeństwo. Oblicza miast współczesnego świata; idee, opinie, refleksje*, [w:] *przestrzeń i FORMA*, Szczecin, nr 7–8/2007 (w druku).
[4] Autor jest w trakcie przygotowywania monografii pod tytułem: *Transformacja zespołów staromiejskich w Polsce po 1989 r*.
[5] Popularnych na międzynarodowym forum, znanych z publikacji w monografiach i czasopismach.
[6] Znane są przykłady realizacji awangardowych idei, których materializacja wymagała (łagodnego lub burzliwego) dostosowania do zabytkowego sąsiedztwa: (między innymi) kamienica z *Café De Unie* przy Mauritsweg w Rotterdamie (1925), zaprojektowana przez Johannesa Pietera Ouda; dom handlowy Goldmana i Salatscha w Wiedniu przy Michaelerplatz 3 (1909–11) autorstwa Adolfa Loosa, [w:] Sarnitz A., Loos, Taschen 2006, s. 37–39.
[7] Ograniczenia te często wynikają z błędnie „odczytywanej" przez architektów administracyjnej roli i funkcji służb konserwatorskich (krzywdząc ostatnie z wymienionych).

Anna Frysztak*

# PIĘKNO SUBIEKTYWNE ZGLOBALIZOWANEJ ARCHITEKTURY

SUBJECTIVE BEAUTY OF GLOBAL ARCHITECTURE
Beauty attributes are not constant value. Historically – in the sphere of western culture, in its main current, they have change successively. Cotemporary, global architecture is characterized by different beauty canons, existing simultaneously. And democratisation brings them about to subjective perception. Is it possible to put them into hierarchy? Doubtless, the main challenge is to determine structural canons for new, progressive architecture.

**Atrybuty piękna, ich zmienność w rozwoju historycznym**

Sprecyzowania wymaga, przede wszystkim, poziom szczegółowości, czy też patrząc na ten sam problem z drugiej strony, poziom ogólności atrybutów. Wysoki poziom ogólności to relacje takie, jak na przykład *piękno to dobro, piękno to harmonia*. Bardziej szczegółowe wydają się być takie charakterystyki, jak na przykład *symetria, asymetria, uformowania rytmiczne*. Te bardziej szczegółowe mają większy wpływ na realizację piękna w konkretnych obiektach. Tym samym – materializując się w formie – stanowią, między innymi i one, o jej odmienności. Podczas gdy atrybuty wysokiego poziomu mniej różnicują – a nawet mogą jednoczyć różne estetycznie formy. Bo czyż zarówno układ symetryczny (niech posłuży nam za abstrakcyjny przykład trójkąt równoboczny) i forma zbudowana w oparciu o asymetrię (taką jest, na przykład, spirala logarytmiczna) nie mogą być obydwie odbierane jako harmonijne. Dla celów niniejszego tekstu ważniejszy wydaje się być bardziej szczegółowy poziom atrybutów.

Atrybuty piękna, przynajmniej w kulturze zachodniej – a dokładniej w jej głównym nurcie, podlegały z upływem czasu zmianom. Inne było piękno gotyckie, inne renesansowe… Podlegały zmianom tak jak kanony stylu charakterystycznego dla kolejnych epok. Władysław Tatarkiewicz [1] badając dzieje kategorii piękna, w obszarze różnych sztuk, wyróżnił wiele jego odmian, klasyfikując je chronologicznie. Podobnie Umberto Eco i Girolama de Michele [2] uznali za słuszne zajmowanie się różnymi jego odmianami (również w odniesieniu do różnych sztuk) w historycznym porządku.

O pięknie w architekturze nie sposób mówić w oderwaniu od jego przejawów w postaci formy istniejących, czy projektowanych obiektów. Aczkolwiek posługiwanie się w projektowaniu określonym zestawem norm estetycznych nie wystarcza by wykreować piękno. I atrybuty piękna, i kanony stylistyczne ewaluowały także w obrębie tej samej epoki stylistycznej. Na przykład wczesny renesans, pełny rozkwit stylu, okres schyłkowy, manieryzm. Po wyczerpaniu możliwości ewolucyjnych następował przełom formujący nową epokę poprzez kwestionowanie reguł zastanych. Sąsiadujące epoki posiadają w dużym stopniu cechy przeciwstawne.

Tak można oceniać, z perspektywy czasu obecnego, punkt widzenia uczestnika kolejnych procesów cywilizacyjnych – przynależnego do kultury zachodniej. Inne środowiska (afrykańskie, Indian amerykańskich, państwa środka…) były dla niego, jeśli w ogóle, mniej dostępne. Tak w znaczeniu dosłownym i w przenośni – w sensie mentalnym.

Tę sinusoidę, paradoksalnie zburzył wiek XIX. Paradoksalnie, bo również dążył do nowego stylu, (czego efektem była secesja.) Paralelnie wykorzystywano historyczne kanony do ówcześnie realizowanych

* Frysztak Anna, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

obiektów – powstawały obiekty neogotyckie, neorenesansowe … Występowało także zjawisko eklektyzmu, łączenia cech stylistycznych różnych epok w jednym obiekcie. Nie jest przypadkiem, że wtedy też kształtowało się nowe podejście do spuścizny i ruin, nasycone szacunkiem i, będącą tego konsekwencją, postawą konserwatorską. A wrażliwość na problemy społeczne utopijnych socjalistów, skłaniała do warunkowania piękna szczęśliwością społeczną.

Początek XX wieku przyniósł nowy styl, modernizm, oparty na funkcjonalnym obliczu piękna. Różnica między formą i funkcją zanika. A nawet, w skrajnej doktrynalnej postaci funkcjonalizmu, przestaje istnieć. Zabiegi o piękno formy zostają odrzucone. Forma, może właściwszym wyrazem jest tu – kształt, staje się pochodną funkcji. Nie wszyscy moderniści negowali potrzebę piękna. Ludwig Mies van der Rohe poszukiwał platońskich czystych form – *less is more.* Ripostą na to idealizowanie, symbolicznie rozpoczynającą postmodernizm było l*ess is bore* Roberta Venturiego [3].

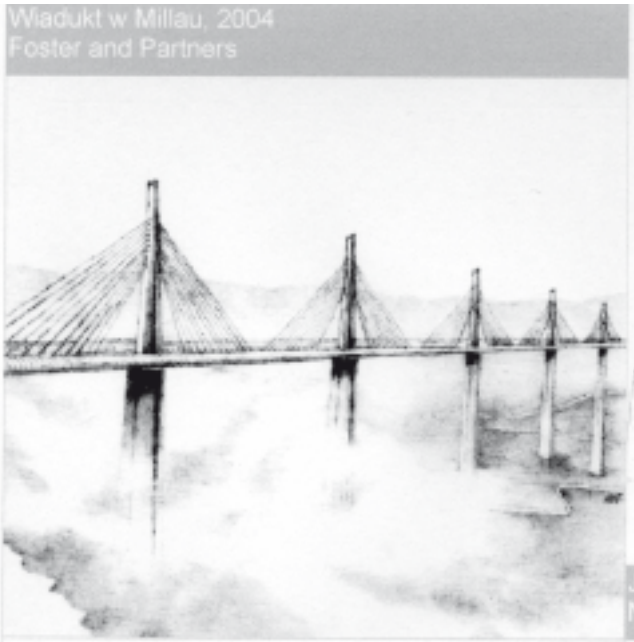
**Epoka obecna: dziedzictwo, demokratyzacja, postęp i techniki postindustrialne, globalizacja, ekologia**

Współczesny stosunek do przeszłości – ukształtowany i obwarowany przepisami prawa – skutecznie chroni obiekty i krajobraz zabytkowy i historyczny, ogólnie mówiąc dziedzictwo kulturowe. Co więcej, zdarza się, że środowisko architektów projektujących odczuwa czasem wymagania stawiane przez egzekwujące odnośne przepisy służby konserwatorskie – jako ich nadinterpretację. Krakowskim przykładem, choćby, „blokowanie" adaptacji na cele kulturowe austriackiego fortu św. Benedykta z czasów Twierdzy Kraków.

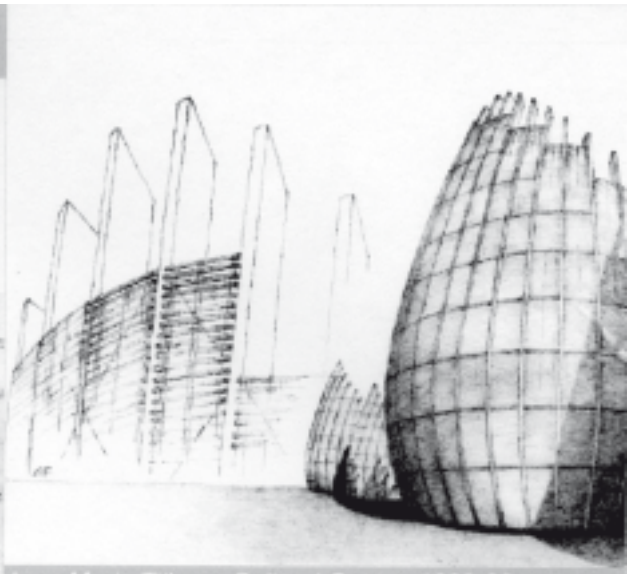
W powyższym przykładzie, może jeszcze bardziej gwałtowne były protesty okolicznych mieszkańców. Następuje, bowiem, emancypacja lokalnych społeczności. Zachęcana prawodawstwem europejskim. Unijna zasada subsydiarności dopuszcza ingerencję władz centralnym w szczebel samorządowy tylko w niezbędnych sytuacjach. Prawo do życia w środowisku znajomym (zapisane już w Deklaracji Amsterdamskiej) ma swoje konsekwencje w rewitalizacjach rehabilitacjach tkanki mieszkaniowej. Odnosząc podobne zjawiska do skali szerszej – należy wskazać na demokratyzację społeczeństw. Towarzyszy jej, w sposób niejako naturalny, wzrost wzajemnej międzyludzkiej tolerancji. Także łatwiejsza akceptacja odmiennych wzorców przestrzennych. Wyrozumiałość dla odczuć subiektywnych.

Współczesny świat zbliżył się do siebie. Zawdzięcza to technologiom umożliwiającym szybkie fizyczne przemieszczanie się z jednego krańca w drugi – to po pierwsze. Po drugie – powszechnej dostępności środków komunikacji, takich jak Internet, komórka. Swoją rolę odgrywają massmedia, zmierzające w stronę interaktywności. To wszystko powoduje wzajemną znajomość równoległych kultur, przenikanie wzorców, atrakcyjność odmienności. Procesy globalizacyjne nie pozostają bez wpływu na oblicze dużych miast, szczególnie metropolii – upodobniając je do siebie zabudową centrów drapaczami chmur, będących symbolami prosperity, postępu, nowoczesności. (Nie ominęło to nawet konserwatywnego świata arabskiego, – o czym świadczy Dubai i Abu Dhabi[4]. A jednak, jak dotąd, nie doprowadziła globalizacja do totalnej unifikacji kulturowej. Co więcej można wręcz mówić o potrzebie landmark i o tęsknocie za lokalnością. (Która, notabene, nie wyklucza z uczestnictwa w najszerszej skali.)

Poza wspomnianymi już technologiami komunikacyjnymi i transportowymi – komputer i informatyka wywierają bezpośredni wpływ na projektowanie architektury modnego site/non-site krajobrazu [5]. A to dostarczając narzędzia do rozwiązań konstrukcyjnych i kształtowania form. I co ważne nie tylko ich projektowania, ale i rozwiązań realizacyjnych i eksploatacji. Wystarczy wspomnieć dostępność obliczeń ustrojów statycznie niewyznaczalnych, konstrukcji pracujących na rozciąganie… Obniżenie pracochłon-

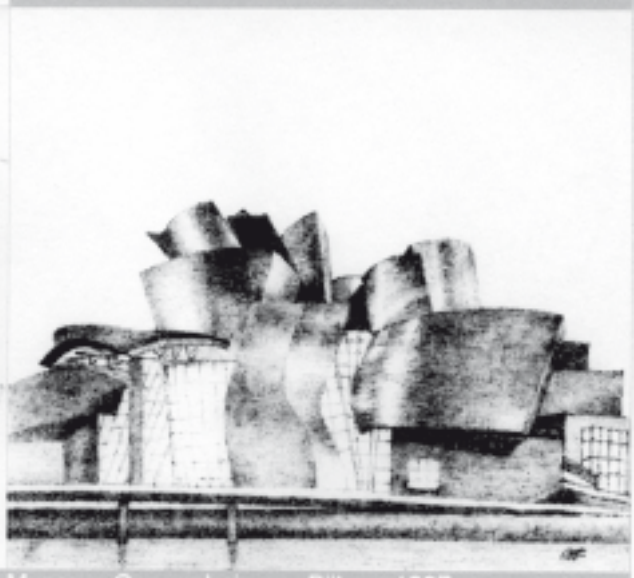


Wiadukt w Millau, 2004
Foster and Partners



Jean-Marie Tjibaou Cultural Center, 1992-98
Nouméa, New Caledonia, Renzo Piano

City of Culture, Santiago de Compostella, 1999-
Peter Eisenman Architects



Muzeum Guggenheima w Bilbao, 1997
Frank O. Gehry

ności i czasochłonności projektowania umożliwia modelowanie wielu wersji i ich wizualizacje, przed podjęciem ostatecznej decyzji. Dzięki temu samemu forma może być skomplikowana, nieregularna i złożona z elementów o niepowtarzalnych kształtach, nieraz bardzo wyrafinowanych.

Zagrożenia ekologiczne stanowią, bodaj, największe wyzwanie, z jakim przyjdzie się zmierzyć ludzkości w XXI wieku. Zanieczyszczenie środowiska (gleby, wód, powietrza), kwaśne deszcze, zjawiska miejskiego smogu, konsekwencje dziury ozonowej i globalnego ocieplenia – mają charakter ogólnoświatowy, nie respektują ani granic państwowych, ani regionalnych. Przeciwdziałanie im dotyczy sfery architektury, zwłaszcza w zakresie energooszczędności. Wskazać należy na korzystanie z odnawialnych źródeł energii. Także na energooszczędną produkcję materiałów budowlanych, w tym ograniczenie transportu materiałów. Oraz na redukcję kosztów eksploatacyjnych – na zabudowę przypada około 40% zużywanej energii, w czym lwią część stanowią koszty ogrzewania (w tropikach – chłodzenia). Problemy ekologiczne, odkryły dla architektury na nowo piękno form nie- i nie do końca regularnych, charakteryzujących przyrodę. Proponowane w tej konwencji założenia zespalają się z otoczeniem.

**Konkluzja, konsekwencje dla statusu piękna we współcześnie realizowanej architekturze**

Jeśli architektura jest adekwatna wobec potrzeb społeczeństwa, odpowiada na pojawiające się w określonym miejscu i czasie wyzwania – to dotąd, dokąd (nawet w tym samym chronologicznie okresie) istnieją różne społeczeństwa (o różnej mentalności, poziomie cywilizacyjnym, odmiennych upodobaniach kulturowych) i odmienne w jego obrębie konteksty – odpowiedzi architektoniczne będą, co więcej powinny być) niejednakowe. Prowadzi to w konsekwencji do indywidualnej formy, kodującej każdorazowo wydobyte w procesie twórczym kanony piękna. (Jeśli zostaną wykreowane.) Tym bardziej, że ma na nie ponadto wpływ (świadomy, bądź podświadomy) architekt / zespół projektujący.

W tych różnych kontekstach, czym innym będzie nowość, czy forma szokująca (lub mówiąc łagodniej – zwracająca na siebie uwagę.) Różne architektury, różne formy, różne kanony piękna występujące równolegle, obok siebie. Taki wydaje się być stan obecny. Świat nie jest analogowy. Kondycję architektoniczną obecnie powstających obiektów, założeń, krajobrazów buduje nie tylko ruch nowoczesny. *Less is bore* – odnoszone przez Roberta Venturiego dla pojedynczego obiektu, projektowania jego warstw kulturowych i symbolicznych – zastosowane wbrew zamierzeniom autora do skali globalnej wydaje się sprawdzać. Architektura współczesna to nie tylko nurt nowoczesny.

Nurt nowoczesny ze skłonnością do kreacji formy obiektu i zakodowanego w niej piękna, w sposób integralny, nieodłączny od materii budowlanej i konstrukcyjnej. Taki był/jest i high-tech, i dekonstrukcja, i minimalizm… Podobnie ustosunkowuje się ruch nowoczesny formą organiczną do wyzwań ekologicznych. W propozycjach ostatnich zespalając ją z zastanym środowiskiem i kulturowym i naturalnym. Jedynie wąsko rozumiany postmodernizm (rozumiany jako kierunek w architekturze, a nie epoka po modernizmie) niekoniecznie stosował się do tej zasady – wystarczy przypomnieć *decorated sched* [6]. Piękno realizacji nowoczesnych bywa różne. Lekkość, zawieszenie w powietrzu negujące niemal siłę grawitacji (wiadukt w Millau, Foster and Partners), rzeźbiarskość bryły (muzeum Guggenheima w Bilbao, Frank O. Gehry), organiczne wyrastanie formy z otoczenia (City of Culture, Santiago de Compostella, Peter Eisenman Architects [7]).

Forma organiczna dominuje ostatnio w architektonicznych żurnalach. Chociaż nie wszyscy porzucili geometrię z jej redukcjonistyczną szlachetnością na rzecz topologii i fraktali. Poszanowanie środowiska, walka z globalnym ociepleniem… nie wymuszają

w architekturze nieregularności, formy organicznej. Budynek ekologiczny może być sześcienny, hiperboliczny czy elipsoidalny. Istnieje, więc, paralelnie w nurcie nowoczesnym piękno redukcjonistyczne; często nacechowane symetrią.

(Forma organiczna, podobnie jak abstrakcja geometryczna, nie są ostatnimi odkryciami sztuki. W tym pierwszym przypadku wystarczy wskazać na Gaudiego; w drugim na architektów rewolucji francuskiej, a później konstruktywistów. Pozostawanie przy geometrii, wbrew ostatniej modzie na formy opływowe przypomina postawę Palladia, który nie porzucił renesansowej przejrzystości na rzecz baroku.)

Wracając do ekologicznych wyzwań, rozwiązania opracowane w odpowiedzi na te zagrożenia możliwe są do stosowania w budynkach o formie tradycyjnej. I są adaptowane do obiektów wybudowanych wcześniej, ale i nowo wznoszonych z zachowaniem tradycyjnej estetyki. Zwłaszcza popularny jest tradycyjny, jednorodzinny dom pasywny. Tani w eksploatacji i zaspokajający upodobania estetyczne statystycznego klienta. U nas często wzorowane na historycznej architekturze dworkowej.

Architekturę skrajnie tradycyjną, którą odnajdujemy w różnych miejscach globu (na przykład w arabskim Jemenie, lasach deszczowych Amazonii zamieszkałych przez indiańskie plemiona, na polinezyjskich wyspach) – cechuje spójność ze stylem życia lokalnych społeczności. Architektura skrajnie tradycyjna nie jest architekturą neo-. Powtarza i ulepsza formy i technologie powstałe i ugruntowane w długich okresach czasowych. Mierzonych setkami lat. Wbudowywanie w te formy piękna jest często podświadome – zawsze wtedy, gdy nie polega na dodawaniu dekoracji, na upiększaniu – a więc, gdy piękno jest zawarte w, szeroko rozumianej nie tylko konstrukcyjnie, strukturze obiektu. Zdarza się, że architektura skrajnie tradycyjna stanowi inspirację dla nowoczesnych realizacji na swoim terenie. Przykładem Jean-Marie Tjibaou Cultural Center, Nouméa, New Caledonia zaprojektowane przez Renzo Piano. Takie decyzje, niewątpliwie, ułatwiają akceptację nowoczesnej architektury przez członków społeczności tradycyjnych.

To prawda, że im mniej odległa epoka, im krótsza perspektywa czasowa, tym więcej dostrzega się szczegółów i tym trudniej o syntezę. Nie jest łatwo wypowiadać się na temat zjawisk, których jest się bezpośrednim obserwatorem. Jeszcze trudniej o obiektywizm, gdy jest się jednym z uczestników. Mocnym argumentem na rzecz pluralizmu estetycznego obecnych czasów są zewnętrzne uwarunkowania. Zwłaszcza globalizacja i demokratyzacja. Obydwa procesy znajdują się *in statu nascendi* – nie zostały zakończone. Wraz z pogłębianiem się demokratyzacji społeczeństw i narastaniem procesów globalizacyjnych można spodziewać się wzrostu znaczenia subiektywizmu piękna.

Poruszanie się po nieznanym gruncie, w krainie nowych technologii, materiałów… i poszukiwanie adekwatnych do nich estetyk – jest niewątpliwie wyzwaniem wobec problemu uzyskania w rezultacie form pięknych. Szczególnie jeśli oczekiwania ogniskują się wokół piękna strukturalnego, gdy jest ono wyżej cenione od dekoratorstwa. Wybieranie z zestawu form ukształtowanych wcześniej jest, bez wątpienia, Łatwiejsze – i łatwiejsze tym samym uzyskanie wysokiego poziomu estetycznego. Ponadto formy, kanony piękna ukształtowane wcześniej cieszą się popularnością wśród inwestorów. Ale dla projektanta jest to zadanie mniej ambitne. Tylko, na ile można własne ambicje przedkładać nad satysfakcję klienta. Uczciwą alternatywą dla środowiska zawodowego wydaje się być edukacja architektoniczna społeczeństwa, może nawet na etapie szkolnym.

Powyższe uwagi są próbą odpowiedzi na pytanie o hierarchię różnych kanonów piękna występujących równolegle. Tłumaczą dominujące zainteresowanie środowiska zawodowego poszukiwaniem odpowiedzi estetycznych na wyzwania powodowane nowymi uwarunkowaniami architektury. Jest to postawa promująca rozwój.

PRZYPISY

[1] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN 1982.
[2] *Historia piękna,* redakcja Umberto Eco, przełożyła A. Kuciak, Poznań 2006.
[3] Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze,* z angielskiego przełożyły Agnieszka Morawińska i Hanna Pawłowska, WAiF Warszawa 1987.
[4] Z. Krieger*, Buying Culture*, „Newsweek", August 6, 2007.
[5] M. Spens*, Site/Non;Site, Extending the Paramiters in Contemporary Landscape*, „Architectural Design" Landscape Architecture, March/April 2007.
[6] Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna,* tłumaczyła Barbara Gadomska, Arkady; s. 45.
[7] M. Spens, *ibidem*.

Marcin Galas*

# ODKRYTE PIĘKNO

**BEAUTY DISCOVERED**
In the Thesis for the Conference *Defining the Architectural Space – What about the Beauty of Contemporary Architecture? – Time has always endowed them with the status of an aesthetic object, architects has done it sometimes only. New architecture raises indecision: beautiful? – original?* Le Corbusier's searching for beauty was inspired by logic of machine. How this kind of beauty can be seen today?

*W sztuce budowania presja jaką wywierała szeroko rozumiana technika miała moc inspirującą. Ale nie tylko to było przyczyną pojawienia się budowli, dziś uznanych za unikatowe dzieła czasu nowoczesnego* [1].

Tę wypowiedź Maria Misiągiewicz uzupełniła uwagą, że stało się to możliwe dzięki twórczym umysłom mistrzów, wśród tych na pierwszym miejscu wymienia Le Corbusiera. Dalej podkreśla, że (…). *Posiadali Oni intuicyjną umiejętność wykorzystania nowych możliwości natury technicznej, która pozwoliła im przekształcić poetyckie wizje w nowe formy przestrzeni architektonicznej* [2].

Patrząc dzisiaj na architekturę mieszkaniową próżno szukać budynku, który by bardziej niż *Jednostka Marsylska* zmienił oblicze architektury mieszkaniowej wielorodzinnej i zbiorowego życia jej mieszkańców.

14 października 1952 roku, w Marsyli, uroczyście oddano do użytku *Unite d'Habitation* – tak bowiem nazwano pierwszy blok stworzony przez Le Corbusiera. Ten wielki dom wybudowany na zamówienie francuskiego rządu był częścią koncepcji zapewniającej mieszkanie 4 mln francuskich rodzin po II wojnie światowej. *Unite d'Habitation* miała być częścią większego planu, zamierzenia – szeregu powiązanych jednostek rozrzuconych po całej Francji.

Le Corbusier, chcąc zapewnić godziwe miejsce do życia wśród zieleni, światła słonecznego i wszechobecnego porządku, stworzył „maszyny do mieszkania". Inspiracją był transatlantyk – samowystarczalna jednostka. Budynek, który upodabnia się do maszyny poprzez ideę standaryzacji i uprzemysłowienie produkcji, dobre wyposażenie i łatwą obsługę.

Dla Le Corbusiera logika zbudowania maszyny samochodu, inspirowała sposób myślenia przy projektowaniu domów i wspaniałych budynków. Ten pomysł był częścią Jego wizji, w której w miastach ogromne bloki mieszkalne stały na słupach, z ogrodami na dachach wzniesionymi ku niebu. Być może w tej koncepcji dom mieszkalny wyniesiony, płynący ku niebu, robi wrażenie statku dryfującego po wzburzonych wodach zieleni, a z jego tarasu jak z pokładu możemy oglądać bezmiar „oceanu". Bo istotnie ogromna skala tego obiektu (165 m długości i 56 m wysokości) może kojarzyć się ze skalą transatlantyku, który wyrzeźbiony w betonie jakby płynie w otaczającym krajobrazie.

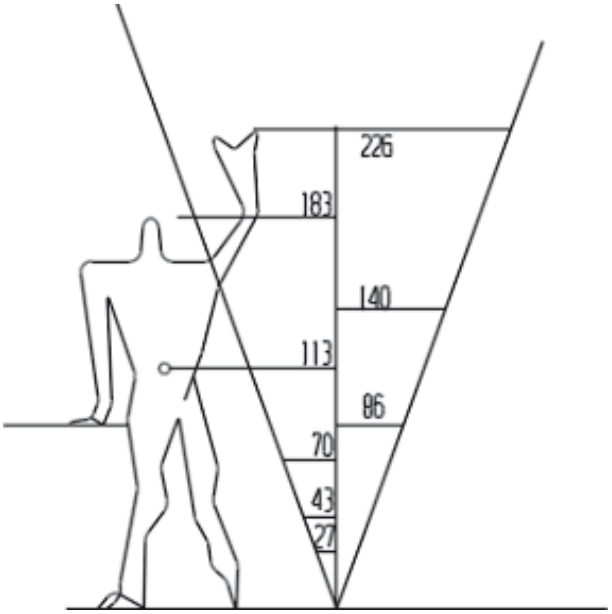
W tym budynku Le Corbusier wydobywał piękno wspierając się na systemie proporcji sformułowanych na zasadzie piętnastu podstawowych wymiarów Modulora. Dzięki nim przyjęte reguły poszukiwania architektonicznego piękna pozwalały uzyskać prostotę i harmonię proporcji.

Le Corbusier pokazywał nowe piękno, ale jego logiki poszukiwał w rozwiązaniach z przeszłości. W zasadach klasycznej i historycznej architektury odnalazł uzasadnienia i powinowactwa idei, myśli i formy. Te obserwacje, dociekania wykorzystywał dla innego spojrzenia na rzeczywistość swoich czasów. Jego szkice przedstawiające projekty domów, willi i budowli potwierdzają poszukiwanie takich powinowactw.

* Galas Marcin, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

Te poszukiwania *zdradzają próby pogodzenia klasycznej symetrii i turbulencji swobodnego planu, wyglądu elewacji z tym, co kotłowało się wewnątrz, cechy maszyny do mieszkania z pompejańskimi archetypami.* A więc wyczuwa się tam ducha palladianizmu ale nie wprost. Jak podkreśla Curtis Le Corbusier, podobnie jak Palladio, *wiedział, że wartość nowoczesności tkwi w mądrości przodków i w tradycji, która pozostaje żywa dzięki ciągłej transformacji* [3].

Le Corbusier wydobywał piękno przez kontrast, ale budowany na idei dialogu. Stworzył dialog pomiędzy surowością i delikatnością, pomiędzy cieniem i lśnieniem, pomiędzy bezbarwnym i intensywnym, pomiędzy precyzją i przypadkiem. Architekt nie ukrywał, że chce zmusić ludzi do myślenia i refleksji projektując gwałtowną, krzykliwą, tryumfującą polichromię fasad. *Jednostka Marsylska* przez swoje rzeźbiarskie formy – jasne i ciemne prostokąty, dzięki silnym zagłębieniom i występom, zmieniają się rytmicznie. Podziały elewacji przeplatając się wzajemnie układają się w „muzyczną" całość.




Surowy beton materiał, który dla Le Corbusiera był podstawowym, z czasem sprowokował nurt zwany brutalizmem. To ten kierunek zainicjowany przez Le Corbusiera widział uroki, piękno w walorach nie osłoniętego betonu.

(…) *Nie osłonięty beton ujawnia najmniejsze niedokładności połączenia desek, włókna i zgrubienia drewna, sęki itd.* (…) [4].

W chwili oddania Jednostka Marsylska była największym mieszkalnym budynkiem świata. Miał on 23 rodzaje mieszkań od jednopokojowych po wielkie, dwupoziomowe, razem dając schronienie dla 1600 osób. Zaprojektowane mieszkanie zapewnia każdemu możliwość całkowitego odosobnienia, coś na kształt celi klasztornej, a jednocześnie służy życiu zbiorowemu, poprzez zamknięcie wszystkich czynności 24-godzinnego cyklu jej domowników w obrębie jednostki mieszkalnej. Nie wychodząc poza budynek można zrobić zakupy, zaspokoić podstawowe potrzeby życia codziennego, na 7 i 8 piętrze zlokalizowano dwukondygnacyjną ulicę handlową ze sklepami oraz restauracją. Odpocząć oraz zrelaksować się można na dachu budynku, gdzie znajdują się m.in. bieżnie, basen, plac zabaw dla dzieci, ogród. Ponadto w budynku jest do dyspozycji solarium, klub, przedszkole, sala gimnastyczna, hotel dla gości. Jak twierdził *Le Corbusier* elementy przestrzenne tworzące dom (…) *nie są atrakcyjne same w sobie.* (…) *A jednak w magiczny sposób tak skromne formy budują dom urzekający i przemyślany* [5].

Jak czytamy w Tezach do Konferencji *Definiowanie przestrzeni Architektonicznej – Co z tym pięknem architektury współczesnej? – Czas zawsze nadaje rzeczom zbudowanym status obiektu estetycznego, architekci jedynie niekiedy. Nowa architektura powoduje rozterki: piękne? – oryginalne?*

## PRZYPISY

[1] M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Kraków 2005, s. 72.
[2] M. Misiągiewicz, *op. cit.*
[3] W. J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, London 2001, s. 84.
[4] Le Corbusier, cyt. za: Ch. Jencks, Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury, przeł. M. Biegańska, Warszawa 1982, s. 155.
[5] D. Lyon, *Le Corbusier alive*, Paryż 2001, s. 38.

Witold Gilewicz*

# MIASTO – „STARE" PIĘKNO… „NOWE" PIĘKNO?

**THE CITY – „OLD BEAUTY… MODERN BEAUTY"?**
Strolling across the streets in two completely different places – a small French town Roussillon and a big city of New York – Manhattan, one can wonder what is the beauty of each of these places? In the history of beauty described by Umberto Eco, the evolution of one's outlook on the matter of feeling beauty is tending from relatively narrow historical definition towards more varied contemporary trends.

Placing architecture in modern theory of art, which defines avant-garde as „beauty instigation", one should ask himself whether architecture can be avant-garde instigating only by its originality and what is the „modern beauty" of urban space.

*Ulica pnie się ku górze zmieniając swój kierunek tak, by w miarę posuwania się jej przebiegiem odkrywać coraz to nowe widoki i z zaciekawieniem oczekiwać jej końca. Mury budynków rozmaitej wysokości wznosząc się ku górze nieomal tworzą sklepienie, wycinając trójkąty i romby nieba zmuszają słońce do rzucenia głębokiego cienia na kamienną posadzkę. Ściany sąsiednich budynków przylegają mocno do siebie. Kamienne bloki zwietrzałe ze starości i wyblakłe pastele tynków w kolorze ochry malują niezamierzone abstrakcje na ich chropowatej powierzchni. Zmienne rytmy okien, bram wejściowych i balkonów, światło i cienie dopełniają obrazu ulicy. Podmuch wiatru przyniósł gdzieś z sąsiedniego zaułka zapach świeżo pieczonego chleba…*

*Przestrzeń uwięziona ścianami budynków wąskiej ulicy szuka ucieczki w bocznych przesmykach, wyzwolenia poza murami miasta, by móc eksplodować w bezkresnym krajobrazie pomiędzy niebem a ziemią.*

(Roussillon – Francja) [1]

Oto „stare" piękno, a może bezkompromisowa logika postępowania człowieka w budowie „swojego" przyjaznego mu świata: miasta, budowli, domostwa. Użyte materiały pochodzące z sąsiadujących z miastem kamieniołomów i wyrobisk, wynikająca z użytych materiałów logika konstrukcji, naturalne kolory, a przede wszystkim skala budowli, wszystko to zachwyca tysiące turystów przyjeżdżających tu corocznie. Piękno miejsc zweryfikowane stuleciami upływającego czasu. Czy celem architektury, jak pisze Ruskin, jest urzeczywistnienie piękna naturalnego, które powstaje dzięki zharmonizowaniu budowli z pejzażem: jedynie rustykalne piękno, które wyrzeka się nowych materiałów w imię naturalności drewna i kamienia. Chodzi o piękno uchwytne i dotykalne, które wyraża się w fizycznym kontakcie z fasadą i materiałami budynków oraz objawia historię, namiętności i naturę jego twórców [2].

Czy jesteśmy w stanie współcześnie zaprojektować miejsca, do których za setki lat podążać będą nasi potomkowie, by podziwiać architekturę swoich przodków?

Umiejscawiając architekturę we współczesnych teoriach sztuki, definiujących awangardę jako „piękno prowokacji" [3], trzeba zadać sobie pytanie czy architektura może być awangardowa prowokując swoją oryginalnością? Architektura z natury rzeczy najsilniej związana ze sztuką abstrakcyjną ma prawo do poszukiwania coraz to nowych środków wyrazu. W tym procesie coraz częściej odrywa się od idei

* Gilewicz Witold, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

MANHATTAN, NOWY JORK (fot. autora)

ROUSSILLON, FRANCJA (fot. autora)

geometrycznej harmonii, afirmowanej sztuką Mondriana, czy proporcji brył i podziałów dzieł Miesa van der Rohe. Dysponując coraz to nowymi technologiami budowle przyjmują formy dalekie od geometrycznego kanonu. Nie starają się dać przyjemności podziwiania harmonijnych proporcji, przeciwnie prowokują do odkrywania nowych jakości w projektowanych przestrzeniach.

Czy jednak zestawiając wielkie dzieła architektury współczesnej obok siebie uzyskamy piękniejszy pejzaż miejski, czy też może skład „architektonicznych rzeźb"? I tu istotne staje się zagadnienie kontekstu urbanistycznego, architektury, na tle której dzieło może zyskać miano pięknej budowli lub nieudanego kiczu, a więc współczesnego miasta w którym możemy odnaleźć „nowe piękno".

*Ulica ucieka w nieskończoną dal horyzontu i tam dotyka nieba. Ściany budowli pną się do góry tak wysoko, by prawie pozbawić nas widoku nieba. Światło, mimo to zwielokrotnione odbiciem od szklanych tafli fasad sięga do posadzek ulicy zaskakując kierunkiem przeciwnym słońcu. Potężne masy budynków jak armia gigantów stoją ramię w ramię. Dno ulicy wypełnia tłum ludzi i pędzących samochodów.*

(Manhattan, Nowy Jork) [4]

Porównując ulice starego prowansalskiego miasteczka z ulicami Manhattanu można dostrzec, że o ich jakże różnym pięknie, decyduje spójność architektoniczna i urbanistyczna zwartość przestrzeni miejskiej.

Kamień zastąpiono szkłem, drewno stalą. Skalę dwu lub trzy kondygnacyjnego domu zastąpiono dziesiątkami pięter budynków wieżowych. W obu miastach rozumiemy sens ich struktury przestrzennej, odczuwamy jedność idei architektonicznej i urbanistycznej.

Niestety w poszukiwaniu oryginalności, a może również z innych powodów, współczesne miasta gubią swój charakter.

Gwałtownie rosnące tempo przemian cywilizacyjnych, a wraz z nim zjawisko konsumpcji, znajduje również odbicie w architekturze. „Konsumujemy" przedmioty, by po ich zużyciu zastąpić je innymi – tak powstaje cywilizacja „jednorazówek". Ta tendencja szczególnie silnie uwidacznia się w strukturze nowo wznoszonych współczesnych zespołów miejskich. Zanika ciągłość i hierarchia urbanistyczna przestrzeni miejskiej, zastępują ją często przypadkowo zestawione różnorodne budowle, wznoszone w pośpiechu w pogoni za zyskiem.

Być może cechą współczesnej architektury, która niewątpliwie może poszczycić się bardzo wieloma przykładami pięknych obiektów, jest szybkie przemijanie.

Obserwując gwałtowne zmiany poglądów interpretacji piękna w różnych dziedzinach sztuki odnosimy wrażenie, że „piękno konsumpcji" zaczyna dyktować coraz skuteczniej twórcom swoje warunki. Niewątpliwie coraz większą rolę odgrywają tu współczesne środki przekazu pozostawiając coraz mniej czasu na refleksję i znalezienie osobistego dystansu do tego, co nas otacza. Ideały piękna lansowane przez kolorowe czasopisma, kino, modę, telewizję czy Internet nie pozostają bez wpływu również na architekturę.

Szybki przepływ informacji daje potężne narzędzie w tworzeniu współczesnej architektury, ale czy zawsze pięknej?

PRZYPISY

[1] Refleksje autora z pobytu w miejscowości Roussillon w Prowansji, Francja.
[2] U. Eco, *Hitoria Piękna*, Dom Wyd. REBIS Sp. z o.o. Poznań 2005 *op. cit*., s. 367.
[3] Tamże, *op. cit.*, s. 415.
[4] Refleksje autora z pobytu w Nowym Jorku.

Barbara Ewa Gronostajska*

# PIĘKNY OGRÓD W MIESZKANIU

**BEAUTIFUL GARDEN IN THE HOUSE**

In recent years more care about green places can be observed, what decides about beauty of buildings. The outer and inner green places are present in architecture environment. In this paper interesting examples with inviting plants into the apartments as a green rooms are showed. Green rooms as a living picture with changing colors and shapes, increase the quality of life.

Człowiekowi od wieków środowisko naturalne było niezbędne do życia. Mogło go wyżywić, a także zaspokajać wyższe potrzeby: piękne widoki, wypoczynek, sport. Zieleń jest jednym z jego elementów i posiada wyjątkowe znaczenie w kształtowaniu przestrzeni. W odróżnieniu od innych obiektów materialnych kształtujących przestrzeń, zieleń cechuje większa zmienność w czasie, przekształcanie się o charakterze ciągłym. Zieleń stanowi podstawowe tworzywo, jakie powinno być uwzględniane w projektowaniu architektonicznym i urbanistycznym. Tworzywo, które w dużym stopniu dodaje urody projektowanym obiektom. Wiele jest przykładów pokazujących jak obiekty brzydkie, źle zaprojektowane architektonicznie i urbanistycznie nabierają piękna poprzez wprowadzenie zieleni. Dlatego zieleń pełni niezmiernie ważną rolę przy projektowaniu. Jest częścią architektury i w dużym stopniu wpływa na jej urodę. Zieleń w architekturze możemy podzielić na tę zewnętrzną: ogrody, elementy elewacji z pnączami oraz wewnętrzną ściśle powiązaną z wnętrzem, jak np. przeszklone oranżerie, ogrody zimowe.

Mieszkanie wśród orzeźwiającej zieleni było szczególnie cenione w upalnych miastach Starożytnego Wschodu, zwłaszcza tam gdzie długie okresy suszy utrudniały utrzymanie roślinności. Dla wielu współczesnych mieszkańców miast ideałem zamieszkania jest mieszkanie na wsi czyli „to live in the country". Większość, z różnych względów, nie może sobie na to pozwolić stąd coraz popularniejsze staje się rozszerzenie programu funkcjonalnego mieszkania o ogród zimowy (zielona izba).

Zielona izba jako przeszklona część budynku (mieszkania) stanowi odwieczne dążenie ludzi do wolności, do życia bez określonych ram, otwarcia się na naturę. O „szklanych domach" pisał na początku tego wieku Stefan Żeromski. „Szklane domy" przedstawiają utopijną wizję dobrobytu i poprawy warunków życia, według której domy ze szkła miały być piękne, czyste, a zimą ciepłe i przytulne.

Historia architektury zna wiele rozwiązań pięknych szklanych domów m.in. dom wypoczynku weekendowego Fornsworth House, zaprojektowany przez Mies van der Rohe w latach 1945–1950. Całkowicie przeszklony i położony w lesie. Idea budowania takich domów miała jednak ograniczoną przyszłość. Budowane były w specyficznych warunkach, w terenie nie zabudowanym. Dlatego rozwinęła się idea budowania tylko częściowo przeszklonych domów (zielone izby, cieplarnie, oranżerie). Stała się ona już zaakceptowaną częścią współczesnej architektury. Chociaż przyglądając się współczesnemu budownictwu mieszkaniowemu – wielka płyta, blokowiska – można mieć poważne wątpliwości. Dla wielu ludzi „szklane domy" są dalej marzeniem o lepszym życiu, w pięknym, zielonym otoczeniu, a przecież niewiele trzeba by marzenia te zrealizować np. poprzez wprowadzenie zielonej izby.

* Gronostajska Barbara, dr inż. arch., Politechnika Wrocławska, Katedra Projektowania Architektury Mieszkaniowej.

Ogród zimowy – inaczej zwany również *oranżerią, werandą słoneczną, zieloną izbą* lub *szklarnią* – jest we współczesnej architekturze podstawowym przykładem rozwiązania, które łączy ze sobą piękno z praktycznym zastosowaniem poprzez bierne wykorzystanie promieniowania słonecznego. Mimo iż był popularny już pod koniec XIX wieku, to jego walory energetyczne i termiczne doceniono dopiero w latach 80-tych wieku XX. Renesans, który obecnie przeżywa, spowodowany jest wzrostem świadomości ekologicznej. O jego rozwoju zadecydowały również przemiany, jakie dokonały się w zakresie nowych technologii i techniki budowy. Ze względu na wiele elementów wchodzących w skład oranżerii, różnorodność rozwiązań i konstrukcji, zaprojektowanie i wykonanie przydomowego ogrodu zimowego (zielonej izby) jest, powiedzmy otwarcie, bardzo trudne.

Zielona izba może pełnić różne funkcje i przybierać wiele form, jej rozmiary mogą być zarówno małe jak i ogromne, obejmujące cały ogród.

Pomimo że struktura zielonej izby jest głównie przezroczysta, to jednak umożliwia zastosowanie innego podziału przestrzeni mieszkalnej w stosunku do otoczenia. Dlatego ważnym elementem jest analiza oddziaływania zielonej izby na jej otoczenie i formę.

Zielona izba może być projektowany od podstaw wraz z budynkiem i stanowić nierozłączny jego element. Jest to najkorzystniejsze rozwiązanie ze względu na dowolne usytuowanie planowanego ogrodu zimowego. Innym rozwiązaniem jest dobudowanie konstrukcji ogrodu zimowego do budynku już istniejącego. Ograniczeniem w tym przypadku może być brak możliwości dowolnego i jak najbardziej efektywnego umieszczenia ogrodu względem budynku. Częstym rozwiązaniem stosowanym w budynkach wielorodzinnych jest zaadoptowanie istniejących balkonów lub loggi. Rozwiązanie takie wymaga specjalnej konstrukcji umożliwiającej przesuw tafli szklanych (np. w celu ich umycia), zaopatrzenie go w elementy grzewcze oraz rolety ograniczające częściowo lub całkowicie dostępu światła

Uwzględnienie aspektów plastycznych, architektonicznych i mikroklimatycznych zielonej izby zapewnia wielorakość jej rozwiązań. Obejmuje ona orientację i nasłonecznienie zielonej izby, sposoby sprzężenia jej z mieszkaniem oraz rozwiązania samej zielonej izby określane najczęściej planem geometrycznym lub swobodnym.

Przed przystąpieniem do planowania ogrodu zimowego należy określić jego rolę – czy będzie to miejsce rekreacyjne, czy będzie to dodatkowy salon, pokój pracy (warsztat malarski) czy też dodatkowe pomieszczenie recepcyjno-biznesowe. W każdym przypadku konieczna będzie inna aranżacja wnętrza i niejednokrotnie musi to być uwzględnione w samej konstrukcji. Rodzaj aranżacji zależy od konceptu architekta, powierzchni i kubatury pomieszczenia, zainteresowań, potrzeb, pomysłowości i możliwości finansowych użytkowników. Niezależnie od typu konstrukcji i przeznaczenia projekt zielonej izby powinien uwzględnić zagadnienia energetyczne, funkcjonalne, a także estetyczno-formalne.

Zagadnienia energetyczne związane są ze sprawnością pasywnego systemu pozyskiwania energii słonecznej i wynikają z warunków lokalizacyjnych oraz klimatycznych, które dla zielonej izby określają właściwe miejsce w bryle budynku, a także najkorzystniejszą formę przeszklenia. Przy wyznaczaniu najkorzystniejszego dla ogrodu zimowego miejsca w bryle budynku trzeba uwzględnić otoczenie, ukierunkowanie względem stron świata, przeznaczenie ogrodu zimowego oraz formę budynku [2]. Należy pamiętać, że niezastąpiony jest wpływ promieni słonecznych na rozwój i urodę roślin, które są akumulatorami energii słonecznej gromadząc ją w formie energii chemicznej. Przy niedostatecznym nasłonecznieniu szereg roślin nie kwitnie i nie owocuje.

Forma zielonej izby wynikająca z jego usytuowania w bryle budynku może przyjąć dwie konfiguracje: kon-

1. Zielona izba jako pokój dzienny, 2. Zielona izba stanowiąca zakończenie pokoju dziennego, otoczona z zewnątrz zielenią, która przenika do wnętrza, 3. Zielona izba o charakterze ogrodu japońskiego wyposażona w niskie siedliska, 4. Zielona izba jako jadalnia w której ciężkie stare meble kontrastują z lekką przeszkloną konstrukcją, 5. Zielona izba jako miejsce na poobiednia herbatę, 6. Przeszklona oranżeria, bogata w zieleń spełniająca rolę kawiarni, Kopenhaga, 7. Zielona izba jako kuchnia, zastosowanie roślin, żaluzji, drzewa i płytek czyni wnętrze bardzo przyjaznym dla człowieka, 8. Przykład zielonej izby wykorzystywanej jako pracowania malarska, 9. Połączenie zielonej izby z basenem i zielenią ogrodu, 10. Zielona izba stanowiąca strefę wejściową w budynku wolnostojącym, 11. Parterowa zielona izba spełniająca funkcje wiatrołapu

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

taktową (forma otwarta) oraz penetracyjną (forma zamknięta). Omawiając podstawy konstrukcji należy wspomnieć o fakcie, że zielone izby tradycyjnie kojarzą się nieogrzewanym, letnim pomieszczeniem, przeznaczonym do wykorzystania od wiosny do jesieni. Służy on po prostu przedłużeniu sezonu. W okresie zimowym ogród pełni rolę bufora ograniczającego utratę ciepła z budynku. Jednak obecnie stosowane technologie – izolacja termiczna profili, szkło termoizolacyjne oraz izolacje posadzki powodują, że nasze oranżerie stają się powierzchniami mieszkalnymi. Pomieszczeniami, w których, stosując wyjątkowo ekonomiczne sposoby ogrzewania, można pracować, odpoczywać i korzystać z bliskości przyrody przez cały rok.

Zielona izba może spełniać opisane różnorodne funkcje [1, 3]:

– **Zielona izba tworząca pokój dzienny** (*living room*) to najczęściej spotykane rozwiązanie, (il 1).

Zielona izba przylegająca do pokoju dziennego, stanowiąc jego przedłużenie w kierunku ogrodu, jest jednocześnie łącznikiem między ogrodem a mieszkaniem (il. 2). Izba taka meblowana w lekkie meble drewniane, bambusowe lub wiklinowe tworzy wspaniałe miejsce rekreacji (il.3). Może być zagospodarowana na wiele sposobów z wprowadzeniem różnorodnej roślinności.

– **Zielona izba jako jadalnia** (*dining room*) to również często spotykane rozwiązanie. Stanowi ona wygodne miejsce do spożywania posiłków, usytuowane przy kuchni, umeblowane w stoły, krzesła bądź fotele (il. 4, 5). Pewną odmianą jest wykorzystanie zielonej izby jako kawiarni (il. 6).

– **Zielona izba jako kuchnia** to rzadko spotykane rozwiązanie. Kuchnia wymaga wielu instalacji, które uniemożliwiają jej przeszklenie konieczne do prawidłowego funkcjonowania zielonej izby (il. 7). Natomiast często stosowanym rozwiązaniem jest wprowadzenie do kuchni okna kwiatowego, bądź usytuowanie obok kuchni użytkowej szklarni, np. z ziołami.

– **Pracownie bardzo chętnie wykorzystywane są jako zielone izby–oranżerie**, będące jednocześnie miejscami pracy. Są one doskonale oświetlone, również z góry, dlatego świetnie spełniają tę funkcję. Szczególnie artyści tacy jak malarze, rzeźbiarze cenią sobie światło wpadające z góry oraz otwarte przestrzenie, które uzyskuje się dzięki przeszkleniu pokoi (il. 8).

– **Zielona izba jest doskonałym miejscem do umieszczenia w niej basenu**. Energia słoneczna wykorzystywana jest do ogrzewania wody w basenie. Baseny dogrzewa się przy użyciu systemów biernych jak również czynnych – kolektory słoneczne. Przeszklone baseny stanowią wspaniałe miejsce do uprawy egzotycznych roślin. Połączenie ciepła z wilgocią daje szanse na stworzenie w mieszkaniu małej „dżungli". Takie zielone izby są wykorzystywane przez cały rok do czynnej rekreacji np. do sportów wodnych (il. 9).

– **Zielona izba jako strefa wejściowa** – jest czymś w rodzaju przeszklonego wiatrołapu, buforu dogrzewającego mieszkanie, do którego, można wprowadzić rośliny, które będą stanowiły miły akcent i robiły dobre wrażenie na osoby wchodzące do mieszkania, (il. 10, 11)

Na podstawie opisanych funkcji zielonych izb można wnioskować, że najbardziej korzystnym rozwiązaniem zielonej izby jest wykorzystanie jej jako elementu pokoju dziennego bądź jadalni. Wynika to z faktu, że oba te pomieszczenia są niezbędne w prawidłowym funkcjonowaniu mieszkania, najbardziej reprezentacyjne i często użytkowane. Wielkość takich zielonych izb może być na tyle duża, że oprócz poprawy warunków biofizycznych przyczyniają się one do poprawy warunków termicznych mieszkania oraz jego urody.

Również, ze względu na pierwsze wrażenie, jakie odbiera się wchodząc do wnętrz mieszkalnych, korzystne jest rozwiązanie strefy wejściowej w formie zielonej izby. Przy rozwiązywaniu takich stref wejścio-

wych istnieje pewna niedogodność związana z ich orientacją. Rzadko umieszczane są one od południa i dlatego mogą w nich być uprawiane tylko pewne gatunki roślin.

W dalszej kolejności należy łączyć zielone izby z pracowniami dla takich zawodów jak: malarze, rzeźbiarze, architekci, projektanci, gdzie wymagane jest dobre oświetlenie, ponieważ dotyczy to stosunkowo wąskiego grona ludzi.

Również wartościowym rozwiązaniem są kryte baseny w formie zielonych izb, które w klimacie Dolnego Śląska są bardzo pożądane przy domkach jednorodzinnych, lecz rzadko budowane ze względów ekonomicznych.

W ostatnich latach wraz ze zwiększającym się zanieczyszczeniem środowiska wzrosło zainteresowanie tzw. domami ekologicznymi (bioklimatycznymi), które zaopatrzone w odpowiednie instalacje oraz zielone izby mają się przyczynić do poprawy środowiska mieszkalnego. Powstaje wiele eksperymentalnych domów oraz organizuje się konkursy, których celem jest rozwiązanie problemu domu samowystarczalnego energetycznie z odpowiednimi walorami mikroklimatycznymi. Dom taki powinien być przyjazny człowiekowi, poprawiać powinien środowisko naturalne i otoczenie.

Jednym z takich pierwszych domów jest eksperymentalny, wielorodzinny budynek ekologiczny Oekohaus zbudowany w Berlinie w latach 1988–90 wg. projektu Frei Otta. Do budowy wykorzystane zostały zdrowe materiały ekologiczne, zmniejszono zużycie energii poprzez odzyskiwanie ciepła ze zużytej wody oraz użytkowej wody dzięki zastosowaniu zbiorników wody deszczowej, porośnięte tarasy oraz rośliny przybliżają mieszkańcom środowisko naturalne oraz oczyszczają powietrze [4].

Interesującym rozwiązaniem jest również dom–ogród Hundertwasserhaus, autorstwa F. Stowassera, wybudowany w Wiedniu, w którym aby przybliżyć mieszkańców do warunków naturalnych nie tylko na każdym kroku spotyka się rośliny, krzewy i drzewa, ale nawet podłogi nie są usytuowane w poziome lecz wznoszą się i opadają przypominając nierówności naturalnych ścieżek, stanowi on również dużą atrakcję dla turystów.

W budynkach wielorodzinnych zielona izba może przybierać formę różnego rodzaju wykuszy, ciągnących się przez parę kondygnacji, bądź sporadycznie w wybranych fragmentach elewacji. Takie rozwiązania najczęściej spotyka się w budynkach wielorodzinnych w centrach miast, gdzie zbudowanie dużej zielonej izby stanowi problem ze względu na zajmowaną przez nią powierzchnię. Jak gruntownie można zmienić monotonną elewację budynków z wielkiej płyty nadając jej humanitarny wyraz oraz poprawić jakość życia poprzez wprowadzenie zielonej izb.

Współcześnie projektowane zielone izby najczęściej mają formę prostą, podziały są poziome i pionowe bez zdobień. Spotyka się jednak również zielone izby o bardziej wyszukanej architekturze, szczególnie gdy dobudowane są do XIX–wiecznych budynków.

## BIBLIOGRAFIA

Cliff S. Tressider J., *Living dunder glass*, Thames and Hudson Ltd., London 1986.

Crowlay J., *Practical passive solar design*, Mc Graw-Hill Book Company, New York 1984.

Franz J., Hanke S., *Winter Garten*, Falken, Freiburg 1993.

Guettler P., Schultz J., *Brandenburgein Architekturfuehrer*, Berlin 1990.

Mateusz Gyurkovich*

# NOWE FORMY MUZEÓW W TKANCE MIEJSKIEJ

**NEW FORMS OF THE MUSEUMS WITHIN CITY FABRIC**

*Beauty is always strange* (Ch. Baudelaire). Urban schemes of contemporary European towns reflects their development. New forms appears within existing city fabric. Among them many prestigious investments – museums. Are their forms beautiful? Can we distinguish the canons of beauty and ugliness in contemporary architecture? What can be perceived as avant–garde in the today's architecture of museums? The strange building of MUSAC In Spanish León can be one.

*Piękno jest zawsze dziwaczne*
Ch. Baudelaire

Układy urbanistyczne współczesnych miast na naszym kontynencie są odzwierciedleniem ich, niejednokrotnie wielowiekowego, rozwoju. Można w nich odnaleźć typowe dla kultury europejskiej elementy funkcjonalno-przestrzenne oraz sekwencje przestrzeni publicznych skomponowanych jednocześnie lub malowniczo nawarstwiających się w czasie i tworzących na zasadzie twórczej kontynuacji charakterystyczne krajobrazy miejskie. Historyczne centra dużych miast są zazwyczaj obszarami najbardziej prestiżowymi, reprezentacyjnymi. W ich obrębie znajdują się obiekty zabytkowe o dużych walorach turystycznych, a także siedziby instytucji świeckich i religijnych świadczących o statusie miasta. Te zespoły urbanistyczne uzupełniane są i dzisiaj. W istniejącej tkance miejskiej pojawiają się nowe formy – budynki i elementy małej architektury. Niektóre zdają się wtapiać w kontekst, jakby istniały tam od zawsze. Inne głośno zaznaczają swoją obecność – poprzez skalę, kompozycję architektoniczną czy urbanistyczną, kolor, materiał, jednym słowem: kontrast. Często są to inwestycje prestiżowe, w tym wiele współcześnie realizowanych muzeów [1].

Jak wykazały wcześniejsze badania autora [2] wiele spośród obecnie powstających i projektowanych muzeów wyróżnia się atrakcyjną, oryginalną formą w relacji do zastanego kontekstu architektonicznego i urbanistycznego. Jednym z najbardziej charakterystycznych budynków ostatnich lat jest na pewno naładowane pozaarchitektonicznymi znaczeniami Muzeum Żydowskie w Berlinie, autorstwa Daniela Libeskinda. Ukończony w 1998 roku obiekt był wielokrotnie publikowany i poddawany krytyce architektonicznej, tak na etapie projektu, jak i po jego zbudowaniu, zarówno w źródłach zagranicznych, jak i polskojęzycznych [3]. Ucieleśnia wcześniejsze, rysunkowe teorie dekonstruktywistyczne Libeskinda i jest budynkiem, od którego rozpoczęła się jego kariera, jako projektanta muzeów [4].

Kolejną ikoną architektury współczesnej, jest wspomniane w *Tezach* obecnej Konferencji Guggenheim Museum w Bilbao zaprojektowane przez F.O. Gehry'ego [5]. Miękkie, stalowe, spiętrzone i przenikające się nawzajem formy, oplatające most jak ryby wyrzucone z wody, stanowią silną dominantę przestrzenną na tle typowych dzielnic mieszkaniowych i przemysłowych. Wrażenie spotęgowane jest poprzez odbicie w rzece. Obiekt – symbol stanowi współczesną bramę do Bilbao. Stał się istotnym wyznacznikiem jakości przestrzeni publicznej miasta.

* Gyurkovich Mateusz, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Urbanistycznego.

Podobnie, jak miało to miejsce w przypadku projektu Libeskinda, budynek muzeum stał się początkiem serii kilkudziesięciu obiektów użyteczności publicznej o podobnej stylistyce zaprojektowanych przez Gehry'ego na całym świecie [6].

Wszystkie te projekty, budują podobny typ napięcia z zastaną strukturą architektoniczno-urbanistyczną kontekstu, działając przede wszystkim poprzez zaskoczenie. Mnogość znaczeń i atrakcyjność form architektonicznych stały się magnesem przyciągającym ludzi. Wyraźnie odcinające się od zastanej tkanki miejskiej obiekty, dzięki swojej niezwykłej formie stały się współczesnymi symbolami miast, w których powstały.

Czy są to jednak formy piękne? Czy we współczesnej architekturze możemy mówić o wyraźnie zdefiniowanych kanonach piękna i brzydoty? Jeśli zgodzić się z Baudelairem, że piękno powinno być *zawsze dziwaczne*, to należy zadać kolejne pytanie. Czy wobec multiplikacji form charakterystycznych dla twórczości Gehry'ego i Libeskinda są one nas jeszcze w stanie zadziwić? Czy dwudziesta wariacja na temat muzeum berlińskiego, czy też tego z Bilbao potrafi jeszcze wywołać zachwyt? Na pewno zależy to od wiedzy i świadomości oglądającego. Czy zatem znając późniejsze realizacje i oglądając *pierwowzory* odczuwamy, że wciąż obcujemy z pięknem? A może powielając ciągle te same formy i stylistyki twórcy skazują swoje dzieła na obojętność i zapomnienie – ponieważ nie są już tak szokujące jak w momencie zastosowania ich po raz pierwszy? Czy są one wciąż awangardowe? *Prowokacja awangardowa gwałci wszelkie kanony estetyczne* [7]. A może dzieła te ustaliły już własne kanony, charakterystyczne tylko dla ich twórców?

Co zatem można obecnie uznać za awangardę w architekturze współczesnych muzeów? Gdzie należy szukać *dziwaczności,* a zatem – *piękna*? Minimalistyczne projekty Zumthora, Sizy i Ando, pomimo że w tkance miejskiej zdają się wciąż formami nowymi, obcymi, mają już za sobą podobne doświadczenia jak dekonstruktywistyczne dzieła Hadid, Gehry'ego i Libeskinda. Są zbyt przewidywalne.

Czymś nowym, nieopatrzonym i wciąż zaskakującym wydaje się być MUSAC, Muzeum Sztuki Współczesnej w León [8]. Budynek, a właściwie wielofunkcyjny zespół muzealny [9], powstał na granicy zwartej zabudowy kwartałowej i współczesnej dzielnicy mieszkaniowo-usługowej Eras de Renueva w północno-wschodniej części miasta. Zespół składa się z kilkudziesięciu prostopadłościennych, zestawionych ze sobą i przenikających się brył opartych na planach kwadratów i rombów, tworzących nieregularny, rozedrgany obrys. Wewnątrz powstaje wiele wzajemnie otwierających się na siebie i na otaczającą strukturę przestrzenną miasta atriów i dziedzińców.

Podobnie jak w przypadku wcześniej wspominanych projektów i realizacji podstawową cechą percepcji architektury jest kontrast. Nie jest on jednak aż tak zaskakujący i nieoczekiwany, a paradoksalnie odnosi się nie do otaczającej tkanki miejskiej, ale raczej do samego budynku lub poszczególnych jego części. Wszystkie ściany zewnętrzne pokrywa ściana osłonowa o jednolitym, zrytmizowanym podziale tafli szklanych, podzielonych poprzez wyraźne, aluminiowe gzymsy na poszczególne kondygnacje. Zabieg ten wzmaga nieprawdziwe wrażenie horyzontalności całości, przecząc niekiedy kompozycji brył. Większość tafli szklanych to różnobarwne panele w 37 kolorach zaczerpniętych z fragmentu trzynastowiecznego witraża z katedry Santa Maria w León. Zestawione przypadkowo dzięki zabiegom związanym z grafiką komputerową, wprowadzają nieoczekiwany niepokój w zrytmizowane podziały elewacji. Środki architektonicznego wyrazu zastosowane

w MUSAC przywodzą na myśl przede wszystkim budynki biurowe i dydaktyczne, realizowane obecnie w Niemczech [10] i są czymś nowym, wręcz *dziwnym* we współczesnych obiektach poświęconych kulturze. Kolejnym kontrastem jest kontrast pomiędzy technologiczną, wielobarwną formą zewnętrzną, a szarymi, minimalistycznymi wnętrzami obiektu, idealnie odpowiadającymi zadanym im funkcjom. Powłoka zewnętrzna muzeum zdaje się temu przeczyć, wydaje się kryć afunkcjonalne przestrzenie, a równocześnie formalnie nawiązuje do funkcjonalizmu biurowców. Jak jednak pisze Adorno: *Wielka architektura zyskuje swój ponadfunkcjonalny język tam, gdzie kierując się własnymi celami, mimetycznie manifestuje je jako własną treść* [11].

Wzajemne proporcje poszczególnych brył – elementów składających się na całość omawianego muzeum również wywołują niepokój u oglądającego. Nie sposób w nich odnaleźć zakorzenionych w kulturze europejskiej i masowej świadomości ideałów estetycznych znanych z poprzednich wieków. Zatem, oprócz tego, że *dziwny,* budynek wydaje się na pierwszy rzut oka po prostu *brzydki*.

Czym jednak jest piękno, a czym brzydota? Eco twierdzi, że obecnie nie istnieje ideał piękna [12]. Zwłaszcza w architekturze współczesnej, wobec mnogości stylistyk, jego wyodrębnienie wydaje się być niemożliwe. Należy pamiętać, że: *Moderna zakwestionowała harmonistyczny pogląd na brzydotę. Powstaje coś jakościowo nowego. Kategoria brzydoty jest bardzo dynamiczna, a tym samym jej przeciwieństwo– kategoria piękna. Obydwie mają za nic ścisłe definiowanie* [13]. Zaskakujące współczesne formy muzeów często kontrastują z zastaną tkanką miejską. Czy jednak kontrast i dziwaczność od razu oznaczają piękno, jak chce tego Baudelaire? Przyjmując, że *w historii sztuki dialektyka brzydoty wchłania w siebie również kategorię piękna* [14], a architektura jest przede wszystkim sztuką, na pewno nie jest łatwo udzielić jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie.

## PRZYPISY

[1] Z. Paszkowski (*Transformacja przestrzeni śródmiejskich – Na przykładach wybranych miast europejskich,* Walkowska Wydawnictwo, Szczecin 2003; s. 62–63) wśród wielu rodzajów transformacji zachodzących we współczesnych śródmieściach wyróżnia także **transformację kulturotwórczą**, pisząc m. in.: …*Transformacja przestrzeni śródmiejskiej za pośrednictwem (…) obiektów kultury jest działaniem przynoszącym miastu duże korzyści zarówno w sposób bezpośredni (…), jak i w sposób pośredni, przez podniesienie wartości miasta , czy dzielnicy.*

[2] Por.: Gyurkovich M., *Rola muzeów przełomu wieków XX i XXI w tworzeniu miejskiej przestrzeni publicznej,* praca doktorska pod kierunkiem prof. A. Wyżykowskiego, IPU WA PK, Kraków 2005; Gyurkovich M., *Znaczenie współczesnych muzeów w przestrzeni miasta*, [w:] Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, tom XLIX Zeszyt 1–4/2004, Polska Akademia Nauk Komisja Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2006.

[3] Porównaj przede wszystkim wypowiedź autorską: Libeskind D., *Między liniami,* [w:] *Architektura–Murator ,* nr 5 / 2000; monografię obiektu: Schneider B., *Daniel Libeskind Jewish Museum Berlin. Between the Lines*, Prestel, Münich 1998.

[4] Spośród kilkunastu już muzeów o architekturze operującej podobnymi formami zaprojektowanych przez D. Libeskinda wymienić należy : Felix Nussbaum Museum w Ossanbruck– (por.: *Worlds [two] – … towards an improbable architecture,* El Croquis no. 91, Madrid 1998, s. 128–141), niezrealizowaną rozbudowę Victoria & Albert Museum w Londynie (*Ibidem*, s. 142–151), lub rozbudowę muzeum w Denver – (por.: *Next, 8th International Architecture Exhibition,* la Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2002, s. 88–91).

[5] Muzeum zrealizowano w latach 1992–97 na zdegradowanych terenach kolejowych nad rzeką Nervion; (por. np.: Peressut L.B., *Musei – architetture 1990–2000,* Federico Motta Editore, Milano 1999, s. 208–221)

[6] Np.: Muzeum w Seattle, sala koncertowa Walta Disneya w Los Angeles (por.np.: Ragheb J.F.–ed., *Frank Gehry Architect,* Guggenheim Museum, New York 2001), czy chociażby ostatnio ukończone – Muzeum *Marta Hereford* w niemieckim Hereford (por.: Jodidio Ph., *Architecture now! vol.4,* Taschen, Köln– London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokyo 2006), Jay Pritzker Pavillion w Chicago (por.:Jodidio Ph., *Architecture in the United States*, Taschen, Hong Kong–Köln–London–Los Angeles– Madrid–Paris–Tokyo 2006) i dominująca nad hiszpańskim miasteczkiem Elciego rozedrgana ekspresjonistyczna forma hotelu *Marques de Riscal* (por.: *Espańa 2006– Spain Yearbook,* AV Monografia 117–118 2006, Madrid 2006)
[7] U. Eco, *Historia Piękna*, Rebis, Poznań 2005, s. 415.
[8] MUSAC, proj. Luis Moreno Mansilla i Emilio Tuńon, 2001–2004, León, Hiszpania (por.np.: *Art Spaces– Architecture & Design,* daab, Cologne–London–New York 2006 str.154–159; Bursiewicz N.,*Opakować szarość* [w:] *Architektura & Biznes,* nr 11 / 2006).
[9] Pojęcie **wielofunkcyjnego zespołu muzealnego** wprowadził M. Gyurkovich dla określenia zespołów urbanistycznych, w których muzeum (lub galeria) pozostaje funkcją dominującą (ewentualnie równorzędną z innymi funkcjami kulturalno-oświatowymi), uzupełnioną o rozbudowany wachlarz funkcji towarzyszących.(por.: Gyurkovich M., *Wielofunkcyjne zespoły muzealne u progu XXI wieku,* [w:] *Miasto w mieście,* Materiały IX Międzynarodowej Konferencji Naukowej IPU WA PK, Czasopismo Techniczne z. 2–A/2004 (rok 101), Wyd. PK, Kraków 2004).
[10] Przede wszystkim wielobarwne elewacje GSW Hauptverwaltung (proj. Sauerbruch–Hutton Architects,1995–1998) na berlińskim Kretzbergu, czy też Innowacyjne Centrum Optyki (proj. Sauerbruch–Hutton Architects,1996–2003) we wschodniej części Berlina, by wymienić tylko realizacje z tego miasta por.: Philips D., Geyer A*., Berlin– a guide to recent architecture,* Batsford 2003)
[11] Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, PWN, Warszawa 1994, s. 83.
[12] U. Eco, *op. cit.*, s. 418–430.
[13] T.W. Adorno, *op. cit.*, s. 86.
[14] *Ibidem*, s. 88.

Beata Juchniewicz*

# MIASTO – PIĘKNO I PRAGNIENIA

**CITY – BEAUTY AND DESIRES**
The beauty of the city consists largely in the apt reflection through the forms, expectations and desires of it's citizens. The knowledge regarding the effigy of the city is being broadened by the analyse of different pronouncements relating to the shape and space (also in literature and painting).

(…) *miasta dzielą się na dwa* (…) *rodzaje: na te, które poprzez lata i przemiany nadal narzucają pragnieniom własną formę, i na te, w których pragnienia bądź zdołają zatrzeć kształt miasta, bądź kształt miasta je zaciera* [1].

Piękno jest pojęciem, które kolejne epoki historyczne różnie definiowały. Jako idea nabierało też szczególnych kształtów w dziełach architektury.

Sztuka budowania zapisuje w kształtach marzenia, dążenia, sposób funkcjonowania człowieka w przestrzeni. Na czym polega piękno miasta? Myślę, że w dużej mierze na trafnym odzwierciedleniu w jego strukturach oczekiwań i pragnień co do sposobu życia jego mieszkańców. Współczesna architektura nowoczesnymi środkami buduje przestrzeń, w której można odczytać echa pewnych wcześniej pojawiających się tendencji. Tak jak twórczość w sztuce jest procesem, w którym powracają pewne wątki z przeszłości, interpretowane w nowy sposób dzięki nowym narzędziom, technologiom, tak i przestrzeń budowana jest w wyniku reinterpretacji dawnych wzorców.

Zmieniają się modele funkcjonowania w strukturach społecznych, stosunek do natury, ale wciąż zadaniem miasta jest tworzenie schronienia dla pragnień, dążeń i potrzeb jego mieszkańców.

Miasto poddawane jest analizie zarówno przez architektów, jak i filozofów, socjologów, psychologów, antropologów i innych. Jego obraz istnieje również w dziełach sztuki malarskiej i literatury. Tam znajdujemy portrety miast, których czasem bardzo różne cechy stanowiły o jego pięknie.

I tak np. w ważnym czasie dla rozwoju współczesnych form urbanizacji, przełomie XIX/XX wieku, miasta na płótnach malarzy, np. futurystyczne (Boccioni, Severini), metafizyczne (Chirico), impresjonistów (Monet), fowistów (Derain) i ekspresjonistów (Meidner, Kirchner, Grosz, Munch) to miasta szczególne, będące odzwierciedleniem wizji ich twórców, oczekiwań, sposobu myślenia i odczuwania przestrzeni. Dla jednych piękno miasta polegało na nieokiełznanej dynamice jego rozwoju, dlatego przedstawiali je jako rodzaj „technologicznej dżungli", w której żyją „szerokopiersne lokomotywy", „parskające bestie", a „tłumy są wstrząsane pracą".

Dla innych miasto było fascynującym miejscem tajemnicy, zagadki, z pogranicza snu i jawy. Wreszcie też miasto świetliste, obszar interesujących doznań optycznych, w których architektura ulega dematerializacji i staje się świetlno-barwnym zjawiskiem. Ale też istniało jako atrakcyjna forma estetyczna, dzięki dynamice i dużym kontrastom koloru. Wreszcie ekspresjoniści poszukiwali takiej twarzy miasta, które dostarcza ekstremalnych wrażeń i emocji.

Wszystkie te wizje determinowały, kształtowały charakter doktryn artystycznych, przełożyły się na plastyczny zapis dobrany dla wyrażenia określonych treści.

Różnorodność form pokazuje bardzo różne aspekty przestrzeni miejskiej, co świadczy o tym jak skomplikowaną i pojemną strukturą jest miasto.

* Juchniewicz Beata, dr inż. arch., Politechnika Wrocławska, Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki.

Jednocześnie, co ważne, wszystkie te wizje składają się na jego wewnętrzny, całościowy obraz, symbol jednego miasta o różnych cechach. Chociaż widziane jest odmiennie, a za każdym razem co innego stanowi o jego pięknie. Dzieje się tak, gdyż spełnia czasem inne oczekiwania, pragnienia swoich mieszkańców.

**Współczesność**

Współczesne próby definiowania architektury odkrywają teraźniejsze oczekiwania jej użytkowników. Coraz popularniejsze staje się dynamiczne podejście do tkanki miejskiej postrzeganej jako zmienna scenerii dla życia.

Tak tworzył swoje wizje od początku XIX wieku Hendrik Wijdeveld, dla którego miasto to teatr, a architektura tworzy rodzaj scenografii [2].

Nieco później, w połowie XX wieku powstała inspirująca wizja – *Zarys nowego urbanizmu* Gillesa Ivaina [3].

Autor twierdził iż *Nasza psychika nawiedzana przez stare archetypy pozostała daleko w tyle za udoskonalonymi maszynami. Rozmaite próby zaprzęgnięcia nowoczesnej nauki do tworzenia nowych mitów okazały się niewystarczające. Od tego czasu, abstrakcja opanowała wszystkie rodzaje sztuki, zwłaszcza współczesną architekturę. (…) Każdy waha się pomiędzy przeszłością, żywą w sferze afektywnej, a przyszłością, która już umarła.* Ivan w mobilności architektury widzi podstawową jej cechę, która zbliża ją do sztuki teatru. Wyraża to słowami: *Naszym celem jest wynajdowanie nowych ruchomych dekoracji.* Najważniejszą ich cechą ma być odpowiedniość form do poszukiwanych skojarzeń, emocji. Architektura wg Ivana obdarzona jest szczególną mocą, która przejawia się zdolnością do wywoływania określonych wspomnień i kształtowania zachowań. Jednocześnie, stare, historyczne formy można zastąpić nowymi środkami wyrazu uzyskując podobne efekty w odbiorze.

I tak napisał: (…) *Można sobie wyobrazić takie miasto jako coś w rodzaju arbitralnego nagromadzenia zamków, grot, jezior, itd… Byłby to barokowy etap urbanizmu, pojmowanego jako środek poznawczy. Ta teoretyczna faza jest już jednak przezwyciężona. Wiemy, że istnieje możliwość zbudowania nowoczesnego budynku, w którym nie dało się rozpoznać nic ze średniowiecznego zamczyska, ale który zachowywałby i potęgował poetyczną moc Zamku (poprzez zachowanie niezbędnego minimum linii, transpozycję innych, rozmieszczenie otworów, warunki topograficzne, itd.*

Z wizualnym i emocjonalnym wizerunkiem architektury związany jest też sposób funkcjonowania jej mieszkańców. Zdaniem Ivana: *Zasadniczą aktywnością mieszkańców będzie BEZUSTANNE DRYFOWANIE. Zmiana krajobrazu, z godziny na godzinę, będzie powodować całkowite wyobcowanie.* Ta wizja bliska jest współczesnej koncepcji flâneura, przeciętnego użytkownika przestrzeni miejskiej.

Koniec wieku XX, to ważne teksty i działania Bernarda Tschumiego, zostaje wydana jego książka *Event-Cities* [4]. Autor kontynuuje i rozwija koncepcję miasta jako formy dynamicznej, w której obiekty architektury nie mogą być rozpatrywane wyłącznie jako statyczne, materialne formy. Napisał on m.in.: *Architekturę definiuje się przez działania, których jest świadkiem w tym samym stopniu, co przez sieć jej murów* [5].

W kontekście tych słów, staje w opozycji do tych koncepcji estetycznych architektury, które definiują ją jako formy statyczne przeznaczone do kontemplacji. W zamian tworzy koncepcję żywych form, pozostających w ścisłym związku przestrzeni i zdarzeń. Otwarcie, integracja i gotowość na zmiany to zatem główne cechy miasta. Ciekawe jest tu zwrócenie uwagi na powiązanie różnych dyskursów, różnych mediów. Dla Tschumiego literatura, film (ze swoją sekwencyjnością zdarzeń) i fotografia wysuwają się na plan pierwszy.

Tak powstaje estetyka współczesnej architektury, która sięga do środków wyrazu różnych mediów związanych z kreowaniem czasu i przestrzeni. Aktualne są formuły takie, jak: znikanie, ulotność, eteryczność, niedopowiedzenie, wędrówka, sekwencyjność obrazu filmowego, narracje kinematograficzne.

**Wzorce**

Nakładanie się różnych dyskursów dotyczących kształtowania przestrzeni powoduje, że wiedza na jednym polu ujawnia nowe aspekty dla innego. Dlatego też penetrowanie granic między architekturą a dyskursami językowymi staje się szczególnie interesujące. I tak, istnieje wiele tekstów literackich, które stają się dopełnieniem dla przestrzeni architektury. Są jednak takie, które szczególnie pobudzają wyobraźnię, dotykają związków czasu, przestrzeni, myślenia i odczuwania. Stanowią reprezentację postrzegania miasta jako wieloznacznej struktury, głęboko symbolicznej, spajającej różne narracje, podkreślające relacje między kształtami przestrzeni, emocjami i zachowaniami jej użytkowników.

I takie aspekty czytania wizualnego wizerunku miasta, które budzi pragnienia, odkrywa tajemnice, rządzi uczuciami, buduje psychiczne więzi, staje się scenografią dla życia i emocji, prezentuje Italo Calvino w *Niewidzialnych miastach.*

Szczególnie inspirujące i nawiązujące dyskurs ze współczesnym wizerunkiem architektury wydają się być cechy prezentowane przez trzy miasta, opisywane w tej książce.

*Izaura* jest miastem tysiąca studni, jej zarys wyznaczają granice podziemnego jeziora. To niewidzialne nadaje kształt widzialnemu, (…) *niewidzialny pejzaż określa krajobraz widzialny*, (…) [6]. Kształt realny, forma jest odzwierciedleniem głębszych treści, posiada zawsze swoje skomplikowane uwarunkowania, których warto dociekać.

*Valdrada* to miasto na brzegach jeziora. Nieodłączną rolę w jej odbiorze pełni odbicie w tafli wody. Motyw lustra, obecności/nieobecności jest mocno aktualny w współczesnej architekturze szkła i światła wykorzystywanego jako tworzywo. Architekturze iluzji, zwielokrotnienia, złudzeń i zniekształceń.

W Valdradzie lustro staje się antywizerunkiem, sumieniem i jednocześnie dopełnieniem prawdy o swoim pierwowzorze. Oba miasta żyją jednocześnie i nierozłącznie, (…) *jedna (Valdrada) dla drugiej, patrzą sobie bezustannie w oczy, ale się nie kochają* …

*Zenobia* to miasto na palach, które odrywa się od ziemi i nieustannie pnie ku górze. Odzwierciedla odwieczne marzenia człowieka o przełamywaniu praw grawitacji. Dlatego Calvino podsumowuje opowiadanie o Zenobii: (…) *nie warto już się zastanawiać, czy Zenobię należy zaliczyć do miast szczęśliwych czy nieszczęśliwych. Podział taki nie ma sensu, bo miasta dzielą się na dwa inne rodzaje: na te, które poprzez lata i przemiany nadal narzucają pragnieniom własną formę, i na te, w których pragnienia bądź zdołają zatrzeć kształt miasta, bądź kształt miasta je zaciera*.

Inspiracją dla powstania *Niewidzialnych miast* była Wenecja, miasto niezwykłe, istniejące jak doskonała scenografia, teatr życia. Zwłaszcza z kultywowaną tradycją masek, teatralnych rekwizytów wyniesionych na ulice.

Wenecja rzucona na wodę jak kotwica, przez swoją skomplikowaną topografię stała się labiryntem przestrzeni i czasu, tu mieszkańcy poruszają się jak aktorzy. Przechodząc przez każdy most otwierają kolejną sekwencję zdarzeń, zaczynają kolejny akt przedstawienia, jakim jest życie/bycie w tym mieście. Rytm laguny, opadania i wznoszenia się poziomu wody wyznacza rytm oddechu miasta. To woda tutaj kieruje wskazówkami czasu.

Szczególne warunki świetlne, materiały i ich kolory zastosowane na elewacjach, wszystko to tworzy intrygujący, niespotykany gdzie indziej i dlatego też, jakby odświętny wizerunek, odczytywany jak deko-

racja dla toczącego się tam spektaklu życia. Scenografię dopełnia i powiela odbicie w wodzie bez którego Wenecja nie istnieje w pełni.

Miasto to zawsze stanowiło inspirację dla poetów, pisarzy i malarzy będąc pojemnym zbiorem intrygujących form mających swe głębokie symboliczne odniesienia. Obecnie odkrywamy kolejne jego oblicze inspirujące dla współczesnej estetyki architektury. Teraz staje się szczególnie bliskie dryfującym w wirtualnej i realnej przestrzeni. Wędrujący, wciąż przemieszczający się nomadzi, poszukują piękna w formach odpowiednich dla ich podróży. Z tęsknotą spoglądają na Wenecję, która: (…) *ma dwuznaczne piękno przygody, niezakorzenionej i unoszącej się w nurcie życia, jak zerwany kwiat rzucony w morze, (…) – nie może być dla naszej duszy ojczyzną, lecz tylko przygodą* [7].

PRZYPISY

[1] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, Collegium Columbinum, Kraków 2005, s. 32.
[2] A. Seledyn, *Magiczny spektakl Wijdevelda*, A&B 4/2006, s. 19.
[3] G. Ivan, *Zarys nowego urbanizmu*, tłum. M. Kwaterko, www.pbn.biskupin.wroc.pl
[4] E Rewers, *Zdarzenie w przestrzeni miejskiej*, www.bylecoq.w.interia.pl
[5] *Ibidem.*
[6] I. Calvino, *op. cit*., s. 46, 47.
[7] G. Simmel, *Most i drzwi*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 183.

Beata Gibała-Kapecka, Tomasz Kapecki*

# BYT SAM W SOBIE CZY ALTERNATYWNY ŚWIAT?

**ENTITY ITSELF OR ALTERNATIVE WORLD?**
In the context of objective truth myth, which has been abolished by science, there is creative freedom obtained which concedes ambiguous acting and ipso facto gives admittance for far–reaching arbitrariness in justifying artistic assumptions.
Creators are focused on searching for their own creations certain models for their creative activities; they form a theory of their own work in discontinuous way because each time a theory becomes appropriate for each artistic idea.
Therefore, the perception has become clear to all concerned that all the canons we had won so far within experience of temporariness and superfluity of established values and concepts became effaced.
In addition, again there is an accompanying feeling of lack of acknowledgement for objective significance in using general predicates such as symbolic, semiotic, representative, stylistic, traditional …
Permanent experimentation to prove that art tends towards feasible entities.
Michael Walzer tries to curb the situation by finding justification for those pluralistic acts in a matter of esthetic approbation for dissimilarity, which is being treated as cultural form expressing variety of this world and functional approbation if dissimilarity is necessary condition for human development and gives sense to his autonomy.

*Proporcje, stosunki i zależności miedzy częściami w architekturze zależne są od wartości pola stanu wewnętrznego. Dążenie do piękna w architekturze jest możliwe tylko na drodze pogłębiania tych wartości.*

Juliusz ŻÓRAWSKI

W kontekście obalonego przez naukę mitu prawdy obiektywnej, uzyskana swoboda twórcza daje przyzwolenie na wieloznaczność działań i tym samym daleko idącą arbitralność w uzasadnianiu artystycznych założeń.

Tak zorientowana twórczość odrzuca przekonanie o powinności zaspokajania potrzeb i oczekiwań odbiorców na rzecz konieczności ich kształtowania.

Tak więc kategorie artystyczne powoływane w nieskończonej wielości, mają swobodną kompozycję w odniesieniu do zastanej przestrzeni, tym samym tradycji, kontekstu kulturowego i funkcji. Jednocześnie w sposób zdecydowany opowiadamy się za prawem do realizowania wartości subiektywnych, za prawem do tak zwanych „prywatnych światów", dlatego też „byt sam w sobie" odnosi się do realizowania potrzeb podług wyobrażeń inwestora, a „alternatywny świat" stawia pytanie, na ile projektant ma prawo decydować o estetyce i tym samym jakości życia codziennego Drugiego.

I jak bumerang powraca pytanie, kto miałby i dzisiaj określać „piękność" lub „brzydkość" projektowanej architektury?

Poszukując więc odpowiedzi, nauka wskazuje, aby wszystko odnosić do ideału.

Witruwiusz, by zbliżyć się do ideału piękna, wprowadzał we wzajemne związki pojęcia kształtności, przydatności i trwałości, tworząc piramidę hierarchiczności.

* Gibała-Kapecka Beata, dr hab. arch. wnętrz, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie.
Kapecki Tomasz, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

Dla Le Corbusiera klucz też był oczywisty – „patrzeć, spostrzegać, wyobrażać sobie, wymyślać, tworzyć" i realizować ideę architektury zawartą w pięciu punktach.

W sukurs pięknu przyszedł także Teilhard de Chardin, który twierdził, że ewolucja w świecie to stały wzrost złożoności i rygorów oraz dążenie w stronę doskonałości.

Dla Aldo Rossiego z tych samych powodów istotne było poświęcenie się grze odnajdywania elementów ważnych, tak zwanego „motywu przewodniego", zdolnego poczynić ład w kompozycji architektury.

Alvara Aalto mawiał, że piękno w architekturze to złożoność relacji pomiędzy strukturą a formą.

Oskar Hansen opowiadał się za semantycznym wariantem kombinatorycznym, czyli określeniem liczby modułów, a następnie wypracowywaniem jakości ich wzajemnych relacji przestrzennych.

Od początku XX wieku powyższym poszukiwaniom piękna towarzyszyła idea zjednoczenia czterech fundamentalnych sił w jednym systemie, to znaczy stworzenie teorii unifikującej czyli „teorii wszystkiego".

Stało się to możliwe w latach 70. XX wieku, kiedy zyskała na znaczeniu teoria strun.

Architektura odpowiedziała stanem wieloważności w wyniku różnorodności jednocześnie przypisywanych ról i funkcji. Stan ten przyczynił się do podniesienia atrakcyjności kształtu z powodu eliminacji konieczności stosowania odniesień do przeszłości, teraźniejszości, a nawet przyszłości. Architektura bowiem ma grawitować w stronę destrukcji, fragmentaryzacji, by podążając w stronę artefaktów.

Jeszcze nie tak dawno wartość architektury wynikała ze stopnia realizowania przez nią podstawowych ideałów ludzkości. Zakładaliśmy, że *obiekty są wysokowartościowe, bo piękne duchowo, szlachetne i mądre*.

A tymczasem …

Twórcy zajęci są poszukiwaniem na użytek własnego tworzenia swoich modeli kreatywnego postępowania, tworząc teorie własnego dzieła w sposób nieciągły, bo za każdym razem odpowiednią dla danego pomysłu artystycznego.

I tak oto czytelne wszem i wobec stało się odczucie tymczasowości i zbędności ugruntowanych wartości i pojęć, można zaryzykować stwierdzenie, że dotyczy to wszystkich kanonów, jakie do tej pory wywalczyliśmy. Dopełnia ten stan rzeczy poczucie braku sposobu potwierdzenia obiektywnej ważności stosowania ogólnych predykatów takich, jak: symboliczne, semiotyczne, reprezentacyjne, stylistyczne, tradycyjne…

Akceptację więc zyskuje permanentne eksperymentowanie, by udowadniać, że sztuka zmierza ku bytom uprawdopodobnionym.

Zanurzeni w refleksyjnej naturze współczesnej metakultury ostatecznie wszystko negocjujemy, ironizujemy…, by w wyniku percepcji odbiorcy powstał „przedmiot estetyczny" traktowany dzisiaj przez fenomenologów jako twór monosubiektywny, bowiem wspomniane własności intencjonalne, a współczesna architektura oczywiście jest nimi wypełniona, nie mogą być wyznaczone w całej rozciągłości w sposób sprawdzalny i dowiedlny.

Sytuację próbuje okiełznać Michael Walzer, doszukując się uzasadnień owych pluralistycznych działań w postaci **aprobaty estetycznej dla odmienności**, traktując ją jako kulturową formę **wyrażającą bogactwo tego świata i aprobaty funkcjonalnej**, jeżeli **odmienność jest koniecznym warunkiem ludzkiego rozwoju i nadaje sens jego autonomii**.

Budujemy więc społeczeństwo w oparciu o ideę wolności, bowiem twórca niosąc ze sobą iluzję nowości stwarza oczekiwane przez inwestora poczucie wolności.

J.S. Mill optował za wolnością jednostki, ale z jednym ograniczeniem – dla naszej twórców – wolności

indywidualnej – bowiem nie wolno nam naruszać cudzej wolności. Architekt tworzy uznając prawdę Innego, wierząc w racjonalność formy.

Ostatnimi czasy w sukurs pięknu przychodzi system filozoficznych odniesień E. Levinas'a.

Twierdzi on, że podstawowym doświadczeniem w ramach obiektywności percepcji jest „docieranie do Drugiego" oznacza to, że wykładnią naszego działania jest nie tyle udział w wartościach, co przede wszystkim moralna wykładnia naszej świadomości w docieraniu do Drugiego! **Powołując rodzaj interakcji, w naszym przypadku powołując przestrzeń architektoniczną, powołujemy przede wszystkim przestrzeń moralną, która to określa zewnętrzność naszego działania i zarazem naszej wolności!**

Dlatego też tożsamość podmiotowa uwalnia się od presji tradycji i zakorzenienia w konkretnej przestrzeni i miejscu. Czas i kultura przestają ze sobą współgrać.

Już od czasów Diderota i Kanta podstawowa teza nowoczesności nakazuje, by artefakty były pomyślane i aranżowane wyłącznie podług ludzkiej miary.

Peter Eisenman w latach 70. XX wieku, podważył tę tezę mówiąc, że skoro „inne" staje się dla nas dostępne jedynie wedle ludzkiej miary i kształtu, to samo z siebie nie może być miarą.

To tak jak Jan Margolis pyta, na czym polega owa „szczególność" ludzkiej kondycji?

Massimiliano Fuksas wyjaśnia, że „to, czego dzisiaj potrzebujemy, to ponowne odkrycie świadomości, że jakość architektów i ich dzieł, to nie wszystko, że chodzi o wyzwanie do czegoś innego", bowiem to co nadchodzi, po „ponowoczesności w kulturze, a po nowym modernizmie w architekturze", to potrzeba nowego spotkania z Innym, potrzeba odwagi stanięcia twarzą w twarz z Drugim.

Dlatego też w ramach tzw. II generacji metod projektowania ważne jest, by nadać wartość wypowiedziom związanym z prawdą, ale ważniejsze jest jeszcze to, by uprawomocnić te wypowiedzi projektowe, które związane są ze „sprawiedliwością".

Ten rodzaj wiedzy w perspektywie ma za zadanie poinformować odbiorcę o rzeczywistości, która będzie jego udziałem. W związku z tym ma prawo określić ramy tego co wykonalne, bo o odbiorze rzeczywistości, jednocześnie miejsca, decyduje w znacznym stopniu trwałość zakodowanych nawyków i przyzwyczajeń. Można powiedzieć, że osobisty stosunek do danej rzeczywistości, czyli zależności genetyczno–kulturowe tłumaczą w znacznym stopniu dokonywanie przez nas wybory, które istnieją także poza naszą świadomością.

**Tym samym potwierdzamy, że przedmioty i miejsca przyciągają nas i odpychają, ale właśnie** w sposób subiektywnie zróżnicowany, ponieważ łączymy je również z przeżytymi wrażeniami i doznaniami.

Celowe więc zacieranie przez projektantów u odbiorcy jego obszarów kultury, celowe przemieszanie jego wartości, przyczynia się do procesu homogenizacji jednostki.

A przecież indywidualność i twórczość nie są przywilejem nielicznych, lecz stanowią konstytutywne cechy człowieka, cechy dzięki którym formuje się jego świat.

Hans Selye w swojej książce *Stres życia* stawia śmiałą hipotezę, że napotkana „przeszkoda" posiadająca znamiona ładu zmniejsza zużycie energii przystosowania, tym samym stanowi opcję „ku życiu". Z drugiej strony, w znakomitym studium o pożytkach z nieładu, Richard Sennett przytaczając zgodne opinie różnych autorytetów, maluje zatrważający obraz zniszczeń dokonanych w życiu zwykłych ludzi, w imię realizacji idei piękna, w postaci planów „uporządkowania", „ufunkcjonalnienia" i „upiękniania" przestrzeni, ale – w oparciu o subiektywne wyobrażenia twórców.

Nasuwa się konkluzja, że warunki prawdziwości, to znaczy reguły gry artystycznej są immanentne dla

samej tej gry, a poprawność stosowanych reguł dowodzi konsensus jej uczestników.

Może Drugi, potrzebuje w swej przestrzeni otaczającej go jego „inności" i pozostaje nam sobie tłumaczyć, że budzący nasz sprzeciw „ów nieład" jest w istocie może odmiennym rodzajem równowagi, w wyniku którego mamy nadzieję, następuje odradzanie się spięć i negocjacji koniecznych, by podejmować z pozytywnym wynikiem wciąż na nowo życiowe decyzje.

Póki co, przestrzeń nadal nabiera cech przedmiotowego traktowania i wyzwala poczucie władzy w wyniku porządkowania świata zgodnie z własnym wyobrażeniem ładu.

BIBLIOGRAFIA


Co to jest architektura?, red. A. Budak, Kraków 2002.

U. Eco, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR Warszawa 2003.

M. Gołaszewska, *O zjawiskach przemiany, Nauka o pięknie. Rozprawy z pogranicza estetyki, aksjologii ogólnej i antropologii filozoficznej*, Wydawnictwo Kraków – Lublin 1990.

Ch. & P. Fiell, *Projektowanie graficzne XXI wieku*, Taschen.

D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.

S. Hawking, *Wszechświat w skorupce orzecha*, Poznań 2002.

A. Jamrozikowa, *Obraz i metanarracja, szkice postmodernistycznym obrazowaniu*, Wydawnictwo Instytut Kultury, Warszawa 1994.

Ch. Jencks, Architektura postmodernistyczna, Warszawa 1987.

K. Kuropatwa, D. Rode, red. /*nie*/*obecne granice, szkice o obliczach transgresji*, Wydawnictwo Rapid, Kraków 2003.

M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, P.K. Kraków 2003.

T. Tołłoczko, Z. Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Wydawnictwo Polska Akademia Nauk, Kraków 1999, nr 495.

A. Satkiewicz-Parczewska, *Rytm w architekturze jako główny element kompozycji na tle analogii z muzyką*, Szczecin 1993.

J. Sławińska, M. Brzecicki, *Symbolizm, abstrakcja, antonomia formy*, Kwartalnik Urbanistyki i Architektury, 1–2 1999.

J. Sławińska, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej",* Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1995.

M. Sorkin, *Architectural Rekords,* 1988 nr 2.

The Japan Architect 1993–4 nr 12.

K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 1997.

J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa1973.

Agnieszka Kłopotowska*

# NIEWIDZIALNA ARCHITEKTURA – STATUS PIĘKNA W POZAWZROKOWEJ PERCEPCJI PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ

**INVISIBLE ARCHITECTURE – STATUS OF BEAUTY IN EXTRAOPTICAL PERCEPTION OF ARCHITECTONIC SPACE**

The basic determinant of a transfer of architecture beauty are not the limitations of persons with disfunction of organ of sight capability but their real perceptual potential, based on compensation role of other senses. No of senses taking part in perception of architecture act in isolation from the others- each time we deal with a process of cooperation of senses and the effect of this is a system of fulfilling information- multijunction-type „image" of reality. Spatiality of architecture is not closed in three dimension of measurements of cartesian match. The essence of architecture beauty is not closed in its visual aspect.

*Widzieć to jakby zgadywać przyszłość. Wy wiecie o istnieniu drzewa na długo przed tym kiedy do niego podejdziecie. Ja dowiaduję się o nim dopiero wtedy gdy na nie wpadnę* [1].

Świat, w którym żyjemy jest światem dla widzących [2]. Doskonale współbrzmi z ich możliwościami percepcyjnymi, umożliwia odbiór relacji przestrzennych i ich efektywną interpretację. Daje przywilej samodzielności działań i samokontrolowania ich rezultatów, odwołując się do potencjału najostrzejszego ze zmysłów – wzroku. Ale ten sam świat jest również domem osób niewidzących, które aby nie znaleźć się poza społecznym nawiasem zmuszone są do funkcjonowania w obcych dla nich regułach prymatu obrazu. Dzisiaj, w erze projektowania uniwersalnego rozumiemy już, jak wiele ludzkich problemów można rozwiązać za pomocą dobrze zaprojektowanej przestrzeni. Polskie kompendia wiedzy o przyjaznym środowisku architektonicznym, autorstwa Ewy Kuryłowicz [3] czy Hanny Grabowskiej-Pałeckiej [4], dokumentują ostateczne fiasko moralne i ekonomiczne architektonicznych kreacji dla arbitralnie wyselekcjonowanego, perfekcyjnie odpowiedniego, sprawnego pod każdym względem odbiorcy. Wykazują również niestosowność postaw projektantów z pozoru przyjaznych przestrzeni architektonicznych, przydzielających strefy dostępności mniej sprawnym użytkownikom, a przez ten fakt sprzyjających segregacji i separacji grup odbiorców architektury. Projektowanie środowiska dostępnego dla wszystkich grup użytkowników, niezależnie od ich uwarunkowań percepcyjnych, wydaje się dzisiaj jedynym słusznym (jedynym moralnym) rozwiązaniem. O ile jednak bez wahania opowiadamy się za przestrzenią dostępną – pozbawioną barier, logicznie zorganizowaną i czytelną również w percepcji bezwzrokowej, uznając prawa niewidzących w zakresie wygody funkcjonalnej za racjonalne, o tyle kwestia pozawzrokowego przekazu piękna formy architektonicznej budzi pewien niepokój. Tu determinacja twórcy – projektanta nie wydaje się już równie efektywna (a zatem racjonalnie uzasadniona). A przecież szerokie pojęcie: dostępność przestrzeni architektonicznej oznacza nie tylko mobilność odbiorcy – możliwość swobodnej penetracji układu funkcjonalnego budynku, warunkującą elementarne poczucie godności, komfort i bezpieczeństwo użytkownika. Dostępność to w równym stopniu sfera estetyki budowli, autorski przekaz emocji zamkniętych w jej bryle, architektoniczny kod, subtelny język znaczeń, którego sensem jest dotarcie do odbiorcy – zgodnie z duchem projektowania uniwersalnego – każdego, a więc również niewidzącego odbiorcy. Aby tak się stało należy jednak zrozumieć, że **podstawową determinantą ar-**

* Kłopotowska Agnieszka, dr inż. arch., Politechnika Białostocka, Wydział Architektury.

**chitektonicznych możliwości przekazu piękna nie są o ograniczenia osób z dysfunkcją narządu wzroku, lecz ich realny potencjał percepcyjny**. Niniejszy tekst nie będzie kompletnym zbiorem reguł przekazu i odczytu piękna „w świecie kształtów". Nakreślone zostaną jedynie wybrane kwestie uznane za szczególnie istotne dla postrzegania architektury przez osoby, których percepcja nie opiera się na wiodącej roli analizatora wzroku [5].

Zgodnie z poglądami współczesnej tyflopsychologii organizm ludzki charakteryzuje się pewną zdolnością do adaptacji w warunkach zaburzenia czy zniesienia pewnych sprawności. Dysponuje również pewnymi rezerwami, mogącymi wyrównać lub zastąpić uszkodzoną bądź utraconą funkcję wzroku [6]. Kompensacja, czyli zastąpienie zmysłu wzroku innymi zmysłami, zgodnie ze stanem obecnej wiedzy, nie odbywa się na poziomie usprawnienia aparatów sensorycznych pozostałych zmysłów (wyćwiczenia wrażliwości, poprawienia czułości, obniżeniu progu podniety i progu różnicy) [7] ale na zwiększeniu sprawności percepcyjnych (wyćwiczenie efektywności analizowania dochodzących informacji, umiejętność ich selekcji i prawidłowej interpretacji).

Za podstawowe narzędzie poznawcze kompensujące brak wzroku uważa się dotyk, umożliwiający trójwymiarowy odbiór kształtu przedmiotów, ich gabarytów oraz pewnych właściwości powierzchni. Zmysł ten traktowany jest obecnie jako integralny składnik szerszego systemu zmysłu dotykowo-ruchowego, na który składają się również: zmysły: temperatury, bólu oraz kinestetyczny. Wbrew teorii wikariatu zmysłów [8] wychodzącej z założenia ścisłej analogii pomiędzy wzrokiem a dotykiem, istnieją zdecydowane różnice pomiędzy tymi zmysłami. Po pierwsze wzrok należy do tzw. teleanalizatorów [9], co oznacza ze jego receptory reagują na bodźce pochodzące ze znacznych odległości. Wrażenie dotykowe wymaga natomiast bezpośredniego kontaktu z obiektem. Związana z tym kolosalna różnica zasięgu obu zmysłów ma szczególne przełożenie w ocenie przestrzeni architektonicznej, w której większość elementów ze względu na gabaryty i umiejscowienie pozostaje poza polem percepcji osoby niewidzącej. Górny przedział skali możliwego do wyobrażenia pola percepcji dotykowej jest równoznaczny z zasięgiem wyciągniętych ramion (dotyk bezpośredni). Zasięg ten naturalnie może zostać powiększony o wymiar wyciągniętego w dowolne kierunki przedmiotu, np. białej laski, stanowiącej przedłużenie ramion (dotyk pośredni). Percepcja architektury w takiej pozycji ciała pozostaje jednak czystą teorią, nie mieści się przecież w normach zachowań akceptowanych społecznie. Problem ten w pewnym sensie rozwiązują modele przestrzenne, makiety, wypukłe rysunki, mapy czy plany umożliwiające odczyt nieosiągalnych elementów otoczenia. Tego rodzaju rozwiązanie, stanowiące ekwiwalent płaskiego rysunku, objaśniającego osobom widzącym skomplikowane relacje przestrzenne, nie zawsze jest jednak możliwe do zastosowania. Próg różnicy receptorów znajdujących się w opuszkach palców znacznie przewyższa „rozdzielczość" aparatu wzrokowego. Im bardziej skomplikowany rysunek, tym większy musi być zatem jego odpowiednik dotykowy. Znacznym utrudnieniem jest również wysoki koszt technologii wytwarzania rysunków dotykowych. Żadna z technologii, począwszy od prymitywnego sznurka naciągniętego na drewnianej ramie, poprzez optacony, drukarki brajlowskie tłoczące linie o zróżnicowanym zagęszczeniu i wysokości punktów, aż do atramentów „puchnących" w zetknięciu z powietrzem bądź nagrzewanych podczerwienią, nie jest w stanie efektywnie przekazać animacji obrazu. Dotyk jest bowiem zmysłem statycznym, w przeciwieństwie do wzroku nie umożliwia efektywnego ujmowania rzeczywistości (również architektonicznej) będącej w ruchu. Dochodzimy tu do kolejnego ważnego parametru różnicującego wydajność obu zmysłów w analizie przestrzeni-czasu percepcji. Zmysł wzroku jest zmysłem wrażeń symulta-

nicznych, obejmujących jednym wejrzeniem wiele cech obiektów i zdolnym wychwycić skomplikowane zależności między nimi. Zmysł dotyku to zmysł sukcesywny, umożliwiający kolejne odkrywanie „warstw"-przestrzennych właściwości obiektów. Oprócz odmiennej zasady interpretacji przedmiotu percepcji (dla wzroku: od ogółu do szczegółu, dla dotyku: od szczegółu do uogólnień) istotna jest również kwestia zaangażowania woli odbiorcy. Odbiór wzrokowy odbywa się niemal automatycznie, odruchowo i często bez udziału woli obserwatora. Poznanie dotykowe wymaga natomiast od odbiorcy aktywnej postawy, długotrwałego skupienia uwagi i rezygnacji z równoległego wykonywania innych czynności. Z kolei przewaga zmysłu dotyku nad wzrokiem uwidacznia się w percepcji cech faktury, takich jak twardość-miękkość, gładkość-szorstkość, ciepło-zimno itp. W pewnym znaczeniu obraz kojarzony z określoną właściwością powierzchni jest tutaj wtórny w stosunku do doświadczeń uzyskanych pierwotnie w kontakcie dotykowym z podobnymi fakturami.

Drugim pod względem wartości kompensacyjnej zmysłem niewidzących jest teleanalizator słuchu. Dokonywana odruchowo analiza parametrów siły, natężenia i barwy dźwięku umożliwia mniej lub bardziej wydajną identyfikację obiektów i ich lokalizację w przestrzeni architektonicznej. Rejestruje ponadto zmiany położenia elementów przestrzennych, oraz zachodzące w przestrzeni zjawiska. Wątpliwa pozostaje kwestia wywoływania trójwymiarowego kształtu przestrzeni lub obiektu za pomocą odczytu bodźców akustycznych. Słuch ma natomiast niewątpliwy udział w kształtowaniu wyobrażenia przestrzeni rozległej – znacznie wykraczającej poza możliwości percepcyjne dotyku. Należy podkreślić jeszcze jedną, szczególnie istotną wartość tego zmysłu, który dla osób niewidzących stanowi podstawowe źródło przeżyć estetycznych, umożliwiając obcowanie z pięknem muzyki, poezji, prozy. Wrażenia uzyskane w kontakcie słuchowym ze sztuką (rytm, powtarzalność, akcenty, tempo, siła, nastrój, napięcie) przekładane są na wyobrażenia doznań dostępnych wzrokowo, np. wizualnego piękna architektury czy krajobrazu.

Olbrzymią rolę w kształtowaniu obrazu rzeczywistości spełnia również związana ze słuchem kompensacja werbalna. Opis słowny, wyjaśnienie, instruktaż może dostarczyć niewidzącemu niemalże kompletny obraz przedmiotów o skali wykraczającej poza skalę percepcji za pomocą innych zmysłów (zbyt dużych lub zbyt małych). Ułatwia również zrozumienie logiki i porządku kompozycji architektonicznych, a także zachodzących w przestrzeni zjawisk o charakterze zmiennym. Ważne jest jednak, aby słowa miały podbudowę w doznaniach zmysłowych dostępnych dla osoby niewidzącej, tak aby treść komunikatu dawała wyobrażenie adekwatne do rzeczywistości. W przeciwnym razie słowo staje się pustym dźwiękiem, co z kolei stwarza niebezpieczeństwo rozwoju tzw. „werbalizmu" [10]. Osoby niewidzące zwracają ponadto uwagę na kwestię swoistego „zanieczyszczenia" obrazu rzeczywistości emocjonalnym przekazem słownym. Tego rodzaju translacja, pożądana niekiedy np. podczas audio deskrypcji czyli techniki narracyjnej wykorzystywanej w projekcji filmów dostępnych dla osób niewidzących niejako narzuca odbiorcy subiektywną ocenę faktów. Jak piszą współautorzy przewodnika „Niewidzialna mapa Wrocławia": *Nawyk estetyzacji, pozornie szlachetny, prowadzi nieuchronnie do tłumaczenia uartystycznionego. Wymagamy od tłumacza, aby (...) ukazał nam własną wrażliwość, talent artysty. Można jednak przyjąć inną postawę Przyjąć jako wartość nadrzędną absolutną neutralność przekazu. (...) Odrzucenie kreacyjności kadru, kompozycji, tzw. malowania światłem, jest jedną z form odkrywania intymności fotografa i niewidzącego obserwatora* [11].

Kolejnym zmysłem wykorzystywanym w kompensacji percepcyjnej osób niewidzących jest teleanalizator węchu. Dla osób widzących zmysł ten nie odgrywa znaczącej roli w identyfikacji przedmiotów

i zjawisk przestrzennych. Dopełnia jedynie całościowy obraz wrażeń dostępnych wzrokowo i słuchowo. Łatwo rozprzestrzeniające się w powietrzu bodźce zapachowe, są jednak ważnym czynnikiem w percepcji pozawzrokowej, stanowiąc istotną cechę identyfikującą określone przestrzenie bądź konkretne obiekty. Wonie stają się często bowiem cechą dominującą. Zapamiętany sygnał zapachowy, utożsamiany z określonym obiektem lub miejscem staje się w pewnym sensie odpowiednikiem tzw. wytycznej formalnej – zakodowanego w podświadomości uproszczonego obrazu danego obiektu postrzeganego wzrokowo. Zapachy, kojarzone z bogactwem doznań zmysłowych mogą również dla niewidomych stanowić źródło przeżyć estetycznych.

Mówiąc o kompensacyjnej roli zmysłów należy pamiętać, iż żaden ze zmysłów nie działa w izolacji od pozostałych. Pomimo wyraźnie zarysowanej hierarchii ważności (różnej w zależności od cechy dominującej obiektu) każdorazowo w procesie percepcji mamy do czynienia z procesem współdziałania zmysłów, którego efektem jest system dopełniających się informacji o cechach konkretnego obiektu bądź zjawiska. Proces „uczenia się" przestrzeni na drodze równoczesnego odbioru bodźców prowadzi do wykształcenia tzw. dynamicznych układów strukturalnych [12], czyli stworzenia pamięciowego wielopłaszczyznowego „obrazu" rzeczywistości. Tworzą go w równym stopniu cechy obiektu, jak i towarzyszące jego percepcji związki czasowo-przestrzenne. Ważnym następstwem percepcji zintegrowanej jest zjawisko tzw. transpozycji [13]. W wyniku skojarzeń intermodalnych pomiędzy poszczególnymi analizatorami wystarczy pobudzenie jednego z analizatorów aby przywołać całościowy obraz obiektu bez konieczności jego bezpośredniego oglądu. Wiąże się z tym również nabywana przez niewidzących umiejętność stereognostycznego odtwarzania całościowego obrazu obiektu na podstawie niepełnego, częściowego wrażenia, np. kształtu krzesła po dotknięciu jego oparcia, kształtu dzwonka po jego dźwięku, kształtu kwiatu po jego zapachu.

Teoria dynamicznych układów strukturalnych pozwala również lepiej zrozumieć zagadnienie tzw. wyobrażeń surogatowych [14], czyli wyobrażeń zastępczych odnoszących się do obiektów czy zjawisk niedostępnych w percepcji bezwzrokowej. Przykładem pustych słów, które osoby niewidzące stopniowo napełniają treścią będą np. sformułowania światła, barwy, czy pewne zagadnienia dotyczące niedostępnych dotykowo stosunków przestrzennych. Istotną rolę w tworzeniu tego rodzaju wyobrażeń odgrywa analogia [15], polegająca na zastąpieniu cechy nieosiągalnej bezwzrokowo cechą dostępną w percepcji innymi zmysłami, np. analogia koloru z barwą dźwięku, analogia piękna proporcji z harmonią muzyki. Tego rodzaju substytuty obrazu tworzą się również często przez odniesienie do przeżyć i nastrojów towarzyszących percepcji. Wyobrażany obiekt lub zjawisko zyskuje wówczas zabarwienie emocjonalne, ekwiwalent uczuciowy określonej cechy lub właściwości formy.

Znajomość zarysowanych powyżej aspektów polisensorycznej percepcji przestrzeni stała u podstaw wielu niezwykłych realizacji architektonicznych, w których z powodzeniem podjęto próbę translacji piękna na język możliwy do odczytu przez osoby niewidzące. Wspomniana już książka autorstwa Ewy Kuryłowicz wskazuje nieograniczone możliwości przekazu architektonicznego komunikatu z wykorzystaniem odmiennych środków – elementów środowiska wybudowanego. Dzięki uwrażliwieniu twórców – projektantów na problematykę percepcji zintegrowanej możliwe do pozawizualnego objaśnienia stają się wówczas nie tylko fizyczne parametry formy architektonicznej ale również- w wielu wypadkach emocjonalne właściwości kompozycji. *Przykładowo: ogarnięcie wzrokiem dużej, rytmicznie zorganizowanej przestrzeni jest niemożliwe dla osoby niewidzącej. Możliwe jest jednak zaproponowanie ogarnięcia całości tej przestrzeni, jej*

*skali i układu dzięki rytmicznemu wypunktowaniu jej charakterystycznych miejsc poprzez elementy odbierane inaczej, niż za pomocą wzroku. Może to być np. powtarzalny układ fontann, gdzie chłód i bryzgi wody będą stanowić jednoznaczny sygnał rytmicznego „wydarzenia" przestrzennego* [16]. Logikę sekwencji funcjonalno-przestrzennych dzieła pozwolą niewidzącym „zobaczyć" wyczuwalne dotykowo czy akustycznie elementy wprowadzające i prowadzące – podcienia, kolumnady, nadwieszenia, schody, mury oporowe, faktury ścian i posadzki. Elementy te, umiejętnie zakomponowane przez świadomego ich wagi projektanta, mogą również sugerować moment przejścia z jednego nastroju w inny, umożliwiając niewidzącemu włączenie się do spektaklu wyreżyserowanego przez autora [17].

Lekkomyślnością byłoby oczywiście stwierdzenie, że przy odpowiednim zaangażowaniu architekta i starannym przygotowaniu osoby niewidomej [18] odbiór piękna dzieła architektonicznego może być identyczny jak w przypadku osoby widzącej. Definicje architektury nie bez przyczyny szczególnie chętnie odwołują się do bezsprzecznej roli zmysłu wzroku w poznaniu, rozumieniu, odczuwaniu tej sztuki. Architektura to obraz – czytamy [19]. A jednak czym byłby ów „obraz" gotyckiej katedry w Chartres, gdyby nie dźwięk naszych kroków odbijający się miarowo w chłodnej ciszy naw?. Obraz Domu nad Wodospadem, gdyby nie opadająca na kamienne posadzki delikatna mokra mgła i nieustająca melodia przelewającej się wody? obraz miękkiej, połyskującej spirali w The Garden of Cosmic Speculation gdyby nie wszechobecny zapach świeżo skoszonej trawy? Gra brył w świetle? Na pewno tak. Ale przecież istnieje coś jeszcze. Pytając o status piękna niewidzialnej architektury warto zatem zdać sobie sprawę, że teoria dynamicznych układów strukturalnych, wyjaśniająca zagadnienia percepcji zintegrowanej, nie odnosi się jedynie do niewidzących. Zaburzenie któregokolwiek z czynników pozawzrokowych, (z których istnienia nie zawsze zdajemy sobie sprawę) każdorazowo zakłóca odbiór, spłaszcza polisensoryczny, wielopłaszczyznowy obraz architektury także u osób widzących. **Przestrzenność architektonicznego „obrazu" nie zamyka się w trzech wymiarach kartezjańskiego układu współrzędnych. Istota piękna architektury nie zamyka się w jego stronie wizualnej.**

PRZYPISY

[1] Wyobrażenie osoby niewidzącej od urodzenia nt. percepcji wzrokowej – fragment jednej z rozmów przeprowadzonych przez autora w środowisku osób niewidomych.
[2] T. Majewski, *Poglądy na działalność Krajowej Federacji Niewidomych w Stanach Zjednoczonych*, [w:] Zeszyty Tyflologiczne 14, Warszawa 1996.
[3] Patrz: E. Kuryłowicz, *Projektowanie uniwersalne. Udostępnianie otoczenia osobom niepełnosprawnym,* Warszawa 1996.
[4] Patrz: H. Grabowska- Pałecka, *Niepełnosprawni w obszarach i obiektach zabytkowych. Problemy dostępności,* Kraków 2004.
[5] Problematyka podjęta w artykule dotyczy osób niewidomych od urodzenia lub ociemniałych przed piątym rokiem życia (czas ten uważa się bowiem za dolną granicę kształtowania wzrokowego obrazu świata. Osoby ociemniałe w późniejszym okresie zachowują na zawsze wyobrażenia wzrokowe).

[6] W artykule niemal całkowicie pominięte zostają zagadnienia urządzeń i technologii wspomagających orientację przestrzenną oraz mechanizmy poznawcze osób niewidzących ze względu na pragnienie skupienia uwagi na naturalnych możliwościach percepcyjnych. Patrz np.: H. Grabowska-Pałecka, *Niepełnosprawni w obszarach i obiektach zabytkowych. Problemy dostępności,* Kraków 2004, s. 95.

[7] Próg podniety – minimalna siła bodźca niezbędna do pobudzenia receptorów. Próg różnicy – minimalny przyrost bodźca powodujący różnicę wrażeń.

[8] Teoria wikariatu zmysłów, zastępstwa zmysłów – teoria zakładająca nabytą podwyższoną sprawność zmysłów poprzez doskonalenie funkcji receptorów oraz całkowite zastąpienie funkcji wzroku jedynie przez dotyk.

9 Zmysł dotyku zaliczany jest do tzw. kontaktoanalizatorów, czyli analizatorów reagujących na bodźce w bezpośrednim zetknięciu.

[10] T. Majewski, *Psychologia niewidomych i niedowidzących*, Warszawa 1983.

[11] W. Hudon, *Zobaczyć niewidzialne,* [w:] *Niewidzialna mapa Wrocławia*, praca zbiorowa pod redakcją T. Kuligowskiego, Wrocław 2006.

[12] Teorię kompensacji przez kształtowanie dynamicznych układów strukturalnych przedstawiła M. Grzegorzewska. Patrz: M.Grzegorzewska, *Zjawisko kompensacji u niewidomych i głuchych*, [w:] *Wybór pism*, Warszawa 1964.

[13] Patrz: T. Majewski, rozdz.: *Wyobrażenia wzrokowe u dzieci niewidomych*, [w:] *Psychologia niewidomych i niedowidzących*, Warszawa 1983.

[14] Patrz: E. Kuryłowicz, *Projektowanie uniwersalne. Udostępnianie otoczenia osobom niepełnosprawnym,* Warszawa 1996, s. 42.

[15] Patrz: T. Majewski, rozdz.: *Wyobrażenia surogatowe u dzieci* niewidomych, [w:] Psychologia *niewidomych i niedowidzących*, Warszawa 1983.

[16] Jak dalej wyjaśnia autorka: „(...) skalę dużej otwartej przestrzeni można także przekazać niewizualnie, rytmizując ją i precyzyjnie opowiadając o tej rytmizacji za pomocą wrażeń akustycznych, dotykowych i kinestetycznych." Patrz: E. Kuryłowicz, *Projektowanie uniwersalne. Udostępnianie otoczenia osobom niepełnosprawnym,* Warszawa 1996, s. 82, 84.

[17] Wyzwaniem dla architektów jest również kwestia udostępnienia obszarów i obiektów zabytkowych do możliwości percepcyjnych osób niewidzących. Odpowiedzią polskich projektantów na rosnące potrzeby środowiska jest np. niezwykła trasa dotykowa umożliwiająca bezwzrokowe poznanie Starego Miasta w Krakowie. Trasa opracowana przez arch. Hannę Grabowską- Pałecką oferuje uczestnikom szereg alternatywnych możliwości zapoznania się z historią i architekturą Barbakanu, Bramy Floriańskiej, Rynku Głównego, czy placu Wita Stwosza. Przede wszystkim jednak, odwołując się do bogactwa doznań zmysłowych dostępnych dla osób niewidzących- otwiera możliwość obcowania z pięknem Starego Krakowa, jego ulotnym nastrojem, niepowtarzalnym duchem miejsca. Patrz: H. Grabowska-Pałecka, *Niepełnosprawni w obszarach i obiektach zabytkowych. Problemy dostępności,* Kraków 2004, s. 195.

[18] Niezwykle istotne jest właściwe przygotowanie, otwarcie, uwrażliwienie niewidzącego odbiorcy na doznania estetyczne w ogóle. Nie chodzi tutaj jedynie o stworzenie niewidzącym możliwości zaspokajania potrzeb estetycznych w kontaktach ze sztukami oferującymi doznania pozawzrokowe, jak muzyka, poezja. Treści wizualne pozostają przecież ważnym tematem ich życia, niezależnie od możliwości percepcyjnych. Równie istotne jest zatem kształtowanie wyobrażeń piękna doznań sztuk opierających się w znacznej mierze na przekazie wzrokowym, np. architektura, malarstwo, rzeźba. Kluczem do każdej z tych sztuk jest skomplikowany system dostępnych wizualnie treści i podtekstów, których znaczną część oprócz zapisu werbalnego można przedstawić w postaci modelu, reliefu, wypukłego rysunku. Osoba niewidząca musi jednak umieć odczytać zawarty w nich kod znaczeń. Bez specjalnego przygotowania znaczna część grafiki dotykowej pozostaje poza dla osoby niewidzącej niezrozumiała. Osiągnięcia w nauce interpretacji tego rodzaju obrazów ma ośrodek w Laskach, gdzie opracowany został specjalny program nauczania rysunku najmłodszych niewidzących. Istotnym narzędziem nauki grafiki dotykowej stał się również zaprojektowany w Lublinie zestaw pomocy dydaktycznych „Hungry Fingers" służący do wyjaśniania zilustrowanych graficznie zależności przestrzennych-relacji między trójwymiarowym modelem a dwuwymiarowym rysunkiem, konsekwencji transformacji przestrzennych: rotacji, przesunięć, kopiowania, itd. Szereg interesujących pomocy naukowych ułatwiających przyswojenie pojęć przestrzennych znajdzie się niebawem w Owińskach koło Poznania, gdzie w sąsiedztwie pozostałości cysterskich ogrodów tworzony jest obecnie Park Orientacji Przestrzennej i Ogród Zabaw. Rozwijające sensorykę techniki i urządzenia wykorzystywane w percepcji przestrzeni architektonicznej stanowią swojego rodzaju pomost pomiędzy architektonicznym tworzywem a niewidzącym odbiorcą, dając możliwość odczytania skomplikowanego języka architektonicznej narracji.

[19] Patrz: M. Leśniakowska, *Co to jest architektura*, Warszawa 1996, s. 105.

Maciej Kłopotowski*

# PIĘKNO – OSWOJONA ORYGINALNOŚĆ

BEAUTY – ACCUSTOMED ORIGINALITY
Day before yesterday – Beaty is immitation existing.
Yesterday – Beaty is discovering unknown.
Tomorrow – Beaty is accustoming original.
Day after tomorrow – Beaty is new experience.
Beauty is today's adequacy – yesterday's originality and tomorrow's relevance.

Przedwczoraj – piękno to naśladownictwo istniejącego.
Wczoraj – piękno to odkrywanie nieznanego.
Jutro – piękno to oswajanie oryginalnego.
Pojutrze – piękno to doświadczenie nowego.
Piękno to dzisiejsza adekwatność – wczorajsza oryginalność i jutrzejsza stosowność.

**Gdy przedwczoraj**

studiowaliśmy architekturę poszukiwaliśmy w niej wiedzy, wymiernej obiektywnej prawdy, nauki wskazującej porządek rzeczy. Poszukiwaliśmy „wzoru", który w prosty, a zarazem zobiektywizowany sposób wskazywał nam drogę ku ideałowi. Niekiedy „przepis" na piękno zapisany był w liczbach – jak miało to miejsce w starożytnej Grecji, innym znów razem w tradycji – niejednokrotnie ortodoksyjnie przenoszonej z pokolenia na pokolenie. Piękno minionego czasu domagało się wzorca, punktu odniesienia i cytowania. Prawo to mogliśmy bezsprzecznie obserwować zarówno w odniesieniu do francuskiej gotyckiej katedry, jak i corbusierowskiego bloku mieszkalnego, powielanych niczym bezpieczne matryce, gwarantujące czystość architektonicznego języka wzorów. Jednak każda matryca miała swój początek, punkt w czasoprzestrzeni kiedy zaistniała jako incydent, precedens, pojedynczy akt niepokory – odejścia od utartych ścieżek. Od tej chwili nowy, świeżo zaistniały obiekt architektoniczny stawał się archetypem, ikoną rozpoczynającą nowy trend, nurt, kierunek, być może styl.

W dyskusji nad miejscem piękna w architekturze istotny staje się właśnie ów przedziwny proces narodzin nowych reguł architektury. Od tej chwili kodem odczytu tych reguł będzie wyłącznie porównanie. Odniesienie do zrozumiałego – zaklasyfikowanego, usystematyzowanego, opisanego, opublikowanego, wskazanego przez autorytet.

**– Piękno to naśladownictwo istniejącego.**

**Gdy pojutrze**

włączymy komputer (lub inne, nieznane dziś jeszcze multimedialne urządzenie techniczne) na dowolnej stronie internetowej (lub jej odpowiedniku) prezentującej wizualizacje (być może trójwymiarowe obrazy kolejnej generacji) najnowszego projektu znanego „globalnego" architekta – zamilkniemy. Pomimo znajomości zasad sztuki architektonicznej i wielu współczesnych realizacji, rozpiętych w wachlarzu sztuk plastycznych i inżynierskich obraz, który ujrzymy zadziwi nas. Zadamy sobie pytanie: Czy to co widzimy jeszcze jest architekturą? Czy to co widzimy stanowi wyłącznie plastyczna grę materii w precyzyjnie dobranym oświetleniu? Czy to co widzimy w ogóle jeszcze jest materią? „Nie przygotowani" do odbioru zastanego obrazu powstrzymamy się od wypowiedzi na jego temat, zmieszani jego oryginalnością, niepewni kryteriów oceny, poirytowani naszą bezradnością. Powstrzymamy się jednak tylko na moment – pokusa okiełznania nieznanego okaże się być silniejsza. Instynkt odkrywa-

* Kłopotowski Maciej, dr inż. arch., Politechnika Białostocka, Wydział Architektury.

nia, to w rzeczywistości instynkt posiadania – nieuchronnie prowadzący do zawładnięcia możliwością swobodnej, nowej interpretacji. To prawo nazwania nowego, wskazania awangardy, za którą podążą inni.

– **Piękno to doświadczenie nowego.**

**Gdy wczoraj**

podróżowaliśmy po starej Europie, zgłębiając tajniki historii jej architektury, nie poprzestawaliśmy na osądach tych, którzy widzieli je przed nami. Za wszelką cenę pragnęliśmy zobaczyć je po swojemu, stanąć twarzą w twarz z obiektami, które znamy na pamięć z architektonicznych ksiąg. Oswojeni ze znanymi sposobami interpretacji dzieł i ich komponentów, poszukiwaliśmy w oryginałach naszej własnej interpretacji– potwierdzenia lub zaprzeczenia ugruntowanych poglądów innych. Odłączając się od tłumu podążaliśmy pod prąd, własnymi ścieżkami, z dala od ruchliwych szlaków, w poszukiwaniu kadru, który odsłoni naszą prawdę – całą prawdę o konkretnym obiekcie. Jakim zaskoczeniem było każdorazowe wywołanie fotografii lub slajdów, które niczym odbitki powielały widoki ze znanych wydawnictw, ukazując nam te obiekty w identycznie dobranych ujęciach. Czy owe zatrzymane, w końcu, nasze kadry stanowią dowód na fotogeniczność konkretnych ujęć czy może dowodzą siły powielanego piękna.

Wczorajsza podróż przyniosła jeszcze jedno mimowolne doświadczenie – odkrycie nieznanego, nie widzianego, nie publikowanego choć „starego". Poznawanie nie spopularyzowanych dzieł architektury to odkrywanie „nowej" przeszłości. Odkrycie to pozostaje na moment całkowicie czyste, pozbawione niewoli kryteriów oceny, wolne od jarzma porównań i uprzednich osądów.

**– Piękno to odkrywanie nieznanego.**

**Gdy jutro**

spojrzymy na karty nowo kupionego album poświęconego współczesnej architekturze, otworzymy strony architektonicznego czasopisma lub przerzucając kanały telewizyjne trafimy na program poświęcony współczesnym budowlom, dostrzeżemy szereg podobieństw w prezentowanych tam obiektach. W pewnym momencie zrozumiemy, że to nie przypadek. Budynki te powoli zaczną składać się w logiczną całość, zbiór pasujących do siebie, choć pozornie odległych obiektów. Na naszych oczach zleją się one w spójną grupę, którą być może wkrótce teoretyk architektury podniesie do rangi stylu. Jednak zanim nastąpi usankcjonowanie nowej tendencji winna ona pokonać drogę od ze wszech miar jednostkowego i zaskakującego do powszechnego i zrozumiałego, drogę od awangardy do popularności, od pojedynczego artefaktu do mody. Tę drogę wyznaczają współczesne środki przekazu – kreatorzy wiedzy o pięknie, które wymaga oswojenia.

**– Piękno to oswajanie oryginalnego.**

**Gdy dziś**

zasiadamy nad czystą kartką papieru chcąc wykonać szkic – ilustrację otaczającego nas architektonicznego świata stajemy na rozdrożu pomiędzy racjonalną adekwatnością (zgodną z kanonem znanych reguł) a tęsknotą za innowacyjnością (wyzwoleniem się z ograniczeń prawideł i zasad). W naszych myślach zderzają się doświadczenie i uczucie, nadzieja i konsternacja, przeszłość i przyszłość, kopia i pierwowzór, piękno potwierdzone i oryginalność wciąż wymagająca odkrycia. Które z nich wygrają, która dadzą świadectwo naszych czasów – intuicja podpowiada, iż będzie to stosowność.

**– Piękno to dzisiejsza adekwatność – wczorajsza oryginalność i jutrzejsza stosowność.**

## BIBLIOGRAFIA

J. Ballenstedt, *Architektura. Historia i teoria,* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Poznań 2000.
A. Basista, *Architektura. Dlaczego jest, jaka jest,* Znak, Kraków 2000.
U. Eco, *Historia piękna,* tłumaczenie A. Kuciak, Rebis, Warszawa 2005.
S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. J. Olkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
M. Kłopotowski, *O przedmiocie architektonicznym.* [w:] Czasopismo Techniczne Architektura Z.11–A/2005, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2005.
K. Kucza-Kuczyński, *Zawód – architekt. O etyce zawodowej i moralności architektury,* Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2004.
M. Leśniakowska, *Co to jest architektura,* kanon, Warszawa 1996.
M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej.* Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003.
Ch. Norbert-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu,* Murator, Warszawa 1999.
W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć, W*ydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
P. Trzeciak, *1000 tajemnic architektury*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1988.

Paweł Kochański*

# MODERNIZACJA BUDYNKÓW POFABRYCZNYCH W ZIELONEJ GÓRZE – NOWA ESTETYKA STARYCH DZIELNIC

**MODERNIZATION OF POSTINDUSTRIAL BUILDINGS IN ZIELONA GORA – A NEW ESTHETIC OF THE OLD DISTRICTS**

Zielona Gora, as many other postindustrial cities, faces a problem of finding a new use for old warehouses and factories. One of the most remarkable example how the problem can be resolved, undoubtedly being an excellent model to be imitated, is an abandoned factory at Fabryczna St., which is being successfully converted to housing purposes – top-end designed and exclusively finished lofts.

Pierwsze adaptacje budynków poprodukcyjnych do innych celów pojawiły się w Ameryce w latach pięćdziesiątych, kiedy w Polsce królowała szarzyzna bloków z wielkiej płyty. Proces ten wynikał z recesji gospodarczej, jaka nastąpiła po okresie kilku lat wojny światowej, ale także z powodu gigantycznego postępu technologii i wyprowadzania wielkich fabryk na przedmieścia miast. Wówczas to w centrach miast pojawiły się wielkie puste i niewykorzystane kubatury. Zrodziła się idea zagospodarowania tych przestrzeni – zapanowała moda na lofty. Idea powstania loftów wynikała z potrzeby dania artystom w miarę taniego miejsca do życia i tworzenia. Często ludzie biedni i bezdomni, ale o duszach artystów znajdowali w starych wnętrzach fabrycznych zarówno pracownię, jak i dom. Znajdowali w nich także sprzyjający klimat i możliwość swobodnego tworzenia. W budynkach poprodukcyjnych przejmowanych i adaptowanych na warsztaty, pracowanie i atelier przez artystów różnych dziedzin powstawało specyficzne środowisko wolnych umysłów, czasami awangardy artystycznej, przeciwstawiającej się modelowi społeczeństwa konsumpcyjnego. Dla tych artystów lofty, stały się miejscem na ziemi, gdzie mogli realizować swoje widzenie świata, swoją sztukę, która była dla nich sensem życia.

Z biegiem czasu pomysł adaptowania zabudowy postindustrialnej dla celów mieszkaniowych oraz na pracownie i biura znajdował coraz większe kręgi naśladowców wchodząc w krąg zainteresowań coraz to bogatszych obywateli. Po kilku latach zrewitalizowane obiekty i tereny poprzemysłowe, z pewnością oryginalne i na swój sposób piękne, zaczęły coraz śmielej konkurować z nowymi drogimi dzielnicami aktywności społecznej.

W Polsce, po kilku dziesięcioleciach epoki szarych blokowisk, w ostatnich kilku latach, pojawiła się moda na adaptowanie budynków poprodukcyjnych. W szarych, zaniedbanych i niszczejących budynkach zauważono ich specyficzne piękno, które przetrwało próbę czasu i zaczęło śmiało konkurować z dyskutowanym pięknem architektury współczesnej.

W historii rozwoju Zielonej Góry główną dziedziną życia gospodarczego było najpierw sukiennictwo, a później przemysł włókienniczy i tekstylny. Zielonogórskie rzemiosło sukiennicze do połowie XIX wieku swoją produkcję opierało na pracy ręcznych krosien. Sukiennicy byli skupieni w swoim cechu, który odgrywał ważną rolę w życiu miasta i to nie tylko gospodarczym. Warsztaty tkackie w tamtych czasach były organizowane w miejscu zamieszkania mistrzów tkackich. Cech sukienników w Zielonej Górze na początku XIX wieku był właścicielem sześciu młynów foluszowych i stał na straży tradycyjnego ręcznego procesu produkcji rzemieślniczej.

Jednak wprowadzanie maszyn mechanicznych do sukiennictwa nie można było zatrzymać. Powoli rów-

* Kochański Paweł, mgr inż. arch., Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Budownictwa.

nież w Zielonej Górze zaczęto instalować takie urządzenia oparte na pracy maszyny parowej. Tak więc w dobie rewolucji przemysłowej i bardzo intensywnego rozwoju przemysłu sukienniczego od połowy XIX wieku, w bezpośrednim sąsiedztwie historycznego centrum Zielonej Góry zaczęły powstawać zakłady produkcyjne. Panorama miasta wzbogaciła się o nowe elementy, które odmieniły charakter całego miasta. Powstały budynki tkalni, przędzalni, wykańczalni sukna i magazynów. Kilkupiętrowe masywne budowle lub niskie i rozległe z charakterystycznymi, wysokimi dachami szedowymi. Nieodzownym elementem tych zespołów budynków były ceglane kominy, które stawały się w krajobrazie miasta nowymi dominantami obok wież kościołów i ratusza. W swej początkowej fazie budynki fabryczne nie były traktowane jako obiekty co do których należało stosować jakieś kategorie estetyczne. Czas na piękno architektury fabryk przyszedł wraz z sukcesem gospodarczym ich właścicieli.

Kwartał, którego współczesną osią jest ulica Fabryczna, powstał na początku XIX wieku w najbliższym sąsiedztwie historycznego centrum Zielonej Góry, na wyraźnym wzniesieniu terenu. Wówczas był to teren porośnięty winnicami i sadami, które otaczały całe miasto, gdyż Zielona Góra żyła także z produkcji wina. Ulica Fabryczna (*niem. Fabrik Strasse*) powstała zapewne z przekształcenia drogi polnej biegnącej między winnicami i prowadziła w kierunku południowym dążąc do ulicy Kożuchowskiej. W związku z tym, że od strony północnej istniejące miasto w połowie XIX wieku zostało niejako ograniczone linią kolejową i zakładami przemysłu metalowego, zakłady produkcyjne przemysłu włókienniczego zaczęły powstawać po jego południowej stronie. Okolice ul. Fabrycznej stały się miejscem budowy na początku niewielkich tkalni i przędzalni związkowych zakładanych przez grupy rzemieślników próbujących walczyć z nowoczesnym przemysłem włókienniczym. Z czasem te obiekty były rozbudowywane. Dodawano im kolejne kondygnacje, ale także nadawano specyficzny wyraz architektoniczny. W związku z tym, że do produkcji coraz częściej i na coraz szerszą skalę wykorzystywano maszynę parową – symbol nowoczesności i postępu – również architektura budynków musiała stanowić odpowiednią oprawę. Architektura budynków produkcyjnych musiała zacząć świadczyć o zamożności właściciela. Była wizytówką jego osoby, ale także firmy i marki. Obiekty fabryczne były wznoszone wówczas z cegły licowanej, co było technologią wymagającą dużego kunsztu budowlanego i precyzji. Do dziś wzbudza podziw detal na elewacjach tych budynków. Gzymsy, opaski okienne, parapety i inne elementy detalu architektonicznego misternie wykonane z cegły i kształtek ceramicznych przetrwały do naszych czasów i wzbudzają należyte uznanie. Budynki poprodukcyjne w kwartale „Fabryczna" wyróżniają się w krajobrazie architektonicznym śródmieścia Zielonej Góry. Pomimo licznych przeróbek i rozbudowy w okresie powojennym nie zatraciły swego piękna i specyfiki. Jednak nieużytkowane popadały w ruinę, a ich blask przygasał. Socjalistyczna rzeczywistość nie pozwalała mówić o pięknie XIX-wiecznych obiektów fabrycznych. W tym czasie w kulturze zachodniej nastąpiło odkrycie, a potem zachwyt nad pięknem funkcjonalnym i formalnym tych obiektów.

W wyniku przekształceń ustrojowych lat 90. XX wieku, wiele dotychczasowych zakładów produkcyjnych uległo likwidacji. Pozostały po nich w różnych częściach miasta obiekty, o ciekawej architekturze, które z biegiem czasu, opuszczone i nieużytkowene ulegały degradacji. Zabudowania pofabryczne zlokalizowane w kwartale „Fabryczna" przez ostatnich kilkanaście lat, podobnie jak inne obiekty tego typu w całej Polsce nie znalazły nowej funkcji i stopniowo niszczały. Zapewne ze względu na swoje dogodne

wizualizacja 3D projektu

stan istniejący

położenie blisko historycznego centrum pojawili się prywatni inwestorzy, którzy zainteresowali się dużymi obiektami poprodukcyjnymi. Również władze miasta, widząc zapewne to zainteresowanie, dostrzegły współczesny potencjał tej części miasta i nadzieję na jej rewitalizcję.

Przywracanie do życia zdegradowanych obszarów jest zagadnieniem trudnym i złożonym, zarówno w sferze technicznej jaki i społecznej. Zaniedbane przez lata, opuszczone i zniszczone budynki poprodukcyjne przy ul. Fabrycznej wymagają zaadaptowania do nowych funkcji. Adaptacja musi uwzględniać oczekiwania współczesnych użytkowników i spełniać obecnie obowiązujące normy prawne. Oprócz adaptacji i modernizacji samych budynków zmianie musi ulec cała sfera tzw. przestrzeni publicznych, które powstaną. Dotychczas były to zamknięte podwórza i terenu zakładów produkcyjnych, gdzie pojęcie piękna, harmonii i ładu przestrzennego nie znajdowały racji bytu.

Wyprowadzenie z tej części miasta funkcji produkcyjnej jest rzeczą oczywistą. Obecnie ten teren ma dużą wartość zarówno finansową jak i społeczną. Proponowana rewitalizacja musi uwzględniać centrotwórczą rangę tego terenu, a do tego obliguje jego śródmiejskie położenie. Tak więc poszczególne obiektu muszą mieć program dostosowany do charakteru sąsiednich kwartałów, a ich modernizacja musi przebiegać nie tylko w zakresie technicznym, ale zwłaszcza przestrzennym. Modernizacja powinna także odkryć na nowo piękno samych budynków i nadać nowy wymiar estetyki poszczególnych wnętrz urbanistycznych, jak i całego kwartału.

W związku z tym, że w okolicy ul. Fabrycznej znajdują się obiekty prywatne i miejskie, musi tam nastąpić zjednoczenie wysiłków wszystkich właścicieli w celu wytworzenia nowej wspólnej przestrzeni publicznej dla tej części miasta. Co więcej ta przestrzeń będzie na swój sposób nowa, ale musi także zachowywać tradycje i ciągłość kulturową ze względu na swój historyczny kontekst. Modernizacja poszczególnych budynków powinna iść w kierunku utrzymania klimatu właściwego temu miejscu.

Kwartałowi „Fabryczna" potrzebny jest nowy wizerunek, ale z zachowaniem piękna starych budynków. Jest to kwartał w bezpośrednim sąsiedztwie starówki i wymaga on działań, które przeobrażą go na miarę naszych czasów, ale w sposób który nie naruszy harmonii powiązania z centrum. Działania muszą mieć solidny i długoterminowy plan z wyraźnie określonym efektem końcowym. Jego określenie jest ważne ze względu na konieczność wspólnych, spójnych działań właścicieli gruntów i nieruchomości, zarówno prywatnych jak i władz miasta. Efekt końcowy musi gwarantować wciągnięcie tego obszaru w obręb śródmieścia i nie może zakończyć się chaosem przestrzennym. Musi być sprecyzowana strategia przywracania temu kwartałowi funkcji śródmiejskich, a przynajmniej jego ponowne ożywienie oraz zaprzestanie jego dalszej degradacji. Dodatkowo zachowanie specyfiki, estetyki i piękna dzielnicy fabrycznej powinno być jednym z naczelnych założeń.

Kwartał „Fabryczna" jest wypełniony zabudową w głównej mierze poprodukcyjną. Obecnie w tych obiektach nie jest prowadzona żadna działalność gospodarcza. Większość obiektów jest w rękach prywatnych, jednak kilka jest własnością miejską. Dawniej w tych budynkach prowadzono głównie produkcję związana z przemysłem włókienniczym, było kilka budynków o charakterze magazynowo-składowym oraz piekarnia. Stan techniczny tej zabudowy jest zły. Również otoczenie tych obiektów jest zniszczone i zdewastowane. Nie ma możliwości wejścia na poszczególne posesje, a komunikacja odbywa się ul. Fabryczną. Jest to efekt długotrwałego utrzymywania tego fragmentu miasta jako zaplecza dla rozwoju produkcji przemysłowej. Jednak zmiany ustrojowe zmusiły władze Zielonej Góry do korekty planów przestrzennych. Korekta objęła również ul. Fabryczną

z przyległymi terenami. Stwierdzono, że teren o takim potencjale miejskim, leżący w centrum miasta, musi stać się jego żywą i aktywną częścią. Nowi właściciele obiektów przy ul. Fabrycznej szybko zauważyli zarówno wielki potencjał w nich tkwiący, jak i ich oryginalne piękno.

W Zielonej Górze nie ma zbyt wielu obiektów poprzemysłowych. Jednak idea adaptowania tego rodzaju obiektów znalazła swoich zwolenników. Kwartał „Fabryczna" doczekał się zainteresowania inwestorów prywatnych. Za tym przyszło zainteresowanie władz miejskich rewitalizacją tej zapuszczonej i zdegradowanej części miasta. Inwestorzy prywatni dosyć szybko przystąpili do działania, a ich energiczne działania spowodowały konkretne decyzje władz. Zaproponowane przez inwestorów decyzje co do funkcji poszczególnych budynków sprawiły, że powoli wykrystalizował się przyszły wizerunek tego kwartału. Obecnie przestrzeń ta jest nieatrakcyjna, zdegradowana i deficytowa, zarówno w dosłownym sensie materialnym i gospodarczym, a także w społecznym. Nie funkcjonuje w świadomości mieszkańców miasta. Jedynym wyznacznikiem tego miejsca jest targ warzywny, z którego trzy razy w tygodniu korzystają liczne rzesze mieszkańców całej Zielonej Góry. W związku z tym kwartał „Fabryczna" jest postrzegany jako plac targowiska i ul. Fabryczna jako ulica parkingowa, zatłoczona do granic możliwości w dni targowe. Należy jednak tu zaznaczyć, że targ warzywny jest postrzegany przez mieszkańców jako element bardzo pozytywny, jest rozpoznawalnym punktem na mapie miasta i większość zielonogórzan nie wyobraża sobie jego likwidacji. Mając te aspekty na względzie trzeba przyznać, że kwartał ten ma duży potencjał wynikający z jego położenia, aktualnej targowej funkcji oraz zabudowy pofabrycznej o wielkim ukrytym potencjale.

Zainteresowanie prywatnych inwestorów oraz miasta tym terenem, który zdawał się jeszcze kilka lat temu bardzo mało atrakcyjnym, niesie nadzieje na włączenie go ścisłego centrum Zielonej Góry. Planowane inwestycje nadadzą inny wizerunek obszarowi, który będąc w bezpośrednim sąsiedztwie starego miasta, do tej pory był niedostępny, omijany i kojarzony tylko jako targowisko. Inwestorzy prywatni planują w swoich obiektach, które kubaturowo dominują w kwartale, przede wszystkim funkcję mieszkaniową oraz w niewielkim zakresie usługi. Są już także działania w sferze kultury – powstała galeria i antykwariat. Władze miejskie przewidują rewitalizację istniejącej także w tym kwartale zabudowy mieszkaniowej, a w posiadanych budynkach poprzemysłowych chcą umieścić funkcje kulturalne, rozrywkowe i gastronomiczne.

Modernizacji mają ulec nie tylko budynki, ale za sprawą porozumienia władz miejskich z inwestorami prywatnymi, także cała przestrzeń kwartału. Pomysł polega na całościowym podejściu do rewitalizacji kwartału, ma nadać nowy wyraz estetyczny tej części miasta. Tereny prywatne i miejskie mają tworzyć wspólną przestrzeń publiczną, która udostępni wnętrza kwartału wszystkim mieszkańcom miasta stając się rozwinięciem bardzo dobrze funkcjonującej przestrzeni deptaka miejskiego zorganizowanego w obrębie starego miasta. Tak więc dawne podwórza zakładów włókienniczych maja być zamienione na skwery, pasaże piesze, parkingi. Zmianie ma ulec organizacja ruchu pieszego i kołowego. Otwarte mają być przejścia, które do tej pory nie funkcjonowały w świadomości mieszkańców, po to by kwartał był dostępny z każdej strony miasta, a nie był tylko, jako to jest obecnie, ulica Fabryczną.

Można uznać, że na szczęcie w porę nastąpiło ponowne zainteresowanie tą częścią miasta, a przedstawiane programy odbudowy i zagospodarowania dają nadzieję na ocalenie specyficznej architektury tych budynków i wprowadzenie, niegdyś zdegradowanego fragmentu zabudowy miejskiej, do świadomości mieszkańców jako dzielnicy starej, z auten-

tyczną historią, oryginalnej, z przeszłością, ale w nowej estetyce dostosowanej do współczesnych wymagań. Modernizowane budynki jeszcze raz ukażą potencjał tkwiący w starych przemysłowych wnętrzach, gdzie spotka się historia i współczesność. Obiekty nie będą szokować ani zadziwiać, ale będą ciekawe, nienudne, można powiedzieć unikatowe w skali całej Zielonej Góry. A na pewno współczesne rozwiązania techniczne i technologiczne w powiązaniu z klimatem i estetyką XIX-wiecznych budowli stworzą architekturę o której będzie można tylko powiedzieć: piękna.

Grażyna Kodym-Kozaczko*

# KONWENCJA NA USŁUGACH KONFORMIZMU. ARCHAIZACJA WE WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURZE POZNANIA

**CONVENTION AT SERVICE OF CONFORMISM. ARCHAISATION IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE OF POZNAN**

Historical experiences of XX century, strenghtened traditionalism among Poznan's architects community. Controversial ideas of „rebuilding" monuments which didn't exist since ages, are supposed to raise prestige of the city, of which second world war and modernistic reforms of city planning ruined historical part of urban tissue. Manipulations of urban historical landscape are calling forth questions about importance of authentism in estimation of quality of such architectonic work.

Architektura poznania między tradycjonalizmem a nowoczesnością

Poznań zamknięty w dwóch pierścieniach fortyfikacji nie mógł w XIX wieku rozwijać się racjonalnie, stopniowo oswajając się z nowoczesnością [1]. Po otwarciu miasta i przyłączeniu nowych dzielnic na początku XX wieku dominantą przestrzeni publicznej Poznania stała się Dzielnica Cesarska. Przebrane w historyzujące kostiumy nowoczesne instytucje użyteczności publicznej przekazywały germanizacyjny program ideowy, dający *niemieckiemu Wschodowi żywe świadectwo historii starej Rzeszy* [2]. Jednocześnie podnosiły standard cywilizacyjny miasta, które w XIX wieku traktowane po macoszemu przez władze centralne nie nadążało za rozwojem innych miast Rzeszy.

Wzniesione po odzyskaniu niepodległości budowle, dzięki klasycyzującym formom „repolonizowały" przestrzeń publiczną Poznania, wpisując się jednak na zasadzie twórczej kontynuacji w istniejące założenia (np. Ringi). Przez pierwsze dziesięciolecie II Rzeczpospolitej nowoczesność miasta nie była utożsamiana z nowatorstwem formy architektonicznej (jak to miało miejsce w Katowicach i Gdyni). Kojarzono ją ze stanem miejskiej infrastruktury technicznej i społecznej. *Czesław Miłosz pisze w „Rodzinnej Europie", że kiedy w latach 30. przyjechał z Wilna do Poznania, było to pierwsze europejskie miasto jakie zobaczył – z brukowanymi ulicami, równymi chodnikami, dobrą komunikacją* [3]. Historyczny kostium potwierdzający związki kultury polskiej z europejską oraz sprawność struktury miejskiej były argumentami w historycznej dyskusji i cywilizacyjnej rywalizacji z zachodnim sąsiadem. Dopiero w związku z Powszechną Wystawą Krajową z 1929 roku w centrum powstały obiekty o nowoczesnych [4], a na terenach wystawowych nawet awangardowych formach [5]. Pod koniec lat 30. konserwator zabytków Witold Dalbor zezwalał na wznoszenie nowoczesnych w formie budynków również w obrębie Starego Miasta, a nawet Starego Rynku. Uważał, że nowa architektura w starym otoczeniu powinna posiadać ducha, a nie formę starej architektury [6]. W przestrzeni tradycyjnego miasta przybyło kolejne stylistyczne nawarstwienie – architektura w konwencji uspokojonego modernizmu.

Pod koniec II wojny światowej w znacznym stopniu zniszczone zostały najcenniejsze zabytkowe obszary Poznania: Stare Miasto i Ostrów Tumski. Odbudowa, której nasilenie przypadło na lata 50. oparta, była na programie konserwatorskim prof. J. Zachwatowicza. Zakładał on odwołanie się do stylów przedrozbiorowych [7], czyli przeprowadzenie tzw. polonizacji polegającej na oczyszczeniu obsza-

* Kodym-Kozaczko Grażyna, dr inż. arch., Politechnika Poznańska, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego.

rów zabytkowych z zaborczych naleciałości, w przypadku Poznania – pruskich. Jednorodny, pozbawiony ostatnich nawarstwień historycznych sposób odbudowy Starego Miasta, współgrał z socrealistyczną interpretacją historii, tworząc „zabytkową" tkankę „narodową w formie i socjalistyczną w treści". Uzasadnione zniszczeniami wojennymi oraz koniecznością sanacji przegęszczonej zabudowy staromiejskiej naginanie historii nie budziło kontrowersji, znajdując swe usprawiedliwienie „w niebie i obyczaju polskim".

Okres lat 60. zaowocował w Poznaniu wielkim, politycznie uwarunkowanym, projektem przebudowy śródmieścia. Pochodząca z 2 połowy XIX i początku XX wieku wielofunkcyjna czynszowa tkanka urbanistyczna miała zostać zastąpiona rozluźnioną zabudową pawilonowo-wysokościową.

Z wielkiego projektu zrealizowano nieliczne elementy. Przeprowadzono natomiast liczne wyburzenia pod niedoszłe trasy szybkiego ruchu. Trasa W–Z oraz likwidacja starego koryta Warty przyczyniły się do zniszczenia historycznej osi ośrodków osadniczych miasta, która od X do XX wieku rozwijała się ze wschodu na zachód. Odcięte od miasta, dzielnice związane z początkami państwowości: Ostrów Tumski, Śródka, Komandoria, św. Wojciech zostały zmarginalizowane i podupadły [8].

Obecnie mieszkańcom i władzom Poznania towarzyszy silne odczucie straty historycznych wartości przestrzennych miasta. Choć rozpisano już kilka konkursów urbanistycznych mających znaleźć sposób na ponowną integrację przestrzenną śródmieścia, władze miejskie, nie dojrzały jeszcze do odważnego zmierzenia się z tym problemem i na razie usiłują poprawić sytuację wirtualnymi programami: (Strategia Rozwoju Narodowego Produktu Turystycznego „Trakt Królewsko–Cesarski", czy Plan Rozwoju Miasta Poznania na lata 2003–2010 „Nowa jakość centrum – przywrócenie miastu rzeki"*).* Jednak realne działania przeczą przyjętym koncepcjom (np. postępująca prywatyzacja brzegu Warty przez zamknięte osiedla). Pojawiają się również społeczne inicjatywy, wspierane przez władze samorządowe, których celem jest „postarzanie" śródmieścia, aby sprawiało wrażenie bardziej zabytkowego.

Wśród nich najbardziej spektakularne są liczne koncepcje „odbudowy" od dawna nieistniejących i nie posiadających odpowiedniej dokumentacji „zabytków". Obiektem który według niektórych, doda Poznaniowi prestiżu i przyczyni się do zwiększenia ruchu turystycznego ma być tzw. zamek królewski. Niewielkie założenie, miejsce czasowego pobytu będących przejazdem w Poznaniu władców Polski, pod koniec XVIII wieku zostało praktycznie rozebrane i zabudowane nowymi budynkami, częściowo z wykorzystaniem wcześniejszych reliktów. Jego formę znamy z enigmatycznych XVII i XVIII-wiecznych widoków. Z braku właściwej dokumentacji nie może być w tym wypadku mowy o rekonstrukcji [9]. Powołany w 2002 roku Komitet Odbudowy Zamku Królewskiego w Poznaniu, w 2003 roku rozpisał konkurs na projekt restytucji. Porównanie projektów konkursowych (dostępnych na stronach komitetu w internecie) pozwala ocenić, jak wielkie pole interpretacji pozostawia materiał, stanowiący podstawę „odbudowy".

Kolejnym podobnym projektem jest propozycja rekonstrukcji fragmentu murów miejskich, prawie doszczętnie rozebranych przez zaborcę na początku XIX–wieku. oparta na nieprecyzyjnych przekazach ikonograficznych i opisach.

Innym sposobem nobilitującej archaizacji ma być, przywracanie przestrzeniom publicznym dawno przebrzmiałej formy, nie zharmonizowanej z ich nowymi funkcjami. Przy okazji budowy podziemnego parkingu pod Placem Wolności, inwestor zadecydował, że zostanie odtworzony wygląd płyty i urządzenia placu z lat 20. XX wieku, autorstwa międzywojennych architektów K. Rucińskiego i S. Kirkina, zastępujący realizację z lat 60. XX wieku projektu W. Milewskiego i Z. Skupniewicza. W związku z przyjętą zachowawczą

koncepcją, naziemna infrastruktura techniczna podziemnego parkingu, nie mogła zostać twórczo wykorzystana jako element kompozycji i wyposażenia placu. Realizacja zawiodła oczekiwania władz i rozczarowała mieszkańców, wobec czego niezwłocznie po uroczystym otwarciu wszczęto działania dla nadania mu bardziej współczesnego sztafażu organizując konkurs na „fontannę wolności". Ostatnio przypomniano sobie o fontannie Hygei, pochodzącej z 2 ćw. XIX w., w 1908 roku zwieńczonej klasycystycznym pomnikiem Konstancji Raczyńskiej, od lat 60. XX wieku stojącej na placu Wolności. Zaczęto poszukiwać miejsca, gdzie obiekt, przechowywany od 2005 roku magazynach, mógłby ponownie stanąć, ponieważ powrót do poprzedniej „naturalnej" lokalizacji na tle Biblioteki Raczyńskich stał się możliwy z powodu sąsiedztwa nadbudowy wyjścia z parkingu.

Pewna grupa entuzjastów optuje za dokończeniem powojennej odbudowy Starego Rynku, według projektów z lat 50. Postulują zastąpienie budzących kontrowersje, modernistycznych pawilonów wzniesionych w latach 60., imitacją nie słabo udokumentowanej zabudowy śródrynkowej. Pojawiają się także pomysły wyburzenia wieżowców przy ul. św. Marcin, a nawet „Okrąglaka" i odtworzenie poprzedniej zabudowy. Bardzo radykalną koncepcją konserwatorską była budowa trzech nowych „zabytkowych" fontann na Starym Rynku.

Kolejną metodą archaizacji przestrzeni miejskiej jest wznoszenie nowych obiektów i zespołów w formach pseudohistorycznych. Historyzm nowych budynków rzadko przybiera formę pastiszu podejmującego dialog z przeszłością, przeważnie odwołuje się *do domniemanego masowego smaku przyszłych mieszkańców [i] owocuje tworzeniem architektury nieprawdziwej w swoim wyrazie, pretensjonalnej i po prostu brzydkiej* [10]. Historyzm tych obiektów jest pozorny również dlatego, że ignorują one lub wręcz dewastują kompozycyjnie zabytkowe i historyczne obszary (vide: osiedla naprzeciw katedry, dawny port) w pobliżu których się ulokowały. Przegląd ulubionych inspiracji stylistycznych: „Rohbau", szachulec, tzw. styl „około 1800", „Heimatstil" budzą obawy o wtórną germanizację przestrzeni miasta.

Jednocześnie widoczny jest brak szacunku dla wybitnych dzieł architektonicznych powstałych po 1945 roku. Dopiero po interwencjach społecznych podjęto próbę wpisania do rejestru zabytków, zagrożonego przebudową, symbolicznego dla powojennego Poznania domu handlowego „Okrąglak:, projektu M. Leykama. Szpecące przebudowy obiektów socrealistycznych i modernistycznych są normą nie budzącą protestów, poza środowiskiem architektów. Ocieplanie budynków, nawet w strefie ochrony konserwatorskiej śródmieścia skutkuje zacieraniem wszelkich indywidualnych cech, upraszczaniem i ujednolicaniem formy oraz detalu obiektów, a następnie nieudolnymi próbami ratowania oszpeconego budynku przy pomocy malowania na krzykliwe kolory.

**Piękno fałszywki**

Według raportu firmy doradczej PricewatershouseCoopers poświęconego badaniu potencjałów siedmiu największych miast Polski „problemem Poznania jest syndrom zamkniętej twierdzy, miasta które z jednej strony, dzięki tradycyjnym atutom z wysokim etosem pracy i przedsiębiorczością na czele dobrze poradziło sobie z wyzwaniami rozwoju gospodarczego, z drugiej strony pozostało zamknięte w stosunku do świata zewnętrznego" [11]. Syndrom ten znajduje również odzwierciedlenie w dziedzinie sztuki i architektury.

Tradycjonalistyczna postawa w architekturze wzmocniona została upadkiem systemu planowania przestrzennego w Polsce. Planowanie deweloperskie zorientowane na największy i najszybszy zysk, wobec braku planów miejscowych dla zasadniczej części miasta, nie wspominając o planach większych jednostek przestrzennych (np. centrum), opierające

się na „zasadzie dobrego sąsiedztwa", schlebia najprostszym gustom. W powszechnej opinii najmniej kontrowersyjne są formy historyczne, tym bardziej, że obecnej sytuacji prawnej na straży ładu przestrzennego w mieście (na obszarach chronionych wpisem urbanistycznym do rejestru zabytków [12]) stoi właściwie tylko konserwator zabytków. Jego gust i obycie wpływa w zasadniczej mierze na jakość artystyczną architektury powstającej w mieście… W Poznaniu urzędowy tradycjonalizm architektoniczny podbudowała negatywna ocena niechcianej nowoczesności, forsowanej w latach 60. wbrew mieszkańcom i niektórym profesjonalistom. Charakterystyczny jest brak zaufania do miastotwórczych możliwości nowoczesnej architektury. Duża część opinii publicznej, tworzonej m.in. przez 120 tysięcy studentów oraz fachowców (m. in. historyków sztuki i architektów) jest zupełnie przeciwnego zdania, przytaczając w polemikach najgłośniejsze realizacje architektoniczne i urbanistyczne ostatnich lat, które wpłynęły podniesienie potencjału europejskich miast.

Tworzenie nieprawdziwej historii przez „odbudowę" „zabytków" i przykrawanie do konwencjonalnych gustów budowli modernistycznych rodzi pytanie o znaczenie prawdy i fałszu w przestrzeni miasta. W komunizmie składnikiem zafałszowanego życia społecznego i politycznego była zmanipulowana przestrzeń publiczna. Oczyszczone w czasie odbudowy z niepoprawnych politycznie, historycznie elementów starówki, spolonizowane przez odpowiednie przebudowy śródmieścia miast na tzw. Ziemiach Odzyskanych, odgórne dekretowanie stylu architektonicznego (socrealizm) czy prymitywnej technologii (wielka płyta), przymusowa obecność pomników komunistycznych „bohaterów" osłabiły potrzebę prawdy w przestrzeniach publicznych, które powinny stanowić przede wszystkim ośrodek współdziałania społeczności miejskiej, a nie scenerię dla władzy politycznej lub zanętę turystów. Obecnie przyzwolenie na manipulacje architektoniczne historią przestrzeni miejskiej usprawiedliwiane jest argumentami merkantylnymi, a nie ideologicznymi: miasto bardziej „historyczne" lepiej, jak wydaje się decydentom i deweloperom, sprzeda się.

Postulat prawdy w przestrzeni publicznej, autentyzmu artystycznego tworzących ją obiektów architektonicznych, nie jest przecież *ideé fixe* pięknoduchów. Karta Krakowska 2000, będąca wykładnią zasad konserwacji i restauracji dziedzictwa architektoniczno–urbanistycznego, jasno precyzuje podejście do autentyczności przestrzeni i struktury. Dopuszcza tylko odbudowy doskonale udokumentowane historycznie, obiektów zniszczonych przez konflikt zbrojny czy klęski żywiołowe, uzasadnione ze względu na wyjątkowe społeczne czy kulturowe przesłanki, związane z tożsamością danej społeczności. Odbudowy powojenne, mimo manipulacji historią, mieściły się w tej formule, natomiast współczesne „wariacje na temat" na pewno nie. Jednocześnie wymaga, by nowe obiekty powstające kontekście przestrzeni zabytkowej odzwierciedlały ducha swoich czasów, a nie były stylizacjami [13].

Zatem czy podróbka może być piękna? Na pewno nie dla tych, którzy znają oryginał.

PRZYPISY

[1] G. Kodym-Kozaczko, *Rozwój Poznania w planowaniu urbanistycznym w XX wieku,* [w:] *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, pod red. T. Jakimowicz, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2005, s. 21–30.

[2] H. Grzeszczuk-Brendel, *Architekrura i budownictwo Poznania w 1 połowie XX wieku,* w: *Architektura i urbanistyka*…, *op. cit.,* s. 90

[3] *Poznań łącznikiem Polski z Europą*, rozmowa A. Kom-

powskiego z prof. W. Molikiem, Gazeta Wyborcza – Poznań, 02.10.2007, s. 5.
[4] Miejska Szkoła Handlowa, elektrownia miejska, proj. S. Cybichowski.
[5] Pawilony B. Lacherta i J. Szanajcy, B. Pniewskiego, A. Hryniewicz-Piotrowskiej. H. Grzeszczuk-Brendel, *op. cit.*, s. 118.
[6] G. Klause, *Wybrane problemy ochrony zabytków początku XX wieku i odbudowa Poznania po II wojnie światowej*, [w:] *Architektura i urbanistyka Poznania*…, *op. cit.*, s. 274–275.
[7] G. Klause, *Wybrane problemy*…, *op. cit.*, s. 284–300.
[8] G. Kodym-Kozaczko, *Idèe fixe jako tworzywo architektury*, [w:] Czasopismo Techniczne, Z. 9–A/2006, s. 235–237.
[9] Wyklucza się odbudowę Zamku w jakiejkolwiek formie współczesnej, wyklucza się rekonstrukcję Zamku ponieważ nie ma jego dokładnej ikonografii i dokumentacji, projekt odbudowy musi nawiązywać do zachowanej ikonografii Zamku w zakresie bryły i gabarytów, kompozycje elewacji, faktury ścian i detale architektoniczne są w dyspozycji projektantów. H. Kondziela, *Problemy związane z odbudową zamku na Wzgórzu Przemysła w Poznaniu*, [w:] *Przegląd Wielkopolski,* 1–2/2002, s. 35–44.
[10] A. Robakowska, J. Trybuś, *Od zamku do browaru. O architekturze Poznania ostatnich stu lat*, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań 2005, s. 77.
[11] M. Danielewski, *Skrywany potencjał Poznania*, www.poznan.gazeta.pl.
[12] W Poznaniu do rejestru zabytków wpisane jest całe śródmieście: nr A 239/1982. www.bip.city.poznan.pl – rejestr zabytków.
[13] *Karta Krakowska 2000,* [w:] *Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska Dziedzictwo kulturowe fundamentem rozwoju cywilizacji*, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, s. 189–190.

Angelika Korczyńska*

# PRÓBA ZDEFINIOWANIA PRZESTRZENI DLA KOMUNIKACJI NA PRZYKŁADZIE PROJEKTU DWORCA AUTOBUSOWEGO W KRAKOWIE – PROBLEMY ESTETYKI I FUNKCJI

**AN ATTEMPT TO DEFINE THE COMMUNICATION SPACE, BASED ON THE BUS STATION'S PLAN IN CRACOV – AESTHETICS AND FUNCTION PROBLEMS**

The research deliberations' are concerning problems associated with city's public space formation.
For whom we create modern space and who is an architecture receiver?
The search for the answers of above questions is based on own design experience, connected with new space structure's implementation, with its modern aesthetics and functional demands, into existent, context defined down-town surroundings.
The experience is presented on the basis of architectural conception research concerning bus station's complex with communication junction in Cracov. The plan's conception was an attempt to create optimum new public space for the city.

Miasta polskie przeżywają obecnie okres wzmożonego rozwoju budowlanego. Wolne tereny na obszarach śródmiejskich zabudowywane są coraz ciaśniej i gęściej w ramach procesu porządkowania istniejącej struktury, rewitalizacji miejsc „obumarłych", przywracania zdegradowanych obszarów „do życia", oraz dostosowywania tkanki zabudowy do współczesnych standardów i potrzeb mieszkańców, związanych z komfortem w sferze psychicznej oraz fizycznej.

Postindustrialne miasto przełomu XX i XXI wieku ulega przeobrażeniom przestrzennym o kontrolowanym, ale też i spontanicznym charakterze. Ideałem wydaje się uzyskanie możliwości równoważenia oddziaływania zarówno czynnika ekonomii jak i zróżnicowanych oczekiwań społecznych, m.in. w zakresie estetyki i funkcjonalności na kształtowanie środowiska, w którym żyjemy.

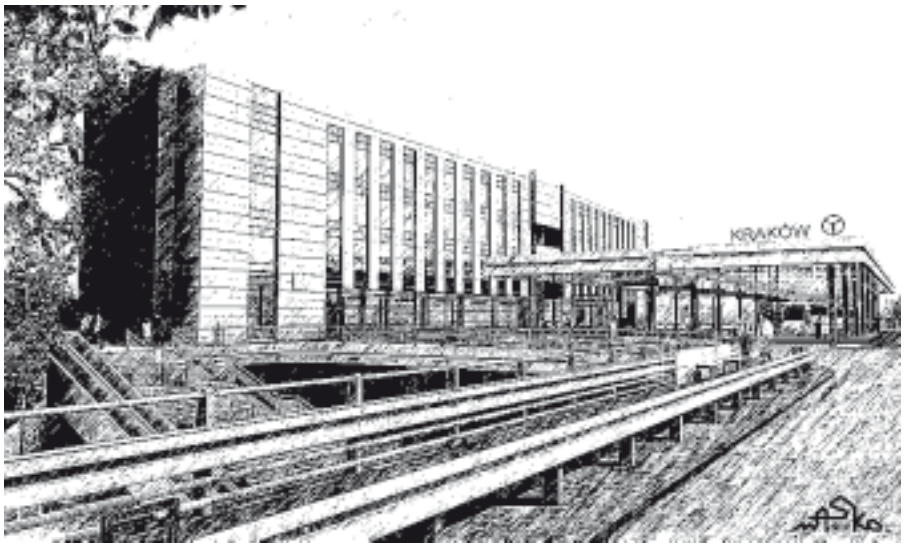
Najbardziej widocznym dowodem i śladem działalności człowieka jest architektura – tworzone przez niego i dla niego środowisko zbudowane, efekt sztuki kreowania przestrzeni – zarówno w mini, jak i makro skali. Pojawia się ona jako oczywisty element kultury i aktywności człowieka związanej z zamieszkiwaniem. Jest obecna w naszym życiu, ponieważ otacza nas, decydując zarówno o indywidualnym jak i społecznym doświadczaniu świata, kształtowaniu wzorców życia i zachowania. Podmiotem jej oddziaływania jest bowiem „Zwykły człowiek. Ten anonimowy bohater jest bardzo wiekowy. We wszystkich wiekach pojawia się przed tekstem. Nie oczekuje reprezentacji" [1].

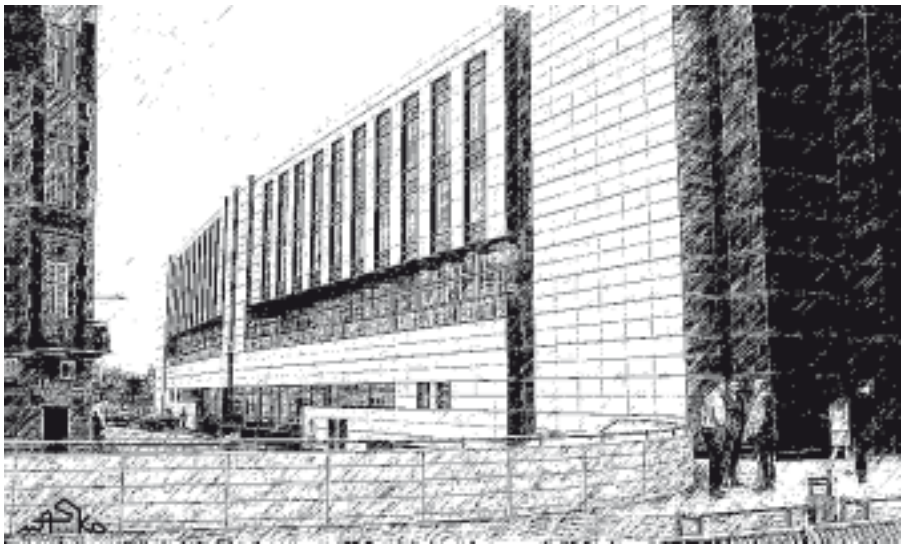
Mieszkaniec miasta, poruszając się w przestrzeni publicznej, żyje w rytmie życia społecznego, ale też i w rytmie własnym, chroniąc się w sferze indywidualnej. Sposób zaaranżowania obydwu wymienionych przestrzeni, zasady wzajemnej integracji ich funkcji i formy, ułatwiać mogą oddalenie się lub przybliżenie do zewnętrznego świata. Zachodzi obecnie niejednokrotnie stan nierównowagi pomiędzy wizją definiowania obydwu wymienionych przestrzeni przez twórcę – projektanta a społecznym i jednostkowym doświadczaniem miasta i jego architektury przez mieszkańców, szczególnie w obliczu działań inwestorów nastawionych wyłącznie na zysk, nie związanych z miejscem, jego kulturą oraz lokalną tradycją.

Można zatem postawić pytanie – dla kogo kreujemy współczesną przestrzeń i kto jest odbiorcą architektury.

Czy jej anonimowy odbiorca odnajduje w powstających we własnym mieście, nowych obiektach

* Korczyńska Angelika, mgr inż. arch., Perspektywa Pracownia Projektowa s.c., Kraków.


KRAKÓW



i zespołach, przyjazne dla siebie środowisko życia, z którym może się identyfikować, wpisując się w zaproponowane przez twórcę, funkcjonalne i estetyczne ramy (autorskie pojęcie piękna) i uznając je za własne. Czy ma możliwość wyrażenia własnej opinii na temat tworzonych dla niego form i organizacji przestrzeni. Przestrzeń tę może bowiem zaakceptować lub też odrzucić.

Można też postawić pytanie, czy poszukiwania, związane z kształtowaniem współczesnej architektury i rozważania na temat jej estetyki, powinny zmierzać w kierunku podejmowania prób pogodzenia tego, co subiektywne i obiektywne, indywidualne i uniwersalne, definiowania przestrzeni z jej pięknem jako otwartej na wszystkich odbiorców, szczególnie w przypadku architektury powstającej w wielokulturowych, współczesnych miastach.

Odpowiedzi na postawione wyżej pytania poszukuje się w oparciu o własne doświadczenia projektowe, związane z wprowadzaniem nowej struktury przestrzennej, z jej współczesną estetyką i wymogami funkcjonalnymi, w istniejące, zdefiniowane kontekstem otoczenie śródmiejskie.

Doświadczenia prezentuje się na przykładzie pracy nad koncepcją architektoniczną zespołu dworca autobusowego z węzłem komunikacyjnym w Krakowie [2]. Zespół ten wpisuje się w kompleks Krakowskiego Centrum Komunikacyjnego (KCK), stanowiąc jeden z jego elementów programowych i funkcjonalnych. Koncepcja projektowa stanowiła podjęcie próby stworzenia optymalnego, ze względu na istniejące uwarunkowania, modelu ukształtowania nowej przestrzeni publicznej dla miasta w określonym miejscu.

Historia obiektu nie zaczyna się zatem od pustej przestrzeni, a projektowany kompleks wpisuje się w proces przebudowy istniejącej, zagospodarowanej struktury w miejskim kontekście. Założono zasadę zachowania ciągłości między tym co nowe, a tym co już istnieje, przejście z przestrzeni zewnętrznej w wewnętrzną oraz ich wzajemną kontynuację.

Procesowi twórczemu, powstawaniu i ewolucji koncepcji architektonicznej, towarzyszyła, jako zasadnicza trudność, konieczność rozwiązywania, jako nadrzędnych, problemów związanych z integracją różnorodnego, skoncentrowanego w ważnym punkcie komunikacyjnym miasta programu Podstawowy też problem stanowiło dla autorów pogodzenie wymogów funkcjonalnych z założonymi, autorskimi ideami w sferze estetyki oraz ściśle zdefiniowaną, istniejącą tkanką miasta.

Niewątpliwie wizja architektoniczna autorów projektu zadecydowała o kształcie nowej, śródmiejskiej przestrzeni publicznej, istotnej i decydującej dla Krakowa i jego mieszkańców, z uwagi na jej lokalizację, dostępność oraz rolę, jaką pełni w mieście. Ocenie tych mieszkańców poddany zostaje zatem obraz architektury, zawarty w idei jej twórców, a odzwierciedlony w jej realnym, fizycznym kształcie – wzniesionego i oddanego odbiorcy zespołu, wraz z tym co oglądane jest z zewnątrz i wewnątrz.

**Opis koncepcji – założenia funkcjonalne**

Teren przewidziany dla nowej inwestycji „Dworzec Autobusowy w Krakowie", zlokalizowany jest między ulicą Bosacką a kompleksem głównego, miejskiego dworca kolejowego. Zgodnie z sugestią, zawartą w decyzji o warunkach zabudowy, projektowany budynek dworcowy usytuowano przy ulicy Bosackiej, we wschodniej części działki. Pozwoliło to na optymalne wykorzystanie terenu, przeznaczonego dla inwestycji, a także na ukształtowanie drugiej, brakującej pierzei dla wymienionej ulicy. Ponadto zamknięcie działki budynkiem od strony wschodniej umożliwiło również poprawę komfortu mieszkańców poprzez ukształtowanie bariery akustycznej, osłaniającej płytę dworca, stanowiącą uciążliwe dla otoczenia źródło hałasu.

Zaproponowana przez projektantów nowa pierzeja ulicy Bosackiej pełni zatem podwójną rolę, stano-

wiąc element kreujący jej wnętrze, a jednocześnie bufor izolacyjny, chroniący przed hałasem mieszkańców kamienic znajdujących się w istniejącej, przeciwległej pierzei.

W projekcie założono oddanie centralnej części działki na usytuowanie stanowisk autobusów oraz peronów dworca PKS. Przestrzeń dworca autobusowego, wraz ze stanowiskami dla autobusów i peronami dla podróżnych, podzielona została na dwa poziomy ( na płycie górnej mieści się 14 stanowisk autobusowych, a na płycie dolnej 18). O wprowadzeniu takiego podziału zadecydowała wielkość działki, oddanej dla potrzeb omawianej inwestycji, a właściwie zbyt małe jej gabaryty oraz generalna konieczność oszczędnej gospodarki terenem na obszarach śródmiejskich, zwłaszcza przeznaczonych dla potrzeb komunikacji.

Dolny poziom dworca wpisuje się w płaszczyznę poruszania się pieszych w pasażach i przejściach projektowanych i zlokalizowanych pod stacją kolejową PKP. Górna płaszczyzna natomiast, podniesiona w stosunku do poziomu ulicy Bosackiej, osiągalna stała się dla pieszych dzięki odpowiednio rozmieszczonym punktom komunikacji pionowej oraz zaprojektowaniu pochylni. Płaszczyznę tę podniesiono średnio o ok. 1,5 m powyżej poziomu terenu, natomiast dolną płytę dworca usytuowano o 5,0 m poniżej tego poziomu. Podniesienie pierwszej wymienionej płyty względem ulicy Bosackiej zostało wymuszone koniecznością zapewnienia skrajni pionowej dla autobusów (4,5m) pomiędzy obydwoma zaprojektowanymi poziomami.

Wjazd na dolną płytę dworca autobusowego zapewniono od strony głównego dworca kolejowego, od ulicy Galicyjskiej. Natomiast dojazd na górną płytę dworca PKS tworzy estakada najazdowa od wymienionej ulicy, biegnąca ponad dworcem kolei, wzdłuż zachodniej granicy terenu inwestycji. Ze względu na specyficzne przeznaczenie i pełnienie roli strefy dla komunikacji w mieście, działka w całości została pokryta utwardzoną nawierzchnią (jezdnie, chodniki, perony).

Wskazana lokalizacja narzuciła rozwiązanie dworca autobusowego jako głównego węzła spinającego otaczający go układ komunikacji. Dworzec autobusowy (poziom 0 i -1) znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie dworca kolejowego, peronów PKP (poziom 0), dworca komunikacji miejskiej MPK (poziom -1) oraz przystanku szybkiego tramwaju (poziom-2). Pod dolną płytą przebiega tunel szybkiego tramwaju, który w przyszłości zostanie włączony w cały układ miejskiej komunikacji zbiorowej. Dojazdy i dojścia do dróg publicznych zaprojektowane zostały tak, aby umożliwić powiązanie komunikacją pieszą wszystkich poziomów oraz dojazd z różnych kierunków .

Główne wejście na dolną płytę zlokalizowano od północy, w pobliżu tunelu przebiegającego pod dworcem PKP. W ten sposób projektowany zespół dworca autobusowego uzyskał bezpośrednie powiązanie ciągiem pieszym z głównym dworcem kolejowym PKP oraz z przystankiem szybkiego tramwaju.

Wejścia na płytę górną zapewniono od strony wschodniej (od ulicy Bosackiej) oraz od strony północnej i południowej poprzez budynek dworca i zaprojektowany hol dworcowy. Hol ten powiązany też jest bezpośrednio z płytą górną (dwa wyjścia) oraz z dolną płytą (klatka schodowa z windą). Pozostałe wejścia usytuowano od strony ulicy Bosackiej oraz w ścianie południowej. Budynek dworca autobusowego powiązany jest z przestrzenią przewidzianą dla stanowisk autobusów oraz peronów poprzez klatkę schodową, która łączy jego parter z płytą dolną dworca oraz dwoma wyjściami z poziomu parteru na płytę górną.

Jednym z priorytetowych założeń funkcjonalnych definiowanej przez architektów, publicznej przestrzeni miasta dla potrzeb komunikacji, było zastosowanie zasady maksymalnego wydzielenia stref ruchu kołowego od stref przeznaczonych dla ruchu pieszych. W tym celu zaprojektowano jednokierunkowy, okrąż-

ny układ jezdny z zatokami dla autobusów. Perony zostały „spięte" centralnie usytuowanymi wyspami, umożliwiającymi bezpieczne poruszanie się wszystkich pasażerów. Poziom górny i dolny dworca skomunikowano dwiema klatkami schodowymi z windami przystosowanymi dla osób niepełnosprawnych.

Jednokondygnacyjny budynek dworca skupia pełny program obsługi pasażerów wraz z obsługą całego projektowanego kompleksu dla komunikacji w mieście. W centralnej jego części usytuowano obszerny, główny hol wejściowy z poczekalnią, centralnie usytuowaną klatką schodową łączącą budynek z peronami zaprojektowanymi na dolnej płycie, kasy biletowe, przechowalnią bagażu i małą gastronomię z salą konsumpcyjną, zespołem kuchennym oraz zapleczem socjalnym. Przestrzeń holu uzupełnia funkcja usługowa (pomieszczenie biura podróży), pomocnicza oraz wejście do strefy administracyjno - socjalnej dla pracowników. W skrajnych częściach budynku, południowej i północnej, przy wejściach umieszczono pomieszczenia techniczne i porządkowe. Pod budynkiem, w południowej części, w podziemiu zaprojektowano zaplecze techniczne służące obsłudze całego projektowanego kompleksu.

**Estetyka**

Jak już wspomniano, budynek dworca autobusowego zaprojektowany został jako zespół formujący zachodnią pierzeję ulicy Bosackiej i oddzielający przestrzeń peronów od tej ulicy. Swoją skalą wpisuje się w otoczenie – kontekst miasta, nawiązując gabarytami i wysokością do istniejącej zabudowy.

Główna idea kompozycji projektowanego budynku zakładała podporządkowanie ukształtowania jego bryły, rzutu oraz elewacji, zasadzie pełnej symetrii.

Elewacje zostały skomponowane w efekcie poszukiwania harmonii i równowagi podziałów kształtowanych przez linie poziome i pionowe, wpisujące się w założony, symetryczny układ pionowych płaszczyzn ścian zewnętrznych budynku. Wprowadzone przeszklenia tworzą horyzontalne pasy, natomiast kierunek pionowy podkreślają, obłożone piaskowcem oraz granitem pilastry, wprowadzone na zakończeniu bryły budynku, akcentujące jego narożniki. Zastosowane materiały (kamień naturalny) oraz uporządkowany układ rysunku elewacji (symetria, osiowość, poszukiwanie równowagi i wzajemnej harmonii wprowadzonych prostopadłych podziałów pionowych i poziomych) miały na celu ukształtowanie spokojnej, klasycznej formy i estetyki, wpisującej się w otoczenie – kontekst istniejącej zabudowy miasta, nie na zasadzie kontrastu lecz harmonii.

Cechą charakterystyczną projektowanego zespołu, jak już wspomniano, jest podniesienie poziomu górnej płyty dworca o 1,5 m ponad poziomem terenu. Tworzy to korzystne warunki doświetlenia dolnej części dworca światłem słonecznym, ułatwia naturalną wentylację, a co za tym idzie – służy obniżeniu kosztów budowy. Decyzja ta miała jednak znaczenie nie tylko funkcjonalne i ekonomiczne, ale służyła też podniesieniu walorów estetycznych całej bryły budynku. W wyniku tego zabiegu uzyskano wrażenie oderwania masywnej bryły budynku od terenu i nadanie mu lekkości poprzez wytworzenie wąskiej, długiej i ciemnej szczeliny dzielącej bryłę zabudowy od strony ulicy Bosackiej.

Należy dodać, że przewidywany jest drugi etap omówionej wyżej inwestycji, który obejmować będzie nadbudowę zrealizowanego już budynku dworca o dodatkowe trzy kondygnacje, a zatem docelowo budynek posiadałby łącznie cztery kondygnacje nadziemne. Zgodnie z załączoną w projekcie propozycją ukształtowania elewacji po dokonaniu nadbudowy, wysokość całego kompleksu nie przekroczyłaby wysokości budynków sąsiednich, znajdujących się w pierzei po przeciwnej stronie ulicy Bosackiej, co jest zgodne z decyzją o warunkach zabudowy, a tym samym z analizą urbanistyczną i wizją rozwoju tego obszaru miasta.

**Podsumowanie**

Przedstawione wyżej materiały prezentują podjęte przez architektów zadanie projektowe, sposób jego realizacji oraz podejmowane przez projektantów decyzje, przede wszystkim w sferze poszukiwania relacji i korespondencji między funkcją i formą.

Należy zaznaczyć, że zadanie to należało do z trudniejszych, z uwagi na konieczność uwzględnienia w projektowanym zespole potrzeby integracji różnorodnych funkcji i programu, w powiązaniu z poszukiwaniem optymalnego rozwiązania zagadnień sprzężenia różnych elementów służących komunikacji w węzłowym punkcie istniejącej, śródmiejskiej struktury.

Problem stanowiło też wpisanie nowego utworu w bardzo wyraźnie już zdefiniowaną przestrzeń miasta. Zgodnie z zawsze przestrzeganą zasadą kształtowania nowej formy, wprowadzanej w istniejącą tkankę miejską, towarzyszyła projektantom świadomość szacunku dla miejsca, jego tradycji oraz oryginalnych, indywidualnych wartości. Bez „miejsc" nie istniałaby przestrzeń. Marzeniem projektantów było zatem, aby koegzystencja nowej architektury z *genius loci* Krakowa stała się pełna harmonii.

Czy im się to udało? Odpowiedzi na to pytanie będzie tak dużo, jak dużo jest osób zainteresowanych wizerunkiem naszego miasta, ale też zwykłych, anonimowych mieszkańców, użytkowników – podmiotów doświadczania architektury, definiowanej przez autorów przestrzeni wraz z jej funkcją i formą.

W podsumowaniu autorskich rozważań i doświadczeń, związanych z kreowaniem przestrzeni publicznej dla miasta, pojawia się świadomość, że presja współczesności, narzucone przez rozwój cywilizacyjny tempo i model życia, a także presja deweloperów i ich oczekiwania, nie zawsze zgodne z ideą projektanta, nie kształtują dogodnych warunków i atmosfery sprzyjającej twórczym poszukiwaniom.

Źródło rozczarowania twórcy i odbiorcy formy architektonicznej może też stanowić efekt współczesnej metody pracy – powstawanie projektu, a zatem obrazu architektury, w wirtualnym świecie komputerów, gdzie wszystko może wydawać się piękne jedynie na monitorze oraz wizualizacjach. Natomiast realna interpretacja marzeń w przestrzeni, ich fizyczna postać, może dawać powody do refleksji i szerokiej dyskusji na temat styku autorskiej wizji z rzeczywistością.

PRZYPISY

[1] Wg M. De Certeau, [w:] E. Rewers „Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta", Kraków 2005, s. 13.
[2] Autorka pracowała w zespole projektowym (współpraca autorska), w którym powstał projekt dworca autobusowego w Krakowie.

Agnieszka Kossowska*

# PIĘKNO ALBO ORYGINALNOŚĆ? OTO JEST PYTANIE

**THE BEAUTY OR THE ORIGINALITY? THIS IS A QUESTION**
Does the beauty exist independently? Is it a sum of neutral elements which creates a new quality? The beauty couldn't be without ugliness as well as good couldn't be without evil. If the beauty in architecture and in art as well is an emotion it is extremely subjective. The originality is more objective and easier to define so it could be cause why nowadays creators think about it instead of beauty. The beauty whispers. The originality shouts.

*„Czy zwróciliście uwagę, że*
*wnętrza nowoczesnych domów bożych*
*przypominają*
*poczekalnię dworca*
*kolejowego lotniczego”* [1]

Czy piękno może istnieć samoistnie i samodzielnie? A może piękno przenosi się z jednego elementu na drugi i sumując tworzy odrębną jakość? Brzydkie otoczenie siłą rzeczy będzie oddziaływać na stojący w nim piękny budynek i „odejmować” z niego walory estetyczne. I odwrotnie: brzydki budynek oszpeci piękny krajobraz. Skądinąd nasuwa się pytanie, czy najpiękniejsza nawet architektura jest w stanie w jakikolwiek sposób podnieść walory piękna, w pełni naturalnego krajobrazu. Czy jest on raczej wartością najwyższą, zamkniętą i żadne sumowanie jej nie powiększy? Czyżby zależało to od tego kto to piękno nadał jak łaskę lub stworzył, a więc Stwórca czy twórca? I nie można mieszać tych dwóch kategorii?

„najgłębszy urok piękna polega może na tym, że jest ono zawsze formą elementów, które same w sobie są neutralne, daleko im do piękności, a wartość estetyczną zyskują dopiero przez to, że dane są razem” [2]. Dane razem, przez co stworzą nową jakości, a nie po prostu zbiór pojedynczych elementów. Piękno więc sumuje się jak wartości logiczne – tak jak zbiory – a nie arytmetycznie – jak liczby. Piękno rumuńskich monastyrów, wciąż mało znanych, to płomienie setek świec wotywnych, góry w oddali, chusty na głowach bijących pokłony kobiet, jaskrawe kolory malowideł i słabo rozproszona ciemność wnętrz.

Jeszcze raz, ale z innego punktu widzenia: czy istnieje piękno oderwane, „samo w sobie”? Nie! Jeśli potrafimy powiedzieć co jest piękne, to wiemy też co jest brzydkie. Tak jak abstrakcyjne dobro (czy wolna wola), nie może istnieć bez zła, światło bez ciemności, tak nie ma piękna bez brzydoty. Jeden sygnał nie niesie żadnej informacji. Żeby istniał przekaz, muszą być co najmniej dwa wyraźnie różne sygnały. Zdefiniowanie jednego zjawiska prowadzi więc do kontr–zdefiniowania „jego pary”. Trudne, a może wręcz niemożliwe, jest by metodą analizy dojść do nadania obiektowi statusu „pięknego” bądź „brzydkiego”. Wyliczanie cech – dodatnich bądź ujemnych – nie prowadzi do zajęcia stanowiska, a obie kategorie wypada zaliczyć do niemierzalnych.

Z drugiej strony, trudno oprzeć się odczuciu, że łatwiej zauważyć i określić (choć nie zdefiniować) obiekt jako brzydki niż piękny. Brzydota wydaje się więc być bardziej „oczywista” niż piękno. Na pewno, niestety, jako że łatwo niszczyć, trudno tworzyć, jest jej dużo więcej. Im bardziej zawężone stają się kryteria piękna, tym, automatycznie, wzrasta dominacja brzydoty.

* Kossowska Agnieszka, mgr inż. arch., doktorantka, Politechnika Warszawska, Wydział Architektury.

Piękno, jako informacja, zmienia się wraz ze zmianą kryteriów. A więc piękno i brzydota nie są wbudowane trwale w architekturę, a są jej etykietą zewnętrzną. Architektura jako język, a budynek jako komunikat osadzone w czasach im współczesnych podlegają presji zjawisk architektonicznych: obowiązującemu stylowi, dostępnym materiałom, wymogom funkcji i poza–architektonicznych, takim jak polityka, nastroje społeczne, ekonomia, a nawet pory roku. Sposób postrzegania też się zmienia, więc to splot cech obiektów i kryteriów oceny, zmiennie definiuje odbiór. Kanony piękna wobec budynków, tak jak choćby wobec piękna ludzkiego ciała, ewoluują.

Co to jest piękno uniwersalne? Piękno jest wszędzie i zawsze postrzegane jako nadrzędna wartość pozytywna. Istnieją obiekty ponadczasowo i ponadkulturowo piękne – jak wspomniane w Tezach niniejszej konferencji – Villa Rotonda, kaplica w Ronchamp, Wenecja, Kraków były postrzegane jako piękne, są takie nadal i, jak można domniemywać, będą piękne. Tam tylko istnienie warunkuje piękno.

*nasz wrodzony i przez kulturę dalej kształtowany zmysł piękna jest postrzeganiem pewnych zarysów sensu, jakiegoś bardziej obejmującego związku, i to tych zarysów, które z jednej strony są ważne dla życia – z drugiej zaś strony ich użyteczność niedostępna jest bezpośredniemu sądowi. Piękno jest współpostrzeganiem tego, co żywotnie konieczne, ale pośrednim postrzeganiem bez patosu konieczności* [3]. Piękno nie jest bezpośrednio niezbędne do życia, ale to co piękne jest bardziej pożądane, jak przyprawa nadająca smak wartościom odżywczym. Nie będzie piękne to, co szkodzi życiu i nie będzie piękne coś, co jest kompletnie abstrakcyjne jako że to, co nienazwane, w kulturze nie istnieje.

Piękno jako niedefiniowalne podlega przekwalifikowaniu. Kanon Witruwiański XX wieku to piękno przeistoczone w formę, użyteczność w funkcję, trwałość w konstrukcję, a odpowiedniość w kształtowanie przestrzeni dla potrzeb człowieka [4]. Wieża Eiffla, w momencie jej odsłonięcia, została uznana za „brzydactwo", które należy rozebrać natychmiast po zakończeniu Wystawy Światowej. Przez czas jej trwania, zrosła się z krajobrazem miasta na tyle, że została. Obecnie, bez niej nie wyobrażamy sobie Paryża. Symbol miasta Sydney – budynek opery projektu Jörna Utzona i Ove Arupa zebrał i wciąż zbiera masę przeciwstawnych ocen – dla jednych to piękna forma, innych odrzuca i swym kształtem prowokuje do żartów. Czy piękno jako forma może być substytutem innych wartości, to znaczy czy coś może być piękne przez swoją użyteczność? Forma w postulacie modernistów *form follows function* podąża za funkcją i jest jej podporządkowana, wydaje się jednak, że piękno jest kategorią z gatunku „nadrzędnych" i żadna funkcja go nie determinuje.

Próba znalezienia przykładów ponadczasowego piękna wśród architektury dzisiejszej jest trudna bądź wręcz niemożliwa, co wcale jednak nie oznacza, że takich nie ma. Taka próba – kategorycznego zdefiniowania walorów współczesnej architektury niesie ze sobą ryzyko niezapanowania nad obszarem jeszcze niezdefiniowanym estetycznie, bo wciąż *in statu nascendi*. Brakuje dystansu, który, dzięki spojrzeniu z dalszej perspektywy, pozwoliłby wyciągać wnioski, kwalifikować i porównywać.

Jeśli zdefiniujemy piękno jako emocję, to jej odczuwanie zdefiniowane być musi jako czysto subiektywne. Nie należy jednak do rodziny uczuć skrajnych. Odczucie zachwytu nawet takie „zapierające dech w piersi" będzie z reguły słabsze, niż odczucia negatywne. „Każdy obiekt architektury może i powinien być interpretowany jako system bodźców wywołujących określone reakcje u odbiorcy" [5]. Zarazem, jeśli bodźce są dawkowane zbyt często, następuje zobojętnienie. Piękno, jako coś wyjątkowego, łatwiej

dostrzec z daleka. Piękno „na co dzień" podlega dewaluacji, staje się „zwyczajne", a w efekcie niedostrzegalne. Nie można też zaprojektować czy ściśle zaplanować wywołania u odbiorcy uczucia piękna. Intencja twórcy by stworzyć piękno jest konieczna, ale nie wystarczająca.

Nadanie czemuś miana piękna z natury jest wartościujące i to zgoła w najwyższym stopniu. Podążanie zatem tą aksjologiczną ścieżką skłania do pytania, jako że „wielkość, nie polega na przewyższaniu, lecz spełnieniu" [6]. Czy pełniejsze jest doświadczanie piękna przez odbiór go w dziełach już sklasyfikowanych jako piękne czy przez dążenie do piękna w twórczej kreacji lub bardziej przyziemnie, przez codzienny warsztat pracy architekta?

Wszystko, co wyżej, dowodzi jak bardzo subiektywną, nietrwałą, zmienną, a nawet – koniunkturalną kategorią jest piękno i jak trudno uchwytne, subtelne i niedefiniowalne jest piękno ponadczasowe. Inaczej niż – na przykład – oryginalność. Ta jest o wiele bardziej obiektywna, przynajmniej *à rebours* (w sensie zaprzeczenia) – gdy nie ma oczywistego dowodu na wtórność, nie ma też podstaw, by kwestionować oryginalność. Oryginalność należy do kategorii sprawdzalnych na etapie testowania koncepcji. Jest trwała i mierzalna, podlega określonym i obiektywnym kryteriom. Piękno i oryginalność to dwie nie warunkujące się wzajemnie i nie wykluczające się kategorie.

Architekt – i każdy inny twórca – w dobie globalizacji podlega narastającej presji opinii, które jeszcze niedawno mógł ignorować. Globalna świat powoduje, że akt twórczy nie jest izolowany, a może być poddany „globalnej" ocenie i recenzji. O wiele łatwiej uzgodnić opinię na temat oryginalności, niż piękna i to, jest zapewne jednym z powodów, dlaczego współcześni twórcy, preferują stabilną, wyrazistą, „uczciwą" oryginalność zamiast trudno uchwytnego i subtelnego piękna. Oryginalność „krzyczy", a piękno „szepcze". W natłoku hałasu współczesnego świata mocniejszym środkiem wyrazu wydaje się być ta pierwsza.

By stworzyć piękno potrzebne jest:
Odwaga;
Wyobraźnia;
Wolność;
Konsekwencja;
Talent;
Duch czasu;
I dużo dużo więcej…

PRZYPISY

[1] T. Różewicz, *Spadanie*, zbiór „Twarz", Czytelnik, Warszawa 1964.
[2] G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
[3] C. Friedrich von Weizsacker, *Jedność przyrody*, fragment przemówienia C.v. Weizsackera *Das Schone* („Piękno"), PIW, Warszawa 1978.
[4] J. Królikowski, *Architektura i słowa. Jedenaście punktów*, publikacja Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej. Co to jest Architektura?" Kraków 2005.
[5] P. Trzeciak, *Historia, Psychika i Architektura*, PIW, Warszawa 1988.
[6] W. Stróżewski, *O wielkości: szkice z filozofii człowieka*, Znak, Kraków 2002.

Mieczysław Kozaczko*

# PRAWO LIPPSA-MEYERA WE WSPÓŁCZESNEJ ESTETYCE ARCHITEKTURY

**LIPPS-MEYER'S PRINCIPLE IN MODERN ARCHITECTURAL AESTHETICS**
During thousands of years, Great Aesthetics Tradition has made the layman understand architecture as a conventional language. This common code was undergoing a very slow evolution, but only this code makes possible to evoke the sense of beauty. According to Lipps – Meyer's principle, conventions as a meaningful skeleton understood by everyone are urgently needed in modern architecture.

Prawo Lippsa-Meyera mówi, że choć intuicję piękna nosimy w sobie, to jest ona martwa dopóty, dopóki nasze aprioryczne poczucie formy nie zostanie zachwiane przez pojawienie się nowego, nieoczekiwanego bodźca w polu uwagi [Meyer, 1970].

Tradycyjna Wielka Teoria Estetyczna [Tatarkiewicz, 1982] twierdzi w tej mierze: by wywołać estetyczne odczucie, forma właśnie obserwowana musi zostać zderzona z jej wcześniejszym wyobrażeniem, z istniejącą już w głowie konwencją. Poetycka fraza jest piękna przede wszystkim dlatego, że rozumiemy sam język poety – konwencjonalny nośnik dla wysublimowanych treści. Jeśli posługuje się on obcym nam narzeczem, piękno pozostaje tylko w jego umyśle.

W historii estetyki nastąpił pewien szczególny moment, wywołany dalekosiężnymi skutkami rewolucji przemysłowej. Negatywne skutki natury socjalnej zaczęły wtedy znajdować – jak się wydawało – rozwiązania w rewolucjach społecznych. Również architektura, właśnie uzbrojona jak nigdy dotąd w nowoczesne wynalazki (wspominając jedynie o żelbecie), zaczęła pełnić aktywną rolę w przebudowie i leczeniu świata. Architekt miał do wyboru: albo budować w zgodzie z dotychczasowymi konwencjami (na usługach niesprawiedliwego społecznego ustroju), albo stać się misjonarzem nowych form. Ta fałszywa alternatywa stanowi pierworodny grzech współczesnej architektury, odrzucającej stare projektowe wzorce. Odtąd twórcy muszą poszukiwać utraconego raju za pomocą języka własnego, coraz bardziej odbiegającego od norm klasycznych. Lecz język, którego nie rozumiemy, brzmi przecież jak nieskładny bełkot dziecięcia. Jeśli budzić człowieczeństwo jest rolą artysty, to w jakim języku ma tego dokonywać? Jeżeli jednak nie taka jest rola architekta, to *niech sczezną artyści*…

Piękno ma docierać do użytkownika formy i kształtować go. Nie może ono jawić się mu w podobny sposób, jak dziecku tajemniczy potok wypowiadanych dźwięków, kryjący właściwą treść za akustyczną zasłoną. Kształtowanie estetycznego smaku przypomina naukę języka: niektóre onomatopeje stanowią przekaz prosty i jasny, jednak większość słów rozumiemy dopiero po jakimś czasie. Każdego dialektu możemy się nauczyć, pod jednym wszakże warunkiem: jego nauka musi trwać znacznie krócej, niż lingwistyczne zmiany w nim zachodzące. A to właśnie grozi specyficznemu językowi architektonicznemu.

Podobnie jak za pomocą samych wyrazów dźwiękonaśladowczych trudno o wysublimowany przekaz treści, również architektura bez konwencji przestaje się liczyć w kulturowej grze, stając się jedynie techniką budowania coraz głośniejszych onomatopei.

Konwencje są dla sztuki nośnikiem piękna, jej spoiwem. Podobnie jak niosący prawdę język nauki, spajający gmach aksjomatów i twierdzeń. Zarówno logika, jak i konwencje estetyczne są zbudowane na doświadczeniu, weryfikowanym i przekazywanym sobie przez niezliczone pokolenia. Architektura bez

* Kozaczko Mieczysław, dr inż. arch., Politechnika Poznańska, Katedra Architektury Usługowej i Mieszkaniowej.

konwencji jest podobnie nieweryfikowalna jak nieudokumentowane tezy naukowe: w większości nadaje się na śmietnik [Krier, 2001].

**Korzenie odczuć. Konwencjonalne pojęcie piękna**

Do czasu dwudziestowiecznej rewolucji estetycznej zrąb sztuki stanowiła Wielka Teoria. Osadziła się ona wprost na fundamentach ludzkiego postrzegania i aktywności, wyłaniając się z estetycznych mroków, trwając niezmiennie przez dwa tysiące lat i odnosząc się do wszystkich dziedzin sztuki. W głowach wszelkich koryfeuszy nowoczesności cyklicznie powstaje pytanie: czy nie nastał czas, by stworzyć Wielką Teorię Nowoczesności? Odpowiedź na to pytanie jest jednak zawsze negatywna. Człowiek może wypraktykować tylko jedną trwałą teorię estetyczną i już dawno tego dokonał. Estetyka nowoczesna, wbrew woli jej głosicieli, stanowi co najwyżej komentarz – w większości negatywny – do Wielkiej Teorii. Dlaczego?

Tę zagadkową jednolitość i niezmienność prastarej Wielkiej Teorii Estetycznej wyjaśnia współczesna neuropsychologia: emocje estetyczne powstają w najstarszej części mózgu, zbudowanej podobnie jak u innych gatunków zwierząt. Natomiast specyficzne już tylko dla człowieka spekulacje o pięknie i ich uzasadnienia, szerzej: całe myślenie racjonalne – jako ewolucyjnie młodsze – jest wbudowane w zewnętrzną strukturę naszego mózgu. Nie sięga zbyt głęboko, do swego wegetatywnego jądra. A to oznacza, że sfera odczuć estetycznych jest niewytłumaczalna, na zawsze niedostępna dla analizy werbalnej. Piękno możemy dostrzec i odczuć, ale już nie wyjaśnić, czy uzasadnić. Aby docierać do wszystkich, język sztuki, a zwłaszcza architektury, musi być osadzony na emocjach, a nie werbalnych tłumaczeniach.

Mózg ma strukturę podobną do hologramu [Hall, 1984, s. 234–271]. Zawiera wzajemnie przenikające i uzupełniające się gotowe modele procesów psychicznych. Modele te utrwaliły się przez pokolenia, gdyż stanowiły podstawę utrzymania się przy życiu. Nerwowy układ ośrodkowy jest magazynem istotnych odruchów i reakcji przekazanych genetycznie w postaci struktury aksonów, nieznacznie modyfikowanej w ciągu życia. Bodźce płynące z otoczenia, wraz z samozachowawczymi reakcjami na nie, powtarzają się od tysięcy ludzkich pokoleń. Z biegiem czasu wytworzyły one obraz środowiska bezpiecznego dla „mego ja", dając specyficzne poczucie harmonii – egzystencjalnego piękna. Ocena, czy otoczenie jest ładne – czy panuje w nim bezpieczny ład – od zawsze następuje podświadomie i błyskawicznie w procesie apercepcji [Słownik… 1980, s. 42], czyli drogą porównania właśnie doznawanych bodźców z posiadanym obrazem bezpiecznego środowiska. Każdy mózg jest więc wyposażony w taką matrycę porównawczą dla wszelkich obserwowanych form, zwłaszcza żywych [Weinberg, s. 81; Lorenz, s. 82]. Ten wzorzec idealnej kompozycji jest powszechny: matryce u poszczególnych osób różnią się między sobą tylko nieznacznie, stanowiąc podstawę podobnego przeżywania zjawisk w otoczeniu, podstawę poczucia wspólnoty, empatii i – co jest istotą niniejszych rozważań – podstawę przeżyć estetycznych. Aktualnie widziana forma zderza się z posiadanym wewnętrznym jej wzorcem. Jeśli obserwacja formy potwierdza wewnętrzną intuicję ładu, piękna, może nastąpić zjawisko rezonansu emocjonalnego [Pytlak, s. 30]. W stanie silnego rezonansu powstaje poczucie „pełni", absolutnego zjednoczenia, doświadczane tylko w intensywnych kontaktach ze sztuką oraz religijnych aktach [Broetje, s. 54]. Współczesne odczucie ładu ma swoje źródło w pierwotnym emocjonalnym poczuciu bezpieczeństwa. Przyjemność estetyczna (*Kunstgenuss*) jest zakorzeniona w najstarszych ewolucyjnie częściach mózgu, wyrasta z poczucia zadowolenia z braku zagrożeń. W naszym umyśle tkwi wzorzec kompozycji idealnej. Stanowi on sumę wszelkich architektonicznych konwencji.

**Piękno to „nieoczekiwane w znanym"**

Powszechna matryca piękna ma jedną, kardynalną cechę. Jest mianowicie nieaktywna podczas obserwacji form, do których już się przyzwyczailiśmy. Jej istnienie odczuwamy nagle, gdy w formie postrzeganej wystąpi jakiś **nowy** nieoczekiwany element [Meyer, 1974, s. 68–72]. Niegdyś taki nieoczekiwany bodziec był z niepokojem oceniany pod kątem przeżycia organizmu, dziś element nowości wyzwala łańcuch procesów przeżycia estetycznego, czemu zresztą często towarzyszy atawistyczny dreszczyk. Zgodnie z prawem Lippsa-Meyera [Meyer, s. 74], wyłącznie nieoczekiwany element jest źródłem estetycznego przeżycia. Na przykład, dźwięki ułożone w muzyczną gamę stanowią – w uproszczeniu – taki wzorzec kompozycji idealnej. Ogrywanie gamy, podobnie jak rysowanie koła, czy kwadratu, nie może być źródłem estetycznej satysfakcji już po kilku umiejętnych powtórzeniach tej czynności. Wystarczy jednak gamę odkształcić w jakimś miejscu przez dodanie ozdobnika lub zmianę wysokości dźwięku, a nasza znudzona wyobraźnia otworzy się na nowe możliwości. Miasta lokowane są piękne nie dlatego, że ich plany są identyczne, lecz dlatego, że różnią się między sobą, będąc jednocześnie podobne. Mechanizm Lippsa – Meyera stanowi, że nieprzewidywalność jest esencją piękna. Jest też jedyną, umożliwiającą człowiekowi estetyczny rozwój, szczeliną w monolicie spetryfikowanej Wielkiej Teorii. Szczelina ta może się jednak okazać wystarczająco duża, by wyciekło przez nią nasze poczucie smaku, o czym niżej.

**Piękno to świeżość odczuć, nie nowość formy**

Motorem odczuć estetycznych jest istnienie elementów nieoczekiwanych w całości. Całości, której wszakże można się domyśleć.

Aby wyzwolić świeże odczucia, potrzeba nowej formy. Świeżość odczuć może jednak towarzyszyć i formom starym, ujrzanym nagle w nowym świetle. Nie musi wcale towarzyszyć kształtom wyłącznie nowym, a takie założenie *implicite* przyjmowali zawsze zwolennicy architektonicznej oryginalności za wszelką cenę. Historia jest pełna ekstrawaganckich projektów i rewolucyjnych idei. Ich ilość jednak, w ogólnej „budowlanej masie" zawsze stanowiła smakowity margines dla koneserów. Jednak przeciętny użytkownik architektury posiadał niezakłócone pojęcie architektonicznego „piękna potocznego". Skażenie formy nadmierną nowością prowadzi do powszechnego zniszczenia estetycznego smaku. Badania porównawcze wykazują, że w każdej kulturze dawka możliwych zmian musi być ograniczona [Lorenz, 1986, s. 51], gdyż w przeciwnym wypadku wiedzie do cywilizacyjnej katastrofy. Badacze kultury uważają, że zmienność współczesnej architektury jest nadmierna. Przesuwa formy ku nieczytelności i subiektywizmom, bo zasób tradycji odrzucanej przez każdą generację projektantów rośnie z pokolenia na pokolenie [Mishan, 1986, s. 253]. W ten sposób wspólny język twórcy i odbiorcy ulega zatarciu, a sztuka – barbaryzacji, produkując formy nieczytelne, nieprawdziwe, ładne inaczej.

**Forma oryginalna czy forma prawdziwa?**

Człowiek, formując wycinek rzeczywistości, kształci najważniejsze dla swego gatunku umiejętności [Lorenz, 1986, s 79]. Nie chodzi tu tylko o twórcę formy, lecz przede wszystkim o jej licznych użytkowników. Warunkiem *sine qua non* samodoskonalenia się ludzkości jest ontologiczne kryterium prawdziwości formy tworzonej [Capra, 1987, s. 365]. W wielkim skrócie:

Forma prawdziwa jest spójna z poczuciem naturalnego porządku, które każdy nosi w swej podświadomości. Prawdziwa forma (np. rośliny) jest kształtowana siłami natury. Stanowi odlew, odbicie kosmosu, wynika z wielkiej ilości sprzężeń ze środowiskiem. Człowiek, w stałym obcowaniu z formami naturalnymi, posiadł umiejętność odczytywania prawdy w formę wszczepionej. Posiadł też zdolność kształtowa-

nia formy prawdziwej, służącej – jak w przypadku narzędzia lub schronienia – interakcjom z innymi formami i otoczeniem. Dzięki tej zdolności potrafi, również przy pomocy formy sztucznej, kontemplować prawdę świata, analizując formę jako swoisty jego negatyw. Etologia dowodzi, że ta umiejętność jest jedynym (sic!) motorem samorozwoju naszego gatunku, motorem działającym dzięki powszechnemu rozumieniu języka form. Umiejętności kształtowania formy prawdziwej nie wolno nam zaprzepaścić, ponieważ współczesny człowiek w coraz mniejszym stopniu obcuje ze środowiskiem naturalnym, zastępując je strukturami sztucznymi. Codzienne odczucie porządku świata, niegdyś odczuwane w stałym kontakcie z przyrodniczym otoczeniem, dziś jest udziałem coraz to bardziej nielicznych. Sygnały natury są zakłócane przez szum wielkiego miasta. Jak pisze Lorenz: „prawda natury, której cząstką jest człowiek, oddala się od niego coraz bardziej, a samemu człowieczeństwu – jak nigdy dotąd – grozi regresja charakterystyczna dla ewolucji gatunku zachodzącej w oderwaniu od środowiska" [Lorenz, 1986, s. 62].

**Przekształcać konwencję nie niszcząc jej**

Nieprzewidziane wrażenia nie mogą w akcie percepcji wykraczać zbytnio poza oczekiwania odbiorcy, gdyż w końcu zburzą jego poczucie piękna – kompozycyjnego bezpieczeństwa, równowagi formy. Istnieje pewien próg, poza którym wyobrażenia kompozycji idealnej zaczynają być skutecznie tłumione przez sprzeczne z nim wrażenia nieoczekiwane. Próg tolerancji na zniekształcenia wzorca idealnego jest zależny od indywidualności percypującego, jego kręgu kulturowego, czasu w którym żyje, osobistego doświadczenia w kontaktach ze sztuką, zainteresowań, a nawet chwilowego nastroju, czy skupienia uwagi. Twórca nie może się kierować wyłącznie swoim progiem tolerancji, wysublimowanym przez nieustanną zabawę z formą. To, co dla niego staje się formalną rutyną, dla innych może być już nieczytelną oryginalnością. Zjawisko nieszkodliwe dla wielu dziedzin sztuki, gdzie każdy oryginalny twórca może trafić do swoich niszowych odbiorców, może być bardzo szkodliwe w architekturze. Niezrozumiałą muzykę możemy wyłączyć, gdy zacznie siać estetyczny zamęt w głowie. Miasto jednak nie stanowi świata dla wtajemniczonych, świata za zamkniętymi drzwiami, z istnienia którego przeciętny śmiertelnik nie zdaje sobie sprawy. Oprócz bodźców natury estetycznej architektura, szczególnie osadzona w strukturze miejskiej, przekazuje swoim użytkownikom informacje potrzebne do codziennego funkcjonowania. Struktura społeczna zasiedlająca ograniczony obszar musi posługiwać się skutecznym systemem regulującym skomplikowane stosunki terytorialno-hierarchiczne poszczególnych jej członków. Człowiek, w odróżnieniu od zwierząt przeniósł swój system „rywalizacji w stadzie" na wygodną płaszczyznę struktury środowiska. Struktura stałych, architektonicznych znaków pełni rolę kulturowych kolein, w których toczy się codzienne życie zagęszczonej struktury społecznej.

Każda populacja toleruje pewną ilość nieczytelnych znaków, wysyłanych przez swych „nieco bardziej zmutowanych" członków. Jeśli jednak takie znaki zaczynają przeważać w komunikacji, następuje zjawisko zwane bagnem behawioralnym [Hall, 2001, s.40], wiodącym do rozpadu struktury stada. Wrażenia estetyczne – jak już powiedziano – są silnie sprzęgnięte z poczuciem bezpieczeństwa. Przebywanie w środowisku niezrozumiałym prowadzi więc do różnych typów psychozy i niewytłumaczalnych zachowań agresywnych, czy aspołecznych [Hall, 1984, s. 146; Hall, 2001, s.136].

Etologia dowodzi, że każdy człowiek posiada wrodzoną matrycę piękna. Wszelkie architektoniczne konwencje zawierają się w niej. Można postawić tezę, że etos architekta tkwi w ciągłym pogłębianiu znajomości architektonicznych konwencji, są one bowiem wspólnym językiem twórcy i artysty. Bez wspólnego języka powoli stajemy się pyłem na wietrze.

## BIBLIOGRAFIA

M. Broetje M, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential – hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990.
F. Capra, *Punkt zwrotny*, PIW, Warszawa 1987.
E.T. Hall, *Poza kulturą*, PWN, Warszawa 1984.
E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, MUZA SA, Warszawa 2001.
L. Krier, *Architektura – wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001.
K. Lorenz, *Regres człowieczeństwa*, PIW, Warszawa 1986.
L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, PWM, Chicago, Warsaw 1974.
E. J. Mishan, *Spór o wzrost gospodarczy*, PIW, Warszawa 1986.
A. Pytlak, *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, PWM, Kraków 1979.
Słownik Wyrazów Obcych, PWN, Warszawa 1980.
W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982.
G. Weinberg, *Myślenie systemowe*, WNiT, Warszawa 1979.

Magdalena Kozień-Woźniak*

# O RADOŚCI Z PIĘKNA

**ENJOYING THE BEAUTY**
The autor describes The Temple of Hatszepsut in Egipt, as an example of a beautiful piece of art and architecture. She wonders, wheather the building would be considered beautiful if it was built nowadays, as it looks very modern, or maybe it is beautiful because it is old. Also contemporary architecture is art, full of beauty, we only may feel and understand it.

1. Trzy i pół tysiąca lat temu, na zachodnim brzegu Nilu u stóp Wzgórz Tebańskich, architekt Senenmut wybudował świątynię grobową królowej Hatszepsut – jedną z najsłynniejszych i najbardziej zadziwiających budowli świata. Świątynia została wykuta w wysokiej ścianie skalnej, tworzącej malownicze zakole zamykające dolinę od zachodu, otwarte na zieloną równinę i świątynie Luksoru. Budowlę odkopano pod koniec XIX w. Była wówczas w kompletniej ruinie, jej dawny wygląd jest od lat ciągle rekonstruowany. Budowla składa się z trzech ułożonych kaskadowo tarasów, połączonych rampami procesyjnymi, wiodącymi do sanktuarium słońca i królowej, przylegającego do zbocza górskiego. Gra światła i cienia ukazuje rytm portyków kolejnych tarasów, a wysoka i gładka ściana wieńcząca budowlę kontrastuje swą uporządkowana formą z naturalnym masywem skalnym. Nie tak jednak prezentowała się ona w starożytności. Droga do najniższego tarasu prowadziła pomiędzy obeliskami i posągami sfinksów, wokół świątyni rosły wtedy wonne drzewa, fontanny zraszały powietrze. Drugi taras ozdobiony był licznymi relifami, przedstawiającymi sceny z życia królowej. Przed kolumnami trzeciego tarasu stały posągi Ozyrysa. Tym niemniej to właśnie surowy charakter niemal całkowicie pozbawionej ornamentu formy, wciśniętej w masyw skalny zapiera dech w piersiach. A po chwili przynosi na myśl architekturę modernistyczną, gdyż wygląda bardzo współcześnie przez swą horyzontalną kompozycję jedynie prostych brył grających w świetle (ponieważ Egipcjanie wiązali swą sztukę z religią i z zaświatami, myśleli o oddaniu w niej istoty rzeczy raczej niż ich wyglądu, formom schematycznym i geometrycznym dawali pierwszeństwo przed żywymi formami otaczającego świata).

2. Bez wahania można świątynię Hatszepsut nazwać piękną i mówiąc za Kantem: „założyć zgodę każdego", gdyż: „jeśli uznaję coś za piękne, to myślę, że to *jest* piękne". Czy ta budowla uznana by była za piękną i można by było „założyć zgodę każdego" gdyby powstała w naszych czasach? (a ma cechy architektury współczesnej). Dopiero po pozbawieniu jej znaczenia moglibyśmy oddać się kantowskiemu „bezinteresownemu upodobaniu", które jest „radością z piękna", będącą w opozycji do praktycznego celu i teoretycznego rozumienia. Odkrylibyśmy jednak, że nie na tym polega piękno sztuki, że potrzebny jest wewnętrzny sens dzieła, poczucie, że jest czymś więcej niż powielaniem reguł.

3. A może budowla ta jest piękna właśnie dlatego, że nie jest nam współczesna? Gadamer twierdzi, że sztuka dawnych czasów dociera do nas tylko po przejściu przez filtr czasu i żywotnie zachowującej i przeobrażającej tradycji. Bez rodzaju historycznego nastawienia może wcale nie byłaby dostrzegalna prawda, tzn. mistrzostwo dawnej sztuki w nadawa-

* Kozień-Woźniak Magdalena, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego, Prodziekan WA PK.

Świątynia Hatszepsut, Deir el Bahari, Egipt (zdj. aut.)

niu kształtu. Wynika to z tego, że tradycję, zarówno naszą jak i innych kultur poddajemy refleksji, i dzięki temu możemy je przyswoić. Gadamer zauważa również, że łączy się to z oczekiwaniem, aby wszystko to, co widzimy, było tu oto i przemawiało do nas bezpośrednio. Problem w tym, że współczesna sztuka, w tym także architektura nie chce przemawiać bezpośrednio. Może ona mieć tę samą możliwość bezpośredniego do nas przemawiania, to my musimy nauczyć się jej słuchać.

4. Świątynia Hatszepsut autorstwa Senenmuta jest pięknym dziełem sztuki. Dzisiaj piękno nie polega już jednak na należytych proporcjach, wyrażanych w liczbach, harmonii i symetrii. Jednak piękno nadal stanowi nierozłączną cechę sztuki. Nawet jeżeli nie jest to już pojęcie uniwersalne i obiektywne, a coraz bardziej indywidualne i subiektywne.

5. Prawdziwą sztukę cechuje silne oddziaływanie formy i znakomitość kształtu, jak twierdzi Gadamer, należy tylko przyjąć i zatrzymać to, co przez nie do nas dociera: *W ociągającej się chwili jest coś, co można zatrzymać – oto sztuka dnia dzisiejszego, dnia wczorajszego i wszelka sztuka*. Dotyczy to także architektury współczesnej. Musi ona tylko przezwyciężyć czas. Gdy odkryjemy w nowej architekturze jej prawdziwą wartość – okaże się, że jest ona piękna.

BIBLIOGRAFIA

W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Arkady 1985.
I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, 1986.
H.-G. Gadamer, *Sztuka jako gra, symbol i święto*, cykl wykładów podczas Salzburgfer Hochschulwochen w 1974, wg: www.filozof.pl

Tomasz Kozłowski*

# NIE MA PIĘKNA W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ?

**NO BEAUTY IN ARCHITECTURE?**
The myths of civilization like: vanguard, modernism, beauty have lost strength of conviction. Art gathered mercantile denotation aiming at the best commercial effect. Original should be not only works of one artist. Each work should be the next novelty. Novelty and uniqueness of the artist have become more important than the notion of beauty in his work.

Żyjemy w stanie kultury, która określana jest jako – ponowoczesność. Straciły siłę przekonywania, mity cywilizacji i sztuki takie jak: awangarda, modernizm, piękno. Sztuka nabrała znaczenia merkantylnego dążąc do jak najlepszego efektu handlowego. Oryginalne winny być nie tylko dzieła jednego twórcy, najlepiej – by każde dzieło artysty było kolejną nowością. Nowość i niepowtarzalność twórcy stała się ważniejsza od pojęcia piękna w jego dziele. Różnorodność idei i form jest cechą epoki ponowoczesnej. Twórca dąży do wyjątkowości dzieła, dekomponując jego pierwotne funkcje i znaczenia. Dekompozycja stała się najlepszym środkiem dla współczesnego architekta. Możemy wyliczyć kilka stanów dekompozycji.

Dekompozycja znaczenia poprzez „odrzeczywistnienie" przedmiotu, nie bez zwracania uwagi na jego pierwotne przeznaczenie, oczywiście jeśli miał jakieś przeznaczenie. Dekompozycja związana jest z założeniem, że nowa percepcja przeniesie widza w świat relatywizmu i nieokreśloności utartych znaczeń i pozwoli na wyzwolenie się z jednoznaczności pojęć. Powodem tego *jest przekonanie, że wszystkie rzeczy i związane z nimi pojęcia są pojmowane irrealne, ponieważ zawsze podlegają subiektywizacji osobistego wyobrażenia* [1]. Artystycznej przemianie znaczeń służą: specyficzne zestawienia formalne umiejscowienie w niespotykanym kontekście czy sytuacji przestrzennej, zmiana proporcji i wymiarów przedmiotu; także „przemalowania". Odbierana jako pozorna redukcja zabiegów artystycznych ma na celu uzyskanie siły oddziaływania niespodziewanie asocjacyjnej wymowy dzieła. Po to, by stworzyć nowe znaczenia prezentowanych przedmiotów; w uwarunkowaniach zatarcia konwencjonalnych odczytów. Rzecz jest utrwalona w sztuce współczesnej.

*Przedmioty są tylko pożywką dla wyobraźni* (…). *W większości przypadków wyrwany ze swego codziennego kontekstu przedmiot traci dotychczasowe cechy i funkcję i ulega wyobcowaniu. Wissmann komentując to zjawisko powiada, że widz przestaje mieć do czynienia ze skomponowanym obrazem, przestaje kontemplować wyraz artystycznego gestu, a w zamian za to musi indagować same przedmioty podług ich właściwości. Albowiem tam, gdzie przedmiot nie jest już transponowany tradycyjnymi środkami wyrazu, lecz prezentowany w nowym otoczeniu w sposób absurdalny czy zaskakujący – widz jest prowokowany do jego przekwalifikowania* [2].

Ten rodzaj dekompozycji znaczeń spotkać można także w architekturze. Tak jak w dziełach dadaizmu także pop–artu i surrealizmu, w architekturze „modyfikowane" (pozornie nietknięte) przedmioty unikają określenia znaczeń; asocjacyjna wymowa obrazu pozostaje wieloznaczna. *Zamierzeniem jest doprowadzenie widza do stanu niepewności, bezradności, zakłopotania; zamiast takich czy innych przeświadczeń widz musi akceptować dwuznaczności i zadowolić się nieokreślonymi znaczeniami* [3].

* Kozłowski Tomasz, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

„Dotknięcie ręką artysty" – tak można nazwać działanie artystyczne zawierające pamięć *ready – made,* kontynuowane w sztuce pop artu, i ruchu neodada. Potrzebny jest cytat:

(…) *i kupił trzy kopie ckliwych kolorowych litografii nagich drzew i wijącego się strumienia. Do każdej z nich dodał dwie kropki farby akwarelowej – czerwoną i zieloną, jak kolorowe płyny stojące na wystawie apteki* [4].

*Pharmacie* (1914), jak Marcel Duchamp nazwał trzy egzemplarze serii, według autora było to po prostu *zniekształcenie wyobrażenia wizualnego w celu wyrażenia idei intelektualnej*. Jest to uniwersalny opis pewnego rodzaju działania artystycznego (teraz akceptowanego powszechnie), polegającego na niewielkiej ingerencji artysty w przedmiot zwyczajny, który staje się rzeczą artystyczną: dotkniecie ręki artysty. Marcel Duchamp rozpoczął gry w dekomponowanie znaczeń przedmiotów, które przybrały znaczenie dla ruchu *dada* znaczenie emblematyczne: *ready made*, rzecz która nie ma śladu działania artystycznego, ni dotyku ręki artysty, poprzez zmianę kontekstu przestrzennego, niekiedy – nadanie nazwy, staje się dziełem sztuki. Mowa tu o *Fontannie* (*ready–made*, pisuar, 1915), o *ready-made – Kole rowerowym* (1913). Fontanna zrobiła nieprawdopodobną karierę; kontynuują ową grę współcześni pop–artowcy: Claes Oldenburg zrobił twardą i miękką muszlę klozetową: *Toilet*, *Hard Model* (1966), i *Soft Toilet* (1966) [5].

Podobnie postępuje współcześnie Alessandro Mendini prowadząc grę najpierw z przedmiotami, potem z architekturą. W Manifeście grupy Alchimia swoje stanowisko wyjaśnia poetycko, pisząc:

*Motywacja do pracy leży w jej praktycznej efektywności; na „piękno" obiekty składa się miłość i magia z jakimi został zaprojektowany i dusza, którą zawiera* [6].

Alchimia uważa, że najbardziej charakterystyczną cechą życia jest „fragmentaryczność": organizacyjne, ludzkie, przemysłowe, polityczne i kulturowe fragmenty… Dokonuje swojego rodzaju introwersji, poza wszelkim osądem. To jest „nowa moralność" Alchimii. Dla Alchimii nie są interesujące dyscypliny sztuki rozważane w ramach ich reguł; ważne jest badanie przestrzeni które leżą między nimi. Wytwarzane rzeczy, rysowane i realizowane wtłacza do „formalistycznego i kalejdoskopowego stylu" [7].

U Mendiniego (i grupy Alchimia) przeszłość – mebel z okresu późnego Art Deco, z lat 40., jest tylko pretekstem do ostentacyjnej zabawy w super-nowoczesność poprzez pokrywanie ich malaturą przypominającą obrazy Kandinskiego i drobnymi elementami przestrzennymi demonstracyjnie „dołożonymi" do istniejącej formy. Te dotknięte reką artysty rzeczy Alessandro Mendini nazywa – *Furniture of no Returne* [8] .

Najczęściej spotykaną funkcją obiektu przekwalifikowania jest przeskalowanie. Względność pojęcia przedmiotu uzależniona od zmiany jego wymiarów – zjawiska związanego także z umiejscowieniem w innym niż zwykle kontekście powoduje, że architekci dokonują tego rodzaju zabiegu traktując go jako niezwykłą inwersję procesu poszukiwania oryginalności.

Dla Philippa Starcka twórczość jest związana z odkrywaniem w kreowanej przez siebie architekturze idei przeskalowanych „przedmiotów architektonicznych". Starck marzy o mieście, w którym jego architektoniczne *objet trouvé* mają być konglomeratem obiektów poza skalą miejską – najczęściej meblami:

(…) *miasto jakie konstruuję jest dla mnie grą w szachy obiektami ponad skalę urbanistyczną, pełnych witalności energii, nadający mu sens surrealno-dadaistyczny,* (…) *wykorzystuję zasadę, monumentalnego wstawionego w przestrzeń miejską mebla – obiektu nie na swoim miejscu* [9].

Pretekst celowego wykorzystania przedmiotów, sposób ich pokazywania w architektonicznej aplika-

cji sprawia, że obraz w swoim przeskalowaniu jest pozbawiony naturalnego kontekstu: dekompozycja taka powoduje dekompozycję przyzwyczajeń odbioru. Niepewność wobec takiej sytuacji, i niedookreślenie powstałych znaczeń, jest powodem, dla którego rzecz nabiera nowej siły oddziaływania, wspartej na przypomnieniach i domniemaniach: przedmioty uwolnione od swych zwyczajowych konotacji uzyskują na powrót statut rzeczy nie obciążonej konwencjonalnymi znaczeniami a ich odbiór rozstaje się ze swą pewnością i wkracza na tereny poetyckie.

Zmienianie wielkości przedmiotów było jednym ze sposobów relatywizacji percepcji przestrzeni i potęgowania natężenia odbioru formy; w takich sytuacjach widz zmuszany był do patrzenia na rzecz zgodnie z nakazem twórcy i przeżywania w szczególny sposób (w tej kategorii trzeba widzieć także pewien rodzaj architektury imperialnej systemów totalitarnych, a może także giganty starożytności).

Jest inny sposób na zadziwienie zmianą znaczenia. W pewnej chwili swojej twórczości Hans Hollein ujawniał upodobanie do pomysłowych paradoksów przewrócenia logiki działania kształtu przedmiotu nie związanego z architekturą w rzecz architektoniczną. Fotomontaż *Monument: Wagon kolejowy* (1963) i *Chłodnica Rolls–Royce'a na Wall Street* (1966) są wypowiedziami o przemianach znaczeń wynikłych z przeskalowania, i kontekstualizacji; nie bez ironicznego spojrzenia na poetyckie uniesienia związane z poetycką stylistyką. Podobnie jak Marcel Duchamp w 1914 roku uczynił czymś nowym koło rowerowe, muszlę klozetową i pisuar, Hollein nadaje sens zdekomponowanych znaczeń rzeczom zwyczajnym, podnosząc je do rangi dzieła sztuki poprzez: dotknięcie ręką artysty, przeskalowanie-wyolbrzymienie i zmianę kontekstu. „Wagon" jest graficznym kalamburem łączącym na zasadzie podobieństwa rzeczy należące do dwóch dotychczas wykluczających się sfer konotacji – spotęgowany skalą obraz wagonu węglowego z pomnikiem. Wielkość, umieszczenie na kopcu-postumencie w otwartym krajobrazie i niezwykłość zastosowanego iluzyjnego efektu graficznego powodują odrealnienie przedmiotu – „wagon kolejowy" czyniąc z jego prostej bryły monument.

Inny fotograficzny kolaż ukazuje panoramę drapaczy chmur Nowego Jorku, wśród których architekt odnajduje miejsce dla zbudowania nowego obiektu o zdecydowanie klasycyzującej formie. Można oglądać elewację – ponadnormalnej wielkości, nawet jak dla tego miasta, szlachetny historyzujący portyk z widocznym z oddali podziałem kolumnowym zwieńczonym trójkątem tympanonu. Górująca nad wieżowcami forma z nierdzewnej stali okazuje się jednak nie budynkiem, lecz widmem przedmiotu udającym budynek – znajomo wyglądającym ekskluzywnym kształtem chłodnicy Rolls–Royce'a. Jednak Hans Hollein odbiera przedmiotowi jego techniczną, użytkową funkcję, a także jego pierwotną estetykę, i nakazuje odgrywać mu rolę dzieła sztuki architektonicznej [10].

Akt tworzenia pozbawiony subiektywnych znamion autorstwa, podobnie jak w przypadku *Monumentu: Wagonu…* i w tym wypadku zaczyna się i kończy jedynie na przemianowaniu, określeniu kontekstu i skali. Ekskluzywny choć jednocześnie fabryczny i seryjny produkt poprzez metamorfozę swojej wielkości staje się architektonicznym *ready–made* – bezinteresownym gestem dającym obraz niezwykłego sposobu odkrywania powiązań znaczeniowych.

## PRZYPISY

[1] M. Charciarek, V. *Funkcja dosłowności, przeskalowania. Nobilitacja przedmiotu. Odrzeczywistnienie i przekwalifikowanie. Przeskalowanie*, [w:] *O metaforze w architekturze współczesnej*, praca doktorska, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, Kraków 1999, s. 143–148.
[2] P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej,* Warszawa 1981, s. 15.
[3] Tamże przytoczono słowa Jaspera Johnsa: (…) *wbrew temu, co sądziłeś, czym obraz powinien być, widzisz teraz, że może być tym albo tamtym, albo jeszcze czymś zupełnie innym*. s. 13.
[4] C. Tomkins, *Duchamp, Biografia*, Poznań 2001, s. 126–127: *Dwa nieoficjalne jeszcze ready mades powstały w 1914 roku. Jadąc pociągiem z Paryża do Rouen w późny zimowy wieczór, Duchamp zobaczył w oddali dwa rozświetlone okna. „Podsunęły mi myśl o dodaniu do tych świateł koloru w stylu apteki". Wkrótce po tym poszedł do sklepu zaopatrzenia artystów …*
[5] T. Osterwold, *Pop Art*, Köln–London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokio, 2003, s. 198–199.
[6] A. Mendini, *The Manifesto Alchimia*, [w:] K. Sato, *Alchimia*, Berlin 1988, s. 7.
[7] *Ibidem*.
[8] K. Sato, *Alchimia*, Berlin 1988, s. 3–16.
[9] O. Biossière, *Strack, Condensateur du temps,* [w:] *Starck,* Köln 1991, s. 27.
[10] O motywie chłodnicy angielskiego samochodu pisze E. Panofsky, *Ideowe poprzedniki chłodnicy Rolls–Royce'a*: *„Kompozycja tej chłodnicy:* (…) *kryje godne podziwu dzieło inżynierii za majestatycznym frontonem palladiańskiej świątyni; lecz tenże palladiański portyk świątyni jest ukoronowany rozwianą przez wiatr »Srebrną Damą«, w której styl art nouveau został natchniony duchem nieujarzmionego »romantyzmu«. Chłodnica i jej zakrętka nie zmieniły się od czasu, gdy w początku roku 1905 wypuszczono pierwszego Rolls–Royce'a*."

Marek Lisowski*

# PROBLEMATYCZNE PIĘKNO ARCHITEKTURY KOMERCYJNEJ

**THE DOUBTFUL BEAUTY OF COMMERCIAL ARCHITECTURE**

Upon author's professional experience, he is mainly engaged in commercial architecture, in particular Commercial and Retail Centers. He is trying to determine and judge the Centers in terms of their beauty.

The groundwork of the judgment is a definition which determines the beauty as a group of characteristics such as: proportion of shapes, harmony of colours, sounds and others, which make One delighted and filled with admiration.

The individual elements of the phrase are considered in categories which refer to the style of designing, realization, and appearance of the buildings.

After analysis, the author suggests, that Shopping Malls are a new group of architectural buildings, which can be judged in the category of beauty in the same manner as other modern architectural public buildings.

I znów doświadczenia zawodowe skłaniają autora do wypowiedzi w sprawie architektury komercyjnej. Tym razem chodzi o piękno architektury współczesnej, a w szczególności architektury komercyjnej, tzn. takiej, której coraz więcej widać, która powstaje w celu pomnażania kapitału Inwestora. Oczywiście wypełnia zapotrzebowanie społeczne i jest obecna w naszym życiu codziennym. Jest również grupą zauważalną w strukturze miasta.

Ponieważ tego typu architekturę współczesną podzielić można na kilka podgrup funkcjonalnych, autor zdecydował o wyborze do rozważań zbioru obiektów handlowo-usługowych, a szczególności galerii typu mall.

Czym różnią się te obiekty od innych, nawet o podobnej funkcji, nie potrzeba wyjaśniać (autor dość systematycznie – co roku – snuje rozważania na ten temat, a pretekstem są tutaj kolejne tezy konferencji pod przewodnim tematem, jakim jest definiowanie przestrzeni architektonicznej). Przyszedł czas na zadanie sobie pytania, czy można mówić o pięknie architektury komercyjnej – budynków galerii handlowo – usługowych?

Co to jest piękno w odniesieniu do postrzegania architektury? Piękno według *Słownika języka polskiego to „zespół cech takich, jak proporcja kształtów, harmonia barw, dźwięków i inne, który sprawia, że coś się podoba, budzi zachwyt*… Do pojęcia piękna w architekturze ta definicja pasuje znakomicie. Czyli, istnieją przesłanki do tego aby piękna szukać w każdym dziele architektonicznym, jak również w omawianej grupie obiektów. Czy architektura budynków galerii handlowych budzi zachwyt? Czy ten zachwyt nie wynika z inności i oryginalności dzieła, czy z innych cech bardziej uniwersalnych? Pytań pojawiła się dość, aby dokonać niewielkiej analizy przykładów z polskiego podwórka.

Ten typ architektury komercyjnej przyszedł do nas zza oceanu i z Europy Zachodniej. Należy go łączyć z wykształceniem się współczesnego modelu handlu i świadczenia usług. Równocześnie zaimportowaliśmy stylistykę przestrzenną charakterystyczną dla tego typu obiektów. Wydaje się jednak, że galerie w Polsce można podzielić na dwie grupy pod względem ich związku z otoczeniem architektoniczno – urbanistycznym.

Pierwszy typ to obiekty wolnostojące, najczęściej na niezabudowanych wcześniej działkach lub na obszarach, które „uprzątnięto" z mało atrakcyjnej zabudowy istniejącej wcześniej. Takie obiekty wytwa-

* Lisowski Marek, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

rzają same w sobie nową jakość w zastanym otoczeniu. Niekiedy nawet stanowią dominantę przestrzenną w strukturze tego rejonu miasta, gdzie je zbudowano. I tu zaczyna się pierwsza sprzeczność pomiędzy zleceniodawcą i wykonawcą obiektu (w rozumieniu twórcy architektury). Galerie powstają w ścisłych centrach miast. Działki budowlane w takich rejonach są drogie i w związku z tym powinny być wykorzystane (zabudowane) w maksymalny sposób – taka jest doktryna inwestora. Architekt chciałby, aby obiekt był w skali otoczenia i posiadał nieco przestrzeni publicznej czy tzw. odejścia perspektywicznego.

Te interesy nie zawsze są zbieżne. Efektem może być obiekt za duży i zbyt obszerny przestrzennie. Aby tak się nie działo architekt próbuje zmniejszyć optycznie swoje dzieło. Stosuje się rozdrobnienie form i elementów składowych galerii. Jeśli chodzi o wysokość, to w grę wchodzą cofnięcia górnych partii budynku lub zacięcia linii parteru. Przeważają podziały pionowe na segmenty z artykulacją poziomą elewacji. Czy to wystarcza, aby doszukać się w obiekcie proporcji kształtów zależy od sprawności twórcy. Zawsze jednak budynek galerii, nawet przy próbie jego formalnego rozdrobnienia, będzie większy od otaczającej zabudowy, będzie ją dominował. Dotyczy to zarówno miast dużych jak i średnich. Mimo że są one dostosowane do wielkości działki i ilości klienteli to skala miejsca jest przeważnie przekroczona. No cóż, galeria handlowa jest atrakcyjna dla kupujących, gdy jest duża i mieści mnogość sklepów i towarów. Zresztą małe galerie nie są uzasadnione również z technicznego punktu widzenia (konieczność wykonania pełnego zakresu wyposażenia instalacyjnego). Z historycznego punktu widzenia wielkość obiektu była zmienna w zależności od przeznaczenia budynku. Pałac przy Rynku w Krakowie był większy od kamienicy mieszczańskiej. Tak patrząc, wielkość galerii jest uzasadniona.

Przykładami tego typu obiektów są Galeria Krakowska w Krakowie, Galeria Dominikańska we Wrocławiu czy Kraków Plaza.

Drugi typ galerii to obiekty powstałe w miejscach wcześniej inaczej użytkowanych – najczęściej przez zakład przemysłowy. Miejsca takie pojawiają się często w miastach w wyniku ich rozwoju. Zakłady przemysłowe nie mogą egzystować w bliskości centrum z powodu ich uciążliwości. Po „wyprowadzeniu" przemysłu powstaje teren do zagospodarowania i jak się okazuje w miejscowych planach zagospodarowania przestrzennego rezerwuje się je pod zabudowę komercyjną (najczęściej handlowo-usługową). Gdy zabudowania zakładu produkcyjnego nie przedstawiają żadnych walorów historycznych lub estetycznych, budynki wyburza się i wtedy mamy do czynienia z zabudową opisanego wcześniej typu pierwszego. Jeśli budynki z jakichkolwiek powodów muszą pozostać, stanowią kanwę dla zagospodarowania w formie wspólnej kompozycji przestrzennej. Takie zabiegi z jednej strony stanowią trudność natury technicznej jak rozpiętości i nośność konstrukcji, możliwości prowadzenia instalacji wewnętrznych, itp. Z drugiej jednak strony przeważnie dają się utrzymać w skali bliższej zabudowy historycznie istniejącej. Takie obiekty potencjalnie i w praktyce nie budzą wątpliwości co do ich nadmiernej dominanty przestrzennej na danym obszarze. W tej grupie na uwagę zasługuje Galeria Stary Browar w Poznaniu.

Można jeszcze utworzyć połączenie omówionych wcześniej typów. Znalazłyby się tu obiekty powstałe na terenach poprzemysłowych, gdzie z różnych powodów (przede wszystkim konserwatorskich) zaistniała konieczność pozostawienia części zabudowy wcześniej istniejącej i po przebudowie wciągnięcie jej do wspólnej kompozycji z nową tkanką funkcjonalno – przestrzenną. Tak utworzone zespoły to bardzo dobry materiał w rozważaniach na temat współgrania starego z nowym we współczesnych potrzebach funkcjonalnych i warunkach technicznych. Zdaniem autora te właśnie obiekty dają największe szanse dla stworzenia nowej wartości w kontekście

FOCUS
FOCUS

miejsca, gdzie powstają. Dobrymi przykładami są tu na przykład Galeria Kazimierz w Krakowie lub Fokus Park w Rybniku.

Czy zatem budynki galerii handlowo-usługowych mogą stanowić harmonię kształtów (aby był spełniony jeden z warunków pojęcia piękna)? Z pewnością tak, choć w wielu wypadkach ich bolączką są zbyt duże gabaryty. W każdym jednak razie dobre zestawienia brył składowych, kompozycja w ramach płaszczyzn fasad oraz przemyślany dobór elementów architektoniczno-przestrzennych są sposobem na uzyskanie dobrej proporcji kształtów. Większość tych zasad jest wprowadzana do projektów architektonicznych. Jaki jest tego skutek można ocenić bardzo indywidualnie.

Harmonia barw związana jest z użyciem materiałów budowlanych, a w szczególności elewacyjnych. Tutaj pole do dobrej kompozycji jest znacznie większe. Współczesność daje nam ogromne oręże w postaci mnogości materiałów budowlanych i możliwości ich zastosowania. Istnieje jednak jedno, choć bardzo ważne ograniczenie – finanse (koszty materiałów budowlanych). Każda budowla, a komercyjna w szczególności posiada swój budżet kosztów przeznaczonych na jego realizację. Każdy inwestor chce aby jego obiekt był sukcesem komercyjnym, ale w granicach określonych kosztów. Wynikają z tego dwie zasady – ograniczyć koszt zakupu materiałów i zmniejszyć koszt robocizny (realizacji budowy). Sytuacja ta ma więc bezpośrednie przełożenie na użyte materiały budowlane, a zatem na wygląd budynku. I znów musi dojść do kompromisu pomiędzy zaleceniami inwestora a chęciami i sugestiami projektanta. Autor zna stwierdzenie, że budynek powinien bronić się swoim wyglądem, sposobem rozłożenia form i detalu tak, aby był „dobry" bez względu na rodzaj użytego do jego realizacji materiału. Wszystko to prawda, ale przy współczesnym sposobie budowania materiał budowlany ma ogromny wpływ na odbiór budynku. A w kwestii materiałów elewacyjnych mamy do dyspozycji tak wiele możliwości uzyskania przeróżnych efektów – szorstka lub gładka płaszczyzna, materiał naturalny i całkowicie sztuczny, matowy lub błyszczący, kolory w zasadzie niczym nie ograniczone i wiele innych rozwiązań.

Zdecydowanie zmieniło się również podejście do światła w architekturze. Dziś zwraca się uwagę na konieczność użycia światła w komponowaniu dzieła architektonicznego. Mamy też dużo większe możliwości techniczne. Współcześnie dąży się do tego, aby budynek sam emitował światło w sposób zamierzony, a nie tylko był „wyświetlany" przez zewnętrzne źródła światła.

Czy w budynkach galerii te możliwości znajdują swój wyraz, czy można mówić o harmonii kształtów i form? Zdaniem autora tak. Te możliwości są wykorzystywane w projektach tej grupy obiektów. Trochę wątpliwości budzi, czy aby do końca właściwie. Galerie powstają po to, aby przyciągać klientów, muszą ich przyciągnąć. Ta idea niestety niekiedy rozmija się z pojęciem bezspornego piękna. Jest to odwieczny problem konfliktu pomiędzy twórcą dzieła, użytkownikiem (czyli jego adresatem), a krytykiem. Bardzo często opinie w kwestii oceny nie są zbieżne.

I tu wkraczamy w ostatni warunek piękna – obiekt się podoba i budzi zachwyt. Przede wszystkim, czyj zachwyt i komu ma się podobać. Potencjalnemu odbiorcy, użytkownikowi, czy fachowcowi mającemu świadomość subiektywnych kanonów oceny? Wydaje się, że tak naprawdę brak jest obiektywnych kryteriów oceny.

Autor niniejszego zastanawia się nad możliwością przyjęcia następującego sposobu oceny, aby zadowolić wszystkich odbiorców dzieła architektonicznego. Wśród ocenianej grupy warto wydzielić trzy grupy obiektów. Pierwsza to taka, która nie podoba się ani krytyce, ani zwykłemu odbiorcy. Druga grupa (prawdopodobnie największa liczebnie) zawierać by

mogła obiekty, które budzą zachwyt jednych oceniających, a nie podobają się innym. I ostatnia znajduje tylko pochlebne komentarze i opinie. I ta właśnie zawiera budynki piękne.

Jest jednak pewien problem, dotyczący oceny w ogóle. Jak odróżnić prawdziwe piękno od mody i chęci dekoracji i wzbudzenia zachwytu poprzez zaszokowanie odbiorcy. Jak ustrzec się od błędnej oceny czegoś, będącego tylko atrakcyjnym opakowaniem dla budynku, nie mającego nic wspólnego z prawdziwym pięknem. W kwestii podobania się dzieła granica ta jest bardzo delikatna.

Jak zatem po tych rozważaniach ocenić architekturę komercyjną – galerii handlowo-usługowych. Dość trudno i mało jednoznacznie. Na pewno trudno wszystkie obiekty wstawić do „jednego worka". Bo jak w każdej grupie budynków są ciekawe i mało interesujące. Wg autora wielkość obiektu jest wadą w tej grupie. Wszystkie bardzo duże galerie mają swoich „wrogów". Wśród mniejszych kubaturowo można znaleźć kilka ciekawych przykładów (np. Ruda Śląska Plaza czy Fokus Park Rybnik). Każdorazowo obiekty powstałe na kanwie zabudowy wcześniej istniejącej odbierane i oceniane są bardziej pozytywnie od innych. Przedłużenie klimatu miejsca w nowej funkcji robi dobre wrażenie i podoba się klientom. Może dzieje się tak na zasadzie kontrastu do tej architektury, która proponuje rozwiązania uniwersalne, bardzo często importowane z miejsc, gdzie dany inwestor wybudował wcześniej swoje obiekty.

Podsumowując można stwierdzić, że architektura komercyjna jest raz interesująca (zbliżając się tym do piękna), a raz całkowicie nieciekawa. A więc dokładnie taka, jak każda inna grupa obiektów architektonicznych. Wygląda również na to, że liczba wybudowanych już w Polsce obiektów tego typu upoważnia do ich analizy i uznania jako odrębnej grupy funkcjonalno-przestrzennej.

Sławomir Łotysz*

# PIĘKNO POLITYCZNIE POPRAWNE. W POSZUKIWANIU WZORCÓW NOWEJ ARCHITEKTURY PO PRZEMIANACH 1956 ROKU

**A POLITICALLY CORRECT BEAUTY: IN A SEARCH FOR NEW ARCHITECTURE IN THE POST-1956 THAW POLAND**

The American home building program, that resulted with 10 millions homes built during ten years after World War II, attracted a considerably attention of all nations, including those from Soviet block. In late 1956, taking an advantage of the recent political thaw in Poland, a housing delegation, lead by vice minister Czeslaw Babinski, and celebrated engineer, Professor Waclaw Zenczykowski arrived to the US as the guests of National Association of Home Builders. During the four weeks long tour they visited several construction sites and exhibitions learning from the American experience. Although they seemed to be impressed by what they had seen, the visit passed unnoticed in Poland.

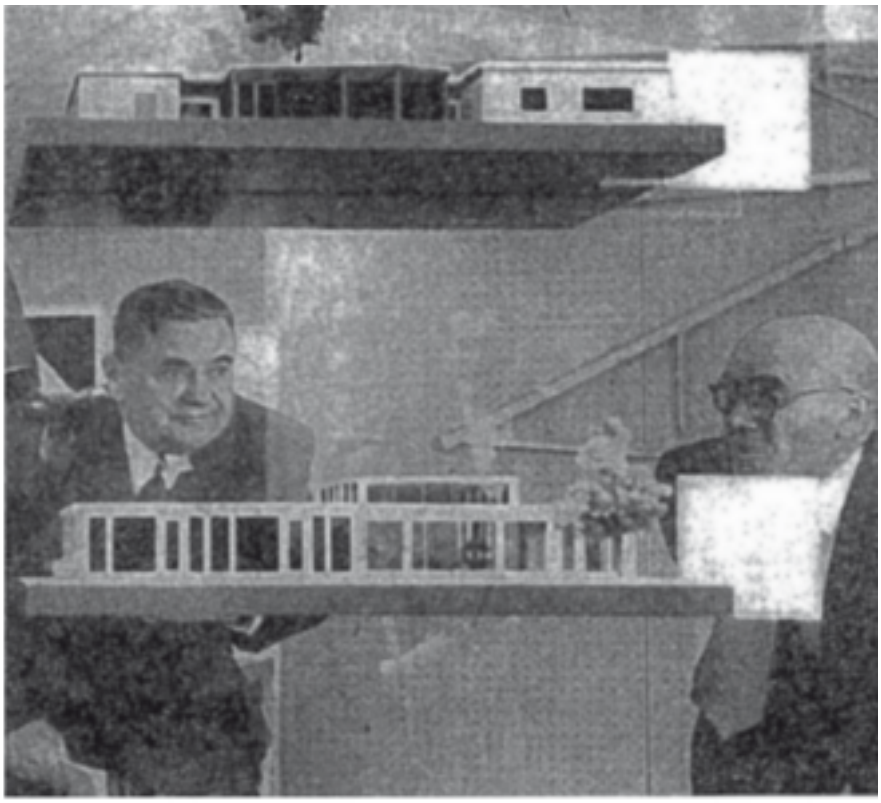
Piękno, a zatem i piękno architektury to pojęcie względne i zmieniające się w czasie. W porównaniu jednak ze sztuką czy ubiorem, wobec których stosujemy podobne, subiektywne kryteria oceny, architektura ma znacznie większy wpływ na nasze życie. To, co powstało w innej epoce, wciąż trwa w naszym otoczeniu kształtując je i współgrając (albo i nie) z aktualnie obowiązującymi kanonami piękna. Tego, co było „architekturą współczesną" 50 lat temu, nie można ot tak, zdjąć ze ściany jak obraz czy wstydliwie ukryć w najdalszym zakątku szafy jak niemodny strój.

W dyskusji nad problemem piękna architektury współczesnej nie może zabraknąć pytania: kto i w jaki sposób powinien kanony tego piękna wyznaczać. Bez wahania odpowiemy – architekt. Ale czy architekt zawsze jest twórcą niezależnym, wolnym od wpływów różnych ideologii, także politycznych? Co się stanie, jeśli za wyznaczanie trendów i kanonów dobrej architektury wezmą się politycy? Jak będą wyglądały nasze miasta, jeśli oprócz podłoża ideologicznego nieprzygotowani merytorycznie, ale posiadający pełnię władzy ludzie będą tworzyć standardy piękna bazując li tylko na swoich niekiedy niezbyt wyrafinowanych gustach? Doświadczaliśmy tego w Polsce przez dziesięciolecia. Dziś trudno uwierzyć, że wszechobecne w krajobrazie polskich miast „blokowiska" mogły być kiedykolwiek uznane za piękne. Dominuje przekonanie, że to jedynie wynik konsekwentnie realizowanej gospodarki planowej, a sama technologia została nam narzucona ze wschodu [1]. A jednak był to w pewnej mierze efekt fascynacji „czynników decyzyjnych" ówczesną architekturą; fascynacji tym dziwniejszej, że dotyczącej architektury zachodniej. Po odwilży 1956 roku, właśnie na Zachodzie polskie Ministerstwo Budownictwa szukało wzorców do naśladowania [2].

## W poszukiwaniu wzorców

W programie odbudowy kraju ze zniszczeń wojennych uwzględniano możliwość wykorzystania technologii budownictwa uprzemysłowionego, w tym przede wszystkim prefabrykacji. Masowa produkcja gotowych elementów budowlanych, a nawet całych domów mogła pomóc w szybszym rozwiązaniu problemu braku izb mieszkalnych w zrujnowanym kraju. W końcu 1945 roku uruchomiono pierwszą polską fabrykę elementów prefabrykowanych na Dolnym Śląsku. Zakład powstał na bazie istniejącej fabryki i wykorzystywał niemiecką technologię. Oprócz prób produkcji w kraju, poszukiwano również możliwości importu gotowych elementów prefabrykowanych. W 1947 roku Józef Winiewiecz, polski ambasador

* Łotysz Sławomir, dr inż. arch., Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Budownictwa.



FOR HOMES IN
TELEPHONES

w Waszyngtonie mówiąc o polskiej wymianie handlowej nadmieniał, że za węgiel wywożony do Francji, Szwecji, Danii czy Finlandii otrzymywaliśmy wiele różnorodnych towarów: *…od prefabrykowanych domów po konie i bydło* [3]. A zatem kilka lat po wojnie władze polskie właśnie na Zachodzie poszukiwały wzorców technologii wznoszenia domów prefabrykowanych.

Zresztą, w tym samym czasie szukali ich tam również sami Sowieci. Amerykańskie doświadczenia w dziedzinie masowego budownictwa były powszechnie znane. W ciągu dziesięciu lat, jakie upłynęły od zakończenia II wojny światowej, w ramach narodowego planu zbudowano w Ameryce 10 milionów domów! Aby zapoznać się z założeniami tego planu w końcu 1955 roku do USA przybyła oficjalna radziecka delegacja. Grupa 10 specjalistów w dziedzinie budownictwa rozpoczęła swoje 4-tygodniowe zwiedzanie Ameryki od uczestnictwa w otwarciu nowego centrum informacyjno-wystawienniczego Amerykańskiego Stowarzyszenia Budowniczych Domów (NAHB – National Association of Home Builders) w Waszyngtonie. W planie podróży było 11 innych amerykańskich miast, m.in. Boston, Nowy Orlean, Chicago, San Francisco, Los Angeles i Nowy Jork. Sowieci mieli zapoznać się przede wszystkim z budownictwem osiedli robotniczych [4]. Nie wiemy dokładnie, jakie wrażenia wywieźli z tej wizyty Rosjanie. Najwidoczniej nie były złe, skoro rok później z podobną misją przybyli do Stanów Zjednoczonych Polacy.

**Zachwyt ministra**

Czteroosobowa delegacja, z wiceministrem budownictwa Czesławem Bąbińskim na czele, wylądowała w Nowym Jorku 18 listopada 1956 roku. Przywitał ich przedstawiciel Departamentu Stanu, który współorganizował wizytę wraz z NAHB. W skład polskiej grupy, oprócz Bąbińskiego, wchodzili profesor Wacław Żenczykowski reprezentujący Polską Akademię Nauk, inżynier budownictwa Władysław Iwanowski oraz architekt Władysław Podwapiński. Podczas miesięcznego tourne Polacy zamierzali odwiedzić 14 miast [5]. Swoją wizytę, podobnie jak Rosjanie rok wcześniej, rozpoczęli od zwiedzania wystawy Amerykańskiego Stowarzyszenia Budowniczych Domów w Waszyngtonie. Goście z Polski nie kryli swojej fascynacji eksponatami prezentowanymi na stałej wystawie, co skwapliwie odnotowała amerykańska prasa. Władysław Podwapiński chwalił wystrój różowo-żółtej kuchni, a przewodniczący polskiej delegacji, minister Bąbiński nie mógł oderwać się od eksponowanych telefonów. Dziennikarzom wyznał z rozbrajającą szczerością: *My też mamy w Polsce telefony, ale nie takie kolorowe, ani takie z tymi kręconymi kabelkami.* Niemal wszystko, co oglądali, było „cudowne" [6]. Chyba najbardziej oczarowany był jednak Podwapiński, który zdobył się na dość szczere wyznanie: *Wy, Amerykanie, macie wszystkie najnowsze rzeczy – można powiedzieć macie wszystko. Jestem zazdrosny. Jesteście przodującym krajem... amerykańska architektura, amerykański design jest taki cudowny, że... nie wiem jak to powiedzieć... szalony, wspaniały!*

W Nowym Jorku polscy delegaci byli jeszcze bardziej wylewni; daleko bardziej otwarci, niż pozwalała na to polityczna odwilż w kraju. Inżynierowie wyrazili przekonanie, że zmiany, jakie zaszły w Polsce w wyniku Wydarzeń Czerwcowych wpłyną na zwrócenie większej uwagi na potrzeby zwykłych ludzi, przede wszystkim na ich kłopoty mieszkaniowe, ponieważ wcześniej władze kładły nacisk głównie na budowę obiektów przemysłowych i publicznych. Członkowie oficjalnej delegacji PRL nie pozostawili suchej nitki na dotychczasowej polityce mieszkaniowej władzy ludowej. Mówili o ludziach żyjących poniżej standardu, o przeludnionych lokalach bez jakichkolwiek wygód. Rocznie do użytku oddawano wówczas w Polsce 150 tysięcy mieszkań, podczas gdy potrzebne było ich dwa razy więcej. Delegaci krytykowali podejmowane przez władze prowizorycz-

ne środki zaradcze, m.in. zakaz meldowania w Warszawie osób urodzonych poza stolicą. Polscy goście mieli nadzieję, że zmiany w polityce wewnętrznej pozwolą na rozwiązanie kryzysu mieszkaniowego, chociaż, jak mówili, Polska stanęła w obliczu trudności z zaopatrzeniem w materiały budowlane.

W Nowym Jorku Polscy inżynierowie zwiedzali oddany nieco wcześniej do użytku Baruch Houses na Lower Eastside, wznoszony właśnie 18-piętrowy biurowiec przy Second Avenue i 42nd Street, a także będący również w fazie budowy, kompleks domów wielorodzinnych Douglass Houses przy West 102nd Street, między Manhattan a Amsterdam Avenue. Kilkunastopiętrowe wieżowce budowane z prefabrykatów żelbetowych stoją tam zresztą do dziś.

**Nadzieje na lepsze**

Minister Bąbiński oraz towarzyszący mu inżynierowie byli pod wrażeniem amerykańskiej techniki budowlanej. Uważali, że jest ona bardziej ekonomiczna, a zarazem amerykański plac budowy jest znacznie bezpieczniejszy od polskiego [7]. Goście chwalili organizację pracy, według której roboty budowlane i wykończeniowe prowadzone były etapami na poszczególnych piętrach. Krytykowali jednocześnie adaptowany z Rosji Radzieckiej system, w którym różne typy robót wykonywano na tej samej kondygnacji jednocześnie, co powodowało wchodzenie sobie w drogę różnych ekip, a w efekcie prowadziło do opóźnień procesu budowlanego. Kilka dni wcześniej delegaci mieli okazję zapoznać się z funkcjonowaniem osiedli robotniczych w Connecticut. Było to doświadczenie tym cenniejsze, że domy należały do robotników polskiego pochodzenia, i delegaci wysłani przez komunistyczny rząd Polski mieli okazję zapoznać się ze standardem i poziomem życia robotników w kraju kapitalistycznym.

Członkowie delegacji byli szczególnie zafascynowani ideą budowy prefabrykowanych, gotowych domów jednorodzinnych. Deklarowali chęć wdrożenia tej technologii w Polsce [8]. Na zakończenie ich amerykańskiej misji zorganizowano w polskiej ambasadzie konferencję prasową. Jak z uznaniem podkreślała amerykańska prasa, choć polskim inżynierom towarzyszyli tłumacze z ambasady, Bąbiński, Żenczykowski, Iwanowski i Podwapiński odpowiadając na pytania nie korzystali z ich pomocy. Wiceminister budownictwa i towarzyszący mu inżynierowie zapowiedzieli zamiar skorzystania ze znaczących, jak podkreślali, amerykańskich osiągnięć w dziedzinie instalacji i wyposażenia mieszkań. Mówiąc o nowej politycznej atmosferze w kraju, minister Bąbiński pozwolił sobie na kolejne, dość szczere słowa. Mówił o niezadowalających rezultatach planu 6-letniego, który zakończył się w 1955 roku. Ten ułożony pod dyktando Związku Radzieckiego program kładł największy nacisk na rozwój przemysłu ciężkiego zaniedbując kwestie zaopatrzenia ludności w podstawowe dobra. Bąbiński nakreślił główne założenia przygotowywanego, nowego planu 5-letniego, i wyraził nadzieję, że uda się w tym czasie podnieść standard życia społeczeństwa o 30%. Architekt Władysław Podwapiński chwalił amerykańską architekturę jako *najbardziej funkcjonalną i ludzką,* jaką kiedykolwiek widział. Czesław Bąbiński poprosił Josepha Harversticka, prezesa NAHB, o zorganizowanie wizyty amerykańskich inżynierów w Polsce. Wstępnie termin określono na maj następnego roku [9].

**Wszystko zostaje po staremu**

Dziwić nieco może krytyka dotychczasowej polityki mieszkaniowej władz PRL akurat ze strony wiceministra Bąbińskiego. Swoją funkcję w Ministerstwie Budownictwa, kierowanym wówczas przez Eugeniusza Szyra, pełnił wprawdzie od 12 lipca 1956 roku, jednak wcześniej był ministrem Budownictwa Przemysłowego. W zreformowanym rządzie Cyrankiewicza zostało ono połączone z Ministerstwem Planowania Przestrzennego. A warto przypomnieć, iż Eugeniusz Szyr zanim otrzymał tekę Ministra Bu-

downictwa, to najpierw utracił stanowisko przewodniczącego Komitetu Planowania Gospodarczego za zbytnie zapędy centralizacyjne i biurokratyczne. Wątpliwe, by akurat ten człowiek najlepiej nadawał się do wdrażania nowoczesnych amerykańskich technologii i organizacji pracy w budownictwie.

Niemal miesięczna wizyta delegacji Bąbińskiego w Stanach Zjednoczonych, relacjonowana na bieżąco przez największe amerykańskie dzienniki z „Washington Post" i „New York Times" na czele, w Polsce pozostała niemal niezauważona. Krótko przed końcem roku „Trybuna Ludu" poinformowała w lakonicznej notatce o powrocie inżynierów zza oceanu. Podsumowań rekonesansu próżno szukać w krajowych pismach fachowych z tamtej epoki, jak choćby w Inżynierii i Budownictwie. Odwilż 1956 roku skończyła się. Ale był chyba jeszcze inny powód, dla którego o amerykańskim tournee polskich inżynierów zapomniano tak szybko, a jej efektów nie skonsumowano. Wchodzący w skład delegacji profesor Wacław Żenczykowski, wybitny inżynier i naukowiec, zmarł niecałe dwa miesiące po powrocie z Ameryki. Przedwczesna śmierć zastała go na konferencji naukowej w Zurychu.

**Podsumowanie**

Nie powinno dziwić, że polska kadra inżynierska, która w realiach PRL-u zmuszona była czerpać wzorce zza wschodniej granicy, z łaknieniem i zainteresowaniem spoglądała na to, co dzieje się na Zachodzie. W przeważającej większości kadrę tę stanowili bowiem inżynierowie, którzy wykształcenie i praktykę zdobywali w przedwojennej w Polsce, a często również za granicą. A warto podkreślić, że w Polsce przedwrześniowej właśnie wzorce amerykańskie stanowiły ważne źródło inspiracji w dziedzinie techniki, w tym również technologii budowlanych.

Odwilż 1956 roku szybko minęła, a zmiany jej towarzyszące, nie tylko w budownictwie, były pozorne i krótkotrwałe. Ostatecznie Polska zaadaptowała radzieckie technologie prefabrykacji w budownictwie. Spuścizna, jaką pozostawiły kolejne dziesięciolecia budownictwa socjalistycznego, to wciąż zadanie, z jakim musimy się zmierzyć. To też kiedyś była architektura współczesna. Przy okazji warto sobie jednak zadać pytanie: czy dzisiaj stać nas na stworzenie własnego kanonu pięknej architektury współczesnej, i czy znowu poprzestaniemy na poszukiwaniu wzorców za granicą?

BIBLIOGRAFIA

[1] Prefabrykację postrzegano niejednokrotnie jako wprost przyrodzoną cechę socjalizmu: *W Polsce kapitalistycznej prefabrykacja nie miała możliwości rozwojowych. Na przeszkodzie stała bezplanowa gospodarka budowlana oraz nikły stosunkowo ruch budowlany. Budownictwo prywatne, w którym czynnikiem decydującym o dyspozycji przestrzennej, wyborze materiałów i ustrojów był konserwatywny z reguły właściciel budowy i jego 'widzi mi się', nie mogło sprzyjać rozwojowi prefabrykacji*. Por. Wittels A., *Zagadnienie prefabrykacji*, Horyzonty Techniki, 4.1951, s. 176.

[2] Choć propaganda socjalistyczna niezmiennie głosiła prymat nauki i techniki radzieckiej, idea budownictwa prefabrykowanego powstała i rozwijała się przede wszystkim w warunkach gospodarki rynkowej. Gotowe elementy do montażu domów, zarówno w technologii szkieletu drewnianego jak i żelaznego, były produkowane w Stanach Zjednoczonych od połowy XIX wieku. Pozwalały na szybkie wzniesienie budynków tam, gdzie jeszcze nie rozwinęła się lokalna produkcja materiałów budowlanych. Cieszyły się dużym wzięciem wśród osadników kolonizujących m.in. Kalifornię. Por. m.in. *Early Prefabs Again*. The Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 17, no. 3 (Autumn, 1958), s. 33.

[3] *Poles Urge Curbs On Aid To Germany*, New York Times, 21.07.1947, s. 4.

[4] J. Ripley, Soviet Group to See U.S. Housing Scope. Christian Science Monitor, 29.09.1955, s. 12.
[5] Polish Visitors Arrive. New York Times. 19.11.1956, s. 16
[6] J. Rogers, Poles Thrill To Kitchen In D.C. Tour, Washington Post. 20.11.1956, s. A1.
[7] *Visiting Polish Housing Experts Impressed by U. S. Techniques*, The New York Times, 24.11.1956. s. 21.
[8] *Polish Experts Laud Housing; May Adapt Prefab Home Technique*, Washington Post, 22.12.1956, s. A3.
[9] *U.S. Homes Praised By Polish Builders*, New York Times. 22.12.1956, s. 3.

Beata Makowska*

# ARCHITEKTURA© – NOWE FORMY W CHIŃSKIEJ ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ

**ARCHITECTURE© – NEW FORMS IN CHINESE CONTEMPORARY ARCHITECTURE**
The new buildings in major cities of China which has been lately created are a kind of collage combining what is good and what is bad in contemporary architecture. This style is referred to as *PhotoShop urbanism*. Among them there are examples of beauty, which we can reveal in harmony of colors, proportions, simplicity and special glamour.

## 1. Wprowadzenie

Zastanawiając się nad pytaniem o piękno we współczesnej architekturze warto przyjrzeć się złożonemu zjawisku nowej architektury chińskiej. Gwałtowana transformacja miast i zachodzące tutaj zmiany Rem Koolhaas określił jako *PhotoShop urbanizm*, który jest kombinacją wszystkiego co dobre i co złe w architekturze światowej [1]. Styl ten przypomina beztroski collage, który tworzą nowe obiekty naklejane na starą tkankę miejską [2]. Zdaniem Koolhaasa chińska architektura stała się obecnie najważniejszą i najbardziej wpływową architekturą na świecie. Sytuacja w tym kraju jest przykładem generalnej zmiany podejścia do architektury [3]. Jej celem nie jest już tylko służenie potrzebom człowieka, który ma mieszkać i pracować w nowo projektowanym obiekcie. Budowanie stało się niezwykle dochodowym zajęciem, przeniesiono akcent z odbiorcy na inwestora.

Pozytywem sytuacji w Chinach jest fakt, że oprócz celów wyraźnie ekonomicznych, zwrócono także uwagę na cele kulturowe i ekologiczne, co może stworzyć bardziej zrównoważone relacje w środowiskach mieszkańców miast. Przebudowa stała się okazją do porządkowania miejskich struktur przestrzennych, stworzenia znakomitych przestrzeni publicznych, wzmocnienia powiązań strukturalnych i miejsc węzłowych. Otworzyła bramy komunistycznych Chin na światowe osiągnięcia w dziedzinie architektury. Chociaż nie wszyscy doceniają projekty nowych budynków, to jednak akceptują je, ponieważ wprowadzają standard nowoczesnych budynków, symbol nowoczesnej społeczności [4]. Skala inwestycji w Chinach przyciąga architektów i urbanistów z całego świata. W międzynarodowych konkursach wygrywają światowej sławy architekci, wprowadzając nową jakość w budownictwie. Również chińscy architekci projektują znakomite formy, wpisujące się swoją prostotą i naturalnymi materiałami w tradycję miejscową.

## 2. Potrzeba architektury oryginalnej

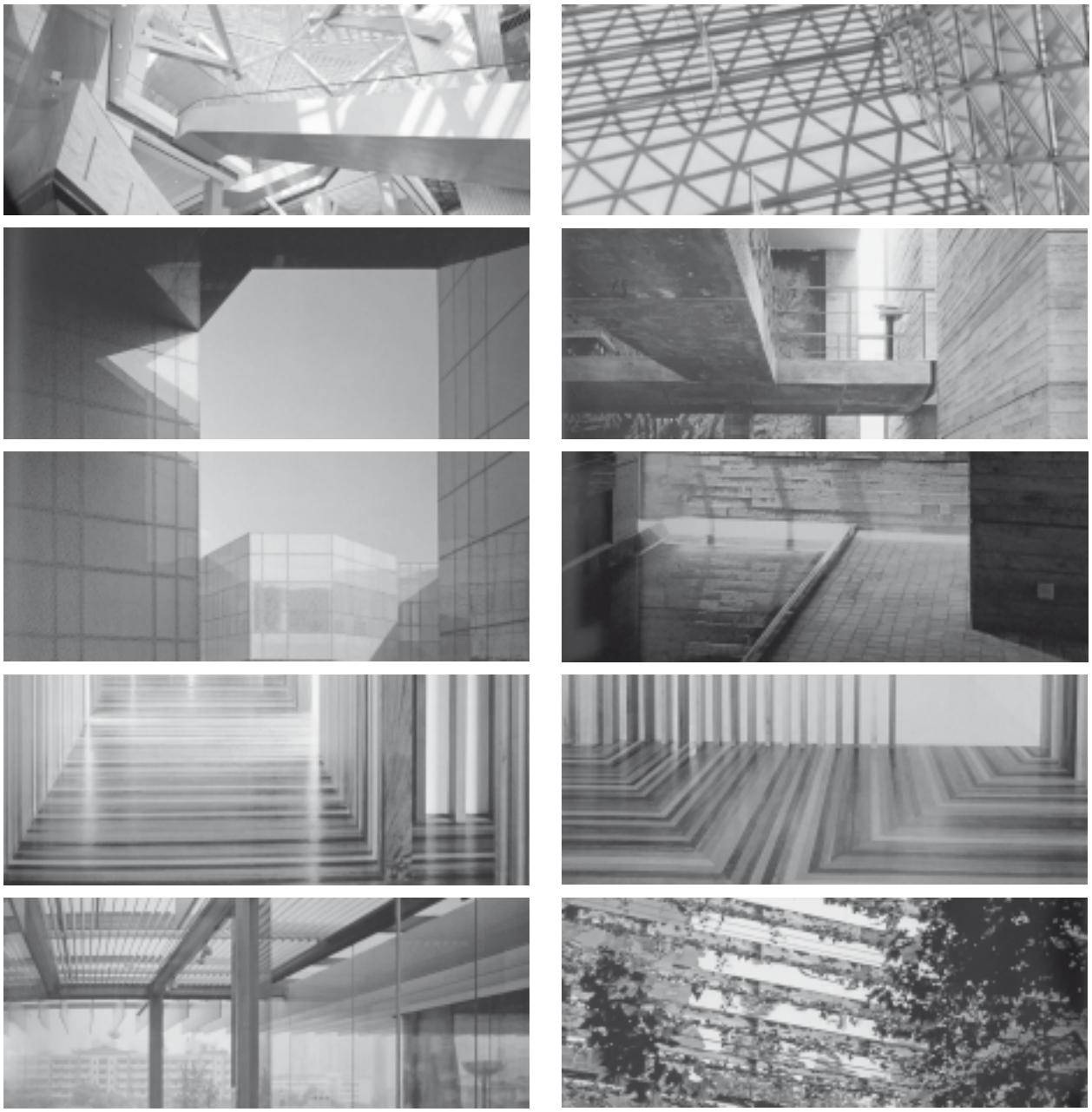
Przygotowywana przez Chińczyków olimpiada w 2008 roku wymaga przyciągnięcia uwagi niezwykłymi wydarzeniami i obiektami. W Pekinie zorganizowano wiele konkursów, w których wygrali architekci o światowej renomie, jak – Jacques Herzog i Pierre de Meron, Rem Koolhaas i Ole Scheeren, PTW Architects (J. Bilmon, M. Butler, Ch. Bosse). W zaprojektowanych przez nich obiektach oryginalność łączy się z użytecznością. Cechuje je umiar i zachowanie właściwych proporcji, które współtworzą pozytywną właściwość estetyczną.

### 2.1. Projekt narodowego stadionu olimpijskiego – „umiar, kształt i ład"

Wznoszony obecnie Narodowy Stadion, zaprojektowany przez Jacques'a Herzoga i Pierre'a de Merona, położony jest na niewielkim wzniesieniu w centrum olimpijskiego kompleksu [5]. Geometria Narodowego Stadionu i jego podłoża są ze sobą związane jak drzewo

* Makowska Beata, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Samodzielny Zakład Rysunku, Malarstwa i Rzeźby.

1–2. Shenzen Cultural Center, Shenzen (Arata Isozaki); 3–4. Qingpu Private Enterprise Association, Shanghai (Atelier Deshaus); 5–6. Lueyuan Stone Sculpture Art. Muzeum, Chengdu (Jiakun Archtects); 7–8. Neno Corridor (Wang Hui); 9–10. Zhongtai Box Z58, Shanghai (Kengo Kuma) – fragmenty ilustracji za: Philip Jodidio, *Architecture in China*, Taschen, 2007.



z korzeniami. Fasada i struktura stadionu są jednorodne. Można powiedzieć, że forma ta jest synonimem „umiaru, kształtu i ładu" (św. Augustyn) [6]. Nieznacznie i miękko zmieniająca się wysokość obiektu sprawia wrażenie ruchu. Elementy konstrukcji wzajemnie się splatają, tworząc strukturę przypominającą gniazdo utkane ze skomplikowanej sieci gałęzi. Uzyskane dzięki nim efekty przestrzenne są niezwykle czytelne i proste, równocześnie dzięki zawiłości sieci, niejednoznaczne w odbiorze. Hercog i de Meuron celowo projektują formy, które „uwodzą" odbiorcę (*seductiveness of form*), ponieważ ich zdaniem obiekty takie angażują wszystkie zmysły, powodują bardziej intensywną i wnikliwą obserwację. Są intrygujące, a zarazem wyraziste (*iconic building*) [7]. Hercog i de Meuron w monumentalnym obiekcie stworzyli intymną przestrzeń publiczną podobną do tej, która znajduje się pod wieżą Eiffla. Wchodząc do obiektu odwiedzający mijając sieć konstrukcji nośnej będą docierali do lobby, które okrąża całą trybunę i zapewnia dostęp klatkami schodowymi na wyższe piętra, do trzech rzędów trybun. Pomiędzy nimi znajdują się otwarte przestrzenie, pozwalające na oglądanie rozgrywających się na terenie stadionu zawodów i otaczającego krajobrazu. Takie przestronne rozwiązanie umożliwia dobrą wentylację we wnętrzu, która jest niezwykle istotna w tego typu obiektach, szczególnie w zatopionym w mglistym smogu Pekinie. Narodowy Stadion ma szansę być użytkowany nie tylko w czasie wielkich imprez sportowych i kulturalnych, ale także w dni powszednie. W gęsto zabudowanej metropolii stworzenie tak niezwykłych przestrzeni publicznych ma ogromne znaczenie. Pulsująca życiem forma wprowadzi odrobinę magii i koloru w szare życie Chińczyków, szczególnie w czasie trwania olimpiady.

2.2. Projekt Aquatics Center – „proporcje i blask"

Na terenie założenia parkowego *Olympic Green* w Pekinie zbudowano także narodowe centrum pływackie *Watercube* (PTW Architects – J. Bilmon, M. Butler, Ch. Bosse) [8]. Idea projektu jest kombinacją naturalnej struktury baniek mydlanych z prostopadłościanem, reprezentującym formę domu w chińskiej tradycji i mitologii. Struktura i fasada centrum pływackiego są jednością. Konstrukcja jest oparta na najbardziej efektywnym sposobie dzielenia przestrzeni trójwymiarowej. Wzór taki często występuje w naturze, stanowi podstawowy sposób łączenia się organicznych komórek, struktur kryształów w minerałach, naturalnych tworów takich jak bąble. *Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że mamy do czynienia z tworem naturalnym, stworzonym prawie przypadkowo; w rzeczywistości rygorystyczne obliczenia matematyczne pozwoliły na osiągnięcie efektu wodnych bąbli* – opisuje wyjątkowy charakter obiektu John Bilmon, dyrektor studia PTW. Jego zdaniem: *przezroczystość wody w połączeniu z tajemniczym efektem baniek, zmusza odbiorców, znajdujących się wewnątrz jak i na zewnątrz, do zatrzymania się i przeżywania własnego doświadczenia z wodą* [9]. Projektanci wykorzystali nowoczesną technologię i materiały do stworzenia imponującego wizualnie budynku, przyjaznego dla środowiska, o dużej wydajności energetycznej. Centrum pływackie pokryte jest okładziną, wykonaną z podwójnej membrany ETFE – innowacyjnej, lekkiej i przezroczystej powłoki. Daje ona możliwość osiągnięcia zamierzonej przez autorów gry świata we wnętrzu i na zewnątrz, a także stwarza optymalne warunki do projekcji multimedialnych we wnętrzu. Niezwykły widok i zmysłowe doświadczenia będą odczuwalne również dla milionów widzów z całego świata, którzy nie będą fizycznie obecni na miejscu w czasie olimpiady. Po zakończeniu igrzysk obiekt ten będzie spełniał rolę rekreacyjnego parku wodnego, otwartego dla mieszkańców Pekinu. Jest to istotne, ponieważ w kulturze chińskiej woda stanowi niezwykle ważny element natury. Można powiedzieć za chrześcijańskim pisarzem Pseudo–Dionizym, że forma ta jest piękna, ponieważ ma właściwe *proporcje i blask* [10].

2.3. Projekt Digital Beijing – *powściągliwa i właściwa proporcja*

Projektantów (Pei Zhu, Tong Wu, Hui Wang) kolejnego budynku *Digital Beijing* w założeniu *Olympic Green* zainspirował świat informatyki. Obiekt ten będzie pełnił funkcję zarządzania i bazy danych podczas Olimpiady w 2008 roku. Po jej zakończeniu będzie się tu mieścić muzeum, biura oraz centrum wystawowe dla produktów i urządzeń komputerowych [11]. Budynek składa się z wyraźnych monolitycznych plastrów, porozsuwanych pomiędzy sobą na wzór kodu kreskowego. W ten sposób całość formy tworzą elementy puste i pełne, czarne i białe. Jedne z nich pozwalają na filtrację światła do wewnątrz, inne stanowią elementy zatrzymujące światło. Można powiedzieć za Tomaszem z Akwinu, że *Digital Beijing* ma *powściągliwą i właściwą proporcję* [12]. Elewacja budynku z założenia miała przypominać obwód scalony, rzeczywiście charakterystyczne wąskie, pionowe cięcia w żelbetowej ścianie tworzą linie przypominającą kartę chipową. Na parterze widać wyraźne odniesienia do projektu stadionu olimpijskiego, a zwłaszcza do sposobu zagospodarowania terenu bezpośrednio przylegającego do dzieła Herzoga & de Meurona, w którym to dojścia, dojazdy i place układają się na wzór rozsypanych bierek o różnej grubości. Podobnie zaprojektowane dojścia prowadzą do centrum *database*. Tworzą je kładki ponad nieckami wodnymi, z których wynurza się obiekt, a także cięcia w posadzce hallu głównego.

2.4. Siedziba telewizji

Spośród wielu budowanych obecnie obiektów warto także wspomnieć o nowej ikonie Pekinu – siedzibie telewizji chińskiej CCTV, zaprojektowanej przez Rem Koolhaas i Ole Scheeren. Jej budowę rozpoczęto w 2002 roku i będzie skończona przed rozpoczęciem olimpiady. Tworzą ją dwie wieże wysokie na 230 m, splecione u podstawy i na szczycie prostokątnymi łącznikami. W pierwszym będą się mieściły studia emisyjne i produkcyjne dla dwustu programów (planowana liczba w 2008 roku) i administracja, w drugim zaprojektowano część otwartą dla publiczności, gdzie będą się znajdywać sale wystawowe, widownie i hotel. Zaprojektowany park medialny na zewnątrz budynków stworzy możliwość filmowania plenerów i organizowania imprez rozrywkowych [13]. W splecionych wieżach można dostrzec kształt okna, które tak jak telewizja przenosi nas w inną lepszą rzeczywistość.

**3. Piękno jako umiar i prostota – *Chineseness Architecture***

Niezwykle interesująca jest także twórczość współczesnych architektów ze Wschodu, którzy nie są zainteresowani budowaniem budynków–ikon, przyciągających uwagę swoją niezwykłą oryginalnością. Wprowadzają oni nową jakość do architektury tworząc właściwą relację między nowymi obiektami i ich kontekstem kulturowym. Poszukują inspiracji w pięknie otaczającego krajobrazu, wykorzystują w nowoczesny sposób lokalne materiały, dostrzegając ich potencjał, ekspresję faktur i kolorów. W artykule wybrano kilka przykładów prezentujących różne drogi poszukiwania piękna w architekturze współczesnej.

3.1. Shenzen Cultural Center

Jednym z takich obiektów jest Centrum Kulturalne w Shenzen (1997–2005), którego autorem jest Arata Isozaki (projekt wygrał w międzynarodowym konkursie) [14]. W obiekcie kontrastowo zestawiono masywne granitowe ściany z przeszkloną, falującą ścianą. W spektakularnym przeszklonym atrium znajduje się sala koncertowa, wejście do biblioteki i kolumny podtrzymujące atrium, które przypominają geometryczne drzewa. Światło padające przez szklana elewację wprowadza do wnętrza złożone, zmieniające się cienie wzbogacając je i ożywiając (il.1–2). Piękno tego projektu kryje się w kontrastowym zestawieniu linii prostych z naturalnymi, elementów ciężkich, stabilnych z ulotnymi (*unio mystica*).

3.2. Qingpu Private Enterprise Association

Qingpu Private Enterprise Association w Shanghai zaprojektowano (Atelier Deshaus, 2003–2005) jako trzypiętrowy budynek na kwadracie 60x60 m. Jego szklane ściany pokryte są nadrukiem przypominającym połamany lód. Motyw ten jest typowy dla tradycyjnej chińskiej dekoracji wnętrz. Dzięki przezroczystości, grze światła prosta kubiczna forma idealnie zorientowana na osi północ-południe staje się w odbiorze niezwykła i złożona (il. 3–4). Zdaniem autorów *wzór zaprojektowano tak, aby podkreślał jedność budynku nawet wtedy, gdy zestawione są ze sobą różne części. Dominujący biały kolor we wnętrzach podkreśla prostotę i czystość formy* [15]. W projekcie tym widać także analogię do tradycyjnego ogrodu chińskiego – architektura otacza wewnętrzny dziedziniec-ogród.

3.3. Lueyuan Stone Sculpture Art Muzeum

Kolejny obiekt – Muzeum Rzeźby Chengu w Sichuan (Jiakun Architects, 2001–2002) podzielony jest na cztery przestrzenie (muzeum, parking, otwarta przestrzeń–galeria, biura) i przeznaczony do ekspozycji rzeźb Budy z Dynastii Han i Song [16]. Ceglane ściany pokryto betonową okładziną („sztuczny kamień") z poziomą artykulacją [il. 5–6]. Wąskie szczeliny okien otwierają widoki na rzekę Fu i otaczający las. Piękno budynek zawdzięcza grze światła, kontrastowemu zestawieniu wertykalnych szczelin z poziomym rysunkiem betonowych ścian o niezwykle bogatej fakturze.

3.4. Neno Corridor

Neno Corridor w Pekinie (2004) zaprojektował młody architekt chiński Wang Hui [17]. Projekt nawiązuje do tradycyjnej w ogrodzie chińskim idei korytarza i przypomina artystyczną instalację. Tworzy go kompozycja różnych drzwi, ścian, wewnętrznych kolumn i mebli, wykonanych z 8 gatunków drewna o różnorodnym naturalnym kolorze i teksturze. Wertykalnie ułożone elementy tworzą abstrakcyjny wzór, zmieniający się w trakcie przemieszczania się wzdłuż korytarza (il. 7–8). Doświadczamy prawdziwej przyjemności (*sensual pleisure*) obserwując odbicia, światło przesączające się przez szczeliny, kadrowane obrazy i harmonię barw.

3.5. Zhongtai Box Z58

Wielofunkcyjny budynek (biura, studio, hotel dla gości) Zhongtai Box Z58 w Shanghai jest istniejącym obiektem-magazynem, który poddał niezwykłej renowacji Kengo Kuma (2003–2006). Nowe elewacje o poziomej artykulacji pokryte są lustrami i zielenią. Znakomicie współgrają z drzewami w sąsiedztwie i przypominają wiszący ogród. Ruchome liście, odbijające się od aluminiowej ściany tworzą wzory współgrające z prawdziwym lustrem wody we wnętrzu (il. 9–10). Obiekt ten jest manifestacją ogromnej potrzeby, aby uciec od kopiowania Zachodu [18].

**4. Podsumowanie**

W historii teorii architektury obowiązywała wielość definicji piękna, rozpiętych pomiędzy subiektywizmem i obiektywizmem. Niewątpliwie różny odbiór dzieł architektury związany jest ze sposobem odczuwania, indywidualną wrażliwością i doświadczeniem – *Dla każdego z nas – perceptorów – współżyjących z dziełem, buduje się inna konkretyzacja dzieła, ściśle splątana z naszym sposobem odczuwania, z naszą wrażliwością i kolejami naszego życia, konkretyzacja, dla której samo dzieło stanowi jedynie punkt wyjścia – jeżeli kto woli – nieosiągalny nigdy w pełni punkt dojścia, konkretyzacja, która jedynie w części jest wyznaczona przez samo dzieło, albowiem na jej ukonstytuowanie się decydujący wpływ wywiera nie tylko z warunkami naszego życia związana wielość percepcji danego dzieła, ale nadto cała nasza osobowość, jej sposób percypowania, odczuwania i reagowania, a w znacznej mierze także i nasze, od samego dzieła niezależna losy* [19]. Uważam, że architektura współ-

czesna niezmiennie potrzebuje piękna, a *piękne jest to, co się samo przez się podoba* [20].

Zdaniem Thomasa Munro wyróżnikiem dzieła sztuki jest zdolność przyciągania i zatrzymywania na sobie naszej uwagi (*iconic building*) [21]. Prezentowane przykłady pokazują, że oryginalność może iść w parze z pięknem, co przeważnie ma miejsce wtedy, gdy autorem jest znakomity architekt. We współczesnej architekturze są także dzieła dziwne i szokujące. Nie można wtedy mówić o pięknie, chodzi o zwrócenie uwagi za wszelką cenę. Dziwne budynki przyciągają ludzi, więc oryginalność jest łączona z komercyjną atrakcyjnością. Tymczasem oryginalność nie polega na tym, żeby różnić się od innych. Powinna być efektem napięcia pomiędzy różnorodnością i prostotą oraz między złożonością i porządkiem. Chodzi w niej o uchwycenie tego, co oryginalne w etymologicznym sensie tego słowa (ang. *origin*), o uchwycenie korzeni zarówno nas samych, jak rzeczy [22].

PRZYPISY


[1] R. Koolhaas, *Great Leap Forward*, Taschen 2001, s. 156–167.
]2] J. Starzak, *Chiny dziś – w poszukiwaniu tradycji*, Architektura-Murator 10/2006, s. 10–24.
[3] R. Koolhaas, *op. cit*., s. 173.
[4] Film dokumentalny *Betonowa rewolucja*, reż. Xiaolu Guo, Wielka Brytania 2004.
[5] *National Stadium Beijing for the 2008 Olympic Games. China 2002–2007. Competition First Prize*, „El Croquis" 129/130, 2006, s. 348–363; *Stadium Herzog & de Meuron*, A+U 2003:12, s. 34–38; B. Makowska, A. Kosik, *Chinatown 2008 – projekt narodowego stadionu olimpijskiego autorstwa Jacques'a Hercoga & Pierre'a de Merona*, Archivolta 2 (34) 2007, s. 18–21.
[6] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, tom II, Arkady, Warszawa 1988, s. 58–80.
[7] J.F. Chevrier, *Ornament, Structure, Space*, wywiad z Jacques Herzogiem, „El Croquis" 129/130, 2006, s. 22–40; J.F. Chevrier, *The Monumental and the Intimate*, „El Croquis" 129/130, 2006, s. 9–21.
[8] *PTW – Watercube*, „Area" nr 88, 10/2006, s. 132–145.
[9] *PTW Architects = CSCEC = design = ARUP – National Swimming Center*, „Architecture & Urbanism", nr 412, 1/2005, s. 124–130.
[10] W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 35–43.
[11] P. Jodidio, *Architecture in China*, Taschen, 2007, s. 134–139.
[12] W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 244–251.
[13] P. Jodidio, *op. cit*, s. 128–133.
[14] P. Jodidio, *op. cit*, s. 74–81.
[15] P. Jodidio, *op. cit*, s. 20–23.
[16] P. Jodidio, *op. cit*, s. 174–179.
[17] P. Jodidio, *op. cit*, s. 84–89.
[18] P. Jodidio, *op. cit*, s. 92–97.
[19] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1966, PWN, T.II, s. 166.
[20] W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 244–248.
[21] M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, PWN, Kraków 1997, s. 47.
[22] H. Read, O *pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 1973, s. 15.

Beata Malinowska-Petelenz, Anna Petelenz*

# KICZ I KAMP, JAKO PONOWOCZESNE KATEGORIE PRZETWORZONEGO PIĘKNA, CZYLI REFLEKSJE O LICHENIU

**KITSCH AND CAMP – AS A POSTMODERN CATEGORIES OF THE TRANSFORMED BEAUTY – CONTEMPLATIONS ABOUT THE LICHEŃ**

The text contains of the contemplations about kitsch and camp, as characteristic aesthetic categories of the contemporary popular culture. Authors consider the Licheń church, criticized by the architects and loved by plenty of prayers, as an example of one of those aesthetics.

*Nasz badacz z przyszłości nie będzie mógł już wyodrębnić ideału estetycznego rozpowszechnionego przez mass media w wieku XX i później. Będzie musiał się poddać w obliczu orgii tolerancji i całkowitego synkretyzmu, absolutnego i niepohamowanego politeizmu piękna* [1].

Umberto Eco

*Marmur mamy czerwony, żółty, zielony, purpurowy, bursztynowy i – uważajcie – błękitny! Wybierałam sama w kamieniołomach. Byłam we włoskich, węgierskich, w afrykańskich. Latałam po świecie, cierpiałam niewygody na chwałę Bożą, to nie mogło być byle jak, to miało robić wrażenie. I robi, nieprawda?*

Niewątpliwie tak. Gigantyczna, majestatyczna sylweta zwieńczona złotą kopułą – Pałac Zimowy i fora cesarskie, palladiańskie portyki i antyczne kolumnady, Bizancjum i Egipt, kopuła Św. Piotra i wieża częstochowska. A wszystko skąpane w złocie, błyszczące, umajone kwiatami i kłosami zboża, doprawione bogatą symboliką. *To, co widzicie, to jest nowy styl, styl restytucji...* [2].

O gustach się nie dyskutuje. Ale... trudno przechodzić obojętnie wobec rozmaitych form, treści i przekazów nadawanych w obrębie znanych kanonów piękna i tradycji historii sztuki. Dyskusja o pięknie nie będzie zamknięta ani rozstrzygnięta. Po co zatem dyskutujemy?

O zmianie kanonów piękna i tego, co postrzegamy za gustowne, decyduje nie tradycja czy idee, lecz często tylko pieniądz w rękach ludzi niewykształconych, Dyzmów, atakujących wszelkimi kanałami komunikacyjnymi każdą dziedzinę sztuki, nie wyłączając architektury. Z drugiej strony, ponowoczesna ironia nauczyła nas dystansu i wymogła zgodę na odmienność prowadzącą jednak do relatywistycznej i niebezpiecznej zgody na zmienność mód i trendów, narzucanych również przez rynek.

Czy zatem możemy jeszcze mówić o pięknie architektury? Czy zostaje ono zastąpione przez, oczekiwane przez ogromną rzeszę odbiorców, cechy – jak bombastyczny monumentalizm, przepych i karykaturę, pustą dekorację i fałszywe naśladownictwo historycznych form?

Czy Licheń jest przykładem wsteczności w architekturze? Czy jest posągiem kiczu? A może uznać go za przykład architektury kampowej? Niniejszy tekst nie rozstrzyga problemu, jest refleksją nad współczesnym postrzeganiem piękna.

## Kicz

Kategorią estetyczną, w której wynaturzona i nasilona do granic została idea piękna, jest kicz. Kicz, to piękno pozbawione defektu. Historia sztuki i estetyki uczy, że piękno nie oznacza pełnej doskonałości, harmonii i przestrzegania zasady mimesis. Jak wtedy mielibyśmy patrzeć na egipskie przedstawie-

* Malinowska-Petelenz Beata, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Urbanistycznego
Petelenz Anna, studentka, Uniwersytet Jagielloński, kulturoznawstwo.

nia faraonów? Czy „Panny z Avignonu" mają idealne proporcje? To, co uznajemy za piękne, nie zawsze jest tym, co doskonale wyrzeźbione.

Kicz, to estetyka utożsamiająca piękno z perfekcją. To obraz soczyście zielonej trawy, błękitnego nieba i białych, jak śnieg gęsi. To rzeczywistość przedstawiana, w taki sposób, jaki chcielibyśmy, aby ona wyglądała.

Najczystszym przykładem kiczu globalnego, który towarzyszy współczesnemu odbiorcy kultury już od kilku dekad, jest konwencja klasycznego kina Disney'owskiego. Od 1937 roku, kiedy to widzowie szturmowali kina w poszukiwaniu „Królewny Śnieżki..." było jasne, że śpiewające ptaszki, myszki i wróżki będą się świetnie sprzedawać. A ponieważ, kino jest najbardziej masową ze sztuk – ma także największe oddziaływanie na świadomość odbiorcy.

Równie ważnym symbolem kiczu XX wieku jest lalka Barbie. Zabawka, która zawładnęła wyobraźnią chyba każdej dziewczynki (przynajmniej na chwilę) i zmieniła sposób patrzenia na kobiece ciało. Blond włosy, długie nogi i potężny biust to wizerunek rozpoznawany na całym świecie.

Warto jednak podkreślić, że świat Disney'a i Barbie, to nie tylko film czy lalka – to przemysł. Gigantyczną machiną jest słynny kalifornijski Disneyland. Tam, rzeczywistością stają się bajkowe zamki, pałace, stroje. Pretensjonalne ucieleśnienie filmowego kiczu przyciąga rzesze turystów – zapotrzebowanie na prosty przekaz nie maleje, wręcz przeciwnie (powstały przecież Parki Rozrywki Disneya także w innych miejscach). Tam ludzie doświadczają magii, uczestniczą w złudzeniu zwiedzania średniowiecznego zamku, który jest przecież kilkudziesięcioletnim różowo-błękitnym domkiem z wieżyczkami.

Czy chęć podobnego przeżycia nie towarzyszy tysiącom turystów przybywającym do Lichenia? Bo przecież, dla nieświadomego odbiorcy, świątynia licheńska, może dawać złudzenie zwiedzania budowli równej Bazylice świętego Piotra. Są przecież „prawie takie same".

**Kamp**

Rozwijającą się i znaną estetyką rządzącą zbiorową wyobraźnią, a także kulturą, jest kamp. Po raz pierwszy diagnozowała go amerykańska pisarka Susan Sontag. W słynnych *Notatkach o kampie* z '64 roku, opisuje i osadza w kulturze, estetykę przepychu nazywaną kampem.

Według Sontag, podstawowym kryterium definiującym kamp, jako styl, jest zamierzona sztuczność, brak naturalności. Tego stylu nie ocenia się w kategoriach piękna, ale stopnia stylizacji. Autorka zaznacza, że próba pełnego zdefiniowania kampu jest skazana na porażkę, ponieważ bardziej niż inne, jest to styl wynikający z odczuć odbiorcy. To zależność pomiędzy obiektem obserwowanym a np. doświadczeniami kulturowymi i obyciem odbiorcy.

Nie można jednak postrzegać tej estetyki, jako nowum wynikającego wyłącznie z mieszaniny kulturowej, jaką jest ponowoczesność. Sontag umieszcza kamp w ciągu historycznych zmian w sztuce. Warto zwrócić uwagę na freski Michała Anioła, będące przykładem schyłkowego renesansu, już manieryzmu (który Sontag także określa, jako „przedkampowy"). Sposób, w jaki artysta prezentuje ludzi, to pełna sztuczność i stylizacja. Kobiety okazują się być młodzieńcami z nienaturalnie ukształtowanymi piersiami, zaś mężczyźni (starcy–mędrcy) to muskularni herosi. Kolejny czas, gdy stylizacja człowieka na „dzieło sztuki" [3] osiąga apogeum, to schyłek baroku, rokoko. Jako najważniejszy i najsilniej oddziałujący w tej sferze ośrodek wymienić trzeba Wersal, z dochodzącą do granic absurdu etykietą, stylizacją drobnych elementów życia codziennego.

Jako przykłady, Sontag podaje np. Art Nouveau, powieść gotycką, stylizacje kobiecości w latach 20. XX w. [4], ekstremalną hiperbolizację kobiecości u Felliniego, opery Richarda Straussa, dzieła Jean

a Cocteau. Wśród przykładów kampu, u Sontag, pojawia się także twórczość Gaudiego, a zwłaszcza barcelońska Sagrada Familia.

Kamp, jako estetyka ponowoczesności, jest kolażowy, pełen analogii i nawiązań. Ironia, dystans, świadomy kicz to cechy go charakteryzujące [5] .

Sontag mówi, że kamp pojawia się z czasem. To, co w momencie powstania intencjonalnie było poważne, zaangażowane, po latach może stać się kampem. Widać to w spaghetti westernach Sergio Leone. Dziś, słynne „spojrzenia" stały się gestami-znakami kulturowymi, do których kolejne pokolenia twórców z chęcią się odwołują.

Czy nie może być to trop pozwalający uznać Licheń za świątynię kampową? Może nasi następcy, w kolażowości i napuszonej symbolice, zobaczą kamp? Jego przesadę, odwołania i patos.

**Czy w sacrum jest miejsce na kamp?**

I tak i nie. To podstawowe pytanie narzucające się podczas tych rozważań. Refleksja nad możliwością obecności żartu w sferze sakralnej. Kampowe swoboda i frywolność wydają się być sprzeczne z charakterem, nastrojem i przeznaczeniem budowli sakralnych [6]. Czy można oczekiwać od wiernego, aby w chwili zadumy i modlitwy był przygotowany do rozszyfrowania ironizujących zagadek formy stworzonych przez artystę? Z drugiej strony, świątynia, to nie tylko miejsce skupienia, ale także element przestrzeni, obiekt publiczny, dzieło sztuki – czy zatem podlega innym prawom?

Susan Sontag odpowiada na ten dylemat jednoznacznie. Zgodnie z założeniami estetycznymi stylu, Sagrada Familia jest oryginalną mieszanką tego, co do XX wieku osiągnięto w zakresie kreowania form sakralnych, monumentalnych. Wyraźne nawiązania do stylu romańskiego czy gotyku, nie są ślepym powtórzeniem znanych wzorów, ale ich transformacją. Gaudi definiuje na nowo strzelistość wież, masywność murów czy imponujący, secesyjny detal. Architekt wykorzystał w swojej budowli wszystko, co osiągnięto w szeroko rozumianej kulturze budowania. Połączył to jednak, w zaskakujący i niepokojący widza sposób, na czele z organicznością świątyni i jej odwołaniem do natury. U Gaudiego, natura dokonuje transgresji, przekracza i zaprzecza temu, co ją określa – staje się sztuczna, wykreowana.

Gdzie jeszcze można znaleźć przykłady architektonicznego kampu? Pewnym kierunkiem poszukiwań stają się fantazyjne, pełne ironii, żartobliwych cytatów i dystansu dzieła niektórych postmodernistów, czy twórczość architektoniczna F. Hundertwassera. Jednak bajkowa kolorystyka i manieryczne mozaikowe dekoracje stają się problematyczne w przypadku kościoła św. Barbary w Bärnbach ponieważ forma zaprzecza treści. Następuje wewnętrzna sprzeczność, pęknięcie, które nie powinno mieć miejsca w przypadku Domu Bożego.

W przypadku Lichenia nie ma „pęknięcia". Nie budzi wątpliwości. Jest przesadny – przesycony złoceniami, detalem (często nie pasującym do siebie), z nieomal wersalskim w proporcjach ogrodem.

**Licheń**

Licheń to jedno z największych przedsięwzięć architektury sakralnej w Polsce po 1989 roku. Pomimo „popularności" krakowskich Łagiewnik i trwającej budowy Świątyni Opatrzności Bożej, istnieje przypuszczenie, że dla polskiego katolika to właśnie licheńska świątynia stała się dowodem prawdziwie polskiej potęgi wiary, siły i… piękna.

Pod względem wielkości, zajmuje pierwsze miejsce w Polsce i dwunaste w skali globu. Projekt Barbary Bieleckiej przesiąknięty jest metaforyką i symboliką. Do wnętrza, światło wpada przez taką ilość okien, ile rok ma dni (365). Wejść można przez tyle drzwi, ile rok ma tygodni (52), a 33 stopnie prowadzące do świątyni to nawiązanie do życia Chrystusa. W kościele znajdują się też odniesienia do wizerunku pelikana, jako symbolu Chrystusa (posadzka).

Znajdziemy tam wyrzeźbione liście dębu na kolumnach (na wzór liści akantu) obok ławek zdobionych skrzydłami husarskimi, a kiedy Polskę wpiszemy w okrąg, jego środek znajdzie się w Licheniu.

W jakim to jest stylu? Liczne odwołania do innych dzieł architektury, patos, bogactwo, przepych – to cechy związane z estetyką kampu. Może to swoista forma „ociężałego kampu"? Ale może jednak oceniamy świątynię, jako „kiczową", pretensjonalną.

**Łatwo się pomylić?**

Ani kicz ani kamp nie są stylami, które można zdefiniować i określić w sposób bezwzględny i obiektywny. Odbiór kampu w znacznym stopniu zależny jest od wrażliwości i kompetencji kulturowych widza.

To, co można zauważyć, to różny stosunek do brzydoty w tych dwóch estetykach. Kicz, korzysta tylko z zasobów „piękna" i „dobra". Tymczasem kamp, często łączy przesadne „piękno" z brzydotą.

Może się także wydawać, że swoista intencjonalność działań i igranie z utartym sposobem postrzegania danego obiektu, wyróżnia kamp od kiczu. Kamp jest zabawą z widzem świadomym. Kicz bazuje na niewyrobieniu masowego odbiorcy. Czy właśnie dlatego, świątynia w Licheniu nie pozwala na postrzeganie jej, jako architektury bliższej kampowi?

Barbara Bielecka: (…) *to nie ma się podobać profesorom z ASP! To ma się podobać pielgrzymom* [7].

Brak stosownego wykształcenia księży ma znaczący udział w aprobacie niezbyt dobrego gustu wśród wiernych – stąd także masowy rozwój sztuki dewocyjnej, Matek Boskich świecących w ciemności, dosłowność czy kolorystyka wizerunków świętych.

Wszyscy, którzy współdziałają w tworzeniu świątyni mają swoje gusty, są ich wielkim, zbiorowym fundatorem i mecenasem. Niestety, współczesny fundator nie zawsze jest postacią wybitną. Ksiądz J. Pasierb pisze: *Wierni nasi (…) należą najczęściej do kręgu odbiorców kultury masowej. Ich poglądy są melanżem tradycyjności i przyspieszonego awansu kulturowego* [8].

Ludzie lubią to, co piękne. Czy jednak w dobie demokratyzacji sztuki i zaniku autorytetów możemy jeszcze postrzegać kategorie sztuki i piękna, w tradycyjny, klasyczny sposób? To moment, kiedy potrzeby kontaktu z kulturą zaspokajane są przez telewizyjne show „Jak oni śpiewają" i serial „Magda M.", zaś świątynia w Licheniu jawi się w świadomości zbiorowej Polaków, jako estetyczny cud nad Wisłą.

W pluralizmie mediów i ich demokratyczności prezentowania dzieł sztuki wyjątkowo ważne staje się dostrzeżenie a, nawet skandal (niedostrzeżony artysta nie funkcjonuje w zbiorowej wyobraźni). A więc wyróżnienie – „oryginalność" z przesadną ideologią i symboliką, stają się czynnikami decydującymi często o formie dzieła. Warto także pamiętać o koronnych zasadach działania mediów, że dobre i piękne sprzeda się zdecydowanie gorzej niż hałaśliwe i tandetne.

Kicz i kamp, w znacznym stopniu decydują dziś o formie nowych dzieł. Transformując piękno i definiując je na nowo, odbiegają od niego coraz bardziej. Zmieniają piękno i urodę w zdeformowane nowe kategorie. Ładne nie jest modne, jest zbyt proste, banalne. Czy zaczynamy wstydzić się piękna…? Nie otaczamy się tym, co zgodne z harmonią stylów i kanonami piękna. Docenione przez elity staje się to, co dziwne. Jednocześnie masa zawsze kocha to, co nieskomplikowane, świecące i bogate – jak Licheń.

Czy nasi następcy będą podobnie patrzeć na tę świątynię? Nie wiemy. Może wtedy kolażowość i nadęta symbolika będą jednak oceniane jako architektura kampowa?

Ale dziś, kiedy o kształcie świątyni decydują wierni [9] – powstaje Licheń.

## BIBLIOGRAFIA

*Budowa i konserwacja kościołów. Poradnik-vademecum,* Rada Prymasowska Budowy Kościołów, Warszawa 1981.
Bielecka B., *Gusto polacco,* rozm. P. Głuchowski, M. Kowalski, Duży Format-Gazeta Wyborcza, 9.04.2007.
Pasierb J. St. ks., *Współczesne wnętrze kościelne–style, potrzeby, gusty*, Architektura sakralna, Warszawa 1983.
Sontag S., *Notatki o kampie*, „Literatura na Świecie", tłum. Wanda Wertenstein, 1979, nr 9.
Eco U., *Historia piękna*, REBIS, Poznań 2005.

## PRZYPISY

[1] U. Eco, *Historia piękna*, REBIS, Poznań 2005.
[2] *Gusto polacco*, rozm. P. Głuchowski, M. Kowalski, Duży Format-Gazeta Wyborcza, 9.04.2007.
[3] „Trzeba być dziełem sztuki albo ubierać się w dzieło sztuki"; O. Wilde, *Sentencje i filozofie na użytek młodych*, za Susan Sontag.
[4] Np. M. West czy M. Dietrich, później G. Garbo i M. Monroe.
[5] Np. kino Q. Tarantino czy program „Szymon Majewski Show".
[6] „Bryła kościoła musi być poważna, plastycznie spokojna a równocześnie przyciągająca. Może być ekspresyjna i rzeźbiarska, ale poważna" – *Budowa i konserwacja kościołów. Poradnik-vademecum,* Rada Prymasowska Budowy Kościołów, Warszawa 1981.
[7] Gusto polacco…
[8] Ks. J. Pasierb, *Współczesne wnętrze kościelne-style, potrzeby, gusty,* s. 49.
[9] „(…) wystawiłam (tam) mój projekt w makiecie. I obok skarbonkę na datki. To był egzamin. Jeżeli pielgrzymi po obejrzeniu makiety będą dawać pieniądze, to znaczy, że uznają ten kościół za swój. Jeżeli nie, trzeba projekt zmieniać." – *Gusto polacco …*

Piotr Marciniak*

# RACJONALNE PIĘKNO ARCHITEKTURY W EPOCE INFORMACJI

**THE RATIONAL BEAUTY OF ARCHITECTURE IN THE INFORMATION AGE**
The beauty of architecture of the new times is not meant to be an experience. The material of the new architecture comprises, more and more often, forms that are enclosed in bits of information. The concept of beauty today is rather a form of self-aware cognition and the reading of the continuously changing principles and attributes of architecture. Modern architecture introduces a set of completely new conceptions and definitions. The reading of the language that describes spatial events happening both in real and virtual space, and the language of the definitions which are used, revalue the perception of beauty in architecture.

Piękno które zajmuje dzisiejszych twórców jest jedną z najważniejszych, choć głęboko ukrytych przesłanek twórczości architektonicznej. Trudno w nim odnaleźć odbicie klasycznej idei piękna, proporcji i miarowości. Odczytywanie zjawisk przestrzennych coraz rzadziej odbierać można w kategoriach przeżycia estetycznego. Współczesne budynki i przestrzenie narzucają zupełnie odmienne czytanie form i zjawisk je tworzących. Nie da się odnaleźć w nich harmonii, lecz trudno odmówić subiektywnego wrażenia piękna. Potrzeba codziennego odczuwania wizualnej przyjemności odchodzi w przeszłość. Użycie nowych materiałów, technologii i odkryć cywilizacyjnych zaczęło wyrażać piękno architektonicznych przestrzeni w zupełnie innych sferach. Piękne przedmioty, budynki, muzyka, ich harmonijne odczuwanie odchodzą w przeszłość. Dla współczesnego człowieka, zagonionego i zapatrzonego w ekran komputera i elektronicznych gadżetów odczytywanie pięknej przestrzeni jest już zupełnie nowym doświadczeniem. Doświadczeniem rozumowego odkrywania złożoności świata, odnajdywaniem nitek w labiryncie skomplikowania i złożoności.

Piękno przez setki lat było przewodnią myślą praktyki artystycznej. Grecy okresu klasycznego uważali, że piękno znaczy to samo co dobro. Oznaczało nie tylko wrażenia, ale i piękno umysłowe. Stworzyli także powszechną teorię piękna – miało być ono własnością obiektywną i opierać się na harmonii i proporcji [1].

Wszystkie późniejsze rozważania podważają obiektywizm piękna. Jego doświadczanie jest tylko subiektywnym odczuciem, odkrywaniem idei, szukaniem atrybutów. Pascal wręcz twierdził, że to co piękne jest tylko okresową modą, nie wartą zainteresowania filozofów.

Oświecenie szukało formuły nowej interpretacji piękna. W wieku osiemnastym dla Edmunda Burke'a piękno stało się tylko jedną z trzech kategorii estetycznych, które nie wiązały piękna architektury z proporcjami i idealizowaniem ciała ludzkiego. Archibald Alison był przekonany, że pojęcie piękna w architekturze zależy od formy, kształtu, rozmiaru, skali i funkcji [2].

Jak słusznie zauważa Władysław Tatarkiewicz: *Dziś jest już inaczej. Wobec płócien Picassa czy Sutina, wobec pism Kafki czy Gombrowicza wydaje się niewłaściwe mówić o pięknie. I artyści, pisarze, krytycy raczej nie używają już tego wyrazu. Bo w ich sztuce chodzi o co innego niż o piękno, nie o zachwycenie ludzi, lecz o silne w nich uderzenie, chodzi o tworzenie form nowych, silnych, przejmujących, uderzających, wyrazistych, nie pięknych* [3]. Jeśli obiektywnym jego wyrazem jest przekonanie, że piękno to miara, harmonia, proporcje to w takim, kla-

* Marciniak Piotr, dr inż. arch., Politechnika Poznańska, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego.

sycznym rozumieniu, nie jest ono najważniejszym imperatywem i myślą przewodnią twórczości architektonicznej.

Pewną nadzieję na połączenie obiektywizmu sądów powszechnych i subiektywizmem ludzkiego umysłu wniósł Immanuel Kant [4]. Jego zdaniem umysł posiada zdolność jednoczącą, będącą odbiciem jedności samego umysłu. Pojęcia zaś umożliwiają doświadczenia. Aprioryczne pojęcia umożliwiają aprioryczne zasady, co wskazuje na intelektualną naturę piękna [5]. Pojęcie piękna wykracza daleko poza indywidualne i subiektywne odczucie przyjemności; wiązać je można raczej z formą samoświadomego poznania.

Dzisiejsze teorie często dystansują się do rozumnego wysiłku będącego podstawą kantowskiego poznania. Richard Schusterman uznaje wręcz, że: *Jakkolwiek kantowska epistemologia w pełni uznaje zmysłowa i racjonalną naturę człowieka, jego wyrazista etyka opiera się na bardzo jałowym i pozbawionym treści, abstrakcyjnym pojęciu człowieka jako podmiotu racjonalnego. Taki podmiot, aby zrealizować swoją racjonalną istotę, wymaga pewnej wolności wyboru w działaniu, którą wykorzystuj etycznie we właściwy sposób, dokonując wyborów w oparciu o racjonalne, dające się uogólnić zasady, pomijając przygodne względy dotyczące upodobań czy podyktowanej rozwagą dogodności* [6]. Ten rys krytyczny doskonale podkreśla walory kantowskiego spojrzenia na definicję piękna, upatrując jej także w immanentnej człowiekowi wolności i racjonalnych zasadach.

Sam Kant definiuje piękno jako wyrażanie idei estetycznych, samą zaś architekturę jako (...) *sztukę unaoczniającego przedstawiania pojęć przedmiotów, które możliwe są tylko dzięki sztuce i których forma posiada jako swą rację determinującą nie przyrodę, lecz pewien arbitralny cel – jest [sztuką unaoczniającego przedstawiania ich] stosownie do tego zamiaru, ale zarazem też w sposób estetycznie celowy* [7]. Jak można się domyślać forma posiadająca swą rację stanowi pewien intelektualny pretekst do odkrywania tego co piękne.

Koniec wieku XIX przyniósł odmienną od klasycznej wizję piękna. Nowa epoka manifestowana była jakością przestrzeni uzyskanej przy użyciu nowoczesnych materiałów. Początek rewolucji architektonicznej sięgał połowy XIX wieku. Wówczas to zwolennicy pozytywistycznej utopii Saint-Simona byli przekonani, że ludzkość doszła do kresu historii. Zwiastunami nowości stały się nowoczesne budynki wykorzystujące stal i szkło, m.in. Bibliotheque Nationale de France Henriego Labrouste'a [8].

Wiek XX przynosi piękno maszyny. Człowiek od dawna fascynował się ich siłą. Ceniono maszynę ze względu na jej przemyślność, złożoność i skomplikowanie. Wzbudzała niepokój, zadziwiała swoją wewnętrzną strukturą. Zachwyt prędkością dawał dowód wyższości kinetyki nad statyczną kontemplacją. W latach 60. Le Corbusier opisywał architekturę jako epokę maszyny, a nowoczesne mieszkanie-maszyna (*machine for living*) będąca przedmiotem zainteresowania architektów zmieniła nasze życie codzienne.

Trudno u progu XXI wieku odnaleźć jednoznaczne wyznaczniki nowej epoki w architekturze i sztuce na miarę manifestu Marinettiego. Niełatwo o subiektywne atrybuty piękna równie przekonujące jak samochód detronizujący swego czasu ideał piękna Nike z Samotraki. Trudno też dzisiaj utożsamiać piękno z oryginalnością. Poszukiwanie piękna w mnogości „izmów" było domeną estetyzujących XX-wiecznych koncepcji. Piękno oryginalne jest naszym codziennym odkrywaniem radości obcowania z wielką sztuką. Poszukiwanie i odkrywanie piękna naznaczone jest takimi postaciami jak: Le Corbusier, Bruno Taut, Lina Bo Bardi, grupa Archigram, Rem Koolhas czy Cederic Price. Fuzja natury i podstępu, zamazywanie granic pomiędzy architekturą, sztuką, zielenią, dominacja widzialnego i niewidzialnego [9]. Nowe trendy

wyznaczają nowe granice postrzegania świata, wyznaczają także inne rozumienie piękna.

Zaawansowana technologicznie architektura wnosi obecnie mnóstwo kompletnie różnych od siebie pojęć i określeń. Odczytanie języka opisującego zdarzenia przestrzenne, dziejące się w przestrzeni realnej i wirtualnej, zestaw używanych określeń w zasadniczy sposób przewartościowuje pojmowanie piękna w architekturze.

W *Metapolis dictionary of advanced architecture,* jednym z najnowszych słowników zaawansowanej architektury pojawiają się takie atrybuty świata przestrzeni jak: sztuczna inteligencja, algorytm, anonimowość, komponenty i inteligentne konstrukcje, antygrawitacja. Mowa jest także o egotekturze, inkubatorach, hiperkontekście, informacji, symultaniczności i fraktalach, interaktywności i interfejsie, topologii i wektorach [10]. Świat potencjalnie pięknej przestrzeni skurczył się dzięki zaawansowanym technikom informacyjnym. Zapowiedź McLuhana o rozwoju sieci komunikacyjnych na globalna skalę znajduje swoje rzeczywiste odzwierciedlenie. Coraz częściej zestaw pojęć i odniesień buduje wyznaczniki opierające się na świecie informacji, socjologii i teoriach matematycznych. Dla McLuhana ciało rozumiane jest jako maszyna informatyczna, będąc częścią systemu biologicznego. Jako takie posługuje się i jest kontrolowane przez system sprzężeń zwrotnych. Stan umysłu byłby zatem jedynie fragmentem skomplikowanej relacji pomiędzy elementami złożonego cybernetycznego świata [11].

Piękno architektury nowych czasów nie jest obliczone na przeżycie. Dzisiejsze pojmowanie piękna jest raczej formą samoświadomego poznania oraz odczytywania ciągle zmieniających się zasad. Należy poszukiwać piękna opartego na racjonalnym doświadczaniu i intelektualnej analizie atrybutów współczesnej przestrzeni architektonicznej. Tworzywem nowej architektury coraz częściej stają się formy zamknięte w bitach informacji. Doświadczanie, ale i określanie przestrzeni nie kończy się na człowieku. Coraz częściej mechanizmy kreacji odwołują się do cybernetyki i świata biologii molekularnej. Ostatecznym użytkownikiem jest ludzki genom. Nie wiadomo jednak jak będzie się go doświadczać i przeżywać. Tylko rzeczywistość wirtualna z jej retoryką, mechanizmami i zupełnie nowymi kategoriami opisującymi jej istotę może zbudować informatyczne piękno.

Pytanie tylko o rolę architekta. Czy nowe przestrzenie piękna tworzyć będzie biologia bez naszego udziału? Subiektywne doświadczanie piękna może stać się procesem od nas niezależnym i zaprogramowanym. Czy będzie to jeszcze piękno?

PRZYPISY

[1] W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 90–91.
[2] J.S. Curl, *Dictionary of architecture*, Oxford 1999, s. 64.
[3] W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 99.
[4] Zwrócił na to uwagę Harold Osborn w eseju: *Kant and Cognitive Beaty*, patrz: *Esej o pięknie. Problemy estetyki i teorii sztuki*, K. Wilkoszewska (red.), Warszawa-Kraków 1988, s. 13–27.
[5] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, tom II, s. 165–173.
[6] R. Schusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław 1998, s. 320–321.
[7] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, (przekł. J. Gałecki), Warszawa 1986, s. 255.
[8] U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 364.
[9] I. Abalos, J. Herreros, *Beaty* (*the latent garden*), [w:] *The metapolis dictionary of advanced architecture. City, technology and society in the information age*, Barcelona 2003, s. 79.
[10] *Ibidem.*
[11] M. Wigley, *Architektura protez: uwagi do prehistorii świata wirtualnego*, [w:] *Co to jest architektura*? A. Budak (red.), Kraków 2002, s. 196–241.

Wiesław Michałek*

# INŻYNIERIA NARRACYJNA

**NARRATION ENGINEERING**

During his work, probably every author conducts a more or less open dialogue with himself and his task. The character of the dialogue and the kind of language he uses depends on the category of art. The process of encoding and then decoding of art works is frequently very complicated. The quality of narration and the way of conducting it, may be at the same time a criteria of valuation of art at all. The article brings up also some aspects of that of that problem in relation to architecture.

*…mówił dziad do obrazu a obraz ani razu!...* Zapewne nigdy nie odważyłbym się podważyć wiarygodności mądrości zbiorowej gdyby nie temat konferencji. Prowokowany glossą dołączoną przez organizatorów do programu sympozjum pozwalam sobie rozwinąć treść cytowanego wyżej porzekadła, ponieważ intryguje mnie brak uniwersalności cytowanej sentencji. A ta cecha jak wiemy powinna być naczelną każdego przysłowia. Ale może jako prowokacja przyda się w dalszych rozważaniach. Na gruncie ontologii można by rozważać wiele przyczyn składających się na brak dialogu pomiędzy dziełem a obserwatorem – lub jak kto woli *między dziadem a obrazem*. Przyczyn tych może być kilka. Z treści porzekadła nie wynika jasno kto jest winien milczenia i jaka jest przyczyna braku łączności pomiędzy *terenem emisji*-tutaj obrazu, a *terenem obserwacji*, którym w tym przypadku może być widz lub użytkownik. Być może obraz jest kiepski, a treść w nim zawarta nie epatuje widza na tyle, aby go zmusić do wyrażenia jakiejkolwiek reakcji…

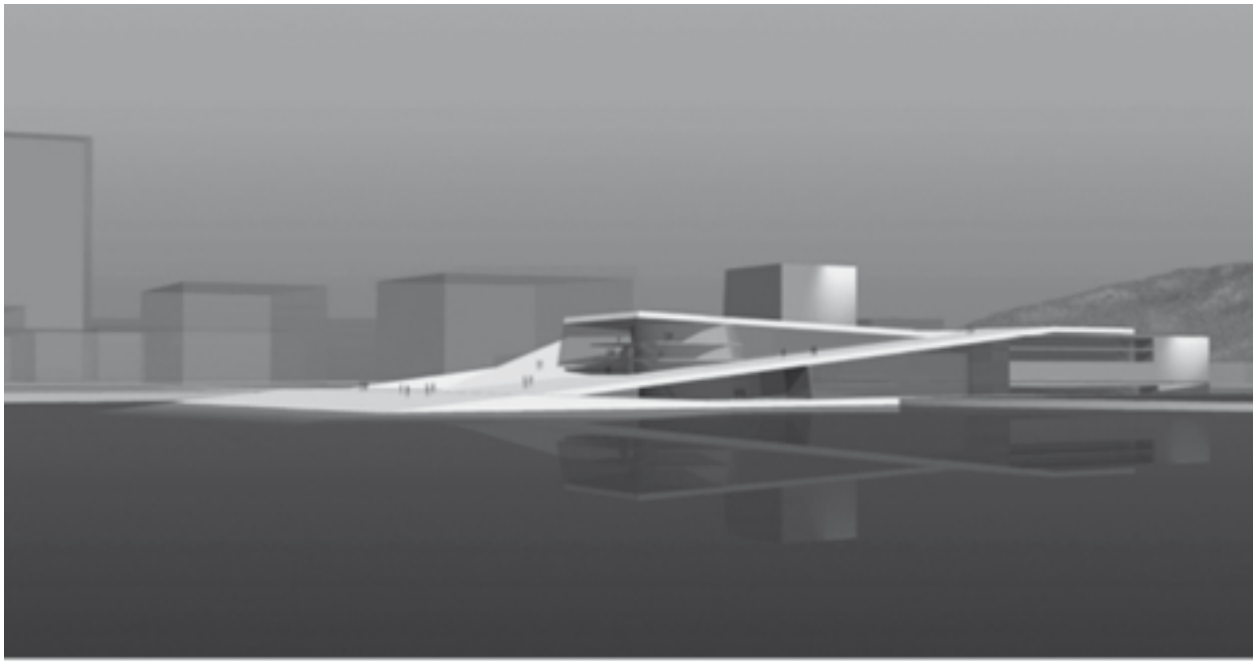
**INŻYNIERIA NARRACYJNA***

* – nie mylić z inżynierią genetyczną aczkolwiek połączenie słów nie jest przypadkowe

Odnoszę się do przedmiotu konferencji, gdzie piękno, oryginalność i zadziwienie jako cechy utracone, a dziś wątpliwe mają być przedmiotem debaty. Wracając do wstępu może winić by trzeba właśnie obserwatora za brak wrażliwości, który dodatkowo nieczuły na fale emocjonalne generowane przez dzieło, nie rozumie intencji, tak jakby tego oczekiwał jego twórca. Wszak wydaje się, że każdy z nas reaguje na artefakty niezależnie od ich jakości. Nawet złe obrazy, rzeźby, budynki itp. nie milczą, tylko reakcje na nie mogą być różne. Zatem nie tyle chodzi o dzieło jako takie, ale o porozumienie w sztuce i poprzez nią a to już zależy od edukacji i wrażliwości widza, choć nie wiadomo, która z tych cech jest wiodąca.

Trudno wyobrazić sobie brak reakcji na dzieła Michała Anioła. Zawsze jednak może się zdarzyć przypadek, w którym obserwator nie jest na tyle wyedukowany, aby *a priori* znał wartość dzieła określoną z resztą wcześniej przez koneserów sztuki. Wówczas twarz *Damy z łasiczką* może być odebrana jako wizerunek *Madonny z dzieciątkiem.* W tym przypadku gdyby nawet „obraz przemówił do dziada" to przekaz będzie fałszywy. Ilość permutacji opisujących możliwe związki przyczynowo skutkowe cytowanego wyżej zdarzenia mogą być wcale niemałe. Dodatkowo jeszcze te proste manipulacje i tak nie uwzględniają wielu czynników subiektywnych, które towarzyszą krytyce sztuki w ogóle. Myślę, że każdy twórca lub jeszcze szerzej każdy z nas, chce być odkrywany, chce być epatowany i doceniany. Nie chce być anonimowy i niezauważany. Oryginalność w tym przypadku jest immanentną cechą twórczo-

* Michałek Wiesław, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.



Opera w Oslo oprócz tego, że jest pięknym samodzielnym dziełem architektonicznym jest także głęboką alegorią. Dla jednych deską do połowy zanurzoną w zatoce dla innych krą lodu wyrzuconą na brzeg. Jako całość jest bardzo norweska i jako budynek opery z niecierpliwością oczekuje dzieł Ibsena i Griega… lecz także i publiczności, która zrozumie te parabole

Wyciskacz Starck'a aczkolwiek posiada konieczne cechy użytkowe budzi też inne dodatkowe skojarzenia dlatego też występuje w różnych skalach odniesienia, np. w formie krzesła. Epickie pochodzenie formy zostało w tym przypadku zręcznie połączone z funkcją

ści. Każdy twórca w czasie tworzenia niezależnie jakiej profesji prowadzi otwarty lub ukryty dialog ze swoim dziełem. Malarz, kompozytor, architekt, rzeźbiarz itp. rozmawia ze swoim utworem językiem charakterystycznym dla danej twórczości. Poeta lub literat robi to wprost słowami, i być może dlatego później chętnie używa alegorii i symboli. Zapewne po to aby proces odwrotny, czyli odczyt ukrytej myśli przedłużyć i skomplikować. W ten sposób dialog staje się bardziej atrakcyjny a odkrywanie ukrytych treści rozbudza wyobraźnię. Można by zaryzykować tezę, że każde dzieło jest nasycone ukrytą narracją, odkrywaną za każdym razem przez widza czytelnika bądź użytkownika. Wydobywanie i wyłuskiwanie ukrytych treści im trudniej zdobyte tym większą sprawia przyjemność twórcom i odbiorcom sztuki. *Traktat o łuskaniu fasoli* W. Myśliwskiego już w samym tytule zapowiada i przygotowuje czytelnika do właściwej lektury tekstu. Chociażby dlatego dialog obserwatora z obrazem, rzeźbą czy przestrzenią oraz jakość tego dialogu mogłaby być miarą wartości dzieła w ogóle.

Każdy pragnąłby, aby jego dzieła zbłądziły pod strzechy. A jeśli już tam dotrą, żeby były zrozumiałe. Archetyp dworu w Soplicowie do dziś jest wzorem formalnym i ideowym polskiego domu. I chociaż jego czas duchowy już dawno przeminął, nadal jest kopiowany *a la letre*. Czym wobec tego jest piękno architektury skoro uroda przedmiotu i nie tylko jest pojęciem względnym a w dodatku przemijającym.

Jeśli jest prawdą, że układ i wzajemne zależności grobowców egipskich mają swoje odniesienie do kosmosu a koniunkcja krakowskich kopców leży na linii wiosennego i jesiennego przesilenia, to wartość budowli inżynierskich nie kończy się li tylko na ich estetyce i konstrukcji. Z kosmosem *współpracowały* również świątynie greckie i budowle Azteków. Z niebem *rozmawiają* także katedry gotyckie. A słońce na zawsze pozostanie podstawowym elementem kształtotwórczym architektury niezależnie od stylu i epoki. Jeśli analizujemy ideę kopuły Reichstagu, to oprócz podziwu dla konstrukcji i technologii zastanawia nas przede wszystkim idea splotu w jej wnetrzu. A to już jest bardziej przesłaniem epickim wyrażonym przez inżynierię niż samą formą architektoniczną. Gdy analizujemy ideę opery w Oslo to jej prostota, adekwatność do miejsca budzi wielki szacunek w proporcji np. do Opery w Sydney, która jest tylko (lub aż) inżynierską rzeźbą. Gdyby na tle tych rozważań *„skubizować”,* to znaczy pozbawić detalu i sztukaterii Bazylikę Św. Piotra być może nie wiele straciłaby na swojej godności. Może wówczas właśnie ujawniłaby się szlachetność proporcji zbliżając budowlę do czystej geometrii. Lecz w tej formie zapewne budynek ten nie stał by się wzorcem dla bazyliki w Licheniu, która jest kopią oryginału. Myślę, że piękno w każdym czasie historycznym ma swoje oblicze bardzo mocno związane z epoką, kulturą i edukacją. Wiele bowiem kanonów piękna tworzonych jest w laboratoriach. I to niezależnie czy był to kanon piękna osobistego z epoki helleńskiej czy współczesny kanon urody propagowany przez laboratorium Benettona.

Ponadkoniunkturalne są tylko proporcje. I to one są ważne na każdym etapie twórczości, dotyczy to zarówno sztuki kulinarnej jak i symfonicznej. W tych szeroko rozwartych nawiasach jest również architektura.

Czy najważniejsza potrzebą twórcy jest chęć zadziwiania. Chyba na tym polega twórczość w ogóle. Zatem trudno dziwić się, że autor w tym architekt także poszukuje oryginalnej drogi do celu, do którego przecież nie chce iść samotnie. Poeta, rzeźbiarz czy architekt chce aby wokół jego dzieła bądź w jego wnętrzu panował tłok zadziwionych widzów. Piękno dziś jest opisywane innymi kryteriami estetyki. Jest to naturalny proces ewolucji technicznej, naukowej i kulturowej. Poszerzyły się nasze horyzonty myślowe, a więc skomplikowały się także kanony piękna. Uproszczony acz bogaty język, interferencja wielu dyscyplin wiedzy i sztuki tworzy nowy alfabet dla twór-

ców, ale również od odbiorców wymaga wyższej edukacji, aby dialog był przyjemnością dla obu stron. Paleta możliwości została poszerzona o nowe dyscypliny techniki i technologii, które zostały wprzęgnięte w krąg sztuki. Na tym tle nadal jedno wydaje się niezmienne i aktualne do dziś jako kryterium piękna, to proporcje. Ten obiektywny, acz trudny do zdefiniowania wyróżnik piękna dotyczy zarówno wymiarów fizycznych samego dzieła, jak i wzajemnych relacji jego elementów do siebie, a całości do otoczenia. Dziś, bardziej niż kiedykolwiek, wyróżnik „*chemicznego"* składu sztuki staje się aktualny. Tu działa intuicja i porozumienie pozawerbalne pomiędzy twórcą i odbiorcą. Chociaż chemiczny aspekt sztuki jest stary i znany tak długo jak ona sama dziś dawkowany naukowo staje się medium i remedium o szerokim polu oddziaływania. Oryginalność, ekstrawagancja, ekscentryzm, egzaltacja, ekstremizm i temu podobne określenia, to cechy immanentne na zawsze związane ze sztuką w ogóle. O ile czysta sztuka wydaje się nie mieć ograniczeń formalnych, o tyle architektura jako sztuka użytkowa posiada dwa za to podstawowe ograniczenia, które nie pozwalają jej dewiować. Jest to *klient i grawitacja.* W obrębie tych ograniczeń jako twórcy i animatorzy przestrzeni robimy wszystko aby być jednak oryginalnymi. Na tym tle piękno choć tak dociekliwie definiowane przez semantyków dla twórców nadal pozostaje względne. I niech tak zostanie.

*Mówi dziad do obrazu i ten drgnął…* być może dlatego, że zmieniliśmy język. A pomieszano nam języki zapewne po to, abyśmy wciąż odkrywali nowe początki i stawali na tych samych końcach.

Anna Mielnik*

# PIĘKNO W PUSTCE

BEAUTY IN EMPTINESS
Recently the notion of emptiness deriving from various tradition has entered the wider world of architecture. In selected areas of architecture the notion has no longer been an accidental phenomenon and has gathered favorable features and associations. It is exactly in emptiness where artists faithful to minimalist tendency are looking for the beauty. The timelessness of questions (also these referring to the category of beauty) matches timelessness of mental and physical emptiness.

*…człowiek jest jedynym stworzeniem, które może tworzyć dzieła i sytuacje pod żadnym względem niepożyteczne. A tworzy je tylko dla ich piękna i dla wzbogacenia przez ich istnienie świata specyficznie ludzkiego* [1].

Pustka pojawia się we wszystkim, we wszystkich istotach, rzeczach, zdarzeniach. Zazwyczaj budzi uczucia negatywne. Nasz niepokój wobec pustyń i mórz, wizje Etienne-Louis Boullée [2] i definicja Kanta idealności przestrzeni [3] mają związek z doświadczaniem pustki.

Pustka zawsze istniała w świecie sztuki. Artyści umieszczając dzieło, zjawisko lub widza w próżni lub wprowadzając ją do swego dzieła uzyskiwali nowe możliwości artystyczne, estetyczne lub duchowe. Poszukiwali piękna „pustki samej w sobie" lub spotęgowanego piękna w obiekcie w niej umieszczonym lub w zjawisku, dla którego stało się sceną. W drugiej połowie XX wieku wraz z pojawianiem się tendencji minimalistycznych w sztukach pojęcie to nabrało tak świadomego znaczenia, że w swojej krytyce minimalizm uchodzi wręcz za „królestwo pustki".

Pustka w architekturze kojarzy się z brakiem rzeczy lub z nadmiarem przestrzeni. Ze skrajnościami: z architekturą ubogą lub architekturą monumentalną, która stawiając człowieka w obliczu przestrzeni ma dać mu poczucie jego małości.

Współcześnie pojęcie pustki, czerpiąc z różnych tradycji weszło do szerszego świata architektury. W wybranych rejonach architektury pojęcie przestało być zjawiskiem przypadkowym i nabrało cech i skojarzeń pozytywnych. Twórcy wierni tendencji minimalistycznej właśnie w niej szukają piękna. „Ponadczasowość" stawianych pytań (w tym tych dotyczących kategorii piękna) pasuje do „bezczasowej" mentalnej i fizycznej pustki.

**Prawie nic** [4] /**zawsze coś jest**

Pewnym przewrotnym kluczem interpretacyjnym do pojęcia pustki w sztuce może być twórczość amerykańskiego kompozytora Johna Cage'a. *Nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń lub pusty czas, zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia*. – ten cytat może odnosić się do kompozycji Cage'a 4'33'', która sprowadza się do 4 minut i 33 sekund ciszy, „granej" przez orkiestrę lub jakikolwiek instrument czy zespół. Sfera dźwiękowa otaczająca „wykonanie" stanowi jego część. Odbiór wymaga poszerzenia pola recepcji. Następuje akceptacja ciszy.

Inne uwagi Johna Cage'a o muzyce: *there is too much there there* i *there is not enough of nothing in it*, [5] mogą reprezentować obowiązującą filozofię artystów malarzy, rzeźbiarzy i przedstawicieli innych sztuk drugiej połowy XX wieku stojących w opozycji do panujących kolejno ekspresjonizmu, pop-artu, postmodernizmu, dekonstruktywizmu.

* Mielnik Anna, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

**Cisza – naturalny stan rzeczy**

Cisza w muzyce jest w pewnym sensie analogiczna do przestrzeni w architekturze. Stanowi naturalny stan rzeczy, aż przerwie ją „zdarzenie" [6].

W pracach estońskiego kompozytora Arvo Pärt (1935), można zobaczyć modernistyczną tradycje muzyczną rozwiniętą w szczególnym kierunku. Po porzuceniu 12 stopniowej skali Schönberga w poszukiwaniu muzyki, znosił długie okresy ciszy, tonalnego oczyszczenia. Najlepiej można to zrozumieć badając jego dzieło *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, skomponowane w 1977 roku na orkiestrę smyczkową i dzwon. Dla Pärta ważny jest właśnie moment ciszy w muzyce, chwila odpoczynku, ukojenia. *Cantatus* zaczyna się i kończy ciszą. Jest ona usankcjonowana przez zapis w nutach. Jest jego częścią. Cisza tworząca ramę wokół dzieła, nabiera religijnego i duchowego znaczenia. Sugeruje, że pochodzimy z ciszy i powracamy do niej. Jest poszanowaniem dla porządku świata i przyrodzonego biegu rzeczy.

**Pustka fizyczna i społeczna**

Amerykański pisarz minimalista Raymond Carver zawieszając dialogi i akcję swoich utworów w całkiem pustych przestrzeniach, wydobywa podstawowe pytania o sens życia. W historiach położonych przed nami jak na stole do sekcji, ważne są tylko wyabstrahowane emocje (ale nie abstrakcyjne) wywodzące się z napięcia wywołanego jakimś wydarzeniem rozgrywającym się w silnie wyabstrahowanej przestrzeni. Atmosfera przypomina trochę tę z niektórych obrazów Edwarda Hoppera [7]. Postaci Carvera działają w fizycznej i społecznej pustce, w której postrzeganie nabiera ostrości i głębi.

**Naga scena**

Brytyjski reżyser teatralny Peter Brook zaczyna książkę o teatrze współczesnym następującym zdaniem: „Nie mogę nazwać żadnej pustej przestrzeni nagą sceną. Człowiek kroczy w przestrzeni podczas gdy ktoś inny patrzy: to wszystko czego potrzeba do teatralnej akcji/fabuły" [8]. Samuel Beckett idzie jeszcze dalej: „Jeśli teatr chce by niewypowiedziane stało się widoczne, musi narzucić gesty na wyobrażenia, słowa na gesty, by istotne stało się widzialne, by ukazały się słowa scena musi pozostać pusta" [9].

Również w produkcjach amerykańskiego reżysera Roberta Wilsona puste przestrzenie i scenerie, o zredukowanej znaczeniowo funkcji pracują jako wzmacniacze dla „znaków uniwersalnego języka" [10].

**Horror vacui *a pochwała pustki***

Podczas gdy Zachodnia myśl przepełniona jest *horror vacui,* doświadczenia Dalekiego Wschodu prowadzą do pochwały pustki: oczyszczanie umysłu jest praktykowane w medytacjach, odbiorca cieszy się odrzuceniem znaczenia w poezji Haiku, pusta sceną i pustymi maskami teatru Nô, sugestywną pustka kamiennych ogrodów, pustymi pokojami w tradycyjnym domu [11]. Lao Tzu, półlegendarny chiński filozof, twórca taoizmu wskazując na pustą wazę i pusty środek koła, wskazuje na służebność masy w stosunku do pustki, nadrzędność „przestrzeni w" i proklamuje „użyteczność niczego" [12]. Zachodnia estetyka architektoniczna dopiero pod koniec XIX wieku, nadała znaczenie przestrzeni jako istoty architektury.

**Ma – przestrzeń między**

Tradycyjna kultura i estetyka japońska a co za tym idzie istota japońskiej architektury i formalna stylizacja przedmiotów zainteresowane są głęboko zjawiskiem przestrzeni. *Gdy mówimy i myślimy o przestrzeni, mamy na ogół na myśli puste miejsce pomiędzy przedmiotami. Ludzie Zachodu wyuczyli się postrzegania i reagowania na układy przedmiotów i traktowania przestrzeni jako zasadniczo „pustej"* [13]. Japończycy natomiast nadają sens właśnie przestrzeniom – postrzegając mocno ich kształt i układ: określają to wszystko słowem *ma*. *Ma,* czyli interwał, jest

podstawowym elementem w odbieraniu przestrzeni przez Japończyków. Robert Wilson mówiąc o japońskim teatrze Nô i Burnaku twierdzi nawet, że Japończycy mają zdolność uświadamiania i odczuwania przestrzeni wokół obiektów wyraźniej niż samych obiektów.

**Pustka mentalna, pustka fizyczna**

Ważne dla taoistycznej ontologii i obecne we wschodnim myśleniu pojęcie pustki staje się znaczące także dla zachodniego myślenia i ma wpływ na architekturę prostoty.

Pustka z architektury sakralnej i monumentalnej przeniosła swoje pole działania na resztę dziedziny. Idea pustki w architekturze sprowadza się zarówno do pustki mentalnej – czyli pustki znaczeniowej, braku skojarzeń – *tabula rasa,* bezosobowości jak i pustki fizycznej – niematerialności, braku przedmiotów, skalkulowanej nieobecności nadmiaru, oddalenia.

*Tabula rasa*, którą postuluje minimalizm architektoniczny, wykorzystuje do maksimum modernistyczną ideę budowania wnętrz, które są zmienne i typologicznie neutralne. Następuje brak skojarzeń typologicznych, odniesień, zniewolenia powierzchownymi wspomnieniami i historią. W tym zaprzestaniu, w tej pustce można doświadczać pierwotnych form postrzegania.

Peter Zumthor mówi na temat znaczenia pustki w jego architekturze: *Nasze zdolności postrzegania wzrastają cicho, bezstronnie i nie zachłannie. Sięgają poza znaki i symbole, są otwarte, puste. To tak jakbyśmy mogli zobaczyć coś na czym nie moglibyśmy skupić naszej świadomości. Tu w tej percepcyjnej pustce, pamięć wychodzi na wierzch, pamięć która ma źródło w głębinach czasu* [14]. Architektura taka stanowi tło dla przedmiotu i życia, które się w nim i wokół niego rozgrywa.

*Przestrzeń nigdy nie jest pusta. Pustka nie istnieje… jest ona nieskończoną wolnością… W pierwszych krokach próbuje zachować w przestrzeni pustkę* [15] twierdzi architekt Claudio Silvestrin. Pustka w architekturze minimalistycznej to przestrzeń niezakłócona, zachowana, wolna od ograniczeń. John Pawson pisze natomiast, że *pustka pozwala nam zobaczyć przestrzeń taka jaka jest, zobaczyć architekturę taką jaka jest i uchronić ją od zepsucia czy przysłonięcia jej rumowiskiem zbędnych przedmiotów* … [16].

W architekturze Tadao Ando wszystko zamienione jest w metamorfozę ciszy. W rdzeniu jego pracy, pustka i cisza współistnieją. Architektura powstaje z ciszy. *Użyteczność pustki* uwalnia intensywność wewnętrznego doświadczenia. Tadao Ando powraca do prawdy, której już wielu przed nim się poświęcało: „metaforycznemu przełożeniu pustki w ciszę" [17].

**Pustka znika**

John Pawson twierdzi, że nadchodzi taki moment, kiedy pustka znika i zaczyna się widzieć to, czego nie widziało się wcześniej. Wedle Pawsona, użytkownicy tego rodzaju architektury mają możliwość percypowania bliską percepcji Eskimosów, którzy są w stanie uchwycić różnice między trzydziestoma różnymi rodzajami śniegu. Brytyjski architekt twierdzi, że wnętrze minimalistyczne działa w specyficzny sposób, iż odnosi się wrażenie przybywania do przestrzeni pustej a okazuje się, że jest to miejsce pełne zmieniających się kształtów cieni, kontrastujących tonów bieli [18]. Ale to jest tylko możliwe w czystym wnętrzu.

Również w architekturze Tadao Ando wszechobecna pustka staje się dostrzegalna przez zmiany światła i klimatu. Jest to bliskie idei *yugen* w Japońskiej poezji, gdzie niewysławialna obecność żywej natury jest odczuwalna przez zjawiska jak słaba mżawka lub niespodziewany powiew wiatru, nadejście zmierzchu lub przeczucie świtu [19].

Konieczność umysłowej, przestrzennej, prawie ponadczasowej próżni, umożliwiająca inne spojrzenie na rzeczywistość to *traits d'union*, które łączy

ponad użytymi formami pod wspólnym szyldem minimalizmu rozmaite artystyczne przedsięwzięcia.

W kakofonii współczesnego świata, pozwolenie by sztukę, w tym architekturę wypełniała pustka i szukanie w niej spełnienia się piękna może stać się cennym doświadczeniem.

Kant wierzył, że Piękno istnieje tylko wtedy gdy tworzy uniwersalne, konieczne i bezinteresowne zadowolenie i ma „cel pozbawiony celowości" [20]. Dzielił je na *pulchritudo vaga* (piękno wolne) i *pulchritudo adhaerens* (piękno zależne). Dla architektury, która zawsze odpowiada jakimś potrzebom i nie spełnia wymogu bezinteresownej celowości, widział miejsce w tej drugiej kategorii. Pomimo że Kant nie połączył koncepcji przestrzeni idealnej z definicją piękna, to właśnie w pustce-przestrzeni wolnej, w tym pozornie bezużytecznym aspekcie architektury ponadczasowej można piękna szukać.

Weszliśmy częściowo w inną fazę krytyki architektonicznej, mniej radykalną jeśli chodzi o zajmowanie stanowisk rewindykacyjnych, daleką od na przykład napuszonych zapowiedzi z końca modernizmu czy radykalnych deklaracji dekonstruktywizmu także w określaniu piękna.

Cisza, pustka, zatrzymany czas… mogą być pojęciami istotnymi w rzeczywistości, w której panuje relatywizm wartości i w której piękno stopniowo zamieniane jest w grę, nowość, oryginalność, zaskoczenie.

PRZYPISY

[1] R. Ingarden, *O naturze ludzkiej*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 22.
[2] G. Auer, *Vom Nutzen des Nichts. Minimalistische Formen und Formeln in der Architektur*, Daidalos 30 12/1988, s. 106.
[3] Kant dowodzi, że przestrzeń (i czas) jest wyobrażeniem nieempirycznym. Nie jest niczym realnym na podobieństwo rzeczy, więc musi być idealna. Nie należy do świata rzeczy lecz pochodzi z naszych zmysłów.
[4] Określenie zaczerpnięte z tytułu wystawy pt. *Fast nichts – Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection* odbywającej się w Berlinie od 24 września 2005 – 23 kwietnia 2006.
[5] S. J. Wagstaff, Jr, *Paintings to Think About*, [w:] James Meyer, *Minimalizm*, Phaidon Press, London 2000, s. 202.
[6] P. Williams Architects, *Contextual Minimalizm*, Architectural Design 1994 7/8, s. 43–44.
[7] F. Pivano, *Il Minimalismo di Raymond Carver*; R. Carver, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, Garzanti, Mailand 1987, s. 145, [w:] F. Bertoni, *Minimalistische Architectur*, Birkhäuser, Berlin 2002, s. 8–9.
[8] P. Brook, *Der leere Raum*, Berlin 1983, [w:] G. Auer, *op. cit*., s. 99.
[9] G. Auer, *op.cit*., s. 99.
[10] *Ibidem*, s. 100.
[11] *Ibidem*, s. 100.
[12] Thirty spokes converge upon a single hub;
It is on the hole in the center that the use of the car hinges
We make a vessel from a lump of clay;
It is the empty space within the vessel that makes it useful
We make doors and windows for a room;
But it is these empty spaces that make the room livable
Thus while the tangible has advantages;
It is the intangible that makes it useful (550 p.n.e )
Lao Tzu, *Tao The Ching*, rozdział 11, [w:] Cornelis van der Ven, *Space in Architecture*, Van Gorcum Assen, Amsterdam 1978, s. 3.
[13] E. T. Hall, *Ukryty Wymiar*, Muza S.A., Warszawa 2003.
[14] Ilka&Andreas Ruby, *Essentials, Meta-, Trans-. The Chimera of Minimalist Architecture*, [w:] *Minimal Architecture*, Prestel 2003, s. 18.
[15] F. Bertoni, *Claudio Silvestrin*, Octavio, Florenz 1999, s.164, [w:] F. Bertoni, *op.cit*., s. 53.

[16] John Pawson, [w:] Jerzy Ruszkowski, *Bezrzeczowość*, A&B 4/2004, s. 40.
[17] W. Blaser, *Tadao Ando – Architektur der Stille*, Birkhäuser, Basel–Boston–Berlin 2001, s. 87.
[18] A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, *Minimalisms*, GG, Barcelona 2000, s. 119.
[19] Według Thomasa Rimera, określenie *yugen*, w poezji Heian i Kamakura, odnosi się do „opisania niewysłowionego lub niewidzianego, zebranie tego co leży pod powierzchnią percypowanej natury". Thomas Rimer, *Introduction*, [w:]*From the Country of Eight Islands*, red. i tłum. Hirokaki Sato, Butron Watson, Seattle WA: University of Washington Press 1981, [w:] K. Frampton, *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon, London 2002; s. 307.
[20] C. van der Ven, *op.cit.*, s. 35.

Renata Mikielewicz*

# PIĘKNO BRZYDOTY – NOWA (?) ESTETYKA CODZIENNOŚCI

**THE BEAUTY OF THE UGLINESS – THE NEW (?) EVERYDAY AESTHETICS**
Beauty and ugliness are two theoretically opposing aesthetic categories describing reality. But in the everyday life both seem to be equally alluring, inevitably entwined in common activities and existence. The article explores the ways how the ugliness seems to became the ultimate beauty of architectural surroundings.

*Kiedy wszyscy wiedzą, że piękno jest pięknem,*
*To źle.*
*Kiedy wszyscy wiedzą, że dobro jest dobrem,*
*Nie jest dobrze.*
*Tak to byt i niebyt stwarzają się wzajemnie,*
*Łatwe i trudne uzupełniają,*
*Długie i krótkie wzajemnie kształtują,*
*Niskie i wysokie kontrastują ze sobą,*
*Głosy i echa współgrają ze sobą,*
*„przed" i „po" idą obok siebie.*
Tao Te Ching (T. Cleary, 2000, s. 15)

Piękno i brzydota to kategorie estetyczne opisujące otaczającą nas rzeczywistość.

Piękno, wysokiej klasy wartość estetyczna, wyraża uporządkowanie wewnętrzne, doskonałość, przejrzystość strukturalną, harmonię przekładającą się na pozytywne przyjemności wzrokowe, słuchowe itp. czy użyteczność.

Brzydota to powszechnie coś pozbawione wszelkich wartości i przeciwieństwo piękna. A jednak w otaczającej nas przestrzeni przeważa to co brzydkie, nieuporządkowane i chaotyczne. Brzydota jako kategoria estetyczna wykorzystywana jest w sztuce specjalnie dla wyrażania ekspresji, prawdy artystycznej, niebanalności (!?). A przecież w otaczającej nas rzeczywistości właśnie brzydota jest tym co najbardziej banalne bo wszechobecne.

Codzienna przestrzeń wokół nas wydaje się być budowana mimo prawnych zapisów odwołujących się do ładu przestrzennego (wszak jednego z wyznaczników piękna) w opozycji do dążenia do piękna. Reklamy wypełniające każde wolne miejsce i nachalnie przekrzykujące się barwami, dobudówki i kioski o różnorakich kształtach wypełniające niezabudowane parcele nawet przy głównych ciągach ulicznych, okna nie zachowujące jednolitości podziałów w elewacjach budynków, ekspresyjne „malowanki" mające ożywić monotonię zabudowy ocieplanych modernistycznych bloków to tylko niektóre przykłady środowiska przestrzennego wokół nas. Można więc zaryzykować twierdzenie, iż piękno brzydoty staje się nową estetyką rzeczywistości. Pojawia się też pytanie na ile jest to wybór świadomy, a na ile zaś jedynie efekt uboczny „rozdygotania" naszej rzeczywistości?

Jednak rozpatrywanie w kategoriach piękna i brzydoty pzrstrzeni architektonicznej i urbanistycznej, szczególnie zaś krajobrazu zarówno miejskiego, jak i otwartego, prowadzi do szeregu refleksji pozwalających upatrywać w brzydocie właśnie cechy charakteryzującej współczesne piękno.

Naturalne w każdym człowieku poszukiwanie ładu i harmonii, mimo różnic w odczuwaniu i definiowaniu piękna, którego odróżnianie przez współczesnych psychologów uważane jest jednak za właściwość wrodzoną (N. Etcoff, 2000, s.46) zastępowane jest we współczesnej przestrzeni, tak urbanistycznej, jak i architektonicznej potrzebą demonstrowania własnej dominacji, ekspresji różnorakich potrzeb itp. W ogóle piękno „w codziennym użytkowaniu" zdaje się tracić swoje metafizyczne właściwości, a staje się kategorią użytkową.

* Mikielewicz Renata, dr inż. arch., Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki.

Kategorię estetyczną piękna niewątpliwie jest jednak łatwiej definiować w odniesieniu do pojedynczego obiektu lub niewielkiego zespołu architektonicznego. Kryteria opierają się wtedy na sprawdzonych kategoriach proporcji, symetrii, harmonii itd., ponieważ, choć w różnych epokach, ulegając modom zmienia się odczucie tego co jest piękne, mimo to pewne elementy wpływające na odbiór – takie jak symetria, proporcje – pozostają ponadczasowe. Klasycznym przykładem jest wieża Eiffel'a – początkowo jej estetyka była obca i odpychająca dla masowej publiczności – po latach symbol Paryża jest również klasycznym symbolem elegancji obiektu architektonicznego i niezbywalnym elementem sylwety miasta. Ta „klasyczność" czy pewna nieśmiertelność symboliki prowadzi do sytuacji, w których symbol niewymuszonego piękna konstrukcji staje się symbolem kiczu i brzydoty. Wtedy, gdy w niezliczonych wariantach kupowany jest przez turystów jako najbardziej charakterystyczny „suwenir" – pamiątka z podróży, a także wtedy, gdy wieńczy kopertowy dach prostopadłościennego „pseudo-modernistycznego" budynku o podniesionym parterze, pomalowanego w „eleganckim pastelu", stojącego przy trasie przelotowej między Pabianicami a Łaskiem.

W starożytności przez piękno otaczającej nas przestrzeni rozumiano „harmonię wszechświata", poszukiwano więc doskonałych proporcji dzieł architektury odzwierciedlających doskonałość przyrody i człowieka. Dążenie do wewnętrznej spoistości, harmonii właśnie wydaje się być cechą immanentną wszelkich **dzieł** architektury. Od budynków użyteczności publicznej zawsze wymagamy pewnego dostojeństwa, emanacji piękna porządkującego ich własną strukturę, ale i otaczającą przestrzeń – zarówno architektura, jak i jej otoczenie z założenia są tu czymś wyjątkowym. Nawet przeładowane formalnie i pretensjonalne hotele Las Vegas, odbiegając od kategorii piękna, jako wartości wyższej, stanowią formę pięknego „kiczu", swoistej ludycznej zmysłowości, jednak o spójnym i czytelnym przesłaniu.

Brzydota aspirująca do miana piękna to domena współczesnej przestrzeni „codziennej" – tej uzupełniającej „odświętne" – publiczne – fragmenty miasta czy krajobrazu otwartego. To tu królują zdeformowane proporcje budynków mieszkalnych, betonowe prefabrykowane ogrodzenia i estetyka ogródkowych krasnali. Czasem brzydota usiłuje ukryć się pod pozornym wyrafinowaniem, stylizacją na „Architekturę" przez duże „A", ale, kiedy kolejny „dwór polski" zdobi zbyt skromną powierzchniowo działkę, przekrzykując sąsiada, ostatecznie pozostaje jednak antytezą.

Od willi Palladia po podmiejskie domy Franka Lloyda Wrighta, ale i niektóre współczesne realizacje budynków mieszkalnych proporcje budynków, ale i sposób ich lokalizacji stanowią przemyślaną w najdrobniejszych szczegółach jedność, również z krajobrazem. Odwiedzający okazyjnie i codzienny użytkownik tych obiektów w wyrafinowany sposób poddawani są świadomej manipulacji mającej spotęgować pozytywne doznania estetyczne. Użytkowość tych obiektów podporządkowana jest idei. Jednak dzisiejsza masowość obiektów architektonicznych przyczynia się do ich nijakości. Jednocześnie kultura współczesna nastawiona jest na podkreślanie indywidualnych cech jednostki – nie zadowala nas porządna „rzemieślnicza" średnia. Każdy budynek aspiruje do miana dzieła architektonicznego czy to z powodu ambicji autora, czy właściciela obiektu. Te ambicje przełożone na możliwości finansowe dają efekt w postaci piękna skarlałego, odbitego w krzywym zwierciadle własnych niezbyt wyszukanych upodobań i przyzwyczajeń.

Wszak masowość zobowiązuje (?!)

Przywoływane z historii przykłady pięknych dzieł architektury były wyjątkowe. To pojedyncze elementy przestrzeni codziennej, które przetrwały próbę czasu i stały się kanonem piękna. Jednak średniowieczne miasteczka, renesansowe place itp. zespoły urbanistyczne dowodzą, że dawna przestrzeń również w skali szerszej od pojedynczego obiektu spełniała kryteria harmonii i wewnętrznego ładu.

Wewnętrzne uporządkowanie nawet najbardziej niesprawiedliwych systemów społeczno–gospodarczych dawało paradoksalnie również efekt spoistości krajobrazu większych struktur urbanistycznych. Sylweta miasta zawsze wyraża system wartości społeczeństwa, ta współczesna zdaje się świadczyć o totalnym chaosie wartości. Klasycznym przykładem są tu dyskusje dotyczące sylwety współczesnego Londynu toczące się od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Katedra św. Pawła przytłoczona wieżowcami „bez skali" stała się symbolem zażartych dyskusji, w które zaangażował się nawet członek brytyjskiej rodziny królewskiej – książę Karol. Dyskusji emocjonalnych do tego stopnia, iż niektórzy krytycy posuwają się do stwierdzenia, że „jest jasne, iż wielu architektów i większość korporacji i deweloperów nie jest wrażliwych na jakość miejsca, ale własne ego i portfel" (J. D. Porteous, 1996, s. 160).

Ład przestrzenny jest argumentem wszelkich dyskursów dotyczących zagadnień urbanistyki i planowania przestrzennego, ale efekt, w istniejącej przestrzeni nas otaczającej, świadczy przede wszystkim o niskiej świadomości społecznej. Niewielkiej świadomości tego, jak wielki wpływ wszechogarniająca brzydota codziennego otoczenia ma wpływ na nasze życie właśnie jako samo–realizującego się indywiduum. Poszczególne krajobrazy stanowią przecież miejsca, z którymi się identyfikujemy. Nasze życie przekłada się na „miejsca" do czekania, jedzenia, wypoczynku, refleksji, religijnego skupienia czy egzaltacji. Każde z tych miejsc to oprawa dla naszych przeżyć – zewnętrzne opakowanie naszego wewnętrznego świata – truizm, który ciągle nie przekłada się na jakość otaczającej rzeczywistości czy też realna brzydota naszego wewnętrznego „ja" ?

Krajobraz i architekturę postrzegamy poprzez doświadczenie i zmysły. Wszystkie zmysły, chociaż mamy tendencję do redukowania doznań percepcyjnych jedynie do percepcji wzrokowej. Tak więc na brzydotę otoczenia wpływa i dźwięk (np. hałas) i zapach (np. bram miejskich spełniających funkcję ulicznych pisuarów itp.). Przestrzeń poznajemy poprzez przemieszczanie się w niej. Sposób (np. szybkość, ilość wkładanego wysiłku itd.) naszego poruszania się w przestrzeni ma bezpośrednie przełożenie na odczuwanie piękna otoczenia. Poznawanie coraz to nowego wyglądu otoczenia związane jest również z upływem czasu. Różnorodność wynikająca ze zmiany np. w oświetleniu, także wpływa na odczucie piękna lub brzydoty tego samego fragmentu przestrzeni w różnych sytuacjach życiowych. Dla tego, kto przestrzeń użytkuje ważna jest funkcjonalność rozwiązań wyrażająca się w jakości poszczególnych elementów.

Im doskonalsza użytkowo, tym bardziej doskonała estetycznie?
Wszak komfort użytkowania to coś przypisanego do wrażliwości i potrzeb psychicznych jednostki, a zatem szalenie indywidualnego. O ile komfort funkcjonalny można „zobiektywizować" za pomocą prawideł ergonomii, to jednak komfort użytkowania przestrzeni dotyczy również sfery estetycznej. A wtedy otoczenie z założenia musi odpowiadać gustom odbiorcy, aby odczuwał on komfort użytkowania tegoż. Trudno złożyć w takim przypadku świadome użycie brzydoty jako emanacji piękna. Brzydota wkrada się tu niejako ukradkiem, uzurpując sobie świadomość i konsekwencję w tworzeniu „ram przestrzennych" naszego życia, ale i tak staje się istotnym elementem kształtującym w różnych wariantach estetykę przestrzeni nas otaczającej. Czy więc rzeczywiście:
*kiedy umysł zasypia* (…)
*trzeba na nowo rozpocząć*
*wędrówkę do wyobraźni"*
(Z. Herbert, Szachy, 1998).

## BIBLIOGRAFIA

T. Cleary, *Istota tao*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2000.
*Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze.*, red. K. Wilkoszewska, UNIVERSITAS, Kraków 2002.
N. Etcoff, *Przetrwają najpiękniejsi. Wszystko co nauka mówi o ludzkim pięknie*, Wydawnictwo Cis, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2000.
M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, PWN, Warszawa–Kraków 1997.
M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.
Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
R. Mikielewicz, *Kontekst i wnętrze – architektura jako środowisko codzienne*. Czasopismo Techniczne. Rok 102. Z. 11–A/2005 s. 329–331.
J.D. Porteous, *Environmental Aesthetics. Ideas, Politics and Planning*, Routledge, London and New York 1996.
W. Rybczyński, *Das vollkommene Haus. Eine Reise mit dem italienischen Renaissance–Baumeister Andrea Palladio*, Berlin Verlag GmbH, Berlin 2004.

Małgorzata Mizia*

# URODA WZGLĘDNOŚCI

BEAUTY OF RELATIVITY
Like every novelty throughout centuries, modern architecture invariably arouses doubts among the contemporaries. It is like that particularly because the scale of the architectural image does not allow one to leave it unnoticed, whereas its function forces one to come into contact with it. The incomprehensibility of the art of architecture is the price which an architect has to pay for innovativeness, technological advancement, inter–disciplinary cooperation and ultimately for the transformation of the new values into everyday reality. Whereas the understanding of the beauty of the new architecture depends exclusively on one's will to enter into a dialogue.

Uroda współczesnej architektury budzi kontrowersje.

Pewnie tak było zawsze.

W każdej epoce cywilizacyjnej wznoszono z biegiem czasu i zgodnie z postępującym rozwojem technologicznym budowle coraz większe, coraz bardziej skomplikowane, coraz bardziej niezrozumiałe. Kontrowersje i bezkrytyczne potępienie nowatorskich rozwiązań zawsze polegały na niezrozumieniu. A powszechna niezrozumiałość sztuki, jako dziedziny awangardowej, zawsze była i jest sprawą niemal oczywistą. Również architektura jako dziedzina sztuki jest dla szerokiego odbiorcy 'niezrozumiała'.

Współczesna sztuka rzadko zachwyca – raczej porusza, irytuje, co najwyżej wstrząsa. Niedawne były skandale z „Piramidą zwierząt", z Papieżem przygniecionym kamieniem, a już znowu kolejna galeria *Galeria Pies* budzi 'niesmak' publiczności jeszcze jedną wystawą o brzydkim zapachu – dosłownie, pachnącą jednoznacznie gnijącym mięsem, trofeami, śmiercią. Za zapachem pojawiają się obrazy budzące grozę i wstyd za bezsensowne śmierci ofiar ludzkich i zwierzęcych ponoszone nieustannie dla zaspokojenia głodu, ale również i wszystkich tzw. niższych potrzeb i to wykonywane cudzymi rękami, wbrew normom społecznym, w imię atawistycznych instynktów, również instynktów zwyrodniałego dziecka, którego czyny się uniewinnia i tłumaczy.

Człowiek uśmierca w imię bezpiecznego doczekania własnej śmierci.

**Sztuka** jest odzwierciedleniem życia w jego aspektach nieoczywistych, na co dzień niezauważalnych, porusza tematy tabu, łamie zakazy, przekracza granice, przedstawiana jest w sposób umowny, indywidualny dla autora, dlatego zadziwia, poraża, prowokuje.

Sztuka, wstrząsając obrazem (widokiem obiektu), budzi refleksje szerokiego kręgu społecznego oglądających, kręgu znacznie szerszego, niż nawet najlepsza wystawa uznanych za piękne – dzieł sztuki; kręgu znacznie szerszego niż słuchacze lub czytelnicy polemik filozoficznych, sztuka działa na zmysły, co zwielokrotnia i przyspiesza skutki przemyśleń.

Sztuka działając na zmysły, pomija całą sferę żmudnego budowania drogi intelektualnego dochodzenia do wyobrażeń i reakcji na nie. Przedstawiając jednoznacznie obraz odbierany jako obsceniczny, natychmiast budzi chęć odreagowania przykrości, co skrupia się w przypadku sztuki wizualnej, na ogół, po prostu opuszczeniem galerii, ostrą krytyką, zwer-

* Mizia Małgorzata, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Urbanistycznego.

balizowaniem niezadowolenia, co najwyżej chęcią zniszczenia wstrętnego eksponatu.

Z obiektem 'brzydkiej', czy po prostu kontrowersyjnej nowej architektury rzecz jest znacznie trudniejsza. **Architektura** dominuje życie człowieka, uzależnia go, jest jego środowiskiem naturalnym. Każdy nowy obiekt architektoniczny narzuca się nieodwołalnie i zmusza do poddania. Będąc zarazem sztuką użytkową, narzuca się architektura również koniecznością zmiany przyzwyczajeń i sposobu spojrzenia na wszystkie sprawy codzienności. Czy może być za to lubiana? Ogólnie i powszechnie, na pewno nie.

Ale też zazwyczaj, wszystko co nowe, na ogół spotyka się z rezerwą wśród odbiorców – również architektura ma swoich zagorzałych fanów i wrogów.

Zwłaszcza jej skala, porażająca wielkością, budzi obawy – w końcu operuje obiektami sztuki największych możliwych wymiarów. Z jej obiektów mogą równocześnie korzystać setki, a nawet tysiące osób, mogą zachodzić w jej wnętrzu miliardy równoległych reakcji. Budzi się sprzeciw przed otaczającą zależnością, kontrolą, dominacją i uprzedmiotowieniem człowieka. Architektura będąca w coraz większym stopniu elektroniczną zabawką, cyber-inteligentną puszką, zapewniającą coraz bardziej wyszukane ludzkie wygody, pod pretekstem ułatwiania żmudnych czynności i łagodzenia wysiłków, coraz bardziej ubezwłasnowolnia i prowadzi do letargu i poczucia bezsilności. Sztuczna inteligencja staje się realnym zagrożeniem dla ludzkości. Architektura z kolei stała się urealnieniem odwiecznych marzeń Demiurga o mocy Stworzenia. Jest jednym z wielkich mitów ludzkości, które oby się nigdy nie wypełniły ku zagładzie naszego świata, naszego Porządku.

A może tylko boimy się innego porządku, jak zwykle wszystkiego, co jeszcze nie oswojone? Nieznane zawsze budzi obawy, sprzeciw, chęć zniszczenia. I zawsze granica między starym i nowym, obcym i przyswojonym, brzydkim i pięknym – jest płynna – w zależności od stanu wiedzy, inteligencji, obycia i zorientowania odbiorcy.

Czy można mówić o pięknie sztuki współczesnej, oferującej smród i obrzydzenie? A jednak, moc oddziaływania tej sztuki jest ogromną siłą sprawczą – budzi niezbędną refleksję nad problemami współczesności, nad jej urodą i brzydotą, które obydwie muszą współistnieć zrównoważone w odpowiednich proporcjach dla każdego z nas, i uśrednionych, jako powszechnie obowiązujące normy społeczne.

Im bardziej architektura jest 'brzydka', obrazoburcza, tym większy oznacza to jej skok cywilizacyjny do przodu. Im 'brzydsza' staje się jej powierzchowność, tym większej wymaga tolerancji. Reakcje odbiorców odzwierciedlają i dyktowane są starymi, uznanymi od wieków zasadami wychowania, wykształcenia i kultury. Ale też dlatego, że wartościom które przetrwały – sprawdzonym – można bez reszty zawierzyć.

Zjawiskiem znamiennym jest, że zespoły architektoniczne dobrze funkcjonalnie raz ukształtowane, potrafią działać niemal bez zmian przez długie wieki – tak jak chociażby angielskie miasteczka prowincjonalne, gdzie życie zdało się zatrzymać w epoce wiktoriańskiej. Dla przykładu w hrabstwie Yorkshire miejscowości takie jak Huddersfield, Danby Dale, nadmorskie Witby, czy Haworth, gdzie żyły i działały siostry Brontië, to miasteczka o niezmienionym wyrazie i urodzie wiktoriańskiej posiadłości, chociaż zamieszkałe i pełnosprawne współcześnie, ze wszystkimi atrybutami współczesnego życia: wszystkimi usługami centrotwórczymi, tętniącym rynkiem, sklepami, bankami, księgarniami, i farmami z pastwiskami na obrzeżu. Sprawą charakterystyczną jest, że zachowany charakter i uroda (zgodnie z regulacją prawną o ochronie zabytków) wcale nie budzi chęci i potrzeby nadmiernej rozbudowy w nowej większej

skali, nowoczesnej, nieprzystającej stylistyce, odmiennej, obcej dla miejsca technologii. Całe miasteczka – jak przed wiekami – wznoszone są i reperowane w tym samym miejscowym kamieniu, podobnie jak bruki i charakterystyczne niewysokie murki wygradzające poszczególne własności, pola i pastwiska. Nawet sposób budowy takiego muru pozostał niezmienioną sztuką układania łupanych płytek płasko, bez zaprawy, ze zwieńczeniem na sztorc – jak za królowej Wiktorii. Te same płyty kamienne ułożone płasko w terenie równym i gęsto pionowo z uskokami pnąc się po łagodnych stokach, do tej pory ułatwiają dojścia i dojazdy do pól i zagród. Współczesny mieszkaniec nie tracąc nowoczesnej wygody, cieszy się sprawdzoną i bezpieczną urodą i jakością przeszłości. Tak też żyją współcześnie całe miasteczka gotyckie, a nawet romańskie w Hiszpanii, czy we Włoszech.

Inaczej wyglądają metropolie skupiające kosmopolityczny tłum ludzi z całego świata. Tłum o różnych potrzebach, zamiłowaniach, kulturze i mentalności. Dla pomieszczenia takiej rozmaitości potrzebne są coraz to nowsze rozwiązania, architektura odpowiadająca spektaklom jej przeznaczonym. Metropolie są wylęgarnią nowoczesności, stąd ich architektura musi nadążać, a równocześnie wyprzedzać i inspirować nowe myśli i akcje. W tej samej Wielkiej Brytanii, Londyn, będący stale wrzącym tyglem kulturowym i kulturalnym, nieustannie się rozrasta, permanentnie wymienia niesprawną tkankę miejską, nieustająco usprawnia ruch pomiędzy jej elementami, poszukuje ciągle nowych i coraz nowszych rozwiązań, wchłania i pożera w imię postępu kolejne wartości i jakości. Stwarza pole doświadczalne, bez którego żaden postęp nie jest realnie możliwy. Zmiany muszą następować błyskawicznie, aby nadążyć za lawinowymi ruchami ludzkości.

Nic więc dziwnego, że przy takiej rozmaitości postaw, rozpiętej od całkowicie zachowawczego i konserwatywnego bezruchu, aż po nieujarzmiony i nieobliczalny, bezgraniczny rozpęd zdobywców, skrajna nowoczesność jak też skompromitowane uparte wstecznictwo – budzą zdumienie, niezrozumienie, sprzeciw i agresję.

Znamiennym jest dzisiaj, że **sztuka** najnowsza znaczy tendencję powrotu do malarstwa sztalugowego. O takich tendencjach mówią dziś coraz szerzej krytycy sztuki, dziennikarze i publiczność, obserwując z sezonu na sezon wypełniające się coraz gęściej widzami, galerie malarstwa współczesnego na całym świecie [1].

Czy również wróży to poszukiwania tradycyjnych wartości, dla komputerowej architektury współczesnej, która przecież z natury swojego tworzywa postępuje zawsze o pół kroku za sztukami wolnymi? Nie oczekujmy jednak, że nowa sztuka (czysta, a za nią **architektura**) stanie się dzięki tym zwrotom ku wartościom oswojonym, znanym – bardziej zrozumiała. To raczej zaczerpnięcie oddechu przed kolejnym skokiem w nieznane. Dla nas odbiorców natomiast, to obietnica nowego wysiłku poznania i przyswojenia niewiadomych dalszych horyzontów.

*Much of the meaning and pleasure we can derive from works of art is missed if we make no attempt to understand how all artists – from those who worked in caves in prehistoric times to Picasso and Braque – use design to organise realistic or abstract form. We must learn to look beyond subject. For a full appreciation of art, we must learn to respond to its universal language: the language of form and design.* (S. Slive) [2]. To już klasyka i oczywistość: sięganie ‘drugiego dna’ w dialogu ze sztuką współczesną. Szukanie interpretacji dla symboli-skrótów użytych przez twórcę w sygnalizowaniu nowych lub zagubionych wartości. Dorównanie współczesności zawsze wymaga nauki, stałego dokształcania, nieustającej ciekawości nowego, w innym razie, trzeba ustąpić miejsca w dyskusji nad zmianami i jednoznacznie określić swoją pozycję jako nie tyle nawet konserwatywną –

obronną – co wręcz wsteczną. Niezrozumiałość sztuki czy architektury to jedynie hasło-sformułowanie usprawiedliwiające naszą własną niechęć poznania, nietolerancję dla ruchliwości i prężności odkrywców. O ile potrafi wprawić w podziw nowy rekord wpisany do Księgi Guinnesa, lub zainteresować niespodziewany przebieg meczu piłkarskiego, o tyle z irytacją w przedbiegach wycofujemy się z wizyty w galerii sztuki współczesnej, powołując się na jej niezrozumiałość i niekomunikatywność. Przyzwyczailiśmy się mówić o pięknie antycznym, postępując za naukami wyniesionymi ze szkoły, gdzie wpaja się podstawowe wartości budujące naszą postawę kulturalną. Im dalej jednak w czasy najbliższe, tym bardziej 'zrozumienie', czy raczej akceptacja i ciekawość nowych projektów wymaga coraz węższych specjalizacji i uzdolnień. Pogodziliśmy się do pewnych granic z 'innością' artystów, nie zaszczepiono nam jednak wystarczającej tolerancji i dystansu dla ich twórczości. Tak jak rozszczepienie atomu ma swoje skutki zbawcze i wyniszczające dla ludzkości, tak nowinki sztuki wiodą do postępowych przełomów w nauce lub na manowce kiczu. Nikomu jednak z góry nie udało się autorytatywnie przewidzieć prawdziwej wartości dzieła i ocenić jego urody dla przetrwania w pięknie. Obecność jednak obydwu skrajności jak zwykle prowadzi do wyważenia optymalnej równowagi niezbędnej do trwania.

Czy jest więc sens definiowania *a priori* urody dzieła, zanim odegra swoją rolę zaistnienia i przebrzmienia?

Nawet architektura ze względu na swoje realizacyjne tworzywo najtrudniej naruszalna, jest możliwa do zniszczenia, czy modernizacji. A powstaje w końcu za sprawą tych, którzy z racji wąskiej specjalizacji zawodowej, mają największe rozeznanie i intuicyjne wyczucie kierunku zmian. To ci, którzy odebrali obiektywnie najlepsze wykształcenie i wychowanie etyczne do wykonywania swojego zawodu w obliczu zaufania społecznego.

Trudnymi do decyzji są zmiany wymagające naruszeń innych wartości powszechnie uznanych. Tu jednak obowiązuje dialog interdyscyplinarny pozwalający na optymalizację tych naruszeń. Wszystkie ważkie decyzje można sprowadzić do dialogu stron kompetentnych i odpowiedzialnych, a architekci w wyjątkowo szerokim zakresie mogą takie mediacje prowadzić, z racji samych predyspozycji zawodowych i specyfiki materii architektonicznej. Nikt tak wnikliwie nie rozpozna realnych i ukierunkowanych potrzeb swojego klienta–inwestora, jak architekt-psycholog, projektant i fachowiec budowlany na zlecenie. To praca nie tylko *designer'a*, ale etnografa, futurologa i tłumacza, aby dobrze wypełnić swoje architektoniczne posłanie.

Nie powiedzie się jednak żadna akcja projektanta, bez przyzwolenia wszystkich zainteresowanych, przygotowanych teoretycznie współrozmówców, zapoznanych z intencją zmian i po obiektywnym rozpoznaniu projektu spełniającego podstawowe oczekiwania. Warunkiem dyskusji jest jedynie wykształcona gotowość dla chęci poznania, chęci zrozumienia, chęci podjęcia dialogu i chęci akceptacji inności, nowości, zmian. Dualizm postaw zachowawczych i odkrywczych we wszystkich cywilizacjach warunkował równowagę dla przeżycia.

Nie obawiajmy się zatem nazywania nowości brzydotą, ponieważ właśnie to prowokuje refleksję nad istotą zmiany. Dialog-dyskusja jedynie umacnia jej wizerunek lub ją skutecznie eliminuje. Jeżeli natomiast jej pozycja okrzepnie, nieoswojona uroda wcześniej czy później zyska miano piękna i akceptację większości. Wrośnie jako kolejny przyczynek, lub 'kamień milowy' w kanon wiedzy do przyswojenia wykształceniem.

Podobnie jak ewolucja i rewolucja kształtują sytuacje polityczne czy cywilizacyjne, tak powolne lub skokowe zmiany w sztuce przekształcają powszech-

ne poczucie piękna. To, co jeszcze dzisiaj uważane jest za niedopuszczalne, już jutro może okazać się atrakcyjne. To co odbierane dzisiaj jest jako brzydkie, już jutro będzie cieszyć urodą świeżości, a z czasem może stać się nowym kanonem piękna.

W tym właśnie tkwi sens mitu Demiurga-budowniczego, który mając tak wielką moc tworzenia, nigdy nie doścignie swego mistrza Stwórcy – bo w przeciwnym razie nasz Świat poszukujący sensu odkrywania ległby w gruzach.

PRZYPISY

[1] K. Stanisławski, *Powrót malarstwa,* [w:] Format. (Pismo Artystyczne) nr 51/2007 wyd. ASP Wrocław.
[2] Seymour Slive, *How to Appreciate Art. Form and Design* wyd. Beaverbrook Newspapers Ltd., Londyn 1957 w serii Art Treasures Book Club *Art Treasures of the World* (międzynarodowe prawa autorskie chronione konwencją Pan–American).

Grzegorz Nawrot*

# ARCHITEKTURA – SEN O MIEJSCU DLA PIĘKNYCH ZDARZEŃ

**ARCHITECTURE – A DREAM ABOUT A PLACE FOR BEAUTIFUL EVENTS**
Are beautiful places beautiful *per se* or by beautiful events occurring there? Beauty is our reminiscence about beauty, stored in memory. These are conotations of situations, experience and places where events occurred. Beauty demands a binding and frame. Architecture can be this frame with beautiful events becoming its essence and part.

*Cudowna jest potęga duszy, która jest w stanie sama sobie, znaleźć towarzystwo. Obcuje z niezliczonymi bytami, które stworzyła, i przemieszcza się na dziesięciu tysiącach scen, które są wytworem własnej wyobraźni. Dusza jest sama dla siebie teatrem, aktorem i widzem. Każdy człowiek czuwający zamieszkuje wspólny świat, ale każdy myśli, że zamieszkuje swój własny świat, wtedy, kiedy śpi…, kiedy śni. Na jawie obcuje ze światem natury, we śnie – ze swoim prywatnym światem…* (Joseph Addison, „The Spectator", nr 487 z 18 września 1712)

Caution: Objects In the mirror may be closer than they appear!

Jeżeli zewsząd otacza nas przeciętność, codzienność… szukamy odmiany. Uciekamy od sekwencyjnej i cyklicznej powszedniości. Uciekamy w inne życie, w inny świat, w sen o innym świecie…

Piekło nie jest miejscem potwornym, jest miejscem, w którym dzieją się potworne rzeczy [1]. A piękno? Czy piękne są miejsca, jako takie, czy piękne są miejsca, w których dzieją się piękne rzeczy? Piękno – to nasze wspomnienia o… pięknie, zanotowane w naszej pamięci. To konotacje sytuacji, przeżyć i miejsc, w których odbyły się zdarzenia.

Piękno wymaga oprawy, ramy… Taką ramą dla kreowanych zdarzeń, może być, Architektura. Może być dla nich ramą, a zdarzenia te stają się jej treścią… bo są jej częścią. Są Architekturą. Czy projektowanie może być kreowaniem miejsca, w którym dziać mogą się piękne rzeczy?

Jeżeli architektura jest tylko ramą dla potencjalnych zdarzeń, jeżeli jest, tylko, dla nich miejscem… to czy musi być ona piękna? Czy będąc, dla nich, miejscem, sama nie stanie się taka, jakimi są one? Może wystarczy, więc tylko to, aby mogły dziać się i być w niej piękne rzeczy? Nasze sny… Architektura jest budowaniem: ścian, przekryć, schodów, kolumn…, lub może tylko linii, płaszczyzn, brył – i jest czymś więcej… To owo „coś" stanowi powód pewnych ludzkich zachowań, napełniając sobą wyobraźnię mieszkańca, przechodnia lub podróżnego [2].

Świadomy architekt jest, zatem, producentem sensu [3], a Architektura jest przestrzennym środkiem przekazu, gdzie *cavea* i *arena* wzajemnie i permanentnie przekazują sobie informacje… jest elementem w systemie przekazu społecznego, elementem spektaklu.

Jeżeli architektura jest ramą dla zdarzeń… jeżeli jest dla nich, sceną – to istotne staje się odniesienie do tejże sceny. Takim odniesieniem są jej konteksty. Konteksty do tego wszystkiego, co ma się w niej pojawić. Pierwszym kontekstem, tejże sceny, jest jej „otoczenie", czyli miejsca dla zdarzenia, którym jest sam obiekt architektoniczny [4]. To kontekst krajobrazowy, kontekst kulturowy, kontekst wrażeniowy… kontekst zapisanego, być może już, *genius loci.*

* Nawrot Grzegorz, dr inż. arch., Politechnika Śląska, Katedra Projektowania Architektonicznego Sztuk Pięknych.

Czy piękna jest architektura wieży „Hołdu dla Barcelonetty" Rebekki Horn i, stojąca nieopodal, pięćdziesięciometrowa, błyszcząca, miedziana *„Ryba",* Franka Gehry'ego? Pamiętnikarski zapis przeszłości i podpisana współczesność.. Piccasowski, w swej architekturze, amerykański Gehry, w piccasowskiej Barcelonie… i gehrowska forma wieży Rebekki Horn. Może najważniejszy jest, zatem, kontekst, potencjalna inspiracja… To wszystko, co jest związane, co wydarzyło się, co może się wydarzyć… Istniejące już, lub potencjalne, przyszłe konotacje miejsca. Płatki barcelońskiej róży… „Ryba" Franka Gehry'ego, „Hołd dla Barcelonetty" Rebekki Horn i Torre Agbar Jeana Nouvel'a. – (www.spain.archiseek.com.)

Drugim kontekstem jest sam zaprojektowany, obiekt, czyli miejsce dla zdarzeń w nim odbywających się, dla których on sam może być tłem… przejrzystą, neutralną i bezwrażeniową ramą… bądź współkreującym je demiurgiem.

Wszystkie konteksty, wraz z wykreowanymi w nich zdarzeniami są Architekturą… i we wszystkich możemy szukać piękna.

Cudowna jest potęga duszy, która jest w stanie sama sobie, znaleźć towarzystwo. Obcuje z niezliczonymi bytami, które stworzyła, i przemieszcza się na dziesięciu tysiącach scen, które są wytworem własnej wyobraźni. Dusza jest sama dla siebie teatrem, aktorem i widzem. Każdy człowiek czuwający zamieszkuje wspólny świat, ale każdy myśli, że zamieszkuje swój własny świat wtedy, kiedy śpi…, kiedy śni. Na jawie obcuje ze światem natury, we śnie – ze swoim prywatnym światem [5] … czasem ten sen jest śnieniem na jawie…

Istniejemy tak długo, jak długo ktoś o nas myśli… istniejemy tak długo, jak długo ktoś o nas śni [6] …

A piękno? Co jest pięknem? Czy potrafimy je nazwać? Czy istnieje obiektywna jego definicja?

Czy piękno to frenetyczne hipostatywanie i eklektyczne pobudzenie zapełniające pustkę naszej wyobrażeniowej deziluzji?

Dla Simone Weil piękno to… *to, czego się nie chce zmieniać* [7] , dla Immanuela Kanta jest to, *to co podoba się powszechnie, bezinteresownie i bezpośrednio*. Dla Antoniego Kępińskiego to subiektywne odczucie, bo …*nie można logicznie udowodnić, że coś jest piękne, trzeba to, po prostu, odczuć*…

Piękno rzeczy istnieje jedynie w umyśle tego, kto rzeczy te ogląda. Istnieje tak długo, jak długo potrzebujemy go i pragniemy, jak długo o nim śnimy…, ale aby piękno odczytać, trzeba mieć je w sobie [8] .

Tylko wyjątkowi myśliciele, jak Platon, Arystoteles, Tomasz i Kant, metodycznie definiowali piękno, oddzielając definicję od teorii [9]. *Aisthesis* i *noesis* [10], piękno racjonalne i sensualne*, dwa kantowskie pnie poznania*, stanowiące syntezę racjonalizmu i sensualizmu*.* Piękno percepcjonowane umysłem… piękno idei i pomysłu, zapisanych zdarzeń, piękno myśli… I piękno percepcjonowane zmysłowo… piękno tego co widzimy, piękno proporcji, estetyki, perfekcji wykonania, doskonałego rzemiosła… piękno sztuki mechanicznej, piękno *ars vulgares*.

Trychotomiczny arystotelejski podział rodzajów czynności i trybów życia, *Teoria, Działanie* i *Twórczość* [11]*,* odniesiony do Architektury i do Piękna to: *piękno teorii, piękno działania, piękno twórczości… Teoria* – to pomysł na projekt. *Działanie* – to umiejętności, to rzemiosło, to sprawność zawodowa. Piękno *działania* to rezultat wynikający z umiejętności zawodowych projektanta. *Twórczość* to idea pomysłu na projekt, idea na paradygmat, to pomysł na… pomysł.

Piękni są ci ludzie, z którymi chcemy przebywać, o których chcemy śnić. Piękne są zdarzenia z naszych wspomnień. Piękna jest Architektura, wśród której chcemy żyć. Architektura jak człowiek… piękna nie tylko swoją formą, swoją elewacją. Piękna mądrością, piękna prawdą, piękna swoją zawartością… Wzniosła, malownicza, subtelna…

Czy Architektura może być naszym snem, czy może być snem o pięknie…? A może jest tylko scenografią do tego snu?

My nie mamy sztuki, mówią mieszkańcy wyspy Bali, wszystko robimy najlepiej jak potrafimy [12]

Odkąd rzeczy stały się wytwarzanymi produktami, artefaktami, znakami i towarami, pełnią sztuczną i ironiczną funkcję mocą samego swojego istnienia [13] . Sztuka stała się obrazoburcza. Współczesny ikonoklazm nie polega na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, na mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia [14] . Na braku „szarości”, braku niedomówień, na braku miejsca na przemyślenia dla widza, dla obserwatora. Na braku tego, co pobudza wyobraźnie, tego, co inspiruje… Sztuka nie umiera, dlatego, że jej już nie ma, ona umiera, dlatego, że jest jej za dużo [15] … Trudno, zatem,

powiedzieć o niej, że *jest taką, której nie chce się zmieniać*… trudno także powiedzieć, aby *podobała się powszechnie, bezinteresownie i bezpośrednio*. Nie zawsze *czuje się*, także, *jej piękno…*

A architektura?

Część Architektury bezspornie i powszechnie uznana została za sztukę. Czy współczesna Architektura jest sztuką, czy tylko wytwarzanym produktem? W części swoich przykładów doskonałym, ale jednak produktem… Wytworzone produkty mogą być piękne, ale czy dzieła sztuki zawsze muszą być piękne? Czy piękne są *„*Campbell's Soup Cans*" Andy Warhol'a i, powstałe dwadzieścia lat po nich, jego „Soup Boxes"?* Oryginalnie uświęcona oryginalność… i ukazana nieoryginalnie reprodukcja nieoryginalności [16]. Malarstwo, muzyka i literatura, w swoich wykreowanych, indywidualnych utworach-postaciach, są nazwaniem czegoś, co powstało wcześniej – Myśli. Są jej treścią.. a raczej są dla tej treści ramą, w której może ona zostać umieszczona. Tak też jest z Architekturą. Zastanawiając się nad tym czy współczesny obiekt architektoniczny jest nowoczesny, zastanawiamy się, przede wszystkim, czy „rama dla zdarzeń" jest nowoczesna. Co wnosi nowego, co nowego potrafi ona wykreować, co nowego propaguje i o czym jest zdolna poinformować?

Architektura jako zapis idei, jako jej interpretacja… a może nawet jej początek. Architektura tak jak literatura, malarstwo czy muzyka…. Architektura jako zapis pięknej idei… albo idei piękna… Zapis Myśli, która sugeruje formę, określa zawartą w tej formie treść. Jej następstwem może być powszechna zmiana paradygmatu… A jej piękno zawarte jest w Myśli…

Czy piękna jest architektura wieży „Hołdu dla Barcelonetty" Rebekki Horn i, stojąca nieopodal, pięćdziesięciometrowa, błyszcząca, miedziana *„Ryba",* Franka Gehry'ego? Pamiętnikarski zapis przeszłości i podpisana współczesność [17]. Piccasowski, w swej architekturze, amerykański Gehry, w picassowskiej Barcelonie… i gehrowska forma wieży Rebekki Horn. Może najważniejszy jest, zatem, kontekst i jego potencjalna inspiracja… To wszystko, co jest z nim związane, to co wydarzyło się i to co może się wydarzyć… Istniejące już, lub potencjalne, przyszłe konotacje miejsca.

Trzeba potrafić żyć w tak wyrazistej i charyzmatycznej dekoracji… to miejsce może inspirować twórczo, ale może inspirować też do destrukcji. Barceloński powiew „Cienia wiatru" uwieczniony, nie tylko, na Cmentarzu Zapomnianych Książek… [18]. Ponad czterysta pomników i rzeźb ulicznych… ponad czterysta płatków jednej barcelońskiej róży. Patrzymy na płatki a może pięknem jest, właśnie, cała róża… Jest celem, tak jak trzecia część arabskiej kasydy [19].

Architektura to malarstwo i… więcej niż malarstwo. Malarskość w architekturze to zbudowany przestrzenią nastój miejsca, jego interdyscyplinarny i interaktywny kontakt z odbiorcą. To faktura poznawana dotykiem, przestrzeń poznawana zapachem, to smak zdarzeń i wspomnień zapisanych i odtwarzanych dotykiem, węchem, smakiem, byciem… To konotacje wspomnień. Jej sensem jest Myśl, jest zapis współczesności, jest poszukiwanie Nowego, jest nieprzerwana ucieczka od stereotypów. Ale także, ucieczka przed doskonałą dosłownością, ucieczka przed dążeniem do perfekcji użytych środków technicznych, które staje się celem samym w sobie… przed wulgarną, perfekcjonalną dosłownością *higt definition*. To ucieczka w nastrój, w sen… w sen piękna.

Piękno to doskonałość. Piękno to, to co wzrusza i to, co zadziwia… A może to doskonałość, która wzrusza? Doskonałość zbudowanego nastroju i doskonałość w wykreowaniu czegoś nowego – z jednej strony,… Doskonałość zastosowanych rozwiązań technicznych – z drugiej. Piękno w wykreowanych emocjach i piękno w racjonalnej estetyce rozwiązań funkcjonalnych i inżynierskich. Poezja poetów i doskonałość precyzji [20]. Milton i Dante. Nieokreślona górnolotność, wyborne ogólniki Miltona i dantejskie detale [21] … w doskonałych, racjonalnych proporcjach. Piękno to niepowtarzalność tej doskonałości…

PRZYPISY

[1] L. Borges, *Dziewięć esejów dantejskich*.
[2] D. Kozłowski, *Transfiguracja form, albo niech sczeźnie funkcjonalizm – Architektura jako sztuka*, Kraków 2004.
[3] … Niezależnie od swej treści, czy to politycznej, pedagogicznej czy kulturowej, celem informacji jest **przepływ sensu.** Imperatyw produkcji sensu, wyrażający się poprzez nieustannie ponawiany imperatyw umoralniania informacji: lepiej informować, lepiej socjalizować, podnosić poziom kulturalny… itp. – J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości* – Warszawa 2006.
[4] Pojawienie się obiektu architektonicznego jako zaistniałe zdarzenie w krajobrazie kulturowym, w krajobrazie przyrodniczym, itp. (przypis autor).
[5] A. Joseph, „The Spectator", nr 487 z 18 września 1712.
[6] G. Papini, *Lo tragico cotidiano*, („Codzienna Tragiczność"), 1906.
[7] W. Simone, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli.*
[8] …bo … *Piękno rzeczy istnieje jedynie w umyśle tego, kto rzeczy te ogląda*… D. Hume, *Badania dotyczące rozumu ludzkiego.*
[9] Twierdzenie: *„Piękne są rzeczy, które podobają się, gdy się je ogląda"*, jest definicją a twierdzenie: *„Piękno zależy od doskonałości, proporcji i blasku"*, jest teorią Tomasza z Akwinu, za W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszaw 2005.
[10] Dwa rodzaje poznania: umysłowe i zmysłowe… W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, op. cit.
[11] *Ibidem.*
[12] M. Mc Luhan, *Wybór tekstów*, Warszawa 2001.
[13] J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, Warszawa 2006.
[14] *Ibidem.*
[15] J. Baudrillard, Le Monde z 10 czerwca 1996.
[16] Kiedy, w latach sześćdziesiątych, Warhol malował „Zupy Campbella", był to rozbłysk symulacji i całej nowoczesnej sztuki… obiekt – jako – towar, znak – jako – towar zostały, w sposób ironiczny, uświęcone. Kiedy, jednak, malował w 1986 „Soup Boxes, tkwił już w stereotypie… w 1965 porywał się na pojęcie oryginalności, w sposób oryginalny. W 1986 reprodukował nieoryginalność, w sposób nieoryginalny… za J. Baudrillard, *Spisek sztuki*,op. cit.
[17] Odlana z brązu rzeźba Rebekki Horn, „Homenatge a la Barcelonetta" przywołuje wspomnienie dawnych straganów z owocami morza usuniętych z plaży podczas budowy nowego nabrzeża. Ma kształt czterech straganiarskich budek ustawionych jedna na drugiej – przypis autora.
[18] Bestseller Carlosa Ruiza Zafona *Cień wiatru* – przypis autora.
[19] Kasyda, arabski poemat celowy, przedislamski gatunek literacki o ściśle określonej strukturze. Część pierwsza to wstęp, część druga-opis, cześć trzecia to cel (satyra, panegiryk, sentencja filozoficzna). – Dziekan M. Marek, *Pisarze muzułmańscy VII-XX w – Mały Słownik*, – Warszawa 2003.
[20] Dla Petrarki czy Góngory, kobiece włosy są zawsze złotem a woda kryształem… w dziele Dantego nie ma żadnego, nieusprawiedliwionego słowa – jest tylko precyzja. – za Jorge Luis Borges, *Dziewięć esejów dantejskich*, Warszawa 2004.
[21] *Raj utracony*, John Milton i „Boska komedia" Dante Alighieri (przypis autora).

Wojciech Niebrzydowski*

# LOGIKA KONSTRUKCJI A PIĘKNO

**THE LOGIC OF CONSTRUCTION AND THE BEAUTY**

In the history of architecture a beauty was identified as a combination of proportionality, harmony, suitability and moderation. In the beginning of the 20th century architects emphasized also proper, logical and clearly visible construction, which creates „natural beauty" of a building. This idea was presented in modernist buildings and especially in many engineering buildings. Works of Eugene Freyssinet, Robert Maillart and Pier Luigi Nervi are considered to be masterpieces of art. In postmodernism and deconstruction aesthetic aspect of construction became less important. First of all contemporary architects try to design astonishing and mysterious forms. An exception to the rule is Santiago Calatrava, who still appreciates „natural beauty" in architecture.

W historii architektury o pięknie dzieła decydowały przede wszystkim takie atrybuty jak proporcje, harmonia, stosowność, umiar. Zwracano również uwagę na klarowność i logikę zasady konstrukcyjnej budynku. Właśnie ten aspekt stał się przedmiotem szczególnej uwagi teoretyków architektury na przełomie XIX i XX wieku. Autorzy naukowych podstaw procesu projektowania wskazywali na konstrukcję budynku jako jeden z wiodących elementów kształtujących kompozycję architektoniczną.

Auguste Choisy twierdził, że podstawą pięknej architektury jest zawsze konstrukcja. Uważał, że forma budynku powinna logicznie wynikać ze środków technicznych, pozostających do dyspozycji architekta. Wskazywał na determinujące znaczenie techniki budowlanej i konstrukcji we wszystkich epokach historii architektury. „Styl nie zmienia się w zależności od kaprysu czy mniej lub bardziej arbitralnej mody, jego przemiany są niczym innym, jak tylko procesem […] a logika metod określa chronologię stylów" [1]. Podobne poglądy reprezentował angielski racjonalista Thomas Graham Jackson. *W wielkich epokach twórczych najprawdziwszym źródłem inspiracji dla architektów były właśnie wskazania wypływające z konstrukcji* [2]. Obaj cenili architekturę antyczną i gotycką z uwagi na śmiałość konstrukcji i jej wyeksponowanie.

Tony Garnier piękno utożsamiał z prawdą i upatrywał jego genezy w technicznej racjonalności budynku. *Tylko prawda jest piękna. W architekturze prawda jest wynikiem kalkulacji sporządzonej dla zadośćuczynienia przewidzianej konieczności za pomocą przewidzianych materiałów* [3].

Na początku XX wieku ugruntował się pogląd, propagowany m.in. przez konstruktywistów, że piękno architektury jest samoistnym rezultatem bezbłędnych rozwiązań technicznych. Jedynie budynki odpowiadające zasadzie zgodności formy z konstrukcją mogły być uznane za dzieła wybitne. Ich struktura miała odzwierciedlać układy wewnętrznych sił i naprężeń, czemu przypisywano najwyższą wartość artystyczną. Stanowisko to poprzedzone było rozważaniami Arthura Schopenhauera, który już w połowie XIX wieku pisał: *Siła ciężkości może być źródłem pozytywnych doznań estetycznych, bowiem ujarzmiona w budynku i jakby zastygła w bezruchu zostaje tym samym uwidoczniona* [4]. Uwidocznienie dla obserwatora sił, którym przeciwdziała budynek i sposobu ich przezwyciężenia poprzez pracę poszczególnych elementów konstrukcyjnych określa się mianem ekspresji sił w architekturze [5].

Ekspresja sił wpływa w pozytywny sposób na formę architektoniczną jedynie wtedy, gdy materiał kon-

* Niebrzydowski Wojciech, dr inż. arch., Politechnika Białostocka, Wydział Architektury.

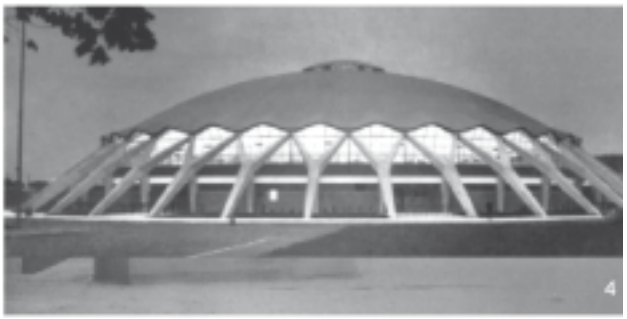
strukcyjny traktowany jest zgodnie ze swoimi właściwościami. Powstaje wówczas „piękno naturalne" [6]. Przykładami tego rodzaju piękna są nie tylko dzieła architektów, ale również budowle zaprojektowane przez inżynierów, kierujących się przede wszystkim, czy też wyłącznie, zasadami racjonalności, użyteczności i ekonomii. Szczególnie wyraziste pod tym względem są obiekty inżynierskie powstałe w oparciu o nowatorskie konstrukcje w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia.

Hangary na lotnisku Orly pod Paryżem, zaprojektowane przez Eugene'a Freyssineta i wzniesione w latach 1916–1922, składały się z kilkudziesięciu łuków żelbetowych o wielkich rozmiarach. Były jednymi z pierwszych budynków, w których łuk o geometrii koła zastąpiono, bardziej efektywnym konstrukcyjnie, łukiem parabolicznym. Ponadto forma hangarów wynikała wyłącznie z zestawienia powtarzalnych elementów konstrukcyjnych (przestrzenie pomiędzy łukami wypełniało przeszklenie). Dzieła takie jak londyński Pałac Kryształowy i paryska wieża Eiffla musiały długo czekać na uznanie, tymczasem hangary od razu wzbudziły podziw i zostały uznane za dzieło sztuki. Zaskoczony takimi opiniami Freyssinet pisał: *Kierowałem się wyłącznie utylitarnymi celami. Jeżeli uprawiałem przy tym architekturę… to czyniłem to zupełnie nieświadomie. Zajmował mnie tylko hangar w Orly i nic ponadto […] ani przez chwilę nie myślałem o możliwości artystycznego efektu* [7]. Niewątpliwie efekt ten wynikał z ekspresji sił, którą forma budynków dobitnie wyrażała. Nawet przypadkowi obserwatorzy potrafili intuicyjnie odczytać adekwatność kształtu i proporcji elementów do sił przez nie przenoszonych. Zauważył to sam projektant: *Ktokolwiek wchodzi do hangaru […] doznaje bardzo silnego wrażenia. Obserwowałem to na wielu zwiedzających, różnej kultury i różnych narodowości. Nawet ci, którzy mieli wrogie uprzedzenia, nie mogli tych wrażeń uniknąć. Nie są one wywołane jedynie niezwykłymi wymiarami budowli, lecz przede wszystkim wrażeniem równowagi, harmonii i porządku, spontanicznej pewności, że każdy element konstrukcji jest ściśle taki, jaki być powinien, a to daje zadowolenie ze spostrzeżeń podobne do tego, które odczuwamy patrząc na udane dzieło sztuki* [8].

Zwolennicy twórczości Roberta Maillarta uważają go nie tylko za genialnego konstruktora, ale i wybitnego artystę [9]. Najwyższe walory estetyczne prezentują zwłaszcza jego nowatorskie mosty, oparte na niezwykle ekonomicznych i racjonalnych rozwiązaniach konstrukcyjnych. Tłem dla nich stały się malownicze doliny szwajcarskich gór, stanowiąc idealną scenerię dla dzieł, których twórca starał się przezwyciężyć siły natury. „Naturalne piękno" mostów Maillarta sprawia, że nie zakłócają one krajobrazu, lecz współgrają z nim w niemal organiczny sposób.

Pier Luigi Nervi był przekonany, że nowe tendencje w architekturze XX wieku nie są przyczyną, lecz wynikiem czynników technicznych i ekonomicznych. Przewidywał, że dwudzieste stulecie przejdzie do historii jako okres panowania stylu zgodności z prawami natury. *Styl, którego początki widzimy obecnie, można określić, jako styl prawdy autentycznej, ponieważ idealne formy, które go inspirują, są prawdziwe w najpełniejszym sensie tego wyrazu. Prawdziwe i niezmienne są formy odpowiadające minimalnej wytrzymałości, prawdziwy jest wielki łuk, w którym średnie naprężenia są wyrażone krzywą jego stałego obciążenia, prawdziwa i niezmienna jest linia zwisu wielkich mostów wiszących, prawdziwa jest duża belka stalowa, której przekrój odpowiada liniom momentów zginających. A z drugiej strony, jak można zaprzeczyć emocji estetycznej doznawanej wobec tych rodzajów form i podniosłego uczucia zadowolenia, jakie z nich czerpiemy?* [10] Nervi identyfikował piękno i prawdę, której warunkiem było logiczne rozwiązanie konstrukcyjne. Miał pełne zaufanie do zasad ekspresji sił i twierdził, że każdy obiekt, zarówno historyczny jak i współczesny, oparty na tych zasadach posiada wysokie walory artystyczne.

1. E. Freyssinet, hangary na lotnisku Orly pod Paryżem, 1916–23. 2. R. Maillart, most nad rzeką Rhine w Tavanasa, 1905. 3. P.L. Nervi, hangar w Orvieto, 1936, wnętrze. 4. PL. Nervi, Palazetto dello Sport w Rzymie, 1956–57. 5. F. Candela, kościół Madonny Cudotwórczyni „La Milagrosa" w Narvarte, 1954–55, wnętrze. 6. S. Calatrava, stacja kolejowa SBB-Bahnhof Stadelhofen w Zurichu, 1984–87, pasaż podziemny.



Architekci modernistyczni podzielali pogląd o wartości dzieł wzbudzających w obserwatorze wyobrażenia o siłach, którym struktura budowli przeciwdziała. Prezentowali postawę, według której piękno architektury *konstytuuje układ przestrzenny i związany z nim system konstrukcyjny* [11]. Stąd też postulaty (nie zawsze spełnione) dotyczące eksponowania racjonalnej struktury konstrukcyjnej i szczerości materiału.

Przeciwstawne tendencje zarysowały się w drugiej połowie XX wieku i wiązały się z postawą postmodernistów, według których najważniejsze w architekturze są dekorowane ściany ograniczające przestrzeń, czyli tzw. *szaty* budynku. Wpływ konstrukcji na formę zdecydowanie zmalał wraz z pojawieniem się postmodernizmu. Klarowność i logika przekazu ustąpiły miejsca złożoności i zaskoczeniu jakie on niesie.

Również w budynkach zaliczanych do późnego modernizmu wyeksponowana konstrukcja nie służyła zazwyczaj ukazaniu przebiegu sił. Charles Jencks pisze o strukturze/konstrukcji jako swoistym ornamencie w dużej skali. *Architektura modernistyczna wyrażała strukturę „uczciwie", architektura późnomodernistyczna wyraża ją „gwałtownie" i to samo dotyczy konstrukcji. W rezultacie obie te konieczności zbliżają się do stanu ornamentu* [12].

Architektura dekonstrukcyjna z pewnością wykorzystuje ekspresję ciążenia, ale czyni to w przewrotny sposób. W przeciwieństwie do form, które w „szczery" sposób ukazują swoją zasadę konstrukcyjną i wzbudzają automatyczne poczucie równowagi, budynki dekonstrukcyjne starają się przekonać obserwatora o swojej niestabilności. Wrażenie to określa się często mianem „zamrożonego ruchu".

We wszystkich tych przypadkach, obejmujących nurty architektoniczne ostatnich kilku dekad, budynki tracą swoje „naturalne piękno" wynikające z logiki konstrukcji. W ujęciu racjonalistycznym ich rozwiązania należy uznać w dużej mierze za niecelowe, a więc artystycznie bezwartościowe. Oczywiście prawidłowość i klarowność konstrukcji nie jest jedynym źródłem wartości estetycznej dzieła architektury. We współczesnych budynkach na pierwszy plan wysuwają się zaskoczenie, żart, zagadka, przeskalowane proporcje, a czasem również złudzenie i fałsz. Motywy te stają się dla projektantów najważniejsze. W architekturze „dominuje osobowość twórcy, emocjonalizm i indywidualizm" [13]. Ale czy powyższe wartości mogą być źródłem piękna?

Uznając, że „przeżycie estetyczne, jakiego dostarcza architektura, jest rezultatem percepcji praw natury (powszechnych idei)" należy uznać, że *obiekty architektoniczne, które tych idei nie ujawniają lub zgoła fałszują, są pozbawione wartości* [14]. Skręcona kolumna sugerująca przebieg sił niezgodny z rzeczywistością wydaje się w tym aspekcie spokrewniona z karkołomnymi formami Gehry'ego i innych dekonstrukcjonistów. Ich budynki fałszują swoją zasadę konstrukcyjną, zatem prawa fizyczne, które rządzą stabilnością obiektu nie są zrozumiałe dla obserwatora. Budynek staje się pewną zagadką, tajemnicą. Tymczasem Einstein twierdził, że *najpiękniejszą rzeczą, jakiej możemy doświadczyć, jest tajemnica. Jest to źródło całej prawdziwej nauki i sztuki*.

Formy współczesnych budynków oszukują. Konstrukcja jest w nich nie tylko ukrywana, ale również sztucznie komplikowana, zakłócana elementami stanowiącymi bezproduktywne wstawki. Architekci nie mówią już prawdy. Ale podobnie czynił niegdyś Salvador Dali: *Tylko idioci mówią prawdę. Ja jestem inteligentny, więc nie mówię prawdy*. Może zatem nowa architektura nie jest piękna w naturalny sposób, ale za to bardziej inteligentna, czy też przeznaczona dla bardziej inteligentnych odbiorców?

Niewątpliwie dzisiejszy odbiorca lubi być zaskakiwany, a nawet szokowany. Należy tu jednak podkreślić złożoność i długotrwałość procesu percepcji artystycznej dzieła architektury. Pierwszy kontakt z zaskakującą formą może rzeczywiście być powo-

dem silnego wzruszenia, ale w dalszej kolejności pojawia się wewnętrzna potrzeba poznania zasad ukształtowania tej formy. Piękno jest wszakże czymś więcej niż tylko chwilowym, powierzchownym zaskoczeniem. Jest odkrywaniem głębszych wartości zawartych w dziele. Wartości te, jak pokazuje historia sztuki, decydują o uznaniu dzieła za trwale piękne, a nie tylko za odpowiadające modzie swego czasu.

Wielu współczesnych architektów dąży do tworzenia nowych form, przerastających swą oryginalnością dotychczasowe dzieła. Podobne zjawisko, być może o jeszcze większym nasileniu, występowało w pierwszej połowie XX wieku. Wówczas jednak większość nowych form wynikała z wykorzystania potencjału prekursorskich rozwiązań konstrukcyjnych. Wydaje się, że dzisiaj nowatorstwo konstrukcji nie nadążą za pędem ku zadziwiającym rozwiązaniom formalnym. Rozwój systemów konstrukcyjnych, opartych na niezmiennych wszakże zasadach fizycznych, nie przebiega równie dynamicznie jak ograniczona jedynie wyobraźnią projektantów ewolucja form.

Jeszcze wolniejsze są przemiany, a być może w ogóle nie następują, w sposobie odczuwania piękna. *W dziedzinie wartości estetycznej bowiem nie istnieje postęp, taki jak w dziedzinie techniki czy nauki. Dzieła dzisiejsze i dzieła sprzed dwu czy trzech tysięcy lat w wymiarach estetycznych mogą niekiedy być sobie równe* [15]. Wydaje się, że dzisiejsi architekci doszli do wniosku, że nie mogą konkurować pod względem piękna budowli ze starymi mistrzami. Z pewnością ich nie pokonają. Mogą im najwyżej dorównać, a to nie spełnia ambicji niektórych współczesnych twórców. Stąd też wynika ich dążenie do przyćmienia dawnych budowli, jeżeli nie pod względem wzbudzania odczucia piękna, to pod względem wzbudzania zaskoczenia.

Do nielicznych architektów, dla których konstrukcja wciąż jeszcze odgrywa dominującą rolę w kształtowaniu formy architektonicznej zalicza się Santiago Calatrava. Jego twórczość jest budzącym nadzieję przykładem tego, że struktura wynikająca z praw statyki, oryginalność i „naturalne piękno" mogą kumulować się w dziele współczesnej architektury. Dzieła Calatravy pokazują również, że dążenie do indywidualizmu, dominujące w ostatnich latach, nie musi stać w sprzeczności z przestrzeganiem zasad ekspresji sił. *Calatrava mówi, że często spotyka się z głosami, że podążanie za wytycznymi wynikającymi z przesłanek konstrukcyjnych (wynikających z praw fizyki) może doprowadzić do monotonii. On nie podziela tego poglądu. Uważa, że zawsze pozostaje pewien margines na wyrażenie indywidualności projektanta* [16].

ŹRÓDŁA FOTOGRAFII

fot. 1. – Gössel P., Leuthäuser G., *Architecture in the Twentieth Century*, Taschen, Köln 1991.
fot. 2. – Bill M., *Robert Maillart. Girsberger*, Zürich 1955.
fot. 3, 4. – Major M., *Pier Ligi Nervi*, Arkady, Warszawa 1978.
fot. 5. – Faber C., *Candela und seine Schalen*, Callweg, München 1965.
fot. 6. – Blaser W., *Santiago Calatrava – Engineering Architecture*, Birkhäuser Verlag, Basel – Boston – Berlin 1990.

## BIBLIOGRAFIA


R. Banham, *Rewolucja w architekturze,* Warszawa, 1979, s. 24.

R. Banham, *Rewolucja…*, *op. cit.* s. 24.

N. Pevsner, *Pionierzy współczesności*, Warszawa, 1978, s. 180.

A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1844, t. I, s. 238-239.

Określenie te pochodzi z książki J. Sławińskiej*, Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Warszawa, 1997.

W. Morris, *Sztuka a piękność ziemi* [w:] *Podstawy kultury estetycznej*, Lwów-Warszawa, 1906, s. 26.

E. Freyssinet, *Our Fiftieth Anniversary*, „Concrete and Construction Engineering" 1/1956, s. 1.

Z. Wasiutyński, *O architekturze mostów*, Warszawa, 1971, s. 15.

Max Bill porównuje Roberta Maillarta do jego rówieśnika Pieta Mondriana i wskazuje, że obaj pchnęli sztukę na nowe tory, [w:] M. Bill, *Robert Maillart*, Zürich, 1955.

P.L. Nervi, *Wpływ żelazobetonu oraz postępu w technice i nauce na architekturę współczesną i przyszłą*, „Architektura" 11–12/1961, s. 473.

J. Sławińska, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Warszawa, 1997, s. 18.

Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa, 1989, s. 46.

Z. Tołłoczko, *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków, 1995, s. 30.

J. Sławińska, *Ekspresja sił…*, *op. cit.* s. 13.

Z. Tołłoczko, *Wybrane problemy…*, s. 38.

Ph. Jodidio, *Santiago Calatrava*, Köln, 2003, s. 14.

Beata Nowogońska*

# PIĘKNO GOTYKU, PIĘKNO WSPÓŁCZESNE – JAK JE POŁĄCZYĆ?

**BEAUTY OF GOTHIC, BEAUTY OF MODERN TIMES – HOW TO MERGE THEM?**
The inclusion of a contemporary architecture in the existing one is a difficult task. A discussion how to merge the magnificent, Gothic architectural details of parish church in Gubin, with new elements during the planned renovation of the temple is an excellent example of how challenging task it is.

*Projektowanie architektoniczne nie jest początkiem, lecz jakby dalszym ciągiem pisania poematu, który został już rozpoczęty*
Juliusz Żurawski

Wpisanie architektury współczesnej w architekturę już istniejącą jest niezwykle trudnym zadaniem. Niełatwe jest połączenie piękna form współczesnych z pięknem architektury zastanej. Czy oryginalne, nowe formy powinny przytłumić architekturę istniejącą? A może wpasowanie architektury współczesnej ale pozbawionej rozmachu do istniejącej da w efekcie piękną kompozycję?

Problem scalenia szlachetnych detali gotyckiej budowli ze współczesnymi formami występuje podczas dyskusji nad koncepcją odbudowy kościoła farnego w Gubinie.

**Wspomnienie piękna**

Fara gubińska to jeden z najważniejszych zabytków architektury gotyckiej w zachodniej części Polski. Pierwotnie w XIII wieku fara posiadała formę romańskiej trójnawowej bazyliki z półkolistymi absydami, potem dobudowano dwie wieże oraz wydłużono prezbiterium. W XIV wieku korpus główny bazyliki został zburzony, a w jego miejsce wzniesiono pięcioprzęsłowy korpus halowy. W kolejnym stuleciu świątynia została rozbudowana o trójnawowe prezbiterium z wielobocznym obejściem i kaplicami między przyporami. Następna przebudowa w XVI wieku obejmowała mury obwodowe i filary wewnętrzne korpusu, powstała wtedy czteroprzęsłowa trójnawowa hala. Ceglane ściany boczne zostały wzmocnione wysuniętymi skarpami, a w przestrzeniach między nimi umieszczono kaplice nakryte sklepieniami krzyżowymi, gwiaździstymi i sieciowymi. W XVI wieku wzniesiona została także wieża w miejsce dwóch wież romańskich, a następnie założono nad korpusem sklepienia sieciowe. W 1945 roku budowla została spalona i do dzisiaj nie jest odbudowana.

Fara jest ruiną w środku miasta. Nieosłonięte dachem mury są zamakane, występuje rozpad cegieł, pękanie i wykruszanie fragmentów. W elewacjach widoczne są pęknięcia i ubytki od pocisków artyleryjskich. Laskowanie maswerków uległo miejscowemu zniszczeniu, jest odspojone i odkształcone. Sklepienia zachowane są jedynie cząstkowo w części przęseł naw i prezbiterium. Brak jest jakichkolwiek pozostałości drewnianej konstrukcji więźby oraz pokrycia dachu.

Od 2006 roku podejmowane są próby ratowania zabytku. Wykonano remont i rekonstrukcję górnej części wieży. W oparciu o zachowaną ikonografię i dokumentację historyczną, została odtworzona kopuła i latarnia wieży. Obecnie trwają prace budowlane w korpusie głównym. Zniszczone fragmenty korony zostały rozebrane i przemurowane z zachowaniem układu spoin i wiązania cegieł. Konstrukcję usztywniono wieńcem żelbetowym biegnącym po ścianach obwodowych i łękach. W pozostałych znisz-

* Beata Nowogońska, dr inż., Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Budownictwa.

Gubin. Kościół farny. Widok od strony południowo-wschodniej

Gubin. Kościół farny. Fragment wnętrza

Sycylia. Villa Romana del Casale.
Szklane dachy przekrywające mury

Berlin. Kościół na Breitscheidplatz.
Nowoczesna budowla
w połączeniu z zachowaną wieżą

Hamar. Katedra.
Szklane przekrycie ruin

czonych fragmentach murów trwają uzupełnienia ubytków z zachowaniem licowania i wiązania cegieł gotyckich, naprawiane są maswerki, przemurowywane są spękania przesklepień łukowych otworów okiennych.

**Dylematy czasu odbudowy**

Aktualnie trwa dyskusja nad formą odbudowy przekrycia korpusu głównego fary. W rozważaniach dotyczących rekonstrukcji przejawiają się różne skrajne zdania i poglądy.

Zwolennicy pełnej rekonstrukcji i odtworzenia postaci historycznej dążą do pokazania stanu pierwotnego budowli. W myśl zasady *jest to triumfem naszej epoki, że potrafimy się wtajemniczyć w charakter stylowy i dopełniać we właściwym duchu prace przeszłości* 1] należałoby odtworzyć bryłę dachu i sklepienia fary gubińskiej przy zastosowaniu rozwiązań nie ingerujących w historyczny układ architektoniczno-konstrukcyjny budowli. Dach fary był wysoki, łamany, wielospadowy, konstrukcja więźby wielopoziomowa, sklepienia nad korpusem – sieciowe. Forma architektoniczna tej pięknej lecz nieistniejącej części budowli budzi sentyment, należałoby ją zachować. Większość koncepcji wykorzystuje tradycyjne materiały, ale zaproponowane zostało także rozwiązanie odtworzenia bryły z nowoczesnych materiałów, np. szklane sklepienia. Szklane przekrycie o odwzorowanych historycznych kształtach sklepień sieciowych byłoby pięknym oryginalnym elementem ponad gotyckimi murami.

Jednak odtwarzanie uważane jest za falsyfikat, kopiowanie, niewłaściwą imitację [2]. Odtwarzane zabytki mogą dać przyszłym pokoleniom wypaczony obraz, kopia nie przekazuje przecież wartości estetycznych. Ochrona substancji zabytkowej powinna wykorzystywać najnowocześniejsze zdobycze techniki. Uzupełnienia budowli powinny być wykonane jako elementy nowe, zdecydowanie odróżniające się od fragmentów oryginalnych [3]. W miejsce nieistniejących części budowli powinna być wprowadzana sztuka współczesna. Poszukiwanie harmonii między detalami gotyckiej budowli z formami współczesnymi jest *tajemnicą kojarzenia się w zgodną całość form stylowo różnych* [4]. Wartości historyczne można przecież pogodzić z architekturą współczesną. Wśród koncepcji zastosowania współczesnych form największe uznanie zyskały propozycje, gdzie uzupełnienia mają charakter prosty, pozbawiony dekoracyjnych indywidualności, np. sześcienna bryła szklana we wnętrzu. Piękno ukryte w swej prostocie doskonale wpisuje się w szlachetne formy gotyckie.

Co do jednego panuje zgoda – adaptacja fary gubińskiej na współczesne funkcje użytkowe wyklucza zagospodarowanie budowli w formie trwałej ruiny. Odrzucane są także propozycje ograniczenia budynku do roli przedmiotu muzealnego.

**Co dalej?**

Aktualne rozważania dotyczą jedynie docelowego wyglądu bryły budynku, rekonstrukcji dachu i sklepień. Fara gubińska była kilkakrotnie przebudowywana, a poszczególne fazy uwidoczniają prowadzone badania archeologiczne. W trakcie prac nad koncepcją zagospodarowania wnętrza budowli dojdzie zapewne jeszcze jeden głos w dyskusji – wizja zachowania wszelkich nawarstwień.

Inicjatywa odbudowy gotyckiej budowli tworzy możliwości rozwiązania wielu problemów, zarówno kulturowych jak i gospodarczo-społecznych. Odbudowa będzie pomocna w procesach porządkowania krajobrazu kulturowego, pozwoli na uratowanie zabytku i jednocześnie stwarza szanse wykorzystania obiektu na współczesne potrzeby mieszkańców obszaru przygranicznego. I co najważniejsze – piękno architektury istniejącej zostanie zachowane i podkreślone pięknem architektury współczesnej.

PRZYPISY

[1] W. Łukaszewicz, *Do dziejów restauracji prezbiterium kościoła Panny Marii w Krakowie*, Czas, 1889 nr 194–196, zgodnie z poglądami Violet le Duca, W. Demetrykiewicza.
[2] K. Piwocki, *Uwagi o odbudowie zabytków*, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury R. VIII, 1946, nr 2.
[3] Wg doktryny Maxa Dworaka.
[4] A. Szyszko-Bohusz, *Stosunek sztuki nowożytnej do konserwacji zabytków,* Rocznik Architektoniczny 1912–13, Lwów, 1913.

Aleksander Owerczuk*

# DESTRUKCYJNY CZYNNIK CZASU A PIĘKNO ARCHITEKTURY

**THE DESTRUCTIVE TIME FACTOR AND THE BEAUTY OF ARCHITECTURE**
Although architecture is the most durable of all art forms, even the most cleverly designed buildings become old with time. The aging does not only cause technical problems, but also changes the construction's appearance. Yet architecture does not necessarily have to lose its esthetic values with time. On the contrary, it can gain new ones and become even more beautiful.

Celem dzieła sztuki jest oddziaływanie na odbiorcę. W sposób bezpośredni wpływa ono na nasze odczucia poprzez nadaną mu formę. Pod „zewnętrzną szatą", odbieraną przez zmysły, kryje się przekaz intelektualny. Do jego odczytania potrzebna jest pewna wiedza. W określonym czasie i miejscu szeroko rozumiana kultura przekazuje człowiekowi alfabet umożliwiający odczytanie wytworów działalności artysty. Z upływem lat i stuleci, wraz ze zmianami świadomości odbiorcy, przekaz dzieła sztuki staje się mało czytelny, a nawet niezrozumiały. W końcu zdolność poznania treści dzieła staje się domeną specjalistów.

Następnym pokoleniom przekazywana jest fizyczna strona dzieła sztuki. To ona staje się najważniejszym, a często jedynym elementem dostępnym odbiorcy. Nasuwa się pytanie, czy forma, która dotrwała do naszych czasów jest tym, co chciał przekazać twórca? Czy piękno, którym chciał zauroczyć sobie współczesnych jest tym samym pięknem obecnie?

Efektem destrukcyjnej działalności czasu jest zmiana wyglądu dzieła sztuki. Nigdy nie jest ono takie samo, jak w momencie powstania. Czas nieuchronnie odciska na nim swoje piętno. Często bardzo szybko. John Ruskin, zagorzały zwolennik twórczości Williama Turnera, pisał: *Już w miesiąc po namalowaniu nie można oglądać żadnego obrazu Turnera w całej jego doskonałości* [1].

Zmienia się materia, z której dzieło zostało wykonane. Zmieniają się również warunki jego odbioru. Obrazy eksponowane w muzeach wyrwane są z kontekstu wnętrza, dla którego były pierwotnie przeznaczone. Sztuczne światło może fałszować barwy, które i tak zmieniają się z wiekiem. Żeby zachować, przynajmniej część pierwotnych właściwości, dzieła sztuki poddaje się wymyślnym zabiegom technicznym. Konserwacja powstrzymuje procesy starzenia na pewien czas, po którym należy ją powtarzać. Fakt przemijania tak ujmuje Alois Riegl, historyk i teoretyk sztuki: *Z chwilą jednak, gdy indywiduum (stworzone czy to przez człowieka, czy to przez przyrodę) zostanie uformowane – rozpoczyna się niszcząca działalność natury, to jest jej sił mechanicznych czy chemicznych, które zmierzają do tego, by indywiduum rozłożyć z powrotem na jego pierwotne elementy i włączyć w amorficzną całość przyrody* [2].

Również architektura nie opiera się działaniu czasu. Zmiany w otaczającej obiekt przestrzeni powodują powstanie nowych relacji. Pojawienie się w sąsiedztwie nowych budynków sprawia, że forma będąca niegdyś dominantą staje się jednym z wielu elementów większego założenia, tracąc niekiedy najważniejszą rolę. Z upływem czasu materiały budowlane zmieniają swoje cechy fizyczne. Blacha miedziana pokrywa się patyną. Zmienia jej kolor. Niemalowane drewno ciemnieje. Pod wpływem słońca, deszczu materiały elewacyjne blakną. Zniszczeniu ulegają zewnętrzne warstwy. Potem następuje korozja wgłębna. Ale nie tylko działanie natury daje widoczne efekty. Także ludzie, z myślą o których two-

* Owerczuk Aleksander, dr inż. arch., Politechnika Białostocka, Wydział Architektury

rzy się architekturę, zaznaczają swoją obecność. Wierni wchodzący przez stulecia do kościoła tym samym portalem pozostawiają na nim fizyczne piętno. Kamienie posadzki ścierają się, powstają zagłębienia. Na ścianach można zauważyć ślady po dotyku rąk ludzkich. Upływ czasu staje się coraz bardziej widoczny. W skrajnym przypadku budowle popadają w ruinę i niszczeją aż do całkowitego unicestwienia. Na zmiany materii fizycznej nakłada się zmieniająca świadomość kolejnych odbiorców. W efekcie ten sam obiekt nie jest już taki sam, lub nie jest w ten sam sposób odbierany.

Nasuwa się pytanie, czy ślady starzenia muszą obniżać walory estetyczne architektury? Czy może nadając nowe czynią ją piękniejszą?

Niszcząca działalność czasu wywołuje nie tylko negatywne uczucia. Bywa, że dodaje budynkowi swoistego piękna i uroku. Wzbogaca go. Patyna podkreśla dostojność zabytku, wywołując w odbiorcy refleksje związane z przemijaniem. Wartość „patyny" w obiektach architektury jako cecha pożądana została zauważona już dawno. Mimo niewątpliwie negatywnych skutków technicznych, w początkach rozwoju teorii konserwatorskich zwrócono uwagę na pozytywne strony tego zjawiska. Można powiedzieć, że *po śladach tej działalności poznaje się, że zabytek nie powstał w okresie najnowszym, lecz wcześniej lub później... W najnowszym więc dziele sztuki rażą nas zjawiska przedwczesnego przemijania (przedwczesnego rozpadu) – tak samo, jak w dawnym rażą nas zjawiska nowe (zwracające na siebie uwagę restauracje)* [3].

Zniszczone dzieło architektury jest niewątpliwie smutnym widokiem. Jest świadectwem nieuchronnego upływu lat i kruchości nawet tych najsolidniejszych budowli. W założeniu piramidy egipskie miały przetrwać wieki. Jednak już dawno dostrzeżono i inną stronę zjawiska. *Poetyka ruin* [4]. oddziaływała intensywnie na umysły drugiej połowy XVIII i XIX wieku. Stała się wtedy wartością wręcz pożądaną. Pobudzała wyobraźnię, przywoływała chwalebną przeszłość. W malowniczości ruin zaczęto dostrzegać piękno. Zachwycano się nimi, a nawet tworzono nowe. W drugiej połowie XVIII wieku w Rzymie wzniesiono pałacyk Tempietto Dituto będący sztuczną ruiną w założeniu ogrodowym Villi Albani [5]. Przykładów podobnych realizacji w Europie można przytoczyć wiele. Umiłowanie piękna zrujnowanych budowli znalazło odbicie w działaniach konserwatorskich. W Anglii chętnie eksponowane są pozostałości budowli przez stworzenie im tła w postaci gładkiej, zielonej murawy. Podkreśla to ich walory estetyczne i ich znaczenie w krajobrazie.

Pomijając problemy techniczne, dla architektury historycznej wiek nie musi być wadą. Zabytki, na których zaznaczył się upływ czasu, rzadko wywołują negatywne odczucia. Wykorzystywane tradycyjne materiały starzeją się w sposób widoczny, ale szlachetnie, nie budząc niechęci. Natomiast zbyt nachalna konserwacja i restauracja, odzierająca zabytki z ich zewnętrznych objawów przemijania, wprowadza nienaturalne uczucie nowości.

Sytuacja architektury powstałej w ciągu ostatnich stu, a nawet dwustu lat jest inna. Wydaje się, że znaczna część jej twórców nie troszczy się o to, jak będzie ona wyglądała, już nie za kilkaset, ale nawet za kilkadziesiąt lat. Być może jest to wynikające z tempa życia poczucie tymczasowości. Wyraz epoki, w której rzeczy, zanim zużyją się fizycznie zastępowane są przez inne. Wiele współczesnych obiektów pozostanie pięknymi tylko wtedy, gdy będą wyglądać jak nowe. Starzenie się jest im obce. Znaczna część materiałów obecnie stosowanych wygląda estetycznie, gdy nie widać na nich upływu czasu. Poddawane są ciągłym zabiegom technicznym, utrzymującym je w nienagannym stanie. Szklane elewacje lśnią czystością. Elementy stalowych konstrukcji systematycznie zabezpieczane są przed korozją. Więc raczej nie pojawi się na nich, świadcząca o ich wieku „patyna".

Mając na uwadze konsekwencje wynikające z doboru materiałów w proces starzenia się architek-

tury, wydaje się być zasadne stosowanie również obecnie naturalnych, tradycyjnych materiałów. Pozwalają one na zachowanie pierwotnie nadanych i sprzyjają pojawieniu się nowych wartości estetycznych. Są także i materiały sztuczne dobrze znoszące upływ czasu. Jednym z nich jest beton. W miarę starzenia się zachowuje swoje parametry techniczne. Po latach przeważnie nie traci walorów estetycznych. Sprawdza się jako wykończenie elewacji. Aby jednak spełnił należycie swoje zadanie wymaga użycia zgodnie ze swoimi właściwościami.

Stan zachowania obiektów architektury modernistycznej, które już właściwie są zabytkami, często pozostawia wiele do życzenia [6]. Materiały stosowane do realizacji nowych form nie zawsze były wykorzystywane w sposób zgodny ze sztuką budowlaną. Bywało, że ignorowano te zasady w imię realizacji idei formalnych. Efektem były problemy natury technicznej, jak również kłopoty z ich wyglądem. Chęć zrealizowania doktrynalnych założeń estetycznych stawała się ważniejsza od rozsądku technicznego. Niektóre obiekty modernistyczne straciły już wiele z dawnego wyglądu. Wymagają działań konserwatorskich.

Destrukcyjnemu działaniu czasu nie oparł się słynny Fallingwater w Pensylwanii zaprojektowany przez Franka Lloyda Wrighta. Pojawiły się tam różne problemy techniczne. Na przykład zaokrąglenie krawędzi pełnych betonowych balustrad i okapów przyśpieszyło proces ich niszczenia [7]. Tam gdzie architekt zastosował naturalny kamień ślady starości prawie lub w ogóle nie są widoczne. Również wyglądowi Willi Savoye Le Corbusiera nie służy dobrze działalność czasu. Po zabiegach konserwatorskich odzyskała swoją świetność.

Wśród obiektów architektury XX wieku znaleźć można realizacje zachowujące walory estetyczne, mimo widocznych upływu lat. O twórczości Wrighta Peter Blade pisał: *Ciekawe, ze Taliesin Zachodni… mógłby wyglądać równie pięknie jako ruina. Bo materiały nietrwałe tworzyły jedynie lekką nadbudówkę na szczycie masywnych wałów z betonu pustynnego.* [8] Być może geniusz architekta, świadomie lub podświadomie, przewidział skutki ewentualnej destrukcji tak wznoszonych budowli. Kilka lat po realizacji w 1940 roku spłonął dom Pausonów w Phoenix w stanie Arizona. Pozostała po nim ruina wydaje się być piękniejsza od samego domu [9].

Według Witruwiusza trwałość, obok piękna i użyteczności, to jedna z trzech najważniejszych cech budowli. Ale nie ma nic wiecznego. Nawet najlepiej zaprojektowane obiekty poddają się działaniu czasu – starzeją się. Ideałem byłoby, gdyby ich starzenie nie stało w sprzeczności z cechą piękna, a może nawet ją wzmacniało. Jest to możliwe. Świadczy o tym wiele przykładów architektury historycznej i współczesnej.

Podsumowaniem rozważań mogą być słowa Johna Ruskina: *Prawo dobrej kompozycji powinno być we wszystkich wypadkach następujące: układ mas większych powinien być kwestią ważniejszą aniżeli wykonanie mas mniejszych. Lecz w architekturze większa część owego wykonania jest udatna tylko wtenczas, gdy przewiduje możliwe skutki czasu; jest w tym efekcie (tak ważnym, że należy nań szczególną zwrócić uwagę) piękność, której nic nie zastąpi, i na którą wprawność nasza zważać winna i do niej dążyć* [10].

PRZYPISY

[1] Cyt. za W. Łysiak, *MW*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1987, s. 16.
[2] A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Enstehung*, Wien 1903 r., [w:] E. Małachowicz, *Ochrona środowiska kulturowego*, t. 2, PWN, Warszawa 1988, s. 338.
[3] *Ibidem*, s. 338, 339.
[4] Termin zaczerpnięty z książki U. Eco, *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2005, s. 285.
[5] D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Arkady, Warszawa 2001, s. 315.
[6] Zob.: G. Rich, *Modern Matters*, The Architectural Review, 2/2006, s. 41–45.
[7] *Ibidem*, s. 42.
[8] Peter Blake, Frank Lloyd Wright, WAiF, Warszawa 1990, s. 124, 125.
[9] *Ibidem*, s. 125.
[10] J. Ruskin, *The seven lamps of architecture*, London 1849, *Szósta lampa – Pamięci* (tłum. wg „Architekt", nr 3–5, 1903), [w:] E. Małachowicz, *Ochrona środowiska kulturowego*, t. 2, PWN, Warszawa 1988, s. 318.

Jolanta Owerczuk*

# ARCHITEKTURA Z LOTU PTAKA

**ARCHITECTURE FROM BIRD'S EYE VIEW**
Ever since man gained the ability to fly, his perspective of observing objects stopped being limited to seeing them from the surface of the ground. New possibilities of perception have emerged. Contemporary architectural constructions provide examples that their bird's eye view reveals the esthetic values of their form. Viewing from above adds new content to the already known appearance of historic architecture seen from the ground.

*Widok z lotu ptaka otworzył nam nowe aspekty świata. Takie nowe możliwości percepcji wnoszą z sobą nowe uczucia, którym artysta musi nadać formę* [1].

Sigfried Giedion

Człowiek zdobywa świadomość istnienia przedmiotów w otaczającej przestrzeni za pomocą zmysłów. Najwięcej informacji i w zdecydowanie szybszym czasie od pozostałych przekazuje mu zmysł wzroku. Bezpośrednia obserwacja dostarcza wielu różnych widoków tego samego przedmiotu. Pozwalają one stworzyć *przedmiot wzrokowy* danego *przedmiotu rzeczywistego*. Jak podkreśla Kazimierz Bartel, pomiędzy przedmiotem rzeczywistym a jego widokiem, jak również pomiędzy różnymi widokami tego samego przedmiotu, mogą zachodzić wielkie różnice [2]. Wynikają one ze sposobu w jaki oko postrzega przestrzeń. Poznanie mechanizmów widzenia pozwoliło zbudować teorię perspektywy. Obserwacja różnic w wyglądzie tej samej rzeczy, w zależności od położenia jej względem widza, umożliwiła sformułowanie zasad zapisu perspektywicznego. Wszystkie kadry tego samego fragmentu przestrzeni można podzielić na cztery grupy, odpowiadające czterem ujęciom perspektywicznym.

Przestrzeń architektoniczna może być sytuacją w przestrzeni realnej, wyobrażeniowej, myślowej i świadomościowej. Zrealizowana budowla *dociera do świadomości obserwatora poprzez obrazy wzrokowe* [3]. W każdej chwili można w pamięci wywołać poszczególne widoki, odtworzyć z nich jej kształt, obejść ją w myślach ze wszystkich stron. Zdobywane drogą obserwacji doświadczenia wzrokowe wzbogacają wyobraźnię, inspirują twórcze działania. Krystalizujący się w umyśle przestrzenny model przyszłego obiektu nierzadko przyjmuje formę podporządkowanych prawom widzenia obrazów perspektywicznych.

Do niedawna widzenie przedmiotów ograniczało się do perspektywy związanej z ziemią. W fotografii spotkać się można z określeniem perspektywy normalnej. Odnosi się ono do kadrów przestrzeni postrzeganej z wysokości człowieka, rejestrowanych aparatem o poziomowym ustawieniu osi obiektywu. Podczas oglądania wysokich budowli czy obiektów monumentalnych wzrok unosi się ku górze. Powstaje wówczas perspektywa żabia. Choć jest to obraz w innym ujęciu, jest on nadal widokiem z poziomu terenu. Szczególne cechy ma widok z góry. Wydaje się być niezwykły. Ileż to razy wspinano się na strome wzgórze lub na wieżę by móc podziwiać ścielące się u stóp widoki? Gdy człowiek wzniósł się w powietrze pojawiły się, jak zauważa Sigfried Giedion, nowe możliwości percepcji [4].

Architektura współczesna wnosi nowe wartości estetyczne. Oferuje piękno które dostrzec można tylko poprzez widoki z lotu ptaka.

Techniczne zdobycze cywilizacji przybliżają ten niecodzienny sposób widzenia świata. Nie każdy,

* Owerczuk Jolanta, mgr inż. arch., Politechnika Białostocka, Zakład Techniczny Wspomagania Projektowania.

a przynajmniej nie co dzień, może doświadczać widoków z wysokości kilkuset metrów. Powszechnie dostępne zdjęcia lotnicze czy satelitarne prezentują zarówno współczesną, jak i zabytkową architekturę w nowych odsłonach. Za niezwykłością widoków z lotu ptaka przemawia fakt, że zdolność układu postrzegania do kompensacji zmiany wielkości w zależności od odległości postrzeganego obrazu jest mniejsza w kierunku pionowym niż przy „normalnej", poziomej linii wzroku [5]. Prawdopodobnie dlatego oglądane z wysoka przedmioty wydają się bardzo małe. Widzenie w perspektywie z dużej wysokości niweluje szczegóły formy. Bryły o geometrycznych kształtach zyskują z tej odległości na wyrazistości.

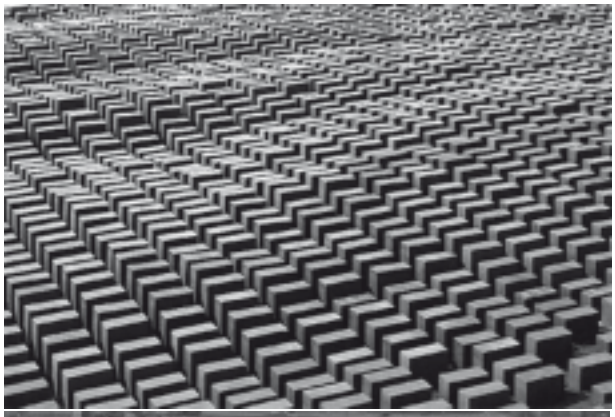
W świecie widzianym z wysoka budynki zwężają się optycznie ku dołowi. W uchwyconych z góry kadrach przestrzeni miejskiej najważniejsze zdają się być piętrzące się malowniczo, pokryte dachówką dachy. Tylko gdzieniegdzie, pomiędzy nimi pojawia się fragment elewacji, ale te lepiej ogląda się ze zwyczajnej wysokości. Rozciągający się z okien górnych pięter widok staromiejskiej zabudowy ma szczególny charakter. Niewielu oprze się jego urokowi.

Kiedy człowiek wzniósł się w powietrze, przestał być ograniczany widzeniem przedmiotów z perspektywy związanej z ziemią. Gdy w listopadzie 1783 roku odbył się pierwszy lot człowieka balonem istniejące budowle i założenia urbanistyczne zyskały nowy wymiar. Założenie wersalskie mogło być od tej pory podziwiane nie tylko z okien pałacu. Lot balonem, samolotem a dziś także zdjęcia z satelity pozwalają podziwiać piękno barokowych założeń pałacowych, efekty urbanistycznej działalności Sykstusa V w Rzymie czy wyrazisty plan Brasilii autorstwa Lucio Costy.

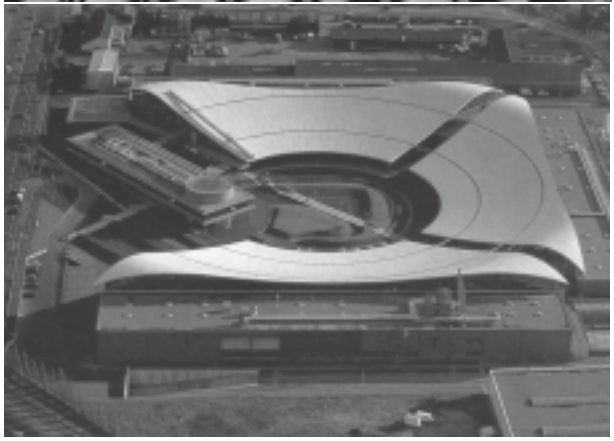
Wysokość, z jakiej można dziś podziwiać widoki jest właściwie nieograniczona. I choć pod względem optycznym i matematycznym ciągle można uznawać je za perspektywę, w pewnym momencie „tracą" swój trzeci wymiar. Pojedyncze budynki stają się elementem większej, obejmującej całe zespoły, dzielnice, miasta całości, wykazującej cechy reliefu czy „płaskiej" abstrakcyjnej kompozycji.

Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie (2005) autorstwa Petera Eisenmana i Richarda Serry składa się z pola pomnikowego i podziemnego centrum informacyjnego. Dwa tysiące siedemset jedenaście betonowych bloków, ustawionych w porządku ortogonalnym, tworzy przestrzenny labirynt [6]. Stojąc na skraju pomnika, w bezpośredniej bliskości ma się jedynie niewysokie lub wręcz całkiem płaskie bloki. Poziom górnych powierzchni pozostałych brył nieznacznie się zmienia. Raz trochę opada, innym razem nieco się wznosi. Całość, z wysokości otaczających pomnik budynków wygląda jak betonowa płaskorzeźba. Teren pod betonowymi prostopadłościanami nie jest płaski. Nadano mu kształt niecki. Zagłębia się w centralnej części. Znajdujące się tam bloki mają wysokość dochodzącą do pięciu metrów. Rozpostarta u stóp kompozycja betonowych klocków, waz z zagłębianiem się w labirynt, zmienia się w las wysokich bloków. Takie ukształtowanie terenu pozwoliło stworzyć zaskakującą i niepokojącą iluzję przestrzennej rozciągłości. Odczucia te wzmacnia być może kontrast widoków – obserwowana na granicy założenia perspektywa z góry, z perspektywą widzianą w najniższym punkcie niecki. W oglądanej z lotu ptaka budowli nie odczuwa się jej „głębokości". W widoku tym przypomina ona płytki raster.

W latach 1988–1991 w Aulnay-sous-Bois we Francji powstała nowa fabryka L'Oréal. Architekci Denis Valode i Jean Pistre zaprojektowali budynek o wyrazistym symbolicznym kształcie, inspirowanym w początkowej fazie formą trzypłatkowej orchidei. Stworzyli jasną, wolną od podpór przestrzeń do pracy, rozmieszczoną wokół centralnego ogrodu. Widoki dostępne z poziomu terenu prezentują transparentne, całkowicie przeszklone elewacje. Od strony patio widoczna jest jasna, prawie gładka powierzchnia, opadającego łagodnym łukiem dachu. W perspektywie z lotu ptaka właśnie ów dach nadaje charakter



1



2

3

1. Peter Eisenman i Richard Serra, *Pomnik Pomordowanych Żydów Europy*, Berlin, Niemcy 2005 (A. Kołtuńska, Pomnik Pomordowanych Żydów Europy Berlin, Niemcy, [za:] http://g-punkt.pl)
2. Denis Valode i Jean Pstre, *Fabryka L'Oréal*, Aulnay-sous-Bois, Francja 1991 (P. Jodidio, *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 1998, s. 223.)
3. Domique Perrault, *Olimpijski Welodrom i Pływalnia*, Berlin, Niemcy 1999 (http://www.perraultarchitecte.com).
4. Widok na Katedrę Św. Jana i dachy Torunia (http://www.torun.pl)

4

całemu założeniu. Jak zauważa Philip Jodidio kształt tej architektury posiada futurystyczny powab [7].

Olimpijski Welodrom i Pływalnia w Berlinie (1999) to przykład architektury, której walory oglądać można wyłącznie w perspektywie z lotu ptaka. Francuski architekt Dominique Perrault zaproponował rozwiązanie, które kojarzyć się może bardziej z fragmentem ukształtowanego krajobrazu, aniżeli z architekturą. Dwa duże budynki są niemal całkowicie „zatopione" w sztucznym nasypie, wznoszącym się do wysokości wiaduktu nad przebiegającą obok linią kolei. Sadząc na nasypie jabłonie stworzono formę dostępnego dla wszystkich parku-sadu. Dzięki zastosowanym na zewnątrz materiałom – metal i szkło – powierzchnia dachu w ciągu dnia kojarzy się z taflą wody, w nocy w sposób szczególny uzupełnia oświetlenie parku [8]. Wyniesioną na zaledwie jeden metr ponad powierzchnię murawy budowlę można oglądać podczas spaceru. Jednak zdecydowanie bardziej atrakcyjny jest widok z lotu ptaka. Na tle prostokątnego nasypu lekko połyskującą, metaliczną powierzchnią zaznaczają swą obecność kwadratowy kształt pływalni i okrągły welodromu. Od zieleni trawnika odcinają się jasnego koloru, spiralne linie ścieżek na skarpach przy każdej z brył. Ta oszczędna w środkach, elegancka forma najlepiej prezentuje się oglądana przy wzroku skierowanym prawie pionowo. Chciałoby się powiedzieć, że najlepszą perspektywą berlińskiego zespołu sportowego jest jego rzut.

W modernizmie manifestacyjny wyróżnik nowoczesności stanowiły płaskie dachy. Nadawały one kubicznym budynkom cechy kompozycji abstrakcyjnej. Za takie też można uznać wiele współczesnych realizacji. Widok z lotu ptaka dopełnia postrzegany z ziemi obraz architektury. Czasem, będąc tym najbardziej reprezentacyjnym ujęciem, umożliwia odbiór pełni walorów formy. Podkreśla jej wyrazistość, odkrywa przed widzem zasady kompozycyjne, których odbiór z poziomu terenu bywa utrudniony, a czasem wręcz niemożliwy. Uchwycone z wysoka kadry architektury przedstawiają jej syntetyczną, „pozbawioną" wysokości formę, są jak jej ideogram.

PRZYPISY

[1] S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1968, s. 462.
[2] K. Bartel, *Perspektywa malarska, t. 2*, Warszawa 1958, s. 8.
[3] M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 2003, s. 78.
[4] S. Giedion, *op. cit*., s. 462.
[5] R. L. Gregory, *Oko i móz*g, Warszawa 1971, s. 198.
[6] B. Schäfer, *Labirynt Eisenmana*, „Architektura & Biznes" 2006 nr 5, s. 45.
[7] P. Jodidio, *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 1998.
[8] G. Crespi [red.], *Projekt and Architecture Dominique Perrault /with an Essay by Laurent Stalder*, Milano 2002, s. 46.

Karolina Pacholewicz*

# RZEŹBA CZY MASZYNA ARCHITEKTONICZNA

**SCULPTURE OR ARCHITECTURAL MACHINE**
Authors of the Mercedes-Benz Museum in Stuttgart brought the same meaning for the function, construction and the form. All elements of its structure are equally important. Each follows preceding one and has impact on the successive. This structure creates the net of countless amount of connections between the durability, purposefulness and the shape. Is it enough to talk about beauty?

Współczesna architektura wędruje w niezliczonych kierunkach. Twórcy stawiają sobie najróżniejsze priorytety poszukując idei, inspiracji. Świat zatraca się w pędzie ku nowoczesności. Twórczość architektoniczna nie potrzebuje już harmonii, ładu, czy nawet stosowności by otrzymać miano objawionego piękna, w którym chaos rządzi się swoim porządkiem. Pomysłowość czy oryginalność stają się miarą dzieła, a dzięki możliwościom obliczeniowym komputerów, coraz śmielsze konstrukcje, jeszcze do niedawna nieosiągalne, nabierają realnych kształtów. Czy w narastającej plątaninie dróg, w mnogości metod, różnorodności teorii, rozpryśniętych zdań i słów, można przerzucić, gdzie tylko się zechce, deskę, mostek – słowo klucz: „piękno"?

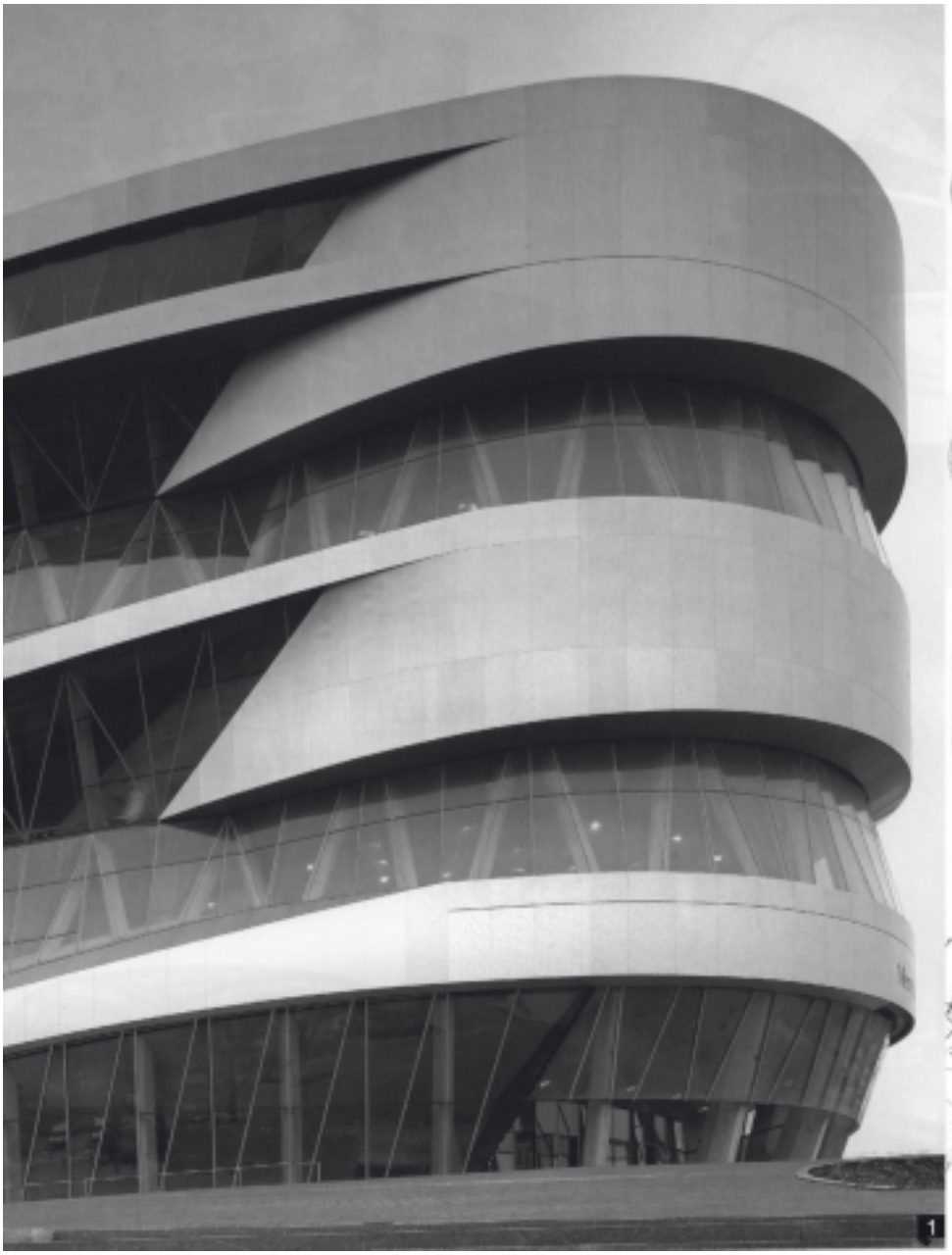
Obok swoich głównych fabryk w Stuttgart-Untertürkheim Mercedes-Benz stworzył pomnik swojej marce, swojej historii a nade wszystko swoim Automobilom. Twórcami projektu są amsterdamscy architekci z UNStudio, którzy w 2001 r. otrzymali pierwszą nagrodę w międzynarodowym konkursie architektoniczny na ten obiekt.

Przy nieustannie szumiącej czteropasmowej autostradzie wylądował zagadkowy obiekt o metalicznie lśniących płaszczyznach pochylonych w przeróżne strony, pocięty wstęgami przeszkleń. Bryła, choć masywna i zwarta dzięki delikatnemu falowaniu linii w poziomie i zdecydowanym nacięciom tworzącym mocne cienie, traci swą wagę, drga, unosi się, wiruje. Ta zewnętrzna struktura jest odbiciem wyjątkowej wewnętrznej organizacji funkcji. Na planie przywodzącym na myśl liść koniczyny wspinają się ku górze dwie rampy. Poziomy budynku rozkładają się dookoła centralnego atrium. Panoramiczne pomieszczenia i pochylnie pozwoliły stworzyć „piedestał", dzięki któremu możliwe jest oglądanie eksponatów z różnych ujęć perspektywicznych. Wzrok, niczym nieograniczony, wędruje wzdłuż linii rampy, delikatną krzywą wciąż wyżej i wyżej, podróżuje przez lata, style, do przeszłości. Świat skręcony wokół atrium, komina powietrznego, złożony jest z pełnych nastroju, zaklętych w czasie inscenizacji. Jest to świat „Mitu Mercedesa". Zgromadzone auta sportowe zainstalowane na pochyłej płaszczyźnie sprawiają wrażenie, że zaraz ruszą do wyścigu po prawdziwym torze wyścigowym.

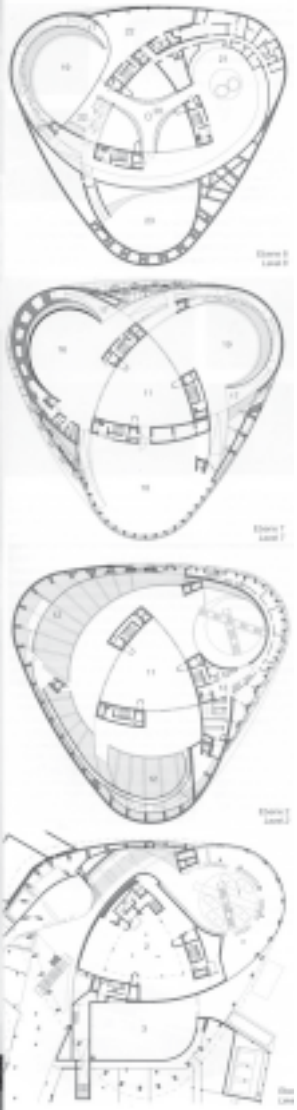
Tematycznie uporządkowana wystawa „Kolekcja" zorientowana jest na zewnątrz, ku światu [1]. Wzrok i tu niczym nie zatrzymany ucieka między samochodami, przez przeszklenia, za miasto, ku wzgórzom i dalej ku niebu. Przestrzeń przepływa, nie natrafiając na ostre krawędzie, na ściany. Obiekty pojawiają się i znikają, budynek rozwija się i zaskakuje. Nie mając odniesienia do poziomej bądź pionowej płaszczyzny, do kąta prostego, ma się wrażenie jakby przestrzenie krążyły, obracały się wokół. Pojawia się tu koncepcja rozdziału i ponownego połączenia przestrzeni wystawienniczej. Dwie przeplecione rampy wokół atrium nie stanowią całego systemu komunikacji, składającego się z wijących się pochylni, płynących schodów i kapsuł – wind.

* Pacholewicz Karolina, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

1. Na granicy możliwości – muzeum Mercedesa w Stuttgarcie, [w:] Architektura Murator, 8(143)2006, Warszawa, s.87.
2. Mercedes – Benz Museum In Stuttgart, [w:] Detail Konzept, 46. Serie 2006/9, München, s. 978 i 979.



1



2

Skomplikowana geometria całości wymusiła opracowanie dynamicznej struktury przenoszącej obciążenia, gdzie elementami konstrukcyjnymi są zarówno stropy, jak i rampy, przechylone słupy elewacji oraz segment nazwany „Twist". Obciążenia poziome wywołane przechyleniem słupów fasady poprzez stropy są przenoszone na trzon centralny. Rampa przestaje tu być tylko cienką płytą wspinającą się wzdłuż elementów konstrukcji. Ta dynamiczna forma nabiera gabarytów, staje się skrzyniowym dźwigarem o zmiennym przekroju. Zostaje włączona w system konstrukcyjny przenosząc ciężar stropów i własny na elementy nośne fasady i atrium. Przestrzeń wystawiennicza porywa zwiedzających rzeką czasu. Jest niczym nieograniczona, stropy osiągają tu rozpiętość do 30 metrów bez podpór pośrednich.

Najważniejszymi elementami konstrukcji są segmenty „Twist". Zaczynające się jako dźwigary skrzynkowe zamocowane do krótszego boku jednego z szachtów tworzących trzon centralny budynku. Rozciągają się na długości 32 metrów i kończą wąskim przekrojem o nachyleniu 20 stopni. Ich ściany zewnętrzne są przechylone, a przebieg skręconego przekroju skrzynkowego tworzy podwójną helisę [2]. Ta zaskakująca forma, wzmocniona stężeniami wewnętrznymi i płaskimi elementami kratownic, pozwala unieść ciężar ekspozycji.

Muzeum nie ukrywa we wnętrzu materii, z której zostało stworzone. Surowa powierzchnia betonu, naznaczona śladami szalunków, wije się, skręca, bądź pnie mocnymi blokami ku górze. Inaczej się dzieje na zewnątrz, gdzie materiał konstrukcyjny został ukryty. By stworzyć ciągłą metalową powierzchnie, wszystkie połączenia i wsporniki pomiędzy elementami starano się dyskretnie ukryć. W praktyce oznacza to zastosowanie paneli o maksymalnych rozmiarach 6,0 m na 1,7 m ze zminimalizowanymi pionowymi fugami [3]. Te gładkie, połyskliwe wstęgi oddzielone są między sobą pochylonymi pod różnymi kątami przeszkleniami. Budynek tworzą nakładające się fałdy, krzywizny i załamania, oddające nieregularne przestrzenie, strukturę wnętrza.

Jest to architektoniczny eksperyment nie tylko ze względu na metodę projektowania, niespotykaną konstrukcję, nowoczesne materiały jak i sposób postrzegania schematów funkcjonalnych. Jest to maszyna, w której w czasie pożaru oddymianie muzeum nastąpi przez największą na świecie sztucznie wywołaną trąbę powietrzną. Jest to budynek termicznie wykorzystujący masę konstrukcji betonowej, za pomocą systemu rur, w których przepływa woda regulująca temperaturę podłóg stosownie do warunków panujących wewnątrz i na zewnątrz budynku .

Muzeum, gdzie poprzez wyeksponowanie produkowanych przez lata samochodów pokazano historię rozwoju koncernu, przełamuje wszelkie stereotypy muzealnictwa. Wrażenie ruchu, integracja eksponatów z charakterem i kompozycją budynku, dynamiczne kształtowanie różnorodnych dróg zwiedzania – wszystko to czyni z najnowszego dzieła amsterdamskich architektów rzeźbę czasoprzestrzenną [4].

Twórcy nadali takie samo znaczenie funkcji, konstrukcji, jak i formie. Każda ze składowych tej struktury jest równie ważna, każda wynika z poprzedniej i ma wpływ na kolejną. Tworzy się sieć niezliczonej ilości połączeń pomiędzy trwałością, celowością i kształtem.

Czy to wystarczy by mówić o pięknie?

## PRZYPISY

[1] Mercedes – Benz Museum In Stuttgart, [w:] Detail Konzept, 46. Serie 2006/9, München, s. 970.
[2] Na granicy możliwości – muzeum Mercedesa w Stuttgarcie, [w:] Architektura-Murator, 8(143)2006, Warszawa, s. 89.
[3] Die Fassade imdetail, [w:] Detail Konzept, 46. Serie 2006/9, München, s. 985.
[4] Na granicy możliwości – muzeum Mercedesa w Stuttgarcie, [w:] Architektura Murator, 8(143)2006, Warszawa, s. 85.

Bogusław Podhalański*

# PIĘKNO A WSPÓŁCZESNE CENTRUM METROPOLII

**BEAUTY VS CONTEMPORARY METROPOLITAN CORE**
The contemporary forms of the big city cores are post-art forms in fact, belonging to the post-esthetic art stream - in which „*form is minimal and contents is maximal*", becoming some kind of „cancer aesthetics" manifest. City core's public space becomes the place of conflict between the „old" urban plan, based on aesthetic art against rather ugly market oriented and oversized buildings and spatial forms. Inside the so developing city cores among business towers and shopping malls, there is a lack of space for beautiful architecture, beautiful churches, synagogues, temples and parks, which would let the humans to be humans, not only as a supplement to the computers of some anonymous corporations.Contemporary Warsaw city core shows an example of urban marketing idea and faith in corporate money power, expressed throughout post-aesthetic forms of buildings combined with the triumph of consumption, and contrasting with pre-war remains of art nuveau buildings. It shows „success" of real estate market, forcing the price growth up against building density factor. At the same time, though, this is a spatial planning failure as an urban composition and a „third dimension" tool.

*Najwyraźniej sztuka, kontemplacja estetyczna,*
*piękno, wieczność i wolność są passe*
*w świecie pełnym wartości względnych i technicznej*
*konieczności* [1]

Czy centrum dzisiejszej Warszawy jest piękne? A może wpierw zapytajmy, co to jest piękno w ogóle? Szukając filozoficznej definicji piękna, a tym samym jednej z możliwych odpowiedzi na zadane pytanie zauważamy, że „w metafizyce piękno to jedna z transcendentalnych właściwości bytu, wyrażająca scalenie wewnętrznych tworzyw bytu (jego całość i doskonałość, ich proporcje oraz przejrzystość strukturalną" [2]. Całość, doskonałość, proporcje – te pojęcia przenoszą nas wprost do estetyki, gdzie definicji piękna znajdujemy już wiele. Niemniej wpierw zatrzymajmy się na chwilę nad ową „przejrzystością strukturalną". Wydaje się, że jest ona najbliższa urbanistycznemu spojrzeniu na zagadnienie piękna w kontekście miasta, a w szczególności najważniejszych jego przestrzeni, istotnych dlatego, iż stanowią one element identyfikacyjny, często „ikonę" – symbol miasta.

Struktura [3] to „układ części składowych oraz zespół związków miedzy nimi, właściwy dla danego systemu jako całości, sam zespół tych związków lub sam układ elementów danej całości". Przejrzystość struktury rozumianej w kontekście jej definicji to nic innego jak rozumienie zasad jej budowy. Słowem, coś co jest już zrozumiałe i logicznie zestawione – może być piękne, gdyż spełnia przynajmniej jedno z czterech wymienionych uprzednio kryteriów. Lecz czy na pewno? Czy aby coś było piękne to wystarcza? Przestrzeń centrum miasta zbudowana z logicznie rozmieszczonych lecz przypadkowych elementów być może będzie piękna wyłącznie z punktu widzenia logiki ich rozmieszczenia – np. co określoną identyczną odległość wzdłuż przejrzystej siatki ulic – jednak, nawet intuicyjnie wydaje się, że to nie wystarcza. Proporcje [4] – pojęcie to z kolei oznacza „zespół ujętych liczbowo stosunków między częściami a całością dzieła sztuki. W sztukach plastycznych wiążą się z pojęciem harmonii, rytmu i ładu …" W architekturze poszukiwania proporcji, a w zasadzie „przepisu" na właściwe proporcje trwały od jej początków po czasy współ-

* Podhalański Bogusław, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Miast i Regionów.

czesne. Kanon, złoty podział, modulor Le Corbusiera, następnie moduł architektoniczny stanowiły główne nurty poszukiwań odpowiedzi na pytanie o proporcje. W urbanistyce zagadnienia te znajdywały miejsce w poszukiwaniach geometrycznego miasta idealnego i można zaryzykować twierdzenie, ze echa tych poszukiwań trwają nadal, aczkolwiek w zupełnie nieoczekiwanych kierunkach, tworząc hybrydowe kombinacje centrów miast w peryferyjnych centrach handlowych [5]. Przejawiają się one w całkowicie przeciwstawnych kierunkach – przykładowo minimalizmie i dziełach jego naśladowców, opartym na dążeniu do piękna poprzez prostotę, nawiązującą do piękna podstawowych figur geometrycznych [6], jak i biomorfizmie, czy postsztuce, gdyż wg A. Warhola …*sztuka może być nieokreślona, ale pieniądze mają moc określania, co jest sztuką* [7]. Czy zderzenie pieniądza ze sztuką – idąc dalej – z urbanistyką centrów miast i architekturą budowli je tworzących jest podstawą do doskonałości? Doskonałość to przecież kolejna cecha piękna.

Zastanawiając się nad doskonałością, można zauważyć, że już Antoine de Saint-Exupery zauważył, iż „konstruktor wie, że osiągnął doskonałość nie wtedy, gdy już nic nie można dodać, lecz wtedy, gdy już nic nie da się ująć". Podejście to sugerować może, że obecnie poglądy na temat piękna a w tym także i piękna przestrzeni centrów miast zmierzają ku znacznym ograniczeniom formy, wręcz ascetyzacji jej postaci. Przy tym, aby pozostać jeszcze w kręgu kultury japońskiej i wywodzącego się z niej minimalizmu, warto zauważyć, że *warunkiem piękna jest nie jego uwiecznienie a raczej zasugerowanie jego kruchości i przemijania* [8]. Tak zarysowana koncepcja zmierza w kierunku delikatności, transparentności budowli i elewacji zmiennym formom brył oraz wypełnianiu wnętrz urbanistycznych kolorowym, ulotnym światłem, kwitnącymi roślinami, których to piękne kwiaty zostają wraz z elektronicznymi projekcjami na elewacjach a może i holograficznymi w przestrzeni głównym, ulotnym tworzywem piękna. Czy jednak wizja tworzenia pięknych iluzji, pięknych chwilowych form, pięknych teł zapachowych opadających płatków róż – wszystkiego tego na żądanie wykonywanych przez zautomatyzowane systemy informatyczne sterowane z domowych komputerów (po uprzednim uiszczeniu stosownej opłaty) nie stanowi przypadkiem apokaliptycznego chichotu postsztuki, do której weszła technika, *aby zająć w niej miejsce teorii, krytyki społecznej i nieświadomości. To dlatego wydaje się coraz trudniejsze być artystą, nie będąc równocześnie (ba – przede wszystkim!) inżynierem, informatykiem czy specem od sprzętu audiowizualnego* [9]. Czy w efekcie banalnego braku energii elektrycznej czy wobec silnego światła dziennego – spod „szklano-elektronicznego piękna" nie zaczną być widoczne ordynarne druty i surowy beton, dzięki którym to wszystko działa i istnieje [10]? Czy nie znajdziemy się nagle w sytuacji nabywców otwierających dzieła Piero Manziniego [11]? Czy każda kompozycja świetlna przesłana internetem do komputera sterującego oświetleniem biomorficznej „skóry" okrywającej budynek Kunsthaus – u w Grazu jest rzeczywiście dziełem sztuki i wymaga eksponowania w nocnej panoramie centrum miasta? Czy raczej mamy tu do czynienia z tak ulubionym motywem postartystycznego marketingu doznaniowego – jeśli każdy, kto prostu żyje a chce zostać artystą, w ten sposób może nim zostać, to także może nim być i anonimowy internauta! Przy okazji pojawia się tu wątek wolności sztuki – czy ktoś, kto zaprogramuje świetlne a niestosowne symbole lub napisy może je bez problemu w ten sposób opublikować?

Pozostała jeszcze jedna cecha piękna, na którą należy zwrócić uwagę – całość, która stanowi *zwarty układ, którego cechy i prawidłowości decydują o wszelkich właściwościach jego poszczególnych składników* [12] . Powracając do interesującego nas piękna centrów miast, zauważamy, że nie możemy tu (w świetle powyższej cechy) rozpatrywać jedynie

poszczególnych oderwanych – inaczej mówiąc – izolowanych od siebie elementów struktury przestrzennej, centra te tworzących. Bliższa analiza otoczenia niektórych uznanych jako kluczowe dzieła sztuki architektonicznej obiektów, wskazuje na ich niedostosowanie do zastanej struktury przestrzennej, często też jej ignorowanie lub wręcz deprecjację.

Można posłużyć się również następującą definicją struktury przestrzennej *jest to układ elementów przestrzennych (zagospodarowania przestrzennego i środowiska) danego obszaru, obejmujący ich wzajemne relacje funkcjonalne i przestrzenne. W analizie struktury przestrzennej uwzględniane są zarówno relacje użytkowe, jak i kompozycyjne* [13].

Wniosek z definicji tej wynikający – to, iż nie odwołuje się ona bezpośrednio do pojęcia piękna, niemniej mowa w niej o relacjach kompozycyjnych, które to pojęcie bliższe jest przedmiotowi zainteresowania tego artykułu.

Warto więc zadać kolejne pytanie – czy obecny wygląd i forma centrów miast jest w istocie postsztuką czyli należy do nurtu sztuki postestetycznej, w której *forma jest minimalistyczna a treść jest maksymalna, dając w rezultacie cokolwiek niewyważone dzieło sztuki, przynajmniej z estetycznego punktu widzenia* [14] – stając się manifestem w przestrzeni tzw. estetyki nowotworowej? Spójrzmy z tej perspektywy na zderzenie w przestrzeni centrów miast dwu wyraźnych tendencji: „starej" urbanistyki, opartej na sztuce estetycznej, czyli takiej, której celem jest promowanie kompozycji opartej na harmonii i piękna właśnie jako wartości nadrzędnych z nachalnie napastującą brzydotą chaotycznych i marketingowo zorientowanych, przeskalowanych form przestrzennych, z których każda wzniesiona w odosobnieniu nawet mogłaby być (aby nie zostać tu posądzonym o napastliwość) uznana za „interesującą" – czyż nie znajdujemy łatwo odniesienia do pierwszego, postawionego na wstępie pytania? Czy może w tak przekształcanych przestrzeniach centrów wśród biurowców i supermalli nie razić brak miejsca na piękne kościoły, synagogi i świątynie i parki? A także i zwykłych elementów wyposażenia miasta, pozwalających człowiekowi być powoli człowiekiem, a nie tylko szybkim dodatkiem do komputera jakiejś korporacji? Obecne centrum Warszawy to przykład realizacji idei marketingu urbanistycznego, rozumianego tutaj jako wiara w manifestację siły korporacji i ich pieniędzy wyrażaną poprzez postestetyczną formę budynków i ich wysokość, połączoną z równoczesnym triumfem konsumpcjonizmu, zderzonym z pozostałościami po zburzonym wojną mieście i nostalgicznymi śladami ocalałych secesyjnych kamienic. Jest to również obraz swoistego „sukcesu" rynku nieruchomości, który realizując cele biznesowe w obrocie nieruchomościami podnosi wartość działek, wymuszając niejako dyskontowanie kosztów zwiększaniem intensywności zabudowy. Równocześnie jest to klęska planowania przestrzennego nie jako instytucji, lecz raczej jako narzędzia do kształtowania trzeciego wymiaru centrum, a zwłaszcza kompozycji urbanistycznej, którą to kolejne plany centrum Warszawy po 1992 r. pomijały [15]. Centrum stolicy, złożone obecnie z nowych budynków, rozmieszczonych przypadkowo na działkach, jakie zaoferowano na rynku nieruchomości oraz były możliwe jak najszybciej do uzyskania – z kraterami schodów, po których nikt nie chce zejść do oferowanych w niewygodnym podziemiu „dóbr" w złotobrzmiącej nazwą budowli, apartamentowcami bez możliwości zaparkowania pojazdów przez ich mieszkańców oraz biurowcami do wynajęcia – wydaje się realizować jedynie ideę zwiększania intensywności zabudowy. Nawet gdyby przyjąć, iż idea przesłonięcia Pałacu Kultury i Nauki wysoką zabudową oraz swoisty *horror vacui* czyli zabudowa wolnych przestrzeni w jego otoczeniu ma jakiś sens kompozycyjny oraz stanowi wynikający z aktualnych uwarunkowań pozaplanistycznych cel miejskiej polityki przestrzennej, realizacja tego celu następuje w sposób dość przypadkowy, nie tworząc spójnego efektu przestrzennego i funkcjonalnego. Świadczy

o tym „historia planistyczna" tego obszaru, od koncepcji zaprezentowanej przez B. Biełyszewa i A.Skopińskiego w konkursie z 1992 r., która to nie doczekała się realizacji, poprzez uchwalony w 2006 r. plan przygotowany przez b. naczelnego architekta miasta M.Borowskiego, wg którego zlokalizowano i rozstrzygnięto konkurs na Muzeum Sztuki Nowoczesnej, poprzez planowaną kolejna zmianę tego planu [16].

Osobnym zagadnieniem, nie mniej istotnym dla wizerunku centrum, jest dążenie do oryginalności formy architektonicznej wysokich budynków, które w marketingowej przestrzeni centrum odgrywają rolę gigantycznej wielkości „standów reklamowych", mniej nawet reklamujące znajdujące się w nich instytucje niż ich twórców. Niezbyt często mówi się „nowy wieżowiec firmy X" lecz raczej „nowy wieżowiec Libeskinda, budynek Fostera, stadion Y, hotel Z. Sądząc z braku kontekstu kompozycyjnego takich obiektów w stosunku do otoczenia, właśnie ten brak to pełna akceptacja reguł postsztuki, podejście do projektowanego obiektu jako elementu autoreklamy, gdyż …*dzisiaj, właśnie to, co artysta robi dla swojej kariery liczy się najbardziej, a nie to co z jego osobowości manifestuje się w sztuce*… [17]. Jeśli więc zaliczymy kształtowanie centrum miasta poprzez architekturę od sztuki, to musimy równocześnie przyjąć, że „celem sztuki jest dialektyczne wyniesienie się ponad brzydotę, poprzez ujawnienie jej nieuchronności – za pomocą piękna. To jest najgłębszy sens, jaki może mieć sztuka" [18]. Musimy również zauważyć, że z punktu widzenia synergicznego oddziaływania form architektonicznych społeczny odbiór ostatecznego efektu przestrzennego centrum metropolii nie jest obojętny nie tylko ze względów estetycznych. Wiadomo, iż piękno otoczenia transponuje się w walor ekonomiczny. Harmonijna i piękna przestrzeń centrum metropolii zawsze stanowić będzie wartość samą w sobie, rzecz w tym, na ile nowe jakościowo i ilościowo sposoby jej użytkowania (by nie powiedzieć – eksploatacji) będą w stanie jej pomóc lub zaszkodzić.

Nie można się więc dziwić, iż wszystkie te przestrzenie Warszawy, w których jeszcze ocalała harmonijnie ukształtowana przestrzeń, w których istnieje dostępna publicznie piękna zieleń lub choćby tylko zrozumiały ład przestrzenny – są tak bardzo cenione nie tylko wśród rodowitych mieszkańców tego miasta.

Wydawałoby się że to już koniec. Ale pozostało jeszcze wiele zagadnień, zwłaszcza problem „technicznej konieczności". To przecież – alibi dla artysty (architekta). Jeśli już coś absolutnie się nie uda, to zapewne będzie wynikiem owej „technicznej konieczności". A rozumieć przez nią można wiele – przykładowo: niewygodne zapisy w ustaleniach miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, uwarunkowania wynikające z programu, wymagań Inwestora, warunków technicznych, dostępności materiałów, warunków finansowych realizacji, sprawności wykonawcy, działań inżyniera kontraktu itp. Efekt ostateczny przejawia się w postaci pozbawionych proporcji postestetycznych form architektonicznych, które nie tylko są zwyczajnie brzydkie, lecz często jeszcze pociągają za sobą obniżenie standardów technicznych lub eksploatacyjnych walorów obiektów a to wszystko przecież daje się usprawiedliwić „koniecznością techniczną". Odniesienie się do problemu „wartości względnych", które stanowiąc samo w sobie temat wymagający odrębnego omówienia wykracza jednak poza zakres tego artykułu.

PRZYPISY

[1] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006, s. 160.
[2] Za: *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa, t. 4, s. 875
[3] za Encyklopedia Popularna PWN Warszawa, 1982, s. 744.
[4] Za: *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa, t. 5, s. 344
[5] R. Cantarelli. *For an architectural phenomenology of the shopping center*, Materia Nr 52/2007, s. 42–47.
[6] Staab Architekten. Service Centre on Theresienwiese, Materia, 54/2007, s.124–131.
[7] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006, s. 151.
[8] K. Wilkaszewska, *Estetyka japońska. Antologia*, Kraków 2001, s. 10.
[9] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006, s. 107.
[10] Jak np. elewacja Galerii Krakowskiej, stanowiąca zamknięcie kompozycyjne istotnej przestrzeni publicznej w centrum Krakowa.
[11] Piero Manzini sprzedawał podpisane puszki, które rzekomo zawierały jego ekskrement, *op.cit*. s. 85.
[12] Za: *Encyklopedia Popularna PWN,* Warszawa, 1982, s. 110.
[13] S. Podolak, A. Poczbutt-Odlanicki, Z. Zuziak, *Podstawowe pojęcia i definicje.* [w:] *Gospodarka przestrzenna gmin.* Poradnik t. III IGPIK O. w Krakowie, Llewelyn-Davies, London, FWBF Know-How, Kraków, 1998 s. 302.
[14] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006, s. 37.
[15] S. Gzell, *Śródmieście a plan*, referat na Konferencji Śródmieścia Miast Polskich PAN O. w Krakowie, 2006.
[16] Rzeczpospolita 09.07.2007 *Dlaczego zmieniać plan? Jest zbyt schematyczny, trywialny jak na rangę tego miejsca. Chcielibyśmy, żeby w jego miejsce powstało coś naprawdę ciekawego – mówi wiceprezydent Warszawy Janusz Wojciechowicz. – Nowy plan musi zagwarantować, że na Placu Defilad uda się stworzyć centrum o wysokich walorach estetycznych.*
[17] D. Kuspit, *Koniec sztuki*, *op.cit.*, s. 158.
[18] *op. cit.* s. 193.

Anna Porębska, Davide Tidoni*

# ALIQUOTS OF BEAUTY [1]

**ALIKWOTY PIĘKNA [2]**
Dawno, dawno temu piękno w architekturze i piękno w muzyce miało ze sobą wiele wspólnego. Obecnie, gdy wszystkie definicje są otwarte, architektura i muzyka zdają się znów być w punkcie wyjścia. Podobnie nasz tekst – zebrany zestaw determinantów piękna wspólnych dla obydwu dziedzin – nie aspiruje do bycia syntezą tematu.

*Credo sempre che, nella vita come in architettura, se cercavamo una cosa non cercavamo solo quella; per questo in ogni ricerca vi è sempre un grado di imprevedibilità, come un senso di fastidio nel concludere* [3].

Aldo Rossi

Beauty is something changeable, unpredictable and unattainable in categories of architectural design. It doesn't necessarily mean that there is no beauty in contemporary architecture. Beauty is doing just fine despite – or maybe thanks to – imperfection of architecture. It originates from circumstances, impulses and contexts as well as elements of knowledge and thoughts.

Beauty appears to one who is searching for it. Beauty is an individually determined illumination. It is not immediate, it takes time to perceive and appreciate it. Sometimes one can find beauty just around the corner, but it is not the matter of distance, it is the new experience which allows us to reach something previously unknown. It is an upgrade on sensual/perceptual level.

Beauty is something that escapes definition and its rigid rules as well as traditional criteria. It is impossible to fix its limits, to define its use, to establish law which could control and evaluate it. Beauty is immeasurable. It is a dynamic that is constantly in variable progress.

Pythagoras believed that foundations of beauty are placed in absolute harmony related to mathematics. According to his doctrine everything could be defined, predicted and measured in rhythmic patterns and cycles. This concept marked extremely strong influence on Plato and then on s. Augustine and s. Thomas [4]. For ages Number, Order and Proportions determined beauty [5]. Perfect beauty, the image of a perfect world, gave architecture and music the power over the man and society.

Meanwhile beauty is not necessarily common value. As far as we are concerned, only dead doctrines long to sustain the authority of perfect solutions. Nothing more delusive in our relative world…

Space, where everything is possible, space that is not entirely occupied, space open for intervention, margins of meanings – it is where beauty arises. This is the space abandoned by the old definitions of beauty; it is ready for improvement of the architecture that is full of life and unpredictable results. It is – in

* Porębska Anna, mgr inż. arch., doktorantka Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej (Instytut Projektowania Architektonicznego).
Tidoni Davide, kompozytor, *sound-space researcher*, absolwent Wydziału Literatury i Filozofii Uniwersytetu w Bolonii (Włochy).

a way – the Third Space, like the Third Landscape of Gilles Clément [6].

*Third landscape* is a term coined by Gilles Clément for the purpose of landscape planning and landscape analyses. It determines the space that is no longer the natural one, but that is still not *sensu stricte* occupied by men; it is space of transition *between the light and the darkness*, margin of other definable spaces.

Beauty can be achieved by action and not by perfection of particular action:

I liked the errors made on the construction site, the little deformations, the changes which became remedial in some unexpected way. Deed they amazed me because they began to seem the life of the structure. As a matter of fact, I believe that any original order is open to practical changes, and that it allows for all the failures of human weakness.

*Professor Sabbioni, whom I particularly admired, discouraged me from making architecture, saying that my drawings looked like those of a bricklayer or a rural contractor who threw a stone to indicate approximately where a window was to be placed. This observation, which made my friends laugh, filled me with joy* [7].

Beauty is architecture which seeks and founds its observers. It appears when architecture does not hold us hostage. Even if spaces are stronger than people, nevertheless the life will occur.

*I have always claimed that places are stronger than people, the fixed scene is stronger than the transitory succession of events. This is my theoretical basis not of my architecture, but of architecture itself. In substance, it is one possibility of living. I linked this idea to the theater: people are like actors; when the footlights go up, they become involved in an event with which they are probably unfamiliar, and ultimately they will always be so* [8].

If we consider architecture a scene, where human life is played, fixed stages of this theatre should take into consideration diversity and variability of what happens within its walls.

*Every midsummer evening has its companionship and its solitude, and the architect or the playwright must grasp the broad outlines of a scene quickly, because he knows that the characters and even their feelings may change, or that in any case the representation will be different in time* [9].

Beauty is powered by very particular combination of contexts, pretexts, circumstances, comparisons, coincidences and contradictions. You can't achieve it by mechanism, only by interaction.

*To consider one technique superior to, or more appropriate than another is a sign of the madness of contemporary architecture and of the Enlightenment mentality which the architectural schools have transmitted wholesale to the Modern Movement in architecture* [10].

Beauty is a very special condition which must be verified each time it is used as an inspiration and a tool of access to some – higher cognitional level. Beauty is an increase of one's own perceptive potentials and consciousness of one's own activities.

Beauty is stimulation, it is not contemplation: the contemplation is self-sufficient and stable, it is satisfaction in a certain way. Beauty is coincidence and, at last, it is beginning, not an end.

Therefore beauty is supposed to be a suggestion, a feedback, a reflection, something finally delicate and unstable…

Is beauty a rare thing [11]?

## PRZYPISY

[1] *Aliquote* – tone element generating the sound timbre.
[2] *Alikwoty* – tony towarzyszące dźwiękowi zasadniczemu, zwane niekiedy tonami harmonicznymi, decydujące o barwie dźwięku.
[3] *I have always believed that, in life as well as in architecture, we never search for one specific thing at a time. In every search we do, there is always certain level of things that can't be foreseen, alike there is a feeling of distress whenever we finish something.*
[4] See: Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, p. 233; Italian edition: *Storia di sei idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997, English edition: *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*, Kluwer Academic Pub, 1980.
[5] See: *Storia della bellezza* (Umberto Eco ed.), Bompiani, Milano 2004, Polish edition: *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2005, English edition: *On Beauty: a History of Western Idea*, Secker&Warburg, 2004.
[6] The title of his manifesto is related to *The Third State*, pamphlet by Seyès of 1789: *What is the Third State? – Anything. What it has achieved so far? – Nothing. What it would like to be? – Something.* Gilles Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, 2005.
[7] A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge 1981 (1984) p. 39, Italian edition: *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano 1999.
[8] A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, *opus citatum*, p. 50.
[9] *Ibidem*, p. 72.
[11] *Ibidem*, p. 74.
[12] Listening to *Beauty is a rare thing* by Ornette Coleman (1959) may be an answer.

Janusz Purski*

# O URODZIE RZECZY ARCHITEKTONICZNEJ

**ABOUT THE BEAUTY OF AN ARCHITECTONIC THING**

Beauty undeniably occurs to be an experience of contemporary architecture, when discovered in it becomes the source of pleasure and satisfaction thus realizing its basic role of supplying enjoyment derived from being in contact with a work of art. Considering the relativity of its estimation, it is unprogrammable by definition and merely at mercy of individual perception. Consequently, it no longer is the valid category or, better, the required category of the work. Being more the expression of its author's esthetic inclinations, when discovered in a work of art by its consumers it becomes rather the marker of a group of people having similar predilections than a canon or a trend in architecture.

Słownik języka polskiego definiuje pojęcie piękna jako zespół cech takich, jak proporcja kształtów, harmonia barw, dźwięków, który sprawia że coś się podoba, budzi zachwyt a z kolei podobanie się definiuje jako: podobać się – dogodzić czyjemuś poczuciu estetycznemu, wywierać, wywrzeć na kimś przyjemne dodatnie wrażenie przywołując równocześnie porzekadło iż: nie to ładne co ładne ale co się komu podoba.

Władysław Tatarkiewicz [1] precyzuje pojęcie piękna w znaczeniu estetycznym jako obejmujące jedynie to, co wywołuje przeżycia estetyczne i w takim rozumieniu będące podstawowym pojęciem europejskiej kultury.

Obydwie definicje podkreślają indywidualny, pozytywny charakter wrażenia z jakim wiąże się piękno. Może to rodzić złudne wrażenie istnienia uniwersalnego stanu dostępnego dla wszystkich odbiorców.

Zarówno jednak różnice w ocenach zjawisk estetycznych, jak i dyskusja nad nimi zmuszają do przeniesienia ciężaru z rozważań jedynie nad sposobem uformowania na triadę: twórca, sposób uformowania, odbiorca.

W przywołanej tu pozycji *Dzieje sześciu pojęć* Władysław Tatariewicz podnosi bliskość rozumienia pojęcia piękna szczególnie architekturze i malarstwu. Bliskość ta znajduje swą kontynuacją również w architekturze współczesnej, zwracając jednak uwagę na relatywizm jej odbioru. Jego źródeł szukać należy w indywidualnym bagażu doznań, przez pryzmat którego postrzegamy rzeczywistość [2].

Architektura współczesna nie spoczywa (na szczęście) w muzeum, lecz zapewne z tej przyczyny dotyczy jej wiele zjawisk, z którymi architekci nie potrafią się pogodzić.

Wolność wyboru, która wzruszyła z posad kanony i pozwala na wszystko pod byle pretekstem z jednej strony a oczekiwania pokolenia WEB 2 [3] coraz śmielej i bez żenady dyskutującego o niej na forach internetowych i oczekującego poklasku dla swych poglądów z drugiej, zmuszają do ciągłego stawiania sobie pytań o jakość, rolę i rangę estetyki w architekturze.

Architektura jest tylko nośnikiem potencjału piękna, a od intencji twórcy i możliwości odbiorcy zależy szansa na wspólną przyjemność obcowania z wartością dodaną jaką jest piękno w architekturze (o ile zamysł jej twórcy to przewidywał). Tak więc pojęcie piękna, w tym piękna architektury nie jawi się jako niezmiennie stałe i absolutne lecz uzależnione od nastawienia odbiorcy.

Sytuację komplikuje Gunter Fischer podnosząc, że podobnie jak w języku znaczenie odbioru uzależnione jest również od kontekstu zdarzenia-uformowania [4].

* Purski Janusz, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

Oznacza to, iż każdy człowiek odbiera doznania we własnym indywidualnym kontekście następujących doświadczeń przestrzennych i estetycznych, stąd odbiór rzeczy pięknych w tym również form architektonicznych jest zindywidualizowany i niejednoznaczny dla wszystkich a co za tym idzie nie sposób go jednoznacznie zaprojektować. Ten relatywizm znajduje swe potwierdzenie również w dziedzinie sztuk pięknych u Umberto Eco [5], choć bardziej w odniesieniu do rozwoju sztuk plastycznych na przestrzeni dziejów.

Sytuacja taka sprzyjała, aby w swym rozwoju stopniowo, czasem nawet po dużych stopniach, czasem pod naporem a czasem programowo estetyka architektury ustępowała pola innym funkcjonalnym, technicznym lub obiektywnym i nieestetycznym kategoriom, w związku z czym rola piękna w architekturze stawała się coraz bardziej ograniczana.

Redukcja ta postępowała czasem tak szybko, iż powstającą lukę zastępowano oryginalnością, która z większym powodzeniem swą nowością i zaskoczeniem odbiorcy opierała się naporowi krytyki bądź wyrazom ewentualnego zawodu.

Niewątpliwie jednak Architektura, również współczesna, piękną bywa o czym świadczą zarówno głosy akceptacji jak i krytyki poszczególnych dzieł. Nie tyle statystycznie, co w poszczególnych ocenach indywidualnych odbiorców.

Wydaje się że współczesny odbiorca architektury potrzebuje piękna tylko często pojmuje je nieco inaczej niż nam się wydaje. Trudno mu to prawo odbierać, choć nie sposób się z nim estetycznie zgodzić. To tak, jakby twórcy i odbiorcy kręcili się w przeciwnych kierunkach i już dawno minęli punkty wspólne na nieskończonym okręgu.

Jest tak nie tylko za przyczyną priorytetów i ograniczeń projektowo-inwestycyjnych, lecz głównie z powodu relatywizmu odniesień indywidualnych jej odbiorców. To cena wolności, którą płacimy pozbywszy się kanonów.

Pozostaje więc jedynie cieszyć się pięknem, na które uda nam się czasem natrafić a więc korzystać z tego z jakiego powodu tego piękna szukamy.

## PRZYPISY

[1] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć,* PWN 1975.
[2] J. Żurawski, *O budowie formy architektonicznej,* Arkady 1973.
[3] G. Piątek, Krajobraz po konkursie, Architektura-Murator 05/2007.
[4] G. Fischer, *Architektur und Sprache,* Karl Kramer Verlag Stuttgart+Zurich 1991.
[5] U. Eco, *Historia Piękna,* Rebis, Poznań 2005.

Joanna Seremak*

# PIĘKNO RZEŹBIARSKIEGO BETONU. RECEPCJA IDEI LE CORBUSIERA

**SCULPTURAL CONCRETE'S BEAUTY. RECEPTION OF LE CORBUSIER'S IDEAS**
Le Corbusier clearly defined the components of good architecture. His list of those is concluded with words so often cited: …*suddenly you touch my hart, you do me good, I am happy and I say: „This is beautiful". That is architecture.* (…) It seems that Le Corbusier's way of thinking finds its continuation in the projects proposed by subsequent, also contemporary, architects.

(…) *Zdecydowałem się tworzyć piękno przez kontrast. Poprowadzę dialog pomiędzy surowością i delikatnością, pomiędzy bezbarwnym i intensywnym, pomiędzy precyzją i przypadkiem* [1].

Le Corbusier

Le Corbusier jasno definiował składniki architektury. Listę środków wyrazu podsumowuje jednak przekonanie o niemierzalności tego, co stanowi istotę rzeczy. Pisze: *…w pewnym momencie dotykasz mojego serca, czuję się dobrze, jestem szczęśliwy I mówię: „to piękne". I to jest architektura (…) Bryły w jasnych relacjach odkrywanych w świetle. Te relacje między formami nie muszą wynikać z praktyczności (…) Są matematyczną kreacją twojego umysłu. Są językiem architektury. Przy użyciu stosownych materiałów, mając za podstawę warunki mniej lub bardziej utylitarne, dochodzisz do stworzenia przestrzennej relacji, która wzbudza moje emocje. To jest architektura* [2].

Nadając formę betonowej materii Le Corbusier zestawia statyczne z dynamicznym, nieprzeniknione z transparentnym, ortogonalne z nieortogonalnym, płaszczyznę z bryłą, otwarte z zamkniętym [3]. Jego intencją było, by budynki zostały (…) *wyniesione ponad doczesność i osiągając status naturalnych faktów* [4]. Szwajcarski wirtuoz betonowej architektury chciał, by formy *(…) wykraczały poza praktyczność, poruszały serce i osiągały rangę Architektury* [5]. Słowa Le Corbusiera jasno określają cel: *Mądry plan powinien być sprzymierzeńcem właściwości natury: musi być stworzona forma o właściwościach wspaniałej rzeźby* [6].

Piękno wyrażone przez Le Corbusiera za pomocą betonowej architektury znajduje kontynuację w projektach jego następców. Wydaje się, że przedstawione niżej projekty mogą być tego przykładem.

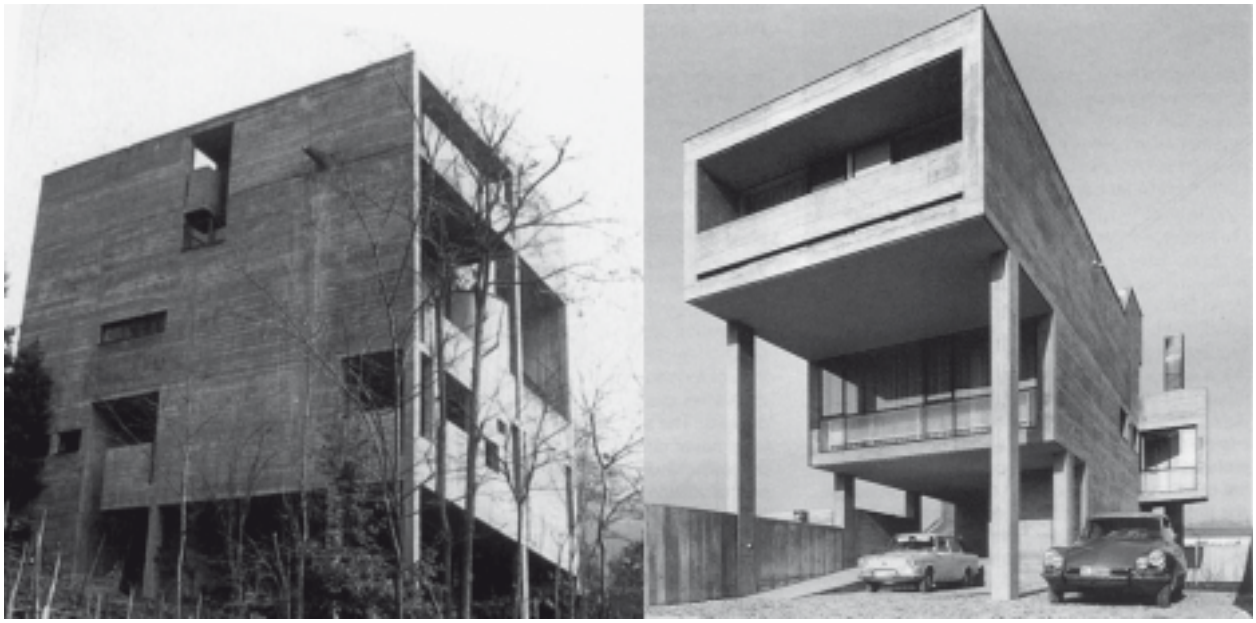
## 1. CASA ROTALINTI W BELLINZONIE, AURELIO GALFETTI, 1959

Pół wieku temu na pochyłości jednego ze stoków Bellinzony, miasta w szwajcarskim kantonie Ticino, stanęła surowa w swoim wyrazie bryła. Sąsiadujące z nią średniowieczne, warowne budowle w alpejskim krajobrazie wydają się być jednym z pretekstów obrania szczególnego kierunku w budowie formy domu Rotalinti. Być może powściągliwy charakter formy budynku właśnie tu ma swoją inspirację?

Dom Galfettiego to prostopadłościenna bryła. Czytelność geometrii przywodzi na myśl nieskomplikowane formy corbusierowskich domów. Surowość całości nie wyklucza jednak wyrafinowanej subtelności. Geometryczne kształty wycięte w bryle są, jak u Le Corbusiera, zestawieniem figur na tle. Każdy z boków budynku może być odczytywany jako obraz, w którym okna stają się elementami tworzącymi tę kompozycję.

* Seremak Joanna, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

1. Casa Rotalinti, Bellinzona, Szwajcaria, Aurelio Galfetti, 1959
2. Dom w Stabio, Szwajcaria, Mario Botta,1965–67



Rzeźbiarskości nadaje rodzaj użytego materiału. Dla budującego betonowe domy Le Corbusiera ślady po szalunku stały się szlachetnym efektem plastycznym. (…) *Nie osłonięty beton ujawnia najmniejsze niedokładności połączenia desek, włókna i zgrubienia drewna, sęki itd.* (…) *A czyż u mężczyzn i kobiet nie widać zmarszczek i znamion, haczykowatych nosów, niezliczonych znaków szczególnych?* [7]

Wydaje się, że również Galfetti traktuje ślady wyciśnięte na powierzchni ściany jak ornament. Między innymi dlatego Casa Rotalinti, chociaż pozostaje domem mieszkalnym, jest w swojej istocie betonową rzeźbą. Powraca myśl Le Corbusiera, dla którego sens architektury i istota piękna polegały na podniesieniu racjonalistycznej struktury do poziomu „construction spirituelle", dzieła sztuki o wypracowanych proporcjach, do objawienia Ideału [8].

## 2. DOM W STABIO, MARIO BOTTA, 1965–1967

Prostopadłościenna forma domu Mario Botty została wycięta tak, że część bryły domu zostaje wsparta na słupach. Botta przyznaje się do inspiracji architekturą Le Corbusiera, dla którego betonowe filary były nieodłącznym elementem budowy formy architektonicznej.

Także i u Botty słupy, kominy, schody, zyskują rangę elementów kompozycji. Sigfried Giedion pisze o corbusierowskim wydobywaniu tych elementów z ich codziennej egzystencji i przeobrażaniu – tak jak malarze przemieniają prozaiczne przedmioty

– w dzieło sztuki i o włączaniu tych składników do nowego słownika architektury [9].

Le Corbusier miał pełne zaufanie do swojego ulubionego materiału: *Wydaje się rzeczywiście możliwe traktowanie betonu tak, jakby był odtworzonym kamieniem, wartym eksponowania w swoim stanie naturalnym* [10]. Czy dom w Stabio staje się kolejnym dowodem na ponadczasowe znaczenie słów wielkiego Szwajcara? Botta nie wygładza śladów po szalunku, chropowatości tworzą jedność z rozrzeźbioną całością. Zdaje się, że corbusierowska definicja piękna w architekturze będącej *(…) kwestią emocji… w oddzieleniu od spraw konstrukcji i wykraczająca poza nie* [11] jest dla Mario Botty przekonująca.

Doszukując się przepisu na piękno w rzeźbiarskich kompozycjach z betonu można przypomnieć słowa George'a Braque'a: *Nikt, nawet sam malarz, nie potrafi wyjaśnić tego jedynego, co w obrazie jest naprawdę istotne… Może to kwestia całości…* [12] Herbert Read podobnie tłumaczy kryteria piękna: *W doskonałym dziele sztuki wszystkie elementy są wzajem zależne, spajają się, żeby tworzyć jedność posiadającą wartość większą niż zwyczajna suma tych elementów* [13]. Taka definicja wydaje się być stosowna tam, gdzie pojawiają się formy wymyślone przez Le Corbusiera, nieobca wydaje się też autorom projektów przedstawionych wyżej budynków.

PRZYPISY

[1] Le Corbusier, cyt. za: Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Warszawa 1982, s. 155.
[2] Le Corbusier, cyt. za: W. J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, London 2001, s.54.
[3] W. J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, London 2001, s. 8.
[4] *Ibidem*, s. 220.
[5] *Ibidem*, s. 220.
[6] Le Corbusier, cyt. za: W. J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, London 2001, s. 168.
[7] Le Corbusier, cyt. za: Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Warszawa 1982, s. 155.
[8] W. J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, *op. cit.*, s. 220.
[9] S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968, s. 568.
[10] S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura, op. cit.*, s. 572.
[11] Le Corbusier, cyt. za: W. J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, London 2001, s. 51.
[12] M. André, *Głowa z obsydianu*, Warszawa 1978, s. 146.
[13] H. Read, *Sens sztuki*, Warszawa 1982, s. 50.

Piotr Setkowicz*

# NIGREDO – CZYLI KOLOR W ODWROCIE

**NIGREDO – THAT IS COLOUR IN RETREAT**
On Polish architecture of today, one continues to observe an invasion of expressive colour which was initiated in the 90's of the twentieth century as a natural reaction to the literary and metaphoric „greyness" of the architectural milieu which arose in the former epoch. Side by side with it, there exist an ever more popular trend of architectural realizations which on principle resort exclusively to the use of the black and a range of greys. The above colours are perceived by some architects and investors as universal hues which guarantee a certain elegance and beauty – regardless of the urban context and the unfavourable social reception.

*Piękno jest zbyt wymagające, by mogło stać się masowe.*
Władysław Stróżewski

*Szarość to w pewnym sensie barwa idealna pomiędzy bielą a czernią*
Teresa Pągowska

**Wstęp**

Co z tym pięknem architektury współczesnej?

Poeta i pieśniarz Leszek Długosz, zniesmaczony słynnym już bezpardonowym krytykanctwem rozkwitającym pod Wawelem, zadał niedawno (A.D. 2007) sobie i swoim znajomym podobne pytanie. Dotyczyło ono obiektów powstałych na terenie Krakowa po 1945 roku, które zasługują jednoznacznie na miano – pięknych.

Reakcją respondentów na taką próbę pozytywnego myślenia była zawsze konsternacja.

Pytani nie ograniczali się bynajmniej do krytyki. Przywoływali liczne przykłady udanych realizacji i nie skąpili, mówiąc językiem współczesnej estetyki, „orzeczników pozytywnie wartościujących", lecz słowo PIĘKNO – nie padło.

Należy raczej wątpić, że stało się tak dlatego, ponieważ artyści Piwnicy pod Baranami, muzycy i ludzie pióra uznali piękno za potencjalną obelgę dla współczesnej architektury…

Przed z górą dekadą, zainteresowałem się bliżej zagadnieniami kolorystyki architektonicznej. Powód był oczywisty. W połowie lat dziewięćdziesiątych przemiany szarego, dosłownie i w przenośni, środowiska zbudowanego nabrały tempa. Kolor tryumfalnie wkraczał na obszary dotąd zarezerwowane dla spauperyzowanej w fabrykach domów estetyki *béton brut*, czyniąc zadość powszechnym oczekiwaniom.

*Zewnętrzna przestrzeń mieszkalna* – (termin ukuty przez Bruno Tauta w latach dwudziestych XX wieku) znowu zdawała się zbliżać do postulowanego przez niego ideału, w którym intensywne kolory były wyznacznikami radości i jakości życia [5].

Niestety praktyka projektowa u schyłku ubiegłego stulecia znacznie odbiegała od takich optymistycznych założeń. Szerokie zastosowanie koloru – *pierwszego pod względem wagi bodźca przy percepcji*, znamionowała bardziej neoficka żarliwość, niż pogłębiona refleksja [17].

Niefrasobliwość towarzysząca operowaniu barwą powodowała, że rozwiązania z zakresu kolorystyki

* Setkowicz Piotr, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Samodzielny Zakład Rysunku, Malarstwa i Rzeźby.

często nie odpowiadały psychicznym i fizycznym potrzebom człowieka i nie spełniały podstawowych wymogów stawianych przez miejsce realizacji, budząc poczucie dysharmonii, niesmak i repulsję.

Będąc architektem, wdrożonym do „myślenia formą" pojmowaną raczej wąsko, jako synonim bryły architektonicznej starałem się opanować sztukę świadomego postrzegania jej również jako „zespołu plam barwnych".

W przekonaniu o doniosłości kształtowania wrażliwości kolorystycznej dla warsztatu architekta, próbowałem naszkicować katalog „grzechów głównych" związanych z operowaniem kolorem [19] oraz postulowałem powrót do chlubnej tradycji „Ośrodka do spraw Barwy w Politechnice Krakowskiej", utworzonego i kierowanego przez Bohdana Lisowskiego [18]. Poczynaniom tym towarzyszyła idealistyczna wiara w nowy porządek, który niechybnie wyłoni się z chaosu transformacji – humanizując i na nowo racjonalizując zastosowanie koloru w architekturze.

Już wtedy, na tle barwnego zamętu, wyróżniałem krakowską willę autorstwa Dariusza Kozłowskiego i Marii Misiągiewicz *Bâteau-Bâteau*, budzącą fascynację, ale i wprawiającą w nie lada pomieszanie. Bowiem, oprócz nietuzinkowej bryły, obiekt cechowała jeszcze bardziej nieoczywista wtedy

SZAROŚĆ, nie surowego betonu już, lecz mineralnych tynków i malarskich powłok – zamierzona, ostentacyjna, (…) *monotonnie pokrywająca całość budowli* [14].

Dziś tytułowa wzmianka o odwrocie koloru może mieć (i ma) jedynie sarkastyczne zabarwienie.

W dobie dryfowania zawodu architekta w kierunku sztuk autonomicznych i traktowania niemal każdego projektowanego obiektu jako odrębnego dzieła formalnego, którego głównym zadaniem jest nieskrępowane wnoszenie innowacji w otoczenie, trudno myśleć o akceptowalnym ładzie w sferze kolorystyki.

Wszelkie strategie i metodologie projektowania koloru, choć bazujące na rzetelnej wiedzy, miały zawsze charakter nieoczywisty, uwarunkowany przyrodniczo, historycznie i społecznie, a *tradycja kolorystyczna nie jest zjawiskiem statycznym* [2]. Do współcześnie kreowanej kolorystyki architektonicznej przypisać można opinię Zygmunta Baumana: *Wiedza starzeje się obecnie równie szybko jak wszystko inne* (…), *dlatego przepisem na efektywność i wydajność jest odmowa kierowania się uznaną wiedzą (…) oraz brak pokory wobec mądrości doświadczenia*" [1].

O pokorze czy poszukiwaniu konstruktywnych relacji z otoczeniem nie ma dziś najczęściej mowy tak w przypadku nowych realizacji, jak i renowacji. Pretekstem do inwazji koloru są powszechne zabiegi termomodernizacyjne, zaś deklarowanym szczytnym celem – humanizacja środowiska życia i ułatwienie orientacji w nieprzyjaznej dotąd przestrzeni miejskiej. Argumenty z zakresu psychologii i fizjologii barwy wytaczane przeciwko biskupim fioletom i grynszpanowym zieleniom, znaczącym kolejne ściany szczytowe i piony klatek schodowych, wydają się naprawdę wątłe, podobnie jak nacechowane „wstecznictwem" rojenia o potrzebie przestrzennego ładu, w którym kolor odgrywa niepoślednią rolę.

Nie przypuszczałem, że wobec dokonywanych na niej gwałtów, prawem kontrastu przyjdzie mi zatęsknić na kanoniczną postacią architektury modernistycznej, a nawet dojrzeć rodzaj zimnego, konstruktywistycznego „piękna" w dawnych blokowiskach.

Należy jednak podkreślić, że społeczne przyzwolenie dla kolorystycznego rozpasania jest obecnie jeszcze silniejsze, podobnie jak sprzeciw wobec estetyki, rodem z wczesno dwudziestowiecznych awangard.

Rozpaczliwa walka o indywidualizm pozostaje nieodłączną częścią osiedlowej auto identyfikacji.

Aktualność problemu potwierdzają doniosłe wydarzenia artystyczne, jak choćby tegoroczna prze-

krojowa wystawa w Zamku Ujazdowskim zatytułowana „Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do Blokersów" – a wszak sztuka nie może sobie obecnie pozwolić nawet na cień podejrzenia o bycie *passé* [6]. Również praca Moniki Sosnowskiej „1:1", reprezentująca Polskę na 52 Biennale Sztuki w Wenecji, przedstawia szkielet upadającego modernistycznego budynku. Zbliżone przesłania zdominowały prezentacje Rumunii, Serbii, Węgier, ale też Portugalii. Zdaniem Sebastiana Cichockiego, kuratora polskiej ekspozycji, *we wszystkich tych pawilonach można znaleźć odniesienia do niechcianej spuścizny komunizmu, jego monumentów i architektury. Zwłaszcza do modernizmu, który jako nurt architektoniczny stał się w Europie Środkowowschodniej narzędziem społecznej kontroli* [11].

Choć opinia to skrajna i po części krzywdząca – właśnie ona stanowi naszą odpowiedź na hasło tegorocznego Biennale: *Myśl zmysłami, czuj rozumem. Sztuka w czasie teraźniejszym*.

Trudno się zatem dziwić, że hojne szafowanie ekspresyjnym kolorem trwa. Wszak już Taut widział w nim podstawowy i co ważne ekonomiczny środek wyrazu, pozwalający kreować indywidualność budynków. Podkreślał też „umiłowanie koloru przez Polaków" [5].

Niestety jego finezji w posługiwaniu się tym niełatwym medium nadal brak.

Istnieje wszakże nurt współczesnych realizacji, w których odwrót od koloru na rzecz reinterpretowanych postulatów *De Stijl'u* i neutralnych barw: czerni, bieli i szarości (ze wskazaniem na tę ostatnią) jest faktem.

Tak prezentuje się Szkoła Języka Japońskiego w Krakowie, łącząca szarość tytanowo-cynkowej blachy pokrycia dachowego z ciemną i jasną szarością tynków, których barwa i rodzaj ma, według słów Krzysztofa Ingardena, nawiązywać do sztuki i kultury dalekiej Japonii [7].

Wierność tezie głoszącej, że *poszukiwanie rzeczy architektonicznej należy prowadzić w przestrzeni zawartej gdzieś pomiędzy grobowcem a monumentem, by zadowolić Adolfa Loosa i pozostać w sferze architektury* zachowuje również Dariusz Kozłowski. Jego zrealizowana w dekadę po *Bâteau-Bâteau* lubelska *Willa Olajossy* łączy tym razem *béton brut* z szarością drobnoziarnistych wypraw – lecz nieodmiennie rzuca wyzwanie wyrafinowanemu odbiorcy [12].

Na tym jednak nie koniec.

Miesięcznik Architektura-Murator opublikował w 2006 roku „Katalog modnych gadżetów polskiej architektury", czyli najchętniej kopiowanych motywów pierwszych lat nowego stulecia" [16]. Dostrzeżono powrót w wielkim stylu betonu elewacyjnego lecz o wszechobecności szarości w pewnych kręgach – niesłusznie zapomniano!

Krakowską willę zrealizowaną w 2002 roku przy alei Kasztanowej, autorstwa Agnieszki Szultk, Piotra Nawary i Sławomira Zielińskiego, całkowicie pokrytą czarnym gontem, perforowanym jedynie szarą aluminiową ślusarką, środowisko architektoniczne entuzjastycznie nagrodziło, natomiast internauci (tj. zwykli śmiertelnicy) nazwali …*trumną z szyberdachem* [3].

Podobnie rzecz ma się ze zrealizowaną w 2004 roku siedzibą biura architektonicznego *bc comm* przy ulicy Zarembowicza we Wrocławiu. Dom-kostkę z lat sześćdziesiątych przekształcono w „kubik biurowy" i otynkowano w „kolorze antracytowym" w nawiązaniu do tradycji wrocławskiego funkcjonalizmu. Kłopot w tym, że tak spreparowaną siedzibę gildii demiurgów *laicy biorą często za stację trafo* [15].

Przykłady fundamentalnych nieporozumień wywoływanych przez obiekty, których czarno-białych fotografii nie sposób odróżnić od kolorowych, można by mnożyć – bowiem programowa szarość trafiła już dosłownie pod strzechy, stając się wyznacznikiem ambicji i probierzem „dobrego smaku".

Przedmieścia i dzielnice willowe polskich miast zaroiły się od spowitych kirem dworów, wygrzebanych z popieliska chat i absolutnie szarych od fundamentów po dachy domów farmerskich. W realizacjach tych brak miejsca na świadomy brutalizm czy lekką parafrazę tradycyjnych motywów.

To nie czarny *Dirty House* Davida Adjaje, kontrapunktujący historyczną architekturę londyńskiego East Endu [10], ani tym bardziej willa we francuskim Leymen autorstwa tandemu Herzog&de Meuron – udany betonowy pastisz archetypowej formy domu w sielskim krajobrazie [9].

Rodzime kreacje cechuje zamierzona powaga i dosłowność, której rezultaty zarazem straszą i śmieszą.

**Podsumowanie**

Dramat samoświadomości estetycznej XX wieku zrodziło poczucie, że tak naprawdę nie wiemy czym jest PIĘKNO, co dało początek licznym awangardom.

Sztuka XXI wieku mozolnie utwierdza się w przeświadczeniu jakoby wiedza ta była zbędna, zaś architektura podąża za innymi sztukami – lecz nie bez oporów.

Właśnie ten opór jest dla mnie źródłem wiary w przyszłość architektury.

Być może w innych sztukach poszukiwanie piękna stanowi w pewnych przypadkach przejaw tradycyjnego modelu zachowań estetycznych, mogącego fałszować oczekiwania w stosunku do nowoczesnego dzieła (np. turpistycznego), lecz w architekturze brak po prostu miejsca na podobne skrajności!

Architektura, nawet odżegnująca się od wszelkiego społecznego zaangażowania, pozostaje zawsze uwikłana w procesy społeczne, a jej oddziaływanie nigdy nie ogranicza się do formułowania przez odbiorcę estetycznego osądu – lecz wpływa nieuchronnie na jakość życia.

Władysław Stróżewski dopuszcza myśl o pięknie, które *ze sztuki uciekło do techniki* [8], a Umberto Eco opisuje piękno *designu* i współczesnego *stylingu* [4].

Jednak nawet jeśli uznamy za Filippo Tommaso Marinettim, że „samochód wyścigowy jest piękniejszy od Nike z Samotraki", niebezpieczne pozostaje przeszczepianie na grunt architektury maksymy Henry'ego Forda: *Samochód może mieć dowolny kolor pod warunkiem, że jest to kolor CZARNY*.

Świadoma redukcja palety barw do szarości i czerni jest oczywiście przywilejem twórców świadomych konsekwencji takiego kroku, umiejących jak malarz patrzeć kolorem i jak architekt widzieć przestrzennie. Nie jest to natomiast uniwersalne remedium na nadużywanie koloru ani tym bardziej sposób na przekonanie odbiorców o „pięknie" realizowanej architektury. Niestety coraz więcej architektów i inwestorów pragnie dostąpić rozkoszy wyrafinowania, serwując nam ponury, antracytowy świat „łatwej elegancji" – jak niestosowne nadużywanie czerni nazwał Giorgio Armani.

Nietrudno wówczas o „przemianę minimalizmu w nihilizm" [13], bądź architektoniczny oportunizm - przynoszący splendory w zawodowym środowisku i społeczny ostracyzm.

Warto pamiętać, że w alchemii *nigredo* (czerń) to tylko pierwszy etap oczyszczania materii, mający prowadzić do uzyskania szlachetnych metali, a achromatyczna szarość to nie zawsze barwa idealna…

## BIBLIOGRAFIA


Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 239.

M. Bąkowska, *Kilka uwag na temat kontekstów kolorystycznych w przestrzeni miejskiej* [w:] A. Niezabitowski, M. Żmudzińska-Nowak (red.) *Nowa architektura w kontekście kulturowym miasta*, TaP Wydawnictwo Sympozjalne KUiA PAN, Gliwice 2006, s.16–19.

K. Butelski (red.) *Przewodnik – Architektura polska po 1990 roku. Małopolska*, Wydawnictwo Pro Architectura, Kraków 2004, s. 52.

U. Eco, *Historia piękna*, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2005.

Goethe-Institut Kraków (red.) *Bruno Taut. Mistrz kolorowego budownictwa w Berlinie*, Archivolta nr 2/2007, s. 76–83.

E. Gorządek, S. Szybłowski (kuratorzy) *Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do Blokersów*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, lipiec-wrzesień 2007.

K. Ingarden, M. Wiśniewski, *Szkoła Języka Japońskiego w Krakowie*, Architektura-Murator nr 12/2004, s. 68–71.

K. Janowska, *Piękno na wygnaniu. Wywiad z prof. Władysławem Stróżewskim*, Polityka nr 17/2003, s. 59–60.

Ph. Jodidio, *Architecture Now! Vol. I,* TASCHEN, Kolonia 2001, s. 244–249.

Ph. Jodidio, *Architecture Now! Vol. III*, TASCHEN, Kolonia 2004, s. 68–73.

P. Kosiewski, *Dziwaczny i fascynujący. Wywiad z Sebastianem Cichockim*, Tygodnik Powszechny nr 26/2007, s.13.

D. Kozłowski, *Dom – próba opisu, albo „miękkie" i „twarde" tworzywo architektoniczne Villi in fortezza*, Czasopismo Techniczne z. 9-A/2006, s. 54–58.

J. T. Królikowski, *Sztuka architektury*, Komunikat SARP nr 4/2007, s. 14.

M. Misiągiewicz, *Architektura – sztuka definiowania kształtu*, Zeszyty Naukowe PK nr 7/2000, s. 183–188.

A. Orlewicz, M. Paryna, *Pracownia architektoniczna*, Architektura-Murator nr 11/2006, s. 52–57.

P. E. PORĘBSKA (red.) *Katalog modnych gadżetów polskiej architektury*, Architektura-Murator nr 2/2006, s. 24–35.

P. Setkowicz, *Barwa środowiska mieszkaniowego – aspekt ekologiczny,* [w:] M. Złowodzki (red.) *Sztuka piękna architektura*, Katedra Projektowania Architektury Przemysłowej PK, 1997, s. 184–187.

P. Setkowicz, *Barwy modernizmu* [w:] B. Lisowski Biś (red.) *Architektura-sztuka, umiejętność, nauka*, Zakład Projektowania Architektury Przemysłowej, PK, 1999, s. 93–97.

P. Setkowicz, *Kolor w zespole mieszkaniowym, teoria i praktyka na przełomie wieków – wybrane aspekty*, Zeszyty Naukowe PK nr 7/2000, s. 265–272.

W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, ZNAK, Kraków 2007.

Jan Skalski*

# PIĘKNO I ARCHITEKTURA – ZAWSZE RAZEM

**BEAUTY AND ARCHITECTURE – ALWAYS TOGETHER**
Current need of search for beauty in architecture is a constant process. It has never been ceased. Personification of beauty should facilitate its objective verification.

Modelując w programie 3d, fotografując, malując czy rysując, architekt nadaje – powstałej z inspiracji otaczającego świata – wizji realny kształt. Podstawą sukcesu w tym działaniu winien być talent, wiedza warsztatowa, doświadczenie, dojrzałość i odpowiedzialność artystyczna. Nabierając realnego kształtu wizja staje się wyrazem wrażliwości architekta na piękno. Pytanie, oczywiste w tej sytuacji, brzmi: co to jest piękno? Jest to pytanie istotne, gdyż dla samego architekta piękno nie zawsze i koniecznie musi być punktem wyjścia do tworzenia. Nie zawsze też – jeśli w ogóle istnieje definicja piękna – architekt ją zna, kieruje się nią i zastanawia nad nią. Kto zatem ma dokonać oceny dzieła pod kątem piękna? Upływ czasu? Jak poradzić sobie z koniecznym subiektywizmem oceny? Czy w ogóle można piękno ująć w definicję? Czy istnieje ogólna, a może dla każdego przypadku oddzielna? Powierzenie stwierdzenia typu: *to jest piękne!* odpowiedzialności anonimowego odbiorcy musi zakładać, iż on(a) mogą być w tym względzie wiarygodni. A to duże ryzyko! Zatem – wracając do istoty problemu – czym właściwie jest piękno? Czy jest integralnym składnikiem materii dzieła czy może wartością 'przychodzącą' z zewnątrz? A może podpowie coś w tym względzie historia architektury?

**O Pięknie:** Wobec mnóstwa pytań – dla uniknięcia nadmiernych komplikacji – może warto zaryzykować więc tezę, iż piękno jest 'Kimś-Czymś' przychodzącym z zewnątrz, kto już jako Piękno – pisane z dużej litery – 'autoryzuje' (lub nie) efekt twórczego wysiłku architekta? Piękno – w tym ujęciu – byłoby personifikacją tajemniczej i silnej osobowości. By dobrze ją scharakteryzować potrzebne są jeszcze co najmniej dwa inne założenia. Ten Ktoś winien znać i operować wszelkimi możliwymi kryteriami estetycznymi i to zarówno z wczoraj, dziś jak i z przyszłości. Naturalnie skąd by miał je brać pozostanie bez odpowiedzi [1]. Mankamentów idei Piękna w tym ujęciu jest zatem wiele. Jest to sztuczny twór, według pomysłu znanej z historii sztuki personifikacji i tworzenia alegorii pojęć. Z drugiej strony idea ta, niezależnie istniejącego poza relacją twórca – odbiorca, Piękna, nie bierze się tak całkiem z chęci 'ułatwienia' sobie życia. Umberto Eco dokonał swoistej „inwentaryzacji stanu istniejącego" [2] w historii piękna – a wnioski nasuwają się same. Istnieje zdumiewająca ilość kategorii piękna, a każda ma liczne i różnorodne kryteria główne i drugorzędne. Zdumiewa przemiana upodobań estetycznych oraz fascynujące odkrywanie piękna tam, gdzie wcześniej było to nie do pomyślenia [3]. Istnieje piękno przeżyć wewnętrznych, duchowych jako równoprawnych, a równocześnie szalenie trudnych do plastycznego wyrażenia. Ponadto piękno dzieła sztuki ujawnia dopiero upływ czasu – krytykanci rzadko dożywają momentu, gdy obiekt ich ataków pokrywa szlachetna patyna [4]. Stąd częste kontrowersje i polemiki wokół piękna na salonach i na ulicy. Jak zatem w tym gąszczu problemów nie pogubić się i jednoznacznie stwierdzić co jest piękne a co nie? Piękno, w proponowanej powyżej wersji, może wziąć ten pakiet problemów 'na siebie'. Zyskałby na tym talent artystyczny, nie każdy twórca może i musi ów certyfikat tworzenia

* Skalski Jan, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

rzeczy pięknych otrzymać. Każdemu wolno tworzyć, ale nie każdy się do tego nadaje.

**O architekcie.** Dzisiejsze miejsce, znaczenie i rolę w tworzeniu architekt zawdzięcza długiemu procesowi przemian. Jednym z jego skutków są pojawiające się protesty przeciw podawaniu tylko nazwiska architekta jako autora dzieła. Prawdopodobnie wsparcie cad/cam projektowania odgrywa w tym zjawisku decydującą rolę. Choć to temat osobny, ale kto wie, czy właśnie cad/cam nie promuje autorstwa zbiorowego kosztem indywidualnego! Umiejętność posługiwania się grafiką 3d dodaje pewności siebie – można pozwolić sobie na większą swobodę twórczą. Ponadto architekturze grozi 'perfekcyjna bezosobowość' – nowa estetyka może być 'ustawiona' wspomaganiem cad/cam bezstronnym, racjonalnym, ścisłym w oparciu o algorytmy matematyczne i …suchym. Ta ostatnia uwaga kojarzy projektowanie architektury z dziedziną motoryzacji. Obecnie nowe modele aut pojawiają się w krótkich odstępach czasu, a twórcami ich są anonimowe zespoły wysoko kwalifikowanych specjalistów. Gdzieniegdzie ostały się tylko wielkie nazwiska projektantów. Tendencja ta może przejść do architektury i ujawnić się w jej estetyce. O tym także należy pamiętać.

O architekturze kilka uwag w punktach.

**a.** W przełamywaniu barier, w walce o nową estetykę architekturze pomaga użytkowość. Obliguje ona do liczenia się z kontekstem społeczno-politycznych i estetycznych przemian oraz postępem technicznym. Architekci i inwestorzy łatwiej mogą się porozumieć i zaakceptować wzajemne postulaty zmian jeśli są racjonalnie uzasadnione. Za tym konsensusem podąża estetyka oraz niestety również nowe zagrożenia. Kryzys znaczenia, miejsca i roli architekta, postępująca bezosobowość architektury może wymusić akceptację – w gorzej lub lepiej prezentującej się architekturze 'z komputera' – jakiejś 'drugiej świeżości' [5] namiastki piękna. Namiastki, której sens oddaje uwaga usłyszana przez autora artykułu przy jednym z nowych obiektów w Krakowie: *lepsze to, niż to co tu było przedtem*… . A wtedy jaka miałaby być rola Piękna?

**b.** Z drugiej strony proces ten, może w nieco dalekiej od ideału formie, wydaje się nie do zastopowania – spełnia przecież marzenia pokoleń architektów. Możliwości realizacji tak skomplikowanych form w skali architektonicznej jak obecnie, nie było w przeszłości, gdy brak ten częściowo tuszowała nałożona na konstrukcję rzeźba.

**c.** Architektura współczesna nawet kontrowersyjna, ale gdy jest realizacją ciekawego pomysłu, gdy odważnie stawia czoła aktualnym wyzwaniom estetycznym, społecznym, technicznym (nie przypadkiem konstrukcja decyduje dziś o jej walorach artystycznych) może być piękną. Nowa estetyka pewno się pojawi bo *nihil novum sub sole* – historia też coś podpowie.

**d.** Faktycznie, muzea i miasta to jedne z tych miejsc, gdzie prawdopodobnie najłatwiej jest prześledzić historię powstania – nobilitowanych w funkcji czasu [6] – ikon sztuki. W każdej z jej dziedzin, Piękno jak nieśmiertelny 'cenzor' w każdym czasie i epoce, potrafiło ocenić i docenić wartość autentycznego piękna, jednocześnie bezlitośnie ujawniając pseudoartystyczny fałsz.

**e.** Bardziej mimowolnie niż 'z manifestu' oryginalność faktycznie jest blisko piękna architektury, ale nie na pierwszym miejscu. Gdyby tak miało być, byłaby to wielce kontrowersyjna tendencja. W przypadku dobrej architektury oryginalność jest zjawiskiem wtórnym, np. ujawnia jej specyfikę, jako multimedialnej kompilacji integrującej różne dziedziny sztuki i … coraz krócej 'żyjącej'. Kierunek tych zmian wymaga –może bardziej dziś niż kiedykolwiek – oswojenia się z faktem i akceptacji nowego 'multimedialnego' piękna architektury, które nie jest oryginalnością! Jest to piękno w szalenie skomplikowanej złożoności wielu elementów, ale jednak piękno. Początki jak zwykle szokują, zadziwiają, irytują, niepokoją, ale przyszłość

może zachwycić. Oryginalność natomiast, obecna w architekturze, nie powinna stać się wyrazem nieudolnej, wątpliwej, autoreklamy jej twórców.

**f.** Architektura zawsze potrzebuje być piękna i nie ma potrzeby reaktywacji tego, jak mogłoby się wydawać, zapomnianego jej aspektu. Prawdą jest, iż relacje całości do części i części do mniejszych części „złotej geometrii" muszą 'dyktować warunków gry' w poszukiwaniu piękna architektury obecnie. Kilka wyodrębnionych tendencji w architekturze współczesnej [7] potwierdza konieczność nastania nowej estetyki. Stwierdzenie iż dziś „nie ma na piękno czasu" to żart. Jego potrzeba w świadomości twórcy i odbiorcy funkcjonuje i funkcjonować będzie zawsze.

**Podsumowując** należy stwierdzić, iż architektura jest i nadal będzie się starć być piękną, wzniosłą i wspaniałą – taki 'obowiązek' nakłada pycha. Piękno natomiast w każdym przypadku i w czasie dokonywać będzie weryfikacji czy tak jest rzeczywiście. To pewne.

## BIBLIOGRAFIA


J–C. Dubost, J–F. Gonthier, *Architecture for the future*, Terrail, Paris 1996.

U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu,* Znak, Kraków 1997.

U. Eco, 2006, *Historia piękna,* Rebis Publishing House Ltd., Poznań.

R. Guidot, *Design 1940–1990, Wzornictwo i projektowanie,* Arkady, Warszawa 1998.

W. Koch, *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego, od antyku po czasy współczesne,* Bertelsmann Publishing, Warszawa 1996.

J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej.* Arkady, Warszawa 1962.


## PRZYPISY

[1] Można wyobrazić sobie ich niektóre cechy, m. in. zestawione na przeciwieństwach: zmienność i stałość, tolerancyjność i rygoryzm, intuicyjność i ścisły racjonalizm, w granicach i bez granic.

[2] U. Eco *Historia piękna,* wg spisu literatury.

[3] Wystarczy przeanalizować za z Umberto Eco chociażby tylko jedno źródło artystycznych inspiracji – człowiek.

[4] Czasem skrótowo operuje się pojęciem 'poziomu artystycznego' czy dzieło jest na nim czy nie? Sama kwestia definicji czym jest poziom artystyczny też pozostaje otwarta. Autor artykułu często słyszał to określenie w pracowniach artystów.

[5] Porównaj *Mistrz i Małgorzata* M. Bułhakowa.

[6] Umberto Eco np. zestawia wizerunki Boga, mitologicznej Wenus, króla i królowej powstałe w dużych odstępach czasu, potwierdzając ponadczasowość piękna. Dla przykładu – jakaż rozpiętość czasowa i mentalna istnieje pomiędzy pełną tajemnic *Burzą* Giorgione'a, twórczością Giorgia de Chirico oraz architekturą Aldo Rossiego, który inspirował się tym drugim, a mimo to wszystkich trzech łączy tajemnica Piękna.

[7] Niestety są one już nieco leciwe – pochodzą z lat 90. ubiegłego stulecia.

Maciej Skaza*

# OBLICZA PIĘKNA

FACES OF BEAUTY
The pluralism of contemporary architecture can be considered as cohabitation of different forms in public spaces. Two buildings described in the essay have their origins in distinct architectural styles. Cubic solid of museum in Bregenz takes its shape from the order of doubled walls. Museum in Bilbao is often called „the architectural sculpture". It is the composition of walls-surfaces. There is always a wall when one tries to describe any building. Its shape can provoke the reception of architecture. Can it provoke its beauty? „*Non so ché*" as Petrarca said.

Zaproponowany temat rozważań, pytanie o piękno architektury współczesnej, sprzyja poszukiwaniu wiedzy o sztuce budowania. Niezmiennym pozostaje, zarówno przedtem jak i teraz, rozwiązywanie problemów dotyczących trwałości, celowości i piękna budowli, jako podstawowych zadań stawianych architektom. Współczesność mówi jednak o wielości reguł wspierających definiowanie kształtu architektonicznej przestrzeni. Obrazy architektury zaświadczają o istnieniu pluralizmu form architektonicznych znamionujących dobę nowoczesną, w którą wpisuje się także teraźniejszość. Jak pisze Maria Misiągiewicz: *Panuje swoboda wyboru inspiracji z obszaru świata myśli i rzeczy. Obok siebie istnieją odmienne kształty architektury* [1].

Dom Sztuki w Bregencji, zrealizowany w latach 1990–1997, swoją skalą i prostopadłościennym kształtem wpisuje się w wolnostojącą zabudowę pierzei ulicy wzdłuż jeziora Constance.

Jednak charakter tej architektury, zaproponowanej przez Petera Zumthora, zaskakuje w tym otoczeniu. Sprawia ona wrażenie „szklanego domu" wymodelowanego przez bezokienne płaszczyzny. Ideę takiego rozwiązania wyjaśnia autor:

*byłoby wielkim błędem, gdybyśmy zbudowali fasadę, która zdawała by się mówić »ja jestem high-tech« … Proces pracy był podobny do działania artysty, może takiego, jak Joseph Beuys, który lubił materiał. Kiedy lubisz jakiś materiał i bierzesz go ze szczerością, bo ci się podoba, traktujesz go odpowiednio dobrze, z czułością. Dla nas szkło było takim materiałem. I dla szkła właśnie szukaliśmy mistrzowskiego, choć pospolitego sposobu użycia* [2].

Rozwiązanie zaproponowane przez Petera Zumthora jest niecodzienne. Szklane płaszczyzny, które wyznaczają kształt domu sztuki, są bowiem „ścianami pozornymi". Nie są to przegrody termiczne, nie umieszczono w nich okien ani drzwi.

Z zewnątrz odbieramy ścianę poprzez rysunek siatki modularnego podziału i wypełniających go płaszczyzn. Peter Zumthor pisze, że: *wygląda jak trochę nastroszone pióra lub też jak łuskowa struktura* [3]. Szklane płyty ustawiono bowiem w poziomych rzędach niczym dachówkę – na zakładkę [4]. Poziome linie podziału modularnego tworzą szczeliny, poprzez które powietrze swobodnie przedostaje się z zewnątrz.

Za tą zewnętrzną kurtyną, w głębi ukryta została konstrukcja. Kształt domu sztuki w Bregencji definiują „zdwojone" ściany. Pierwsza, szklana jest kurtyną, która okrywa właściwą ścianę budynku. Zewnętrzną płaszczyznę utrzymują wsporniki wyprowadzone z układu rygli i słupków. Ta ukryta konstrukcja wsporcza zamocowana została do ściany właściwej. Ta wewnętrzna, betonowa ściana wraz ze stropami stanowi konstrukcyjną strukturę budynku.

* Skaza Maciej, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

To właśnie wewnętrzna ściana pełni rolę właściwej granicy budynku, przegrody termicznej, przegrody fizycznej.

Zdwojone ściany pozwalają uzyskać inne wrażenie z zewnątrz, inne we wnętrzu. Z zewnątrz charakter architektury buduje modularny rysunek podziału na płaszczyźnie elewacji. Nie zakłóca go żaden otwór – wejście umieszczono bowiem od tyłu. Peter Zumthor porównuje ten budynek do lampy, pisze, że: *absorbuje zmieniające się światło, kolor nieba, mgiełkę jeziora, odbija światło i kolor, nadając mu własne życie, zachowujące się zależnie od kąta patrzenia, padania światła i pogody* [5].

Odmienne wrażenia budują widoki Muzeum Guggenheima, zrealizowane w Bilbao w latach 1991–1997 według projektu Franka O. Gehrego. Spoglądając na budynek w Bilbao jego rzeźbiarska forma odbierana może być jako spiętrzenie brył. To nawarstwienie znajduje swoją kulminację w środkowej, najwyższej części budowli.

Ściany wydzielające przestrzeń muzeum są trójwymiarowymi powierzchniami, a nie dwuwymiarowymi płaszczyznami. Różnią się zarysem, wielkością i ułożeniem. Gra kontrastów znajduje wyraz w kształtach poszczególnych ścian. Są one wklęsłe lub wypukłe, pofalowane lub połamane, zagięte lub wygięte. Ułożono je w poziomie lub w pionie podkreślając kierunek horyzontalny lub akcentują wertykalność. Te różnorodne powierzchnie tworzą grę kształtów i kierunków. Trudno doszukiwać się tam śladów pionu lub poziomu, jedynie płaszczyzna terenu stanowi odniesienie.

W kompozycję muzeum Frank O. Gehry włącza również najbliższe otoczenie budowli. Zewnętrzna przestrzeń wnika w głąb, przeciska się przez szczeliny pofałdowanych ścian. Architekt projektując budynek w przemysłowej dzielnicy, w zakolu żeglownej rzeki Nervión uwzględnił rozmiar i skalę jego najbliższego otoczenia.

Charakterystyczny widok ukazuje się od strony rzeki, gdzie lustrzane odbicie w wodzie wzmaga dynamikę kształtów stworzoną przez ściany–powłoki. Materiał, z którego wykonano warstwę licową ścian, ma także istotne znaczenie.

Arkusze blachy tytanowej zamontowane po stronie zewnętrznej rozstrzygają o charakterze tych powierzchni. Metalowa powłoka przybiera różne zabarwienie w zależności od warunków oświetlenia, pory dnia i roku. Światło padając na połyskliwą powierzchnię zmienia jego barwę, generuje kolejne odcienie koloru, także refleksy i odbicia.

Należy podkreślić również skalę tej budowli. Program ekspozycji mieści się na powierzchni 10.600 m², co zaświadcza o wielkości budowli. Zaplanowano tam dziewiętnaście pomieszczeń wystawienniczych o różnej wielkości. Wskazując na rozmiary jednej z sal, której długość wynosi 130m, a szerokość 30m, Phillip Jodidio porównuje skalę tej przestrzeni z katedrami nowej ery [6].

Budynek odbierany jest jako najbardziej spektakularne dzieło Franka O. Gehrego [7]. Podkreślana jest stylistyka widoczna w jego wcześniejszych realizacjach. Potwierdza to zdanie również Phillipe Jodiodio: *złożone formy, które przestudiował i przedstawiał przez wiele lat, razem stworzyły symfonię rzeźbionych brył*. Zaproponowana forma daleka jest jednak od idei, które poszukiwały kształtu przestrzeni architektonicznej w kompozycji elementarnych brył.

Oba z zaprezentowanych budynków służą ekspozycji sztuki. Kubiczny kształt domu sztuki w Bregencji budują zdwojone ściany. O charakterze architektury rozstrzygają szklane płaszczyzny „ściany pozornej". Bryła muzeum w Bilbao to kompozycja ścian–powierzchni budujących formę architektonicznej rzeźby, która w kolejnych obrazach, kadrach ujęć ujawnia coraz to inne widoki.

Zaprezentowane budowle odzwierciedlają odmienne postawy twórcze architektów. Pomimo nieodległej daty realizacji znalazły jednak już swoje miejsce w biografii sztuki budowania. Pozostaje jednak pytanie o samą definicję piękna architektury współ-

1 Peter Zumthor, *Dom Sztuki*, Bregencja, Austria, 1990–1997
2 Frank O. Gehry, *Muzeum Guggenheima*, Bilbao, Hiszpania, 1991–1997

[1]

[2]

czesnej. Pełni wątpliwości, co do możliwości określania jednoznacznej definicji, moglibyśmy w tym miejscu przytoczyć słowa Francesco Petrarki, który wyraził się, że piękno jest: *non so ché* (jest nie wiem czym) [8].

PRZYPISY

[1] M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Kraków 2005, s. 75.
[2] *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem*, „Architektura&Biznes" 2003 nr 2, s. 28.
[3] P. Zumthor, *Art Museum Bregenz*, „Architecture and Urbanism" 1998 nr 2, Extra Edition, Peter Zumthor, s. 174.
[4] W. Celadyn, *Przegrody przeszklone w architekturze energooszczędnej*, Kraków 2004, s. 103.
[5] *Ibidem*, s. 176.
[6] P. Jodidio, *Contemporary American Architects. Vol. IV*, Köln, 1998, s. 69.
[7] M. Banaszak, *Cud w Bilbao. Muzeum Guggenheima w Hiszpanii*, „Magazyn budowlany" 1999 nr 1, s. 23.
[8] [por.] Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 156.

Marta Skiba*

# ROZMYTE MIARY PRZESTRZENI MIEJSKIEJ – W POSZUKIWANIU PIĘKNA

THE FUZZY AGGREGATION IN CITY SPACE – IN PURSUIT OF BEAUTY
If we analyze a reception of architecture or city space among the society, we should possess knowledge of laws ruling the way how the opuses of public character are received. Each time such a reception causes interferences in city's structure, at least for improving its quality. To be able to judge it we should know the laws of social reception, which may differ of that applicable for museums or galleries.

**Wprowadzenie**

Dzieła sztuki architektonicznej oceniane są (nawet nieświadomie) przez całe – bardzo zróżnicowane – społeczeństwo. Można powiedzieć, że architektura pełni funkcję służebną wobec tego społeczeństwa, jako jego własność. Jeśli więc zastanawiamy się nad społecznym odbiorem przestrzeni miasta, to musimy posiadać wiedzę o prawach rządzących odbiorem dzieł o charakterze publicznym. Aby o tym sądzić, musimy znać zasady percepcji społecznej, prawdopodobnie innej, niż obowiązująca w salach wystawowych, muzeach – dla odróżnienia, możemy ją nazwać percepcją elitarną.

**Współczesna wrażliwość zmysłowa**

Codzienna przestrzeń to pojedynczy widok lub sekwencja wnętrz urbanistycznych. Tam powstają obrazy wzrokowe. Jest to też przestrzeń oddziaływań informacyjnych, a we współczesnym człowieku powstaje nowy rodzaj wrażliwości zmysłowej: postrzegania w codziennym życiu tego co niezwykłe i zaskakujące [1]. Odbiorca współczesny, potrzebuje przyswajania informacji za pomocą obrazów. Potrzebę tę zaspokajają komputer, plakaty, plansze reklamowe, ilustracje. Obraz i cała ikonosfera przynoszą natychmiastowy rezultat myślowy i wyobrażeniowy, są maksymalnie syntetyczne. Fakt ten pociąga za sobą zmianę sposobów myślenia – rodzą się skojarzenia wywołane przez zbiory obrazów, odczucia natury emocjonalnej i intuicyjnej.

**Odbiór**

Istotą percepcji jest widok, który powoduje nasze zainteresowanie [2]. Wśród wielu różnych widoków można wyodrębnić te, które zapadają w pamięć jako bardziej wyraziste, oryginalne lub znaczące. Najważniejsze, najsilniej oddziałują na naszą świadomość. Odbiorca architektury czy sztuki, dostrzega piękno, czasem oryginalność, a często niestety, chaos i brzydotę. Suma odebranych przez człowieka i możliwych do przetworzenia bodźców, narasta od poczucia spokoju, piękna do satysfakcji i tożsamości z prezentowanym krajobrazem.

Odczucie estetycznych wartości zmienia się w zależności od cech obserwatora, od wieku, wykształcenia, norm kulturowych, nastawienia itp. Ponieważ nie ma obiektywnych wyznaczników piękna i brzydoty, zatem wrażenie piękna i harmonii w równej mierze zależy od cech środowiska jak i cech poznawczych człowieka. Zasadnicze znaczenie ma tutaj sposób porządkowania wrażeń i kompozycja form przestrzennych, wizualnych jak i funkcjonalnych. Przestrzeń nieuporządkowaną odbieramy jako chaos (brak pewnego porządku nadającego sens działaniom), uniemożliwiający przewidywanie zdarzeń [3].

**Ocena**

Rezultatem patrzenia jest ocena, oczywiście subiektywna. Większość odbiorców, najczęściej mieszkańców, z naturalnych przyczyn, nie jest stale nastawiona na przeżywanie doznań estetycznych, które

* Skiba Marta, dr inż. arch., Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Budownictwa.

w dużej mierze zależą od nastroju, pogody, itp. [4] Codzienni obserwatorzy mogą kierować się innymi regułami niż te rządzące oceną dzieł sztuki.

Z uwagi na coraz powszechniejszą partycypację społeczną w planowaniu przestrzeni konieczne wydają się badania umożliwiające poznanie tego sposobu waloryzacji. Ład i harmonię przestrzeni zawdzięczamy długoletnim działaniom na wskroś racjonalnym i planowym, choć jej odbiór jest wrażeniem chwilowym i subiektywnym. W tej chwili nie ma jednak narzędzia, które umożliwiłoby obiektywizację wrażeń estetycznych środowiska przynależnego lokalnej społeczności. Czasem powołuje się grupy eksperckie, które przeprowadzają ocenę wrażeń estetycznych, niemniej w ocenie stosują zupełnie inne kryteria niż statystyczny mieszkaniec – najczęstszy odbiorca. Narzędzie umożliwiające taką ocenę i porównanie ułatwiłoby rozwiązanie wielu problemów związanych z różnicami w percepcji społecznej i elitarnej (np.: przy pracach konkursowych).

**Tożsamość i akceptacja społeczna**

Dla powodzenia każdego procesu inwestycyjnego duże znaczenie ma forma wizualna nowej czy „poprawianej" przestrzeni. Aby zyskała ona akceptację społeczną konieczne jest zbudowanie ciągłości historycznej elementów widokowych wpisanych w pamięć mieszkańców. W literaturze niewiele prac odnosi się bezpośrednio do badania jakości zmienianego krajobrazu. Niemniej, można dla tych celów wykorzystać wskazówki zawarte w pracach Bogdanowskiego, Łuczyńskiej-Bruzdy, Kosińskiego, Wojciechowskiego, Dąbrowska-Budziło [5], odnoszące się do percepcji, oceny jakości w odniesieniu do terenów zurbanizowanych i krajobrazu. *Fragmenty przestrzeni miasta pełniące rolę symboli są poznawalne i identyfikowane przez większość mieszkańców. Posiadają zindywidualizowane formy, są zaakcentowane w panoramie miasta (...), dzięki nim miasto staje się łatwiejsze do odwzorowania w pamięci i czytelne* [6].

Studia nad zapamiętywaniem drogi rozpropagowała w świecie klasyczna już praca Lyncha: *Obraz miasta* [7]. Za paralelne do badań Lyncha można uznać analizy krajobrazowe Warszawy prowadzone pod kierunkiem Kazimierza Wejcherta i zapisywane w postaci tzw. „krzywej wrażeń" przez osoby poruszające się wzdłuż wybranej trasy [8].

W innym kontekście podjął ten problem Bogdanowski opisując specyfikę, jaką tworzy więź z otoczeniem i poczucie tożsamości [9]. Akceptacja rodzimego krajobrazu powoduje odrzucanie elementów negatywnych i tworzenie swoistego stereotypu – modelu krajobrazu pozytywnego. Ponadto, na akceptację krajobrazu przez daną społeczność ma wpływ stopień „świadomości estetycznej" jej członków osiągany przez odpowiedni system edukacyjny i znajomość dziedzictwa kulturowego [10]. Uzasadnieniem mogą być badania opisane przez Nęckiego, które wykazały, że każda społeczność narodowa czy regionalna, każda klasa społeczna waloryzuje przestrzeń w odrębny, specyficzny sposób [11]. Im lepsza edukacja, tym lepsze zrozumienie form historycznych i ich znaczeń. Uczymy się nie tylko bezpośredniego użytkowania przestrzeni, ale także jej symboliki i roli, jaką ta przestrzeń odgrywa w relacjach społecznych formalnych i nieformalnych. Środowisko ma swoją historię użytkowania i jeżeli nie istnieją specjalne powody do zmiany interpretacji danej przestrzeni, to przeważnie kontynuuje się (dziedziczy) dotychczasowy sposób.

**Badania preferencji i akceptacji społecznej**

Warunkiem akceptacji zmian wprowadzonych w krajobrazie jest rozpoznawanie elementów, stanowiących w oczach mieszkańców o tożsamości miasta. Traktując krajobraz jako dobro publiczne łatwo dostrzegamy, że nie da się go chronić lub upiększyć bez zrozumienia i woli mieszkańców [12]. Widać zatem ogromną potrzebę kontaktowania się z miejscową ludnością na różnych etapach planowania

i projektowania. Znając ich przekonania i szanując to, co cenne, można podjąć dialog i promować odpowiednie walory widokowe, choćby przez prasę, radio i telewizję lokalną.

Badania procesu postrzegania środowiska stały się jednym z istotnych elementów programów badań tzw. „jakości życia" [13]. Problem doboru i stosowania odpowiednich metod oceny jakości krajobrazu oraz problem kształtowania się odczucia tej jakości stanowi funkcję percepcji krajobrazu.

**Jakość przestrzeni**

Ponieważ krajobrazu definiowany przez Tołwińskiego, można traktować jako powierzchnię fizjonomiczną będącą syntezą elementów przyrodniczych i działalności człowieka, zatem rozważania mogą odnosić się do szeroko rozumianego krajobrazu.

Badania „jakości krajobrazu" w literaturze przedmiotu różnią się od siebie podejściem, metodami oceny i analizy, użytymi parametrami, mierzalnymi cechami widoków, uzasadnieniem dokonanych wyborów i wyciągniętych wniosków. Wojciechowski przyjmując miary ilościowe (liczbowe) jakości krajobrazu wyróżnia dziesięć rodzajów podejść do jego waloryzacji, które różnią się ze względu na wybór cech jakościowych (atrybutów), różnice w zastosowanych systemach wartości oraz ze względu na wybór aspektów w końcowych rezultatach badań [14]. Niektóre wyniki uzależniają jakość badanego elementu (stopień złożoności postrzeganego obiektu) od optymalnej ilość zauważonych składowych scenerii. Tego typu badania krajobrazów miejskich w Polsce przeprowadził Ziobrowski. Systemy waloryzacji wydają się jednak zbyt uproszczone, choć przydatne do celów eksperymentalnych. Innym rodzajem badań są badania ankietowe preferencji krajobrazu, które umożliwiają dopasowanie wyboru i wagi użytych wskaźników do charakterystyki środowiska.

Do tej pory szerokie analizy tego problemu w literaturze przedmiotu nie przyniosły oczekiwanych wyników. Wszyscy autorzy opracowań stwierdzają, iż wciąż brak jednolitych i powszechnie uznanych podstaw teoretycznych a używane techniki nie wyszły poza stadium eksperymentalne [15].

Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest trudność stosowania miar ilościowych zamiast ocen jakościowych, właściwych dla doznań estetycznych, te jednak są praktycznie nieprzekładalne na język oficjalnych dokumentów. Potrzeby praktyczne zmusiły do podjęcia licznych prób nadania doznaniom estetycznym wartości liczbowych. Wydaje się to szczególnie istotne przy ocenie różnych konkurencyjnych projektów. Rozpowszechniony system ocen „szkolnych" powszechnie uznaje się za nieobiektywny. Metodą obiektywizacji ocen subiektywnych jest zwiększanie liczby podmiotów oceniających. Ta obiektywizacja opiera się na założeniu, że wartość średnia wielu niezależnych ocen jest bliższa ocenie obiektywnej. W odniesieniu do estetyki to założenie wydaje się wątpliwe.

W systemie oceny krajobrazu stworzonym przez Wojciechowskiego analizowane są cechy krajobrazu, które u obserwatora …*winny spowodować odbiór odpowiednich wrażeń estetycznych*. W takich warunkach atrybuty oceny atrakcyjności krajobrazu można ograniczyć do: poczucia bezpieczeństwa, harmonii, urozmaicenia, kompozycji i unikatowości. Ocena atrakcyjności wizualnej krajobrazu będzie funkcją tych atrybutów. Dla celów porównawczych można poszczególne atrybuty przedstawić jako stosunek jakości ocenianego krajobrazu do krajobrazu wzorcowego. Atrybutom nadaje się wartości liczbowe zależne od wielu czynników. Punktową miarą oceny atrakcyjności krajobrazu jest albo „metryczka", z podaną liczbową oceną każdego atrybutu, albo też „miara integrująca" w postaci iloczynu ocen atrybutów hierarchizujących (poczucie bezpieczeństwa, harmonia) pomnożonego przez sumę ocen pozostałych trzech atrybutów.

Rozdzielenie systemu ocen punktowych i badań preferencji ludności ma istotne znaczenie dla stoso-

wanych metod matematycznej oceny wyników badań. Ocena punktowa daje wynik ilościowy w postaci konkretnej liczby (oceny). W konsekwencji można by powiedzieć, że dany widok jest 2,5 razy piękniejszy od innego, a w dokumentach planistycznych jest to jeszcze jeden ze wskaźników branych pod uwagę przy podejmowaniu decyzji.

**Rozmyte miary percepcji krajobrazu**

W dziedzinie estetyki określenia nieprecyzyjne (rozmyte) są właściwie jedynym sposobem oceny. Próby wprowadzenia rachunku zbiorów rozmytych do zagadnień kompozycji architektonicznej podjęto w Polsce już w 1985 r. [16]. Jednak po tej pierwszej próbie nie znaleziono w piśmiennictwie prac stanowiących kontynuację tego tematu.

Wydaje się, że zastosowanie rachunku zbiorów rozmytych znacznie uprości metodykę oceny wartości estetycznych krajobrazu. W klasycznej matematyce pojęcie zbioru jest pojęciem ostrym o logice dwuwartościowej 1 lub 0. Liczba 2 należy do zbioru parzystych liczb naturalnych. Jej stopień przynależności wynosi 1, natomiast nie należy do zbioru naturalnych liczb nieparzystych, więc jej stopień przynależności będzie równy 0. Dokładnie odwrotnie jest z liczbą 3. I nie ma tu stanów pośrednich, tylko „tak" lub „nie".

Zbiory rozmyte nazywane są zbiorami wielowartościowymi, stopień przynależności może tu przyjmować dowolne wartości w przedziale od 0 do 1. Przykład: mamy dwa zbiory: jeden to zbiór jabłek czerwonych A, drugi to zbiór jabłek zielonych B. Stopień przynależności czerwonego jabłka do zbioru jabłek czerwonych wynosi 1, ale stopień jego przynależności do zbioru jabłek zielonych wynosi 0. Jeśli jednak znajdzie się jabłko w połowie czerwone a w połowie zielone? W logice dwuwartościowej trzeba zdecydować się: albo tu, albo tam. W logice wielowartościowej takie jabłko może przynależeć równocześnie do zbioru A i B, a jego stopnie przynależności mogą wynosić np.: 0,5. Stopień przynależności można też uzależnić od, choćby, stosunku powierzchni zielonej do czerwonej. Takie równanie stopnia przynależności łatwo przedstawić w postaci graficznej. Krzywe przynależności mogą mieć inny kształt niż linie proste. Nie wynikają one same z siebie. Wskazują tendencję, odzwierciedlają na obiektach z obszaru rozważań uporządkowanie wprowadzone przez skojarzenie pewnej własności z danym zbiorem. Wyniki rozwiązywania zagadnień praktycznych, przy wykorzystywaniu koncepcji zbiorów rozmytych, będą niewątpliwie zależały od adekwatnego wyznaczenia funkcji przynależności. Jedną z naukowych metod wyznaczania stopni przynależności jest metoda statystyczna ankietowa. Za stopień przynależności przyjmuje się w niej stosunek liczby odpowiedzi twierdzących do liczby wszystkich odpowiedzi udzielonych przez ankietowane osoby. Inną, powszechnie stosowaną metodą jest wyznaczanie stopni przynależności przez eksperta. Często również ekspert wyznacza tylko ogólny kształt funkcji przynależności, dokładne zaś wartości parametrów dobierane są metodą prób i błędów [17].

**Percepcja społeczna**

Wiedzę o percepcji społecznej zdobyć można na drodze odpowiednio pomyślanych badań ankietowych, umożliwiających sformułowanie wniosków. Opierając się na tych badanich można oczywiście ocenić stopień preferencji danego fragmentu krajobrazu. Jeśli jednak przyjmiemy, że sformułowane wnioski wynikają z uniwersalnych zasad percepcji społecznej, to ocenę atrakcyjności można powierzyć specjalistom, gdyż krzywe preferencji wynikną wprost z ustalonych reguł matematycznych.

Jeśli atrakcyjność krajobrazu będzie oceniana miarą punktową w stosunku do miary krajobrazu wzorcowego [18] przyjętej jako 1, to należy brać pod uwagę jej rozmyty charakter. Towarzyszy jej odpowiednia funkcja aproksymująca rzeczywisty rozkład preferencji w procesie percepcji społecznej. Przewi-

dując badania wśród osób przypadkowych o różnym wykształceniu, wrażliwości różnych stanach emocjonalnych, a także posiadających różne wzorce piękna, można założyć, że stopień przynależności da się opisać krzywą dzwonową (Gaussa), gdyż w takiej grupie więcej będzie osób wystawiających oceny zbliżone do powszechnie przyjętych w danym środowisku, ale też zdarzać się będą oceny skrajne.

**Percepcja elitarna**

Ogólne zasady percepcji elitarnej pozostają takie same jak dla percepcji społecznej. Jednak z uwagi na wykształcenie osób oceniających należy spodziewać się mniejszych rozbieżności ocen. Ocena może być dokonywana na podstawie badań ankietowych wśród specjalistów (urbanistów, architektów, itp.). Może to być np.: metoda ocen szkolnych, ponieważ kryteria, jakimi będą się posługiwać ankietowani wynika z ich wrażliwości, wykształcenia, praktyki zawodowej. W przybliżeniu oceny będą podobne i krzywa przynależności będzie zbliżona do rozkładu normalnego (Gaussa) o niewielkim odchyleniu standardowym.

**Wnioski**

Porównanie krzywych przynależności wynikających z badań ankietowych wśród specjalistów (percepcja elitarna w ramach np. rozstrzygania konkursów) i wśród mieszkańców (percepcja społeczna), pozwala sądzić o odbiorze ocenianych rozwiązań urbanistycznych, a więc stopniu ich akceptacji społecznej. Istotnym elementem jest zestawienie percepcji społecznej z percepcją elitarną. Otrzymane wyniki, w formie zbiorów liczb rozmytych, mogą być przekształcone do postaci nadającej się do celów planistycznych.

PRZYPISY

[1] W. Szolginia, *Informacja wizualna w krajobrazie miejskim*, WFiA, Warszawa 1980.
[2] J. Bogdanowski, *Droga od percepcji do ochrony i kształtowania krajobrazu*, [w:] O percepcji środowiska, Warszawa 1994
[3] Kształtowanie nawyków percepcyjnych, Z. Nęcki, *Percepcja środowiska – ujęcie psychologiczne*, w: O percepcji…
[4] K. H. Wojciechowski, *Problemy percepcji i oceny estetycznej krajobrazu*, Lublin 1986.
[5] K. Dąbrowska-Budziło, *Wśród panoram Krakowa. O przemianach widoków i o tym jak je ocalić*, Kraków 1999.
[6] K. Dąbrowska-Budziło, *Studia widokowe w planach zagospodarowania przestrzennego,* Kraków 1995.
[7] K. Lynch, *The Image of the City*, Cambrigde Mass 1960.
[8] K. Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1974.
[9] J. Bogdanowski, *Droga od percepcji do ochrony i kształtowania krajobrazu*, [w:] *O percepcji*…
[10] K. H. Wojciechowski, *O przydatności badań percepcji krajobrazu,* [w:] *O percepcji…*
[11] Z. Nęcki, *Percepcja środowiska – ujęcie psychologiczne*, [w:] *O percepcji…*
[12] K. Dąbrowska-Budził, *Walory widokowe krajobrazu*, [w:] *Architektura krajobrazu a planowanie przestrzenne*, Kraków 2001.
[13] Na atrakcyjność krajobrazu miejskiego składa się: atrakcyjność przyrodnicza i atrakcyjność kulturowa, Z. Ziobrowski, *Mierniki jakości przestrzeni miejskiej*, Warszawa 1992.
[14] K. H. Wojciechowski, *System ochrony estetycznej krajobrazu*, *O przydatności badań percepcji krajobrazu* [w:] *Ochrona i kształtowanie krajobrazu w zabytkowych układach przestrzennych*, Kraków 1987.
[15] K. H. Wojciechowski, *Problemy percepcji i oceny estetycznej krajobrazu.*
[16] T. Gawłowski, W. Bonenberg, *Zastosowanie rachunku ograniczeń rozmytych do opisu kompozycji architektonicznej*, Gliwice 1985.
[17] A. Łachwa, *Rozmyty świat zbiorów, liczb, relacji, faktów, reguł i decyzji*, Warszawa 2001.
[18] W tym celu wystarczy w wynikach badań ankietowych sprowadzić oceny do zakresu 0 do 1 a częstość występowania ocen w danym przedziale podzielić przez liczbę najczęściej występującej oceny.

Anita Staszewska-Furmanek*

# PIĘKNO CZY ESTETYKA DIALOGU?

BEAUTY OF ARCHITECTURE OR AESTHETICS OF DIALOGUE?
There are thousands definitions of architecture and beauty and their criteriors are not constans. But always preception of architecture is perception of: relationships between architecture, landscape, time, human, synthesis of views. It is perception of the ample complex, in which architecture *fits or misfits*. Beauty of architecture ? or aesthetics of complex, aesthetics of joinder, aesthetics of dialogue in space?

Dyskusję o pięknie architektury współczesnej powinno się rozpocząć od ustalenia definicji poszczególnych pojęć: piękna i architektury, ale też określenia cezury otwierającej współczesność w architekturze. Każda próba zdefiniowana wymienionych pojęć stanowi podstawę do szerokiej dyskusji na temat pojemności znaczenia pojęć tak zmiennych na przestrzeni dziejów. Wiadomo, że w ramach nawet jednej epoki, na temat piękna prezentowano zróżnicowane i przeciwstawne stanowiska, rozwijające lub negujące poglądy poprzedników. Zakres pojęcia architektury również się zmieniał. Dziś zaskakuje, gdy przypomnieć, że w jej ramach znajdowała się budowa zegarów.

Na podstawie analizy sposobu pojmowania piękna w ramach poszczególnych epok, widoczne jest, że stanowi ono jedno z kryteriów zmiennych w czasie [1], dotyczących oceny w systemie wartościowania.

Proces wartościowania architektury (mniej lub bardziej świadomie podejmowany) towarzyszy człowiekowi na co dzień, poprzez akceptację lub jej brak dla składowych jego otoczenia. Relacje człowiek – architektura tyczą każdego i ciągle, o czym świadczą dokonywane wybory miejsc, w których decydujemy się na pozostawanie to dłuższe i to składające się z chwil. Ważne jest, by tworzona architektura poprawiała jakość środowiska przestrzennego od podstawowych elementów składowych środowiska miejskiego i wiejskiego po krajobraz.

**Dopiero w tym kontekście – człowieka i krajobrazu – dyskusja o wartościach estetycznych architektury nabiera właściwego znaczenia**. Pytanie o jej piękno nie daje się bowiem rozpatrywać w oderwaniu od tego, co najważniejsze. Okrzyk – ach piękne! – nie jest tak prosty, jak przy ocenie innych sztuk, choć i tam toczy się dyskusja nad równoznacznym pojmowaniem piękna sztuk współczesnych z oryginalnością i zaskoczeniem [2].

Problem ocen estetycznych, jest szczególnie istotny, jeśli ma wpływ na kreację i odbiór środowiska człowieka. Oczywista jest różnorodność ocen dotyczących tego samego przedmiotu, ale gdy związana jest z indywidualną odpowiedzialnością jego posiadania. Relatywizm oceny estetycznej nabiera jednak innego wymiaru, gdy dotyczy tego, czego nie da się ukryć we własnej szufladzie czy kieszeni. Tak jest w przypadku architektury.

Jeśli przyjmiemy, że architektura jest sztuką, można by uznać, że dyskusja o pięknie architektury jest dyskusją na temat piękna w sztuce. Gdy jednak założymy, że architektura jest sztuką relacji w relacjach [3], wartościowanie tyczyć będzie nie wyizolowanego przedmiotu, ale przedmiotu w relacjach rozumianych bardzo szeroko – jako relacje (wewnętrzne i zewnętrzne) w przestrzeni, w czasie i wobec człowieka. Wobec takiego pojmowania architektury jako składowej środowiska przestrzennego nasuwa się też pytanie: w jakim zakresie dana jest nam możliwość

* Staszewska-Furmanek Anita, mgr inż. arch., Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki.

oceny tego, co współczesne w architekturze. Jej współczesność składa się z bowiem nie tylko z teraźniejszości, również z relacji wobec przeszłości i przyszłości – z *teraźniejszości rzeczy minionych, teraźniejszości rzeczy obecnych, teraźniejszości rzeczy przyszłych* [4]. Proces poznania jest w tym przypadku procesem poznawania, odsłaniania przedmiotu, którym w istocie jest skomplikowany układ. Wyłączenie dzieła, *ustawienie go poza otoczeniem, w którym i dla którego powstało prowadzi do odebrania mu jego istotnych cech. I zamienia je w eksponat, martwy przedmiot* [5].

Warto w tym miejscu przypomnieć o tym, że fakt kształtowania własności dzieła architektonicznego przez jego rzeczywistość – *realność, sposób istnienia, ucieleśnienia w danym miejscu i w czasie* – podkreślał w swoich rozważaniach Roman Ingarden: *Związek ze światem realnym z realną przestrzenią, w której istnieją pola grawitacyjne, pola elektromagnetyczne, pola natężeń świetlnych itd.., z przestrzenią więc, która nie jest ściśle jednorodną przestrzenią „idealnej" („czystej") geometrii.(...). Wobec zaś możliwości, że w jego otoczeniu (dzieła architektonicznego) będą stały budynki o określonych rozmiarach, kształtach i fizjognomii artystycznej, konstrukcja jego może (a nawet w pewnej mierze* ***powinna) uwzględniać warunki percepcji estetycznej danego dzieła w otoczeniu*** [6]. Poglądy te sformułowane w latach 1928–1948 nie pozostają w opozycji do tego, co dziś głosi teoria empatii architektury i idea *dialogiczności miasta*, gdzie *mądra realność to realność dialogu.* Chodzi tu o dialog architektoniczny polegający na uszanowaniu Drugiego, stanowiący odpowiedzialność wobec przestrzeni, którą ma współtworzyć. Przy czym etyczna odpowiedzialność nowego budynku wobec istniejącej przestrzeni nie musi polegać na rezygnacji z indywidualnego wizerunku, który *włącza do autoekspresji wszystko to, co sądzi o architekturze innych budynków i miejscu.* Autor cyklu artykułów o *dialogiczności miasta* podsumowuje swoje rozważania: *chciałbym poczuć, że budowle jak ludzie aspirują, pragną otwarcia filozofii, wyjścia poza egoizm, poza jedynie zmysłową przyczynę (…).Wtedy poczuję, że budowla ma w sobie Dobro* [7].

Utożsamianie piękna z użytecznością i z dobrem charakteryzują przekonania właściwe całemu Średniowieczu. Skłania to do zastanowienia się, na ile średniowieczne utożsamianie piękna z *utile* a także z *bonum* jest przebrzmiałe.

Zakres postrzeganych zależności, wielostopniowość procesu poznania przypominana przez Ingardena, mnogość obrazów – to wszystko elementy, które nie ułatwiają ocen estetycznych. Relatywność smaku, będąca podstawową treścią dyskusji na temat estetyki dzieła jest więc w przypadku architektury relatywnością wielowątkową, dotyczącą skomplikowanego układu. Zasadę relatywności smaku estetycznego, podkreślajacą też znaczenie punktu, z którego następuje ogląd, sformułował już w Średniowieczu Witelon. *Oddalenie i bliskość (remotio et aproximatio) jak również kąt widzenia* uważał za czynniki kształtujące właściwą percepcję cech w estetyce [8]. Mnogości wyglądów u Ingardena to *wyglądy zmieniające się w systemie ruchomym, wyglądy zewnętrzne i wewnętrzne dla każdego perceptora* budujące inny świat i inną konkretyzację dzieła. *Dla każdego buduje się inna konkretyzacja dzieła, ściśle splątana z naszym sposobem odczuwania, z naszą wrażliwością, i z kolejami naszego życia, konkretyzacja, dla której samo dzieło stanowi jedynie punkt wyjścia* [9]. Granice percepcji odnoszą się do granic woli, wiedzy i wyobraźni widza. Zmieniać się mogą w czasie wraz z pogłębianiem wiedzy własnej i wiedzy na temat cech. *Niepowtarzalność aktów ocen subiektywnych* jest więc nieograniczona. *Visio* estetyczna jest aktem złożonym i stopniowym przybliżaniem się do przedmiotu – również u Św. Tomasza.

Ciekawym zjawiskiem wobec teorii relatywizmu estetycznego – Franza Wickhoffa i Aloisa Riegla –

*każda sztuka jest uzasadniona swoją epoką i jej kryteriami należy ją mierzyć* – jest ponadczasowe piękno katedr średniowiecznych.

Jean Chani zauważa, że subtelny nastrój katedr średniowiecznych, *boska harmonia i wrażenie doskonałości,* jakie tworzy katedra średniowieczna, nie zależały od subiektywnych intencji i religijnych uczuć artysty, ale od obiektywnych praw platońskiej geometrii, jakie przyjęte zostały przez organizacje cechowe. Poprzez realizacje zasad proporcji opisanych za pomocą liczb: Boskiej Liczby – 1,618, Pentady, Liczby Wszechświata – Dekady, osiągano harmonię podobnie jak w muzyce. Obiekty, których zasada opierała się na strukturze matematycznej zachwycają do dziś. Jak się okazuje ta struktura matematyczna nie była oderwana od świata. Zastosowanie kwadratu i koła jako symboli ziemi i nieba wyrażało związanie liczby ze Stwórcą, było również dowodem na szukanie związków ze Wszechświatem [10]. Piękno katedr średniowiecznych doceniane jest również dzisiaj mimo upływu czasu i postrzegane są one jako dzieła sztuki.

Warunkiem powszechnej *akceptowalności* nie zawsze jest jednak doskonałość dzieła sztuki. Niektóre obiekty stają się, jak zauważa Aleksander Franta symbolami miejsca, choć nie mają w sobie odkrywczej formy i doskonałej artystycznie. Czasem jest na tyle wyróżniająca się, że znajdując powszechne uznanie, staje się symbolem miejsca, przy czym nie jest to jednoznaczne z wysokimi wartościami estetycznymi.

Do rozwiązywania problemów estetycznych przywoływano konkretną jednostkowość – *ratio indyvidui* już w Średniowieczu*. Unicum* nie zapewnia jednak wartości estetycznych.

Kategoria nowości nie decyduje o pięknie rzeczy. *Oglądalność i sprzedawalność* zdaniem Jerzego Beresia nie stanowi o wartości, jest często manipulowana. Tadeusz Boruta twierdzi, że sztuka jest czymś w rodzaju pola bitwy, dla którego tworzy się *a priori* logistyczny obraz całości działań, zachowań i reakcji odbiorców [11]. Lansowanie, tego co było kosztowne i jest oryginalne stało się obowiązkiem. Ważne, by *piękne obiekty* nie pogłębiały *kapsularyzacji miasta,* a łączyły ją przestrzennie i funkcjonalnie, o czym przekonuje Peter Buchnan [12]. Krytykując *budynki – ikony jako ozdobione kapsuły, oderwane od kontekstu – parodie patologii społecznej, bagatelizujące wymiar bycia,* stwierdza, że nie są one zwiastunem przyszłości, ponieważ pochłaniają znaczne nakłady budżetowe i nie są w zgodzie z ideą zrównoważonego rozwoju. W większości uważane są za piękne tylko dlatego, że jego zdaniem wszyscy mają obecnie obsesję na punkcie obiektów przyciągających uwagę, uwodzących manipulacją form i materiałami. *Główny problem tkwi w tym, że kontekstualnie bywają one niestrawne*. Na przykładzie rozwiązania rozbudowy High Museum w Atlancie według Renzo Piano, przestrzega, że takie podejście uważane bywa często za nieambitne i konwencjonalne. Zauważa, że ambicja przyjmuje różne postaci, społeczne i programowe, a także formalne i quasi–teoretyczne budowane na rzecz propagowania form niezależnych od otoczenia, rozpatrywanych jako wyizolowany twór geometrii zaspakajający potrzebę pokazania się twórcy za wszelką cenę.

Relatywizm ocen estetycznych w architekturze i niepowtarzalność ocen subiektywnych nasuwa pytanie, czy próby definiowania są celowe i potrzebne. Cokolwiek wymyślą następne pokolenia w kwestii wartościowania piękna w architekturze, pozostaje zawsze problem adekwatności obiektu. Ten zespół cech, który składa się na nią, zdaje się być prostszy do odczucia przez odbiorcę choć bardzo skomplikowany do uchwycenia przez architekta. Adekwatność, która polega na adekwatności przestrzennej – trafności i doskonałości formy w kontekście, struktury do funkcji, adekwatności do czasów – aktualności, adekwatności kulturowej, adekwatności ekono-

micznej, adekwatności do potrzeb człowieka rozumianych właściwie, powstająca w wyniku dialogu ze wszystkimi relacjami, w które uwikłany jest zarówno przedmiot jak i podmiot.

Może wystarczy przyjąć, że to **adekwatność** [13] – **odpowiedniość** – **„fits"** [14] – może pozwolić na odczuwanie piękna, na zachwycenie się krajobrazem, ulicą placem, miastem, w które właściwie wpasowały się współczesne obiekty, pozwalające poczuć miejsce i uczynić je tym, w którym lepiej się żyje w harmonii ze sobą i naturą.

Przywołać tu należy też spostrzeżenia Umberto Eco, na tle podsumowań tyczących rozwoju teorii estetycznych w okresie średniowiecznym i wczesnorenesansowym: *niesłuszna jest taka wizja rozwoju dziejowego, w której każda teoria, zaledwie tylko wyjdzie z mody, jest postrzegana już wyłącznie jako jedno z nieprecyzyjnych wahań, przy pomocy których duch świata, lub ktokolwiek inny, dąży do osiągnięcia coraz to wyższych i szerszych syntez* [15].

Zestawienie stanowisk budowanych w odległych od siebie czasach wykazuje różnice, ale też podobieństwa do potrzeb wiązania z układem odniesienia. Wydaje się, że gdy u podstaw wszystkiego leży intencja dialogu estetyki z otaczającym światem i człowiekiem, miejsce staje się naszym.

A może po prostu **piękno** architektury to tyle co **EsteTYKA Dialogu** – estetyka twórczego dodawania do tego, co istnieje, *goodness of fit* [16], kontynuacja, etyka dodawania, estetyka łączenia nowości z tożsamością?

BIBLIOGRAFIA


A. Franta, *Kryteria ogólne w kwalifikacji poziomu dzieła architektonicznego*, Kraków, 1995.

*Filozoficzne forum estetyki*, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego – *Zapis dyskusji w czasie I Zebrania Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego* – http://www.iphils.uj.edu.pl/septf/wykłady.html

J. Nowicki, *Kształtowanie środowiska. Architektura i urbanistyka w perspektywie przełomu stuleci*, Warszawa, 2001.

R. Ingarden, *O dziele architektury*, Nauka i Sztuka nr1. 1946.

J. Domińczak, *Miasto dialogiczne – część VIII*, Architektura,nr 5., 2003.

U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Kraków 2006.

R. Ingarden*, O dziele architektury*, Nauka i Sztuka, nr 1, 1946.

J. Chani, *Symbolika Świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1998.

L. De Cauter, *The Capsular Civilisation: On the city in age of fear*, Rotterdam 2004 zacytowane [w:] Peter Buchnan, *Czy ikony przetrwają*?, Architektura z. 5., 2007.

Ch. Alexander, *Notes on Synthesis of Form,*Cambridge,1964.

A. Staszewska-Furmanek, *Architektura – sztuka w relacjach*, Materiały konferencyjne: Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Co to jest architektura, Kraków 2005.

PRZYPISY

[1] Por: A. Franta, *Kryteria ogólne w kwalifikacji poziomu dzieła architektonicznego*, Kraków 1995.
[2] Por: *Filozoficzne forum estetyki*, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagielońskiego – *Zapis dyskusji w czasie I Zebrania Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego* http://www.iphils.uj.edu.pl/septf/wykłady.html
[3] A. Staszewska-Furmanek, *Architektura – sztuka w relacjach*, Materiały konferencyjne: Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Co to jest architektura, Kraków 2005, s. 399–401.
[4] Św . Augustyn, *Wyznania*, s. 20.
[5] J. Nowicki, *Kształtowanie środowiska. Architektura i urbanistyka w perspektywie przełomu stuleci*, Warszawa, 2001, s. 61.
[6] R. Ingarden, *O dziele architektury*, Nauka i Sztuka Nr1, 1946, s. 23, 232.
[7] J. Domińczak, *Miasto dialogiczne* – część VIII, Architektura, nr 5 1003, s. 63.
[8] U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Kraków 2006, s. 116.
[9] R. Ingarden*, O dziele architektury*, Nauka i Sztuka, nr 1, 1946, s. 239.
[10] Por; J. Chani, *Symbolika Świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1998, s. 7, s. 36–44.
[11] Por: *Filozoficzne forum estetyki*, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagielońskiego – *Zapis dyskusji w czasie I Zebrania Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego* http://www.iphils.uj.edu.pl/septf/wykłady.html
[12] Kapsularyzacja – termin z L. De Cauter, *The Capsular Civilisation: On the city in age of fear*, Rotterdam 2004 zacytowane [w:] P. Buchnan, *Czy ikony przetrwają*?, Architektura z. 5 rok 2007, s. 45–52.
[13] Adekwatność formy ( „form-correlation" – użył Eliela Saarinen [w:] *The City*, Cambridge 1966, s.78.
[14] Fits – termin użył Christopher Alexander [w:] *Notes on Synthesis of Form,* Cambridge 1964.
[15] U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Kraków 2006, s. 210.
[16] Kryterium oceny architektury wprowadzone przez C. Alexandra [w:] *Notes on Synthesis of Form,* Cambridge 1964.

Bolesław Stelmach*

# ARCHITEKTURA MINIMALISTYCZNA. WYBRANE ASPEKTY

MINIMAL ARCHITECTURE. SELECTED ASPECTS
Three aspects of minimal architecture seem to be the most essential for its comprehension: connection with Minimal Art, origin of cistercian architecture and relations with „original order" of Mies van der Rohe.
We have to consider as far as modern minimal architecture derives from Cubism, Bauhaus or Destijl, through the New York's avant-garde Minimal Art of the 1960s, because they are connected by many common components: sense of space, noticing of „entirety" as a category, using emptiness or structure plans.

**Wstęp**

Jednym z paradoksów współczesnej architektury jest uznanie dla niepozornych dzieł minimalistycznych. Stanowią one przedmiot zainteresowania „wysokiej" kultury architektonicznej: badacze oraz krytycy doszukują się w nich znaczeń wykraczających poza powszechny odbiór i założenia twórców.

Aby wejrzeć w ten pełen niejasności i sprzeczności obszar, trzeba przybliżyć trzy najistotniejsze kwestie. Pierwszą z nich są związki z Minimal Artem, jako domniemanym źródłem minimalizmu w architekturze [1]. Następnym ważnym ogniwem do rozumienia minimalizmu jest „aspekt moralny", który może być uważany za jego kolejne źródło.

Jest także, być może najistotniejszy, problem transformacji minimalizmu „strukturalnego" – syntezy technologii i duchowości, którego dzieła budzą tak mocne kontrowersje [2]. Przybliżenie dzisiejszego obrazu poszukiwań „oryginalnego porządku" [3], formy wynikającej z zasad natury rzeczy jest istotnym poznawczo zagadnieniem badawczym.

**Minimalizm – minimalna sztuka**

Termin architektura minimalistyczna pojawił się w latach 80., kiedy zaczęto klasyfikować i nadawać etykietki tak różnym architektom jak: Alberto Campo Baeza, Claudio Silvestrin, Peter Zhumtor, Tadao Ando, którego dzieła powstawały od lat 70-tych, czy nawet pojedynczym dziełom Philipa Johnsona. Chociaż jest to obecnie termin powszechnie używany w obszarze architektury, to nie ma jednoznacznej definicji. Nie można też wskazać jednego źródła, jak w wypadku stylu międzynarodowego jest wystawa International Style w 1934 roku (Museum of Modern Art w Nowym Jorku), czy manifest założenia Bauhausu z 1919 roku.

Przyjmuje się, że międzynarodowy debiut i szerokie uznanie zapoczątkowała wystawa zorganizowana w 1976 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej /MOMA/ w Nowym Jorku, przygotowana przez Emilio Ambasz [4]. Kolejnym impulsem dyskusji wokół tego nurtu i do doprecyzowania pojęć było sympozjum w Londynie w 1998 roku. Niejasności dotyczą także artystów, których twórczość jest kojarzona z minimalizmem. Nie stanowią oni bowiem spójnego zbioru, nie pozwalają się też zaszufladkować. Peter Zumthor powiedział: „Jeżeli jestem minimalistą to pod warunkiem, że mojej architekturze nie brakuje niczego co powinno w niej być" [5]. Podobnie jak pierwsi minimaliści sztuk wizualnych, z którymi są nieustannie porównywani: Donald Judd, Robert Morris czy Sol Le Witt; amerykańska awangarda lat 60-tych będąca reakcją na dominujący Ekspresjonizm Abstrakcyjny i Action Painting. Peter Zumthor mógłby powtórzyć za Donaldem Juddem: *Słowo minimalizm jest słowem, którego nie lubię. To nie była grupa, ani to nie był ruch… To co było nazywane minimalistyczną grupą było obietnicą bez pokrycia. My nawet nie znaliśmy się nawzajem* [6].

* Stelmach Bolesław, mgr inż. arch., Politechnika Lubelska, Wydział Inżynierii Budowlanej i Sanitarnej.

Terminu minimalizm użyto po raz pierwszy do opisywania kontestatorów Pop-Artu, Action Painting, Ekspresjonizmu Abstrakcyjnego i degenerującej się sztuki masowej spod znaku Pop-Art. Krytyka używała pojęć: „ABC Art", „Negative Art", „Nihilist Art", „Literalizm", „Zasadnicze Konstrukcje". W styczniu 1965 roku Richard Wollheim nadał jej miano, które zrobiło oszałamiającą karierę, nie tylko w odniesieniu do tej sztuki: „Sztuka minimalna" [7]. Charakterystyczne, że artykuł dotyczył takich artystów jak: Duchamp, Mallarme i Raushenberg, a nie Carla Andre, Donalda Judda, Dan Flavina, Sol Le Witta i Roberta Morrisa, którzy będą potem z nim kojarzeni. W istocie autor zajmował się związkiem pomiędzy sztuką i wysiłkiem fizycznym: jaka jest relacja działania /„dzieło"/ do „dzieła sztuki". Rozważał na ile dzieła Duchampa, czy płótna Ad Reinharta odpowiadają wizji sztuki, o której Dan Flavin powiedział: „Upieram się przy sztuce rozumianej jako sposób myślenia" [8]. Jego zdaniem artysta nie musi „ubrudzić sobie rąk", aby stworzyć dzieło sztuki. Następnie termin ten pojawia się w innych dziedzinach sztuki i od tego czasu możemy mówić o minimalizmie w literaturze [9] czy muzyce [10].

Natomiast początkowo dotyczył on artystów, którzy prowadzili dyskurs z „malarstwem, które jest aktem, jest nierozerwalnie związane z biografią artysty (…) sztuka przechodzi do malarstwa przez psychologię", jak napisał Harold Rosenberg. Dotyczył artystów, którzy dyskredytowali ekspresjonistyczny język sztuki rodem z filozofii XX wieku – ekspresyjnych właściwości języka. Przeciwstawiali mu poszukiwanie prawdy rzeczy samych w sobie, bliższej formuły Huserla [11]. Zamiast znaczeń psychologiczno-emocjonalnych czy metafizycznych ważne stało się umieszczenie aktu tworzenia wyłącznie w jego własnym znaczeniu *Żadnych iluzji. Żadnych iluzji* [12], jak powiedział Donald Judd. Najczęściej przytaczanym zdaniem w tym kontekście jest „Widzisz to, co widzisz" Franka Stelli [13], który tak mówił o swoich obrazach.

**Minimal art a minimalizm**

Dla naszych rozważań ważne wydają się relacje tego kręgu ze sztuką europejską lat 20-tych XX wieku, czy szerzej: redukcjonistyczno-geometrycznymi poszukiwaniami od czasów ataku Adolfa Loosa na sztukę dekoracyjną [14], bowiem stamtąd wywodzi się nowoczesna architektura. Aby prześledzić te związki trzeba wiedzieć, jak nowojorscy artyści odnosili się do głównych problemów zajmujących ich europejskich poprzedników pół wieku wcześniej: kompozycji, redukcji formy, przestrzeni i metody twórczej.

Nowojorscy artyści lat 60. odżegnywali się od przypisywanej im kontynuacji ideałów europejskiej awangardy – od kubizmu po Malewicza i Kandinskiego [15]. W 1964 roku Donald Judd oświadczył, że jest całkowicie niezainteresowany europejską sztuką. *Uważam Bauhaus za zbyt odległy, aby o nim myśleć i nigdy nie myślałem o nim za dużo* i w innym miejscu: *…[europejska sztuka] jest już skończona* [16]. Natomiast Frank Stella uważał „to całe europejskie malarstwo za (…) pewnego rodzaju osobliwość – strasznie ponurą". Badacze są zgodni, że u podstaw poszukiwań nowojorczyków było zrywanie z dziedzictwem modernizmu. Dla nich, tak jak dla Carla Andre, miała ona uciekać od „kulturowego przeładowania" [17], a nowy ład nie był „oparty na poprzednich ładach sztuki", jak powiedział Robert Morris [18].

**Kompozycja**

To co odróżniało ich od Avant-garde był świadomy brak kompozycji. Frank Stella podkreślał, że jego sztuka kompletnie nie ma nic wspólnego z Malewiczem, jako że ich pochłaniała „kompozycja" i „równowaga". „Podstawą całego konceptu jest równowaga. Robisz coś w jednym kącie i równoważysz to czymś w drugim kącie" [19]. Możemy także przytoczyć jego kategoryczną opinię, że „czynnik równowagi nie jest ważny". Także według Roberta Morrisa kompozycji nie ma w kanonie jego minimalnej sztuki, którą stanowią: *Symetria, brak śladów procesu,*

*abstrakcyjność, niehierarchiczny rozdział części, nieantropomorficzne orientacje, ogólna całość* [20]. Kompozycja została zastąpiona takimi kategoriami jak „skala", „bezpośredniość", „całość". Dla Donalda Judda całość była ważniejsza niż części: *Problemem jest całość. Wielkim problemem jest utrzymanie znaczenia całego przedmiotu* [21].

**Uproszczenie**

Także redukcja formy miała dla tych artystów inne znaczenie. *Prostota kształtu nie koniecznie równa się z prostotą doświadczenia* [22] powiedział Robert Morris o swoich kompozycjach z pomalowanych na szaro drewnianych struktur, które wystawił w połowie lat 60. Donald Judd stwierdził wprost: *Sprzeciwiam się całej koncepcji redukcji, ponieważ jest to redukcja tylko tych rzeczy, których ktoś nie chce. Jeżeli moja praca jest uważana za redukcjonistyczną, to tylko dlatego, że nie zawiera elementów, które ludzie uważają, że powinna zawierać. Ale ma inne elementy, które lubię* [23]. Można założyć, że redukcjonizm był podejrzany dla nowojorczyków, gdyż wraz z geometryzmem był w centrum zainteresowania Avant-garde. Sol Le Witt napisał: „Najciekawszą charakterystyką kostki jest to, że jest ona stosunkowo nieciekawa. Dlatego jest najlepszą formą do wykorzystania jako podstawowa jednostka do jakiejkolwiek bardziej złożonej funkcji, jako gramatyczne urządzenia od którego praca może być kontynuowana" [24]. Nawet jeżeli tworzyli z elementów prostych to zakładane interakcje były bardzo złożone.

Użycie przemysłowych produktów było swoistą odpowiedzią na wymóg abstrakcyjności sztuki. Nie można wyobrazić sobie nic bardziej bezimiennego niż produkty przemysłowe: cegły, pudła, blachy, stalowe czy drewniane szyny lub fluorescencyjne rury. Nie mówili oni o „istotności" dzieła, ale o jego „obecności". Tym samym obiekt nie musiał być „prawdziwy", „autentyczny" co prowadziło ich poprzedników na drodze redukcji lecz musiał być „obecny w całości", musiał „zaznaczać swoją całość".

**Przestrzeń**

Równie inaczej w Minimal Art istnieje problem przestrzeni, ze specyficznym wyróżnieniem pustki jako koniecznego warunku sztuki minimalnej. Europejscy moderniści autonomiczną przestrzeń zapełniali rzeźbiarskimi kompozycjami jak Wladimir Tatlin, El Lisitzki czy Kazimierz Malewicz i Katarzyna Kobro. Ich dzieła znajdują się zawsze w jakiejś ramie czy na cokole, które wyróżniają je przestrzennie. Natomiast istotą produkcji minimalistów jest brak rozróżnienia na „przestrzeń dzieła" i „przestrzeń galerii". Zastąpił ją koncept „faktycznej przestrzeni" /D.Judd/, dzielonej przez obiekty, w której znajduje się także widz. Obiekty minimalistyczne z zasady nie mieściły się w przestrzeni galerii. „Morris narzucił szczególną wagę zainteresowaniu granicami galerii. Szczególnie ścianami, które tę granicę stanowiły" [25]. Dzieła Morrisa, który do Sztuki Minimalnej przyszedł z obszaru tańca i choreografii, w równym stopniu wydzielały przestrzeń jak ją łączyły. Tę koncepcję przestrzeni w sztuce rozwinęli rzeźbiarze, jak Robert Gosvenor czy Richard Serra z przeskalowaniem obiektów i Robert Smithson z jego sztuką ziemi. Kontynuują ją konceptualiści.

**Proces tworzenia**

Jednak chyba najbardziej widocznym przeciwieństwem w stosunku do modernizmu było oderwanie twórcy od procesu fizycznego wykonania artefaktu. W cytowanym już legendarnym artykule Richarda Wolleheima, Dan Flavin miał powiedzieć, że: „nigdy nie brudzi sobie rąk" przy tworzeniu dzieła [26]. To właśnie Minimal Art wprowadził Konceptualizm na salony sztuki, w czym wkład Sol Le Witta uznaje się za zasadniczy. Stanowi to jednocześnie istotny łącznik pomiędzy metodą pracy architekta i minimalistów.

Nie jest więc prawdą, jak widzimy, że architektura współczesna Johna Pawsona czy Tadao Ando wywodzi się z Kubizmu, Bauhausu czy Destijl poprzez nowojorską awangardę Minimal Art lat 60. Wręcz

przeciwnie, to ściśle amerykańskie zjawisko nie mieszczące się w murach ówczesnych galerii i rzeźb wychodzących poza cokoły czerpało z „protoplastów architektury minimalistycznej" jak Mies van der Rohe czy I.M.Pei. Można uznać za udowodnione, że metoda tworzenia poprzez „wykonawcę" miała wiele wspólnego z warsztatem architekonicznym. Jest symptomatyczne, że Sol Le Witt w latach 1955–56 pracował w biurze I.M.Pei, gdzie zrozumiał metodę pracy architekta – posługiwanie się planami [27]. Stąd też wykorzystywane przez niego potem siatki, diagramy i modele. Tony Smith, prekursor Minimal Art, pracował jako kreślarz dla Franka Loyda Wrighta. Niektórzy krytycy dostrzegają także związek pomiędzy sztuką Donalda Judda a pustymi, pudełkowatymi, bezosobowymi przedmieściami, gdzie mieszkał w młodości. Jest jeszcze wpływ „pustki", przestrzeni wymaganej przez Minimal Art dla swoich prezentacji, na odczucie tej pustki przez dzisiejszych minimalistów. Franco Bertoni twierdzi, że bardziej niż zredukowane formy Donalda Judda czy Roberta Morrisa zaistniała we współczesnej architekturze koncepcja „pustki, w której słuchasz obrazów"/Robert Wilson/ [28].

## PRZYPISY

[1] A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, *Minimalisms*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2000, s. 20.
[2] Architektura, 2007, vol. 5, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie.
[3] C. Zimmerman, *Mies van der Rohe*, s. 12.
[4] F. Bertoni, *op. cit*. s. 7.
[5] P. Zumthor, *A Way of Looking at Things*, [w:] a+u, February 1998, [Extra Edition Peter Zumthor], s. 24.
[6] A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, *Minimalisms*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2000, s. 20.
[7] R. Wollheim, *Minimal Art*, Arts Magazine January 1965 s. 26-32 oraz: M. Hussakowska, „Minimalizm" Instytut Historii Sztuki UJ, 2003, s. 14. Natomiast Franco Bertoni podaje datę 1966 rok jako datę tego artykułu.
[8] A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, *Minimalisms*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2000, s. 27; natomiast Franco Bertoni podaje 1966 r. jako datę tego artykułu (Franco Bertoni, *op. cit*. s. 8).
[9] K. R. Schwarz, *Minimalists*, Phaidon, London, 1966.
[10] Franco Bertoni, *op. cit.,* s. 7.
[11] E. Huserl *Fenomenologia*.
[12] A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, *Minimalisms*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2000, s. 26.
[13] F. Stella, *Questions to Stella and Judd*, Battcock, 1968, s. 158.
[14] A. Loos, *Ornament und Ferbrechen*, 1908.
[15] R. Morris, *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs* (Artforum, vol. 5, no. 10, June 1967), quoted in: Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris, Cambridge, Mass., 1993, s. 23-39, s. 27.
[16] D. Judd, *Questions to Stella and Judd*, Battcock 1968, s. 155.
[17] C. Andre, *Ein Interview mit Carl Andre von Phyllis Tuchman*, [w:] Gregor Stemmrich (ed.), *Minimal Art, Eine kritische Retrospektive*, Dresden, 1995, s. 152.
[18] R. Guardini, *Letters from Lake Como*, Edinburgh, 1994, s. 78.
[19] F. Stella, *Questions to Stella and Judd*, Battcock 1968, s. 149.
[20] R. Morris, *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs* (Artforum, vol. 5, no. 10, June 1967), [w:] Continuous Project Altered Daily: „The Writings of Robert Morris", Cambridge, Mass., 1993, s. 27.
[21] D. Judd, *Questions to Stella and Judd*, *op. cit.*, s. 154.
[22] R. Morris, *Notes on Sculpture*, *op. cit.*, s. 228.
[23] F. Stella, *Questions to Stella and Judd, op. cit.*, s. 159.
[24] Sol LeWitt, *The Cube*, 1966, [w:] Sol LeWitt, katalog wystawy, Museum of Modern Art, New York, 1978, s.172.
[25] M. Benedikt, *Sculpture as architecture: New York letter, 1966–67*, Battcock, 1968, s. 74.
[26] F. Bertoni, C. Silvestrin, Octavo, Firenze, 1999, s. 203–225.
[27] Cf. Trevor Fairbrother, *Sol LeWitt's drawings and the art of «logical statement»*, [w:] Sol LeWitt Drawings 1958–1992, katalog wystawy, Haags Gemeentemuseum, 1992.
[28] Franco Bertoni, *op. cit*., s. 27.

Krystyna Strumiłło*

# ARCHITEKTURA – PIĘKNA CZY ORYGINALNA?

**ARCHITECTURE – BEAUTIFUL OR ORIGINAL?**
Architecture belongs to the realm of everyday life. The question if architecture should be beautiful or original is substantiated. The language of modern architecture suggest natural metaphors. Architectural form has been related an external problem.
As well as aesthetic, beauty and originality are important, but we can't forget about fundamental aspects-functional area. In the other words , the principle that form follows function might be restared.

*Nasze widzenie świata uwarunkowane jest przez miejsce, jakie zajmujemy w czasie i przestrzeni, a nie przez naszą osobowość, jak chcielibyśmy wierzyć.*
Lawrence Durrell

W odniesieniu do architektury, dominującego składnika środowiska życia człowieka, konieczność dokonywania ocen dotyczy każdego jej użytkownika i odbiorcy, prawie każdego człowieka.

W ocenie obiektu częstym kryterium jest aspekt estetyczny. Zakres treściowy tych ocen jest bardzo szeroki, a tematyka ocen z punktu widzenia ich celów bardzo zróżnicowana i treściowo selektywna. Wielokrotnie dotyczy to odwoływania się do intuicji, do wyczucia harmonii i piękna. Rezultatem tego są wybitne realizacje.

Kryterium estetyczne jest w przypadku architektury próbą poszukiwania najwłaściwszego wyboru. To przecież Kant sugerował, że poczucie piękna jest wyraźną autonomiczna cechą ludzkiego umysłu a każdy jednak umysł jest subiektywny. Prawdą jest, że jeden budynek podoba nam się bardziej niż inny,choć zdarza się, że inni tego nie podzielają. Historia stylów pokazuje, jak bardzo świat piękna zabarwiony jest subiektywnym sposobem widzenia, każda epoka miała własną receptę na piękno.

Witruwiusz w swoim dziele o architekturze pisał, że wartość piękna zostanie osiągnięta w budowli poprzez symetrię i odpowiedni stosunek elementów – wysokości i szerokości. Uważał, że podobnie jest w rzeźbie, malarstwie i przyrodzie; tę teorię popierali m.in. Leonardo da Vinci, Michał Anioł, św. Augustyn (*Umiar, kształt i ład*), Albrecht Dürer, Nicolas Poussin.

Immanuel Kant uważał, iż tylko uczucia człowieka, jego wrażliwość estetyczna potrafią dostrzec piękno. Zatem piękno nie zależy od przedmiotów, ale od naszej możliwości jego dostrzegania. Kant stwierdzał, że piękne jest to, co podoba się powszechnie, bezinteresownie i bezpośrednio. I ta definicja pasuje najbardziej to ostatnich czasów, w których powstają dzieła wzorowane częstokroć na przyrodzie czy dekonstruktywistyczne.

Architekt Roger K. Lewis napisał esej o masowym odchodzeniu od kąta prostego. Przykładami mogą być prace Gehrego, Koolhaasa, Hadida. Nie jest to konieczność związana z dopasowaniem się do działki, lecz wola architekta.

Obecnie uważa się, że wzory piękna nie są stałe, pozostają swoiste dla kręgów kulturowych oraz okresu w jakim powstały. Dzieje się tak m.in. dlatego, iż częstokroć artyści starali się dać własną definicję piękna, niezależną od wcześniejszych kanonów. Tym samym piękno widziane przez artystę postrzegane jest jako subiektywne i zależne od gustu czy upodobań.

Niektórzy twórcy chcą zachwycać oryginalnością, która budzi wiele zdziwienia, jednak niekoniecznie pojmowana jest w zakresie piękna.

* Strumiłło Krystyna, dr inż. arch., Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki.

Niejednokrotnie oryginalność formy i okoliczności kojarzące jej istnienie tylko z danym miejscem przypisuje jej rangę architektury znaku (symbolu). I tak na przykład opera w Sydney stała się symbolem nie tylko miasta, ale i Australii, posiadając zarówno walory dzieła sztuki, ale jak i na tamte czasy kiedy powstawała walory formy odkrywczej.

Słysząc nazwę miasta Bilbao w Hiszpanii na pewno pomyślimy o Muzeum Guggenheima, budowli o rzeźbiarsko opracowanym, srebrzystym dachu, który jest najbardziej widocznym elementem obiektu. Już rok po otwarciu Muzeum dowiodło, iż tak spektakularny gmach potrafi ożywić życie tego europejskiego miasta oraz stać się pewnego rodzaju magnesem przyciągającym rzesze turystów z całego świata.

W pejzażu innego miasta – Chicago dominuje spektakularna budowla muszli koncertowej, tzw. Pawilon Jaya Pritzkera. Nie trzeba być specjalistą od współczesnej architektury, żeby rozpoznać w niej dzieło Franka Gehry'ego. Z daleka już, nawet z ulic Washington czy Monroe, widać charakterystyczne dla stylu twórcy Muzeum Guggenheima w Bilbao „wstążki" z lśniącego metalu. Układają się one tu w kształt monumentalnej wiązanki. Skojarzenie z fantastyczną rybą z połyskującymi łuskami (tym bardziej, że jezioro jest w pobliżu) również wydaje się prawdziwe. Złośliwi mówią, że przypomina to im eksplodującą puszkę z wodą sodową. Z chłodem metalu kontrastuje drewniany wystrój wnętrza muszli. Scena jest wyjątkowo szeroka i dobrze widoczna nawet z oddalonych siedzisk na trawniku.

Nie wiadomo czy stosowana przez Gehry'ego ekspresyjna manipulacja bryłami architektonicznymi naprawdę odmieni oblicze architektury współczesnej czy też jak sam powiedział zapewni młodszym architektom większą swobodę przy tworzeniu nowych form.

U. Eco podkreśla wartość „komunikatów niejasnych" jako wysoce informatywnych, ponieważ skłaniają człowieka do licznych wyborów interpretacyjnych. Środowisko przestrzenne, które byłoby zbyt precyzyjne i jednoznaczne hamowało by tę możliwość interpretacji.

Pytanie czy architektura powinna być piękna, czy oryginalna wydaje się bardzo zasadne. Piękno zachwyca, oryginalność zastanawia i zadziwia, wszystko to sprawia, że człowiek nie jest wobec takiej architektury obojętny. Więc może warto tworzyć rzeczy zauważalne nie zapominając o wartościach, które każdy obiekt powinien posiadać: funkcjonalność oraz właściwe wpisanie się architektury w miejsce. Ideałem byłoby połączenie tych cech.

Jedno jest pewne, iż inne jest spojrzenie na architekturę przeciętnego obserwatora i profesjonalisty, a koncepcja piękna zmienia się wraz z naszą psychiką kształtowaną przez cywilizację. Architektura potrzebuje piękna. Jednak sama wartość płynąca wyłącznie z piękna czy z oryginalności nie wystarcza. Aby ocenić pełną wartość dzieła należałoby je poddać analizie pod względem spełnienia kryteriów funkcjonalności. Ważne jest czy dany układ zapewnia odbiorcy właściwą wygodę użytkowania obiektu.

## BIBLIOGRAFIA


U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, PIW, Warszawa 1972.

V. Gregotti, *Inside Architecture*, MIT Press, 1996.

R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] *Studia z estetyki,* tom II, Warszawa 1966.

P. Jodido, *Nowe formy-Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 1998.

I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 1986.

W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 1988.

W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986.

M. Witruwiusz, *De architectura libri decem*, oryginał z I w.p.n.e., wyd drukiem w Rzymie ok 1486; tłum. polskie: K. Kumaniecki, *O architekturze ksiąg dziesięć*, PWN, Warszawa 1956.

Jarosław Szewczyk*

# PIĘKNO MANIFESTU

MANIFESTO BEAUTY
The scope of the paper is to recognise *the new architectural aesthetics*, developed in the second half of 20th century by the authors of utopian and fantastic architectural designs (since Yona Fiedman and Paolo Soleri, through Archigram, Archizoom, Superstudio and ArchiteXt, until Rem Koolhaas and MVRDV group).
Their contribution into the modern architectural sensitivity, is taken into consideration.

**Wstęp**

U schyłku lat pięćdziesiątych z różnych pozycji ideowych i nurtów wysunięto szereg utopijnych wizji *miast przyszłości* wypełnionych fantastyczną architekturą. Utopie łączyły się w kilka nurtów: opiewały utraconą poetykę przestrzeni; proponowały remedium na zagrożenia cywilizacyjne; inne tkwiły w paradygmacie ekologii lub wyrażały fascynację inżynierią. Niektóre odzwierciedlały grę formalną lub żart architektoniczny.

Pojęcie architektonicznej *utopii* (lub *antyutopii*) nie było nowe, bo idealne kształty budynków i miast pojawiały się co najmniej od czasów renesansu – lecz dopiero w XX wieku owa *fantastyka architektoniczna* (balansujące na krawędzi absurdu wizjonerstwo grup Archigram, ArchiZoom, ArchiteXt, Superstudio, epatowanie komiksowo-plakatowymi posterami, dziennikarstwo architektoniczne operujące kontrastami i hiperbolami itd.) zaczęła kształtować architektoniczną wrażliwość społeczeństwa równie silnie jak zrealizowane obiekty.

Można zaryzykować tezę, iż owo (anty)utopijne wizjonerstwo doprowadziło do powstania nowej estetyki architektonicznej, nowego modelu percepcji przestrzeni, którego istotą jest ukryte przesłanie (komunikat, manifest, postulat, protest). Ba, owo przesłanie zaczęło być ważniejsze od tradycyjnych wartości wizualnych. Architektura nie musi już być przyjemna dla oka – byleby dobitnie wyrażała światopogląd projektanta.

W artykule przedstawiono przesłanki wskazujące, iż liczne utopijno-fantastyczne projekty architektoniczne i urbanistyczne powstałe w II połowie XX wieku doprowadziły do powstania swoistej *nowej estetyki*, tj. nowego paradygmatu odczuwania przestrzeni, którego podstawą jest kodowanie (w projekcie architektonicznym) manifestu wyrażającego światopogląd projektanta lub prezentującego stosunek danego autora do podstawowych problemów cywilizacyjnych

**Geneza**

W 1956 r. w Dubrowniku na dziesiątym kongresie CIAM, Guy Rottier i Jacques Péré-Lahaille zademonstrowali projekt ruchomego miasta (*La Ville Mobile*). Alternatywną koncepcję (*L'Architecture Mobile*) zaprezentował Yona Fiedman. Projekty wzbudziły zainteresowanie i w 1958 roku Friedman opublikował manifest *Architektura mobilna*. Dwa lata później założył *Grupę Studiów nad Architekturą Mobilną* (*Mobile Architecture Study Group*, MASG, fr. GEAM). Wizje rozwinął w fantastycznych projektach miast zawieszonych nad Paryżem, Monako, Tunisem, Wenecją, Londynem i Nowym Jorkiem, łącznie tworzących koncepcję *Miasta Przestrzennego* (*La Ville Spatiale*).

Friedmanowskie wizje nierzeczywistych struktur wzbudziły zainteresowanie, bo wyrażały ducha epoki podobnie jak projekty gigantycznych morskich miast, projektowane przez japońskich metabolistów albo namiotowe miasta wiszące między szczytami

* Szewczyk Jarosław Piotr, dr inż. arch., Politechnika Białostocka, Zakład Urbanistyki i Planowania Przestrzennego.

górskimi na czterdziestokilometrowych linach, rysowane przez konstruktora Frei Otto. Jednak o ile wizjonerzy-inżynierowie przelotnie dotykali pozainżynierskich uwarunkowań architektury przyszłości, to architekci budowali fundament futurystycznych wizji właśnie na zagadnieniach społecznych. Tak też pojmował sens własnych wizji Fiedman: inspiracją *Miasta Przestrzennego* była chęć stworzenia nowych ram organizujących życie nowoczesnego społeczeństwa. Ram, gdzie priorytetem miała być aktywność, elastyczność i mobilność.

Wkrótce, w 1962 r. w Amsterdamie zorganizowano wystawę nt. ruchomej architektury (*L'Architecture mobile*) z udziałem Yony Friedmana, Constanta Nieuwenhuysa, Frei Otta, Eckarda Schultze-Fielitza, Paula Maymonta i innych twórców natchnionych duchem epoki. Każdy z nich rozwijał futurystyczne teorie, ale Friedman był chyba najbardziej aktywny: w 1965 r. założył kolejną (po MASG) wizjonerską grupę GIAP (*Groupe International d'Architecture Prospective*) a w ciągu swego życia opublikował około 500 artykułów i kilka książek (*L'Architecture mobile*, 1970; *Pour une architecture scientifique*, 1971; *L'Univers erratique*, 1994; *Ses Utopies réalisables*, 1975). Zainicjował i ukierunkował wizjonerskie poszukiwania architektury fantastycznej, w wyniku których stał się idolem kilku pokoleń architektów; w następnych dekadach grono wizjonerów-kontynuatorów stale rosło, a nowe utopie zapładniały chłonne umysły.

**Popularyzacja**

W 1960 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku wystawiono 45 projektów architektonicznych z lat 1916–1960. Wszystkie łączyła fantazja przekraczająca granice utopii. Wystawę zatytułowano *Architektura wizjonerska* (*Visionary Architecture*); zapoczątkowała globalne zainteresowanie fantazjami architektonicznymi. Architekturze fantastycznej poświęcono później cały numer *Architecture d'Aujourd'hui* (102/1962: *Architecture Fantastique*), w którym zamieszczono imponującą liczbę projektów autorów z różnych epok, począwszy od Antonia z Florencji, poprzez Jean-Baptiste Piranesi, Claude-Nicolas Ledoux, Etienne Louis Boullee (*cenotaf Newtona*, 1784), Antonio Sant'Elia (*Citta Nuova*, 1916), aż po twórców współczesnych, takich jak Michael Webb, Paul Nelson, Kiyonori Kikutake (*Miasto na Morzu*), Clive Entwistle, Jean-Claude Mazet, James Fitzgibbon (*Miasto-Most*, 1960), Louis Kahn, William Katavolos, Buckminster Fuller (Manhattan pod szklaną 3,5-kilometrową kopułą), Paolo Soleri (*Mesa City*), Lionel Mirabaud, Claude Parent, Andre Studer, Andre Bloc, Pascal Haserman, Bernard Reder, Gaudi, Goff, Rodilla, Greene, Guedes i O'Gorman.

Wystawa w MoMA i numer *Architecture d'Aujourd'hui* wyniosły utopie na piedestały i przygotowały grunt pod późniejszą eksplozję fantazji architektonicznych, urbanistycznych i budowlano-inżynierskich.

***Archi*-grupy**

W 1961 roku w Londynie studenci architektury Peter Cook i David Greene opublikowali kilkanaście absurdalnych rysunków architektonicznych w broszurze zatytułowanej *Archigram*. Był to swego rodzaju komiks – przekaz medialny w stylu *pop*. Kolejny numer *Archigramu* zawierał wizje rysowane także przez innych młodych architektów, takich jak Warren Chalk, Dennis Crompton i Ron Herron. Grupę dostrzegł Reyner Banham i okrzyknął pionierami *nowej architektury pop*; już w 1963 roku całą szóstkę (Cooka, Greene'a, Webba, Chalka, Cromptona i Herrona) zaproszono do wystawienia prac w londyńskim Instytucie Sztuki Współczesnej. Wystawę zatytułowano *Żyjące Miasto* (*Living City*). W kolejnych latach członkowie i sympatycy grupy publikowali na łamach *Archigramu* utopijne miasta: na teleskopowych nogach, kroczące, latające, pływające, uwiązane, wynurzające się spod ziemi, spływające z chmur, rozpryskujące się i kopulujące.

Pod koniec dekady Archigram ukazywał się w tysiącach egzemplarzy i publikował prace wielu architektów, nawet takich jak Nicholas Grimshaw, Arata Isozaki, Hans Hollein i Frei Otto. Grupa rozpadła się w 1974 r., ale jej wizje poruszyły środowisko. Rezonans między koncepcjami Archigramu a powstałym nieco wcześniej *metabolizmem* w architekturze japońskiej zaowocował ekscentrycznymi budowlami na wystawę światową na *Expo 70* w Osace – jak pawilon autorstwa Kenzo Tange (urzeczywistniał *Plug-in-City* Archigramu z 1964 r.) i wieża widokowa autorstwa Kiyonori Kikutake (inspiracją był projekt wieży w Montrealu Archigramu).

Pod wpływem *Archigramu*, w 1966 r. we Florencji architekci Adolfo Natalini i Cristiano Toraldo di Francia założyli grupę *Superstudio*, do której później dołączyli Alessandro Magris, Roberto Magris i Piero Frassinelli. Początkowo projektowali formy użytkowe, później zaczęli tworzyć wizje architektury przyszłości w duchu archigramowskiego megastrukturalizmu, takie jak *Architektura Międzyplanetarna* (1967). Później ich prace artykułowały i przejaskrawiały problemy nowoczesnego świata (*Maszyna Zakochująca*, 1968); z czasem publikowano coraz bardziej radykalne projekty, jak np. *Ciągły Monument* (1969), w których parodiowano i doprowadzano do skrajności purystyczny racjonalizm, ostrzegano przed zagrożeniami urbanizacyjnymi i przed architekturą totalną [1].

Także we Florencji powstała grupa *Archizoom Associati*. Nazwa nawiązywała do *Archigramu* i czasopisma *Zoom* wydawanego przez grupę. Założycielami byli architekci Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi i projektanci wzornictwa Dario Bartolini oraz Lucia Bartolini. Grupa projektowała formy użytkowe (*Łóżko Marzeń*, 1967) oraz wizje zuniformizowanych miast przyszłości (*No-Stop City*, 1970; *Wind City*, 1969). Na Triennale w Mediolanie w 1968 r. członkowie grupy wystawili instalację *Centrum Konspiracji Elektrycznej*.

Obie włoskie grupy były radykalne i epatowały wizjami nie ustępującymi fantazjom Archigramu. Podobnie jak ich brytyjscy poprzednicy, błyskawicznie zdobyły rozgłos, do czego przyczyniły się wystawy *Superarchitettura* w Pistoi (1966) i Modenie (1967).

W 1970 r. pięciu młodych tokijskich architektów, Takefumi Aida, Takamitsu Azuma, Mayumi Miyawaki, Makoto Suzuki i Minoru Takeyama, założyło inną nieformalną grupę: *ArchiteXt*. Celem było wydawanie własnego czasopisma (pod takim samym tytułem) epatującego projektowym narcyzmem, który sytuował grupę w opozycji wobec powstałego dekadę wcześniej japońskiego utopizmu architektonicznego, mianowicie metabolizmu. W latach 1970–1972 wydano pięć numerów czasopisma *ArchiteXt*, nazywając je: *00, 0, 1, 2* i *Extra*. Każdy składał się z pięciu posterów zawierających wypowiedź autorską jednego z członków zespołu. Architekci publikowali projekty i teksty, nadając im formę m.in. fantazji, żartu i pastiszu, nie unikając podkreślania paradoksów oraz igrania na krawędzi absurdu: Takefumi Aida zaprojektował m.in. gigantyczną bramę torii z podwieszonym wieżowcem mieszkalnym oraz kilka prześmiewczych domów, które udało mu się nawet zrealizować w Tokio (*Dom Antyawangardowy*, 1970; *Dom Nirwany* i *Dom Zniszczenia*, 1972; *Dom jak Śmierć*, 1973). Minoru Takeyama pokazał z pokładu statku Apollo 10 widok Ziemi obudowanej kopułą geodezyjną, żartując w ten sposób z Buckminstera Fullera.

Początkowo prześmiewcze aluzje do postaw światopoglądowo-estetycznych nie budowały jednolitej linii grupy. Ba, samo powstanie *ArchiteXt*-u było parodią innych Archi-grup. Ale za owymi żartami można było dostrzec dojrzewające indywidualne postawy wobec problemów takich jak stosunek jednostki do otoczenia, do tradycji, do przewodnich kierunków w architekturze (takich jak choćby *styl międzynarodowy* a także *metabolizm*). Zwłaszcza Takeyama podkreślał, że architektura jest nośnikiem znaczeń i łączył ją z semiotyką języka. Tkankę miejską trakto-

wał jako jeden z języków, którego semami były budowle. Wkrótce pojawili się kolejni naśladowcy grupy, tacy jak Toyokazu Watanabe, Toyo Ito, Tadao Ando, Kito Mozuna, Team Zoo i Hiroshi Hara.

W wyniku działalności owych *Archi*-grup rozszerzył się krąg pojęć kojarzonych z architekturą; okazało się, że architektura i urbanistyka mogą być skuteczniej propagowane medialnie aniżeli poprzez realizacje. A potencjał mediów sprzyjał raczej utopiom architektonicznym w stylu *pop* niż poważnym realizacjom.

**Diagnoza**

Utopie różnych *Archi*-grup wyrastały z kontestacji społeczeństwa, awangardowych ambicji, potrzeby odreagowania rzeczywistości, potrzeby żartu. Tak czy owak wyrażały postawy społeczno-estetyczne. Wizje megastrukturalnych budowli i miast były tak wyraziste, że zainspirowały całe grono naśladowców. W rezultacie w latach siedemdziesiątych prasę fachową zalało dziennikarstwo urbanistyczne: powódź projektów gigantycznych sztucznych miast i fantastycznych budynków. W sztuce architektury głównym środkiem wyrazu przestały być budynki, zaczęła tę rolę pełnić prasa. Zainicjowano także przewartościowania w postrzeganiu utopii, wcześniej często kojarzonych z awangardą artystyczną, dada, marksizmem i sabotażem sztuki. W miarę upływu czasu utopie architektoniczne i urbanistyczne coraz częściej traktowano jako poważne narzędzia wspomagające dyskusję nad rozwojem architektury, a nawet jako nieodzowny element dydaktyki architektonicznej.

Równolegle powstawały inne wizje nowych przestrzeni, równie utopijne choć wyrastające z innego pnia. Ich autorami byli najczęściej inżynierowie, rzadziej architekci zachwyceni możliwościami techniki a nawet demografowie. Tę grupę utopii łączyło poważne, wręcz naukowe (o ile to określenie jest słuszne w stosunku do architektonicznych nierzeczywistości) podejście autorów. Dystansowano się od awanturniczego awangardyzmu i żartu. Fantastyczne pomysły wspierano żelazną logiką, obliczeniami i uzasadniano inżynierią.

Z perspektywy czasu można wielorako ocenić wpływ członków Archi-grup. Po pierwsze, posunęli naprzód eksplorację architektury wizjonerskiej, fantastycznej i nieskrępowanej kanonami. Po drugie, rozszerzyli spektrum poszukiwań twórczych. Po trzecie, ucieleśnili część wizji w realizacjach, zbliżając utopie do realiów. Po czwarte, wynieśli żart, satyrę, paradoks i absurd do rangi nośników wypowiedzi twórczych. Po piąte, powrócili do zarzuconych przez teoretyków stylu międzynarodowego poszukiwań semantyki architektury, a dzięki określaniu kategorii semantycznych ułatwili analizę obiektów pozostających poza przyjętymi konwencjami i nurtami architektury. Semantyzacja architektury sprzyjała także medialnemu przekazowi znaczeń i wsparła rozwój dziennikarstwa architektonicznego, które w latach siedemdziesiątych urosło do rangi podstawowego środka przekazu treści architektonicznych (przedtem podstawą przekazu była bezpośrednia percepcja realnych budynków – później ilustrowany esej, reportaż i komiks).

**Współcześni piewcy nowej estetyki**

Fantastyczne utopie urbanistyczno-architektoniczne (metabolizm, megastrukturalizm, ironiczna *pop-architektura* itp.) rozkwitły w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Lecz dopiero z dystansu kolejnych trzech dekad można ocenić wpływ owych fantazji na estetykę architektoniczną.

Charles Jencks, wyszukując (jak zwykle) dziesiątki domniemanych źródeł stylistyki neomodernistycznej, zauważył rosnącą potrzebę otwartej intepretacji, skojarzoną z zapotrzebowaniem na aluzyjną, uduchowioną, metafizyczną symbolikę. Cechy te uważa za istotne we współczesnym świecie cierpiącym na kryzys duchowości [2]. Wydaje się jednak, że owe cechy, przez Jencksa stawiane na równi z kilkudziesięcioma innymi stymulatorami rozwoju, są znacznie

ważniejsze i odgrywają coraz większą rolę w projektowaniu architektonicznym. Stały się wręcz podstawą nowego paradygmatu odczuwania przestrzeni, opartego na kodowaniu (w projekcie architektonicznym) manifestów wyrażających postawę duchową lub światopogląd projektanta lub prezentującego wręcz metafizyczny stosunek danego autora do podstawowych problemów cywilizacyjnych. Ów paradygmat zapoczątkowali piewcy fantastycznych utopii sprzed kilku dekad, a rozwijają współcześni twórcy na czele z Holendrami, takimi jak: Rem Koolhaas (OMA) i Winy Maas (MVRDV). Np. projekt *Pig City* (MVRDV, 2001) wyraża sceptycyzm wobec stosunków demograficznych i agrarnych w Holandii, która liczy 15,5 mln mieszkańców, ale także ma 15,2 miliona świń hodowanych w gigantycznych farmach. 33 wertykalne 622-metrowe świńskie famy oraz dodatkowe 44 wieże w rotterdamskim porcie mogłyby zaspokoić zapotrzebowanie na wieprzowinę w Europie. Wieżowce stanowią odpowiedź Maasa na problem przygnębiających, zatłoczonych farm rozsianych po całej Europie. Pig City jest utopią, ale nie tak nierealną jak marzenia młodych wizjonerów z lat sześćdziesiątych. To ucieleśnienie idei, które dawniej były niemożliwe, a dziś są 'tylko' trudne do realizacji. Maas zapowiada nową erę w projektowaniu, w której odżyją dawne marzenia grupy Archigram – w nowym, zupełnie realnym kształcie. Projekt jest także próbą redefinicji postaw etycznych. Jako taki został przyjęty całkiem poważnie. W prasie poważnie dyskutowano nad etycznymi konsekwencjami ewentualnej realizacji projektu.

**Co dalej**

W nowej architekturze coraz częściej utopia przeplata się ze skrajnym pramatyzmem. Czasami można odnieść wrażenie, że pragmatyzm jest główną siłą napędową utopii. Nie ma już utopii dla utopii, artystycznych fantazji bez pokrycia, bo niemal każda wyraża rzeczywiste potrzeby za pomocą środków bardziej subtelnych, a mniej fantastycznych niż to bywało w latach 60. i 70. Miasto kontenerów to utopia? Oczywiście – utopia dokładnie zaprojektowana, uzasadniona, obliczona, wyceniona a nawet już zbudowana.

Obecnie niektóre środowiska twórcze (zwłaszcza teoretycy architektury) coraz wyraźniej czerpią z dorobku awangardowych grup, których światopogląd, dorobek twórczy, metody i działania (w tym prowokacje artystyczne) są uważane za źródło inspiracji. Na początku XXI wieku ów renesans awangardy jest częścią szerszego zjawiska, mianowicie powracającej mody na utopie i fantastykę architektoniczno-społeczną [3]. Obecnie utopie architektoniczne i urbanistyczne są nieodłączną częścią światowego dziedzictwa sztuki.

PRZYPISY

[1] W roku 1971 na łamach *Architectural Design* członkowie *Superstudio* opublikowali *Dwanaście ostrzegawczych bajek bożonarodzeniowych* – 12 projektów *idealnych miast*. Były tam m.in. *Miasto Porządku* i *Nowy Jork Mózgów*. To drugie stanowił gigantyczny sześcian z oprzyrządowaniem do utrzymywania wiecznie przy życiu 100.000.456 mózgów, będący żartem z corbusierowskiej *maszyny do mieszkania*. Rok później zaproponowano wyprostowanie wieży i pochylenie innych budynków w Pizie oraz zaprezentowano projekt zatamowania rzeki Arno i zatopienia centrum Florencji do wysokości kopuły katedry florenckiej, czym zwrócono uwagę na drastyczność działań konserwatorskich we Włoszech.

[2] C. Jencks, *The New Paradigm in Architecture* [internet: www.charlesjencks.com/articles.html].

[3] O czym świadczy m.in. popularność wystawy *Fantasy Architecture 1500–2036*, otwartej w kwietniu 2004 roku, zorganizowanej przez Hayvard Gallery we współpracy z *Royal Institute of British Architects* (RIBA).

Ernestyna Szpakowska*

# MIASTO FUNKCJONALISTYCZNE JAKO KLASYCZNE DZIEŁO SZTUKI

**FUNCTIONAL CITY AS CLASSICAL PIECE OF ART**
Although avant-garde architects of machine age tended to reject most of features of classical urban art, many determinants of classic piece of art can be found in their work. As Bruno Zevi in his „*Le langage moderne de l'architecture*" confronts and finds similarities in architecture of modernism and renaissance, parallel analogies are visible in urbanism of both epochs. These are: shaping urban and architectural forms by science and intellectual control, basing its aesthetics on geometry and stereometry – elementar shapes, solids and mathematical ratios in particular- and working in new dimensions: the third in renaissance perspectivic view and time as the fourth in cubism.

„Cała współczesna sztuka rozwinęła się pod hasłem formy" [1] pisał Leon Chwistek. Charakterystyczne dla wieku dwudziestego upodobanie do analizy połączone z buntowniczym odrzuceniem rzeczywistości historycznej doprowadziło do destylacji sztuki ze zbędnych naleciałości: metafizycznych teorii i subiektywnych odczuć. „Uświadomiona walka z elementami rzeczywistości i sensu nadaje zagadnieniu formy właściwe znaczenie, nie pozwalając mu zejść na bezdroża abstrakcyjnej kombinatoryki barw i kształtów i prowadząc równocześnie (jako rezultat uboczny) do nowego pojmowania rzeczywistości." [2] Modernistyczne pojęcie piękna przedstawia przywołane przez Chwistka porównanie obrazu olejnego i lokomotywy pulmanowskiej lub też automobilu. Przedmioty te odbierane przez awangardę międzywojenną jako „płótno na blejtramie z warstwą farb tworzących zestawienia kształtów i barw niezwiązane z płótnem ani" olejem oraz jednolita całość maszyny, „wykonanej z niezmierną starannością w każdym szczególe" służą estecie w wyjaśnieniu jak za dzieło sztuki pojmowała ona maszynę, uznając obraz za przedmiot „zupełnie nieinteresujący". Dzieło architektury, w ciągu przedmiotów uplasowane wraz z rzeźbą pomiędzy powyższymi uznane jest za element przejściowy, formowany jedynie poprzez ograniczenia, jakimi były jego materiał konstrukcyjny i praktyczne przeznaczenie.

Podobnie kształtowane było funkcjonalistyczne miasto-maszyna, wynik poszukiwań nowego modelu i walki przeciwko zasadom miasta tradycyjnego, ustalonym jeszcze w epoce preindustrialnej, a nieaktualnym i nie zdającym egzaminu w rzeczywistości postępu technologicznego. Stopniowe przejście od chaosu do porządku znaczyło drogę architektonicznej myśli europejskiej od entropijnego tworu epoki *laissez-faire*, jakim było świeżo narodzone miasto kapitalistyczne rewolucji przemysłowej, poprzez burżuazyjne miasto postliberalne, po pierwszą wojnę światową i rewolucję październikową rozpoczynające okres międzywojennej awangardy [3]. Ideologię konsumpcji zastąpiono ideologią „właściwego użytkowania" miasta, a ekonomią – witruwiańską triadę. Zbuntowani przeciw historycznej stylistyce architekci międzywojenni (jako artyści awangardowi) programowo odrzucili zasady estetyki klasycznej. W architekturze jednak pozostały widoczne podobieństwa stylistyczne architektury racjonalizmu międzywojennego i renesansu. Bruno Zevi jako takie podaje redukcję elementów lingwistycznych, teorię naukową i podstawę intelektualnej jako wyznaczniki formy oraz geometrię i stereometrię jako podstawy estetyki, przejawiające się w poszukiwaniu doskonałych proporcji matematycznych, stosowaniu brył elementarnych i figur umiarowych oraz opracowaniu nowych form

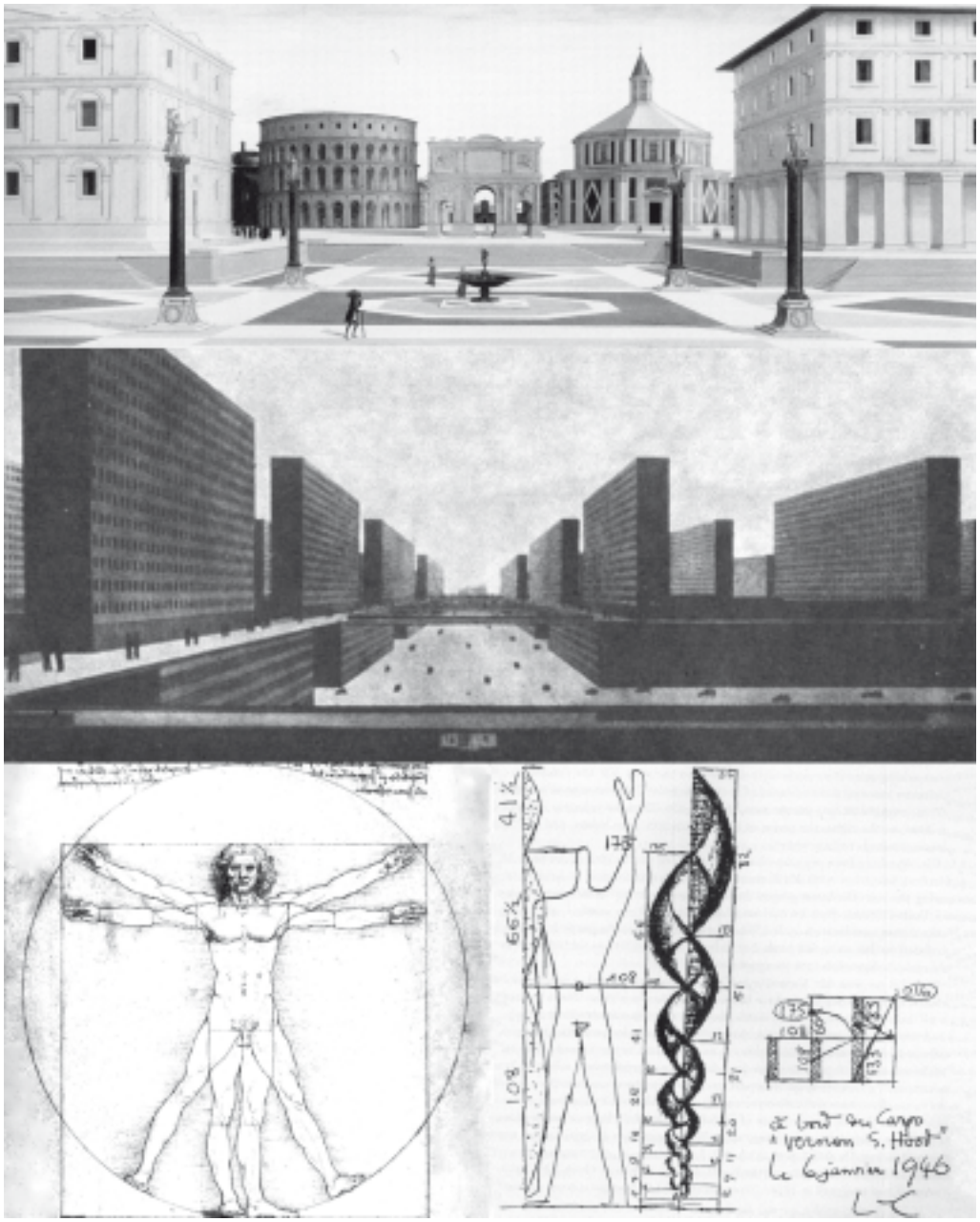
* Szpakowska Ernestyna, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

postrzegania – wprowadzeniu nie odzwierciedlanych dotąd wymiarów. Dyscyplina naukowa sprzyja też prostocie formy. Tak jak Brunelleschi odrzucał strojne elementy gotyckie tak bryły Le Corbusier'a, Gropiusa i Mies'a van der Rohe w kontraście do eklektyzmu romantycznego, Art Noveau i protoracjonalizmu lat 1900–1914 miały charakteryzować się „rozrzutnym ubóstwem" [4]. Podobne podobieństwa formalne widoczne są w dziedzinie urbanistyki [5]. Funkcjonalistyczne miasto-maszyna w rzeczywistości jest tworem klasycznym znacznie wcześniej niż w roku 1943, kiedy to wraz z przyjęciem Karty Ateńskiej awangardowy CIAM wraz z międzynarodową akceptacją oficjalnie przechodzi na stronę akademizmu.

Renesansowe zainteresowanie światem empirycznym, dążenie do „opracowania naukowych kryteriów dokładności i prawdy", obiektywnej prezentacji przedmiotów doprowadziło do opracowania teorii perspektywy. Powszechne w wiekach wcześniejszych przedstawienie twórczych wyobrażeń zastąpiło mechaniczne odtwarzanie świata, pozwalające na zobrazowanie go w konstrukcji geometrycznej [6]. Gwałtowny rozwój myśli ekonomicznej wpływający na wzrost obrotu towarowego spowodował podniesienie wzrokowej świadomości bryły, a w szczególności jej cech handlowych: ilości, miary i wagi. Jednocześnie rozwój wiedzy matematycznej umożliwił geometryczne opracowanie konstrukcji perspektywicznej – *construzione legittima* – do tej pory tematu niezbyt dokładnych i raczej intuicyjnych niż naukowych spostrzeżeń [7]. Geometryczne wyznaczenie perspektywy centralnej pozwoliło na wprowadzenie do urbanistyki renesansowej pojęcia trzeciego wymiaru. Średniowieczne planowanie z uwzględnieniem skoordynowanych punktów widzenia zastąpiła kreacja przestrzeni „*w głąb*", kompozycyjna ciągłość osiągana poprzez interakcję brył oraz wrażenie ruchu, choć jeszcze nie tak silne jak w dynamicznej przestrzeni barokowej. Obserwatorzy przestrzeni miejskiej stawali się jej aktywnymi uczestnikami. W odróżnieniu od wcześniejszych, bardziej prymitywnych form prezentacji (rysunek fasadowy i perspektywa izometryczna) odrodzeniowa perspektywa centralna stwarzała bowiem bezpośrednią więź pomiędzy widzem a oglądaną sceną. Jednocześnie była wyrazem renesansowego indywidualizmu – obrazem świata widzianego z punktu obserwatora, jako że obiekty w perspektywie centralnej wydają się prawidłowe, nie ulegają optycznym zniekształceniom, widziane tylko z punktu patrzenia wyznaczonego odbiorcy przez twórcę [8].

W epoce, w której architektura porównywana była z techniką, a pojęcie ekonomii zastąpiło witruwiańską triadę, malarstwo kubistyczne wprowadziło czwarty wymiar – czas, a futuryści – fascynację szybkością. Uznając miasto przemysłowe za miasto komunikacji, miejsce „wymiany idei, informacji, talentów i radości", urbaniści funkcjonalistyczni podjęli analizę ruchu w mieście. Le Corbusier pisze „urządzić oznacza klasyfikować" [9]. Wyraźne rozdzielenie różnych funkcji miasta, widoczne już w *Cite Industrielle* w corbusierowskim *Ville Contemporaine* warunkowane jest dokładnie zaplanowanym życiem mieszkańców. Różnorodne czynności życiowe zostały dokładnie przeanalizowane, rozdzielone i rozmieszczone w sposób najbardziej dogodny, a następnie powiązane w sposób najbardziej wydajny, z podziałem na strefy i łączeniem w jednostki. Wydajność miasta łączy się z osiągalną prędkością. Szybkość oznacza wolność: wolność przemieszczania, wymiany, swobodę koordynacji. Le Corbusier pisał: „miasto dysponujące prędkością osiąga sukces" [10]. Stąd odpowiedniemu rozmieszczeniu funkcji towarzyszyć musiała racjonalizacja transportu – klasyfikacja na środki transportu i rozdział według osiągalnych prędkości. Wpisanie elementu szybkości w strukturę miasta w sposób symboliczny podkreślało uplasowanie węzła komunikacyjnego w centralnym punkcie układu – czy to dworca kolejowego (Tony Garnier), czy

1. *Citta ideale,* przyp. Luciano Laurana, (R. Eaton, *Ideal cities, Utopianism and the (Un)built environment*, London 2002, s.15) 2. L. Hilberseimer, *Hochausstadt*, (*Tamże,* s.177) 3. L. Da Vinci (B. Zevi, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris 1991, s.148), 4. Le Corbusier, *Modulor* (*Tamże,* s.149)



wielopoziomowego skrzyżowania (Le Corbusier). Miejsce w mieście preindustrialnym zajmowane przez pałac księcia czy kościół – katalizator idei, miejsce generujące przepływ myśli – dalej pozostaje miejscem wymiany [11].

Platońskie postrzeganie świata jako uporządkowanej, harmonijnej, działającej według matematycznych reguł konstrukcji geometrycznej złożonej z brył elementarnych było podstawą kreowania przestrzeni odrodzeniowej. Przestrzeń renesansowa jest ściśle uporządkowana, zunifikowana i konkretna. Kształtowana według rygorystycznie stosowanych proporcji operuje podstawowymi formami geometrycznymi, poprzez podobieństwo zapewniającymi homogeniczną harmonię [12]. W odróżnieniu od średniowiecznej, powstałej przez zlepek skomplikowanych, fantazyjnie zdobionych struktur aranżowana jest jako *ładnie ukształtowana pustka*, we wnętrzu architektonicznym symbolizowana przez przekryte kopułą, koliste wnętrze w kontraście do gotyckiej katedry [13]. Podobnie w urbanistyce: florencka Piazza della SS. Annunziata, to prostokątny plac otoczony arkadowymi fasadami budynków o różnorodnych funkcjach [14], a jednolitych gabarytach, elewacjach o zbliżonej, dyskretnej artykulacji, jedności kompozycji nie zburzonej nawet wylotami ulic, dyskretnie ukrytymi w rytmie arkad. Harmonię architektury renesansowej zapewnia przestrzeń homogeniczna [15] – tworzona przez proste, powtarzalne jednostki ciągła, jednorodna przestrzeń euklidesowska, w rzeczywistości nieosiągalny ideał. Nawet tak indywidualne, zróżnicowane budynki jak Koloseum, łuk tryumfalny i baptysterium na obrazie przypisanym Luciano Laurano za pomocą skali i trików perspektywicznych ujednolicone zostały, aby ograniczonemu nimi wnętrzu nadać regularność i harmoniię [16]. *La Scena Tragica* natomiast, scenografia teatralna Sebastiano Serlio prezentowała ulicę ujednoliconą stylowo, symetryczną, spokojną, o jednolitej, harmonijnej architekturze. Do nieosiągalnej homogeniczności przybliżało uproszczenie form i stosowanie matematycznej harmonii.

Już Tony Garnier pisał, że „prostota środków prowadzi logicznie do wielkiej prostoty wyrazu w konstrukcji" [17], a w czasach późniejszych kontakty towarzyskie i podobieństwo idei sprawiły, że poszukiwania architektów awangardowych na kontynencie europejskim (czy to radzieckich konstruktywistów, czy francuskich funkcjonalistów) oscylowały wokół tych samych zagadnień: analizy działań w mieście, zdefiniowania minimalnej liczby niezbędnych elementów oraz zdefiniowania struktury kompleksu urbanistycznego. W mieście funkcjonalnym forma nie stawała się źródłem prywatnego zachwytu, ale sposobem organizacji życia społeczności. Pojedynczy element miasta, szeroko analizowane i wypracowane mieszkanie dla minimum egzystencji funkcjonowało jako komórka, poprzez multiplikację budując strukturę wielkiego organizmu miejskiego, determinując „maszynę socjalną". W procesie „kształtowania heterogenicznej i często gigantycznej masy materiału zgodnie z formalnymi zasadami obowiązującymi dla każdego elementu" już nie tylko wymogi estetyki, ale raczej ekonomii wymagały „redukcji formy architektonicznej do najbardziej formalnej, generalnej potrzeby: to jest redukcji do kubicznych form geometrycznych, reprezentujących podstawowe elementy każdej architektury" [18]. Ekonomika uwidacznia się w strukturach architektonicznych poprzez szybkie w konstrukcji elementy prefabrykowane.

Renesansowej myśli urbanistycznej odpowiadała platońska koncepcja uniwersum, tworu ściśle zgeometryzowanego, w którym każdy element rzeczywistości jest bryłą (ogień, ziemia, woda i powietrze były równobocznymi bryłami stereometrycznymi: sześcianem, czworo-, ośmio-, dwunasto- i dwudziestościanem), a kuliste powłoki duszy oraz rozmiesz-

czone wśród nich: kosmos, cztery pierwiastki tworzące świat rzeczywisty i siedem planet krążą w ściśle zharmonizowanym ruchu, działając według pitagorejskich zasad geometrii [19]. W atmosferze silnie nacechowanej geometrią nie dziwi radykalny formalizm renesansowego postrzegania rzeczywistości. Nowe miasta, wnętrza urbanistyczne, obiekty architektoniczne i wreszcie detale budowlane opierano na formie koła, figur umiarowych oraz brył stereometrycznych. Projekty kościołów opartych na rzucie koła, kwadratu, bądź krzyża greckiego uwidaczniały arystotelesowski kształt jako najdoskonalszy, odpowiadający budowie świata, idealny dla Domu Bożego [20]. Platoński demiurg stworzył świat jako kulę, uważając ją za formę doskonałą, *samą w sobie najrówniejszą*, *gładką, równomierną i równą we wszystkich kierunkach* [21]. Wobec niemożności osiągnięcia ideału opierano się środki estetyczne zaczerpnięte z antyku: „prawdziwą proporcję" i „współmierność", utożsamiane z greckimi pojęciami „analogii" i „symetrii". Pitagorejski stosunek części do całości odpowiadał platońskiemu powiązaniu makro i mikrokosmosu. Realistyczny człowiek renesansu czuł się pewnie w racjonalnym świecie, w którym istniała możliwość usystematyzowania i powiązania za pomocą matematyki takich pojęć jak uniwersum, dusza i ciało [22].

Le Corbusier był zdania, że podróżowanie w linii prostej jest przejawem zdolności rozumowania i zmysłu celu. Proste ulice zwał *le Chemin des Hommes* w odróżnieniu od krzywoliniowych *le Chemin des Anes*. *Człowiek idzie prosto, ponieważ ma cel*, pisał [23]. Miasto organiczne jako wynik personalnych decyzji twórcy odeszło w przeszłość. Dla stworzenia harmonii, bazy piękna i wydajności miasta funkcjonalnego konieczne miało być odgórne planowanie – zwycięstwo rozumu nad przypadkiem, porządku socjalnego nad konfliktami [24]. *Miara króluje, zmuszając chaos, aby stał się formą, logiczną, jednoznaczną formą matematyczną* [25]. Porządek wyrażany miał być przez czyste formy: symetryczne ulice, kąt prosty, autostrady biegnące w kierunkach północ – południe i wschód – zachód. *Odczuwaniu współczesnemu odpowiada duch geometrii, konstrukcji i syntezy. Precyzja i porządek stanowią zasadniczy warunek* [26]. Harmonijne społeczeństwo działające według określonych zasad, gdzie jego absolutna zwartość umożliwiać miała swobodną ekspresję jednostki [27]. Jednak najczęściej odmiennie niż odrodzeniowe pobudki estetyczno-religijne, w modernizmie proste bryły za odpowiednie uznawano ze względów ekonomicznych.

Następująca po modernizmie epoka zasady klasycznej estetyki i typologii przejmowała i stosowała już dosłownie. *Pewne epoki mają szczególne upodobane do piękna. Sztuka tych epok usiłuje nam dawać przede wszystkim przeżycia estetyczne harmonijne. Epoki te pokrywają się częściowo z epokami, które historia sztuki nazywa klasycznymi* [28]. Wśród wspomnianych epok Mieczysław Wallis wymieniał (w latach trzydziestych dwudziestego wieku) renesans. Ponad pół wieku później zaliczyć do nich można postmodernistyczny klasycyzm. Do modernizmu zaś odnoszą się tegoż estetyka wyznaczniki przedmiotu pięknego. *Piękne jest to, co prawidłowe, to, co uporządkowane według pewnej zasady, według pewnego prawa.* (…) *Piękne są foremne figury i bryły geometryczne,* (…)*, budowle o prawidłowych kształtach*. (…) *Piękne są okrągłe kształty, gładkie powierzchnie, potoczyste ruchy* [29].

## PRZYPISY

[1] Rozdział: Zagadnienia współczesnej architektury zaczerpnięty z L. Chwistka: *Wielość rzeczywistości w sztuce,* [w:] L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 104.
[2] *Ibidem*, s. 104.
[3] Charakteryzowany w artykule okres awangardy datowany jest od tego właśnie momentu do roku 1939, w którym to panujący kryzys stał się wyraźny we wszystkich dziedzinach. [w:] M. Tafuri, *Toward a critique of Architectural Ideology*, [w:] K. M. Hays (red.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge 2000, s. 15.
[4] B. Zevi, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris 1991, s.145–150.
[5] Obok podobieństw stylistycznych urbanistyki obu przywołanych okresów zauważalne jest też ich zbliżone tło polityczno-gospodarcze. Podobnie do okresu wczesnego renesansu włoskiego sytuacja z początku wieku dwudziestego sprzyjała teoretycznym poszukiwaniom modelu – wizjom miasta idealnego. „Stymulująca kombinacja poczucia zmiany i niemocy" powstawała przy połączeniu postępu technicznego z doświadczeniem wojny, w rezultacie powodującego wrażenie przerwania przeszłości. Jednocześnie ekonomiczny kryzys blokował działalność praktyczną architektów skłaniając ich ku aktywności na polu teoretycznym, a przeobrażenie rzeczywistości politycznej dawało pole utopijnym wizjom nowego porządku, [w:] R. Eaton, *Ideal cities, Utopianism and the (Un)built environment*, London 2002 s. 156, 158.
[6] Rudolf Arnheim wiąże fakt powyższy z pojawieniem się drzeworytu, pierwszej formy mechanicznej reprodukcji. [w:] R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa, Psychologia twórczego oka*, Gdańsk 2004, s. 318–321.
[7] Podobne zjawisko wykształcenia się trójwymiarowej świadomości wzrokowej nastąpiło w starożytności, jednak hellenistyczno-rzymskie widzenie bryłowe cechowała mniejsza precyzja. Jego najwyższym osiągnięciem był rzut równoległy ukośny. [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 109–118.
[8] Jednocześnie punkt zaniku obrazowanej sceny jest całkowicie od odbiorcy niezależny, jak geometryczny środek świata platońskiego modelu uniwersum, [w:] E.A. Gutkind, *International history of city development*, T. 4, *Urban development in southern Europe: Italy and Greece*, New York 1969, s. 107–108; R. Arnheim, *op.cit.*, s. 331.
[9] R. Fishman, *L'utopie urbaine au XX siecle, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles 1979, s. 146, 147.
[10] *Ibidem*.
[11] R. Eaton, *op.cit.*, s. 200.
[12] B. Zevi, *op. cit.*, s. 145–150; C. Norberg-Schulz, *Meaning in western architecture,* New York, 1980, s. 113, 127, 128.
[13] S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Warszawa 1999, s. 50–55.
[14] Kościoła ss. Annunziata, budynku Konfraterni Servi di Maria Antonio da Sangallo Starszego oraz szpitala Spendale delli Innocenti Brunelleschi.
[15] D. Summers, *Real spaces, World Art. History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.
[16] V. Scully, *Architecture, The natural and the manmade*, New York 1991, s. 208.
[17] T. Garnier, [w:] W. Ostrowski, *Urbanistyka współczesna*, Warszawa 1975, s.37.
[18] L. Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur*, [za:] M. Tafuri, *op. cit.*, s.22.
[19] C.Van de Ven, *Space in Architecture, the evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*, Amsterdam 1978, s. 9–13; E.A. Gutkind, *op.cit.*, s.110.
[20] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki,* T.3, *Estetyka nowożytna,* Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 136–140.
[21] D.A. van Ruler, *Krzyż i koło: dusza świata,* [w:] *Architektura,* Nr 420, Warszawa 1984, s. 22–25.
[22] C. Van de Ven, *op.cit.*, s. 13.
[23] R. Banham, *op.cit.,* s. 292.
[24] R. Fishman, *op.cit.,* s. 146.
[25] L. Hilberseimer, Grossstadtarchitektur, *op.cit.*, s. 22.
[26] Le Corbusier, [w:] W. Ostrowski, *op.cit.,* s. 49.
[27] R. Fishman, *op.cit.,* s.154.
[28] M. Wallis, O przedmiotach pięknych i ślicznych, [w:] Ibidem, Wybór pism estetycznych, Kraków 2004, s. 25.
[29] *Ibidem*, s. 22,23.

## BIBLIOGRAFIA


R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa, Psychologia twórczego oka*, Gdańsk 2004.

R. Banham, *Rewolucja w architekturze, Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny"*, Warszawa 1979.

L. Benevolo, *The History of the City,* Cambridge 1980, s. 843 i nn.

L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 104 i nn.

R. Eaton, *Ideal cities, Utopianism and the (Un)built environment*, London 2002.

N. Ellin, *Postmodern urbanism*, *Revised Edition*, New York 1999.

R. Fishman, *L'utopie urbaine au XX siecle, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles 1979.

K. Frampton, *Modern architecture, a critical history*, London 1994.

E.A. Gutkind, *International history of city development*, T. 4, *Urban development in southern Europe: Italy and Greece*, New York, 1969.

C. Norberg-Schulz, *Meaning in western architecture,* New York 1980.

C. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000.

W. Ostrowski, *Urbanistyka współczesna*, Warszawa 1975.

S.E. Rasmussen, *Towns and buildings, Described in drawings and words*, Massachusets 1969.

S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Warszawa 1999.

V. Scully, *Architecture, The natural and the manmade*, New York 1991.

W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 109–118.

D. Summers, Real *spaces, World Art. History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.

M. Tafuri, *Toward a critique of Architectural Ideology*, [w:] K. M. Hays (red.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, 2000, s. 6–35;

W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki,* T.3, *Estetyka nowożytna,* Wrocław, Warszawa, Kraków 1967.

C.Van de Ven, *Space in Architecture, the evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*, Amsterdam 1978, s. 9–13.

A. Vidler, *The third typology*, [w:] K. M. Hays (red.), *op.cit.*, s. 288–294.

M. Wallis, *Wybór pism estetycznych,* Kraków 2004.

B. Zevi, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris 1991, s. 145–150.

Jolanta Tofil*

# FORMA ORGANICZNA KONSTRUKCJI CIĘGNOWEJ MOSTÓW I PRZEKRYĆ – PIĘKNO STRUKTURY NATURALNEJ

**THE ORGANIC FORM OF STRING STRUCTURES OF BRIDGES AND ROOFS CONSTRUCTIONS – THE BEAUTY OF NATURE STRUCTURE**

According to P. L. Nervi the value of architecture is limited to the advantages of its organism structure. By means of realizing the principles of construction it is the nature who gives us errorless, fascinating, plastic and esthetic forms. As an example string constructions can be given, which are often called suspended structures and can be characterized, by first of all, by highly dynamic and trembling architecture forms. The paper describes the natural beauty of these structures.

*Struktury naturalne stanowią punkt wyjścia i ostateczny punkt odniesienia wszelkiego wyobrażenia piękna, chociaż wiemy, że piękno jest czysto ludzką wartością*
Roger Caillois

Świat przyrody ożywionej i nieożywionej inspiruje nie tylko sztukę, ale także inne dziedziny wiedzy i umiejętności, nie wyłączając nauk ścisłych. Tradycja sięgania po wzorce dostrzeżone w naturze trwa od początków dziejów kultury. W przeszłości, dalszej i bliższej, podobnie jak dziś motywacją tych poszukiwań jest naśladowanie wyglądu tworów naturalnych i ich budowy ale także wzorowanie się zasadami działania sił w naturze.

W dziejach architektury powinowactwo z naturą objawiało się w nader różnych postaciach. Czasy historyczne sięgały po naturalne kształty traktując je jako wątki w zdobnictwie czy ornamentyce elementów budowli. W dobie nowoczesnej, kiedy program artystyczny wspiera purystyczna estetyka odrzucająca ozdobę, natura jest źródłem inspiracji w poszukiwaniach kształtów budowli. Dla podążającej tym samym tropem konstrukcji, poszukującej odpowiedniej idei statycznej, inspiracją stała się praca sił w tworach natury. Odkrywanie tych praw wspierało się na przekonaniu, że budowa form natury ożywionej i nieożywionej jest bardziej doskonała niż tworów ludzkiego umysłu. Dla inżynierii budowlanej istotne było także to, że prawa rządzące naturą wydawały się być bardziej racjonalne co uzasadniało ich przydatność ze względu na wydajność i ekonomię konstrukcyjnego pomysłu.

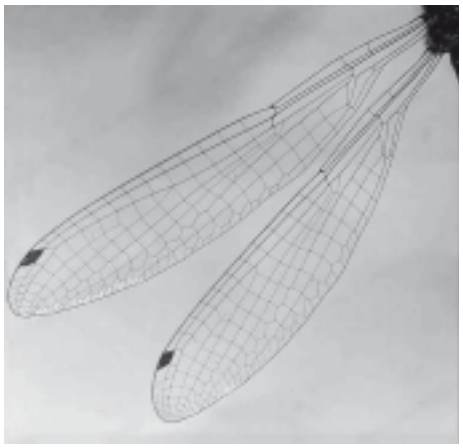
Architektów niewątpliwie zachwyca inżynierska „mądrość" tworów przyrody żywej. Choćby wspomnieć łodygi kwiatów odchylających się zgodnie z ruchem słońca w ciągu doby. Dzięki postępowi w dziedzinie budownictwa – nowatorskim rozwiązaniom i innowacyjnym materiałom, architektura może stopniowo zbliżać się do doskonałych rozwiązań natury.

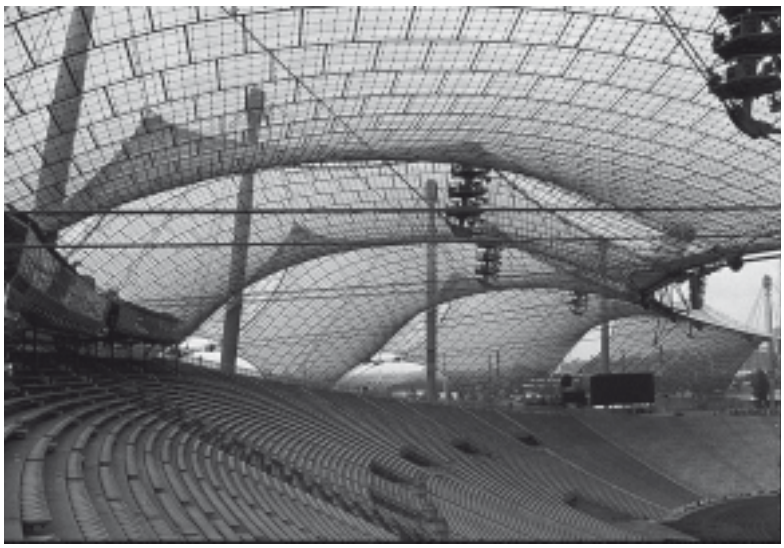
Wiele współczesnych konstrukcji architektonicznych, takich jak: kopuły prętowe, kratownice przestrzenne czy też konstrukcje cięgnowe, odznacza się wielkim podobieństwem do konstrukcji żywych – do wewnętrznej budowy roślin, a także zwierząt. Budowę organizmów żywych cechuje doskonałość określona przez celowość i idealne przystosowanie do środowiska.

W ustrojach biologicznych tworzywo konstrukcyjne i jego układ w tkance kostnej czy roślinnej jest tak dobrany, by uzyskać jak największą wytrzymałość przy najmniejszym ciężarze. Podobnie, w rozwiązaniach budowlanych, inżynierzy dążą do stosowania tych samych generalnych zasad, a więc do uzyskania maksimum nośności przy minimalnej masie – ciężarze własnym konstrukcji oraz do znalezienia takiej formy konstrukcji, która pozwoli na maksimum nośności.

* Tofil Jolanta, dr inż. arch., Politechnika Śląska, Ośrodek Geometrii i Grafiki Inżynierskiej.

1 Kadr Mostu Brooklyńskiego w Nowym Jorku; 2 Układ cięgien w pajęczynie; 3 Skrzydła ważki; 4 Przekrycie stadionu olimpijskiego w Monachium.





W świecie przyrody wszystkie konstrukcje pracują trójwymiarowo – przestrzennie, niezależnie czy jest to pajęczyna, czy skorupa ślimaka. Należy pamiętać, iż, konstrukcje przyrodnicze pracują na rozciąganie i ściskanie, elementy zginane występują w przyrodzie bardzo rzadko. Realizując racjonalne zasady działania konstrukcji przyroda „proponuje nam" bezbłędne, fascynujące plastycznie, estetyczne formy. Zaliczyć do nich możemy ustroje cięgnowe, zwane często konstrukcjami wiszącymi, charakteryzujące się nade wszystko dynamiczną, rozedrganą formą architektoniczną. Stwarzają szerokie możliwości projektowania i realizowania konstrukcji o dużych powierzchniach i rozpiętościach. Istotny jest fakt, iż posiadają mały ciężar własny konstrukcji, na co mają wpływ wysoka wytrzymałość materiału oraz fakt, że w przekrojach poprzecznych cięgien występują jedynie naprężenia rozciągające. A jak wiemy, P.L. Nervi twierdził iż wartość architektury sprowadza się do zalet budowy jej organizmu [1].

Widoki mostów [II.1] i przekryć wiszących o konstrukcjach cięgnowych wydają się być tymi obrazami, w których forma architektoniczna i idea konstrukcyjna niemal w pierwszym spojrzeniu kojarzy się wprost z organicznymi kształtami i ich budową.

Spotykana nieomal codziennie pajęczyna czasem zatrzymuje wzrok z racji urody rozpiętych sieci nitek, które błyszczą w słońcu lub połyskują pośród zatrzymanych na niej kropli deszczu. Nie codziennie w tej organicznej strukturze dostrzega się te elementy jej budowy, które wprost przywodzą na myśl strukturę inżynierską o konstrukcji cięgnowej.

Podobieństwo elementów i ich układu w obydwu przypadkach jest zaskakujące. W pajęczynie jednoznacznie czytelna jest zasada, którą odnajdujemy w wiszącej konstrukcji napiętych cięgien w budowli, cięgien zakotwionych w fundamentach, słupach, pylonach lub innych jej stałych podporach. Najbardziej czytelna jest budowa pajęczyny rozpiętej pomiędzy sąsiadującymi z nią stałym tworami w płaszczyźnie zbliżonej do pionowej. Charakterystyczną cechą jest to, że odległości pomiędzy poszczególnymi nitkami są stosunkowo duże. Część tych nitek rozchodzi się promieniście od środka a pozostałe, biegnące dookoła, tworzą z nimi oczka sieci. W tym przypadku uwagę zwraca rysunek powiązania linii-nitek na płaskiej powierzchni. Kształt pajęczyn rozpostartych w poziomie zwykle związany jest ze sposobem zaczepienia, można by powiedzieć zakotwienia, którego celem jest uzyskanie większej sztywności przestrzennej tego naturalnego ustroju. W poziomym ułożeniu nitki pajęcze mogą być poddane dodatkowemu ugięciu spowodowanemu chociażby ciężarem kropelek rosy. Nie tylko budowa pajęczyny ale także kierunek jej rozpięcia wskazuje wprost na analogie do problemów statycznych, które są rozstrzygane w konstrukcjach wiszących [I.2].

Obserwacja natury wskazuje także pewne powiązania pomiędzy konstrukcją wiszącą bardzo cienkich powłok jednorodnych, a budową błon skrzydeł owadów. Takie powinowactwo ujawnia się w przyjętym określeniu „wiszące przekrycie błonowe". Podstawowymi elementami tej konstrukcji są maszty, liny i powłoka. Jednym z ciekawszych przykładów, w których zastosowano takie rozwiązanie jest przekrycie obiektów olimpijskich w Monachium. Konstrukcja oparta na sieci linowej wypełnionej panelami z przyciemnionego akrylu, przekrywa tam trybuny stadionu, halę sportową i basen.

Wybrane widoki, kadry tej budowli pozwalają wskazać powinowactwa z formą organiczną [II.4]. Przekonywującym przykładem wydaje się być budowa skrzydła ważki [II.3]. Budują je błony rozpięte płasko pomiędzy delikatnym szkieletem. Poszczególne błony wypełniają skrzydło, nieregularne w konturze i układzie szkieletu, tworząc w nim wielokąty o dowolnych kształtach. Przeważnie są to czworokąty i sześciokąty. Taka budowa pozwala wyeliminować dodatkowe ugięcia jego powierzchni.

Układ elementów w strukturach naturalnych, w tkance kostnej czy roślinnej, jest tak dobrany, aby

uzyskać jak największą wytrzymałość przy najmniejszym ciężarze. Wspierając się na zasadach jakie podpowiada natura konstrukcje cięgnowe realizują nadrzędne zadania statyczne. Uzyskują one maksimum nośności przy minimalnym ciężarze własnym konstrukcji dzięki formom stosownym dla osiągnięcia takiego celu.

Zaskakująca różnorodność kształtów w naturze i przemawiająca zasada ich budowy wydaje się uzasadniać to, że architektura nowoczesna poszukująca nowych form sięgała do tego źródła inspiracji. Poszukiwała tam podpowiedzi o racjonalności konstrukcji i wzorów kształtu budowli dotychczas nie stosowanych w praktyce budowania. Szkielety promienic wyróżniające się finezją form i ich układów inspirowały ideę kopuł prętowych, którą odkrył Buckminster Fuller [2]. Wybitni konstruktorzy: Pier Luigi Nervi czy Frei Otto, a także konstruktor i architekt zarazem Santiago Calatrava wskazywali naturę jako źródło inspiracji konstrukcji i formy swoich niepowtarzalnych budowli w historii architektury. Frei Otto zaproponował kryteria oceny przydatności form biologicznych oraz możliwości przetransponowania ich dla potrzeb architektury. Jednym z nich jest kryterium zgodności estetycznych wartości form biologicznych z aktualnymi estetyczno-przestrzennymi potrzebami człowieka.

W dobie architektury nowoczesnej pojawiło się określenie „architektura organiczna". Frank Lloyd Wright mówił o niej: *w architekturze organicznej – „Organic Architecture" jest całkowicie niemożliwe, by rozważać budynek jako jedną rzecz, inną jego urządzenie i układ, i jego otoczenie jako jeszcze inną* [3]. Architektura według niego miała rosnąć w harmonii form, kolorów, i materiałów dobranych do otoczenia. Hugo Häring osobistą ideę organiczności tłumaczył nierozerwalnym związkiem formy budynku i jego funkcji, plan miał być organiczną konsekwencją użyteczności [4]. Każda z tych interpretacji kieruje uwagę wprost na ścisły związek konstrukcji, funkcji i formy.

Koncepcja architektury organicznej Wrighta dziś kojarzyć się może z badaniami bioniki architektonicznej, która rozeznaje zasady budowy tworów natury i możliwości ich zastosowania w konstrukcji form architektonicznych oraz organizacji przestrzeni uwzględniającej także dbałość o równowagę ekologiczną.

Pomysł, projekt, realizacja, w których ten związek utrzymany jest w stosownej równowadze kojarzy się z budową organiczną, z naturą. Świat zastany jest pojemnym i cennym źródłem praw, reguł i wzorów, na których wspiera się idea struktury organicznej. Ta idea kojarzy się wprost z formą organiczną, z budową kształtów wzorowanych na tworach natury ożywionej i nieożywionej. W architekturze forma organiczna jest punktem odniesienia i źródłem inspiracji. Te inspiracje są czytelne w mostach i przekryciach o konstrukcjach cięgnowych a cechy tej architektury potwierdzają powinowactwo z formami organicznymi.

W definicji sztuki Władysław Tatarkiewicz mówi, że: *sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form*… [5]. Wprowadzone w definicji rozróżnienie Tatarkiewicz wywodzi z odmiennych relacji pomiędzy sztuką i rzeczywistością. Sztuka odtwarza kształty z natury, konstruuje kształty nieznane w rzeczywistości. W architekturze mostów i przekryć wiszących odtwarzanie rzeczy znajduje wyraz we wskazanych powinowactwach ze światem natury.

Pier Luigi Nervi formułując zasady nowego stylu architektury powstającej w oparciu o postępową konstrukcję nazwał go „stylem prawdy autentycznej". W swoim referacie wygłoszonym na VI Kongresie Międzynarodowej Unii Architektów w Londynie latem 1961 roku powiedział: *Każdy obiekt o wysokiej sprawności będzie jednocześnie zadowalający pod względem estetycznym* [6].

## BIBLIOGRAFIA

W. Addis, *The Art of the Structural Engineer*, Artemis, London 1994.
A. Elliott, *Creating a Beuatiful Bridge. Bridge Aesthetics – Around the World*, Transportation Research Board, National Research Council, Washington, D.C. 1991.
P. Harbeson, *Architecture in bridge design. Bridge Aesthetics around the World*, Transportation Research Board, National Research Council, Washington 1999.
P. Jodidio, *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, przeł. M. Motak, Warszawa 1998.
M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Monografia, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003.
A. Niezabitowski, *Architektura organiczna Hugona Häringa. Doktryna – oddziaływania – analogie*, Gliwice 1991.
J. Sławińska, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Warszawa 1997.
P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1974.

## PRZYPISY

[1] J. Sławińska, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Warszawa 1997, s. 19.
[2] P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1974, s. 312.
[3] Cytat za: M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Monografia, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003, s. 109.
[4] A. Niezabitowski, *Architektura organiczna Hugona Häringa. Doktryna – oddziaływania – analogie*, Gliwice 1991 oraz M. Misiągiewicz, *O prezentacji, op. cit.*, Kraków 2003, s. 121.
[5] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*. *Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 52.
[6] P. Trzeciak, *Przygody, op. cit.*, Warszawa 1974, s. 314.

Andrzej Tokajuk*

# PIĘKNO, ORYGINALNOŚĆ, KICZ I ESTETYKA DRUGIEJ KATEGORII W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ

**BEAUTY, ORIGINALITY, KITSCH AND SECOND CATEGORY AESTHETICS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE**

In contemporary architecture we can distinguish a few aesthetics categories. The beauty is noticed rather as originality and – in spite of beauty and originality do not exclude each other, sometimes originality does not cause beauty feeling. Original forms are created mainly thanks to sophisticated methods of design used by some architects. Looking for extremely interesting form is the reason that form is so important now. Kitsch as the aesthetic category is also interesting, especially considered in the context of selfconscious kitsch (camp). Second category aesthetics exists in housing – it means type of habitat and buildings repeated in a global scale. Finally we can conclude, that beauty and originality in architecture depend on architect's knowledge, ideas put in the projects and the level of investor's aesthetics.

*„Oryginalność – osobliwość, niezwykłość wyróżniające kogoś lub coś spośród otoczenia"*

*„Piękno – zespół takich cech, jak proporcja kształtów, harmonia barw, dźwięków, itp., które sprawiają, że coś się podoba, budzi zachwyt…"*

*„Kicz – wytwór człowieka bez talentu i smaku artystycznego"*

PWN, Słownik języka Polskiego

W czasach nam współczesnych w architekturze możemy wyróżnić kilka kategorii estetycznych. Najważniejsze z nich to – zdaniem autora niniejszego tekstu – piękno i oryginalność, kicz oraz estetyka drugiej kategorii.

Piękno – według definicji – to zespół takich cech, które sprawiają, że coś się podoba, budzi zachwyt. Jest to kategoria bardzo subiektywna, a cechy te każdy człowiek definiuje w zależności od własnego smaku artystycznego. W literaturze przedmiotu istnieje wiele definicji piękna, ale obecnie większość odbiorców odnosi piękno przede wszystkim do dzieł architektury i sztuki o cechach, proporcjach, detalach opartych na wzorcach klasycznych bądź antycznych, a także do śmiałych konstrukcji inżynierskich. Obecnie piękno jest odbierane raczej w charakterze oryginalności i choć piękno i oryginalność nie wykluczają się nawzajem, to często oryginalność nie budzi odczuć piękna. Formy oryginalne powstają przede wszystkim dzięki wyrafinowanym i zróżnicowanym metodom projektowania stosowanym przez niektórych architektów. Jest to widoczne szczególnie w twórczości artystów zaliczanych do nurtu postmodernizmu i dekonstrukcji. Na przykład Peter Eisenman stosuje metodę określaną jako tzw. scaling and displacements, która polega na powiększaniu, pomniejszaniu i przesunięciu rastrów bryły i płaszczyzny. Zabieg ten powtarza się w czasie i przestrzeni, a wywodzi się z procesu projektowego G.Rietvelda i neoplastycyzmu, kolejne nałożenia, przesunięcia i powtórzenia powodują zamazanie związków formalnych. W wybitnym dziele architektury Bernarda Tchumiego – w La Vilette, znajdujemy z kolei metodę superpozycji niezależnych warstw punktów siatki, linii i powierzchni [1].

Realizacje Jacquesa Herzoga i Pierra de Merona są dla odmiany bardzo różne. Każdy projekt to osobno przebyta droga, architekci z założenia odrzucają wszelkie style i starają się nadawać nowe znaczenie architekturze. Ich prace – zawierają kody, które emanują z konstrukcji budynku, jego materiału czy fasady. Budynki te wymagają wysiłku intelektualnego,

* Tokajuk Andrzej, dr inż. arch., Politechnika Białostocka, Katedra Projektowania Architektonicznego.

a często dużej wiedzy historycznej od widza; droga projektu prowadzi od pierwszych szkiców i miniaturowych modeli z papieru czy tektury, poprzez nowatorskie rozwiązania konstrukcyjne, do bardzo dokładnych modeli z dopracowanym detalem [2].

Forma w architekturze zawsze była ważna, nawet w okresie modernizmu, kiedy pozornie wydawało się, iż utraciła na znaczeniu. Ale właśnie współczesne poszukiwania oryginalnej formy przez niektórych twórców za wszelką cenę spowodowały, iż w hierarchii ważności forma uzyskała pozycję ekstremalnie dominującą. W architekturze neo-konstruktywizmu i dekonstruktywizmu forma nie jest już rezultatem funkcji, funkcja jest natomiast rezultatem formalnym formy; w poszukiwaniu formy architektonicznej i w znajdowaniu idei i sensu formy można dostrzec jedyny cel architektury. Forma jest immanentnym powstawaniem konkretnego kształtu idei. Niektórzy twórcy, krytycy i teoretycy architektury wielką rolę w kształtowaniu formy nadają *Fenomenologii ducha przestrzeni architektonicznej* [3]. Twierdzą, że idea, sens pomysłu, kompleksowość jako duchowy proces – oto kroki od idei do formy. *Sens i duch są ze sobą ściśle powiązane, dopiero duch nadaje sensowi formy uduchowione piękno* [4]. Powołują się przy tym na poetkę starożytnej Grecji – Sapho i jej maksymę, że jedynie duch tworzy właściwe piękno. Dekonstruktywiści, a wcześniej również architekci zaliczani do nurtu postmodernizmu, stoją na stanowisku, że postępowi nie sprzyja poznanie prawdy, lecz uznanie istniejących prawd za nieistotne. Zatem kiedy nie ma ograniczeń co do stosowania środków formalnych (np. koloru, materiału czy ornamentu) bardzo ważny jest sposób ich użycia. Także kicz staje się uprawniony. Można postawić tezę, że koniec XX wieku i początek XXI wieku to w architekturze okres, kiedy efekt piękna istotniejszy jest od prawdy, dobra i innych wartości. Etyka jest mniej ważna niż estetyka, treść jest mniej istotna niż forma. Możemy zaobserwować, że spośród współczesnych tendencji stylistycznych w architekturze możemy wskazać pewny nurt globalny – jest to odwoływanie się do estetyki z lat sześćdziesiątych, powtarzanie detali, proporcji i sposobu kompozycji budynków, czy wręcz form budynków. Niekiedy trudno doszukiwać się w realizacjach architektonicznych dzieł, które można analizować w kryteriach awangardy lub kiczu (granica jest często niemożliwa do wskazania). Cytując za Peterem Eizenmanem – *…nie ma to nic wspólnego z modernizmem, postmodernizmem, ogólnie ze stylem, wiąże się z końcem oryginału. Nasza sygnatura była zawsze oryginalna… Nasza oryginalność była formą sprzeciwu. Dzisiaj młodzi pragmatycy uważają, że nie potrzebujemy w architekturze krytycznego potencjału tego typu. Globalizacja jest antymetafizyczną siłą, wystarczająco krytyczną*… [5].

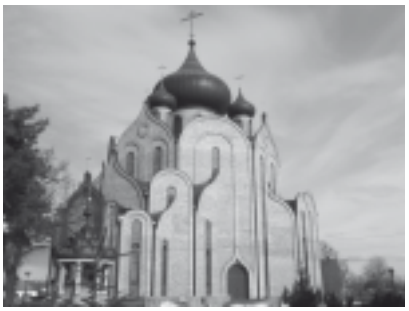
Kicz wymaga zróżnicowanej oceny, gdyż jest zjawiskiem nie tylko estetycznym, ale także społecznym, zwłaszcza obecnym w mediach. Kicz jako kategoria estetyczna w architekturze wydaje się szczególnie istotna wtedy, kiedy kicz rozpatrywany jest w kontekście kiczu samoświadomego. Niektórzy współcześni artyści podnoszą kicz do rangi awangardy, wykorzystując umowność relacji między formą i treścią, formą i skalą. Nadają oprawę, która dotychczas towarzyszyła sztuce, obiektom powszechnym, brzydkim, groteskowym. Jako przykład można podać tutaj prace Jeffa Koonsa. Przeprowadzając analizę genezy powstania zjawiska kiczu trzeba zauważyć, iż z jednej strony – konwencja kiczu została przyjęta świadomie, gdyż wyczerpały się możliwości bycia oryginalnym, z drugiej – powstała samoistnie, jako rodzaj kultury masowej.

Określenie „kicz" powstało prawdopodobnie w drugiej połowie XIX wieku w Monachium odnosiło się do powtarzalnych, szybkich szkiców przygotowywanych na zamówienie amerykańskich turystów [6]. Istnieje przypuszczenie, że pojęcie „kicz" pochodzi od niemieckich słów kitschen (ślizgać się, zmiatać brud z ulicy) lub verkitschen (sprzedawać po niskiej cenie). Szkice powstające masowo, w przeciwieństwie do

1. Piękno i oryginalność. Pawilon w Barcelonie, arch. M. van der Rohe
2. Piękno i oryginalność. Zespół mieszk. Wienerberger w Grazu, arch. R. Erskine z zespołem
3. Piękno i oryginalność. Cerkiew pw. św. Ducha w Białymstoku, arch. J. Kabac
4. Oryginalność. House III w Lakeville, arch. P. Eisenman
5. Oryginalność. Instytut TU w Grazu, arch. G. Domenig
6. Piękno i oryginalność. Instytut fizjologii roślin KFU w Grazu, arch. K. Kada
7. Oryginalność. Forum w Barcelonie, arch.arch. J. Herzog i P. de Meuron
8. Kicz samoświadomy. Kunsthaus w Grazu, arch.arch. P. Cook i C. Fourier
9. Estetyka drugiej kategorii. Budynek mieszk.–usł., ul. Słonimska, Białystok
Autor fotografii: Andrzej Tokajuk

1

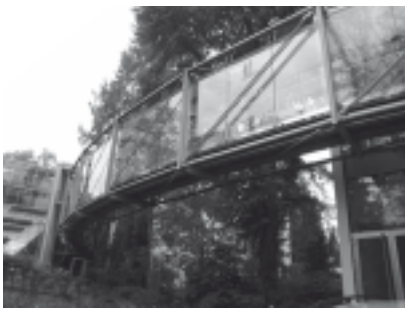
2



3

4

5



6

7

8

9

kosztownych obrazów indywidualnych, zostały uznane za nieautentyczne, chociaż mogły posiadać walory autentyczne. Kicz z czasem stał się synonimem tandety i miernoty. Dzisiaj postrzegamy kicz nie jako cechę obiektu, którą można rozpoznać na podstawie znanych i uznanych kryteriów, lecz cechę nadaną mu przez nas – aby móc poznać i ułatwić poznanie innym. Taki pogląd został ukształtowany pod wpływem m.in. prac Richarda Rorty'ego, Michaela Foulcaulta i Richarda Shustermana [7].

Ocena uniformu i unikatu, odmienności i oryginalności jest zmienna na przestrzeni czasu. W czasach nam współczesnych powielanie opatrzonych wzorców i ujednolicanie jest uznawane przez wielu artystów i odbiorców za zjawisko pozytywne. Opinie krytyków są tutaj rozbieżne. Jedna grupa krytyków (np. Clement Greenberg, Hermann Broch) uważają, że kicz jest przeciwieństwem awangardy, czymś złudnym. Efekt piękna jest celem samym sobie, nie zaś prawdziwe piękno. Inne stanowisko przyjmują krytycy i artyści, którzy twierdzą, że kicz nie ma nic wspólnego ze złym gustem, *nie służy prawdzie, lecz jest namiętną, gwałtowną formą ekspresji, wyrazem wiecznego dążenia do szczęścia, stylizowaną historią o rzeczywistości* [8]. W historii estetyki na uwagę zasługuje pojęcie samoświadomego kiczu. Samoświadomy kicz bywa czasem nazywany campem (zasady zdefiniowane przez Susan Sontag) [9]. Zdaniem autorki tego pojęcia, *camp jest jednym ze spojrzeń na estetyczny fenomen, jakim jest świat nie w kategoriach piękna, lecz stopnia sztuczności, stylizacji*. Jest zarówno cechą osoby, jak i zachowaniem osoby, jest dominacją stylu nad treścią, ironii nad tragedią. Do samoświadomego kiczu (campu) możemy zaliczyć m.in. budynek biblioteki w Seattle, zaprojektowanej przez Rema Koolhasa, muzeum w Groningen (proj. Aleksandro Mendini, Philippe Starck, Coop Himmelblau), centrum sztuki Kunsthaus w Grazu autorstwa Petera Cooka i Colina Fouriera, itd. Pierwszy obiekt to olbrzymia, nieforemna forma, pozbawiona harmonii – powstał obiekt brzydki, o dziwnych proporcjach, jakby niestosowny (zgodnie z zasadą campu – dobre, bo okropne). Za oryginalne możemy natomiast uznać projekty wnętrz. W obiekcie muzeum w Groningen każdy ze współautorów stosuje odmienne rozwiązania estetyczne, czego finałem jest eklektyczna bryła budynku. Muzeum jest bramą do starej części miasta i składa się z trzech różnych formalnie części. Pierwsza – to okrągły bastion, druga – to wieża o odcieniu złota, część trzecią zaprojektowano w sposób dekonstruktywistyczny, z charakterystycznie rozbitą przestrzenia, dynamicznymi płaszczyznami, kompozycją wielu kierunków i ścianami wykończonymi ozdobną techniką serigrafii. Muzeum przypomina niektóre egipskie świątynie, jest położone na wodzie i prowadzi do niego pieszy most. Zastosowane schematy formalne, kolorystyka, klimat wnętrz, etc. są bardzo różne, można powiedzieć, ze przeciwstawiają się wzajemnie [10]. Budynek jest z pewnością oryginalny, ale czy piękny? Biomorficzny Kunsthaus w Grazu czerpie inspiracje ze świata natury i budzi skojarzenia z formami organicznymi. Powstała amorficzna powłoka gładko łącząca strop, ścianę i dach. Jej połyskliwa powierzchnia i liczne elementy budzące skojarzenia z oczami i nozdrzami przyczyniły się do nazwania obiektu przez mieszkańców przyjacielskim intruzem. Zgodnie z zamierzeniem projektantów, Kunsthaus stał się w swojej formie i sposobie działania przyjazną instytucją, a architektura multimedialna zmienia swój wygląd w zależności od zawartości, oddziaływuje komunikatami i symbolami. W skali urbanistycznej centrum sztuki w Grazu ma pozytywnie wpłynąć na najblizsza okolicę, podobnie jak Centrum Pompidou w Paryżu czy Tate Modern w Londynie [11].

W architekturze XX wieku pojawiła się w masowej skali jeszcze jedna kategoria estetyczna, którą można zdefiniować jako estetyka drugiej kategorii. Do tej kategorii można zakwalifikować obiekty o różnych funkcjach, pozbawione większych walorów estetycznych. Estetyka drugiej kategorii widoczna jest przede

wszystkim w powtarzalnych wielorodzinnych budynkach mieszkalnych i w powielaniu tego samego typu habitatu w skali globalnej. Jako przykłady można tutaj podać liczne realizacje budynków o banalnych, bezpostaciowych formach, złych proporcjach, sztampowo wielokrotnie powtarzanych oraz „dziwolągi", z powykrzywianymi dachami, ścianami, wielokolorowymi detalami; obiekty usługowe i usługowo-handlowe (komercyjne), obiekty kultury. Realizacje te trudno zaliczyć do architektury – możemy je określić mianem kiczu nieświadomego. Tutaj zaważyły słabości warsztatowe projektantów, brak smaku artystycznego, w wielu przypadkach autorzy nie ustrzegli się wywołania tzw.„efektu przesady" wykorzystując zbyt dużą liczbę pomysłów formalnych (np. dotyczących kolorystyki).

Reasumując powyższe rozważania wydaje się, że wśród analizowanych kategorii estetycznych, najciekawsze obiekty architektoniczne powstały w kategoriach oryginalności i samoświadomego kiczu i te kategorie należy uznać za najważniejsze w architekturze przełomu XX i XXI wieku. Potwierdza się postawiona na wstępie przez autora teza, że obecnie piękno jest odbierane raczej w charakterze oryginalności i choć piękno i oryginalność nie wykluczają się nawzajem, to często oryginalność nie budzi odczuć piękna.

Uzasadnione wydaje się też być pytanie co do warunków, które powinny być spełnione, aby oryginalność, ale także i piękno towarzyszyło architekturze znacznie częściej niż kicz lub estetyka drugiej kategorii. Istnieje pogląd, że w dzisiejszych czasach receptą na uzyskanie pięknej i zarazem oryginalnej architektury jest dysponowanie odpowiednio dużym budżetem. Niektórzy twórcy i krytycy uważają, że receptą na uniknięcia uniformu jest zaniechanie klonowania tego samego typu habitatu na globalna skalę [12]. Wydaje się, że choć wyżej wymienione przyczyny są ważne , to uzyskanie pięknej i zarazem oryginalnej architektury zależy przede wszystkim od: umiejętności twórcy, zawartej w architekturze idei i poziomu estetyki inwestora. Wrażliwość artysty na piękno, a także pewna skromność, powinna się przejawiać nie tylko w chęci dominacji w przestrzeni i sposobie wyartykułowania formy, ale w dążeniu do zawarcia idei w projekcie. Albowiem forma bez idei nigdy nie będzie ani piękna, ani oryginalna. Brak odpowiednich wymagań inwestora na wszystkich poziomach tworzenia architektury: inwestor prywatny – projektant, inwestor publiczny – projektant i przedsiębiorstwo budowlane jako inwestor (realizacje komercyjne, obliczone na zysk) [13], prowadzi często do powstania obiektów zaliczanych do estetyki drugiej kategorii. Wydaje się, że nieodzowna jest wielka praca w obszarze edukacji społeczeństwa na temat jakości kształtowania przestrzeni, zwłaszcza przestrzeni miast i jakości formy architektonicznej.

PRZYPISY

[1] M. Sietnicki, *Zdefiniowanie metodologii nurtu oraz koncepcji architektury wydarzania*, Czasopismo Techniczne Architektura, Wydawnictwo PK, nr.11-A, Kraków, 2005.
[2] Ł. Pastuszka, *Piękno w kreacji*, A&B, nr 5, 2005.
[3] G. J. Durschke, Idea i forma. Duch i przestrzeń architektury. Aspekty estetyki modernizmu. Czasopismo Techniczne Architektura, Wydawnictwo PK, nr.11-A/2005.
[4] *Ibidem*.
[5] P. Eizenman, Die Zeit, Berlin 2001.
[6] *Der Brockhaus „Kunst"*, drugie wydanie, 2001.
[7] K. Baumann, *O kiczu, campie i architekturze ujarzmionej pragmatyzmem*, A&B, nr 5, 2005.
[8] O. Nerdrum, *Kitsch serves life*, Oslo 1998.
[9] S. Sontag, *Notes on camp*, 1964.
[10] P. Jodidio, *Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Wyd. Taschen, Warszawa 1998.
[11] C. Fournier, *Na granicy możliwości – Kunsthaus w Grazu, A & B*, nr 4, 2006; oraz: *Graz Architecture*, Wyd. Haus der Architektur Graz, Austria 2004.
[12] Na podstawie wykładu Jeana Baudrillarda, Graz, Austria 1999.
[13] Podział podany za Charlsem Jencksem.

Mariusz Twardowski*

# ULOTNE IKONY ARCHITEKTURY

ETHEREAL ICONS OF ARCHITECTURE
In order to achieve originality and beauty of forms, an architect has to distance the form currently taking shape from the ones already invented. But what if it comes to design a large edifice whose main aim is to be functional? However enormous the undertaking is, the etherealness and delicacy of its forms may still be preserved. This can be very well noticed in the two following Peter Eisenman's projects of stadiums. Eisenman succeeded in finding beauty, endangered within the rigid assumptions of functionality that are usually attributed to such buildings. The original architecture of a large edifice becomes architecture of etherealness in which the beauty hasn't been covered neither by the function and utilitarian features of the object, nor the ordinary observer's astonishment.

*Sztuka nie stara się być wzniosła, piękna ani wspaniała. Jest zazwyczaj komentarzem do aktualnych wydarzeń współczesności…* [1]. Widz obserwuje szarą i zwykłą, niekiedy również brzydką architekturę. Czasem zdarzy się jednak, iż zobaczy rzeczy osobliwe. By zyskać miano oryginalnych, swą formą odcinają się one od tych już wymyślonych. Budują tym samym piękno, będąc zarazem niezwykle ulotnymi. Takimi obrazami subtelnych kompozycji architektonicznych są dwa prezentowane projekty Petera Eisenmana.

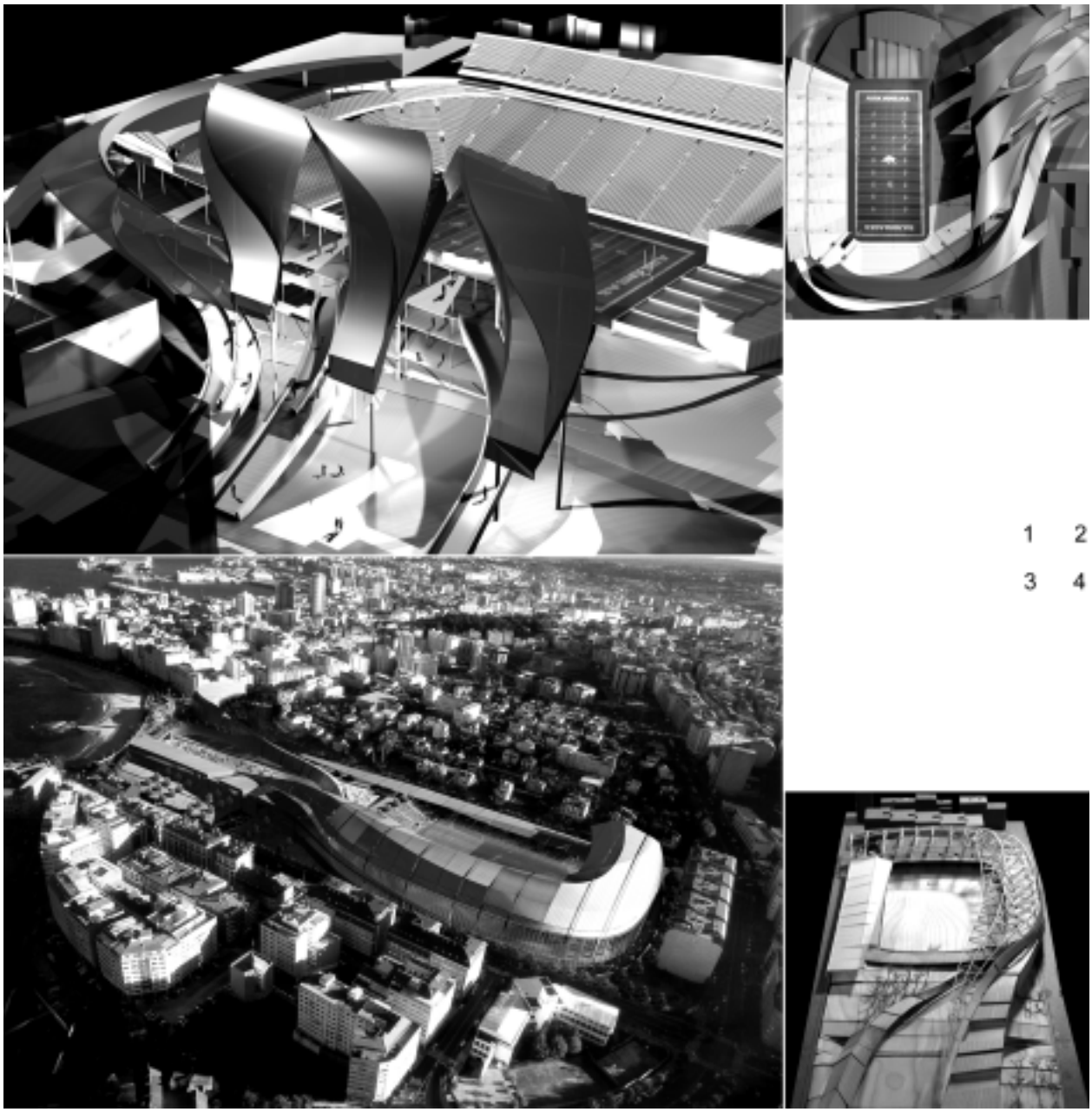
Pierwszy z nich to projekt nowego stadionu dla klubu Deportivo w miejscowości La Coruna w Hiszpanii. Projekt z 2001 roku, nowego Estadio de Riazor przedstawia dwa kierunki myślenia: uzyskanie modelu profesjonalnego klubu z nowoczesnym stadionem oraz przyszłość i rozwój miasta. Prywatny inwestor wspólnie z miastem i regionem, jako gospodarze tego klubu piłkarskiego, uznali, że istniejący stadion nie pasuje do obecnego wizerunku klubu. Bynajmniej nie chodziło o ilość miejsc [2] ani o wielkość, a raczej o wewnętrzny układ funkcjonalny, elastyczność rozwiązań i możliwość zaproponowania różnorakich usług (np. mieszkaniowej, powierzchni komercyjnej, czy hotelowej).

Eisenman przedstawił w projekcie wyszukaną krytykę architektoniczną otaczającej codzienności kompozycyjnej. Poradził sobie nie tylko z ogromem wielofunkcyjności obiektu, ale zaprezentował również trójwymiarowość swojej architektury i filozoficzną głębię, niezwykle rzadko spotykaną w projektach architektonicznych. Uważa, iż tylko dojrzały mecenas sztuki może pozwolić sobie na wybór takiego projektu. *Po to, żeby brać mnie poważnie, by brać dosłownie i zawierzyć mi, niezbędnym jest się zagubić. Wiara pozwala iść naprzód, tymczasowe „zagubienie" pozwala na spojrzenie na pracę i jej ocenę bez ujemnych kontekstów czy przyzwyczajeń* [3]. Eisenman, jako czołowy przedstawiciel dekonstruktywizmu w architekturze, próbował w tym projekcie ukazać „konflikt" dwóch reguł formalnych: niestabilności przeciwko stabilności i zmienności czasu przeciwko niezmienności przestrzeni. Owe konflikty ukazuje on w podrzuceniu budowli ponad teren, w przedstawieniu konstrukcji i trójwymiarowości zakomponowanych płaszczyzn. Budowla staje się ulotna jak niezapisany czas. Stabilna konstrukcja niestabilnie przenika przez obszar miasta i wijąc się dociera do zatoki.

Jako dodatek do podstawowej funkcji sportowej, Peter Eisenman „doprojektował" ponad sto pięćdzie-

* Twardowski Mariusz, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

1, 2. Stadion *Razorback Arkansas* – Fayetteville, projekt: Peter Eisenman, 3, 4. Estadio de Riazor, Deportivo – La Coruna, projekt: Peter Eisenman. Fotografie projektów pochodzą ze zbiorów prywatnych Petera Eisenmana i zostały przekazane autorowi tekstu specjalnie dla celów powyższej publikacji



1 2

3 4

siąt tysięcy metrów kwadratowych powierzchni wielofunkcyjnych [4 ]. Każdy z elementów dodatkowej powierzchni został rozważnie zaprojektowany, w celu zrekonstruowania istniejących struktur miejskich w taki sposób, by rzucić na nie nowe światło, zgrać je z nowo projektowanymi oraz z zastanym kontekstem, i by wydobyć innowacyjne aspekty całego założenia. Stadion ma stać się ikoną miasta i dlatego umieszczony jest w nowej, tak innej, formie. W tym projekcie, autor poszukuje nowego wyrazu dla przestrzeni miejskiej wykorzystując naturalne piękno form pobliskiego portu i zatoki. Architekt zawarł swoje olbrzymie założenie w organicznej bryle dynamicznie unoszących się płaszczyzn [5].

Drugi projekt jest propozycją rozbudowy stadionu futbolu amerykańskiego dla klubu Razorback Arkansas w Fayetteville, w Stanach Zjednoczonych (lata 1998-1999). Rozbudowa stadionu o pojemności czterdziestu ośmiu tysięcy miejsc zawiera dobudowę dziewiętnastu tysięcy kolejnych, na trybunach górnych i tych położonych za polem karnym, oraz centrum studenckie usytuowane tak, by był z niego wgląd na stadion. Nowe apartamenty dla studentów i przestrzenie wykładowe zajmują poziomy poniżej ramp, tworząc nowe, wielofunkcyjne zaplecze znajdujące się w środku miasteczka studenckiego. Wszystko zostało połączone zespołem przekrytych ramp. Te zakrzywione, linearne formy wznosząc się, stają się nowym dachem dla ponad połowy miejsc na stadionie [6]. Zaproponowane przez Eisenmana rampy oraz ich przekrycia odnajdują się w przestrzeni niczym czerwone jedwabne szale, które wzlatują ponad trybuny. Zwiewne, układają się ponad wejściami i rampami budowli. Zapewniają cień i osłonę przed deszczem oraz przewietrzanie nowych miejsc. Cienie przenikające przez rozświetlone słońcem powierzchnie sprawiają, że widz uczestniczy w odkrywaniu obrazów kolejnych przestrzeni.

Stadion może stać się pewnego rodzaju ikoną tego niedużego miasta uniwersyteckiego. Unoszące się płaszczyzny prezentują, podobnie jak w poprzednim projekcie, poszukiwania nowego wyrazu dla przestrzeni miejskiej, wykorzystując przy tym naturalne piękno otaczających form.

Subtelność obu form nie została jak dotąd doceniona przez inwestorów, projekty nie doczekały się realizacji.

Udowadniają one, że wielkość przedsięwzięć nie neguje ulotności i delikatności zaprojektowanych form. Peter Eisenman znalazł piękno w trudnych założeniach stadionowych i zaprezentował w obu projektach większe wartości, niż zwykle przypisuje się takim budowlom. Oryginalna architektura wielkich dzieł stała się architekturą ulotną, w której piękno nie zostało zakryte przez funkcję i cechy użytkowe z jednej strony oraz zwykłe zadziwienie widza z drugiej.

## BIBLIOGRAFIA

P. Eisenman, *House X*, Rizzoli, 1982.
P. Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, New York, The Monacelli Press 2003.
P. Eisenman, *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963–1988*, New Haven-London, Yale University Press 2004.

## PRZYPISY

[1] DK, MM, Co z tym pięknem… jedna z tez tegorocznej konferencji „Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej”
[2] Istniejący stadion mieści 34 600 miejsc, na nowym usiądzie 36 000 widzów.
[3] Peter Eisenman, *House X*, Rizzoli, 1982.
[4] Powierzchnia całości założenia z wszystkimi funkcjami sportowymi (stadion, basen, korty), ekspozycyjnymi, komercyjnymi z parkiem dla dzieci, przestrzenią biurową, przestrzeniami zielonymi z ogrodami i parkiem, parkingiem samochodowym, hotelem i apartamentami mieszkalnymi: 250.000m$^2$.
[5] Peter Eisenman, mail do autora tekstu, 2007.
[6] Peter Eisenman, jw., 2007.

Otmar Vogt, Beata Vogt, Farid Nassery*

# PROPORCJE WE WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURZE POLSKIEJ NA PRZYKŁADZIE KRAKOWA

**PROPORTIONS IN THE PRESENT POLISH ARCHITECTURE ON THE EXAMPLE OF CRACOW**
The work moves the problem of the proportion in the present architecture as one from determinants of the beauty. Talked over are two basic proportions occurrent in historic buildings (golden proportions and silver proportions). Analyzing several chosen resultant objects in the period of last years on the ground of Cracow, authors check whether their block, elevations or throws are subject to rules of historic proportions. The comparison of findings with opinions about objects lets on verifying of the statement about the influence them on the reception of feeling the observer.

*Podoba się tylko piękno, w pięknie zaś kształty, w kształtach – proporcje, w proporcjach – liczby"*
św. Augustyn

Rozważając temat piękna w architekturze współczesnej należy zastanowić się nad samym pojęciem piękna, czym ono jest i jak możemy go zdefiniować. Ludzkość próbowała odpowiedzieć na to pytanie od starożytności. Pojawiło się wiele definicji, wzorców i idei określających piękno. Przyjmuje się obecnie, że kanony piękna nie są stałe i zależą od kręgu kulturowego oraz czasu w jakim powstały. Piękno ogólnie można zdefiniować jako dodatnią kategorię estetyczną, której obiekty posiadają następujący zespół cech: odpowiednie proporcje kształtów, harmonie barw lub dźwięków, stosowność, umiar i użyteczność.

Kolejne pokolenia filozofów i artystów, wprowadzały własne kanony piękna. Do najbardziej znanych należy zaliczyć: Polikleta, Lizyna, Witruwiusza, Villarda de Honnecourta, Francesco di Georgio Martiniego, Leonarda da Vinci, Leone Battista Albertiego, Alberta Dürera, Michała Anioła Buonarrotiego, Waltera Gropiusa i Le Corbusiera.

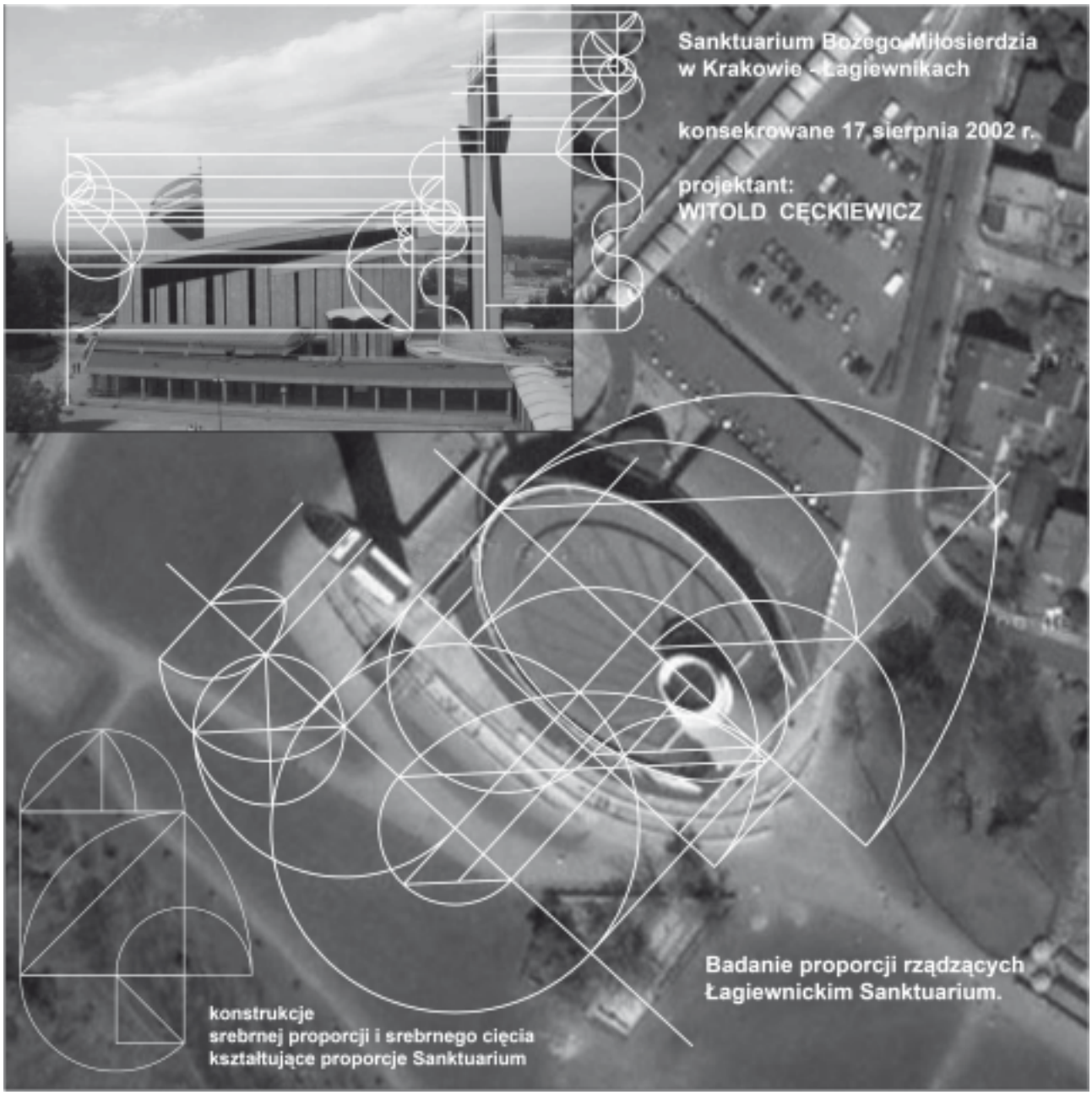
W poszczególnych definicjach dotyczących piękna podstawowym jego wyznacznikiem jest właściwe zachowanie proporcji, gdyż zgodnie ze słowami Platona:

*Zachowanie proporcji jest zawsze piękne.*

Starożytni Grecy by wyrazić piękno używali słów oznaczających *dobór, układ* czy *proporcja części.* Słowa te nie były przypadkowe, ponieważ uważali, że piękno polega na układzie i proporcji części do całości. Usiłowali oni wprowadzić do sztuki proporcje wynikające z obserwacji natury, zapisane w postaci matematycznych zależności. Zwracali również uwagę na dostosowanie budowanych obiektów do sposobu widzenia człowieka i wprowadzali korekty perspektywiczne, w celu uzyskania piękna w tworzonych przez siebie dziełach architektury i sztuki. Wiedzieli bowiem, iż proporcje prawidłowo wyrażone dają odbiorcy wrażenie: ładu, harmonii i rytmu.

Każda epoka wytworzyła własne dominujące wyczucie proporcji, będące wypadkową kilku czynników, takich jak: poziom techniki budowlanej, warunki zabu-

* Vogt Beata, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Zakład Geometrii Wykreślnej, Rysunku Technicznego i Grafiki Inżynierskiej.
Vogt Otmar, dr hab. inż. arch., prof. PK, Politechnika Krakowska, Zakład Geometrii Wykreślnej, Rysunku Technicznego i Grafiki Inżynierskiej.
Nassery Farid, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Zakład Geometrii Wykreślnej, Rysunku Technicznego i Grafiki Inżynierskiej.


Sanktuarium Bożego Miłosierdzia
w Krakowie - Łagiewnikach
konsekrowane 17 sierpnia 2002 r.
projektant:
WITOLD CĘCKIEWICZ
Badanie proporcji rządzących
Łagiewnickim Sanktuarium.
konstrukcje
srebrnej proporcji i srebrnego cięcia
kształtujące proporcje Sanktuarium

dowy, materiał z jakiego wykonywano obiekty, a także klimat jak i wierzenia. Należy jednak zaznaczyć, że prawdopodobnie niewielu twórców rozpoczynając prace uciekało się do rachunków czy geometrycznego wyznaczania proporcji poszczególnych elementów obiektu i jego całości. Odpowiednie stosunki brył projektowanego dzieła wynikały z intuicji lub doświadczenia, które pozwalały na stworzenie rzeczy miłych w odbiorze. Dopiero później na podstawie tak zakomponowanych dzieł tworzono wzorce proporcji.

Do najbardziej znanych proporcji zaliczyć należy złotą proporcję zwaną również boską proporcję. Jest ona jedną z najstarszych i równocześnie najważniejszych reguł próbujących ustalić idealne proporcje. Jest to zależność najczęściej występująca w przyrodzie, a także w sztuce. Także ciało ludzkie i jego części podlegją złotemu cięciu.

Złoty podział jest to taki podział odcinka, w którym występuje następująca zasada: stosunek długości całego odcinka do jego dłuższej części jest taki sam jak dłuższej części do krótszej. Liczba określająca ten stosunek nazywana jest złotą liczbą.

Złota proporcja szczególnie była lubiana przez twórców starożytnej Grecji, czego przykładem może być np. Partenon na Akropolu w Atenach, w którym znajdujemy w wielu miejscach tą zależność oraz przez ludzi renesansu.

Drugą proporcją najczęściej spotykaną jest srebrna proporcja, w której stosunek dwóch odcinków ma się do siebie tak, jak stosunek boku kwadratu do jego przekątnej.

Srebrna proporcja, jak wynika z badań, przeważa w historycznych obiektach występujących na terenach Polski (współczesnych jak i dawnych). Jej występowanie nadaje obiektom architektonicznym większą strzelistości w przeciwieństwie do bardziej przysadzistej proporcji złotej.

W pracy obecnej zajęliśmy się przebadaniem obiektów współczesnych (powstałych na przełomie XX i XXI wieku) pod względem występowania tych dwóch proporcji. W ramach analizy wybranych zostało kilkanaście znanych obiektów powstałych w Krakowie na przestrzeni ostatnich lat. Badając obiekty posługiwaliśmy się ich rzutami, elewacjami i zdjęciami w celu znalezienia zależności matematycznych odpowiadających zarówno złotej, jak i srebrnej proporcji. W trakcie badań zostało przebadanych i przeanalizowanych szereg wybranych losowo obiektów, które zostały później podzielone na cztery podstawowe grupy:

a) obiekty sakralne (przykładowo: Sanktuarium Miłosierdzia Bożego w Łagiewnikach, Wyższe Seminarium Zgromadzenia XX Zmartwychwstańców w Krakowie …);

b) obiekty użyteczności publicznej (przykładowo: Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Biblioteka Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie …);

c) obiekty mieszkalne (przykładowo: Salwator Tower, Dom Wschodzącego Słońca …);

d) obiekty inżynierskie (przykładowo: Most Kotlarski, Most Zwierzyniecki).

Okazało się, że w 76% przebadanych obiektów wystąpiła jako dominująca srebrna proporcja, w 4% złota proporcja, a w 20% obiektów trudno było odnaleźć jakiekolwiek zależności. Badanie to potwierdziło, iż srebrna proporcja jest proporcją dominującą dalej w architekturze krakowskiej lecz można domniemać, że jest również dominującą proporcją występującą na terenie całego naszego kraju.

## BIBLIOGRAFIA

[1] Vogt B., „Rozważania na temat proporcji w architekturze”.

Ewa Wala*

# TRANSPARENTNE FASADY MEDIALNE

**TRANSPARENT MEDIA FACADES**
Investigation of new means of expression, allowing to increase the perception of aesthetic impressions in contemporary architecture. Those processes brought to the creation of new face of glass facade as a transparent media facade.

Świat otaczający człowieka zmienia się wraz ze wzrostem tempa życia i rozwojem nowoczesnych technologii. Wielość różnego typu znaków i informacji bombardujących na co dzień ludzkie zmysły, a równocześnie wyizolowanie pojawiających się obrazów od oryginalnego Kontekstu kulturowego sprawia, że często podświadomie zatraca się poczucie stabilności. Do tej pory stabilność pomagała człowiekowi funkcjonować w społeczeństwie według określonych reguł. Zmienność i niestabilność – domeny współczesnego świata powodują, iż człowiek jest wciąż zaskakiwany nowymi sytuacjami. Jak pisze A. Palej: *wciąż znajdujemy się w sytuacjach, w których nie da się zastosować nabytego wcześniej doświadczenia… Współczesna cywilizacja zdaje się zrywać całkowicie z ciągłością i trwałością*". Przemiany te widoczne są w wielu dziedzinach życia społecznego, kulturalnego, w ekonomii, polityce i w architekturze. Zmienność, dynamika i ruch charakteryzują zwłaszcza współczesną szklaną architekturą, dla której światło jest podstawowym tworzywem ekspresji i źródłem wyjątkowych doznań estetycznych i emocjonalnych. Nie tylko światło dzienne ma w tym swój udział. O zmierzchu fasady szklane odsłaniają swój zupełnie inny, niepowtarzalny urok. Zmienia się sposób postrzegania obiektu i otaczających go przestrzeni architektonicznych. Światło nie jest już tylko zwykłym oświetleniem, ale środkiem budującym kompozycję obrazu i kreującym tożsamość miejsca *Ono samo jest emisją i zarazem kształtem*. Sztuczne oświetlenie w przeciwieństwie do nieprzewidywalności światła dziennego, pozwala na świadome uzyskiwanie oczekiwanych efektów wizualnych, podkreślających charakter obiektu w przestrzeni miasta. Iluminacja pozwala wykorzystać fakt, że w środowisku nocy człowiek zwraca (ukierunkowuje) swą uwagę właśnie na miejsca rozświetlone. Realizowana w kontekście całościowego oświetlenia miejskiego warunkuje konieczność doboru takich środków wyrazu, by obiekt prawidłowo wpisywał się w hierarchę przestrzeni urbanistycznej.

Za pomocą światła kształtowane są obrazy, które w szybki i łatwy sposób mogą ulegać zmianom i przeobrażeniom – wystarczy np. zgasić światło, by obiekt w naszym odczuciu przestał istnieć. Również za pomocą prostych środków polegających na oświetleniu wybranych fragmentów budynku, zmianie intensywności (jakości i natężenia) światła i barwy, wykorzystaniu gry światła i cienia, można tworzyć wciąż nowy wirtualny obraz otaczającej nas rzeczywistości. Wirtualny aspekt architektury nie jest tematem nowym, ale po raz pierwszy jest tak istotny. Mimo iż obecnie rzeczywistość wirtualna jest źródłem podobnych doświadczeń, jakie towarzyszyły oglądaniu renesansowych perspektyw, czy efektów uzyskiwanych w barokowych salach lustrzanych, obecnie inne są środki techniczne użyte do jej kreowania, inna jest też skala i miejsce ich wykorzystania. Iluzoryczny i dynamiczny wizerunek budowli tworzony jest poprzez umiejętne zastosowanie światła i koloru.

* Wala Ewa, dr inż. arch., Politechnika Śląska, Katedra Projektowania Architektonicznego.

W przypadku struktur przeszklonych działania te obejmują: iluminacje świetlne podkreślające aspekty architektoniczne obiektu oraz iluminacje o charakterze dekoracyjno-informacyjnym które powodują, że zewnętrzna powierzchnia fasady z jednaj strony staje się tłem mającym drugorzędne znaczenie, a z drugiej strony – uwalnia się ze swej służebnej funkcji, stając się decydującym medium, za pomocą którego architektura dynamicznie reaguje na otoczenie.

Komercjalizacja przestrzeni współczesnych miast i wzrost tempa życia decydują dziś o tym, że zmieniają się potrzeby i zmienia się sposób postrzegania otaczającej przestrzeni. W architekturze przekłada się to na poszukiwanie nowych bardziej emocjonalnych środków wyrazu, które pozwoliłyby zwiększyć możliwości odbioru architektury i siły jej oddziaływania. Poszukiwania te doprowadziły do wykreowania zupełnie nowego wizerunku fasady szklanej jako transparentnej fasady medialnej. Jej szczególną cechą jest to, że zachowuje charakterystyczne dla powierzchni szklanych cechy przeźroczystości, mimo nałożenia warstwy medialnej. Aby ideę tę urzeczywistnić, konieczny był rozwój technologii oświetleniowych i elektronicznych pod kątem tych wymagań. W ciągu ostatnich dziesięciu lat, fasady szklane zyskały zupełnie nową twarz. Zostały przekształcone w ogromne powierzchnie medialne. Choć w charakterze nawiązują do estetyki kina i mediów cyfrowych, różnią się od nich technologią i rodzajem projekcji. Prezentowane za pomocą światła obrazy medialne, oderwane od otaczającej architektury, budują własną przestrzeń i własny czas. Wraz z początkiem projekcji, mieszają się z materialnymi obrazami otaczającej przestrzeni. W ten sposób fasady szklane tracą swą materialność i rzeczywisty wizerunek na rzecz obrazów wirtualnych. Równoczesne doświadczanie dwóch różnych rzeczywistości powoduje zmianę dotychczasowego sposobu postrzegania i odczuwania otaczającego świata. Zmienność i ruch, wywołują napięcie, pobudzają zmysły i wywołują emocje. Prezentowane obrazy kreują wirtualną przestrzeń, która w relacji z przestrzenią rzeczywistą, tworzy formę spektaklu. Człowiek biorący w nim udział, nie jest już tylko obserwatorem (odbiorcą), ale staje się równocześnie aktywnym uczestnikiem (współtwórcą). Wzajemne reakcje pomiędzy otaczającą przestrzenią i człowiekiem, przypominają swego rodzaju scenę teatralną, na której w zmieniającej się scenografii rozgrywają się aktualne wydarzenia związane z codziennym życiem. Obrazy prezentowane na transparentnych fasadach medialnych biorą udział w kształtowaniu atmosfery i nastroju miejsca, który udziela się ludziom przebywającym w zasięgu jej oddziaływania. Ponieważ osoby uczestniczące „w spektaklu" znajdują się w różnych miejscach otaczającej przestrzeni, a równocześnie przemieszczają się w różnym tempie, dlatego w różny sposób obserwują pojawiające się obrazy. Ma to wpływ na różne odczucia, zrozumienie, refleksje intelektualne i emocjonalne. W zależności od dystansu i dynamiki odbioru, ruch powoduje zmianę percepcji od skali makro – w której odbierany jest całościowy obraz na tle otoczenia, po skalę mikro – w którym całościowy obraz staje się nieczytelny, a zaczynają być zauważane poszczególne jego elementy. Ze względu na różnorodność wrażeń tego typu iluminacje mają zdecydowanie większą siłę oddziaływania niż statyczne iluminowane architektoniczne.

Doświadczenia wynikające z poszukiwania optymalnych technik prezentacji dynamicznych obrazów na statycznej płaszczyźnie fasad szklanych, sięgają lat 90. Obejmują realizacje fasad z projekcją przednią, animacjami, wykorzystaniem projekcji tylnej, iluminacji reagującej na warunki otoczenia aż po fasady z ekranem projekcyjnym oraz realizacje zintegrowane, uwzględniające różne typy projekcji. Część tego typu rozwiązań miała charakter jedynie eksperymentalny i tymczasowy, dotyczyło to zwłaszcza przykładów realizowanych w początkowym etapie rozwoju transparentnych fasad medialnych. Szybki

A
B
DANCE
C
D
D

rozwój mediów elektronicznych, tworzących nowy wymiar komunikacji i kreujących świat wirtualny z nieosiągalną dotąd precyzją, a także rozwój technologii oświetleniowych, który dokonał się w ostatnich latach i związany był z wykorzystaniem diod LED, stworzył architektom zupełnie nowe możliwości kształtowania estetyki fasad szklanych. Jak twierdzą przedstawiciele Philipsa *oświetlenie wykorzystujące diody LED stanowi największe osiągnięcie w dziedzinie oświetlenia od czasu wynalezienia oświetlenia elektrycznego*… Technologia ta oferuje niespotykane dotychczas możliwości projektowe wynikające z jakości i barwy światła, wykorzystania dynamiki oświetlenia, przy równoczesnej miniaturyzacji opraw i wysokiej efektywności energetycznej rozwiązań. Mimo, iż nadal odkrywane są nowe możliwości związane z wykorzystaniem tego typu oświetlenia, większość obecnie realizowanych przykładów ma charakter docelowy. W ostatnich latach ich obecność coraz wyraźniej zaznacza się w architekturze.

Fasady medialne prowokują do zastanowienia się nad naszymi oczekiwaniami wobec architektury. Transparentne fasady medialne odbiegają od klasycznego pojęcia piękna. W ich przypadku nie można mówić o klasycznych zasadach proporcji, harmonii, czy też celowości i trwałości. Co więc powoduje, że stale zwiększa się zainteresowanie elektroniczną medializacją architektury? Być może wynika to z tęsknoty za tym, by w uporządkowanym funkcjonalno-racjonalistycznym zurbanizowanym otoczeniu, wykreować rozwiązania bardziej dopasowane do wnętrza współczesnego człowieka, jego dynamiki i złożoności. Człowiek rozdarty w swej ludzkiej naturze, z jednej strony potrzebuje jasnych, klarownych punktów odniesienia, a jednocześnie broni się przed takim uporządkowaniem, które nie jest autentyczne z odczuwanym światem wewnętrznym, dlatego wszystko co nie daje się zdefiniować, co zaskakuje, czego nie można dotknąć i co emanuje pewną magią i odmiennością, jest dla niego niezwykle fascynujące. Fasady medialne wychodzą poza swą realną konstrukcyjną skończoność, a także ożywiają, dynamizują, budzą zainteresowanie i wyróżniają otaczającą przestrzeń urbanistyczną.

Zespół budynków *Sony Center*, usytuowanych przy Potsdamer Platz w Berlinie jest jednym z niewielu współczesnych rozwiązań tak kompleksowo iluminowanych i zmedializowanych, w którym w jednej przestrzeni zastosowane są różne typy oświetlenia. W wieżowcach i budynkach wokół wewnętrznego dziedzińca kwartału pojawia się typowo architektoniczne statyczne oświetlenie fasad, podkreślające ich strukturę przestrzenną. Natomiast szklany, ażurowy, namiotowy dach rozpościerający się nad tymże dziedzińcem, oświetlany jest światłem rozproszonym, zmieniającym cyklicznie barwę. Światło to poprzez refleksy otaczających szklanych fasad rozlewa się na całe wnętrze, tworząc specyficzną scenografię. W jej charakter wpisuje się również dużych rozmiarów ekran, usytuowany na jednej z wewnętrznych fasad, na którym pojawiają się obrazy reklamowe i krótkie filmy informujące o aktualnych wydarzeniach. Całość tworzy wyrazistą dominantę w nocnej przestrzeni miasta, w której światło wytycza granice eksponowanej przestrzeni. Budynek siędziby *DB*, tzw. *Sony Turm* (1996–2000), zaprojektowany przez Helmuta Jahna i iluminowany przez Yana Kersale jest najwyższym budynkiem *Sony Center*. W nocnej sylwecie miasta wyróżnia się nie tylko wysokością sięgającą 103m (26 kondygnacji), ale przede wszystkim sposobem iluminacji i intensywnością oświetlenia. Prosta, zwarta bryła budynku z zaakcentowanym parterem i wygiętą po łuku, zwróconą w stronę ulicy fasadą główną, narastającą uskokowo w kierunku dachu, w pełni osłonięta jest szkłem. Widoczne w świetle dziennym równe, rytmiczne podziały struktury fasad, wynikające z powtarzalności kondygnacji i podziałów okiennych, odwzorowane są również w obrazie nocnym. Układ liniowych naświetlaczy LED zamontowanych na profilu okiennym od strony wewnętrz-

nej przeszklonej ściany, w 2/3 wysokości każdej kondygnacji, kieruje światło na łukowo wygięte odbłyśniki usytuowane w wewnętrznym przyokiennym pasie sufitowym. Tu światło zostaje odbite w stronę fasady. Taki rodzaj iluminacji pośredniej, sprawia, że rozciągająca się wzdłuż całej powierzchni fasady transparentna ściana białego światła, tworzy płaszczyznę tła podkreślającego strukturę fasady. Intensywniej rozświetlone pasy podsufitowe uczytelniają rytmiczny, liniowy podział kondygnacji. Światłocień kreuje przestrzenność obiektu i architektonicznej artykulacji fasad. Usytuowanie iluminacji od strony wewnętrznej, pozwala na pokazanie przeźroczystości fasad i wydobycie głębi przestrzeni wewnętrznych, usytuowanych za fasadą. Górne dwie kondygnacje budynku, cofnięte w stosunku do lica ścian i osłonięte szklanym trejażem, w nocnym obrazie wyróżniają się światłem o większym natężeniu i chłodniejszej barwie. Stanowią rodzaj domknięcia kompozycji wizerunku budynku i równocześnie tworzą tło dla prezentacji logo firmy. Pojedyncze niebieskie naświetlacze usytuowane równolegle do stropów wzdłuż linii uskokowo narastającej fasady głównej, wpisują się w kolorystykę widocznej na drugim planie iluminacji namiotowego dachu dziedzińca *Sony Center*. Mimo iż w sąsiedztwie znajdują się jeszcze dwa wysokie iluminowane budynki, z których jeden ma typowo otworowe ściany z cegły klinkierowej (*Daimler-Benz-Areal*), a drugi podobnie jak budynek *DB*, obudowany jest przeźroczystym szkłem (*Kallhoff Tower*), mniejsza moc światła i inny sposób ich oświetlenia sprawia, że budynek *DB* wyróżnia się na ich tle. W roku 2000, po oddaniu budynku do użytku, grupa ag4 specjalizująca się w elektronicznej medializacji fasad szklanych, na zlecenie *DB* wykonała projekt, który został zrealizowany na wschodniej fasadzie. Ponieważ konstrukcja fasady uniemożliwiała zamontowanie instalacji medialnej na zewnątrz, lamele przeciwsłoneczne we wnętrzu zostały wyposażone w diody LED, które stworzyły matrycę rozciągającą się przez osiem najwyżej położonych kondygnacji budynku. Obraz prezentowany na fasadzie ukazuje zamiennie: logo lub ogromny obraz klasycznego dworcowego zegara, który stał się symbolem firmy i nieodłącznym elementem otaczającej przestrzeni (B).

W sąsiedztwie *Sony Center*, w istniejącym budynku biurowym przy Potsdamer Platz 10, na zlecanie HVB Immobilien AG, została zrealizowana koncepcja największej na świecie transparentnej fasady medialnej SPOTS autorstwa Tima i Jana Edler z biura realites:united (D). Fasada ma osiemnaście metrów szerokości i 11 pięter wysokości. Instalacja tworzy matrycę, która składa się z 1800 lamp sterowanych komputerowo. Każda lampa odpowiada jednemu pikselowi. Nie jest to gęsta siatka niewielkich diod – jak w przypadku realizacji ag4, lecz układ różnego typu lamp: owalnych (średnicy ok. 20cm) i podłużnych (długości ok. 30cm), zgrupowanych w różnym układzie przekątniowym. Zewnętrzna powłoka szklana została pokryta półprzeźroczystą barwną folią, która spełnia rolę filtra, a w ciągu dnia wraz z widocznym układem lamp prezentuje na fasadzie samodzielny graficzny obraz. Światło może migać z częstotliwością 20 razy na sekundę, dzięki temu umożliwia odtwarzanie symboli, grafiki i animacji. Z tego względu, że piksele są wymiarowo duże, czytelność całego obrazu wymaga znacznego oddalenia obserwatora od fasady. Obserwacja z bliższej odległości ma inne oddziaływanie emocjonalne. Miejsca nieoświetlone wtapiają się w ciemne tło, a rozświetlone – zaznaczają swą obecność. Postrzegana wówczas kompozycja przypadkowo zmieniających się świateł sprawia, że wizerunek architektury staje się trudny do zdefiniowania. Wirtualny obraz przypomina raczej żywy organizm pulsujący w strukturze miasta. Koncepcja ta nie ograniczała się jedynie do realizacji warstwy medialnej. Jej celem było logiczne wkomponowanie instalacji medialnej w istniejącą architekturę. Realizacja ta miała wspomóc wizerunek miejsca, a także zachęcić do jej poznania i oceny.

Postawiony przez autorów cel został osiągnięty. Miejsce zyskało na atrakcyjności, a obiekt podziwiany był przez wielu świadomych i przypadkowych obserwatorów. Prezentowane obrazy, przygotowywane przez wielu międzynarodowych artystów sprawiały, że fasada medialna przyciągała nie tylko turystów, ale i mieszkańców Berlina. Ponieważ instalacja miała charakter eksperymentalny, po 18 miesiącach funkcjonowania, w maju 2007r przestała działać.

Fascynacja obrazem zdominowanym przez media, coraz częściej widoczna we współczesnym świecie (związana głównie z wszechobecną reklamą), może niepokoić i budzić obawy związane z możliwością zniekształcania, czy wypaczania wizerunku budowli, oraz napływu niekontrolowanej powodzi obrazów. Poprzez niewłaściwe, zbyt częste i dosłowne stosowanie światła, koloru, obrazu może prowadzić do powiększenia chaosu otaczającej przestrzeni, w wyniku czego przestrzeń społeczna może przekształcać się w trudną do zrozumienia. Aby temu zapobiec szczególnej dbałości wymaga: dobór właściwej lokalizacji w przestrzeni miasta, oraz właściwego sposobu kształtowania fasady medialnej.

W ostatnich latach powstało wiele projektów, których idee mogą zaprzeczyć tym obawom. Jedną z ciekawszych koncepcji transparentnej fasady medialnej prezentuje OMA i Rem Koolhaas w projekcie budynku chińskiej stacji telewizyjnej CCTV w Pekinie (C). Pomysł medializacji fasad budynku powstawał równolegle z koncepcją architektoniczną. Wyzwanie leżało jednak w kwestii możliwości sfinansowania kompleksowej medializacji ogromnej, wysokiej na 230m bryły budynku. Biuro ag4 przedstawiło koncepcję, która ma rozwiązać ten problem. Budynek ma charakterystyczną strukturę fasad, których cechą jest wielopłaszczyznowa, przekątniowa siatka podziałów. Rozwiązanie instalacji medialnej przewiduje wykonanie dwóch warstw instalacji medialnych. Pierwsza warstwa ma integrować oświetlenie LED ze strukturą fasad. Koncepcja ta maksymalnie ogranicza powierzchnię medialną. Mimo ograniczeń oferuje zadziwiające spektrum możliwości prezentacji ruchomych obrazów. Kolejna warstwa ma być zainstalowana w pionowych profilach fasadowych. Takie rozwiązanie zdecydowanie zwiększa powierzchnię medialną i wyrazistość projekcji. Daje też większe możliwości kształtowania wizerunku budynku, ale wiąże się ze wzrostem koszów. Struktura oświetlenia LED fasady medialnej budynku CCTV, przewidziana projektem, pozwala na animowaną prezentację pisma i grafiki obrazowej na całej powierzchni budynku. Projekt przewiduje, iż projekcja bazowa, za pomocą kolorów i prezentowanych form, będzie reagowała na zmieniające się parametry środowiska: wiatr, światło i ruch samochodowy.

W 2006 r. w Doha w Katarze (A) odbywały się sportowe mistrzostwa azjatyckie. Z tej okazji powstał kompleks stadionów. Wybudowana wówczas 300 metrowa *Khalifa Tower* (2005–07), na szczycie której palił się olimpijski ogień, stała się widocznym z daleka symbolem mistrzostw. Wieża składa się z otwartej konstrukcji. Centralnie usytuowany betonowy rdzeń opasany jest ażurową siatką ze stali nierdzewnej Tworzy ona zewnętrzną powłokę wieży. Wieża jest zmedializowana na całej swej powierzchni zewnętrznej. Pierścienie konstrukcyjne wpisują się w gęsty raster diod LED. Kilkucentymetrowe przerwy, wynikające z grubości pierścieni, wyznaczaja rytm jednakowych poziomych podziałów na całej wysokości wieży. Fasada medialna składa się z 3452 pojedynczych elementów, za pomocą których na powierzchni ok. 30 tys.$m^2$ prezentowanie są wielobarwne obrazy medialne. Wieża w każdej chwili może np. wejść w interakcje z imprezą odbywającą się na stadionie i za pomocą kolorów, animowanych grafik, współgrać z jej atmosferę. W dolnej części wieży zrealizowana została transparentna fasada medialną o powierzchni 1,8$m^2$. Dzięki wysokiej rozdzielczości, umożliwia ona projekcje video, które mogą być oglądane z odległości nawet 100m. Wieża jest pierwszą tak ogromną budowlą, której cała po-

wierzchnia zewnętrzna została zmedializowana przez elektroniczną instalację świetlną LED i która umożliwia pokazanie tak różnorodnych efektów świetlnych, począwszy od zwykłej iluminacji, prezentacji obrazów, po projekcje video.

Mimo iż obiekty z transparentnymi fasadami medialnymi, estetyką odbiegają od otaczającej architektury, w swym wyrazie odzwierciedlają świat w którym żyjemy, kompleksowy i zróżnicowany oraz oddają ducha obecnych czasów. Architektura i obrazy medialne postrzegane są całościowo i dlatego trudno jest dziś jednoznacznie stwierdzić, co jest najważniejszym elementem kształtującym ich wizerunek: forma architektoniczna, oświetlenie, czy prezentowana treść. Jedno jest pewne, że architektura ma charakter trwały i niezmienny, a urządzenia umożliwiające projekcje medialne – tworzą warstwę, która w każdej chwili może zostać zdemontowana. Także treść jest elementem, który w każdej chwili może zostać zmieniony. Choć projekcje medialne kreują wizerunek odbiegający od rzeczywistego wyglądu fasady, architektura i prezentowane obrazy wzajemnie na siebie oddziałują. Z uwagi na swą odmienność, transparentne fasady medialne wymagają świadomego i rozważnego wpisania w najbliższy kontekst urbanistyczny oraz całościowy obraz miasta.

Nowoczesne technologie stwarzają wiele nowych możliwości, które jednak w architekturze powinny być wykorzystywane w sposób sensowny i odpowiedzialny. Wprowadzanie nowych rozwiązań powinno iść w parze z dbałością o wyraz architektoniczny budowli – nie mogą one go zastąpić czy zdominować, a równocześnie powinno się odbywać z szacunkiem i zrozumieniem dla znaczenia i sensu miejsca.

## BIBLIOGRAFIA

A. Palej, *Budować dobre miasta*; A&B 5/2002.
G. Czora, *Iluminacja obiektów architektonicznych;* Katowice 2005.
K. Markiewicz – Baumann, *Sztuka kamuflażu*; A&B 5/2002.
B. Juchniewicz, *Architektura jest światłem–światło jest architekturą*; Z.9–A/2006 rok 103 wyd. PK 2006 .
R. Achramowicz, *Architektura jako eksperyment medialny*, Z.10–A/2004 rok 101 Wyd. PK.
ag4*; Media Fasades*; wyd. daab; 2006.

Małgorzata Włodarczyk*

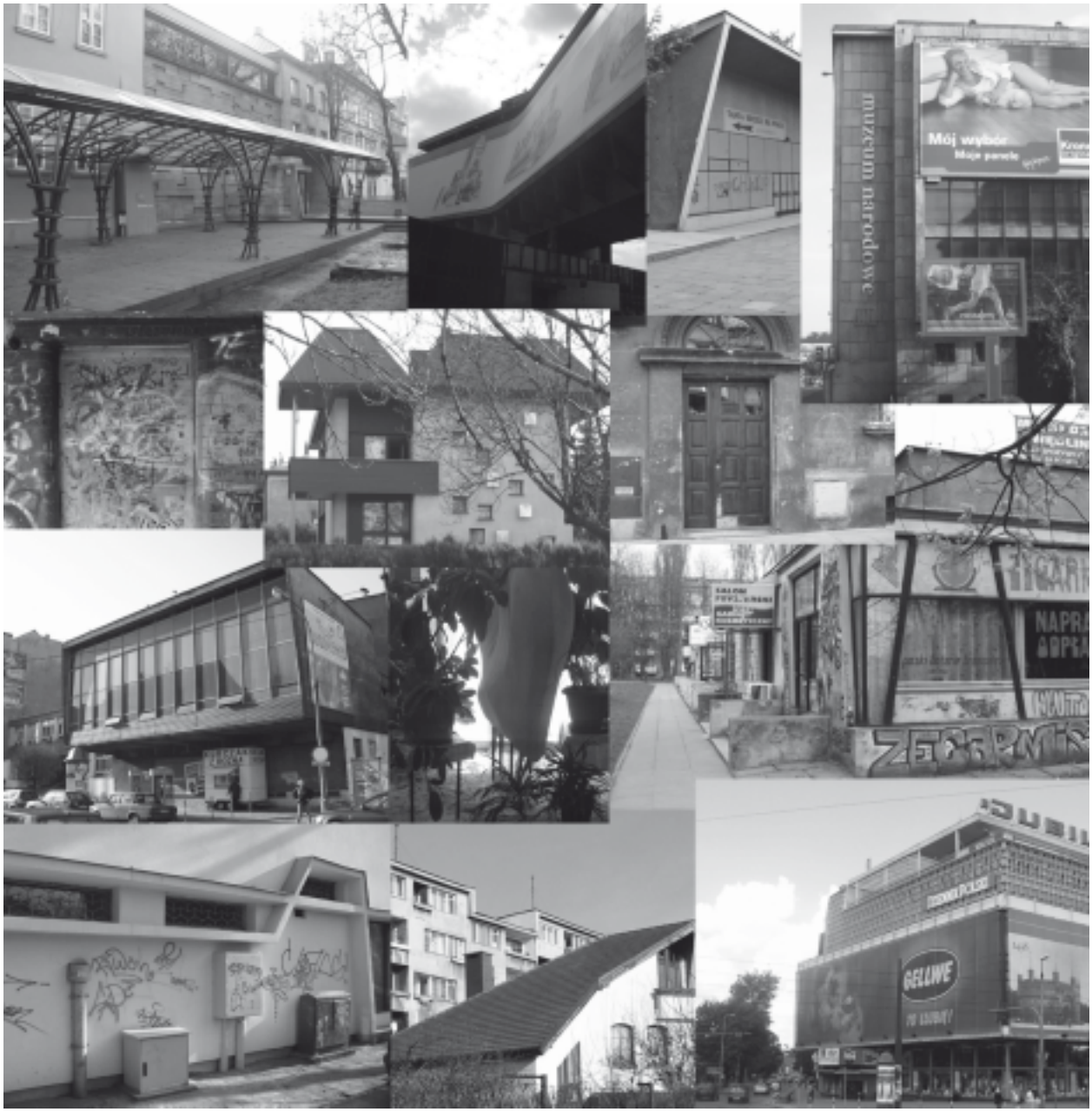
# PIĘKNO UTRACONE?

**BEAUTY DAWN THE DRAIN?**
Beauty down the drain? Or maybe simply replaced with new aesthetics? Do the examples of ugliness surrounding us belong to the beauty or to the lost one? There are cognitive methods of mind or sense nature which are important when considering the meaning of beauty in architecture and public space of town Kraków.
We experience a crisis of beauty traditional apprehension, a crisis of art value in the antique way of sensing it. Frequent contact with ugliness and urban chaos may lead to the collection of so called visual memories redundancy. This way a huge advertise on the wall of National Museum Building can be recognised as a piece of beauty and the building can be found enriched, not disfigured. This way a new needs could be fulfilled. Hopefully this will not work. Hopefully the beauty will be retained – not replaced with new aesthetics categories in architecture.

Piękno utracone? czy może zastąpione inną estetyką? Piękno wg Władysława Tatarkiewicza jest nazwą własności w kategorii nazw używanych w estetyce [1]. Nazwą abstrakcyjną właściwości jakimi są piękno i brzydota. Za W. Tatarkiewiczem należy wspomnieć również, że piękno jest od dawna w kulturze Zachodu uważane za jedną z trzech najwyższych wartości, obok dobra i prawdy. Przy rozważaniach o pięknie nie sposób zapomnieć o sztuce, pewnej zdolności człowieka do wytwarzania przez artystów dzieł potrzebnych człowiekowi, działań dostarczających przeżyć estetycznych. Czy zatem otaczające nas przykłady brzydoty to piękno czy piękno utracone? Trzeba tu znów skorzystać z analizy W.Tatarkiewicza i przywołać podział na: myśl, wolę, uczucie, które odpowiadają logice, etyce i estetyce. Nie odpowiadają jednak kategorii piękna. Piękno pozostaje najwyższe obok dobra i prawdy. W kategorii poznania mamy poznania umysłowe i poznania zmysłowe, i te właśnie postrzegania ważne są w rozważaniach o pięknie w architekturze i przestrzeni publicznej Krakowa.

*Piękne są rzeczy, które podobają się, gdy się je ogląda* a *piękno zależy o doskonałości, proporcji i blasku* jak twierdził Tomasz z Akwinu [2]. Należy zatem zadać sobie pytanie czy otaczająca nas rzeczywistość mieści się w kategoriach piękna i ładu przestrzennego? Być może zastanowić się można nad zdaniem Henri Poincare, który *bez wdawania się w szczegóły, za pierwszym rzutem oka odczuwał albo swoiste piękno w układzie znaków, albo – gdy kryły sprzeczności lub błędy – niepokojącą brzydotę* [3]. Bowiem to, czego przeciętny naukowiec dochodzi w badaniach „artysta", w tym artysta naukowiec, odczuwa kierując się darem intuicji. Piękno jest bowiem nie tylko w sztuce ale i w nauce. Nie to jednak jest przedmiotem dociekań. Przedmiotem jest pokazanie, iż na zalew brzydoty zostaliśmy uodpornieni. Tylko chyba nieliczni zwracają uwagę na otaczającą przestrzeń. I tylko pojedynczy człowiek „Zwraca uwagę na światło i cień, rytmikę przestrzeni, kolor architektury, architekturę w świetle dziennym i nocnym i wreszcie, na koniec, każe jej po prostu posłuchać. Tak jak się słucha muzyki – w przestrzeni, w czasie, dając ponieść się emocjom, ale i próbując zrozumieć" [4]. Czy ogólnie zwracamy uwagę i „odczuwamy"? Czym kierują się nasze zmysły? Czy ważny jest odbiór intelektualny, czy zmysłowy? Starożytni traktowali odbiór zmysłowy jako gorszy. Ale czy obecnie większość nie kieruje się odbiorem zmysłowym? A jeśli tak to może właśnie dlatego nie dostrzega brzydoty wokół? Uwarunkowa-

* Włodarczyk Małgorzata, dr inż. arch., ICOMOS PKN, Kraków.


muzeum narodowe
Mój wybór...
Moje pewle
NAPRA
ZEGARMI
GELLWE

nia kulturowe prowadzą do wniosku o zmierzchu piękna wyrosłego na historycznych ideałach.

Herbert Read zauważał: *Ten typ piękna odziedziczył po Grecji Rzym, a wskrzesił renesans. Żyjemy wciąż w tradycji renesansu i piękno kojarzy nam się nieuniknienie z idealizacją pewnego typu ludzkiego, który został wypracowany przez starożytny naród w dalekim kraju, odległym od warunków naszego codziennego życia* [5]. Zatem obecny zmierzch piękna w jego „śródziemnomorskim" znaczeniu jest tylko zmierzchem jednej z jego postaci.

Architektura jest sztuką kształtowania przestrzeni. Ponadto *Architektura jest tak człowiekowi niezbędna jak chleb powszedni. Nie istnieje bowiem taka sytuacja, w której człowiek mógłby się znaleźć poza obrębem jej wpływów* [6]. Idąc dalej możemy mówić o ładzie przestrzennym. I tu cytując B. Szmidt'a: *Cokolwiek istnieje w przestrzeni, istnieć musi w przestrzeni rzeczywistej lub tylko urojonej.* (…) *Jest fenomenem niezbywalnym, ogarnia sobą wszystko co potrafimy sobie pomyśleć, albowiem wszystko, co jest przedmiotem naszych postrzeżeń za pośrednictwem zdarzeń zachodzących w oku i nerwie optycznym umiejscawia się w naszym mózgu, a ten jest cząstką fizycznego świata przestrzeni.* Czy zatem pozostajemy obojętni na „piękno" otaczającej nas architektury i przestrzeni? Moim zdaniem brak jest możliwości odpowiedzi na to pytanie bez stosownych badań i analiz. A zatem niech przemówią przykłady, ilustracje zamieszczone do niniejszego tekstu.

A jak w tym wszystkim ma się stwierdzenie Tomasza Manna, iż kultura jest sztuką kontynuacji? Za J.Żórawskim można uzupełnić je jako sztukę „dobrej kontynuacji". Kultura potrzebna jest dla percepcji piękna. O odporności na brzydotę (?) świadczą tu przedstawione ilustracje fotograficzne.

Wniosek? Mamy kryzys tradycyjnego rozumienia piękna, kryzys wartości estetycznych rozumianych w starożytnym pojmowaniu tych znaczeń. I oby obecna estetyka zaśmieconej przestrzeni nie stała się nowym przejawem piękna, jako że punktem wyjścia wszelkich rozważań o pięknie jest doświadczenie przez człowieka świata wizualnego. Częste doświadczanie brzydoty i chaosu przestrzennego może prowadzić do powstawania tzw. zapasu wizualnych wspomnień [7]. One z kolei powodują zestawy wizualnych upodobań. I tak reklama na budynku Muzeum Narodowego w Krakowie może zostać uznana za piękną a budynek nie oszpecony a upiększony. Bo będzie odpowiadał na nowe potrzeby, i będzie źródłem nowych przyjemności i pragnień. Oby nie. Oby piękno nie zostało zastąpione w architekturze inną właściwością kategorii estetyki.

## BIBLIOGRAFIA

P. Biegański, *Architektura, sztuka kształtowania przestrzeni*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
A. Kuczyńska, *Piękno Mit i Rzeczywistość*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Biblioteka Architekta, Architektura-Murator, Warszawa 1999.
B. Szmidt, *Ład przestrzeni*, Kanon, Warszawa 1998.
W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

## PRZYPISY

[1] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 14.
[2] *Ibidem*, str. 18.
[3] B. Szmidt, *Ład przestrzeni*, s. 16.
[4] E. Kuryłowicz, S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, wstęp.
[5] A. Kuczyńska, *Piękno mit rzeczywistość*, s. 20.
[6] P. Biegański, *Architektura sztuka kształtowania przestrzeni*, wstęp.
[7] A. Kuczyńska, s. 34.

Elżbieta Waszczyszyn*

# ARCHITEKTURA ZDROWIA POMIĘDZY PIĘKNEM A TECHNOLOGIĄ

**Medicare Architecture – Between The Beauty And The Technology**
How to connect long tradition of caring for the needy with creations of the modern hospital taking into account ecology aspect and creating the attractiveness in the area of the hospital building? The answer is The Planetree Model of Hospital witch offers the best of traditional medicine that touches lives and high-tech medicine that improves them–everything in the beauty area of the architecture.

Szpital, zgodnie ze swą długoletnią tradycją powinien służyć pomocą medyczną oraz wsparciem duchowym wszystkim chorym i cierpiącym bez względu na ich wyznanie, status społeczny czy pochodzenie. Stwarzając pacjentom atmosferę spokoju, bezpieczeństwa i zaufania, ma zapewnić zarówno wysoki standard świadczonych usług medycznych, jak i poszanowanie prawa do intymności oraz godności każdego człowieka. Jego architektura, stojąc na pograniczu dyscyplin artystycznych i technicznych, odzwierciedla rozwój myśli ludzkiej, w dziedzinie medycyny, technologii i techniki [1]. Poszukuje idealnej formy, która byłaby wizerunkiem naszej epoki, stanu jej wiedzy i poglądów na piękno.

*Jak dzisiaj połączyć wielowiekową tradycję niesienia pomocy najbardziej potrzebującym z tworzeniem nowoczesnego szpitala, który uwzględniałby aspekty związane z ekologią i kreowaniem piękna w przestrzeni*? Odpowiedzią powinna być współczesna architektura zdrowia.

## Przestrzeń technologiczna

Dzięki niezwykłemu postępowi wiedzy medycznej, dzisiejszy szpital staje się przestrzenią, którą wypełniają najnowsze urządzenia lecznicze, diagnostyczne i techniczne, służące ratowaniu zdrowia i życia człowieka. Postęp ten w ostatnich latach jest rzeczywiście zdumiewający. Jeszcze niedawno wielu chorych, których stan uznany byłby za beznadziejny, dzisiaj powraca do normalnego życia. Dzieje się tak, w dużym stopniu, wskutek ścisłego powiązania medycyny i techniki. Praca lekarzy i teoretyków nauk medycznych byłaby aktualnie niemożliwa bez postępu w technice, która daje im potężne narzędzia do rozpoznawania i leczenia chorób. W 1922 r. znany francuski chirurg profesor J.F. Fabre pisał: *Nie należy oczekiwać od chirurgii już niczego naprawdę nowego i wielkiego* [2]. Wypowiedzi tej zaprzeczają wszystkie niezwykłe zabiegi chirurgiczne, jakich jesteśmy świadkami dzisiaj. Zdumiewają odwagą i rozmachem, a w dużej mierze zawdzięczamy je udoskonalonej aparaturze medycznej.

Zastosowanie specjalistycznego wyposażenia, odnosi się w sumie tylko do budynku szpitalnego. Olbrzymie koszty zakupu i instalacji sprzętu, narzucają konieczność skoncentrowania w jednym miejscu wszelkich sił i środków, służących badaniom diagnostycznym i interwencji medycznej. Ogromna centralizacja potencjału leczniczego zmienia bezpowrotnie charakter współczesnego szpitala, którego rozwój ukierunkowany jest na zwiększenie jego technologicznych możliwości. W konsekwencji prowadzi to do rozrostu samego budynku i do oparcia działalności szpitala na zunifikowanych procedurach medycznych. Zwiększa się jego sprawność i przepustowość, ale zanika psychologiczny komfort [3]. Tendencje te zgodne są z charakterem współczesnej cywilizacji, w której życie ludzkie staje się coraz bardziej zmechanizowane i zunifikowane, a równocześnie powoli zatraca humanistyczne wartości. Warto przypomnieć

* Waszczyszyn Elżbieta, dr inż. arch, Politechnika Krakowska, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków.

w tym miejscu, że architektura dawnych szpitali była niejednokrotnie bardziej funkcjonalna i przemyślana niż współczesnych. Obiekty wznoszone przed wiekami były z reguły dostosowane do społecznych potrzeb. Współczesne dopasowywane są do coraz bardziej skomplikowanych norm i przepisów.

*Technika, którą człowiek tworzy i doskonali, z jednej strony służy mu, z drugiej zaczyna go przerastać*. [4] Dzisiejsze szpitale, zwiększając gabaryty budynków, liczbę łóżek, skoncentrowanie oraz wyspecjalizowanie urządzeń, służących diagnostyce i terapii, stają się coraz bardziej złożone w swej technologii. Nieuchronnie, rutyna zaczyna wypierać współczucie, a pacjenci, zaczynają być tylko mniej lub bardziej interesującymi przypadkami chorobowymi. W tym stanie rzeczy, szpital, zwłaszcza służący celom dydaktyki i badań naukowych, powoli staje się bardziej laboratorium doświadczalnym, posługującym się materiałem ludzkim i mającym na celu przede wszystkim rozwój wiedzy medycznej. Grozi to utratą zasadniczego sensu istnienia szpitala, jakim jest leczenie i opieka nad cierpiącym, chorym człowiekiem. Szpital musi godzić się z rozwojem technologii, na który składa się jego struktura funkcjonalna, organizacyjna i techniczna, ponieważ tego rozwoju potrzebuje. Ale nigdy technika i technologia nie zastąpi CZŁOWIEKA – współczującego, pomocnego, leczącego.

### *Współodczuwanie* przestrzeni

Nie wolno zapominać, że obie strony natury ludzkiej, zarówno fizyczna jak i psychiczna, zwłaszcza w chorobie, oddziaływają na siebie. Człowiek ze swą cielesną i duchową kompleksją stanowi jedność, która winna być odpowiednio traktowana. Trzeba również pamiętać o tym, że chory jest najważniejszą osobą w szpitalu – *podmiotem* – wokół którego winna się skupiać cała jego działalność. Nauka i badania dla celów czystej wiedzy, muszą zejść na drugi plan. Architektura otaczającej go przestrzeni powinna służyć podstawowemu celowi szpitala, czyli przywracaniu zdrowia.

Przecież właśnie – CARITAS – miłość do bliźniego, a także do samego Boga [5] i wynikające z tej miłości miłosierdzie i współczucie**,** jako odzew na niedolę ludzką, rozbudziły w idei szpitalnictwa to, co jest w niej najistotniejsze i najpiękniejsze, przyczyniając się równocześnie do rozwoju architektury służącej zdrowiu. Powstawaniu szpitali w ubiegłych wiekach przyświecała empatia dla cierpiącego bliźniego oraz chęć niesienia pomocy drugiemu człowiekowi – w kręgu naszej kultury chrześcijańskiej związana z *ideą samarytanizmu* [6].

W statutach dawnych francuskich *d'hôtels-Dieu* pensjonariusze nazywani byli: *nasi panowie – ubodzy*. Dzisiaj przebywający w szpitalu chorzy nadal powinni być uznawani za najważniejszych członków tej odrębnej wspólnoty [7]. Wszystkie wysiłki zarówno architektów, jak i lekarzy powinny mieć na celu stworzenie w przestrzeni szpitala optymalnych warunków dla ich wyzdrowienia. Nie zawsze się jednak tak dzieje. Może największym problemem naszej cywilizacji jest to, iż chorobę i starość trudno akceptuje, czasem wręcz wypiera ze swej świadomości. W oczach dzisiejszego społeczeństwa *ból i cierpienie są czymś strasznym, bezowocnym i destruktywnym, przystępuje, więc ono do pełnego egzorcyzmowania bólu ze świata* [8]. Wszechobecny kult sukcesu narzuca współczesnemu człowiekowi bycie wiecznie młodym, pięknym i zdrowym, a świat kultury masowej rzadko zwraca się ku kwestiom sensu cierpienia i śmierci, odczuwając przed nimi strach, a może nawet odrazę…? Czasami, dopiero wkraczając w przestrzeń szpitala, stykamy się w drastyczny sposób ze słabością i ułomnością naszej ludzkiej natury. Otwiera się przed nami sacrum fizycznego bólu i wtedy, jak wspominał Jan Paweł II – *zadajemy umysłowi ludzkiemu jedno z najbardziej przejmujących pytań…* [9].

Szpital może być przestrzenią, w której zetkniemy się z bezmiarem ludzkiej samotności i bólu, ale równocześnie musi być przestrzenią, generującą nadzieję i wiarę, gdzie dąży się do przywrócenia na-

1. *Lakeside Hospitals* /Omaha/ - hol główny; fot: Lakeside Hospital Photo Gallery
2. *Lakeside Hospitals* /Omaha/ - *healing garden;* fot.: Lakeside Hospital Photo Gallery
3. *Lakeside Hospitals* /Omaha/ - elewacja boczna, kaplica; fot.: Lakeside Hospital Photo Gallery

ruszonych, a czasami wręcz brutalnie zerwanych przez chorobę więzi ze światem.

**Uzdrawiające piękno przestrzeni**

Szpital powinien być miejscem, w którym człowiek leczony jest w aspekcie psychologicznym, duchowym i fizycznym. *Czy w związku z tym architektura zakładu leczniczego jest ważna dla procesu zdrowienia jego pacjentów, czy jest tylko jego dalekim tłem? Czy piękno jest w tym miejscu niezbędne? Czy można doszukać się tożsamej wrażliwości estetycznej pacjentów, lekarzy i personelu medycznego? Gdzie odnajduje istotę piękna, świadomy tych dylematów, współczesny twórca?*

Architekt kształtując przestrzeń szpitala, ma wpływ na wszelkie aspekty psychofizyczne chorego. Wymaga to zrozumienia całego człowieka, a nie tylko cierpiącego organizmu. Dualistyczna koncepcja przeciwstawiająca *chorobę i zdrowie* powinna ustąpić idei uniwersalnej jedności, w świetle której nic nie istnieje w odosobnieniu. Zdrowie i choroba są manifestacją całokształtu spraw człowieka i jego środowiska. Architektura będąca elementem tego środowiska ma, więc znaczący wpływ na człowieka cierpiącego. Oddziałuje na jego *psyche i phyzis*, tworząc wokół niego i personelu medycznego otoczenie, które powinno być pozbawione wszelkiego przymusu.

*Gdzie szukać prawdziwego piękna w architekturze szpitalnej?* Może w wytworzeniu pozytywnego przeżycia estetycznego, opartego na zachowaniu proporcji, harmonii barw i stosowności, prostoty i użyteczności**.** Miara doznanego piękna nie zawsze jednak leży w odczuwaniu szczegółów dzieła. Czasami ważniejsza jest zachowana w pamięci atmosfera, coś nieuchwytnego, co porusza wyobraźnię. Architektura może oddziaływać emocjonalnie i jak powiedział Le Cobusier: *…nagle coś zaczyna wzruszać moje serce i sprawia mi radość. Jestem szczęśliwy i mówię: to, co widzę powstające jest PIĘKNE. To jest właśnie ARCHITEKTURA: objawiła się SZTUKA* [10]. Chce się wierzyć, że istnieje piękno idealne – służące tylko dobru i prawdzie [11]. A architektura przez swoje piękno zaprasza wszystkich, którzy z nią obcują do podziwiania spraw wyższych. Poznajemy je podobno przez rozum, a nie przez zmysły, w każdym razie nie przez same zmysły: *la raggione quida e patrona… (zmysł słucha jak sługa, a rozum kieruje i rządzi…)* [12]. Możemy też powtórzyć za Dawidem Hume że *piękno nie jest właściwością samych rzeczy, ale istnieje w umyśle, który je ogląda, a każdy umysł postrzega inne piękno* [13].

Subiektywne czy obiektywne – *piękno jest rzeczą trudną* [14] – w przestrzeni szpitala niewątpliwie powinno służyć *duszy*, która ten widok podziwia oraz budzić w niej pragnienie czegoś wspanialszego, dając *ciału* siłę do walki z chorobą [15].

W estetycznym odbiorze szpital nie może, kojarzyć się z obcym, impersonalnym terytorium, w którego przestrzeni człowiek czuje się jeszcze bardziej chory i zagubiony. Formy zewnętrzne nie powinny budzić niepokoju, a kompozycja wnętrza potęgować dezorientacji. Ciągnące się w nieskończoność korytarze, rzędy podobnych do siebie drzwi, sterylne wnętrza o monotonnej kolorystyce, nieprzyjemne w dotyku materiały wykończeniowe – pacjent w takich warunkach doznaje emocjonalnego zniewolenia. Przestrzeń szpitala nie może wytwarzać wokół chorego odmiennego mentalnie środowiska. Powinna za to cechować się harmonią, ładem i spokojem [16]. Łączyć piękno z funkcjonalnością i prawidłowo wypełniać powierzone jej zadania: społeczne, socjalne i użytkowe. Wydaje się, że nie ma tu miejsca na wojującą awangardę z jej *permanentną rewolucją* oraz relatywizm, dla którego piękno jako główny cel sztuki straciło już swój sens [17].

Architektura współczesnego szpitala musi stworzyć optymalne warunki dla funkcjonowania w nim samego pacjenta, jego rodziny, przyjaciół oraz całego personelu medycznego. Nowym relacjom w działaniu szpitala powinna być przyporządkowana nowa jakość przestrzeni. Architektura jak wszystkie sztuki,

operuje formą, ale jej istotę stanowi kształtowanie ludzkich zachowań i w końcu zapewnienie człowiekowi poczucia bezpieczeństwa.

**Humanizacja przestrzeni**

Twórcze rozwinięcie powracającego do architektury zdrowia *antropocentryzmu* znalazło odzwierciedlenie w filozofii *Planetree* – największej światowej organizacji *non-profit,* wspierającej rozwój nowego szpitalnictwa [18]. Nazwa: *Planetree* związana jest z platanem drzewem (*sycamore, eps US: plane-tree),* pod którym siadywał najsłynniejszy lekarz starożytności – Hipokrates, wykładając zagadnienia medyczne uczniom skupionym przy świątyni Asklepiona na wyspie Kos. Tam powstał słynny *Corpus Hippocraticum,* oraz ta jedna z najważniejszych i aktualnych do dzisiaj myśli – *primum non nocere*…

Podstawową misją *Planetree* jest nawiązywanie współpracy z ośrodkami opieki medycznej oraz przewartościowywanie celu ich działania z punktu widzenia pacjenta. Modelowy szpital popularyzujący ideę *holizmu* [19] jest przestrzenią, leczącą na wszystkich poziomach: psychologicznym, duchowym i fizycznym. Architektura jest tu elementem większego, złożonego zjawiska, które w całości determinuje proces leczenia chorego człowieka.

Szpital w ujęciu *Planetree* jest wielowymiarowym przedsięwzięciem. Architekci planując jego przestrzeń, muszą mieć na uwadze zróżnicowaną funkcjonalność wnętrz, dobro pacjentów i ich rodzin oraz warunki pracy personelu medycznego. Muszą brać pod uwagę wszystkie elementy, składające się na projekt zgodny z wysokimi normami ustanowionymi przez tą organizację. Usytuowany w przemyślanym otoczeniu budynek szpitala tworzony jest nie tylko przez kształt i wielkość jego pomieszczeń, ale także ich wystrój, który determinuje kolorystyka, oświetlenie, akustyka, wentylacja, wyposażenie. Efekt końcowy wart jest jednak tych wszystkich wysiłków. W szpitalu łączą się dwa światy – świat tradycyjnej medycyny, która *dotyka* prawdziwego życia z jego cierpieniem i świat najwyższej technologii, która *polepsza* jego jakość i walczy z chorobą.

Afiliację tej organizacji ma obecnie kilkadziesiąt szpitali i klinik na świecie. Jak w praktyce wyglądają rozwiązania architektoniczne przyjazne pacjentom można zobaczyć m.in. na przykładzie *Lakeside Hospitals* w Omaha. Zaprojektowany przez Johna Andrewsa z biura architektonicznego LEO A DALY, jest niezwykle przyjaznym dla pacjentów miejscem. Z jednej strony zastosowano tu najwyższej klasy technologię medyczną, z drugiej wykreowana została ciepła, domowa atmosfera, kompletnie niemająca w swym estetycznym odbiorze charakteru lecznicy. Wchodząc do szpitala znajdujemy się w przestronnym jasnooświetlonym holu. Jest to otwarta przestrzeń – główna *aleja* szpitala, z której prowadzą dobrze oznakowane przejścia do poszczególnych oddziałów. Po drodze pacjenci mijają dzieła sztuki, na każdym piętrze w miejscach przeznaczonych do odpoczynku i spotkań z rodziną znajdują się kominki. Sale pacjentów, w subtelnych, pastelowych odcieniach są delikatnie oświetlone i dobrze wyciszone. Na ścianach wiszą obrazy i inne elementy wystroju tworzące domową atmosferę. Z okien rozpościera się widok na tereny zielone – *healing gardens* – usytuowane w sąsiedztwie szpitala (il.1–3).

Innym przykładem szpitala *Planetree* jest zaprojektowany przez Arvida Ottara – *Rikshospitalet* w Olso. Z podobną myślą przebudowywano należące do New York City Health and Hospital Corporations: *Jacobi Medical Centem, Harlem Hospital Centem* (Hellmuth, Obata + Kassabaum Architects HOK) oraz *Bellevue Ambulatory Care Pavilion* (Pei Cobb Freed and Partners Architects LLP). Powstają też nowe szpitale np. *Mercy Hospital* w Iowa, którego oddanie planowane jest na 2008 r.

Realizacja modelu *Planetree* w odniesieniu do polskiej służby zdrowia mogłoby przyczynić się do zmiany jej fatalnego stanu. Niestety jeszcze długo nie będzie to możliwe. Koszt budowy szpitala o takim standardzie, z całym wyposażeniem np. dla norweskiej

kliniki wyniósł ok. 500 milionów dolarów. W Polsce nie ma środków na taką inwestycję. W naszych realiach prędzej możemy myśleć o rozbudowie lub modernizacji starszych budynków, rzadziej o budowie zupełnie nowych inwestycji służących zdrowiu, choć i takie powoli zaczynają się pojawiać [20].

Ciekawym wyobrażeniem szpitala przyszłości z 2050 r., który rozwijałby idee *Planetree,* podzielił się w Polsce na międzynarodowej konferencji o szpitalnictwie [21] amerykański architekt Stephen Verderber z Tulane University w Nowym Orleanie: *szpitale powinny być znacznie mniejsze, aby pacjenci czuli się w nich jak w domu. Pacjenci będą mogli nosić specjalne okulary, dzięki którym wirtualnie przeniosą się np. do lasu, czując zapach drzew i słysząc śpiew ptaków* …To dość utopijna wizja szpitala przyszłości, ale w swym podstawowym wymiarze nadal służąca zaspokojeniu potrzeb cierpiącego człowieka. *Czy taką pójdziemy drogą…?* Trudno dzisiaj wyrokować. Najważniejsze by w kształtowaniu architektury zdrowia technologia nie przesłoniła piękna, które służy najwyższemu dobru na ziemi – człowiekowi.

PRZYPISY

[1] S. Kozłowski, *Współzależność rozwoju medycyny oraz technologii zakładów opieki zdrowotnej i społecznej* [w:] *Szpitalnictwo Polskie*, Warszawa 1970, t. XIV, s. 163.
[2] M. Candille, *Die Humanizierung des Krankenhauses*, Paryż 1961, s. 4.
[3] S. Porębowicz, *Problem humanizacji szpitali,* [w:] *Szpitalnictwo Polskie*, Warszawa 1962, t. VI, s. 118.
[4] *Ibidem*, s. 117–120.
[5] Benedykt XVI, *Deus caritas est* (*Bóg jest miłością*), Watykan 2006.
[6] Ewangelia wg Łukasza: *Przypowieść o miłosiernym Samarytaninie,*10, 33–37.
[7] L.Le Grand, *Statuts d'Hotels-Dieu et de Leproseries,* [w:] *The English Historical Review,* 1902, t.XVII, s. 345–346.
[8] A.Szczeklik, *Cierpienie* [w:] *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, Kraków 2003, s. 91–102.
[9] *Ibidem.*
[10] L. Brett, *Parameters and images. Architecture in a crowded word,* London 1970.
[11] W starożytnej Grecji pojęcie piękna wiązano zazwyczaj z ideą dobra, duchowością, moralnością. Dla Arystotelesa piękno wywołując pozytywne emocje, łączyło się z przyjemnością. Platon uważał, że prawdziwe piękno jest ponadzmysłowe i jest dobrem tak wielkim jak prawda. Wierzyli w istnienie obiektywnego piękna, w tzw. Wielką Teorię, obowiązującą do XVII/XVIII [w:] Wł. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t.1: *Estetyka starożytna,* Warszawa 1985, s. 116–117, 138–143; U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2006, s. 48–50.
[12] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988.
[13] D. Hume, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, t. XXIII, ok. 1745; Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 162.
[14] Wypowiedź Sokratesa z dialogu Platona: *Hipiasz Większy* [w:] Platon, *Fajdros, Hippiasz Mniejszy, Hipiasz Większy, Jon,* tł.: W. Witwicki, 1999.
[15] Bo przecież, jak głosił w średniowieczu jeden z ojców kościoła katolickiego, Klemens z Aleksandrii: *Bóg jest przyczyną wszystkiego, co piękne…*
[16] W średniowieczu św. Augustyn uważał, że: *im więcej w rzeczach umiaru, kształtu i ładu (modum, soeciem et ordinem* – trzy synonimy formy*) tym są większymi dobrami.*
[17] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, *op.cit.*, s. 65.
[18] *Planetree* powstało w 1978r. z inicjatywy Angelic Thieriot, przytłoczonej odhumanizowaną atmosferą szpitala; L. Kaiser, *Holistic Hospitals: Planetree on the Spiritual Frontier*, 2004; *Healing spaces, The journal of alternative and complementary medicine,* vol.10, 2004, suplement1, s. 71; *Where the Healing Touch Starts With The Hospital Design*, [w:]*The New York Times*, 7, 2004.
[19] Teoria sformułowana po raz pierwszy przez Jana Smutsa, głosząca, że *czynnikami determinującymi w naturze są całości, których nie da się sprowadzić do sumy ich części* [za] Wł.Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2002.
[20] Dobrym przykładem jest położniczo-ginekologiczny szpital św. Zofii w Warszawie, projekt: P. Nowicki. W Krakowie do bardzo udanych realizacji należy rozbudowa zabytkowej II Kliniki Chorób Wewnętrznych UJ projekt: K.Leśnodorski, W. Gawłowski, K. Lenartowicz oraz rozbudowa szpitala Jana Pawła II, projekt: R. Loegler.
[21] Międzynarodowa Konferencja pt.: *Szpitale – architektura, technologia, ekonomia*, zorganizowana w maju 2004 we Wrocławiu.

Sławomir Wojtkiewicz*

# PIĘKNO W ARCHITEKTURZE EUROPA VS AMERYKA. NA PRZYKŁADZIE KANSAS CITY

## THE BEAUTY IN ARCHITECTURE EUROPE VS AMERICA

The paper presents the specific role, meaning and connection american and europen modern architecture. Author analyzes some aspects of evolution and vision of beauty in architecture both continents. The rich tradition contemporary art of building offers a great value which makes the basis to create own and independent thinking about space and architecture.

Odrębność kontynentu amerykańskiego skłania do refleksji nad kondycją amerykańskiej architektury współczesnej w opozycji do architektury Europy. Problem jest na tyle złożony i wielowarstwowy, iż artykuł ten będzie jedynie fragmentem traktującym całość w sposób subiektywny, uchwycony spojrzeniem bardzo osobistym, niemalże dokumentacją własnych doznań.

Analizując współczesną architekturę amerykańską, jak i europejską należy wskazać ojców tejże architektury, niewątpliwie to oni w dużej mierze wyznaczyli ciągłość jakże odrębnych poszukiwań piękna i dróg rozwoju współczesnej architektury. Nie ulega wątpliwości, iż kultura amerykańska (jakkolwiek budząca nieraz sprzeciw) odgrywa istotną rolę w kształtowaniu kultury współczesnej Europy i odwrotnie. To Europa dała początek kulturze amerykańskiej i wyznaczyła ramy jej dalszego rozwoju. Na ile drogi te są podobne, na ile nastąpił rozdźwięk?– rzecz umyka jednoznacznej ocenie.

Architektura Ameryki to kontynuacja dziedzictwa wysp brytyjskich. Architektura USA wydaje się być monolitem, aby ją odkryć i właściwie przyswoić ową gramatykę budowania powróćmy do korzeni. Szkoła chicagowska stworzona przez Louisa Sullivana dała początek zasadom stawiania wysokich budynków, stworzyła też rozpoznawalny detal odróżniający architekturę Ameryki od reszty świata. Szkoła Sullivana w pojęciu społecznym stała się dekalogiem, biblią tradycji, obyczajów, a nawet języka, dzięki którym mieszkańcy tej wyzwolonej brytyjskiej kolonii zaczęli sami nazywać siebie Amerykanami. W tym momencie architekturę zaczęto postrzegać jako instrument moralnego doskonalenia i utrwalenia republikańskich cnót. Kierunek ten udoskonalił i utrwalił Frank Loyd Wright, który do dzisiaj w Stanach jest ikoną amerykańskiej architektury współczesnej. Jakie jest dziedzictwo tychże osobowości w dzisiejszej Ameryce? Jak wspomniano architektura amerykańska w pewnym sensie jest monolitem czerpiącym swój Genesis z końca XIX w i z Europy. Prymat detalu nad formą jest naczelną zasadą dzisiejszej architektury Ameryki. Przyglądając się jej na przykładzie Kansas City odkrywamy na nowo ów detal. Budynki ze stali i szkła przykuwają oko kształtowaniem formy nie w oparciu o rytm, abstrakcję relacje przestrzeni takie jak ciężkie, lekkie, mocne, dynamiczne, ale w oparciu o ornament o detal o harmonię symetrii. W kompozycji przewagę uzyskuje monumentalizm, ale i chyba wszechobecny funkcjonalizm. Współczesna zabudowa downtown Kansas City to wzajemne ścieranie się cech czerpiących istotę z historii, przetwarzania jej w sposób bardzo zróżnicowany, niekoniecznie kontekstualny, ale zawsze w oparciu o harmonię otoczenia i przywiązania wagi do wpisania budowli w otoczenie urbanistyczne – układy ścieżek, zieleni, wody, światła, małej architektury. Jakkolwiek w opozycji do architektury europejskiej Ameryka wydawać się może infantylną kontynuacją niemodnego już dziś postmodernizmu w całości nabiera jednak bardzo

* Wojtkiewicz Sławomir, mgr inż. arch., Politechnika Białostocka, Wydział Architektury.

osobistych kształtów. Wszystko wydaje się być duże, mocne, ale bezwzględnie wpisane w otoczenie. To naczelna zasada poszukiwania piękna w architekturze amerykańskiej zauważalna także w amerykańskich realizacjach w Europie, by wspomnieć chociażby o Złotych Tarasach w Warszawie. Przebywając w Crawn Center w Kansas City nie sposób opisać i ocenić to całkiem spore założenie handlowe w oparciu o konkretny budynek. Miejsce należy wręcz postrzegać pryzmatem przenikających się układów urbanistycznych a nie architekturą konkretnego budynku. Detalem staje się woda, światło, zróżnicowanie posadzki. To te elementy identyfikują przestrzeń i świadczą o jej atrakcyjności. Niemalże nieobecne w samej architekturze, podświadomie stają się ofertą dla zwiedzających i przenoszą wszelkie wątki przeżywania tej przestrzeni na plan pierwszy. Rzecz ma się podobnie z innym założeniem oddalonym od Kansas o około 45 mil, gdzie zespół moli handlowych Legend tworzy całkiem nową nieznaną w tej formie w Europie przestrzeń publiczną. Nałożenie detalu w postaci gry wodą, światła, rzeźb wydobywa ów strukturę w sposób iście amerykański, czasem dosadny, ale bezwzględnie interaktywny. Pewien rodzaj współuczestnictwa otoczenia w budowaniu atmosfery współczesnej architektury każe nam określić jako jedną z zasadniczych zasad architektury amerykańskiej. Dotyczy to zarówno obiektów potocznych jak wszechobecna zwłaszcza przy autostradach architektura fast-foodów kształtowana również silną identyfikacją z otoczeniem detalem-gadżetem, ale i pomników kultury, jakim niewątpliwie jest architektura muzeów. Nelson Art Museum w Kansas w swej formie jest bardzo europejskie. Operuje innym językiem – jest to rytm, antyhistoryzm, minimalizm, natomiast osadzenie w przestrzeni jest doskonałym obrazem amerykańskiej szkoły urbanistyki, koneksji natury i przestrzeni. Budynek z jednej strony na tafli wody, z drugiej zanurza się w zieleni otaczającego ogrodu z rzeźbami – zauważa się swoistą symbiozę i przenikanie szkoły europejskiej z amerykanską. Polski akcent stanowią rzeźby prof. Abakanowicz. Innym, również bardzo interesującym przykładem współczesnej architektury Kansas jest The National World War One Museum [1]. Jedną z naczelnych ikon tej metropolii, w swej formie i układzie jest wybitnie amerykańskim dziedzictwem. I w tym wypadku wpisane w krajobraz parku, zieleni, otwarcie, z drugiej strony sama architektura bardzo monumentalna, jednoznacznie identyfikująca miasto z miejscem i tematem obiektu.

Na tym tle architektura Europy nabiera zupełnie innego koloru i kierunku poszukiwania piękna i harmonii. Przede wszystkim jej ojcem jest Le Corbusier i modernizm w najróżniejszych postaciach. Niewątpliwie różnorodność kulturowa, wręcz układ wspólnot narodów Europy rysuje też większe pole manewru i poszukiwań piękna we współczesnej architekturze Europy. Ameryka to jedno dziedzictwo kultury. Europa to kontynent narodów, języków, a więc i szeregu kultur. Bo jak sklasyfikować architekturę Skandynawii w konfrontacji z architekturą Holandii tudzież Szkocji, Irlandii, Francji, Hiszpanii, Polski, Niemiec, Rosji, czy innych państw. Niemniej w oparciu o szereg zdawałoby się skrajnie odmiennie kultur wydobyć można szereg elementów kumulatywnych dla współczesnej architektury Europy. W pewnym sensie wspólnym mianownikiem było narodzenie się modernizmu. Ryzykowna jest teza iż modernizm po dzień dzisiejszy jest wzornikiem współczesnej architektury Europy, a postmodernizm Ameryki. W większym stopniu Europa szuka szlachetności i piękna w samej formie architektury w mniejszym w kontekście urbanistycznym. Przede wszystkim setki lat budowania harmonii i porządku w oparciu o historię, o antyk, o style poszczególnych epok uwolniło Europę od cnoty tejże historii i jej prymatu w budowaniu współczesności, ale i dało znakomite tło, na którym opisywana jest współczesność w architekturze. Wy-

daje się, że modernizm mógł się narodzić tylko w Europie, gdzie funkcjonalizm i konstruktywizm odniósł sukces. Dzisiejsze pojęcie piękna w architekturze Europy to liryczna zabawa „pudełkami", jak dzieje się w Holandii, to także humanizacja przestrzeni w przywołaniu na nowo drewna jako budulca i detalu.

Bogata tradycja modernizmu pozostawia wiele wartości, na bazie, których współcześni architekci tworzą na starym kontynencie niesamowite kombinacje przestrzenne, gdzie racjonalne podejście do budynku jako figury geometrycznej miesza się z indywidualizmem, różnorodnością i abstrakcyjnością. Współczesne czasy dominacji stylu międzynarodowego, globalizacji, pozwalają bez zahamowań łączyć tu tradycyjną przestrzeń z nowatorskim wymiarem czystych, czasem zupełnie minimalnych, a często i radykalnych form [2]. Ta reguła budowania w jakimś stopniu odróżnia architekturę Europy od architektury Ameryki podkreśla też jej szlachetność.

Współistnienie architektury europejskiej i amerykańskiej pozwala bardzo szeroko spojrzeć na to zagadnienie. Artykuł miał na celu znalezienie i opisanie wypadkowej, średniej przekładającej się na współczesny obraz architektury. Pominięcie szeregu aspektów opisywanej problematyki ma być pretekstem do dalszej dyskusji na temat architektury amerykańskiej w konfrontacji z europejską. Wydaje się, że opisane argumenty wskazują na odmienny kierunek rozwoju współczesnej architektury kontynentów, mimo że źródło jest to samo. Oczywiście w wielu wypadkach dochodzi do bezpośredniej i namacalnej konfrontacji, kiedy to architekci amerykańscy budują w Europie, a europejscy w Ameryce. W takich sytuacjach oceną i krytyką staje się bezpośrednie środowisko i otoczenie. Przykładem niech będzie raz jeszcze realizacja Złotych Tarasów, gdzie „wzorowy amerykański postmodernizm" jest trudno akceptowalny w czerpiącej z modernizmu współczesnej Polsce. Inaczej rzecz ma się z twórczością Libenskinda, Eissenmana czy Gherego. Architektów bardzo amerykańskich, a jednak znakomicie wpisujących się w nurt architektury europejskiej. Należy jednak zauważyć, iż twórczość tych osób w znacznym stopniu wybiega poza ramy opisanych zasad piękna w architekturze amerykańskiej i zagadnieniu temu poświęcone być powinny oddzielne rozważania.

Wskazując drogi poszukiwań piękna w architekturze amerykańskiej i europejskiej, nie wyłoni się zwycięzcy z owej „debaty" Europa vs Ameryka. Jak wskazano inne są uwarunkowania powstawania współczesnej architektury na poszczególnych kontynentach. Te uwarunkowania to wartości historyczne, społeczne, klimatyczne, polityczne, ale i socjologiczne, bo jakże inna jest mentalność Europejczyka, a Amerykanina, jakże odmienne jest oczekiwanie i percepcja przestrzeni ludzi Europy, a Ameryki, jakże inne są doświadczenia. Kończąc rozważania przytoczę realizację szklanej willi z końca lat czterdziestych XX w. w USA projektu Meisa von der Rhoe. Wybitne dzieło europejskiego modernizmu, wręcz minimalizmu, kontekst ogrodu, otwartego rzuty i zdecydowanej płaszczyzny szkła zostało zupełnie niezrozumiane w Ameryce. Budynek stał się powodem głośnej krytyki, że jest zbyt drogi, pozbawiony duszy, że jest maszyną do mieszkania, a nie domem. W Europie tymczasem stał się podręcznikowym przykładem dobrej architektury o ponadczasowym wydźwięku.

Wydarzenie to zostało przywołane raz jeszcze w sierpniowym wydaniu amerykańskiego „The Times". Głos amerykańskiego dziennikarza, skłonił autora do przedstawionej refleksji na temat amerykańskiego, a europejskiego poszukiwania piękna we współczesnej architekturze z perspektywy europejskiego obserwatora.

## BIBLIOGRAFIA

*Tendencje w kształtowaniu zabudowy mieszkaniowej współczesnych miast,* pod red. H.Zaniewska, A. Tokaju, PB Wydział Architektury 2006.
Ch. Jenks, K. Kropf, *Theories and Maniestos of Contenporary Architecture*, Wille Academy, Chechester, UK 1997.
D. Girardo, *Architektura po modernizmie*, Wydawnictwo Via, 1996.
P. Jodido, *Nowe Formy w Architekturze lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Aachen 2001.
*Contemporary European Architects*, vol. 1–2, Aachen 1993.
Sztuka świata, tom 8–10, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996.

## PRZYPISY

[1] Muzeum upamiętnia wydarzenia I wojny światowej, ulokowane jest na wzgórzu w silnym kontekście przyrody, a swój program spełnia w strefie podziemnej.

[2] *Tendencje w kształtowaniu zabudowy mieszkaniowej współczesnych miast,* pod. red. H. Zaniewska, A. Tokajuk, art. „Współczesna architektura holenderska i jej oddziaływanie" – S. Wojtkiewicz, s. 94–98.

Grzegorz Wojtkun*

# MIĘDZY PIĘKNEM A UŻYTECZNOŚCIĄ ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ. „UŻYTECZNE PIĘKNO" WIELORODZINNEGO MIESZKALNICTWA NA POCZĄTKU XXI STULECIA

**BETWEEN THE BEAUTY AND THE USEFULNESS OF THE LIVING ARCHITECTURE. THE „USEFUL BEAUTY" OF THE HOUSING ESTATES AT THE BEGINNING OF 21ST CENTURY**

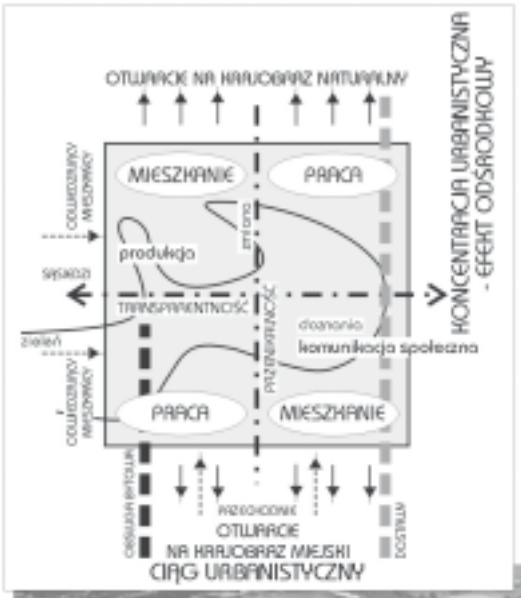
Trying to assess objectively the aesthetic value of the modern architectural accomplishments we always meet various difficulties. Similar situation can be observed in apartment constrction industry. It seems that the most serious threat to architectural beauty is domination of the utilitarian factors, and to its usefulness – anextreme subordination to aesthetic doctrines. Hence aspirations for gaining balance in this matter seem to be trivial yet extremely current.

Obiektywnej ocenie wartości estetycznej współczesnych dokonań architektonicznych nieodmiennie towarzyszą trudności. Jak się wydaje najbardziej istotną przeszkodą w tym zakresie jest mnogość teorii estetycznych oraz niemożność dokonania przekładu języków poszczególnych dyscyplin naukowych w jeden spójny system wartościujący. Nie bez znaczenia okazał się również brak lub niedoskonałość metod i narzędzi służących temu celowi, co wynikało w znacznej mierze z samej trudno poddającej się ocenie istoty architektury. Konsekwencją tego stanu rzeczy są najczęściej zawężone oceny wynikające z utylitarnej bądź emocjonalnej jednostronności wartościowania (T. Sumień 1973) [1].

Współczesną architekturę cechuje ogromna różnorodność rozwiązań na płaszczyźnie techniczno-technologicznej, a szczególnie estetyczno-kompozycyjnej. Nie inaczej przedstawia się sytuacja w mieszkalnictwie. Trendy formalne stanowiły w nim zazwyczaj odzwierciedlenie panującej doktryny społeczno-ekonomicznej, a tym samym determinowały zapotrzebowania inwestorów i w nie mniejszym stopniu wyobrażenia twórców. Jednak mnogość rozwiązań architektonicznych i związane z nimi „piękno" nie stały się dostateczną rękojmią ich utylitarności i na odwrót. Z drugiej jednak strony niektóre „kreacje" wymykają się całkowicie tego typu klasyfikacji, bo jak na przykład ocenić jakość i „piękno" rozwiązań architektonicznych w wirtualnym świecie 3D jakim jest *Second Life*? [2]. Przecież powstałe w ten sposób wyobrażenie „idealnego" neobiotopu ludzkiego – mimo iż w nikłym stopniu materialne – jest jak najbardziej rzeczywiste. Z uwagi jednak na dość duży – jak się obecnie wydaje – dystans dzielący ludzką wyobraźnię w tym zakresie od możliwości jej urzeczywistnienia, a dalej „użycia" sprawiła, że problem „piękna" wyżej przywołanego „świata" znalazł się ostatecznie poza nurtem niniejszych rozważań.

Wiele wskazuje, że działania noszące cechy niehumanitarnego eksperymentu, „gry ze społecznością o wielu niewiadomych", w których została ona sprowadzona do roli licznego acz biernego odbiorcy w ostatnim czasie wcale nie osłabły. „Nowoczesność", a przede wszystkim owo „piękno" niejednokrotnie były rozstrzygającym argumentem w sporze dotyczącym walorów użytkowych „dzieła". Jednak zyskały w ten sposób również pejoratywne znaczenie bliższe wiekopomnemu pomnikowi twórcy niż odzwierciedlające jego antropocentryczne deklaracje. Zdecydowanie rzadsze były przypadki relacji przebiegających w przeciwnym kierunku. Paradoksalnie dzieje się to w sytuacji geometrycznego tempa rozwoju cywilizacji, w którym procesy partycypacyjne w rozwiniętych krajach świata od dziesięcioleci stanowią podstawę stosunków społecznych, a w szczególności odnoszących się do „wytwarzania" archi-

* Wojtkun Grzegorz, dr inż. arch., Politechnika Szczecińska, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego.


OTWARCIE NA KRAJOBRAZ NATURALNY
MIESZKANIE
PRACA
produkcja
TRANSPARENTNOŚĆ
PRZENIKANIE
działanie
komunikacja społeczna
PRACA
MIESZKANIE
KONCENTRACJA URBANISTYCZNA
- EFEKT ODŚRODKOWY
OTWARCIE
NA KRAJOBRAZ MIEJSKI
CIĄG URBANISTYCZNY

tektury i związanych z nim estetyki i piękna. Przedstawione poniżej przykłady z Austrii, Holandii, Niemiec i Szwajcarii z końca lat 90. i początku XXI stulecia – uznane za reprezentatywne – stały się przedmiotem niniejszej analizy ze szczególnym uwzględnieniem relacji „piękno-użyteczność".

W Wiedniu na ponad hektarowej powierzchni wzniesiono „Compact City" – *Stadt der kurzen Wege* („Osiedle najkrótszych dróg", *dosł*. miasto krótkich dróg, 2002). Był to kompleks mieszkalno-usługowy, którego program funkcjonalny i przestrzenny oparto na tak zwanym prosumenckim modelu życia – pracy w miejscu zamieszkania – charakterystycznym szczególnie dla osób młodych i podejmujących zatrudnienie. Inicjatorem idei „interaktywnego przemieszania funkcji" na obszarze mieszkaniowym – jako przeciwwagi dla typowych „sypialni" osiedlowych – była międzynarodowa grupa architektów z Argentyny, Austrii i Hiszpanii, w których działania włączył się wiedeński inwestor – SEG (1993) [3]. Hasła – *Ich plane meinen Arbeitstag selbst!* (dzień pracy planuję sam), *Meine Freizeit beginnt mit dem Ende meiner Arbeit* (mój czas wolny rozpoczyna się wraz z końcem mojej pracy), *Eine Stunde länger schlafen* (godzinę dłużej pospać), *Ich bin unten im Café* (jestem poniżej w kawiarni) i *Ich habe sie gleich unten in meiner Werkstatt* (mam ją tuż poniżej w mojej pracowni) – stały się dla nich podstawą „skupienia" miejsc pracy, obsługi bytowej i wypoczynku w jednym miejscu (Gunßer, s. 20–29). W programie funkcjonalnym „Compact City" przewidziano między innymi 54 mieszkania, 12 gabinetów typu atelier, 10 pracowni wraz z dziedzińcem wystawowym, 2 sklepy z biurami, 22 pomieszczenia biurowe, supermarket spożywczo-przemysłowy, 3 restauracje, bank oraz pomieszczenia magazynowe. „Kompaktowe miasto" wydaje się być reminiscencją dość rozpowszechnionych na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego stulecia poglądów o konieczności przełamania monotonii funkcjonalnej i estetycznej monokultur mieszkaniowych. W myśl tej zasady *podstawową cechę [środowiska mieszkaniowego] stanowi różnorodność programu użytkowego, bogactwo układów przestrzennych, łatwość kontaktów społecznych* (Krzątała, s. 23). Paradoksalnie „Kompaktowe miasto" stało się antytezą powyższego założenia, jako że na stosunkowo niewielkim obszarze doszło do funkcjonalno-przestrzennej „implozji" wskutek błędnej oceny jego programowego i społecznego potencjału. Estetyczna „sterylność" wrażenie to jeszcze pogłębiła. Stąd też bliższe ono było idei „maszyny do mieszkania" – mocno kwestionowanej już chwili powstania – niż założeniom współczesnej ekologii społecznej.

Większość powojennych realizacji w socjalnym budownictwie mieszkaniowym w Niemczech odzwierciedlała ideę egalitaryzmu społecznego. Jego jakość nie odbiegała tym samym od standardu charakterystycznego dla tak zwanego powszechnego mieszkalnictwa. „Galeriowiec" w Monachium Riem – ze względu na przyjęte w nim rozwiązania funkcjonalno-przestrzenne – stał się niewątpliwie przedsięwzięciem eksperymentalnym. Dwu- trzy- i czteropiętrowe trakty mieszkalne – na kierunku północ-południe – połączono kilkukondygnacyjnym przeszklonym dziedzińcem. Pełnił on oprócz funkcji komunikacyjnej również rolę placu zabaw dla dzieci [4]. W ten sposób powstał budynek z mieszkaniami nie przewietrzanymi na „przestrzał" i zaledwie jednostronnie nasłonecznionymi. Przywoływał on skojarzenia z galerią zakupową lub nawet budynkiem więziennym, na którego korytarzu *nie słychać było jednak ciężkiego kroku i brzęku kluczy nadzorcy* (Gunßer, s. 80). W ten sposób całkowita głębokość „galeriowca" wahała się od 25. do nawet 28. metrów. W 172 mieszkaniach o powierzchni użytkowej od 33 do 110. metrów kwadratowych zamieszkało 470 mieszkańców, z których blisko 200 stanowiły dzieci w wieku poniżej 16. lat. W programie funkcjonalnym „galeriowca" przewidziano ponadto dwie pracownie artystyczne oraz podziemny garaż. Według projektan-

tów tego typu realizacje mogą stać się w przyszłości alternatywą dla ulegających w mniejszym lub większym stopniu degradacji społecznej osiedli mieszkaniowych. Jak się okazało trudny do zaakceptowania okazał już – charakterystyczny szczególnie dla niemieckiej architektury mieszkaniowej – „redukcjonizm" formalny. Miał on zapewnić dość zróżnicowanej pod względem kulturowym i etnicznym zbiorowości mieszkańców „neutralny" ogląd przestrzeni. Jednak na przekór zamierzeniom projektantów w stosunkowo krótkim czasie stał się on przedmiotem „pełzającej adaptacji plastycznej" i wywarł niewątpliwy wpływ na kształtujące się w jego wnętrzu stosunki sąsiedzkie. Podobnym rozwiązaniem okazał się Zespół mieszkaniowy „Limmatwest" w Zurichu West (1999–2002), gdzie powstał obszar zabudowy z mieszkaniami, pomieszczeniami do wynajęcia i pracowniami artystycznymi. Stanowił on odzwierciedlenie niezwykle popularnego w końcu XX stulecia Europie Zachodniej trendu rewitalizacji obszarów poprzemysłowych. Na ponad dwu i półhektarowej powierzchni wzniesiono – w bardzo intensywnej nawet jak na warunki szwajcarskie zabudowie – biura, sklepy, dwie restauracje, przedszkole, żłobek, dom kultury oraz czterysta miejsc postojowych dla samochodów osobowych. W ofercie mieszkaniowej znalazło się 314 lokali z jednym lub nawet siedmioma pokojami oraz typu maisonett. Zdecydowanie bardziej oryginalny pod względem kompozycyjnym od monachijskiego i zurichskiego rozwiązania stał się zespół mieszkaniowy Chronos w Hennef, gdzie w bezpośrednim sąsiedztwie zabudowań opuszczonej cegielni – wzniesiono kompleks mieszkaniowy skupiający 46 lokali o charakterystycznych łukowatych pierzejach oraz „barkowych" placach (2001). Powstałą stąd zmienną głębokość traktów w budynkach wykorzystano do zróżnicowania standardu funkcjonalno-przestrzennego mieszkań. Jednocześnie w ich parterach wniesiono trzy sklepy, a w kondygnacji piwnicznej boksy do przechowywania samochodów osobowych. Z kolei całkowita odmienność układu zabudowy w stosunku do otoczenia miała stać się – zdaniem twórców – podstawą zaistnienia silnych więzi sąsiedzkich przekładających się na emocjonalny związek z miejscem zamieszkania. W rzeczywistości deklaracje te stanęły w sprzeczności z wyobrażeniami mieszkańców, dla których Chronos stał się bardziej „ekscentrycznym pomysłem na miejsce zamieszkania" niż miejscem realizacji idei społecznych. Na przeciwległym biegunie tych dociekań znalazło holenderskie Haverleij (od 1991), gdzie władze municypalne 's-Hertogenbosch (Den Bosch) wystąpiły z inicjatywą zdynamizowania życia społecznego poprzez radykalne przekształcenie krajobrazu urbanistycznego tego miasta. Zamierzano to osiągnąć wskutek jego przestrzennego rozszerzenia na kierunku północnowschodnim oraz funkcjonalnego wzbogacenia o lokale mieszkalne (apartamenty i *penthouse'y*) i tereny rekreacyjno-sportowe (pola golfowe). Obszar przeznaczony pod zabudowę był całkowicie płaski, a ponadto pozbawiony charakterystycznych elementów kulturowych bądź naturalnych mogących stanowić kontekst architektoniczny. W pierwotnym projekcie zagospodarowania terenu – opracowanym przez urbanistę S. van Eldonka – przewidziano jednoetapową inwestycję w formie osiedla na tysiąc mieszkań zlokalizowanych w budynkach o wysokości od dwóch do dziewięciu kondygnacji. Jednakże niewielka wówczas dynamika obrotów na rynku nieruchomości sprawiła, że zabudowę wielorodzinną zdecydowano się tam zastąpić bliźniaczą i szeregową. Przełom nastąpił dopiero w momencie odwołania się do „wschodzącego" w połowie lat 90. w Holandii nurtu w architekturze i urbanistyce zwanego „New Romantic" (Nowy romantyzm), a w szczególności do tożsamych z nim późnośredniowiecznych i renesansowych angielskich założeń obronnych i reprezentacyjnych oraz rodzimych realizacji na terenie posiadłościach ziemskich w Linschoten, Mariënwaerdt-Pate i Waardenburg [5]. Zaproszeni do współpracy pro-

jektanci uznali wówczas, że *zamiast dążyć do dominacji zabudowy nad krajobrazem najlepiej będzie ją z nim skonfrontować* (Rait, Hertelt, Gool, s. 108). W ten sposób – na obszarze Haverleij – powstała koncepcja wielorodzinnej zabudowy mieszkaniowej w formie dziewięciu „kaszteli" (Beeckendael, Daliënwaerd, Heesterburgh, Holterveste, Leliënhuyze, Oeverhuyze, Velderwoude, Wuyvenhaerd i Zwaenenstede), w których skupiono od pięćdziesięciu do dziewięćdziesięciu apartamentów oraz jednego „zamku" (Haverleij) z czterystu pięćdziesięcioma mieszkaniami o powierzchni użytkowej wahającej się w granicach 120-170. metrów kwadratowych. Każdy zespół zabudowy został zaprojektowany przez innego architekta lub biuro. Powstały one w odmiennym otoczeniu – na łące, wodzie lub tle drzew – które od momentu zakończenia inwestycji musiało pozostać niczym nie zakłócone [6]. Odległość między tymi zespołami mieszkaniowymi nie przekroczyła dwustu metrów. W 1999 roku nastąpił zdecydowany wzrost zainteresowania zakupem mieszkań i apartamentów w Haverleij. Klientami okazali się przede wszystkim krzepcy i zamożni seniorzy ale również lepiej sytuowani młodzi ludzie. Początkowy ich sceptycyzm – wywołany nadmierną kontrolą sąsiedzką wewnątrz „kaszteli" – ostatecznie ustąpił pod wpływem doznań w trakcie oglądania *nie zmąconego działalnością człowieka krajobrazu*. Fenomen Haverleij najtrafniej ujął jego twórca i propagator S. van Eldonk – *wielka jest siła metafory*.

Wydaje się, że najpoważniejszym zagrożeniem dla „piękna" architektury jest dominacja czynników utylitarnych, a dla jej użyteczności skrajne podporządkowanie doktrynom estetycznym. Stąd też dążenie do osiągnięcia stanu równowagi w tym zakresie wydaje się konstatacją tyleż banalną co niezmiennie aktualną – bowiem *tajemnica wyboru nie mniejsza jest od tajemnicy inwencji* (Musiał, s. 162).

## BIBLIOGRAFIA


Ch. Gunßer, *Stadtquartire. Neue Architektur für das Leben in der Stadt. Innovative Projekte aus Deutschland*, Österreich und der Schweiz. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-München 2003.

K. Krzątała, *Rehabilitacja przestrzenno-architektoniczna zespołów mieszkaniowych prefabrykowanych w latach 1955–1970* [na przykładzie osiedli szczecińskich], [w:] Praca doktorska na Wydziale Budownictwa i Architektury Politechniki Szczecińskiej. Szczecin 1983.

G. Musiał, *Stan płynny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

F.-B. Rait, L. Hertelt, R. van Gool, *Inszenierte Architektur. Wochnungsbau jenseits des Standards*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-München 2003.

T. Sumień, *Stan i procesy zagospodarowania terenów mieszkaniowych pozaśródmiejskich*, Seria prac własnych nr 198. Instytut Urbanistyki i Architektury. COIB, Warszawa 1973.

## PRZYPISY

[1] Zdecydowanie największe trudności pojawiały się w trakcie ustalania warunków optymalnych i mierników kryteriów estetycznych. Prowadzone dotychczas badania w tym zakresie wykazały powszechne występowanie problemu określenia kompletnego, zasadnego, a jednocześnie kwantyfikowalnego zbioru kryteriów. Stąd też w trakcie doboru mierników kryteriów estetycznych za punkt odniesienia przyjmowano zazwyczaj relacje wynikające z aktualnej sytuacji ekonomiczno-społecznej i warunków kulturowych.

[2] *Second Life* – gra typu MMORPG (ang. *Massively-Multiplayer Online Role Playing Game* – rodzaj gier komputerowych, w którym gracze mogą spotkać się ze sobą w cyberprzestrzeni). Jest to częściowo płatny wirtualny świat, który został udostępniony publicznie przez firmę Linden Lab z San Francisco (2003). „Świat" *Second Life* tworzony jest w całości przez jego „mieszkańców" to znaczy graczy istniejących w nim jako trójwymiarowe postacie („awatary"). Liczy on 5,5 miliona zarejestrowanych graczy (2007). Strona http://www.philips.pl.

[3] SEG – Stadterneuerungs- und Eigentumwohnunsgesellschaft m. b. H., Wien – Wiedeńska spółka z o. o. ds. Rewitalizacji zasobów i spółdzielczości mieszkaniowej.

[4] Temperatura w jego wnętrzu nawet podczas największych mrozów nigdy nie spadła poniżej 11–13 stopni Celsjusza. Budynek spółdzielczości mieszkaniowej.

[5] Proweniencja nurtu „New Romantic„ sięgała jeszcze dziewiętnastowiecznych koncepcji C. Sittego i miejsko-ogrodowych założeń P. Schmitthennera z początku XX stulecia. Welzbacher C.: Polderland unter. Die Niederlande vor der Wahl: Konservatismus ist in – auch in der Architektur [w:] „Die Zeit" nr 20/2002. Krier R., Kohl C.: Neue alte Stadt [w:] Deutsche Bauzeitung nr 6/2004.

[6] Projektantami „kaszteli" byli między innymi J. Crepain, A. Natalini, Lafour & Wijk, M. Graves, C. en Kaan natomiast „zamku" – R. Krier i C. Kohl, Bedaux De Brouwer Architecten BV oraz S. Van Eldonk Ponec Architecten. Każdy zespół zabudowy stanowił jednoetapowe przedsięwzięcie.

Jan Wrana*

# POSZUKIWANIE PIĘKNA W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ

**SEARCHING FOR BEAUTY IN MODERN ARCHITECTURE**

What is Art? According to Greek aesthetics „The prevailing view is that Art is beauty perceived by an artist. This view is supported by yet another widespread idea that beauty is what we like and what we are fond of. An artist's task is to summon and show that very idea of beauty."

While searching for a modern definition of beauty, one can recall the ideas that a) „Art is the summoning of beauty, the creation of a vision, a reflection of life and an expression of form and matter. It is a mental state, sometimes even pathological, an expression of faith, a medium of mind as writing, a medium of harmony as a sound", b) „Art connects people with similar reactions. It is indispensable for civilised life and for progress by means of: summoning, creating and shaping a form, which is materializing a vision". Modern architecture in its large-scale character rises the level of aestheticization of surroundings, yet the philosophical beauty can be traced in pursuing: sense, concept, synchronous emotional states of a creator and a recipient, and deep emotional connections between shaping space and human life. It can be found if we are able to run a dialogue and, at the same time, respect local culture".

Piękno – jedna z podstaw estetyki. Czym jest sztuka? wg podstaw estetyki greckiej *Najbardziej rozpowszechnionym jest pogląd, że sztuka to piękno widziane przez artystę. Ten pogląd wsparty jest drugim także szeroko rozpowszechnionym, że piękne jest to, co kto lubi, co komu się podoba… Zadaniem artysty było ideę piękna przywołać, okazać*. *Poszukując współczesnej definicji piękna, przywołać można pogląd, że: a) „Sztuka jest przywołaniem piękna, stwarzaniem wizji, odbiciem warunków życia, jest wyrazem formy i materii. Jest stanem psychicznym, często nawet patologicznym, jest wyrazem wiary, przekazem rozumu jak pismo, harmonii jak dźwięk muzyczny", b) „sztuka łączy ludzi o pokrewnych reakcjach. Jest nieodzowna dla życia cywilizowanego i postępu, poprzez: przywoływanie, kreowanie, tworzenia formy, czyli materializowanie wizji.* Współczesna architektura w swej masowości podnosi poziom estetyzacji otoczenia, ale piękno filozoficzne odnajdziemy w poszukiwaniu sensu, idei, w zsynchronizowanych stanach emocjonalnych twórcy i odbiorcy, głębszych powiązań emocjonalnych w kształtowaniu przestrzeni z życiem człowieka. Gdy potrafimy również prowadzić dialog szanując kulturę lokalną.

Piękno – jedna z podstawowych kategorii estetyki, pojmowana na ogół jako pozytywna wartość estetyczna lub czasem jako pewien ideał estetyki, historycznie ukształtowany i społecznie utrwalony, przyjęty w danej epoce jako obowiązujący kanon twórczości artystycznej. Pojęcie piękna w historii estetyki wykazywało ogromną zmienność, wieloznaczność, typowe i często spotykane są określenia piękna jako obiektywnej właściwości przedmiotu (zwłaszcza ich układu), takiej jak np. harmonia, symetria, proporcja, miara czy ład, swoista przyjemność wzrokowa lub słuchowa, stosowność (właściwość, odpowiedniość)lub użyteczność [1].

Profesor Karol Estreicher w poszukiwaniu współczesnej definicji piękna sięga we wstępie do *Historii sztuki w zarysie* do podstaw starożytnej idealistycznej estetyki greckiej:

*Czym jest sztuka?, Najbardziej rozpowszechnionym jest pogląd, że sztuka to piękno widziane przez artystę. Ten pogląd wsparty jest drugim także szero-*

* Wrana Jan, dr inż. arch., Politechnika Lubelska, Katedra Architektury, Urbanistyki i Planowania Przestrzennego.

*ko rozpowszechnionym, że piękne jest to, co kto lubi, co się, komu podoba… Zadaniem artysty było idee piękna przywołać, okazać* [2].

Sztuka współczesna wymyka się z dotychczasowych definicji. Wielokulturowość współczesnej sztuki, która jest zarazem kształtowaniem widzialnej rzeczywistości, ale będąca również kreowanym wyobraźnią, przedstawieniem niewidzialnej rzeczywistości.

Poszukując współczesnej definicji piękna, Karol Estreicher stwierdza: *Sztuka jest przywoływaniem piękna, stwarzaniem wizji, odbiciem warunków życia, jest wyrazem formy i materii. Jest stanem psychicznym, często nawet patologicznym, jest wyrazem wiary, przekazem rozumu jak pismo, harmonii jak dźwięk muzyczny.*

W rozważaniach o pięknie, przywołać należy również odmienne spojrzenie L. Tołstoja w pracy *Co to jest sztuka*?. Autor formułuje pojęcie sztuki jako świadomą działalność ludzi w celu przekazania uczuć tym, którzy w ten sam sposób owych uczuć doświadczają. wg. L. Tołstoja *Sztuka łączy ludzi o pokrewnych reakcjach. Jest nieodzowna dla życia cywilizowanego i postępu, poprzez: przywoływania, kreowania, tworzenia form, czyli materializowanie wizji* [3].

Kontynuując rozważania poszukiwań piękna w architekturze współczesnej, podejmujemy trudny proces oceny piękna w twórczej kreacji artysty w przestrzeni architektonicznej. Wiek XX w architekturze to przełom możliwości technicznych tworzenia; beton, żelbet, stal, szkło, aluminium, stal tytanowa, drewno klejone – są tworzywem umożliwiającym kształtowanie wielokubaturowych rozwiązań. Rozpowszechnianie nowych technologii jest impulsem do powstawania współczesnych stylów.

Początek dwudziestego wieku to: a) rozwijający się nurt fascynacji teorią architektury organicznej, przyzwalającej na indywidualizm formy oraz b) zachwyt nad postępem technicznym głoszącym celowość i funkcjonalizm podporządkowany formie.

Francuski filozof Paul Sourian w roku 1904 tak ten drugi nurt uzasadnia: *Każda rzecz jest doskonała, gdy odpowiada swemu celowi (…) Nie może istnieć konflikt pomiędzy tym, co piękne, a tym, co użyteczne. Przedmiot jest piękny, gdy jego forma jest oczywistym wyrazem wyznaczonej mu funkcji* [4]. W roku 1923 ripostuje, Mies Van der Rohe i twierdzi *My nie znamy problemu formy, tylko problem budowania* [5].

Zorganizowana przez arch. Henry'ego Russella Hitchcocka i Philipsa Johnsona w roku 1931 w Nowym Yorku wystawa modernistycznej architektury w Museum of Modern Art, otwiera okres stylu międzynarodowego *Idea stylu znów stała się aktualna i nośna. Styl współczesny, obejmujący cały świat, jest jednolity i spójny, a nie fragmentaryczny, jak wiele budowli pierwszej generacji nowoczesnych architektów* [6]. Styl międzynarodowy prezentuje trzy zasady estetyki: 1) Architektura jako zamknięta przestrzeń, 2) Regularność i modularność, 3) Unikanie przeładowania ornamentem.

W tym okresie w Europie reakcja na propagowany styl międzynarodowy, czołowych architektów jest natychmiastowa: a) Walter Gropius pisze: *Celem Bauhausu nie było propagowawanie konkretnego stylu, systemu, dogmatu, formuły czy mody, a wyłącznie wywieranie stymulującego wpływu na projektowanie*. b) Le Corbusier formuje *Fundamentalne zasady estetyki* w 5. punktowym programie: 1) Konstrukcja słupowa, 2) Ogrody na dachach, 3) Wolny plan, 4) Pas okien, 5) Dowolna kompozycja fasady, c) Bruno Taut pisze *Pięć założeń nowej architektury* w którym stwierdza że *…piękno jest efektem zgodności między formą budynku a jego funkcją* [7].

Druga połowa XX wieku to przyspieszenie rozwoju technik. Prezentację dynamicznego rozwoju technik i przyspieszeniu rozwoju w wieku XX przedstawiono na dwóch odmiennych wystawach w Museum of Modern Art. (Muzeum Sztuki Nowoczesnych) w Nowym Yorku rok 1964, a) *Architektura bez Architektów* – pre-

zentująca lokalną kulturę budowania od czasów jaskiń oraz b) *Inżynieria dwudziestego wieku* – to prezentacja najnowszych rozwiązań dynamicznych wykorzystujących nowe możliwości materiałowe, prezentujące nową jakość estetyczną. Otwiera to okres różnorodności postaw twórczych, a współczesna technika umożliwia swobodę kreacji form pełnych ekspresji.

Tę różnorodność można określić poprzez postawy architektów filozofów; prof. arch. Michael Graves *Moje obecne wysiłki idą w kierunku uzyskania pewnej równowagi pomiędzy tym, co jest abstrakcją i co można nazwać modernizmem, a tym, co ma walor figuratywny i należy do tradycji kulturowych* [8], b) architekta filozofa Peter'a Eisenman'a *Ten niezmordowany Odyseusz* – pisze o nim Jencks – *wędruje od jednej metafizyki do drugiej, szukając zaspokojenia pustki swojej duszy. Wędrujący modernista, który momentami znajdował odpoczynek w Nietzschem, Freudzie i Lacanacji.*

Ponieważ jednak architektura jest sztuką konstruowania, związaną ze społecznym fundamentem, architekt, który projektuje pustkę i niebyt, jest zdecydowanie śmiesznym [9].

Pod koniec lat siedemdziesiątych postmodernizm staje się międzynarodowym językiem architektury, powodując pojawienie się w latach osiemdziesiątych nurtu dekonstrukcji.

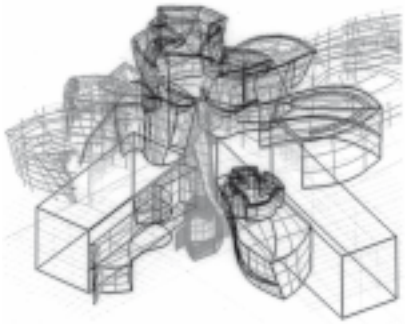
Poszukując piękna w architekturze przełomu XX i XXI wieku, zwrócić uwagę, że współczesna architektura w swej masowości podnosi poziom estetyzacji otoczenia, ale piękno filozoficzne odnajdziemy w poszukiwaniu sensu, idei, w zsynchronizowanych stanach emocjonalnych twórcy i odbiorcy, głębszych powiązań emocjonalnych w kształtowaniu przestrzeni architektonicznej z życiem człowieka. Piękno również odnajdziemy prowadząc twórczy dialog szanując kulturę lokalną.

Załączone przykłady architektury końca XX wieku potwierdzają odmienność twórczą architektów reprezentatywnych nurtów tego okresu, tworzących plastycznie poetycką przestrzeń, stosując zmienne w formie zamknięcia przestrzeni oraz tworząc „wirującą w półcieniach przestrzeń".

– Frank O. Gehry (1929–) Ikona architektury drugiej połowy XX-wieku. Musem Guggenheima w Bilbao w Hiszpanii (1991–97) – zdumiewające łagodne opływowe formy, pokryte płytami tytanu lśnią tworząc w zależności od światła formy zwierzęce. Kolejne eksperymentalne dzieła architekta „przestrzeń wirująca"; Experience Music Project (1999–2000) w Seattle, musem muzyki pop, (stosując różnorodność form i kolorów tworząc „wirującą poezję przestrzeni") „Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa" 1979, Disney Concert Hall (1987–2004), połyskując w „miękkiej materii rzeźbiarskiej formie" – Abraham Zabludovsky, (od 1950 roku realizuje w Meksyku, polskiego pochodzenia architekt, jeden z czołowych architektów Meksyku, autor znaczących realizacji modernistycznych w tym kraju, „Teatro de la Ciudad" 1991, dla 1600 widzów, „Auditorio Nationale", 1990, „Centro financiero Banamex Revolucion w 1988, „Biblioteca Mexico en La Ciudadela" 1988,„Centro financiero Banamex Lomas" 1987, Museo de Arte Contemporaneo 1981, „Universidad Pedagogica Nacional 1979, to doskonałe przykłady wielokubaturowych monumentalnych założeń architektury modernizm (materiały; żelbet, stal, szkło).

– Eric Owen Moss, (1943–) projekty realizuje w Californii USA. Charakterystyczną cechą jego projektówjest przecinanie i zwężanie się przestrzeni, tworząc napięcia dające rzeźbiarskie efekty, oraz projekty o zmiennym przekroju „będącym formą geometryczną" projektowanego obiektu. Lindblade Tower 1989, Paramount Laundry 1989, „The Box" 1994.

– Coop Himmelb(l)lau Grup; Wolf D. Prix 1942, Helmut Swiczinsky 1944, tworzą „architekturę eksperymentalną" Zacytowny przykład multikina UFA w Dreźnie, eksponuje się jak wielka rzeź ba, sprawiają to pochylo-



(z lewej) Frank O. Gehry, Guggenheim Museum w Bilbao, Hiszpania, 1991–1997, zdjęcie: Christian Richters, (z prawej) Wygenerowany komputerowo model z drutu.

(z lewej) Abraham Zabludovsky, Teatr w Ciudad, Meksyk, 1991, zdjęcie Abraham Zabludovky. (z prawej) Sytuacja

(z lewej) Eric Owen Moss, The Box, Culver City, Kalifornia, 1990–1994, Zdjęcie: Tom Bonner
(z prawej 2 zdjęcia) Coop Himmelb(l)au, Kino „Ufa-Palast" w Dreźnie, 1993–1998 (z zewnątrz i wnętrze)

Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz, Wacław Stefański, Marek Piotrowski, dwa fragmenty „Drogi czterech bram"– wyższego seminarium zgromadzenia księży zmartwychwstańców, Kraków, 1985–1993

ne i pogięte fasady, które stwarzają sytuację jakby chciały się przewracać. Bardziej agresywną formą była instalacja „Reiss Bar" w Wiedniu 1977, lub projekt kamienicy „Hot Flat" ze szklanym dachem w kształcie płomienia. Ciekawym projektem eksperymentalnym tej grupy był Fabryka Funder w Kärten 1988/8 „Tańczące kominy i fruwające dachy" kryją funkcję obiektu.

– Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz, Wacław Stefański – grupa architektów krakowskich tworząca eksperymentalne, wnoszące swobodę wyobraźni przestrzennej i wyraziste symboliczne treści w postmodernizmie (Droga do czterech bram 1985–1993). *Wciąż najbardziej pociągająca wydaje się sztuka, wieloz naczna, zawiła, wirtuozerska, sztuczna, wykwintna, ironiczna, ekstrawagancka, znacząca, nierealna, wymyślna, zadziwiająca, aluzyjna, a nade wszystko – wspaniale kłamliwa*" – wypowiedź Dariusza Kozłowskiego.

## BIBLIOGRAFIA


*Nowa Encyklopedia Powszechna*, PWN 1996.
K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*. PWN, Warszawa 1990.
L. Tołstoj, Co to jest sztuka?, Moskwa 1898.
*Sztuka Świata*, *Zwycięstwo i zmierzch awangardy. Architektura lat 1900–1960.* Przemysław Trzeciak, Arkady, Warszawa 1996.
*Sztuka Świata*, P*ochwała różnorodności. Architektura po roku 1960,* P. Trzeciak. Arkady, Warszawa 1996.
P. Gösel, G. Leuthäu, *Architektura XX wieku*. Köln 2006.
A. Zabludovsky, Meksyk 1996.
*Architecture Now I*, USA 2005.
*Architecture Now II*, USA 2005.


## PRZYPISY

[1] *Nowa Encyklopedia powszechna*. PWN. 1996.
[2] K. Estreicher*,* Historia sztuki w zarysie. PWN, Warszawa 1990.
[3] L. Tołstoj, *Co to jest sztuka*?, Moskwa 1898.
[4] *Sztuka Świata*, *Zwycięstwo i zmierzch awangardy. Architektura lat 1900–1960.* Przemysław Trzeciak Arkady, Warszawa 1996.
[5] *Ibidem.*
[6] P. Gösel, G. Leuthäu, *Architektura XX wieku*, Köl. 2006.
[7] *Ibidem.*
[8] *Sztuka Świata*, *Pochwała różnorodności. Architektura po roku 1960.* Przemysław Trzeciak. Arkady, Warszawa 1996.
[9] *Ibidem.*

Artur Zaguła*

# PIĘKNO CYFROWE

**DIGITAL BEAUTY**
In this article I describe relationship between contemporary architecture and digital tools in designing. I think we can say, that there is something like digital bauty, which is connected with a new method of designing architecture. The technique of „scripting" – the manipulation of digital code – enables production of entirely new and innovative architectural environments. A new generation of structures is being created, that recognizes the potential of the computer not just as a sophisticated drafting and rendering tool, but as a potentially powerful tool in the generation of designs themselves. It can bring a refreshing projects, but there is also a danger of dehumanization of architecture.

Dzisiejszy intelektualista, czy artysta czuje obowiązek bycia oryginalnym, a przede wszystkim podważania dotychczasowych przekonań w dziedzinie, w której się specjalizuje. Podważanie autorytetów, zmienianie zasad, bycie innym co sezon, to wymogi dzisiejszego „rynku" idei. Przestają więc obowiązywać wszelkie zdefiniowane pojęcia, bo setki badaczy poszukuje nowych ich interpretacji, przesuwa ich znaczenie, podważa ich zasadność. To samo dotyczy pojęcia piękna w dzisiejszej szeroko rozumianej kulturze.

W tezach obecnej edycji konferencji przywołano problem wygnania tego pojęcia z dziedziny plastyki i adekwatności podobnego kroku w obrębie architektury. Wydaje się, że teza tego rodzaju jest co najmniej na wyrost. Piękno być może nie jest interesujące dla niektórych spośród artystów, ale nie dla wszystkich. Tylko w niektórych kręgach wstydem jest przyznać się do tego, że piękno ma dla nas jakąkolwiek wartość. Tymczasem jeśli popatrzeć na całą cywilizację zachodnią, wydaje się, że tak zestetyzowanej i wystylizowanej kultury nie było chyba w dziejach ludzkości. W dzisiejszym świecie kategoria piękna ze sztuki przeszła do realnego życia, stało się ono częścią naszego

Stawiając pytanie: *Czy piękno jest nadal kategorią istotną dla współczesnej kultury i architektury?* chciałbym przywołać niedawno wydaną książkę Umberto Eco *Historia piękna* [1]. Jeśli wybitny humanista i teoretyk kultury wydaje tego rodzaju pozycję, wyraźnie znaczy to, że piękno nie jest przebrzmiałym i nikomu niepotrzebnym pojęciem. Przeciwnie wygląda na to, że jednym z naszych zadań staje się ponowna próba zdefiniowania tego czym ono jest i jakie jest dziś jego oddziaływanie. Książka pokazuje, jak zmieniało się pojęcie piękna w różnych okresach historycznych i jak różnie je rozumiano. Eco sugeruje, że nie ma jednego zbioru cech, które można ująć to kategorią, zarazem pokazując, że pewne koncepcje wykształcone w przeszłości mogą nadal funkcjonować. Próbuje jednak zarysować pole, na którym się porusza: *„Piękny" – to przymiotnik, którego często używamy, wskazując, że coś nam się podoba. Wydaje się, że w tym znaczeniu piękne równa się temu, co dobre, i w istocie w wielu epokach zakładano ścisły związek pomiędzy pięknem i dobrem. Jeżeli jednak wydajemy sąd, opierając się na naszym doświadczeniu codziennym, mamy skłonność definiować jako dobre nie tylko, co nam się podoba, lecz także, co pragnęliśmy posiadać… Jeżeli się zastanowimy się nad postawą dystansu, która pozwala nam nazywać pięknym dobro nie budzące w nas pragnienia, zrozumiemy, że mówimy o pięknie, gdy radujemy się czymś już tylko z tego powodu, że jest, niezależ-*

* Zaguła Artur, dr inż. arch., Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki.

*nie od jego posiadania. Piękne jest to, co cieszyłoby nas, gdyby było nasze, ale pozostaje piękne, nawet gdy należy do innego* [2].

Choć Eco podaje definicję, tego co piękne, to nie ma ona charakteru obiektywnej, autor bowiem uzależnia określenie cech piękna od jednostki, czy społeczności. Nie wskazuje cech i zasad piękna, mając świadomość, że są one zależne wielu czynników. We współczesnym świecie, w którym nie istnieje zgoda, co do interpretacji rzeczywistości, jest też wiele możliwości w zakresie interpretacji tego, co jest piękne. Eco kończąc swą książkę konstatuje: *Badacz z przyszłości nie będzie mógł już wyodrębnić ideału estetycznego rozpowszechnianego przez mass media w wieku XX i później. Będzie musiał się poddać w obliczu orgii tolerancji i całkowitego synkretyzmu, absolutnego i niepohamowanego politeizmu piękna* [3].

Wydaje się, że jednym z oblicz piękna jest coś, co chciałbym określić, jako „piękno cyfrowe". Jest to nowy rodzaj piękna, tworzony dzięki programom komputerowym, istniejący nie tylko w świecie wirtualnym, ale także w rzeczywistym. Piękno to reprezentują wytworzone całkowicie „sztucznie" postaci, przedmioty, krajobrazy, ale do tej kategorii mogą należeć przetworzone elementy świata realnego (fotografia cyfrowa i obróbka cyfrowa obrazu), czy wreszcie stworzone za pomocą technologii cyfrowej realne przedmioty czy budynki. Wydaje się, że w zakresie designu i architektury można już mówić o nowej kategorii, którą można określić mianem cyfrowej.

Obecnie większość architektów posługuje się metodami cyfrowymi, jednak nie o taki rodzaj architektury tutaj chodzi. Coś co powoduje, zaliczenie do kategorii architektury cyfrowej, to nie posługiwanie się komputerem, ale tworzenie budynków za pomocą czystych manipulacji cyfrowych. Chodzi o generowanie form przez sam program komputerowy bez uprzedniego wymyślania ich przez architekta. Nie poprzedza tego procesu praca rysunkowa, czy koncepcyjna, bliższa jest ona pracy informatyka. Oczywiście dzieje się to wedle założeń architekta, według kodu, którego jest on projektantem. Neal Leach pisze: *Kod, jak się wydaje, jest wszędzie. Zaczynamy rozumieć, że nasze naturalne otoczenie, od gromadnej inteligencji tworzących się stad ptaków, czy ławic ryb, do skomplikowanych wzorów płatków śniegu, liści paproci, muszli czy pasów zebry, oparte jest na zachowaniach stosujących pewien wzór, zasadę. I nic z tej zasady się nie wyłamuje. Nawet ludzkie ciało. Genom ludzki jest ustalany i opisywany, aby dostarczyć genetyczny wzorzec ludzkiego życia* [4]. Nic więc dziwnego, że współcześni architekci próbują badać podobne zasady w projektowaniu. Otwiera to możliwości tworzenia inteligentnych systemów generujących struktury przestrzenne. Za pomocą metody nazywanej „scripting" (manipulacja kodem cyfrowym) wytwarzają całkowicie nowe architektoniczne otoczenie.

Można wyróżnić kilka specyficznych cech architektury tworzonej w ten sposób. Spróbujmy je wskazać. Jedną z ważniejszych cech jest zniesienie opozycji między konstrukcją a ornamentem, która w tradycyjnej architekturze ma podstawowe znaczenie. Projektowanie za pomocą cyfrowych narzędzi tworzy zupełnie nową przestrzeń, jest to przestrzeń wirtualnego środowiska, oddzielnego od realnego. Mogą się w niej pojawić najbardziej nawet fantastyczne, niemożliwe do pomyślenia w przestrzeni rzeczywistej, formy. Jest to więc zupełnie inna niż dotychczasowa metoda projektowania, która wymaga nowej składni, gramatyki i nowego rozumienia. Takim właśnie nowym problemem pojawiającym się w architekturze cyfrowej jest odejście od dychotomii konstrukcja – dekoracja. W tego rodzaju projektowaniu konflikt, na którym zasadzała się architektura od wielu wieków znika.

Można bowiem formy architektoniczne swobodnie rozciągać, kurczyć, wydłużać i skracać. W realnym świecie ma to ogromne konsekwencje, konieczne jest dostosowanie dekoracji do konstrukcji lub

odwrotnie. W świecie cyfrowym ta konieczność zostaje wyeliminowana. Oczywiście ma to konsekwencje w języku jakim posługują się architekci, formy tej architektury są najczęściej abstrakcyjne. Język architektury digitalnej idzie w stronę złożoności morfologicznej, natomiast konstrukcja i metody budowlane podporządkowane są estetycznej i plastycznej wrażliwości projektantów.

Innym bardzo ważnym zagadnieniem jest dynamizm i zmienność, które także charakteryzują tego rodzaju architekturę. Wystarczy przytoczyć tu pomysł pawilonu olimpijskiego Loop Space, który ma stanąć na Trafalgar Square w Londynie. Pawilon ma mieć możliwość „rozwijania się", w zależności od potrzeb, w ciągłe przestrzenie, zdefiniowane za pomocą czasu, zagęszczenia osób oglądających, czy programu olimpijskiego. Do tego dochodzi interaktywność, uczestnictwo publiczności w wyglądzie budynku [5]. Budynek analogowy nie zmieni wyglądu, zawsze jest taki sam, budynek digitalny może być różny w zależności od naszych potrzeb. Często zresztą wprzęga się cyfrowe technologie do stworzenia wizualnego charakteru budowli. Wszystko to powoduje niezwykłą atrakcyjność tego rodzaju projektów. By jednak nie okazać się zbytnimi optymistami, wskażmy, że architektura tego rodzaju może mieć także szereg problemów. Ale o nich przyjdzie nam powiedzieć innym razem.

PRZYPISY

[1] U. Eco, *Historia piękna*, Rebis, Poznań, 2005.
[2] *Ibidem*, s. 9–10.
[3] *Ibidem*, s. 428.
[4] N. Leach, *Scripting the Future*, wstęp do wystawy scriptedbypurpose, http://www.scriptedbypurpose.net/
[5] Takie uczestnictwo zaproponował w swoim budynku-rzeźbie Lars Spuybroek z firmy NOX.

Monika Zawadzka*

# ZNÓW PIĘKNE MIASTO? O POTRZEBIE BADAŃ ARCHITEKTONICZNYCH W PRZESTRZENIACH PUBLICZNYCH MIASTA

**BEAUTIFUL CITY, AGAIN?**
**WHY DO WE NEED ARCHITECTURAL RESEARCH IN THE PUBLIC SPACES OF THE CITY**
Commonality of people's experience is the most precious element of beauty today. The architecture of European city helps to support it. In the times of transformation city needs hard architectural knowledge both to stay opened for the change and to protect their identity.

Pytanie o piękno architektury automatycznie i na powrót sytuuje architekturę w polu doświadczania sztuki, co bardzo cieszy, bo nie jest to wcale perspektywa oczywista. Tematem, który mnie pasjonuje jest architektura miasta, a szczególnie aura wciąż żywych miast, które magicznie przyciągają, działają na wyobraźnie i sprawiają, że wydajemy oszczędności, by dostać się pod bezpośredni wpływ ich oddziaływania. W tekście będę udowadniała, że wspólnotowość przeżycia jest współcześnie najcenniejszą jakością piękna w sztuce, i że architektura miasta europejskiego pomaga ją podtrzymywać. W czasach przemian miastom potrzeba twardej wiedzy płynącej z lokalnych badań architektonicznych, by być otwartym na zmianę i jednocześnie chronić własną tożsamość.

**1**

Wydaje się, że dziś łatwiej jest użyć przymiotnika 'piękne' w odniesieniu do architektury miasta niż do architektury budynku – łatwiej użyć, ale nie można wcale dalej być pewnym, o jakim pięknie mowa. Natomiast z pewnością najczęściej spotykanym w zastępstwie 'piękna' określeniem jest 'estetyzacja'. Określenie zrobiło tak zawrotną karierę, że estetyk Wolfgang Welsch przyznaje, iż mamy do czynienia z estetyzacją globalną. Welsch dookreśla, że estetyzacja bardzo często obejmuje działania na powierzchni rzeczy i oznacza powszechne „wyposażanie rzeczywistości w elementy estetyczne" (Welsch 2005, s. 33), czyli jej upiększanie i osładzanie, w efekcie czego najczęściej otrzymujemy kicz. Jako sztandarowy przykład zjawiska podaje wszechobecne upiększanie przestrzeni miejskiej estetycznym face-liftingiem.

Przeciwko tej, rozwijającej się od czasów nowożytnych, idei autonomizacji doświadczenia estetycznego występuje filozof-hermeneuta Hans Georg Gadamer. W książce *Aktualność piękna* Gadamer nie zgadza się z poglądami rozrywającym sztukę na dawną oraz współczesną, pisząc: „właściwą zagadką, którą podsuwa nam kwestia sztuki, jest właśnie równoczesność tego, co przeszłe i tego co obecne" (Gadamer 1993, s. 61), a następnie wskazuje na trzy przejawy piękna, istniejące w każdym dziele sztuki, które wzajemnie się dopełniają oraz zasilają, tj. gra, symbol, święto. Miasta wydają mi się być ucieleśnieniem gadamerowskiego piękna.

– gra

Przymiotami gry sztuki są: swobodny impuls, aktywność, zaangażowanie uczestnika gry, który staje się nie tylko widzem, ale i współuczestnikiem. Miasto jest fenomenem inspiracji. Aktywizuje i ciekawi swoim żywym trwaniem, opowieściami, które w nim się kumulują. Wzywa do zbudowania w sobie za pomocą intelektu i wyobraźni wewnętrznego obrazu miasta na nowo.

– symbol

Symboliczność sztuki wskazuje i przyzywa coś możliwego, co jednak nie mieści się całkowicie w zmysłowym przeżywaniu piękna – to nieskończo-

* Zawadzka Monika, mgr inż. arch., doktorantka, Politechnika Gdańska, Wydział Architektury.

na gra pomiędzy odsłanianiem a skrywaniem. Symboliczność dzieła, poprzez utrwalenie w podatnej substancji sztuki, jako w czymś wyjątkowo solidnym, chroni sens przed ulatnianiem się lub wysączaniem. Miasto jest fenomenem złożoności. Odsyła zawsze do czegoś większego niż materialne doznanie placu czy zaułka, a jednocześnie daje spełnienie w zmysłowości bezpośredniego przeżycia. Jest lekcją obserwacji i uważności – wydobywania skrytej istoty rzeczy z chaosu codzienności.

– święto

Istotą gadamerowskiego święta jest to, że nie pozwala na izolowanie jednego człowieka od drugiego – gromadzi wszystkich razem. Święto ma określone formy prezentacji, określone zwyczaje świętowania. Ma także własne trwanie, które nam narzuca: zatrzymuje zwykły czas, bo istnieje w swojej własnej strukturze czasowej; i my z nim w niej trwamy. Miasto jest też fenomen spotkania. Oferuje wielość kulturowych zachowań i rytuałów oraz sposobów spędzania czasu. Jego ulice i place zbierają ludzi i czynią ich nawzajem widzialnymi i dostępnymi dla siebie. Łączy różnych i jako takie może być obrazem wspólnoty.

Richard Sennett, socjolog zajmujący się sferą publiczną oraz przestrzenią miejską, w książce *Korozja charakteru* ostrzega, że dziś *szczególnie zagrożone są te spośród właściwości charakteru ludzkiego, dzięki którym człowiek odczuwa więź z innymi* (Sennett 2006, s. 28). Kategoria piękna mieści w sobie wiele nut znaczeniowych – za Sennettem chcę skupić się na tej, która wskazuje na piękno jako na wspólne ludziom, niewykluczające doświadczanie, gdyż to znaczenie wydaje się być, tu i teraz, wyjątkowo ważne, a architektura miasta ma w jego podtrzymaniu swoją rolę do odegrania.

**2**

Korzystając z prac jednego z filozofów dialogu Martina Bubera, Daniel Goleman – psycholog społeczny i kognitywny – połączył dwa typy, wyróżnionych przez Bubera relacji osoby z zewnętrznością, z dwoma trybami pracy mózgu. Trybem dominującym w codziennych aktywnościach jest „Ja-to", który pozwala działać zadaniowo, występować w profesjonalnych rolach oraz troszczyć się o własne sprawy. W strukturze mózgu reprezentuje go tzw. *droga wysoka* – młodsza część kory mózgowej, odpowiedzialna za procesy racjonalne. Natomiast „od święta" przechodzimy na tryb opisujący relację „Ja-Ty", gdzie kontakt jest celem samym w sobie. W mózgu aktywny jest wówczas obszar *drogi niskiej* – starej, działającej podprogowo struktury, wykorzystywanej przez człowieka głównie w sprawach angażujących emocje. Goleman twierdzi, że coraz rzadziej używamy trybu „Ja-Ty" i „(…) już niemal nam się to nie zdarza poza kręgiem najbliższych" (Goleman 2007, s.133). Granica pomiędzy dwoma trybami jest nieszczelna: choćby zwrócenie uwagi na drugiego człowieka pozwala nawiązać z nim więź emocjonalną, co jest podstawą dla dostrojenia swojego postrzegania do rzeczywistości innej osoby, czyli empatii. Właśnie w wyniku empatii widzimy w drugim 'Ty' (Goleman 2007).

Kulturowym odpowiednikiem sytuacji dostrojenia się do siebie ludzi oraz wspólnego bycia razem różnych sobie osób jest *communitas* – pojęcie Victora Turnera, antropologa kultury, który bezpośrednio utożsamia je z Buberowską relacją „Ja-Ty". Stan *communitas* ma swoje przeciwieństwo – *strukturę społeczną* – czyli zróżnicowany system pozycji, związanych z podziałem społeczeństwa na klasy. Natomiast *communitas* to wspólne ludzkie świętowanie, które cechuje równość i współpraca, a rozróżnienia rangi i statusu są na ten czas zawieszone. *Communitas,* niwelując podziały struktury społecznej, uwalnia jednostkę, od codziennych napięć wynikających z tkwienia w hierarchii społecznej i na czas swojego trwania zbliża osoby do tego, co zasadniczo ludzkie.

Społeczeństwo to proces angażujący zarówno *strukturę społeczną* jak i *communitas* – oba czynniki są niezbędne dla życia społecznego (Turner 2005). Tradycyjnym miejscem samoprezentowania się *communitas* w kulturze europejskiej jest agora – przestrzeń publiczna miast i miasteczek. Dziś podstawową agorą stał się świat internetu, telewizja z rozrywką i polityką, a ludzie wspólnie gromadzą się najliczniej w we wnętrzach centrów handlowych. Jeśli społecznej *communitas* nie udaje się realizować w sposób pokojowy, łatwo zamienia się w zachowania stadne, buntownicze, graniczne, autsajderskie. Naszym miastom brakuje ożywionych miejsc dla nowych miejskich świąt i rytuałów sztuki miejskiej – na przykład takich jak rodzące się ostatnio na nowo święta ulic – które ściągnęłyby hybrydowy, zmieszany, wielopokoleniowy tłum. Brakuje przestrzeni, gdzie można by pobyć razem nie tylko w celu komercyjnym, coś wspólnie przeżyć, popatrzeć na innych – rozbudzić w sobie emocje i nowe myślenie, zweryfikować zalegające w nas przed-sądy i stereotypy, a potem na powrót zanurzyć się w strukturę codzienności. Przestrzeń publiczna miasta europejskiego zbudowana została jako rama zarówno dla struktury społecznej, jak i dla wybuchającego okresowo *communitas*, łącząc, w momentach jego powrotu, ludzi na co dzień sobie różnych. Karnawały, święta, miejskie obrzędy – tworzyły obrazy, które miały wielką siłę przyciągania obcych i podróżników oraz wyciągania swoich mieszkańców z domów na ulice i place.

**3**

W naszej części Europy trwa moment transformacji, który ma silny wpływ także na przestrzeń publiczną miast. Z jednej strony, po wielu latach zapomnienia, zapanowała moda na miasto: do miast się na powrót pielgrzymuje, miejski styl życia z jego rytuałami i specyficzną kulturą przyciąga do opuszczonych przez dekady centrów nowe grupy mieszkańców i użytkowników. Taką popularność natychmiast wyczuwają środowiska biznesowe oraz reklamowe, rośnie zainteresowanie inwestycyjne, pojawiają się szanse na rozwój zapóźnionych obszarów. Z drugiej strony zainteresowanie szybko zamienia się w napór deweloperski, któremu przeciwstawia się – często powodowany słusznym lękiem – rygoryzm konserwatorów, co przeważnie skutkuje historyzacją centrów miast, odsuwaniem się artystów i kultury miejskiego offu na peryferia, a pozostałą pustkę wypełnia wszechobecne upiększanie. Jak w konstruowaniu nowej, publicznej sceny miejskiej nie oddawać pola najprostrzej ekonomii, jak nie popadać w tendencje „parku tematycznego" czy dyktat konserwatorski? Właśnie w obszarach świata przekształcających się gwałtownie, gdy utrwalone obyczaje i sposoby życia odchodzą, coś co uznawane jest za piękno łatwo ulega rozproszeniu. Pytanie: jak w tej dynamicznej i złożonej sytuacji miasto może wykorzystać moment zmiany na swoją korzyść? Zdarza się, że w takich momentach pomaga proces społeczny i demokratyczny oraz sami mieszkańcy, u których wzrasta zainteresowanie i troska o swoje miejsce. Miasta powinny już w czasie zmiany precyzyjnie wiedzieć na czym polega ich unikalność oraz tożsamość i, nie zamykając się przed nadchodzącym, chronić najbardziej kruche ich przejawy. Gremia, rozstrzygające o rozwoju miast, powinny wówczas mieć dostęp do konkretnej, lokalnej, nie tylko historycznej, ale również architektonicznej wiedzy. Do tego potrzeba lokalnych badań. Architektura miast jest zapisana językiem geometrii w materii każdego z nich. Tę materię można obserwować, badać, mierzyć oraz uczyć się umiejętności i sztuki wydobywania miejsca z materii.

**4**

Od 2000 roku razem z Jackiem Dominiczakiem oferujemy władzom miast, inwestorom i konserwatorom wykonywanie 'kodów tożsamości lokalnej' dla ważnych miejsc, dzielnic czy całych miejskich organizmów. Bazą do tych studiów jest opracowana

w pracy doktorskiej Dominiczaka metoda badania struktur miejskich przy pomocy narzędzia prostokątnej siatki ulicznej, w celu ujawnienia lokalnych deformacji, będących najważniejszymi nośnikami tożsamość i pamięci miejsca (Dominiczak 1989). 'Kody tożsamości lokalnej' opisują obszary jednorodnych mikroświatów tworzących miasto, definiują zdeformowania charakterystyczne dla każdej z rozpoznanych struktur urbanistycznych; badają miejsca zetknięć bądź nałożeń sąsiadujących ze sobą siatek, gdzie powstają ważne dla dynamiki miast „szwy miejskie". W kodach analizowane jest umiejscowienie głównych placów wraz z rozmieszczeniem istotnych monumentów, a także proporcje i cechy ważnych wnętrz publicznych, szczególnie ulic głównych każdej siatki ulicznej. Wymienione analizy dotyczą warstwy architektury miasta, natomiast w warstwie architektury budynków poszukujemy specyficznego dla miasta prototypu lub kilku prototypów fasad kamienic oraz lokalnych sposobów deformacji tych prototypów. Badania nie są ukierunkowane na studia historyczne, ale na budowanie typologii oraz analizę percepcji form i kształtów, więc świadomie pomijają warstwę porządkową architektury i skupiają się na generowaniu fizycznych, mierzalnych danych umożliwiających – wewnątrz określonej ramy kodu lokalnego – na wprowadzenie do badanego obszaru języka architektury współczesnej.

W duchu takiego myślenia o architekturze miasta prowadzę swoje własne badania doktorskie, których tematem są sposoby kształtowania ścian tworzących wnętrza miejskie, a szczególnie relacje przestrzenne pomiędzy sąsiadującymi fasadami. Chcę w tym miejscu odnieść się do jednej z tez konferencji, która ustawia zagadnienia piękna i oryginalności w tej samej płaszczyźnie porównawczej. Wydaje się to błędem, ponieważ nie są to kategorie ani synonimiczne, ani tym bardziej opozycyjne. Oryginalność, wykorzystując swą silną pozycję w epoce panowania paradygmatu nowoczesności, jakby podszywała się pod siostrę piękna, eksplorując te jakości, które w przeżyciu piękna reprezentuje zaskakiwanie, intrygowanie, oszałamianie, a przysłaniając sobą wszystkie inne. Przeciwstawiając się niejako tej tendencji, jako przedmiot własnych badań wybrałam powtarzalne, regularne fasady kamienic – obiekty, które bywają piękne, i które w sposób niepodważalny współtworzą piękno publicznej sceny miasta, nie będąc jednocześnie oryginalnymi.

Dla badanego przeze mnie zagadnienia formowania ciągłej ściany miejskiej nie jest kluczowa oryginalność form czy zdolność natychmiastowego skupiania na sobie uwagi i wprawiania w zdumienie przechodnia, ale kształt, charakter i nagromadzenie architektonicznych gestów dzięki którym udaje się tworzyć pierzeje w taki sposób by utrzymać spójność danego wnętrza. Język architektonicznych gestów łączących fasady sąsiadujących ze sobą kamienic buduje się w półprywatnym kontakcie pomiędzy elementami fasad. W zależności od miasta i typu fasady kontaktują się ze sobą gzymsy, pasy odcinające, rynny, rury spustowe, proporcje muru, otwory, poziomy nadproży i parapetów, loggie, werandy, balkony, pasy balkonów, podcienia, bramy, kolory. To, czy poszczególne fasady stworzą grupę i utrzymają ciągłość wnętrza, zależy od tego, co i jak intensywnie wydarzy się pomiędzy nimi na granicy spotkania. Obserwowanie i kolekcjonowanie owych gestów dla różnych miast przynosi typologie 'zachowań' fasad kamienic, które, bez względu na reprezentowany styl i wyraz architektoniczny, określają lokalną atmosferę ulicznych więzi i relacji fasad między sobą. Gesty odnajdowane w różnych miejscach są podstawą do opisywania nowego piękna, które, poza niezaprzeczalną formalną urodą, jest poruszające poprzez powód tworzonego detalu-gestu: zdeformowania regularności spowodowane obecnością Drugiego – tu drugiej fasady.

Akcentowanie wagi takich niespektakularnych zachowań szeregowych fasad kamienic w zestawieniu z oryginalnością i wyjątkowością gestów jakimi posługują się monumenty w mieście, jest próbą wskazania na niedocenianą, bo drugoplanową rolę odgrywaną przez dziesiątki kamienic współtworzących całościową atmosferę miejskości. Bez ich udziału żadne miasto nie może być fascynujące i magiczne.

**5**

Gadamer pisze: *W doświadczeniu sztuki chodzi o to, że dzięki dziełu uczymy się pewnego specyficznego sposobu przebywania. Jest to przebywanie tym się odznaczające że się nie dłuży. Im bardziej tak przebywając zdajemy się na nie, tym wymowniej, tym pełniej się nam ono jawi. Istotą doświadczenia czasu w sztuce jest to, że uczymy się przebywania. Jest to zapewne stosowna dla nas, skończona odpowiedniość tego, co zwie się wiecznością* (Gadamer 1993, s. 61). Miasto jest starą sceną permanentnego obrzędu. Jest cierpliwym świadkiem zarówno codziennych zwykłych rytuałów, dramatów, jak i wyjątkowych spotkań. Jego zaułki pełne są ludzkich historii, które przechwują się przez lata w załomach murów. Piękno, uroda, tajemniczość miejskich scen może sprawić, że czasami bariera naszej szczelnej odrębności zostaje naruszona i na ten wyjątkowy moment dostrajamy się, a przynajmniej, uchylamy się na innych.

BIBLIOGRAFIA

J. Dominiczak, *Wzory planów prostokątnych w miastach. Studia z trójmiasta Gdańsk – Sopot – Gdynia*, praca doktorska, maszynopis dostępny w Bibliotece Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 1989.
J. Dominiczak, *Miasto dialogiczne – 12 esejów*, „Architektura-Murator, nr 10/2002-9/2003.
M. Douglas, [1970] *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
H. G. Gadamer, [1977] *Aktualność piękna*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
D. Goleman [2006] *Inteligencja społeczna*, Rebis, Poznań.
A. Rossi, [1966] *The Architecture of the City*, The MIT Press, New York, Cambridge 1991.
R. Sennett, [1994] *Ciało i kamień*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk.
R. Sennett, [1998] *Korozja charakteru*, Muza, Warszawa.
V. Turner, [1975] *Gry społeczne, pola i metafory: symboliczne działanie w społeczeństwie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagielońskiego, Kraków 2005.
W. Welsch, [2005] *Estetyka poza estetyką*, Universitas, Kraków.
R. Venturi, [1966] *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMA, New York.

Rafał Zawisza*

# PIĘKNE RZECZY

**BEAUTIFUL THINGS**
The first one who disposed the beauty was Marcel Duchamp. He put stool into art gallery. The first one who disposed the beauty in architecture was Le Corbusier. He built the most beautiful church and the most beautiful monastery in the entire world. He excluded therefore possibility of building any more beautiful buildings. The F117 fighter – masterpiece of design and technology – disposes it's beauty by itself – it drops the bomb and kills.

Jako pierwszy z pięknem rozprawił się Marcel Duchamp – wstawił do galerii sztuki sedes i domalował wąsy Giocondzie. Duchamp podnosząc przedmiot codziennego użytku do rangi dzieła artystycznego wyszedł daleko poza kategorie sztuki, zdyskredytował znaczenie tradycji i uwolnił odbiorcę od kanonów estetycznych w postrzeganiu „Dzieła". Paradoksalnie jednak – dał sygnał do rozpoczęcia stuletniej epoki estetyzacji życia – epoki „pięknych" przedmiotów którymi ludzie otaczają się na wyścigi. Dziś zwiedzający galerie sztuki na całym świecie oglądają instalacje video, starając się uwierzyć, że mają do czynienia z wiekopomnymi dziełami. Poustawiane na sobie wypchane kukły zwierząt aspirują do miana ikon rzeźby dwudziestego pierwszego wieku. Obok nich penisy na krzyżu i madonny przytulające butelkę coca-coli wywołują pomruki niezadowolenia wśród obrońców moralności i burze wśród krytyków. Wcześniej z pięknem w sztuce próbował rozprawić się Andy Warhol czyniąc na fali mnożących się „izmów", z puszki zupy, ikonę jemu współczesnej kultury czasów permanentnej awangardy. Być może w każdym z przypadków chodziło o naruszenie nietykalności sztuki ugruntowanej przez wieki.

Tadeusz Kantor rozprawił się z pięknem próbując bronić autonomii sztuki. Wpisał krzesło w poczet artystycznych przedmiotów i wyniósł je do skali architektonicznej, ponad jego własną skalę, nadał krzesłu rangę ponad przysługującą mu rangę:

*Zaraz na wstępie trzeba zaznaczyć, że krzesło nie było modelem. Było przedmiotem moich manipulacji. Nie było również rekwizytem. Pozbawiłem go bowiem jego użyteczności. Zabieg ten jest zawsze trudny, wymagający niekrępującej się niczym decyzji. Jest aktem bezinteresownym, a więc niebezpiecznym i ryzykownym, vis-a-vis życia absurdalnym. Jest po prostu aktem artystycznym* [1].

Krzesło – przedmiot realny, czasem elitarny, czasem całkiem zwykły, codzienny, stanowiący zawsze obiekt zainteresowań designerów, artystów, architektów. Linia, z której krzesło powstaje jest kształtem opisującym ducha czasu, obowiązującego stylu. Krzesło Kantora zostało przyjęte do świata sztuki jako przedmiot realny, nieartystyczny, który: *tylko przez swoje SAMOISTNIENIE USTAWIA CAŁĄ / SĄSIADUJĄCĄ / RZECZYWISTOŚĆ W SYTUACJI NIEREALNEJ! / (można by rzec <artystycznej>)* [2].

Nie wiadomo czy kontekst krzesła w Hucisku [3] może być przydatny w zrozumieniu celu, intencji, którym służą wyniesione ponad skalę architektoniczne ryby i lornetki Franka Gehrego. Czy w ich przypadku chodzi o coś podobnego – a mianowicie odrealnienie rzeczywistości poprzez postawienie zwyczajnego przedmiotu, śmiesznego swą pospolitością w potocznym odbiorze? Zdezorientowany krytyk Charles Jencks wspomniane ryby tłumaczy żydowskim pochodzeniem Gehrego – jakby artysta w patriotycznym uniesieniu chciał pokazać całemu

* Zawisza Rafał, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

światu podstawowy składnik jego diety z czasów dzieciństwa. Sam Gehry co do jednej sprawy nie pozostawia wątpliwości – pytany w kontekście Muzeum w Bilbao (piękne to czy tylko wzbudzające entuzjazm?), o to czy jest rzeźbiarzem czy architektem odpowiada że zdecydowanie architektem – musiał zaprojektować tam toalety. No i znów historia wraca do swego początku – do sedesu.

Jako pierwszy z pięknem w architekturze rozprawił się Le Corbusier. Ateista, wyznawca kultury antycznej, król betonu, twórca modulora opartego na najlepszych tradycyjnych zasadach kompozycji obowiązujących w sztuce – na zasadach złotego podziału, zbudował najpiękniejszy kościół i najpiękniejszy klasztor na świecie. Prawdopodobnie piękniejszych zbudować się już nie da. Klasztor jest tak piękny, że zakonnicy nie byli w stanie w nim wytrzymać (to nie ironia). Blok Marsylski jest tak doskonały, że mieszkańcy masowo z niego uciekli. Architekci i znawcy sztuki, zwiedzający te arcydzieła umierają z zachwytu i porzucają swe zawody, a naśladowcy Mistrza nigdy nie byli w stanie zbliżyć się do jego poziomu, musieli więc zacząć posługiwać się innymi kodami, dzięki czemu powstały piękne domy Eisenmanna, Mayera, cudowne budynki architektów japońskich i poetyckie projekty Heyduka. Niektórzy z naśladowców Mistrza zaś – ci których nie chcemy wspominać – przy pomocy polityków, sprawili że świat dookoła bywa taki brzydki.

Z pięknem w architektury skutecznie rozprawiają się kłamstwa obiektywów aparatów fotograficznych, kamer telewizyjnych i filmowych – zmuszają do widzenia świata takim jakim one go zarejestrowały i jakim życzą sobie pokazać i namawiają do lenistwa – nie ma sensu podróżować bo wszystko można oglądnąć nie wstając z krzesła. Z pięknem rozprawiają się kłamstwa wirtualnej rzeczywistości, która przestała być kłamstwem bowiem masowa jej dostępność uwiarygodnia ją.

Z pięknem architektury rozprawiają się afgańscy fanatycy, wysadzając w powietrze starożytne świątynie – skarby kultury. Podobnie rozprawiają się z pięknem architektury współczesnej taranując porwanymi samolotami dumne wieże WTC – skarby globalizacji. Przeciwko nim występuje najpotężniejsza armia świata wyposażona w najpiękniejsze samoloty. F117 sam rozprawia się ze swoim pięknem – otwiera luk bombowy, zrzuca pocisk i zabija.

PRZYPISY

[1] T. Kantor, *Krzesło i jego historia,* (maszynopis), 1971. cyt. za: L. Stangret, *Krzesło Tadeusza Kantora,* [w:] „W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora", Kraków 1997, s. 14.

[2] T. Kantor, *Manifest 70*, Kraków 1971, cyt. za: *tamże*, s. 21.

[3] 8 XII 1995 roku w Hucisku koło Krakowa w piątą rocznicę śmierci Kantora zbudowano 10 metrowe betonowe *Krzesło.*

Paweł Żuk*

# KICZ – WSPÓŁCZESNY AZYL PIĘKNA

THE DAUB – CONTEMPORARY ASYLUM FOR THE BEAUTY
Nowadays it is out of date to create easily beautiful architecture. The beauty is superfluous. The beauty should be discreet. The daub is a contemporary asylum for beauty. When we call something the daub – we can use as much beauty as we want. The daub may be beautiful.

**Piękno jest zbędne**

Współczesna architektura silniej niż kiedykolwiek uzależniona jest od rachunku ekonomicznego. Bez pieniędzy nie można niczego wybudować. Architektura rysowana „do szuflady" nie pozwala projektantom wyżywić rodzin. Projektują więc księgowi i inwestorzy, mówiąc potem architektom co mają narysować. W rachunku ekonomicznym wychodzi, że piękno jest zbędnym kosztem. Piękno bywa drogie. Czasem uda się kogoś przekonać, że piękno można jakoś sprzedać. Architekt nie jest artystą, architekt jest usługodawcą.

**Piękno nie jest interesujące**

Kicz został tak nazwany mniej więcej wtedy, gdy w sztuce zaczęły pojawiać się kierunki ceniące oryginalność. Jako że piękno odkryto jakiś czas wcześniej, w sposób oczywisty okazało się mało oryginalne i niezbyt błyskotliwe. *Piękno jest zjawiskiem wtórnym* [1]. W związku z tym stało się czymś niepotrzebnym a później niedopuszczalnym w tak zwanych wartościowych dziełach, popychających cywilizację do przodu. Gdyby nie było wtedy kiczu, wymyślono by go, aby stworzyć jakieś miejsce dla łatwego piękna, z którego można drwić. Kicz we wszystkich językach ma znaczenie pejoratywne, zaś piękno nie. Przypuszczalnie artyści znudzili się tworzeniem piękna i nazwali go wtedy kiczem. Piękno przestało się podobać twórcom, tym samym nie wypadało już tworzyć pięknej sztuki, gdyż to nie było już interesujące. Sztuka ma być przecież rozrywką.

**Kicz jest interesujący**

Początkowo kicz miał określać przede wszystkim brzydotę, niestety ta stała się atrakcyjna intelektualnie, bo szokowała i prowokowała do dyskusji. Kicz miał być łatwy w odbiorze a brzydota taka nie była. Brzydotę uznano za dość oryginalną, piękno zaś, przez swoją banalność, zajęło w pojęciu kiczu jej wstydliwe miejsce. Dadaiści bawili się brzydotą. Piękno nie było aż tak zabawne. Paradoksem jest, że łatwe piękno, gdy już zostało zapomniane przez szanujących się artystów, ponownie stało się interesujące i eksploatowane przez szaleńców tworzących pop-art oraz naiwnych wrażliwców w rodzaju Nikifora. Możliwe, że twórcy i mecenasi sztuki znudzili się również oryginalnością i brzydotą. Ludzie, szczególnie artyści, są dziwni.

**Architektura produktem**

Francuski badacz kultury Abraham Moles pisze: *Zjawisko kiczu związane jest z cywilizacją konsumpcyjną, która produkuje, by konsumować, i tworzy by produkować, w ramach cyklu kulturowego, którym centralne miejsce zajmuje pojęcie przyspieszenia* [2].

Architektura jest najbardziej użyteczną ze sztuk. Gdy stała się produktem funkcjonalizm początkowo wyparł z niej piękno jako coś zbędnego. *Godzenie użyteczności i urody kształtu przestrzeni stało się trudne, albo z góry jest skazane na niepowodzenie* [3]. Nie dostrzegano wtedy, że piękno może być komercyjnie użyteczne. Znawcy architektury wciąż doszukiwali się piękna w prostych formach modernizmu.

* Żuk Paweł, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.

Jednak zwykli ludzie nie dostrzegali go tam, gdyż było zbyt wyrafinowane i siłą rzeczy brakowało im niezbędnych kompetencji. Być może nie wiedzieli, że wielkie bloki z betonu są modernistyczne a więc piękne. Swoją potrzebę piękna zaczęli zaspokajać malując na ścianach jelenie i stawiając w ogrodach krasnale. (*…) czysty racjonalizm przekracza możliwości przeciętnej jednostki, która zawsze w swych zachowaniach jest pośledniejsza od rozumu* [4]. Pomysłowi ludzie kapitalizmu dostrzegli z czasem, że banalne piękno jakie reprezentuje kicz pomaga sprzedać produkt, także produkt – architekturę. Kazali wtedy architektom by ich projekty były piękne. Zaczęły więc powstawać ociekające pięknem kasyna w Las Vegas, wielkie centra handlowe, Disneylandy, multipleksy i domy przypominające pałace. Ludziom to się podobało, znawcom sztuki – nie. Światem rządzi kapitał a nie znawcy sztuki.

*Kicz wybrał drogę bycia pięknym, aby zachęcić nas do siebie. Piękno jakie reprezentuje zostało zaprzęgnięte w machinę konsumpcji* (…) [5].

**Piękno w niewiedzy**

Obecnie nie wypada projektować architektury nadmiernie pięknej. Jest to w złym guście. Piękno musi być subtelnie ukryte przed wzrokiem człowieka. Prawdopodobnie Frank O. Gehry o tym nie wie. Kicz to pewien cudzysłów dla sztuki. Gdy nazwiemy piękno kiczem – możemy je stosować w dowolnej ilość bez obawy, że przedawkujemy. Gdy zaprojektujemy coś nadmiernie pięknego – stworzymy kicz. Kicz może być piękną architekturą.

PRZYPISY

[1] A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 164.
[2] *Ibidem*, s. 20.
[3] D. Kozłowski, *7 przypadków architektury*, Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej, Kraków 2005.
[4] A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s.159.
[5] www.kiczosfera.yoyo.pl.

# SPIS TREŚCI

Wstęp 4

## 1

Tadeusz Barucki – *O pięknie ale i o tożsamości naszej współczesnej architektury* 9
Andrzej Białkiewicz – *Piękno dodane* 15
Aleksander Böhm – *Piękno przestrzeni rozległej* 19
Romana Cielątkowska – *Minimalizm jako aktualny nośnik piękna – „uderzenie w duszę”* 24
Armando Dal Fabbro – *Piękno jako pragnienie* 28
Richard Dargavel – *Anatomie porządku* 33
Gerhard J. Dürschke – *Refleksja estetyczna o końcu sztuki i o sztuce końca* 38
Raimund Fein – *O pięknie architektury współczesnej* 46
Adam Fołtarz – *Piękno ,,zaklęte'' w kamieniu. Przypadek geometrii* 49
Piotr Gajewski – *Architektura jako proteza (piękna)* 53
Jacek Gyurkovich – *Forma i kontekst* 56
Sławomir Gzell – *Ćwiczenia z podziwiania architektonicznej urody* 62
Zvi Hecker – *Bolesne porody piękna* 66
Barbara P. Jękot – *Siła mądrości i zgłębionej radości przeciw pięknu spłyconemu* 68
Dariusz Kozłowski – *O pięknie architektury (współczesnej) – uwagi o ułomności rzeczy użytecznych* 74
Jeremi T. Królikowski – *Fenomen piękna architektury* 78
Konrad Kucza-Kuczyński – *Piękna architektura – czy piękno architektury, czyli: czytając Stróżewskiego* 83
Rolf Kuhn – *Współczesna architektura na wodzie w kontekście historycznym* 87
Ewa Kuryłowicz – *Piękno w autentyzmie czy autentyzm piękna?* 92
Waldemar Marzęcki – *Piękno narastania* 98
Maria Misiągiewicz – *Meandry zadziwiania w architekturze nowoczesnej* 103
Antonio Monestiroli – *„Cud rzeczy prostych”* 109
Juan Manuel Palerm Salazar – *Projekt i zmysł estetyczny* 115
Piotr Patoczka – *Psuje w krajobrazie* 124
Alberto Pratelli – *O formie i pięknie. Architektura w liczbie mnogiej* 129
Elżbieta Przesmycka – *Kultura architektury* 139
Paola Rizzi, Lorenzo Cotti – *La Beauté...* 145
Stefan Scholz – *De gustibus non est disputandum* 149
Ewa Węcławowicz-Gyurkovich – *Czy architektura musi być piękna?* 152
Janusz A. Włodarczyk – *Kolor i ślepcy* 158
Zbigniew Zuziak – *Piękno nie jedyne* 162
Maria J. Żychowska – *Refleksje o pięknie i architekturze* 165

# 2


Janusz Barnaś – *Kryterium piękna w architekturze* 173
Przemysław Bigaj – *O współistnieniu piękna i celowości w architekturze* 177
Agata Bonenberg – *Piękno integracji. Zespolenie przestrzeni mieszkania i pracy na przykładzie projektu „Trento" autorstwa Renzo Piano* 182
Kazimierz Butelski – *Trzy razy ukryte i trzy razy odkryte – sposoby poszukiwania piękna w projektach Bernarda Khoury* 188
Wojciech Chmielewski, Filip Chmielewski – *Piękno, to więcej niż użyteczność* 193
Ewa Cisek – *Równowaga i harmonia jako piękno współczesnej architektury Norwegii* 197
Anna Ciżewska-Czarnecka – *Dyskretny urok architektury współczesnej* 202
Jacek Czechowicz – *Współczesna architektura sakralna Krakowa – awangarda i tradycja – w poszukiwaniu piękna* 204
Elżbieta Czekiel-Świstalska – *Piękno współczesnej przestrzeni architektonicznej i jego wpływ na człowieka* 210
Grażyna Czora – *Wizerunek dzienny i nocny obiektu – poszanowanie czy kontestacja?* 215
Jacek Czubiński – *Dzieło architektury a piękno* 221
Ewa Dworzak-Żak – *Zmienna szata zewnętrzna – nowa estetyka* 224
Wojciech Eckert – *Rewitalizacja Zielonogórskiej Starówki – piękno do przywrócenia* 230
Piotr Fiuk – *Próba poszukiwania piękna w formie współczesnych kamienic staromiejskich* 235
Anna Frysztak – *Piękno subiektywne zglobalizowanej architektury* 240
Marcin Galas – *Odkryte piękno* 246
Witold Gilewicz – *Miasto – „stare" piękno… „nowe" piękno?* 249
Barbara Ewa Gronostajska – *Piękny ogród w mieszkaniu* 252
Mateusz Gyurkovich – *Nowe formy muzeów w tkance miejskiej* 257
Beata Juchniewicz – *Miasto – piękno i pragnienia* 261
Beata Gibała-Kapecka, Tomasz Kapecki – *Byt sam w sobie czy alternatywny świat?* 265
Agnieszka Kłopotowska – *Niewidzialna architektura – status piękna w pozawzrokowej percepcji przestrzeni architektonicznej* 269
Maciej Kłopotowski – *Piękno – oswojona oryginalność* 275
Paweł Kochański – *Modernizacja budynków pofabrycznych w Zielonej Górze – nowa estetyka starych dzielnic* 278
Grażyna Kodym-Kozaczko – *Konwencja na usługach konformizmu. Archaizacja we współczesnej architekturze Poznania* 284
Angelika Korczyńska – *Próba zdefiniowania przestrzeni dla komunikacji na przykładzie projektu dworca autobusowego w Krakowie – problemy estetyki i funkcji* 289
Agnieszka Kossowska – *Piękno albo oryginalność? Oto jest pytanie* 295
Mieczysław Kozaczko – *Prawo Lippsa-Meyera we współczesnej estetyce architektury* 298
Magdalena Kozień – *O radości z piękna* 303
Tomasz Kozłowski – *Nie ma piękna w architekturze współczesnej?* 306
Marek Lisowski – *Problematyczne piękno architektury komercyjnej* 310
Sławomir Łotysz – *Piękno politycznie poprawne. w poszukiwaniu wzorców nowej architektury po przemianach 1956 roku* 315

Beata Makowska – *Architektura© – nowe formy w chińskiej architekturze współczesnej* 321
Beata Malinowska-Petelenz, Anna Petelenz – *Kicz i kamp, jako ponowoczesne kategorie przetworzonego piękna, czyli refleksje o Licheniu* 327
Piotr Marciniak – *Racjonalne piękno architektury w epoce informacji* 332
Wiesław Michałek – *Inżynieria narracyjna* 335
Anna Mielnik – *Piękno w pustce* 339
Renata Mikielewicz – *Piękno brzydoty – nowa (?) estetyka codzienności* 344
Małgorzata Mizia – *Uroda względności* 348
Grzegorz Nawrot – *Architektura – sen o miejscu dla pięknych zdarzeń* 353
Wojciech Niebrzydowski – *Logika konstrukcji a piękno* 358
Beata Nowogońska – *Piękno gotyku, piękno współczesne – jak je połączyć?* 364
Aleksander Owerczuk – *Destrukcyjny czynnik czasu a piękno architektury* 368
Jolanta Owerczuk – *Architektura z lotu ptaka* 372
Karolina Pacholewicz – *Rzeźba czy maszyna architektoniczna* 376
Bogusław Podhalański – *Piękno a współczesne centrum metropolii* 379
Anna Porębska, Davide Tidoni – *Alikwoty piękna* 384
Janusz Purski – *O urodzie rzeczy architektonicznej* 387
Joanna Seremak – *Piękno rzeźbiarskiego betonu. Recepcja idei Le Corbusiera* 389
Piotr Setkowicz – *Nigredo – czyli kolor w odwrocie* 392
Jan Skalski – *Piękno i architektura – zawsze razem* 397
Maciej Skaza – *Oblicza piękna* 400
Marta Skiba – *Rozmyte miary przestrzeni miejskiej – w poszukiwaniu piękna* 404
Anita Staszewska-Furmanek – *Piękno czy estetyka dialogu?* 409
Bolesław Stelmach – *Architektura minimalistyczna. Wybrane aspekty* 414
Krystyna Strumiłło – *Architektura – piękna czy oryginalna?* 419
Jarosław Szewczyk – *Piękno manifestu* 421
Ernestyna Szpakowska – *Miasto funkcjonalistyczne jako klasyczne dzieło sztuki* 426
Jolanta Tofil – *Forma organiczna konstrukcji cięgnowej mostów i przekryć – piękno struktury naturalnej* 433
Andrzej Tokajuk – *Piękno, oryginalność, kicz i estetyka drugiej kategorii w architekturze współczesnej* 438
Mariusz Twardowski – *Ulotne ikony architektury* 443
Otmar Vogt, Beata Vogt, Farid Nassery – *Proporcje we współczesnej architekturze polskiej na przykładzie Krakowa* 447
Ewa Wala – *Transparentne fasady medialne* 450
Małgorzata Włodarczyk – *Piękno utracone?* 457
Elżbieta Waszczyszyn – *Architektura zdrowia – pomiędzy pięknem a technologią* 460
Sławomir Wojtkiewicz – *Piękno w architekturze Europa vs Ameryka. Na przykładzie Kansas City* 466
Grzegorz Wojtkun – *Między pięknem a użytecznością architektury mieszkaniowej „Użyteczne piękno" wielorodzinnego mieszkalnictwa na początku XXI stulecia* 471
Jan Wrana – *Poszukiwanie piękna w architekturze współczesnej* 477
Artur Zaguła – *Piękno cyfrowe* 482
Monika Zawadzka – *Znów piękne miasto? O potrzebie badań architektonicznych w przestrzeniach publicznych miasta* 485
Rafał Zawisza – *Piękne rzeczy* 491
Paweł Żuk – *Kicz – współczesny azyl piękna* 493

# TABLE OF CONTENTS

Introduction 4

# 1

Tadeusz Barucki – *The Beauty but also the Identity of the Polish Contemporary Architecture* 9
Andrzej Białkiewicz – *Added Beauty* 15
Aleksander Böhm – *Beauty of the Extensiveness* 19
Romana Cielątkowska – *Minimalism as the Current Carrier of Beauty – „A Punch in the Soul"* 24
Armando Dal Fabbro – *Beauty as Desire* 28
Richard Dargavel – *Anatomies of Order* 33
Gerhard J. Dürschke – *The End of Art and the Art of the End* 38
Raimund Fein – *About Beauty in Contemporary Architecture* 46
Adam Fołtarz – *Beauty „Hidden" in the Stone. A Geometric Case* 49
Piotr Gajewski – *Architecture As Prosthesis (Beautiful)* 53
Jacek Gyurkovich – *Form and Context* 56
Sławomir Gzell – *Exercises on Architectural Beauty* 62
Zvi Hecker – *Painfull deliveries of beauty* 66
Barbara P. Jękot – *Skilfull Action and Deep Happiness Versus Shallow Beauty* 68
Dariusz Kozłowski – *On The Beauty of (Contemporary) Architecture – Remarks On Useful Things' Imperfect*ion 74
Jeremi T. Królikowski – *Beauty of Architecture as Phenomenon* 78
Konrad Kucza-Kuczyński – *Beautiful Architecture And – Beauty of Architecture* 83
Rolf Kuhn – *Contemporary Architecture in its Historical Context and on the Water* 87
Ewa Kuryłowicz – *Beauty in the Authenticity or Authenticity of the Beauty?* 92
Waldemar Marzęcki – *Beauty of Increase* 98
Maria Misiągiewicz – *Meander Of Astonishment In Modern Architecture* 103
Antonio Monestiroli – *„The Wonder of Elementary Things"* 109
Juan Manuel Palerm Salazar – *Project and Aesthetic Sense* 115
Piotr Patoczka – *Landscapes Destroyers* 124
Alberto Pratelli – *Della Forma e Della Bellezza. Architetture* 129
Elżbieta Przesmycka – *Culture of Architecture* 139
Paola Rizzi, Lorenzo Cotti – *La Beauté...* 145
Stefan Scholz – *De Gustibus non est Disputandum* 149
Ewa Węcławowicz-Gyurkovich – *Does Architecture Must be Beautiful?* 152
Janusz A. Włodarczyk – *Colour and Blinds* 158
Zbigniew Zuziak – *Open Space of Beauty* 162
Maria J. Żychowska – *Reflections of Beauty and Architecture* 165

# 2


Janusz Barnaś – *Criterion of Beauty in Architecture* 173
Przemysław Bigaj – *About Coexistence Beauty and Purposefulness in Architecture* 177
Agata Bonenberg – *Beauty of Integration. The Unification of Living and Work Spaces Based on the Example of „Trento" Project by Renzo Piano* 182
Kazimierz Butelski – *Cover and Uncover Beauty – Three Examples of Designs Made by Bernard Khoury* 188
Wojciech Chmielewski, Filip Chmielewski – *Beauty is More than Utility* 193
Ewa Cisek – *Simplicity and Harmony as the Beauty of the Norwegian Contemporary Architecture* 197
Anna Ciżewska-Czarnecka – *The Discreet Charm of Contemporary Architecture* 202
Jacek Czechowicz – *Contemporary Sacred Architecture of Krakow – an Avant-Garde and Tradition – Searching of Beauty* 204
Elżbieta Czekiel-Świstalska – *The Influence of the Modern Architectural Space Beauty on the Human Being* 210
Grażyna Czora – *Day and Night „Building Illustration" – To Respect or to Reject the Intentions of the Building Creator?* 215
Jacek Czubiński – *The Architectural Work and Beauty* 221
Ewa Dworzak-Żak – *Changing External Vestment – New Aesthetics* 224
Wojciech Eckert – *Revitalizing the Old Town in Zielona Góra. A Beauty to be Restored* 230
Piotr Fiuk – *Attempt at Finding Beauty in the Forms of Contemporary Old Town Tenements* 235
Anna Frysztak – *Subjective Beauty of Global Architecture* 240
Marcin Galas – *Beauty Discovered* 246
Witold Gilewicz – *The City – „Old Beauty… Modern Beauty"?* 249
Barbara Ewa Gronostajska – *Beautiful Garden in the House* 252
Mateusz Gyurkovich – *New Forms of the Museums within City Fabric* 257
Beata Juchniewicz – *City – Beauty and Desires* 261
Beata Gibała-Kapecka, Tomasz Kapecki – *Entity Itself or Alternative World?* 265
Agnieszka Kłopotowska – *Invisible Architecture – Status of Beauty in Extraoptical Perception of Architectonic Space* 269
Maciej Kłopotowski – *Beauty – accustomed originality* 275
Paweł Kochański – *Modernization of Postindustrial Buildings in Zielona Gora – A New Esthetic of the Old Districts* 278
Grażyna Kodym-Kozaczko – *Convention at Service of Conformism. Archaisation in Contemporary Architecture of Poznan* 284
Angelika Korczyńska – *An Attempt to Define the Communication Space, Based on the Bus Station's Plan in Cracov – Aesthetics and Function Problems* 289
Agnieszka Kossowska – *The Beauty or the Originality? This is a Question* 295
Mieczysław Kozaczko – *Lipps-Meyer's Principle in Modern Architectural Aesthetics* 298
Magdalena Kozień – *Enjoying the Beauty* 303
Tomasz Kozłowski – *No Beauty in Architecture?* 306

Marek Lisowski – *The Doubtful Beauty of Commercial Architecture* 310
Sławomir Łotysz – *A Politically Correct Beauty: in a Search for New Architecture in the Post–1956 Thaw Poland* 315
Beata Makowska – *Architecture© – New Forms in Chinese Contemporary Architecture* 321
Beata Malinowska-Petelenz, Anna Petelenz – *Kitsch and Camp – as a Postmodern Categories of the Transformed Beauty – Contemplations About the Licheń* 327
Piotr Marciniak – *The Rational Beauty of Architecture in the Information Age* 332
Wiesław Michałek – *Narration Engineering* 335
Anna Mielnik – *Beauty in Emptiness* 339
Renata Mikielewicz – *The Beauty of the Ugliness – the New (?) Everyday Aesthetics* 344
Małgorzata Mizia – *Beauty of Relativity* 348
Grzegorz Nawrot – *Architecture – a Dream about a Place for Beautiful Events* 353
Wojciech Niebrzydowski – *The Logic of Construction and the Beauty* 358
Beata Nowogońska – *Beauty of Gothic, Beauty of Modern Times – How to Merge Them?* 364
Aleksander Owerczuk – *The Destructive Time Factor and the Beauty of Architecture* 368
Jolanta Owerczuk – *Architecture from Bird's Eye View* 372
Karolina Pacholewicz – *Sculpture or Architectural Machine* 376
Bogusław Podhalański – *Beauty vs Contemporary Metropolitan Core* 379
Anna Porębska, Davide Tidoni – *Aliquots of Beauty* 384
Janusz Purski – *About the Beauty of an Architectonic Thing* 387
Joanna Seremak – *Sculptural Concrete's Beauty. Reception of le Corbusier's Ideas* 389
Piotr Setkowicz – *Nigredo – That is Colour in Retreat* 392
Jan Skalski – *Beauty and Architecture – Always Together* 397
Maciej Skaza – *Faces of Beauty* 400
Marta Skiba – *The Fuzzy Aggregation in City Space – in Pursuit of Beauty* 404
Anita Staszewska-Furmanek – *Beauty of Architecture or Aesthetics of Dialogue?* 409
Bolesław Stelmach – *Minimal Architecture. Selected Aspects* 414
Krystyna Strumiłło – *Architecture – Beautiful or Original?* 419
Jarosław Szewczyk – *Manifesto Beauty* 421
Ernestyna Szpakowska – *Functional City as Classical Piece of Art* 426
Jolanta Tofil – *The Organic Form of String Structures of Bridges and Roofs Constructions – The Beauty of Nature Structure* 433
Andrzej Tokajuk – *Beauty, Originality, Kitsch and Second Category Aesthetics in Contemporary Architecture* 438
Mariusz Twardowski – *Elusive Icons of Architecture* 443
Otmar Vogt, Beata Vogt, Farid Nassery – *Proportions in the Present Polish Architecture on the Example of Cracow* 447
Ewa Wala – *Transparent Media Facades* 450
Elżbieta Waszczyszyn – *Medicare Architecture – Between The Beauty And The Technology* 457
Małgorzata Włodarczyk – *Beauty Dawn the Drain?* 460
Sławomir Wojtkiewicz – *The Beauty in Architecture Europe vs America* 466
Grzegorz Wojtkun – *Between the Beauty and the Usefulness of the Living Architecture. The „Useful Beauty" of the Housing Estates at the Beginning of 21st Century* 471

Jan Wrana – *Searching for Beauty in Modern Architecture* 477
Artur Zaguła – *Digital Beauty* 482
Monika Zawadzka – *Beautiful City, Again? Why do We Need Architectural Research in the Public Spaces Of The City* 485
Rafał Zawisza – *Beautiful Things* 491
Paweł Żuk – *The Daub – Contemporary Asylum for the Beauty* 493