Robert Barełkowski*

MROCZNA STRONA ARCHITEKTURY. PRAWDA W DETALACH SKRYWANYCH

Artykuł konfrontuje wyobrażenia o znaczeniu detalu z doświadczaniem detalu w obiektach architektonicznych, które dla teorii architektury stały się znaczące, a których autorzy cieszą się statusem postaci aktywnie współkształtujących współczesną myśl projektową. To cztery spojrzenia na obiekty znane od strony, która zazwyczaj jest pomijana, na detal ujawniający pieczołowitość pracy architekta i poziom jego maestrii.

Słowa kluczowe: teoria architektury, krytyka architektoniczna, detal architektoniczny

Obecnie formowany kształt teorii architektury natrafia na fundamentalny problem – co jest zagadnieniem architektury, a co jest zagadnieniem wyobrażenia o architekturze? Co jest koncepcją funkcjonowania dyscypliny, a co jest interpretacyjnym bytem uniezależnionym od swojego źródła, ale też i oderwanym od jego rzeczywistej postaci? Brak wyrazistości co do granic dyscypliny, co do eksplikowanych przez nią idei, co do możliwości określenia treści, jakie ona przekazuje, związany jest z trzema zjawiskami.

Jednym z nich jest zapożyczony ze sztuki relatywizm, przyzwolenie na rozszerzenie pojęcia dzieła architektonicznego na rozmaite ekstensje funkcjonujące całkowicie bez związku z jego rzekomym źródłem – to wszelkie informacje wypowiadane przez samych autorów lub przez krytyków architektury, dopisujące nieistniejące znaczenia lub reinterpretujące obiekt według preferencji własnych, umownych i nie związanych w żaden sposób z fizyczną postacią obiektu. Świat interpretacji uniezależnił się od architektury i jej komentowanie oraz odzwierciedlanie stanu dyscypliny stało się konkurencyjnym mirażem wobec fizycznego doświadczenia, często przecież niedostępnego [1].

Druga tendencja jest pochodną przemożnego wpływu, jaki technologie informatyczne wywarły na rzeczywistość. Zbudowana za pomocą maszyn przestrzeń transferu wielorakich informacji wzmocniła poczucie, że nie tylko do pomyślenia, ale i całkowicie uzasadnione jest równoprawne traktowanie bytu realnego, nazywanego teraz analogowym, co wirtualnego, zamierzonego pierwotnie jako element wspomagania i poprawy kontroli nad rzeczywistością, a teraz wyzwolonego i podniesionego niemal do rangi alternatywnego świata [2]. Kłopotliwy skutek wirtualizacji przestrzeni ma swoją manifestację w multiplikacji owych wirtualnych odbić, a meandry sfery behawioralnej, naszej znajomości mechanizmów subiektywizujących percepcję materialnych elementów środowiska, nie ułatwiają w żaden sposób poruszania się w gąszczu bytów pozornych i ekstrahowania z niego tego szczególnego, który warto zgłębiać i rozumieć i który – nawet jeśli nie jest prawdą rzeczywistości –

* Barełkowski Robert, dr hab. inż. arch., prof. ZUT, Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny w Szczecinie, Wydział Budownictwa i Architektury, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego.

to zbliża się do niej, ponieważ oferuje mechanizmy poznawcze sięgające głębiej tam, gdzie choć część informacji można obiektywnie falsyfikować.

Trzecie zjawisko to inwersja hierarchii obiektu architektonicznego, w której jego obecność metafizyczna odwraca kolejność i znaczenie w stosunku do jego sfery materialnej. Trzeba zastrzec, że zjawisko to przyporządkować należy percepcji, a nie samemu bytowi. Ważne jest tu zrozumienie dzieła architektonicznego jako skutek percepcji obiektu kodującego określoną informację, zaplanowanego jako czynnik wyzwalający ściśle określoną lub całkowicie przypadkową reakcję dekodowania, podjętą przez obserwatora. Obserwacja fizyczna skupia się najpierw na całości, później dostrzega detal, jej drobny fragment. To prosta i zrozumiała struktura, ustalająca prymat rzeczy nad ich częściami, prymat istoty nad jej atrybutami. W świadomości obserwatora odbija się masyw kubatury lub doświadczenie przestrzeni otwartej, a dopiero później zaistnieć mogą mniejsze części, bowiem percepcja detalu rozgrywa się dopiero wraz ze skróceniem dystansu obserwacyjnego, ze zmianą skali. Warstwa znaczeniowa działa jednak inaczej. Przemawia do umysłu, który filtrując informacje musi je przetworzyć i zbudować z nich logiczny ciąg rekonstruujący ideową reprezentację przestrzeni. Musi także wyeliminować nadmiar danych, których ilość uniemożliwia tworzenie mentalnego odwzorowania możliwego do ogarnięcia. W pierwszej kolejności to detal zostaje zakotwiczony w świadomości obserwatora, podejmującego trud zrozumienia obiektu architektonicznego.

Detal zdaje się być narzędziem przybliżającym poznanie prawdy o architekturze. Prawdy może nie do końca osiągalnej, ale odczytywanej z namacalnej przestrzeni, z bezpośrednio odczuwanego jej przekazu. Naturalnie, rozważanie pojęcia prawdy w odniesieniu do architektury jest kwestią nieostrą, daleką od jednoznaczności, ale przecież sama prawda o obiekcie jest ideałem, dążeniem, którego nie wypierają różnorodne, nawet te relatywizujące poszukiwania kreacyjne. Architektura zatem może mieć przekaz szczery albo też komunikować koncepcję ambiwalentnych walorów, niejasności, wieloznaczności, czy wręcz braku przekazu (chyba jedynie pozornie), ale sam transfer informacji musi być zrozumiały, koncept, który mają odebrać obserwatorzy, musi być możliwy do dekodowania.

Jedyne, co specyficznego pamiętamy z doświadczanych przestrzeni to właśnie detale. Pozostałe wyobrażenia mają charakter dalekich uproszczeń, archetypicznych lub typologicznych obrazów przywoływanych przez pamięć bez precyzji umożliwiającej wierność, a więc prawdę odwzorowania. Nie przyswajamy sobie identyfikacji przestrzeni za pośrednictwem wyobrażenia całościowego, lecz wyobrażenia fragmentarycznego, będącego selektywną syntezą konceptualnego szkieletu myślenia o danej przestrzeni [3].

Ów wstęp miał za zadanie wskazanie szerokich implikacji wynikających z relacji między obiektem architektonicznym, detalem architektonicznym, a odbiorcą przestrzeni – człowiekiem. Miał również za zadanie wskazać wybiórcze skupienie człowieka na detalach odczytywanych nierzadko jako symbole lub syntetyczne dla całego obiektu totemiczne reprezentacje. Wprawdzie detal oddziałuje w zróżnicowanych skalach, istotnego fragmentu obiektu, albo drobnego elementu w skali człowieka, dającego się poznawać przez dodatkowy, obok wzroku, zmysł, bądź też wyeksponowanego składnika wyposażenia, któremu nagle przypisano dodatkową warstwę znaczeniową (przez definiowanie rytmu, budowanie kontrastu materiałowego, zmianę nastroju w przestrzeni), istotna jest tu zdolność do uproszczeń niezdolnych zmienić znaczenia detalu (lub braku konieczności upraszczania). Można powiedzieć, że detal jest takim nieredukowalnym składnikiem przekazu ideowego.

Drugą część artykułu stanowić ma oparty na analizie wybranych przykładów dowód, że detal komunikując

prawdę o obiekcie odzwierciedla równocześnie jakość samej architektury, mówi, jak zręcznie, sprawnie, konsekwentnie przeprowadzony został proces projektowania. Detal decyduje o tym, czy zamysł twórczy jest ucieleśniony w pełni, czy jedynie w szkicu. Przesądza o tym, czy to architektura wybitna, czy – jeśli w ogóle – jedynie wybitny pomysł. Ujawnia, czy przez detal daje się poznać w większym stopniu całość obiektu architektonicznego, czy za jego pośrednictwem obnażona zostaje niespójność i arbitralność kreacji [4]. Najbardziej ujawnia to detal miejsc niechcianych, miejsc, które z samej swej natury, przeznaczenia, akomodowanej technologii nie są dla projektu najważniejsze.

Projekty Gehry'ego mają specyficzny, niepowtarzalny styl, umykający nieco próbom klasyfikowania. Zdolność łączenia wizji artystycznej z wyrafinowaną strukturalizacją przestrzeni, której Gehry nadaje konkretne przeznaczenie, jest czymś godnym szczególnego uznania. Naturalnie ów zindywidualizowany w porównaniu z innymi praktykami architektonicznymi, ale zunifikowany wewnątrz zespołu projektowego, w którym od kilku lub nawet kilkunastu lat zaczął dominować, zrutynizowany nieco proces, daje efekt w postaci rzeźbiarskich wariacji na zadany temat. Projekty Gehry'ego i te bardziej, i te mniej udane, są czytelną wizytówką marki. Choć u amerykańskiego architekta dostrzec można produkty wybitne [5], to niektóre w uzasadniony sposób budzą kontrowersje. Walt Disney Concert Hall należy to tych projektów, które są szczególnie hołubione. Ostatecznie przecież proces projektowy tego budynku trwał od 1987 roku aż do 2003. Intrygujące jest jednak to, że wizerunek obiektu kreowany jest w oparciu o dwa zasadnicze ujęcia – pamiętnego rzeźbiarskiego narożnika eksponującego kaskadę obłożonych stalą nierdzewną skorup i charakterystycznego ciepłego wnętrza z niestandardowymi organami zamykającymi scenę. Jednak specyfika przestrzeni Los Angeles, funkcjonująca w oparciu o kwartałową, autonomiczną zabudowę, mająca problem z utrzymaniem wrażenia ciągłości struktury downtown, a zarazem wizerunek pozostałych elementów sali koncertowej obnażający, niestety, typowy dla niektórych rozwiązań Gehry'ego sposób dostawiania do prostej bryły skomplikowanych i niezwiązanych z nią powłok, zgiętych i poprzecinanych, pokazują inne oblicze tego kosztującego niemal 300mln dolarów budynku użyteczności publicznej. Południowe skrzydło WDCH jest rozczarowującą twarzą, jaką kompleks wypełniający cały kwartał między South Grand Ave a South Hope St. pokazuje w kierunku centrum, w stronę gęściej zamieszkanej i intensywniej użytkowanej publicznie części centrum L.A. Dach WDCH jest spektakularny pod względem możliwości podglądania spektaklu, widoków na stalowe okładziny innych, niż te z narożnika Grand i West 1st St., ale to zaułek w mieście nie pełniący żadnej aktywnej funkcji, sporadycznie tylko wykorzystywany, podczas gdy pudełkowate kształty z bezosobowymi oknami skrzydła południowego oraz cokołu od zachodu i częściowo też od północy (ze względu na spadek terenu) wzmocnione przez całkowitą bierność funkcjonalną tych fasad i sprymitywizowane doklejonymi, mało wyszukanymi daszkami będącymi rzekomą kontynuacją wielkiej rzeźby pokazują, że architekta od czasu do czasu zadowala intelektualny półprodukt.

Każda sytuacja przestrzenna jest unikalna dla tej rangi obiektów. Rozbudowa muzeum Reina Sofia w Madrycie autorstwa Nouvela silniej przylega do struktury zabudowy dzielnicy Atocha, musi honorować kontekst starszego budynku i jego skalę. Trudne, bo kłopotliwe, wciśnięte u zbiegu Ronda de Atocha i Passo de Sta Maria de la Cabeza, wejście do atrium i efektowna fasada frontowa nie są jednak ostatecznym potwierdzeniem marki Nouvela, nie jest to nawet piąta elewacja, która, co typowe dla tego projektanta, kształtuje specyfikę architektonicznego wizerunku nie tylko w widoku z lotu ptaka. To skromna,

tylna elewacja od Calle del Hospital, dopracowana w szczegółach, w zamierzeniu nie będąca przedmiotem zainteresowania zwiedzających, wypełniona rampami, dokami, schodami ewakuacyjnymi, murami oporowymi. Fasada północno-zachodnia pozostaje w cieniu niemal cały dzień, nadto nie zamierza konkurować z pozostałymi silnie ekspresyjnymi fasadami południowymi. A jednak jest w niej niezbędne dopełnienie myśli architektonicznej, jest dbałość o kulturę funkcjonowania nie tylko tego, co oczywiste, co widać gołym okiem, ale także tego, co pozostaje w cieniu, by zapewnić komfort przestrzenny korzystającym z funkcji podstawowej – muzealnej, związanej z galerią sztuki. Techniczno-gospodarczy charakter tego oblicza Reina Sofia jest nieskrywany. Podkreśla go uboższa formuła tworzenia ściany osłonowej, wyrazistsza, ale i prostsza ekspozycja ram nośnych, spokojniejsza, ale wcale nie prymitywniejsza konfiguracja kolorów i materiałów elewacyjnych.

Analogiczne kontrasty zauważa się w odniesieniu do detali będących znaczniejszymi fragmentami, a częściej do tych, elementów, które w odniesieniu do budynku wydają się być niemal zupełnie nieważne. Odważny i uznany przez odbiorców koncepcji i ideowych poszukiwań Rema Koolhaasa za wyjątkową aplikację pomysłu uczynienia z pochylonej i zginanej powierzchni podstawowego czynnika organizującego przestrzeń wewnętrzną budynek *Educatorium* najwięcej interesujących wątków de facto realizuje jednak w sferze planowania zachowań energetycznych, a nie w sferze formalnej. Niemniej to właśnie formalna strona wpływająca na kształt przestrzeni wewnętrznej, na intrygowanie zróżnicowanymi poziomami, rampami, podniesioną powierzchnią stropu udatnie formującą dość delikatną, audytoryjną geometrię sal wykładowych, stała się sygnaturą tego obiektu. Efekt podkreśliła pochylona szklana ściana, której zadaniem było uczynić żelbetową powłokę jeszcze bardziej wymowną, pozornie zaprzeczającą grawitacji. Tymczasem *Educatorium* jest klasycznym przykładem rozdźwięku między głoszoną teorią i intencjami a rzeczywistością architektury i, ostatecznie, jej percepcji. Doświadczenie związane z obserwacją obiektu w przestrzeni kampusu w Utrechcie pokazuje nie tylko problem pominięcia aspektu zachowania materiału w konkretnych uwarunkowaniach eksploatacyjnych, bo po materiale – zarówno betonie, jak i elementach metalowych – widać dość szybko oddziaływanie czasu. Detal, ujawniający konsekwencję lub jej brak u projektanta widać w absurdalnym rozwiązaniu drzwi ewakuacyjnych, wstawionych w pochyloną fasadę i wyraźnie nie dostosowanych do sytuacji. Nie tylko niemożność racjonalnego otwierania tych drzwi, ale i ich masywne ramy ewidentnie przeczą formalnym i ideowym koncepcjom tej części obiektu, a obserwator ma wrażenie, że jednak architektura przegrała z grawitacją [6].

Moneo znany jest ze swojego perfekcjonizmu i dopilnowywania szczegółów konstruujących identyfikację obiektu architektonicznego. Jego drzwi do części technicznej w cokole stanowiącym część rozbudowy *El Prado* o wschodnie sekcje upakowane w autonomicznym budynku po drugiej stronie Calle de Ruiz de Alarcon kontynuują świadomie i precyzyjnie motywy napotkane w całości prac podjętych przezeń w świątyni madryckiej sztuki i kultury. Proste drzwi do nieinteresującej, z punktu widzenia zwiedzającego, sekcji budynku eksponują, z daleka skromnie, z bliska w sposób stonowany, ale zdecydowany, motyw zderzających się ze sobą pasm metalu i bruzd, stanowiących echo detali zastosowanych w na nowo przeprojektowanej przez Moneo strefie wejściowej do głównej części galerii sztuki. Motyw ten w zróżnicowany sposób napotyka się zarówno w rysunku sufitu podwieszanego w przywołanym holu, we fragmentach jego fasady, ale i na dachu dostępnym z ulicy, w kompozycji rosnącego tam żywopłotu. Autor nie epatuje tym detalem, ale w sposób subtelny pokazuje

jego odbicia w różnych materiałowo aplikacjach. Sufit podwieszany to lekkie aluminiowe taśmy; elementy przysłon w części zachodniej wykonano z drewna lub stali, a w części wschodniej zrobiono nawet ażurowe przekrycia nad studniami technologicznymi, zrealizowane z płaskowników [7]. Moneo nadaje detalowi wielowartościowego wymiaru. Prowadzi pełen interesujących niuansów proces scalania identyfikacji przestrzeni, pozostawia delikatne ślady, które integrują dwa zdawałoby się odrębne budynki (połączone podziemnym łącznikiem).

Detal jest tym składnikiem architektury, który pomimo często niewielkich rozmiarów przesądza o jakości architektury – jak podobno stwierdził niegdyś Mies van der Rohe mówiąc oczywiście o architekturze, „Bóg tkwi w detalach" [8]. I trzeba podkreślić, że jego perfekcjonistyczne podejście do projektowanych budynków widać dziś choćby w Chicago, a cień tej postawy widoczny jest nawet w starannej odbudowie miesiańskiego pawilonu w Barcelonie. Barbarito, mający jako inżynier mało wspólnego ze sztuką czy architekturą, kontynuuje tę myśl stwierdzając, że od przeciętności znakomitość odróżnia przywiązanie do detalu. To zdanie dające się odczytać na dwa sposoby pokazuje w sposób szczególny ważność dostrzegania drobnego detalu w kontekście całości i całości odbijanej w detalach. Pokazuje złożoność jakości przestrzeni, która potrzebując dobrej architektury, oczekuje jej aplikacji na każdym poziomie, w każdej skali, nie tylko konceptualnej. Architektura jest przecież działaniem łączącym świat wyobraźni z dostępną doświadczeniu rzeczywistością, stąd rozważania można podsumować jakże trafnymi słowami Eamesa – detale nie są detalami, one tworzą projekt [9].

PRZYPISY

[1] Fizyczne doświadczenie redukuje ilość zniekształceń przekazu, zatem niemożność osobistego doświadczenia obiektu wzmacnia odległość pomiędzy bytem a jego skażoną reprezentacją. Można tu dostrzec, być może paradoksalnie, tę samą wątpliwość, która każe Derridzie odwracać porządek relacji byt – reprezentacja, czyniąc z tego drugiego składnika wartość prymarną tylko po to, by pokazać jej kruchość, niestabilność, fikcyjny charakter. Melberg (2002: 210–211).

[2] Odniesieniem dla tego krótkiego podsumowania jest komentarz Baudrillarda na temat symulakr, aczkolwiek wydaje się możliwe ujęcie tego lakonicznie tak, jak autor nazywa piętrzące się interpretacje i wizje środowiska (społecznego, cywilizacyjnego) – histerią produkcji i reprodukcji rzeczywistości. Baudrillard (2005: 32–33).

[3] Pouczające są tu badania przeprowadzone w zakresie percepcji przestrzeni, dla której polem weryfikacji są także badania osób o upośledzonej percepcji, których analiza wiele wnosi do rozumienia percepcji zdrowego człowieka. Por. Ingram (1996: 70–73).

[4] Tak widzieć można rozdźwięk między subtelnością symboliki szkicu architektonicznego a doświadczaniem fizycznego obiektu z całą jego namacalnością – jak choćby w przypadku stadionu olimpijskiego w Pekinie. Barełkowski (2008: 150–152).

[5] Detal Muzeum Guggenheima w Bilbao, pomimo nieracjonalnych rozwiązań jeśli chodzi o strukturę (i tonaż) konstrukcji stalowej użytej do wygenerowania w przestrzeni koncepcji Gehry'ego, jest dziełem spójnym w swej różnorodności. Wiele starszych projektów to wyjątkowo interesujące propozycje, jak choćby *Loyola Law School* czy *Edgemar Development*, obydwie realizacje w Los Angeles.

[6] Szczególnie spektakularny jest rozdźwięk między deklaracjami Koolhaasa a aplikacją jego projektów w przypadku Casa da Musica. Obiekt będący sztandarowym – i pod względem detalu dość pieczołowicie zrobionym – manifestem Koolhaasa ujawniać miał jego rzekome przekonania na temat kontekstu i jego erozji we współczesnej architekturze. Bronił koncepcji autora tylko do momentu, gdy okazało się, że planowany w sąsiedztwie kompleks biurowy po drugiej stronie Rua Ofelia Diogo da Silva przysłoni kontekst widoczności Atlantyku z jednego z dużych przeszkleń bryły CdM. Interwencje, naciski, rozmowy, prośby i pośrednictwo Sizy okazały się niezbędne, by zgodnie z nagle ujawnioną troską Koolhaasa o relacje przestrzenne uratować widok bądź co bądź dość odległego oceanu.

[7] Ten detal jest także widoczny na ilustracji zamieszczonej do artykułu. Ilustracja przedstawia: GL – F.O. Gehry, *Walt Disney Concert Hall*, L.A., GP – J. Nouvel, *Reina Sofia Extension*, Madryt, DL – R. Koolhaas, *Educatorium*, Utrecht, DP – R. Moneo, *El Prado Extension*, Madryt. Wszystkie zdjęcia wykonane przez autora.

[8] Autorstwo tej frazy nie jest potwierdzone, źródła podają, że prawdopodobnym jej autorem jest Flaubert.

[9] Ponownie brak tu jednoznacznego źródła dla cytatu, ale jego atrybucja jest dość jednoznaczna. W oryginale: The details are not details, they make the design.

BIBLIOGRAFIA

Barełkowski R., *Detal i deprawacja*, Przestrzeń i Forma, Nr 10, Instytut Architektury i Urbanistyki Politechniki Szczecińskiej, Szczecin 2008, s. 145–152.

Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic! S.C., Warszawa 2005.

Ingram J., *Płonący dom. Odkrywając tajemnice mózgu*, Prószyński i S-ka, Warszawa, 1996.

Melberg A., *Teorie mimesis*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002.

Robert Barełkowski*

THE DARK SIDE OF ARCHITECTURE. THE TRUTH IN DETAILS CONCEALED

The article confronts the concept of meaning of detail with experiencing the detail in architectural objects which are significant for the theory of architecture, and whose authors are important contributors of contemporary ideas on architectural design. Here, four glimpses of well-known buildings are presented from the angles rarely seen, most often concealed, unexposed, through the quality of architectural detail revealing the solicitude and level of the mastery of its designer.

Keywords: theory of architecture, architectural criticism, architectural detail

The currently formed shape of the theory of architecture faces a fundamental problem – what is an issue of architecture and what is an issue of an idea of architecture? What is a concept of the discipline and what is an interpretational entity independent of its source but also detached from its real shape? Vagueness with reference to the limits of the discipline, to the ideas it explicates, to the possibilities of defining the contents it carries, is related to three phenomena.

One of them is relativism borrowed from art allowing us to broaden the notion of an architectural work onto various extensions which function without any relationship with its alleged source – it includes all the information delivered by authors or architectural critics adding some inexistent meanings or reinterpreting an object according to personal preferences, conventional and unrelated to the physical shape of an object. The world of interpretations has acquired independence of architecture, whereas commenting on it and reflecting the state of the discipline has become a competitive mirage in the face of a physical experience which is often inaccessible [1].

The second tendency is a derivative of the strong impact of information technologies on reality. The space of varied information transfer, built by machines, strengthened the feeling that it is thinkable and fully justified to treat a real, analogue entity on a par with a virtual one originally conceived as an element of supporting and improving control over reality, then liberated and nearly developed into an alternative world [2]. A troublesome result of the virtualization of space is manifested in the multiplication of virtual reflections, while the meanders of the behavioural sphere, of our knowledge of mechanisms which subjectivize the perception of the material elements of the environment, do not make it easier to move in the tangle of apparent entities or extract the special one worth exploring and comprehending which – even if it is not the truth of reality – gets closer to truth because it offers cognitive mechanisms reaching

* Barełkowski Robert, Assoc. Prof. D.Sc. Ph.D. Arch., West Pomeranian Technological University in Szczecin, Faculty of Construction and Architecture, Institute of Architecture and Spatial Planning.

deeper where at least some items of information can be falsified objectively.

The third phenomenon is the inversed hierarchy of an architectural object where its metaphysical presence reverses the sequence and significance in relation to its material sphere. We must emphasize that this phenomenon should be attributed to perception instead of an entity itself. An architectural work ought to be understood as the result of perceiving an object which encodes defined information, planned as a factor that arouses an observer's precisely defined or purely accidental decoding reaction. Physical observation is focused on the whole at first, then it distinguishes a detail, a tiny fragment. It is a simple and comprehendible structure which settles the primacy of things over their parts, the predominance of the essence over its attributes. The massif of a cubature or the experience of an open space are reflected in an observer's consciousness. At a further stage, smaller parts can appear since the perception of a detail is bound with a shortened distance, an altered scale. The semantic layer, however, works in a different manner. It affects the mind which, filtering information, must process them in order to build a logical sequence which will reconstruct the ideological representation of a space. It also has to eliminate excessive data whose number makes it impossible to create a comprehendible mental representation. First of all, a detail gets fixed in the consciousness of an observer who tries to understand an architectural object.

A detail seems to act as a tool which brings us nearer the truth about architecture. This truth may be practically unreachable but it is interpreted from a tangible space, from its directly received message. Naturally, ruminations on the notion of truth with reference to architecture is a blurred question far from unambiguity. The truth of an object is an ideal, a desire not denied by various creational, even relativizing quests. Thus, architecture may send a sincere message or communicate a concept of ambiguous values, vagueness or even a lack of message (only seemingly) but information transfer itself must be understandable, while a concept received by observers must be decodable.

The only things we remember from experienced spaces are details. The remaining ideas are of the character of farfetched simplifications, archetypical or typological images evoked in memory without precision which would facilitate the faithfulness – the truth – of transfer. We do not adopt spatial identification through a holistic idea but a fragmentary image being a selective synthesis of the conceptual framework of thinking about a given space [3].

This introduction aimed at indicating broad implications which result from the relations between an architectural object, an architectural detail and man – the recipient of a space. It was also expected to show his selective concentration on details frequently interpreted as symbols or synthetic totemic representations. Even though a detail works in various scales of a significant fragment of an object, a small element in the human scale, which can be recognized by another sense apart from sight, or an exposed component which suddenly received an additional semantic layer (by defining the rhythm, building the material context, changing the mood of a space), an ability to simplify things which cannot change the meaning of a detail (or a lacking necessity to simplify them) is important here. We can say that a detail is such an irreducible component of an ideological message.

The second part of this article, based upon an analysis of selected examples, is expected to prove that detail communicating the truth about an object also reflects the quality of architecture itself showing the efficiency and consistency of the design process. Detail decides if a creative intention is fully implemented or just sketched. It determines if it is outstanding architecture or just an excellent idea. It says if a detail

makes it possible to grasp an entire architectural object to a large extent, if it helps to reveal the incohesion and arbitrariness of a creation [4]. This is particularly relevant to the detail of unwanted places which are not crucial for a design by nature, intended use and accommodated technology.

Frank Gehry's designs are characterized by a peculiar, unique style which escapes attempts to classify it. An ability to combine an artistic vision with the sophisticated structuralization of a space with a specific meaning is praiseworthy. Naturally, this individualized – in comparison with other architectural practices – manner unified within a complex, dominated by a somehow routine process for more than ten years, results in sculptural variations on an assigned theme. Gehry's more or less successful designs make a legible showcase. Although we can find some outstanding products designed by this American architect [5], others arouse justified controversies. The Walt Disney Concert Hall ranks among his most admired projects. The design process lasted from 1987 till 2003. However, what really intrigues here is that the image of this object is based on two principal depictions: a memorable sculptural corner which exposes a cascade of shells wrapped in stainless steel, and a characteristic warm interior with a non-standard pipe organ closing the stage. The specificity of the space of Los Angeles is based on autonomous quarter buildings and finds it hard to keep the impression of a continuous downtown structure but also uncovers the image of the remaining elements of the concert hall. Unfortunately, the manner of adding complicated and unrelated, bent and interrupted skins to a simple body, typical of some of Gehry's solutions, reveals another image of this public building which cost nearly $300m. Its southern wing forms the disappointing face which the complex, filling the entire quarter between South Grand Ave. and South Hope St., shows towards the city centre, towards a more densely populated and more intensely used part of L.A. The WDCH roof is spectacular considering the possibilities of watching a show, the views of steel skins differing from those on the corner of Grand and West 1st St. This corner does not fulfill any active function in the city, it is used sporadically, whereas boxlike shapes with impersonal windows in the south wing as well as the pedestal from the west and partly from the north (on account of a slope), strengthened by the total functional passiveness of these facades and primitivized by some glued simple canopies which allegedly continue the grand sculpture, show that architects are sometimes satisfied with an intellectual semi-finished product.

Every spatial situation is unique for objects of this rank. The extension of the Reina Sofia Museum in Madrid, designed by Jean Nouvel, is more strongly attached to the buildings in the district of Atocha. It must respect the context and scale of the older building. However, the troublesome entrance to the atrium, squeezed at the intersection of Rondo de Atocha and Passo de Sta Maria de la Cabeza, as well as the attractive façade do not ultimately confirm Nouvel's trademark. It is not even the fifth storey which shapes the specificity of architectural image not only in a bird's eye view typically of this designer. It is the plain back elevation from Calle del Hospital, elaborated in detail, not being the subject of visitors' interest in its intention, filled with ramps, docks, fire escapes and revetments. The northwest façade, shaded for most of the day, is not going to compete against the remaining, strongly expressive south facades. Still, it has necessary complementation of the architectural concept, attention to the functioning of what is obvious and can be seen with the naked eye as well as what remains in the background in order to guarantee spatial comfort for those who use its basic function – a museum linked to an art gallery. The technical and economic character of this image of Reina Sofia is

unhidden and emphasized by the poorer formula of forming a curtain wall, the more explicit yet simpler exposition of the bearing frames, the quieter but by no means more primitive configuration of façade colours and materials.

Analogous contrasts can be noticed with reference to details being more extensive fragments but more frequently to elements which seem rather unimportant in relation to a building. The Educatorium building – bold and acknowledged as a special application of the idea of turning a sloping and bent area into the basic factor which organizes the internal space by the recipients of Rem Koolhaas' concepts and ideological search – realizes most interesting motifs in the sphere of planning energy behaviours instead of the formal sphere. Nevertheless, this formal side – influencing the shape of the inner space, intriguing with various levels, ramps, the raised area of the structural ceiling forming the delicate, auditorium geometry of lecture rooms – has become the signature of this object. This effect is accentuated by a slanting glass wall whose task was to make the skin of reinforced concrete even more expressive, apparently contradicting gravity. Anyway, Educatorium is a classic example of the discrepancy between theories with their intentions and the reality of architecture with its actual perception. Experience related to the observation of an object in the campus space of Utrecht shows the neglected aspect of preserving a material under specific maintenance circumstances because materials – both concrete and metal elements – soon begin to reveal the impact of passing time. Detail, which shows the designer's consistency or inconsistency, can be seen in the absurd solution of the fire escape door inserted in the oblique façade and unadjusted to the situation. The impossibility of opening it in a rational way as well as its massive frames strongly contradict formal and ideological concepts in this part of the object, while an observer has an impression that architecture has been defeated by gravity [6].

Moneo is known for his perfectionism and attention to details which construct the identification of an architectural object. Its door to the technical part in the pedestal included in the extension of El Prado with eastern sections, stuffed in an autonomous building on the other side of Calle de Ruiz de Alarcon, consciously and precisely continue motifs encountered in his works in Madrid's temple of art and culture. The simple door to a section which is uninteresting from a visitor's point of view exposes – plainly from a distance, in a moderated yet determined manner from close range – the motif of colliding metal belts and grooves echoing details applied in the entrance zone of the main part of the art gallery redesigned by Moneo. This motif is encountered in the ceiling outline in the hall, in fragments of the façade, on the roof accessible from the street, in the hedge composition. The author does not shock with detail but shows its reflections in diverse material applications. The ceiling includes light aluminium tapes; screen elements in the western part are made of wood or steel; openwork covers above technological wells, made of flat bars, were implemented in the eastern part [7]. Moneo gives a multivalent dimension to detail. He continues the complex process of integrating spatial identification, leaves delicate traces which integrate two seemingly separate buildings (connected by an underground passageway). Detail is a component of architecture which – in spite of its limited size – determines the quality of architecture. As Mies van der Rohe once said, "God resides in details" [8]. His perfectionist approach to buildings under design can be seen in Chicago, for instance. A hint of this attitude is even noticeable in the careful rebuilding of his pavilion in Barcelona. Barbarito, an engineer who does not have much to do with art or architecture, continues this thought saying that

attachment to detail distinguishes brilliance from mediocrity. This statement, which can be freely interpreted, shows the significance of perceiving a tiny detail in the context of a whole and a whole reflected in details. It presents the complex quality of a space which needs good architecture and expects it to be applied at every level, in every – not only conceptual – scale. Architecture is an activity which combines the world of imagination with experienced reality, therefore our ruminations may be summed up with Eames' pertinent words: the details are not details, they make the design [9].

ENDNOTES

[1] Physical experience reduces transfer distortions, therefore the impossibility of the personal experience of an object increases the distance between an entity and its distorted representation. Here, quite paradoxically, one can notice the same doubt which forces Derrida to reverse the order of the entity-representation relation, turning the latter component into the primary value only to show its fragility, instability and fictitious character. Melberg (2002: 210–211).

[2] Baudrillard's comment on simulacra is a reference to this brief summary. However, it seems possible to depict it laconically just like the author calls the accumulating interpretations and visions of the environment (society, civilization): the hysteria of the production and reproduction of reality. Baudrillard (2005: 32–33).

[3] Research on spatial perception is instructive here. Its field of verification also includes the examination of people with disabled perception which helps to understand a healthy man's perception. Cf. Ingram (1996: 70–73).

[4] It could be the discrepancy between the subtle symbolism of an architectural sketch and the experience of a physical object with its tangibility, e.g. the Olympic stadium in Beijing. Barełkowski (2008: 150–152).

[5] Despite some irrational solutions in the structure (and tonnage) of steel construction applied to generate Gehry's concepts in space, the detail of the Guggenheim Museum in Bilbao is a cohesive work in its diversity. A number of earlier designs make particularly curious propositions, e.g. Loyola Law School or Edgemar Development – both in Los Angeles.

[6] The discrepancy between Koolhaas' declarations and the application of his designs is especially spectacular in the case of Casa da Musica. Being the architect's flagship manifesto, quite thorough as far as detail is concerned, this object was expected to reveal his alleged opinions of a context and its erosion in contemporary architecture. It defended the author's concept until it turned out that an office complex planned in the neighbourhood on the other side of Rua Ofelia Diogo de Silva would obscure the visible context of the Atlantic from one of the large glassed-in CdM bodies. Siza's interventions, pressures, talks, requests and mediations proved necessary to save the view of the distant ocean in accordance with Koolhaas' unexpected attention to spatial relations.

[7] This detail can be also seen in the illustration included in this article. It presents: GL – F.O. Gehry, *Walt Disney Concert Hall*, L.A., GP – J. Nouvel, *Reina Sofia Extension*, Madrid, DL – R. Koolhaas, *Educatorium*, Utrecht, DP – R. Moneo, *El Prado Extension*, Madrid. All the photographs were taken by the author.

[8] The authorship of this phrase has not been confirmed but some sources say that it was probably formulated by Flaubert.

[9] There is no unambiguous source of this quote but its attribution is quite obvious.

BIBLIOGRAPHY

Barełkowski R., *Detal i deprawacja*, Przestrzeń i Forma, No. 10, Institute of Architecture and Urbanism, Szczecin University of Technology, Szczecin 2008, p. 145–152.

Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, Sic!, Warsaw 2005.

Ingram J., *Płonący dom. Odkrywając tajemnice mózgu*, Prószyński & Co., Warsaw, 1996.

Melberg A., *Teorie mimesis*, Universitas, Krakow 2002.