

Gino Malacarne

## **ALDO ROSSI, THE LOGIC AND INVENTION OF THE PROJECT**

## **ALDO ROSSI, LOGIKA I INWENCJA PROJEKTU**

### **Streszczenie**

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

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

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

### **Abstract**

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

the architecture.”

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

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

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

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

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

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

Jego prace teoretyczne wskazywały główne kierunki

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

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

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

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

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

projektu.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

## Teatr, miasto, architektura

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

Il Teatro del Mondo<sup>7</sup> zmierza w kierunku weneckich kopuł i posągów, a następnie wypływa w morze, idealnie się wpasowując w wenecką cywilizację Adriatyku, aż po Dubrownik. W czasie swojego przemieszczania tworzy nowe i nieoczekiwane kompozycje urbanistyczne wraz z napotkanymi miejscami. Jest maszyną teatralną na wielu poziomach; oprócz tego, że pozwala na przedstawienie wnętrza, stanowi punkt obserwacyjny, równocześnie podlegający obserwacji; pozwala to na swego rodzaju odwrócenie teatru i miasta: podczas jego przejścia, modyfikując kolejno różne sceny miejskie, wymyśla możliwe „analogiczne miasta.”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Bondefantenmuseum**

W relacji towarzyszącej realizacji projektu muzeum w Maastricht<sup>12</sup>, Aldo Rossi prowadzi zwiedzającego

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

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

<sup>12</sup> Aldo Rossi, „Nowa siedziba główna Bondefantenmuseum w Ma-

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

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

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

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

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

<sup>14</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, s. 15

<sup>15</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, s. 24

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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