Grażyna Hryncewicz-Lamber*

HEDONISTYCZNE MANIFESTY TWÓRCZE: POMIĘDZY ESTETYKĄ A ETYKĄ ARCHITEKTURY

HEDONIST MANIFESTOES FOR ARCHITECTURE – BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS

Hedonizm jako motywacja działalności twórczej w architekturze? Zdaje się, że to niemożliwe. Być może to jednak kwestia definicji. Rzecz wydaje się mniej oczywista jeśli przyjmiemy, że hedonizm jest filozofią twórczą mającą na celu dążność do szczęścia, eudajmonię. Nasz cyniczny wiek nie pozwala na przyznawanie się do dążenia ku wyższym sensom egzystencji. Być może poszukiwanie własnego szczęścia poprzez twórczość wystarcza dla osiągnięcia maksymalizacji dobra w świecie? Artykuł proponuje krótki przegląd postaw wobec profesji architekta od Witruwiusza po dzień dzisiejszy.

Słowa kluczowe: etyka architektury, rola architekta w społeczeństwie

Hedonism as the driving force behind the architectural practice? It seems impossible. But, perhaps, it is only the question of how to define hedonism. Assuming that hedonism is just the idea, that in architectural creation one should aim at obtaining some happiness it can prove less extravagant. Our cynical age does not invite higher feelings, striving for perfection or virtue. Perhaps looking for fulfillment in artistic creativity could work as the beneficial factor in our culture. The article depicts briefly the attitudes towards the architectural profession from Vitruvius till today.

Keywords: architectural ethics, architect's role in the society

Architekt (...) nie powinien być zarozumiały, lecz raczej łatwy w obejściu, sprawiedliwy i uczciwy i, co najważniejsze, pozbawiony chciwości, żadnego bowiem dzieła nie można rzetelnie dokonać bez sumienności i prawości.....

Witruwiusz, s. 25–26

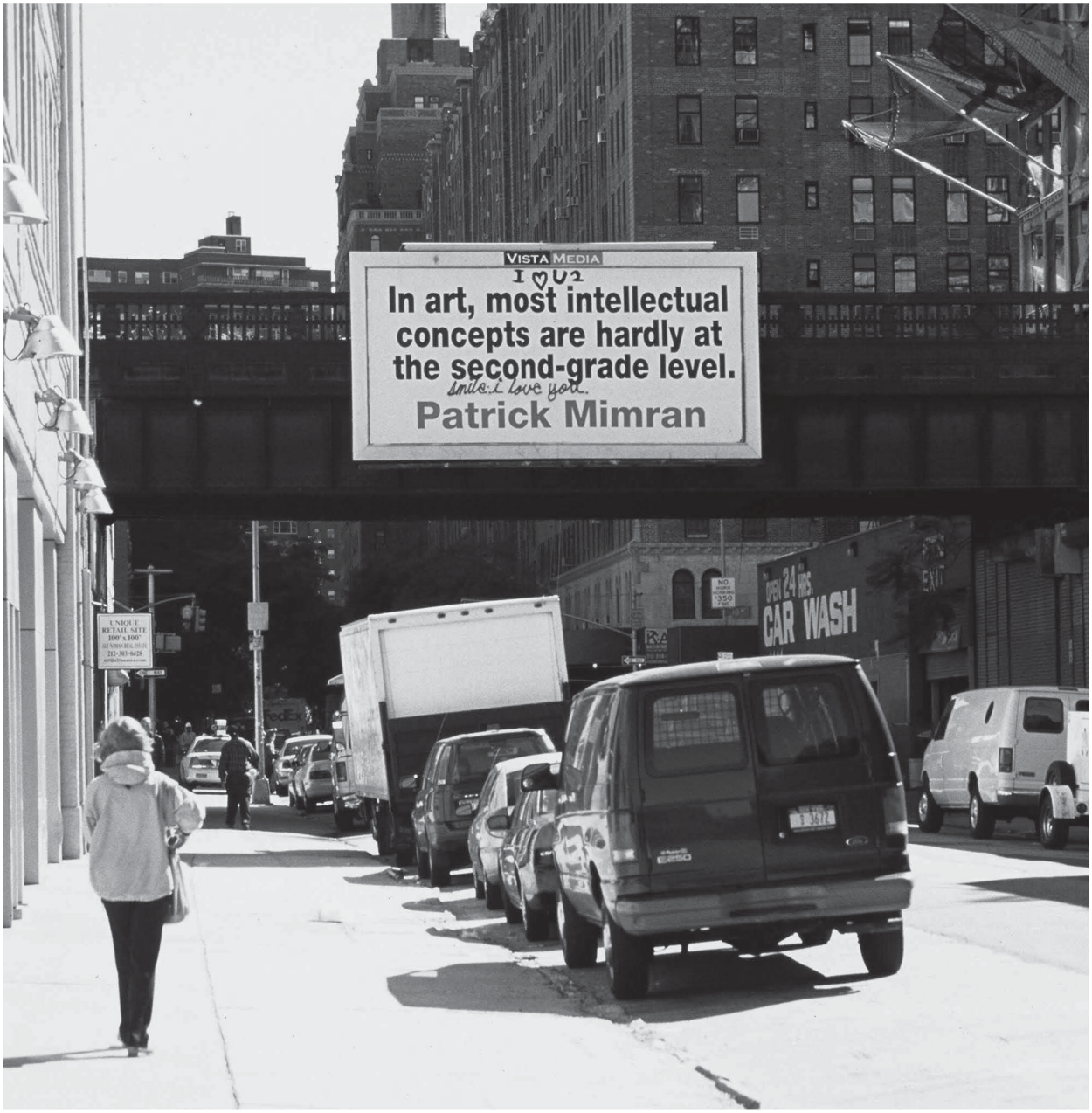
Postawy twórcze

Kiedy Juliusz Żórawski zastanawiał się nad stosunkiem do zawodu architekta, wyodrębnił dwa możliwe podejścia: postawę technologiczną i intuicyjno-artystyczną, które znajdował w dziejach wszystkich cywilizacji (Żórawski s. 191 i n.). Postawa technologiczna cechować się miała funkcjonalizmem i poszukiwaniem rozwiązań innowacyjnych w dziedzinie techniki budowlanej. Postawa intuicyjno–artystyczna zaś wiązała się z poszukiwaniem piękna, dążeniem do nieśmiertelności i absolutyzacją formy architektonicznej.

* Hryncewicz-Lamber Grażyna, dr inż. arch., Politechnika Wrocławska, Wydział Architektury.

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Nowojorska ulica 2004, fot. M. Lamber



BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Postawa intuicyjno–artystyczna, jakkolwiek przyniosła w przeszłości wiele arcydzieł została przez Żórawskiego odrzucona, jako niewłaściwa. Zdaniem autora *O budowie formy architektonicznej* architekt powinien odpowiadać przed swoimi współczesnymi, poszukując rozwiązań *rzeczowo intencjonalnych*, wynikających z potrzeb współczesności, jego dzieła powinny być pozbawione *motywacji uczuciowych i ambicji oddziaływania na przyszłe pokolenia*. Ten obraz chłodnego inżyniera, odpowiada ideałowi architekta – konsultanta, którego głęboka wiedza profesjonalna angażuje go we współpracę z klientem i wiąże się z ogromnym poczuciem odpowiedzialności.

Postawę intuicyjno-artystyczną zastąpiła w drugiej połowie XX wieku postawa teoretyzująca – artystyczna, bazująca na romantycznym ideale artysty – demiurga z jednej strony, z drugiej zaś na rozwoju zainteresowania akademickiej humanistyki ogółem twórczości. Gest demiurga – ikoniczna fotografia dłoni Le Corbusiera zawieszonej nad makietą Paryża (Plan Voisin) (za: *Architectural theory*...), jest idealnym obrazem tej postawy.

Architekt – inżynier

Z kart traktatu Witruwiusza wyłania się obraz architekta traktującego swój zawód jako dziedzinę wiedzy, w ustalonych ramach posługującego się wieloma umiejętnościami – słowem: obraz inżyniera – konsultanta, odpowiadający opisanej przez Żórawskiego postawie technologicznej. (Witruwiusz: *O architekturze ksiąg dziesięć*, przekład: K. Kumaniecki, wstęp A. Sadurska, Warszawa 1999). Architekt ery witruwiańskiej był nie tylko twórcą budowli, ale też fortyfikatorem (która to umiejętność po wiek XVIII zdaje się niemal nieodzowna dla architektów), inżynierem-wynalazcą, znawcą klimatu, medycyny, literatury i historii.

Co najmniej do czasów renesansu panowało powszechnie przekonanie, że sztuka jest dziedziną naśladowczą. Sztuka miała odtwarzać naturę lub kanon, z natury się wywodzący. Platon w Państwie pisał: *Czy o malarzu powiemy, że coś robi? Przenigdy, on tylko naśladuje*. Twórczość stanowiła w oczach filozofów dziedzinę zawarowaną dla osoby boskiej (*creatio ex nihilo*). Starożytność grecka tylko poezji, a Rzymianie również malarstwu, pozwalała na twórczość wolną od prawideł, wiążących pozostałe sztuki. Do odrodzenia te dziedziny sztuki, m.in. architektura postrzegane były jako obszar wiedzy, podlegającej obiektywnym regułom. (W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1988, s. 288 i n.)

Taki właśnie obraz architekta doby renesansu ilustruje rycina z traktatu Philiberta de L'Orme'a: postać godnie przybranego starca z atrybutem wiedzy – zwojem pergaminu w jednej z czterech dłoni, otoczonego nowoczesnymi budynkami renesansowymi i klasycznymi – rzymskimi. (ilustracja w: *Architectural theory*..., s. 219). Architekt jest człowiekiem księgi, uczonym, odkrywającym nowe rozwiązania w dziedzinie konstrukcji, ale przywiązanym do wzorców kultury antycznej – źródła inspiracji i miary piękna. Alegoryczny architekt uzbrojony jest w wiele umiejętności, co na rycinie manifestuje się przez obdarzenie postaci wieloma dłońmi.

Italia czasów cinquecenta doceniała geniusz twórczy największych twórców sztuki, wyrażając je w unikatowym stylu epoki. Vasari z dumą opiewa pogrzeb swojego mistrza, jako wydarzenie przyciągające tłumy, z oprawą godną triumfalnego wjazdu cesarza (Vasari, s. 539). Alegorii Architektury, stanowiącej jeden z elementów dekoracji, wykonanej z okazji pogrzebu Michała Anioła we Florencji w roku 1563 towarzyszył, według opisu Vasariego, obraz przedstawiający artystę: *który stoi przed papieżem Piusem IV i trzyma model zdumiewającej kopuły św. Piotra w Rzymie*. Mamy więc do czynienia z podziwem dla kreacji – zdumiewającej współczesnych Buonarrotiemu sprawności technicznej połączonej z siłą wyobraźni artysty. Ten obraz wydaje się jednak dość odosobniony, jako że w pamięci mamy raczej

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

legendarną sceny chłosty odbieranej przez artystę z pokorą z ręki innego papieża (Juliusza II).

Pozycja architekta wynikała z jego miejsca w społeczeństwie jako członka cechu rzemieślniczego. Dopóki architektura nie stała się dyscypliną akademicką (przełom XVIII i XIX w.) nie traktowano jej jako dziedziny intelektualnej. Nurt utylitarny przeważał nad namysłem dotyczącym czystej kreacji – dzieła, poświęcone architekturze aż po Duranda (pocz. XIX w.) na ogół traktowały o metodach budowania, ukazywały porządki architektoniczne, często stanowiły wybór przykładów, wzornik, Durand wprowadził do nauki o architekturze systematykę typologiczną i standaryzację planów przy deklarowanym minimalizmie estetycznym. Praktyka architektoniczna podobna była do układania kompozycji z elementów, detali powszechnie akceptowanych i niosących uniwersalnie rozpoznawalne znaczenia (Rottermund, *passim*). Kiedy zaś pojęcie sztuki stało się tożsame z pojęciem twórczości – w końcu wieku dziewiętnastego – sytuacja zmieniła się radykalnie również w odniesieniu do architektury. Poszukiwanym atrybutem sztuk plastycznych stała się nowość – element twórczy, którego ekspresja wiąże się z indywidualnością artysty.

Architekt – artysta

Druga wersja etosu zawodu architekta to ucieleśnienie romantycznego z gruntu ideału: wizjoner, twórca totalny. Architektura w wydaniu heroicznym rodzi demiurgów i gwiazdy mediów. Otwarte poszukiwanie sławy, nurzanie się w twórczej ekstazie nie mieściło się do niedawna w etosie zawodu architekta.

I chociaż już u Witruwiusza znajdziemy anegdotę o sprytnym Dinokratesie, który dla zdobycia sławy nie cofnął się przed aktorskimi sztuczkami i wywołał zamieszanie, by zostać zauważonym przez swojego przyszłego patrona – Aleksandra Wielkiego i później stać się twórcą Aleksandrii (Witruwiusz s.45), takie postępowanie było nad wyraz rzadkie do naszych czasów.

Hedonizm jako motywacja działalności twórczej w architekturze? Zdaje się, że to niemożliwe. Być może to jednak kwestia definicji. Rzecz wydaje się mniej oczywista jeśli przyjmiemy, że hedonizm jest filozofią twórczą mającą na celu dążność do szczęścia, eudajmonię. Nasz cyniczny wiek nie pozwala na przyznawanie się do dążenia ku wyższym sensom egzystencji. Być może poszukiwanie własnego szczęścia poprzez twórczość wystarcza dla osiągnięcia maksymalizacji dobra w świecie?

Eudajmonia (Anzenbacher s. 157).

Dla własnych potrzeb definiuję architekturę jako sztukę z dodatkiem odpowiedzialności.

Dlatego też uderzające w swojej wymowie wydały mi się słowa zawarte w monografii Willa Alsopa, architekta o dużej wrażliwości społecznej:

you: the problem of architecture is one of self-image. the architect is conditioned to think that they have a responsibility to society, and not to themselves. architectural offices are, as a consequence, full of frustrated people who know there is another way to approach their subject, but cannot allow themselves to escape their responsibilities. the architect must be selfish. once this lesson is learnt, the architecture can begin (...) the architect is free to dream and must. remember Yeats, 'in dreams begin responsibilities'

([w:] *Kenneth Powell with additional text by Will Alsop: Will Alsop* 1990 : 2000, London, 2002, s. 069)

[ty: problem architektury leży w jej wizerunku. architekci sądzą, że mają pewną odpowiedzialność wobec społeczeństwa, nie wobec siebie samych. W konsekwencji biura architektoniczne są pełne sfrustrowanych ludzi, którzy wiedzą, że mogliby inaczej podejść do tematów projektowych, ale nie mogą sobie pozwolić na ucieczkę przed odpowiedzialnością zawodową. **Architekt musi być samolubny.** Kiedy ta lekcja zostanie przyswojona – zaczyna się architektura (...) architektom wolno marzyć, pamiętaj

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

co powiedział Yeats: *w marzeniach zaczyna się odpowiedzialność*].

Wyraz tego twórczego manifestu wzmacnia jeszcze kolejna wypowiedź, fragment tekstu *Towards an Architecture of Practical Delight*:(1993):

– *Building both in the process of design and later under construction should be a celebration.*

– *The experience of the edifice should lift the human spirit*

– *The architect should use any means possible to achieve the above.*

[– Budowanie, zarówno jako proces projektowania, jak i później wznoszenia budynku powinno być świętem.

– Doświadczanie budynku powinno uwznioślać.

– Architekt powinien dążyć do osiągnięcia wyżej wymienionych celów.]

([w:] Jencks, Kropf, s. 298–300)

Alsop posługuje się metodą ścisłej współpracy z klientem i swobodnej wymiany idei, zwykle poprzez sztuki wizualne. Jego barwna i ekspresyjna architektura powstaje jako wynik długich serii kolorowych malarskich szkiców, modeli testowanych w interakcji z przyszłymi użytkownikami. Funkcja budynków poddawana jest przekształceniom, wynikającym z głębokiej potrzeby eksperymentowania.

Zamiast opisywać swoje obiekty ogólnie przyjętymi nazwami funkcji, takimi jak np.: *jadalnia*, woli oznaczać miejsca dla akcji – np. *jedzenie*, w ten sposób mniej ostro definiując przestrzeń, korzystając z niejednoznaczności by *poszerzyć* możliwy zakres rozwiązań(por. C. Price: *Activity and Change*, Jencks, Kropf, s. 217). Archigramowska idea expandability wiąże się tu z zabawą formalną.). Projektując The Blizard Building – laboratoria dla dużego szpitala z funkcją edukacyjną i społecznościową W. Alsop zapytał przyszłych użytkowników o ich upragnione miejsce pracy. Ci ostatni mając wyrazić rysunkiem swoje marzenie – namalowali ogrody. I tak wnętrze bardzo prostej z zewnątrz kostki budynku wygląda jak sen Alicji z Krainy Czarów – pełne magicznych form, aluzyjnie nawiązujących do ogrodów dzieciństwa. (Londyn – Whitechapel, autorzy: AMEC/ Alsop Architects, 2004). Nastrój twórczości Alsopa odpowiada jego podejściu do projektowania, wyraża *praktyczne rozkoszowanie* się architekturą. Twórczość ta nie uchyla się od odpowiedzialności społecznej, lecz poprzez subtelne przesunięcia akcentów w procesie projektowania nadaje obiektom architektury indywidualny, bardzo ludyczny charakter, posługuje się wyobraźnią w celu kreowania dodatkowej wartości – unikatowego wyglądu, nowej mieszanki funkcji. Charakteryzuje się również swobodą eksperymentowania, cechującą poszukiwania kilku najbardziej nowatorskich praktyk architektonicznych, takich jak NOX, BIG czy OMA.

Hedonizm

Praktyczne rozkosze architektury u wychowanków Architectural Association nie stanowią kresu współczesnych hedonistycznych postaw twórczych w naszej dziedzinie sztuki.

Daleko bardziej radykalnie wypowiadali się twórcy związani z jednej strony – z awangardą artystyczną roku 1968 – jak Coop Himmelb(l)au i wywrotowi intelektualiści – jak Bernard Tschumi.

Coop Himmelb(l)au to nie kolor, ale idea tworzenia architektury z fantazją, tak optymistycznej i zmiennej jak chmury napisali Prix i Swiczyński u progu swojej kariery (za: www.wieninternational.at/en/node/6495). Twórcy Coop Himmelb(l)au w 1980 roku wystąpili z performancem – manifestem: *Architektur muss Brennen*, (architektura musi płonąć), w którym zaatakowali funkcjonalizm, akademizm, utylitaryzm. W tekście towarzyszącym temu wystąpieniu znalazły się zdania: *Architektura powinna być wydrążona, okrutna, wygładzona, twarda, ostrokątna, brutalna, krągła, delikatna, kolorowa, obsceniczna, ponętna, rozmarzona, aluzyjna, odrażająca, mokra, sucha*

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

i drżąca. *Żywa lub martwa*. (Jencks, Kropf, s. 276). Ich pierwsze zrealizowane dzieła nie były nawet klasyfikowane jako architektura: sławna, ikoniczna dziś rozbudowa loftu na dachu wiedeńskiej kamienicy została zaaprobowana przez urząd budowlany jako wielkoformatowa rzeźba. Dekonstrukcja poprowadziła twórczość architektoniczną na nowe tory – w kierunku nadmiaru formy, zachwytu niemożliwym dotąd rozpasaniem brył. Dawni wichrzyciele i artyści stali się ikonami kultury popularnej.

Architekt w świetle jupiterów

Wizerunek medialnej gwiazdy przylega do naszego zawodu stosunkowo późno: żaden architekt epoki romantycznej nie uzyskał poważania takiego jak Goethe, do żadnego z nich nie pielgrzymowali wielbiciele, pomimo coraz śmielej wyrażanych w projektach wielkich idei, dzieła totalnego, Gesamtkustwerk. Pewien rozgłos w społeczeństwie uzyskali moderniści, Le Corbusier , Frank Lloyd Wright, jednak niezachwianą pozycję społeczną i niezależność osiągnęli dopiero bohaterowie końca XX w., jak Jean Nouvel czy Rem Koolhas.

Miejsce architekta w społeczeństwie ery mediów jest zdefiniowane inaczej niż jego rola w społeczeństwie tradycyjnym. Zmiana ta nastąpiła nie dzięki wzrostowi wpływu architektury na jakość życia, ani też na piękno przestrzeni miast – zauważono wpływ powstawania budynków – ikon na ekonomię i turystykę. Efekt Bilbao, *wow factor*, status gwiazd (Rybczyński), przypisywany niektórym twórcom (*starchitect*) na przełomie wieków XX i XXI pozwolił na większą swobodę wypowiedzi, przesunięcie akcentu z powagi twórczej na element ludyczny: gry zabawy, poszukiwań swobody ekspresji. Sprzyja temu nieustanne poszukiwanie unikatowości, wyjątkowego wyglądu projektowanych budynków.

Główny wyróżnik ważnego projektu ery postnowoczesnej to jego moc przyciągania, osiągana przez efektowną formę architektury: z kolei niedoceniane bywają, czego dowodzi dyskusja nad warszawskim muzeum Christiana Kereza, obiekty niezależne od aktualnych mód, za to wyważone formalnie i funkcjonalnie.

Bernard Tschumi napisał (1977):

Dogmaty funkcjonalizmu i podejście purystów ruchu MOMO często bywały atakowane. Jednak idea przyjemności wciąż wydaje się świętokradcza dla współczesnej teorii architektury. Kolejne generacje w architektach, usiłujących osiągnąć przyjemność lub ją kreować, widziały dekadentów. Najmniejszy ślad hedonizmu w wysiłkach architektonicznych budził polityczny niepokój u nastawionych prospołecznie, którzy odrzucali tę ideę jako reakcyjną. W ten sam sposób konserwatyści odcinali się od wszystkiego co intelektualne i polityczne, w tym od ewokowania przyjemności, jako od nazbyt lewicowych idei. Dla obu stron myśl, że architektura mogłaby istnieć bez odpowiedzialności społecznej lub moralnej, albo co gorsze bez uzasadnienia funkcjonalnego – wydawała się obrzydliwa.(...) Ponad tymi opozycjami unosi się odwieczne przeciwstawienie: mityczny duch apollińskiej wspólnoty etyki i rozumu zmaga się z dionizyjskimi impulsami zmysłowości i erotyzmu (...).

Najwyższa przyjemność z architektury pojawia się w tym niemożliwym momencie, gdy akt architektoniczny, w swym braku umiaru ukazuje zarówno ślady rozumowej kalkulacji jak i bezpośrednie doświadczenie przestrzeni (...).

Architekturę przyjemności można znaleźć tam, gdzie koncepcja i doświadczenie przestrzeni gwałtownie współ-zaistnieją, gdzie fragmenty architektury zderzają się i stapiają w zauroczeniu, gdzie kultura architektoniczna jest wciąż i wciąż dekonstruowana, a wszelkie reguły są przekraczane (...) (Tschumi s. 82 i nn., tłum. własne).

Kiedy pokolenie dekonstruktywistów, pozostające przez wiele lat przy rozważaniach teoretycznych,

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

zostało dopuszczone do realizowania tzw. *wielkich projektów*, powstał szereg obiektów cechujących się twórczym egoizmem. Rozumiem przez to bezkompromisowość, formalizm i indywidualizm. Bezkompromisowość oznacza tu przewagę założeń teoretycznych nad potrzebami użytkowymi, formalizm – poświęcenie gros uwagi walorom plastycznym dzieła, przechył w kierunku designu. Indywidualizm architektury dziś przeradza się w pewien autotematyzm – ciążąc ku architekturze stempla. Wydaje mi się, że opis Tschumiego przylega dobrze do wielu realizacji architektury naszych czasów, z jej nadmiarem formy. Nowoczesna sztuka architektury osiągnęła status nieznany jej dotąd. W permisywnej kulturze, zogniskowanej na obrazie stała się poezją, literaturą i filozofią teraźniejszości.

BIBLIOGRAFIA

Architectural Theory from the Renaissance to the Present (pr. zb.) Taschen 2003.
Anzenbacher A., *Wprowadzenie do etyki*, Kraków 2008.
Jencks Ch., Kropf K. (ed.), *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, 2nd edition, Wiley, London, 2006.
Kenneth Powell with additional text by Will Alsop: Will Alsop 1990 : 2000, London, 2002.
Rottermund A., *Durand a polska architektura 1 połowy XIX wieku*, Ossolineum, 1990.
Rybczynski W., *The Bilbao Effect w internetowym wydaniu magazynu The Atlantic*: www.theatlantic.com/doc/200209/rybczynski, dostęp dn.14 września 2009.
Tatarkiewicz Wł., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988.
Tschumi B., *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., London 1996.
www.wieninternational.at/en/node/6495, dosręp dn. 14.09.2009.
Vasari G., *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher jr., Kraków 1980.
Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć* przeł. K. Kumaniecki, Warszawa, 1999.
Żórawski J., *Wybór pism estetycznych*, w opr. D. Jurusia, Kraków 2008, s. 191 i n.

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ