

Marcin Charciarek (marcin.charciarek@pk.edu.pl)

 <https://orcid.org/0000-0001-9634-3902>

Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Wydział Architektury

Elementarność i geometria architektury – wstęp do racjonalnego nauczania¹

Elementary and geometry of architecture – an introduction to rational teaching

Streszczenie

Myślenie o najprostszej architekturze jest ustanowieniem punktu wyjścia do badania istoty nauczania, której korzenie sięgają źródeł wszelakiego racjonalizmu estetycznego przyjmującego za estetykę nie tylko potencję geometrii, lecz także jej interpretację poetycką. Celem artykułu jest rozwinięcie terminologii prezentowanej podczas wykładów i ćwiczeń na 1 roku studiów na WA PK oraz wskazanie w sposób przystępny (hasłowy) sensu problematyki architektury racjonalnej.

Słowa kluczowe: elementarność, geometria architektoniczna, modularność, architektura racjonalna

Abstract

Thinking about the simplest architecture is the establishment of a starting point for the study of the essence of teaching, the roots of which reach back to the sources of all kinds of aesthetic rationalism, which accepts as aesthetics not only the potency of geometry but also its poetic interpretation. The aim of the article is to develop the terminology included in the didactics (lectures and exercises) in the 1st year of WA PK and to indicate the meaning of the issues of rational architecture in an accessible (keyword) way.

Keywords: elementariness, architectural geometry, modularity, rational architecture

¹ Artykuł jest rozszerzeniem tekstu Charciarek, M. (2020). *Architektura elementarna – pomiędzy racjonalizmem a poetyką formy*. W: *Folder A-23. Dydaktyka Zakładu Architektury Elementarnej IPA WA PK A-23 2016–2020* (s. 6–8). Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.

1. WSTĘP. PORZĄDEK GEOMETRII

Jesteśmy wychowywani w szacunku dla wiedzy płynącej z rozumu. Uczy się nas, by wybierać to, co podpowiadają nasze doświadczenie, kultura i wiedza. Racjonalny sposób myślenia, powszechnie znany jako empiryczny ogląd otaczającego nas świata, ogranicza się do studiowania zjawisk fizycznych i faktów, które mogą być zmierzone i uzasadnione. Ta intelektualna troska skupia się na oddzielnych elementach i wyizolowanych faktach, pochodzących z bezpośredniego doświadczenia. Racjonalna doskonałość i perfekcja odkrywają przed nami nieograniczone źródło reprezentacji formy.

Myślenie o racjonalnej architekturze nowoczesnej i współczesnej jest zatem ustanowieniem punktu wyjścia badania istoty nauczania architektury, której korzenie sięgają źródeł wszelakiego racjonalizmu estetycznego, przyjmującego za estetykę nie tylko potencję geometrii, lecz także jej interpretację poetycką. Elementarne w architekturze to znaczy – bazy, źródłowe, niepodzielne – najprostsze w myśleniu i kreowaniu znaczeń podstawowych architektury – poprzez jej geometryczne i materialne odniesienia. Odkrywamy je nie tylko w swoistej „taktyce” projektowej, lecz także w teoriach odnoszących się do znaczeń fundamentalnych dla współczesności.

Dla pierwszego wielkiego racjonalisty – opata Marca-Antoine’a Laugiera – pierwotnym aktem architektonicznym jest wzniesienie, podparcie i ogrodzenie. Po stu latach od sformułowania przez niego idei „pierwotnego szałas” (w 1753 r.), Georg Wilhelm Friedrich Hegel przedstawił racjonalizm (obiektywizm) w architekturze jako wynikającą z celowości redukcję form, skutkującą czystym obrazem architektury jako autonomicznego bytu. Hegel czyni z argumentów pierwotnego aktu budowania Laugiera jej znakowanie i definiowanie. Widzi architekturę zgodną z właściwą jej prawdziwą tożsamością, obiektywną miarą i prawidłowością (Monestirol, 2008: 11).

W dwudziestowiecznym duchu określającym racjonalizm w terminie „porządku” Hans-Georg Gadamer pisze o kategorii *mimesis* jako poszukiwaniu uniwersalnej kategorii estetycznej. Świadectwo dyscypliny jest kategorią odwieczną i zawsze ważną, gdyż dzieło sztuki w naszym coraz bardziej zuniformalizowanym i seryjnym świecie zawsze świadczy o duchowej sile porządkującej, która jest rzeczywistością szeregującą nasze życie (Gadamer, 1979: 140–141). Podobnie dla Marii Misiągiewicz myślenie na terytoriach architektonicznej geometrii o absolutnych „formach-wzorcach” tworzy ponadczasową wartość rzeczy architektonicznej tkwiącej w wymowie zasad języka form *mimetycznych* – rozumianych poprzez sposób interpretacji architektonicznej geometrii odnajdywanych w przeszłości. Wiedzę gromadzoną w myśl takiego założenia wypada uznać za zbiór inspiracji czy motywacji, za płaszczyznę odniesienia do codziennych doświadczeń mierzenia się z określeniem formy architektonicznej (Misiągiewicz, 2005: 12). Gadamerowskie „rozumienie/przypomnienie” form geometrii „jest rodzajem refleksyjnego rozeznania poprzez pryzmat nabytych umiejętności

doświadczenia kształtów przestrzeni architektonicznych, form, kolorów, światła i cienia” (Gadamer, 1979: 140–141).

Oswald Mathias Ungers podkreśla, że tak rozumiany elementaryzm architektury, nie jest ani prosty w formie, ani pusty w treści, jest wysoce skomplikowany, ponieważ bardzo trudno zredukować wszystko do podstaw przy zachowaniu tych samych funkcji. Zauważa, że takie podejście do architektury wymaga więcej koncentracji i jest większym wyzwaniem niż robienie wszystkiego, co się tylko potrafi w jednym projekcie. Ungers wspomina o znaczeniu materiału i geometrii jako podstawach architektury. Materiał ma dla niego znaczenia metaforyczne, a geometria jest znakiem (Ungers, 2011: 25).

Podobnie dla Ludwiga Miesa van der Rohego rozwiązywanie zagadnień logiki i czystości architektury musi być najprostsze, gdyż ma ustanawiać wzorzec uniwersalnej formy. Architekt uznaje, że musi istnieć taka dziedzina, w której odpowiedzi – *a priori* – układają się w jeden zamknięty, prawidłowy system architektoniczny. Kluczem do analogii jest nie tyle termin „logiczna przestrzeń”, co wittgensteinowska zasada poszukiwania „jasności”.

Dla Le Corbusiera plastyczny racjonalizm jest odwołaniem do „poetyckiej reakcji” wywołanej „przez poprawną, mądrą i wspianą grę brył w świetle” (Le Corbusier, 1923: 16). Purystyczna reguła ukrywa w sobie pewną czystą intencję budującą tę specyficzną grę. Nie bez powodu dla Le Corbusiera te trzy przymiotniki określające relację brył wyznaczają – dodatkowo – strukturę logiczną tej myśli. Gra opiera się bowiem na znajomości relacji pomiędzy formą a przeznaczeniem – kształtem a celowością jego wykorzystania. Formy nie są definiowane w sposób arbitralny, ale zgodnie z ich przeznaczeniem (forma domu będzie dostosowana do życia domowego, forma świątyni odpowiada jej funkcji sakralnej). Gra jest poddana regułom, którymi dla Le Corbusiera były zawsze reguły architektury klasycznej. W graniastostupach, piramidach, kulach i walcach architekt widział czystość i precyzję formy i planu. Logika i spokój „wrodzonych” w podświadomość brył elementarnych określały cel całej architektonicznej rewolucji w XX wieku i stały się intencją przełożenia funkcji na formę – określenia głównego celu tworzenia współczesnego świata.

Geometrycznych wzorców poszukiwał nieustannie Louis Kahn, dla którego powrót do tzw. pra-formy jest odnajdywaniem „porządku/ładu” (*order*) między przestrzenią i technologią struktury – dwóch rzeczy, dla których istnieje utajone, nierozzerwalne połączenie tworzące racjonalne piękno architektury.

Dla włoskich architektów spod znaku Gruppo 7 czy niemieckich funkcjonalistów Neues Bauen racjonalizm stał się manifestem oczyszczania architektury ze zbędnych znaczeń i form jako prawdziwej cechy architektonicznej szczerości, porządku i jasności. Włoski i niemiecki racjonalizm, który odżegnywał się od autorytarnych poszukiwań Marcella Piacentiniiego czy Alberta Speera, odnajdywał sprawczość nowej architektury poszukającej inspiracji w klasycznej przeszłości podbudowywanej abstrakcyjną geometrią i brakiem tradycyjnych konotacji.

Podstawą budowy elementarnych znaczeń jest zatem geometria. Geometria – oznaczająca harmonię formy i jej trwanie w historii architektury i kultury. Geometria – wymuszająca osąd, który polega na dochodzeniu do jednoznacznej i czytelnej relacji pomiędzy konceptem a jego praktyczną realizacją na papierze. Wydaje się, że tworzenie konsekwentnego zasobu wiedzy – poczynwszy od *elementarza* terminów architektury aż do zaawansowanej *formuły* architektonicznej może być pewną zasadą przekazywaną językiem wiarygodnym i zrozumiałym. „Elementarne” oznacza wyznaczone konsekwentnym i logicznym procesem kontrolowania równowagi nad biegunami architektury – ogólnym i szczegółowym.

2. KĄT PROSTY, MODUŁ, MIARA

Pierwszym przejawem racjonalizacji architektury jest uznanie kąta prostego za obowiązujące narzędzie poznania i projektowania (komponowania). Dla człowieka kierunki pionowy i poziomy są uprzywilejowane – a specjalnie w architekturze, gdzie kształtowanie form jest konstrukcyjnie zależne od przyciągania. Juliusz Żórawski pisze, że człowiek kategorycznie żąda pionów i poziomów i odczuwa przykro najmniejsze odchylenie od nich (Żórawski, 1962: 24). Zestawienie pionu i poziomu daje kąt prosty, formę równie uprzywilejowaną jak kierunki, które ją utworzyły. Jak pisał Le Corbusier: „Na horyzoncie zarysowuje się linia pozioma, ślad transcendentalnego planu bezruchu. Linia pionowa tworzy z poziomą kąty proste. Jest tylko jedna linia pionowa i jedna pozioma: to dwa stałe elementy. Kąt prosty jest jakby częścią sił, które utrzymują świat w równowadze” (Jędruch, 2018: 96).

Przykłady te mają na celu wskazanie prymatu siły grawitacji oraz tego, że głęboko zakorzenione poczucie horyzontu i pionu jest konstytutywnym składnikiem naszej świadomości. Peter Märkli twierdzi, że kąt prosty jest wspaiałym środkiem – jest bardzo oszczędny, zarówno w sensie artystycznym, jak i materialnym. Jest to rdzenny element architektury – budynków, dzielnic, planów miast.

Używanie kąta prostego miało i nadal ma symboliczne znaczenie, a wrażenie trwałości i stabilności było nadrzędnym celem w starożytnych kulturach. Pion, poziom, kąt prosty, kwadrat, prostokąt – są to formy składowe systemu myślowego budującego nasze spostrzeżenia za pomocą systemu opartego na modułach, skali, podziale, wykorzystaniu zasad geometrycznych proporcji. Przez wieki estetyka zajmowała się wykorzystaniem wszystkiego, co stałoby się główną motywacją zrozumienia reguł otaczającego świata, w którym głównym celem architektury jest znalezienia reguł piękna.

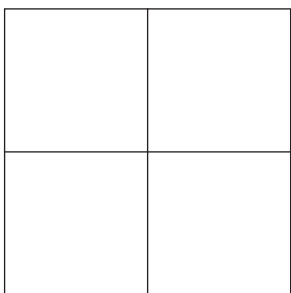
Dla celów kompozycji ważne są słowa Wasyła Kandyńskiego, który pisze o kącie prostym jako konstytutywnym narzędziu każdej prymarnej kompozycji:

Najprostsza forma linii prostej jest *linia pozioma*². W ludzkiej wyobraźni odpowiada ona linii lub płaszczyźnie, na której człowiek stoi albo porusza się. Linia pozioma jest więc [...] dźwigającą

² Wyróżnienia w cytacie pozostawiono oryginalne.

podstawą, która może być płasko przedłużona w obu kierunkach. Jej całkowitym przeciwieństwem jest prostopadła do niej *linia pionowa*, wraz z którą w miejsce poziomej rozciągłości pojawia się aktywny wymiar wysokości (Kandinsky, 2022: 59).

Linia pozioma oraz pionowa są *najważniejszymi formami ruchu w nieskończoności*. Z dwóch linii poziomych i dwóch linii pionowych można utworzyć kwadrat, który jest – dzięki użyciu czterech tych samych elementów prostych – najbardziej elementarnym zestawieniem i tworzy praformę wyrazu wszelakiej linearnej kompozycji (np. il. 1). Kompozycja to zatem układ napięć, warunkujących się i łączących się w pewną całość. Gdyby przez „element” rozumieć „formę bez napięć” – tłumaczy Kandinsky – a więc coś stałego i neutralnego – to coś takiego byłoby właśnie *abstrakcją*.



Il. 1. Praforma wyrazu linearnego (Kandinsky, 2022: 63)

Jan Kleihues mówi, że jeżeli wizerunek zredukowany zostaje do esencji, najmniejszej cząstki, każdy element konstrukcyjny, każda decyzja staje się czymś ważnym. Dlatego należy projektować z odpowiednią starannością. Dotyczy to zarówno definicji wymagań całego projektu, jak i eliminacji niedokładności wykonawczych, tak aby nie zniszczyć subtelnej równowagi pomiędzy elementarnymi wymaganiami projektu a estetyką materialnej esencji. „Gdy przy całym tym racjonalizmie i dyscyplinie zachowamy dla siebie wolność dążenia do piękna, w projekcie i w budowie – to budynek nigdy nie będzie dowolny, lecz będzie miał charakter i duszę. Tym samym nasza część zadania zostałaaby spełniona” (Kleihues, 2008: 479).

Innym dążeniom w poszukiwaniu doskonałości przez architektów służy moduł. Moduł od wieków traktowany jest jako umowna jednostka miary odpowiadająca wielkości określonego elementu i służąca do wyznaczania proporcji oraz wzajemnych zależności wszystkich elementów całości. Podporządkowanie dzieła zasadom modularności pozwala uzyskać efekt plastyczny ładu, harmonii i rytmu. To, co w architekturze starożytnej i klasycznej uznawano za kanon³, w XX wieku stało się konwencjonalną metodą działania ustalającego nie tylko

³ W architekturze zachowane opisy zastosowania modułu znajdują się w dziele Witruwiusza *De architectura libri decem* (I w. p.n.e.) (zob. Witruwiusz, 1956). Zaleca on zachowanie odpowiednich

harmonię, ale zasadę i miarę doskonałości. Wynikający z tego system siatki modularnej stał się dzięki temu uniwersalnym narzędziem, które pomaga projektantowi organizować i konstruować projekty w sposób zoptymalizowany pod kątem wizualnego przepływu informacji.

Pierwsza konkretna próba promowania wykorzystania abstrakcyjnej siatki wymiarów do koordynowania planów, przekrojów i elewacji budynków we Francji była autorstwa Jean-Nicolasa-Louisa Duranda. Dla tego teoretyka, jednej z ważniejszych postaci francuskiego neoklasycyzmu, system projektowania wykorzystujący proste elementy modułowe przewidywał nie tylko ustalanie reguł formalnych, ale także nowoczesne uprzemysłowione systemy budowlane. Metoda Duranda, rozpropagowana przez neoklasycystycznych architektów, takich jak Karl Friedrich Schinkel i Leo von Klenze, zainspirowała w XX wieku Ernsta Neuferta⁴, profesora Bauhausu i asystenta Waltera Gropiusa, do próby stworzenia kompleksowego przewodnika wymiarowego dla architektów.

Wśród prac współczesnych apologetów modularności w architekturze widoczna jest twórczość Oswalda Mathiasa Ungersa, który poprzez redukcję znaczenia elementów stara się osiągnąć klarowność i prostotę, lecz nie tę banalną i pozbawioną znaczenia, często odbieraną jako sztywną i statyczną, a taką, która jest subtelna i niejednoznaczna. Odpowiedź Ungersa przyszła w postaci teorii, którą nazwał *Grossform*. W niełatwym zadaniu łączenia ze sobą sprzeczności pomaga mu język formalny, którego używa w sposób totalny. Stosowanie siatki, wielu iteracji kwadratu i sześciątów, jest tym, co pozwala mu na osiągnięcie w idei *Grossformy* „ciągłego konceptu”, który realizuje i rozwija do końca. Mały dom, tak samo jak kwartał mieszkaniowy, dzielnica miasta lub cała metropolia mogą być idealnym pretekstem do stworzenia *Grossform*.

„Poezja się rodzi wtedy, kiedy poeta bierze miarę”⁵, mówi Campo Baeza i powtarza swoją ulubioną sentencję dydaktyczną: „Myśleć i mierzyć, mierzyć i myśleć” (Jauze, 1999: 11) – architektury można szukać „w centrum”, „u podstaw” przestrzeni architektonicznej – w kształcie elementarnym i modularnym. Próba poszukiwania idealnej przestrzeni architektonicznej ma być również jedną z prób definiowania własnej przestrzeni architektonicznej. Jasno określony przez Baezę temat może się stać podstawą określania formy, funkcji, konstrukcji i kontekstu – odpowiedzią na pytania: jak?, dlaczego?, w jaki sposób?, gdzie? Architektura hiszpańskiego architekta jest również okazją dla osoby analizującej jego projekty

proporcji w budownictwie (zwłaszcza sakralnym), nazywając je *eurythmia* – dobry rytm. Dobra architektura, zdaniem Witruwiusza, zależy od zachowania opisanych w jego księdze stosunków liczbowych między podstawowymi wymiarami budynku i jego elementów, czyli od zastosowania określonego modułu. Miarą modułu stała się połowa średnicy trzonu kolumny w jej dolnej części.

⁴ Ernst Neufert – do dziś znany jako założyciel i członek organizacji normalizacyjnych, a zwłaszcza jako twórca podręcznika niezbędnego w dydaktyce *Bauelemente* (1936) wydanego w j. polskim pt. *Podręcznik projektowania architektoniczno-budowlanego* (1980).

⁵ Wszystkie cytaty w treści artykułu zostały przetłumaczone przez autora, chyba że zaznaczono inaczej.

do zmierzenia się z charakterystycznymi właściwościami przestrzennej geometrii i ukazania zdolności orientowania poprzez budowanie kształtów przestrzeni od środka – „tej wyżej”, „tej niżej”, „tej z boku”.

3. MATERIA I MATERIAŁ ARCHITEKTURY

Materią dzieła jest to, z czego jest ono wykonane. Kształt architektury osadzony jest na materii, której w odpowiedniej kreacji nadane zostało znaczenie artystyczne. Kształt więc stanowi materia wraz z jej znaczeniem artystycznym. Znaczenie owo jest „przywiązane” do przedmiotu w wyniku uformowania materii. Dlatego można powiedzieć, że kształt (estetyka) architektury jako osobnej sztuki polega poniekąd na estetyce tworzywa (w tym przypadku materii) tej sztuki – drewna, kamienia, stali, betonu, w którego charakterze musimy szukać jakiejś zasady, stosowności środków, jakie służą celowi – funkcji. Nie wystarczy, aby był to rezultat samej przestrzeni lub samej otoczki zamykającej przestrzeń. Sztuka architektury polega na skutecznej syntezie tych dwóch elementów (Read, 1973: 103).

Należy zdać sobie sprawę, że materia jest rzadko celem eksperymentu dla twórcy – to pozostaje w domenie inżynierii – twórca zazwyczaj ją zna i wykorzystuje świadomie w stosunku do samego dzieła. Dlatego materia może być w zasadzie taka sama w rozmaitych dziełach – można stworzyć wiele dzieł architektury z tego samego gatunku kamienia, z betonu o takim samym składzie chemicznym. To twórca decyduje o końcowym kształcie budowli, dzieła. Dzieje się tak dlatego, że to właśnie twórcy „wymyślają” materiał dla swoich potrzeb – od początkowego kształtu idei aż po końcowy kształt budowli. Zazwyczaj wydaje się, że wykorzystanie konkretnego budulca jest zgodne w stosunku do formy, a więc ze stwierdzeniem Gottfrieda Sempersa, że forma jest zależna od tworzywa, w którym się przejawia. Nie zapominamy jednak, że nie zawsze forma od razu oddaje widzowi rodzaj zastosowanego tworzywa.

To dzięki materiałowi nierealny świat idei i ideałów, myśli i słów, koncepcji i szkiców przenosi sztukę w przestrzeń realnych wartości, podlegających ostatecznej ocenie i odczuciu. Podobnie jak w malarstwie czy rzeźbie, transformacja konceptu w realny przedmiot nadaje architekturze znaczenie sztuki zawartej w relacji między konfiguracją kształtu a walorami tworzywa. Idea i materia są zatem w architekturze nierozłączne – podobnie jak forma wraz z materią stanowią estetyczną jedność. Sens sztuki architektonicznej zawiera się zatem w związkach między pomyślaną konfiguracją idei a właściwościami materii. Wykorzystanie budulca w najprostszy sposób – od ogółu aż do detalu – jest pomysłem nie tyle na odszukiwanie relacji pomiędzy ideą a materią dzieła, co raczej jest dochodzeniem do prostej i komunikatywnej esencji architektury. Zgodnie z tą regułą architektura powinna być samoopisująca i introwertyczna, a więc język, jakim się posługuje autor budowli, ma być medium rygorystycznie wyodrębnionym z logiki, prostoty, geometrii i liczb – po prostu z techniki.

Bo przecież, jak pisał Schelling: „to materia jest absolutną prawdą, a jej istotą jest rozum” (Schelling, 1983: 525).

Szczególnie ważne jest dwojakie rozróżnienie słów: „materia na coś” i „materiał czegoś”. W pierwszej frazie chodzi bowiem o surowiec, z którego powstało dzieło sztuki (kamień, płótno, farby, słowa, dźwięki itp.), natomiast druga oznacza to, co pozostaje w dziele, co jest w nim mniej lub bardziej widoczne, spełnia rolę czynnika artystycznie aktywnego i jest podłożem jakości fizycznych dzieła sztuki (np. rodzaj marmuru, zastygły beton) (Gołaszewska, 1983: 215). Materiał jest tym, z czego się wytwarza lub z czego się składają albo powstają jakieś elementy lub całościowe obiekty. To element składowy materii, określona substancja posiadająca konkretne fizyczne cechy. Jak mówi Władysław Stróżewski: „[...] Materiał dzieła to coś innego niż jego materia rozumiana jako nieukształtowane tworzywo, z którego dzieło ma zostać wykonane. Ale już w nim, w tworzywie, zawierają się jakości, z którymi artysta od początku musi się liczyć, świadom, że w jakimś stopniu pozostaną one w dziele” (Stróżewski, 1983: 97).

Materia stanowi ten element dzieła sztuki, który pozwala je zakwalifikować do przedmiotów realnych – rzeczy, procesów, wytworów kulturowych czy też takich zjawisk. Zatem uznać należy, że w architekturze *materią* można nazwać to, co tworzy dzieło – jest ona tworzywem o określonym znaczeniu; natomiast *materiałem* jest to, co w nim pozostaje. Materia w architekturze poprzedza materiał (jest odwzorowaniem idei, koncepcji zawartej domyślnie, np. w rysunku, szkicu), ponieważ jest podbudową dzieła – a więc wszystkim, co je kreuje przed powstaniem. Materiał w takim kontekście jest konkretnie sprecyzowanym, mającym kształt, wymiary i specyfikę budulcem. Jako fizyczna realizacja materia i materiał mogą być w zasadzie takie same w rozmaitych dziełach – można stworzyć wiele dzieł architektury z tego samego drewna, kamienia, betonu o takim samym składzie chemicznym. Jednak to kształt idei stanowi tę przyczynę, dzięki której architektura wkracza w świat znaczeniowego wyrazu.

Ślady tego procesu „przejścia” od materii do materiału można odnaleźć w poszukujących „praformy” szkicach Louisa Kahna, podkreślającego, że budowla musi zaczynać się od „niemierzalności”, następnie przejść w fazę wymierzalnego projektu, aby w końcu ukazać ponownie swoją „niematerialność”. Architekt odnosi się do odwiecznego problemu różnic między *ideą* twórczą (emocją, dla której nie ma miary) i *materią* (naturą możliwą do wymierzenia), uznając za konstytutywne rozróżnienie między miarą obu kategorii. Dla Kahna pierwsza linia na papierze jest już miarą tego, co będzie można w pełni wyrazić w konkretnym tworzywie: „[...] To pytanie dotyczy tego, co jest mierzalne [org. *measurable*], i tego, co nie jest możliwe do zmierzenia [org. *unmeasurable*]. Natura, fizyczna natura, jest mierzalna. Emocje i marzenia nie mają miary, nie mają języka, i każde z tych marzeń jest wyjątkowe” (Twombly, 2003: 69).

Budowle architektoniczne są szybciej odkrywane, jeśli są zbudowane z pojedynczego materiału. Jednorodny materiałowo budynek przedstawia intencję formalną jednoznacznie. To stwierdzenie opiera się na trzech rozważaniach: po pierwsze, budynek wykonany tylko

z jednego materiału jest w jakimkolwiek sensie ideowy; po drugie, w przypadku budynku, który powstał na podstawie wyrazistej, jednoznacznej idei, zadaniem architekta jest zdecydować o materiale, z którego budynek jest zbudowany; i po trzecie, pojedynczy materiał mocniej definiuje walory formalne budynku.

Valerio Olgiati twierdzi, że rzeczywiście istnieje pewien rodzaj podstawowego warunku wstępnego, którego nie można unikać podczas realizowania budynków: doświadczenie fizyczne przestrzeni. Mówi, że najlepszą rzeczą w budynkach jest to, że można fizycznie doświadczyć poszczególnych pomieszczeń. Takie doświadczenie przestrzeni jest niekwestionowane. To jest także klucz do braku referencyjności w architekturze – idei tworzenia architektury samoistnie opisującej się (Breitschmid, Olgiati, 2019). Dzięki elementarnemu spojrzeniu na materiał to tworzywo staje się treścią dzieła. Materiały i ich wzajemne semantyczne relacje w zależności od danego układu stanowią o jego przesłaniu.

4. DETAL

Jednym z elementów, w których twórcy próbują odnaleźć „duszę” budowli, jest detal architektoniczny. Detal jest logiką, która wydaje się kontynuować opowieść twórcy o budynku, niezależnie od tego, czy stoimy przed dziełem funkcjonalizmu, postmodernizmu czy dekonstruktywizmu. Detal, interpretacyjnie, wydaje się mieć tę samą moc, którą autor zawarł w całej strukturze budowli. Podstawową jego funkcję wyznaczył w XIX wieku Gottfried Semper, określając rolę „węzła” i „złącza” jako rzecz konstytutywną dla genealogii całej architektury.

Rolę detalu podkreślał Wilhelm Lehmbruck, artysta-filozof, zdecydowany w wyznaczaniu istoty znaczenia mniejszych części do całości dzieła – określał to jako „miarę” sztuki, w której nie można negować detalu; przeciwnie – „[...] detal jest małą miarą dla dużej miary” (Kotula, 1985: 70).

Podobną zasadę widać we współczesnych betonowych konstrukcjach, w których mistrzostwo formy przejawia się odpowiednim detalem – Auguste’a Perreta, Le Corbusiera, Carla Scarpy czy Louisa Kahna. Chociaż aspiracje stylistyczne są różne, to świadomość, jasność i szczerść rozważań o betonowym detalu wydają się te same. Dla Perreta istotne było skierowanie uwagi wstecz, na klasycyzm gotyckiego ideału katedry; dla Le Corbusiera wizja idealności detalu była równoczesnym naciskiem na myślenie „od ogółu do szczegółu i od szczegółu do ogółu” (Gola, Sitkowska, 1996: 82). Według obu oddawało to sens kontrolowania przez architekta równowagi nad biegunami architektury – ogólnym i szczegółowym.

Po latach technicznych rozwiązań corbusierowski „detal narracyjny” (Samuel, 2007: 34), inspirowany wątkiem orfickim (najczęściej damsko-męskim), został przeobrażony w zasadę obrazu architektury ukrytego we fragmencie reprodukującym jedność idei i materiału całego założenia. W obu przypadkach twórcy ustanowili wzorce interpretacyjne, określające logikę znaczeń tkwiących w ukrytych lub jawnych szczegółach łączenia tektoniki żelbetowej

struktury. Perret, a później Mies van der Rohe, widzieli „wszystko” w detalach, nawiązując do całości kreacji architektonicznej.

Według Kahna detal jest początkiem idealizowania każdej architektury: „[...] gdy się ma do czynienia z fragmentem, niezależnie od wielkości, struktury, światła, reaguje się na jego charakter, jego atmosferę duchową, zauważa się, że wszystko, co człowiek proponuje i realizuje, staje się pojedynczym bytem” (Brownlee, 1992: 69). Tę opinię podziela Kenneth Frampton, dla którego detal jest elementem „połączenia” (*joint*), nadającym decydujące, narracyjne znaczenie każdej strukturze przez swoją widoczność i jakość. Krytyk pisze:

[...] Architektura jest sztuką, ponieważ interesuje ją nie tylko pierwotna potrzeba schronienia, lecz także zestawianie przestrzeni i materiałów w sposób posiadający jakieś znaczenie. Następuje to w wyniku formalnych i faktycznych połączeń. To w punkcie łączenia, płodnym detalu, ma miejsce konstruowanie, jak i interpretowanie architektury. Co więcej, warto uzupełnić nasze rozumienie zasadniczej roli łączenia jako miejsca procesu znaczeniowego, przypominając, że oryginalny indoeuropejski rdzeń słowa sztuka (*art*) oznacza łączenie (Fascari, 1984: 35).

Skutkiem tego rodzaju myślenia o tektonice budowli są próby zdefiniowania kiedyś ornamentu, a dziś właśnie detalu architektonicznego. Uznaje się, że kształt i znaczenie kolumny, a raczej połączeń między stylobatem a architrawem, stanowią formułę wynikającą z połączeń między strukturą ramy (kolumnady i architrawu) a masą (stylobatu) świątyni. Formuła przejścia i połączenia pomiędzy detalem a bryłą budynku nie tylko odzwierciedla system budowli, lecz także „oznacza” punkty węzłowe dla całości struktury.

Racjonalizm daje także jednoznaczną, choć niejasną odpowiedź na udział i sens detalu architektonicznego w tworzeniu znaczeń architektonicznych. Według teorii racjonalizmu architektura ma być samoopisująca i introwertyczna – a więc język, jakim się posługuje autor budowli, ma być medium rygorystycznie wyodrębnionym z logiki, prostoty, geometrii i liczb. Tworzenie architektury „poza stylem” to główna funkcja formalna architektów spod znaku poszukiwania doskonałości i piękna obiektywnego w sztuce deklarującej poszukiwanie przestrzeni architektonicznej.

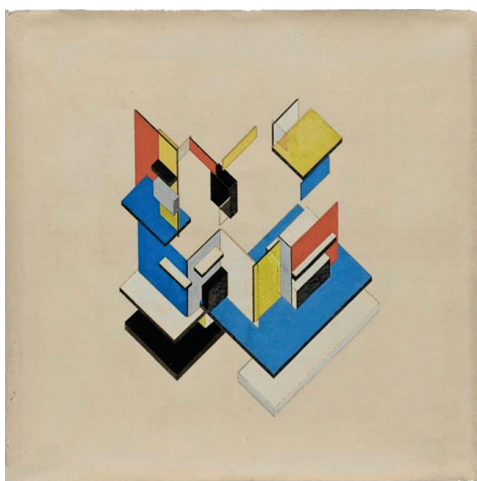
5. DOM

W poszukiwaniu najprostszych struktur dom jest nie tylko powodem do refleksji, lecz także punktem wyjścia do oryginalności tworzenia i głębszych rozważań. *Dom* – przede wszystkim – to archetyp architektury trwałej. Pojęcie to określa swój status wobec żywiołów otaczających człowieka. Fundament chroni go przed siłami niszczącymi od dołu, dach przed zniszczeniem spowodowanym warunkami pogodowymi, ściany bronią dostępu przed obcymi. Wnętrze domu jest więc bezpieczniejsze niż świat zewnętrzny, to zaś generuje specyficzną symbolikę domu jako miejsca *zadomowienia*: bezpieczeństwa i wygody, intymności i prostoty, wygody i przyjemności, praktyczności i swobody – rzeczy zawartych w zdefiniowanej

przez styl i treść przestrzeni prywatnego życia. Przestrzenią człowiekowi najbliższą jest dom. Wszystkie drogi przez świat mierzą się odległością od domu. Widok z jego okien jest pierwszym widokiem człowieka na świat. Człowiek zapytany, skąd przychodzi – wskazuje na dom.

Hegel traktuje wręcz dom jako punkt odniesienia do architektury sensu stricte i uznaje go za jej wzorzec. Dom to pierwotny przykład architektury jako poznania samego siebie. Zawiera w sobie także cel każdego projektu, czyli poszukiwanie formy reprezentatywnej dla znaczenia tego, co się buduje. Znaczenia, w którym rozpoznajemy samych siebie i naszą kulturę. Dom, zdaniem Hegla, powstaje w celach wynikających z życia ludzkiego. Jego piękno zawiera się w ich spełnieniu i w „przemieszaniu w piękno tego, co zwyczajnie odpowiednie” (Monestiroli, 2010: 117). Naszym zadaniem jest uczynić tę odpowiedniość rozpoznawalną. Dom jest nie tyle doskonałym przykładem architektury jako świadomości twórcy i jego emocji, ale także początkiem wskazywania na to, co jest najważniejsze w architekturze. Dom, poprzez wskazanie na źródło i cel uformowań zamieszkania, pomaga w eksploracji różnorodnych i rozległych obszarów architektury. Tak pojęty – jako „centrum” i punkt odniesienia do pozostałych aspektów architektury – jest prototypowym myśleniem o architekturze, a zarazem znakomitą dowodem (co potwierdza rozwój architektury w XX wieku) na to, że stał się „obrazem pierwszym”, obrazem każdej cywilizacji i fenomenem budującym nową kulturę.

Począwszy od tego najważniejszego domu w kulturze europejskiej – Villi Rotondy (Vicenza, 1583 r.) Andrei Palladia, a kończąc na modernistycznych i postmodernistycznych wzorach współczesności, idea domu wciąż zawiera cel, którym jest poszukiwanie *reprezentatywnej* formy znaczenia tego, co jest budowane. Nawet „skok w pustkę”, jaki wydarzył się na początku XX wieku w architekturze, a o którym nikt nie wiedział, co przyniesie w mocno zakorzenionych starych kanonach architektury, nadal jest realizowaniem form domu jako



Il. 2. T. van Doesburg, *Contra-Construction*, 1923 (MoMA, 2019)

obrazu nowych potrzeb, w których można rozpoznać siebie. Zmianę, jaka wówczas nastąpiła, opisał w 1923 r. Theo van Doesburg: „Dom został rozebrany i podzielony na elementy plastyczne [...]. Nowa architektura sprawiła, że «przód» i «tył», «prawo», «lewo» i być może także «powyżej» i «poniżej» mają taką samą wartość” (Doesburg, 1971) (il. 2). Statyczne osie i stara struktura zostały unieważnione. Dom stał się obiektem, który można i należy obejść ze wszystkich stron. Od tego czasu architektura domu, traktowanego jako elementarna *reprezentacja* ludzkiego umysłu, zaczęła wyrażać się w estetycznie oczyszczonej, abstrakcyjnej formie. Ważny w tym kontekście jest *elementaryzm* przestrzenny, który, jak zauważał van Doesburga (na łamach czasopisma „De Stijl”), zgodnie powstaje, kiedy użyje się właściwych elementów dla właściwych form (Zwolińska, Malicki, 1993: 54).

Reprezentacja domu to znaczenie, w którym się rozpoznajemy, w którym rozpoznajemy naszą kulturę. Jej istotność wynika z faktu, że przemienia w piękno to, czemu odpowiada. Naszym zadaniem jest, aby ta relacja była rozpoznawalna. Istota domu polega także na tym, że wychodzi od rzeczywistości, od jej problemów, od jej sprzeczności, od swoich dążeń i konstruuje architekturę jako reprezentację lepszej, konkretnej rzeczywistości. Dom bywał więc i nadal bywa metodą refleksji, manifestu, myślowym narzędziem, pojęciowym kluczem, czy bardzo ważnym elementem warsztatu filozoficznego.

Antonio Monestiroli (2010: 119–126) pisze o pięciu domach stworzonych przez Clauda-Nicolas Ledoux (Dom dla urzędnika, 1793), Heinricha Tessenowa (Dom dla robotnika, 1911), Adolfa Loosa (willa Moller, 1928), Le Corbusiera (Willi Savoye, 1929), Miesa van der Rohego (Pawilon w Barcelonie, 1929), prezentując zdumienie rzeczami elementarnymi. Zdumienie to daje poczucie, które pozwala rozpoznać magię racjonalnej rzeczywistości, która trwa do dziś tylko w kolejnych „wcieleniach”. Umiejętność zadziwienia należy do wszystkich artystów, którzy swoją sztukę czerpią z rzeczywistości, traktując ją jak wiedzę i reprezentację otaczającego świata. Wybór tych mistrzów, założycieli form, polega na racjonalności procedury, procedurze formalnej konstrukcji architektury, aby osiągnąć ostateczny cel, musi mieć charakter racjonalny. To właśnie ćwiczenie rozumu umożliwia – po raz kolejny – zastąpienie starego porządku XIX- i XX-wiecznych podręczników nowym porządkiem opartym na wiedzy.

6. STRUKTURA ZAMKNIĘTA I OTWARTA – STEREOTOMIA I PLAN OTWARTY

Z jednej strony istnieje myślenie o przestrzeni architektonicznej tworzonej przez bryłę lub grę brył. Ale jest przeciwieństwo tej koncepcji – pustka w bryle, która tę przestrzeń kreuje. Steen Eiler Rasmussen twierdzi, że niektórzy architekci skłaniają się ku „strukturze”, inni ku „pustce”, a nawet że „niektóre okresy architektoniczne wolą tworzyć bryły, inne pustki” (Rasmussen, 1999: 48). Także Kenneth Frampton (za Gottfriedem Semperem) uznaje, że praktycznie cała historia architektury jest złożona z budynków, w których występuje ten

przypadek. W ten sposób Frampton dzieli świat architektury na świat przestrzeni stereotomicznej i tektonicznej.

Takie rozróżnienie zgodne jest również z myślą Siegfrieda Giediona, który wskazuje na podstawowe koncepcje przestrzeni architektonicznej. Krytyk stwierdza, że pierwsza jest związana z mocą emanującą z brył, ich wzajemnymi relacjami i wzajemną grą, oddziaływaniem. Ten aspekt wiąże ze sobą dzieła architektury Egipcjan i Greków. I jedno, i drugie rozwijały się z bryły na zewnątrz. Jednak w II wieku n.e. nastąpił przełom w tego rodzaju rozumieniu świata architektury. Początek dał cesarz Hadrian, budując świątynię wszystkich bóstw – Panteon. Rzymska budowla oznaczała całkowitą zmianę dotychczasowej konwencji, owocującą drugą koncepcją przestrzeni. Rotundy nie potraktowano jako plastycznej bryły – stanowiła ona skorupę zawierającą wielką *cellę*, która wydaje się odkrywać nowy obraz ludzkiego wszechświata. Od tego czasu koncepcji przestrzeni architektonicznej nie dało się niemal odróżnić „od koncepcji wydrążonej przestrzeni wnętrza” (Norberg-Schulz, 1999: 51–52). Dzieło Panteonu podpowiada nam to znaczenie przestrzeni wydrążonej, w której człowiek i jego „byt przestrzenny” stają w centrum uwagi, a architektura wyznacza kształt, który nie jest związany bezpośrednio z jakąś formą, lecz ma być emanacją tego wszystkiego, co uniwersalne, a zarazem czyste i abstrakcyjne. Stereotomia, traktowana przez Semperego jako prymarna zasada przestrzenna, może być postrzegana jako proces, w którym przestrzeń jest wydobywana z bryły, a nie *continuum* utworzone tektonicznie przez dodawanie i łączenie. Pojęcie to otwiera na nowo teorię *Raumplanu* Adolfa Loosa oraz bieżące prace Campo Baeza czy Manuela Aires Mateus, których projekty zwykle obejmują drążenie, oczyszczanie i wydobywanie bryły – projektowanie przez odejmowanie. Ponieważ kopiec i wykop w gruncie rzeczy są ściśle związane poprzez odwrócenie – stereotomia dotyczy odwracalności bryły i pustki.

Znany jest też inny początek myślenia o przestrzeni architektonicznej. Istnieje fenomen linii horyzontu, która rozdziela kształt tworzony „pod ziemią” lub „pod niebem”. Jest *grota* (a może grób, bunkier, bastion), dająca schronienie i bezpieczeństwo – wydrążona przestrzeń, związana z ziemią lub skałą (później żelbetem), i jest *prymitywny szałas* (a może dom, pałac), a więc forma uzewnętrzniona, związana z materią kości lub drewna (później cegły, stali), odkrywająca przed widzem logikę jej samej i stworzonego z niej kształtu budowli. Obie rzeczy potrzebują światła – szałas do unaocznienia stosowności i poprawności formy; w grocie natomiast światło odgrywa rolę nadrzędną – pełni rolę przewodnika ukazującego „sens drogi” i „kształt miejsc” we wnętrzu. Oba archetypy – szałas i groty – dają początek genetyce architektury, która postuluje konieczność powrotu do pierwotnych, naturalnych zasad, do prostoty, czystości form i celowości. Na tych racjonalnych fundamentach Laugier, wprowadzając pojęcie *celowości* (w architekturze *prymitywnego szalas* – tylko to jest niezbędne, co jest konieczne), otwiera drogę do zastąpienia estetyki porządków estetyką mas budowli. Archetyp groty tworzy świat masy, pustki i tajemnicy, odgródzenia od świata zewnętrznego, jest stabilnością i związaniem z bazą. Archetyp szalas tworzy świat otwarcia na zewnątrz i jest ciągłą próbą walki z materią, nieustannym wznoszeniem się ku niebu.

Oba, według Raimunda Abrahama, odsyłają nas poprzez uniwersum elementu mitycznego do prymarności rytuału, pracy, formy dachu, ściany, realnego procesu konstrukcji. Mieści się gdzieś w tym świecie wizja Loosa, mówiąca, że są dwie rzeczy, które należą do architektury: *grobowiec* i *monument*. Reszta powinna być wyrzucona ze świata sztuki (Loos, 2013: 99).

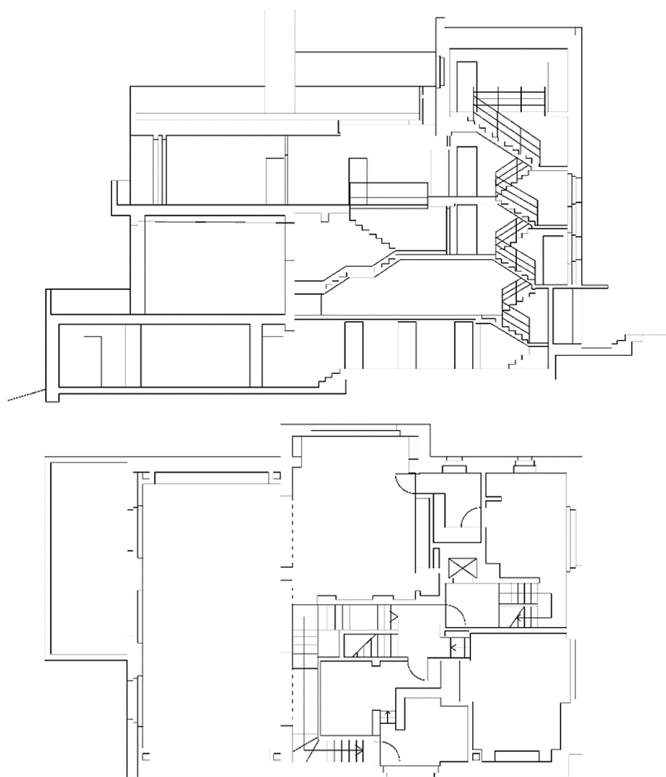
Kwestia definiowania przestrzeni architektonicznej nigdy nie była tak ważna jak w czasach rozwoju architektury współczesnej. Właściwie należałoby powiedzieć, że poczynając od modernistycznej rewolucji, przestrzeń architektoniczna stała się podstawą wszystkiego, co można by było nazwać definiowaniem nowej jakości życia ludzkiego. Uwolniona od tradycji przestrzeń architektoniczna wzrasta w przekonaniu, że można stworzyć czystą, jasną i logiczną (racjonalistyczną) strukturę, która będzie nosiła jakość uniwersalnej przestrzeni, możliwej do przyjęcia przez nową świadomość. Świat odrzucenia równa się powstaniu świata abstrakcji. „Istnieje stara i nowa świadomość chwili. Stara jest związana z czynnikiem indywidualnym, nowa z uniwersalnym” – mówi Piet Mondrian i dodaje: „nasza recepcja rzeczy naturalnej – tego, co zewnętrzne – staje się coraz bardziej automatyczna i zauważamy, że uwaga skupia się coraz bardziej na tym, co wewnętrzne [...]. Człowiek współczesny jest zwoleńnikiem tego, co najważniejsze, istotne, uniwersalne” (Trzeciak, 1976: 114). Sztuka jako czysta reprezentacja ludzkiego umysłu wyrażać się będzie w estetycznie oczyszczonej, innymi słowy – abstrakcyjnej formie. Uniwersalizm dotyczy jednak zasady odrzucenia zbytecznej formy na rzecz pozostawienia przestrzeni wyczyszczonej do najbardziej zasadniczego kształtu i najbardziej istotnego znaczenia.

Prezentacja nowej idei w architekturze XX wieku odbyła się za pomocą teorii *Raumplanu* i *Plan libre* – dwóch zasad formułowania tożsamości przestrzeni obiektu. *Raumplan* jest zasadą kreacji za pomocą związków pomiędzy wielkością „wybranego” z masy wolumenu a jego funkcją. Corbusierowski *Plan libre* podąża drogą abstrakcji, uniwersalizmu przestrzeni otwartej na wymianę wnętrza–zewnątrz oraz definiowania architektury jako relacji pomiędzy zaprojektowanymi elementami.

Najpiękniejsze formy powstają, podkreślał Loos, gdy odpowiadają swojemu celowi i jeśli ich części tworzą razem jednolitą całość. W 1930 r. Loos tłumaczył powstałą willę Müller w Pradze (il. 3) i Moller Haus w Wiedniu:

[...] Nie projektuję planów, fasad, przekrojów. Projektuję przestrzeń. W gruncie rzeczy w moich projektach nie ma parteru, pierwszego piętra ani piwnicy, są tylko zintegrowane pokoje, przedpokoje i tarasy. Każde pomieszczenie musi mieć konkretną wysokość. Wysokość jadalni powinna różnić się od wysokości spiżarni, a zatem sufity rozwieszone są na różnych poziomach. Istnieje wówczas potrzeba zintegrowania tych pomieszczeń tak, aby przejście pomiędzy nimi było nie tylko niezauważalne, lecz także naturalne i funkcjonalne (van Berkel, Bos, 2000: 71).

Do teorii *Raumplanu* Loosa nawiązuje Raimund Fein w opracowaniu *Design by Theory*. Trójwymiarowa metoda projektowania, którą opisuje, odpowiada idei przestrzeni architektonicznej tworzonej przez sekwencję „wydrążeń”. Fein doszukuje się w ten sposób podstaw definiowania przestrzeni architektonicznej. Uważa, że stereotomia jest tą możliwością



Il. 3. A. Loos, *Müller House*, Praga 1930. Przekrój poprzeczny oraz rzut 1 piętra. Rysunek z tematu *Analiza domu wzorcowego*, rok akademicki 2022/2023. Rys. K. Ciszewski

twórczego myślenia o architekturze, która jest realizowana tylko dzięki początkowemu teoretycznemu „odwróceniu” punktu widzenia na relacje pomiędzy pełną masą a przestrzenią. Píše: „Struktura nie określa już przestrzeni, to przestrzeń określa strukturę. [...] Przestrzeń to pustka zdefiniowana przez to, co ją wypełnia, lub też otacza” (Fein, 2002: 24). W metodzie trójwymiarowej-stereotomicznej przestrzeń jest rozumiana jako element określany od jego wnętrza, jak gdyby została wydrążona z trójwymiarowej pełnej masy. W tym teoretycznym podejściu przestrzeń jest pustką, która pozostaje pomiędzy „masą” ścian i stropów. Ściany i stropy stają się kształtem elementów granicznych w rozwarstwionej przestrzeni, jak gdyby były pozostałością po niewidocznej bryle. Metoda trójwymiarowa w swoim poszukiwaniu istoty powiązań przestrzennych jest powrotem do idei modernizmu – nadaje szczególne znaczenie przekrojowi reprezentującemu trzeci wymiar, w opozycji do rzutu jako dwuwymiarowego potwierdzenia poprawności rozwiązań funkcjonalnych. Dzięki temu wysuwa się na pierwszy plan najbardziej decydujący czynnik działania przestrzennego: dialog między światłem a pełną formą.

Charakterystyka architektury Loosa wymusza porównanie z jedną z pięciu zasad architektury Le Corbusiera – z „wolnym planem” (*Plan libre*). W odmiennej od wiedeńskich willi Loosa willi Savoye w Poissy Le Corbusier dowodzi, że nieskomplikowany szkielet może być zaprojektowany pod kątem podobnie optymalnych możliwości kształtowania nowoczesnego domu. Jednak wydaje się, że *Raumplan* i *Plan libre* mają się tak do siebie, jak negatyw do pozytywu. Dla Le Corbusiera plan jest fundamentem intencji formalnej i funkcjonalnej potrzeby wyrażanych zwrotem: plan jest generatorem; dla Loosa – rzuty kondygnacji domów są niejako poszukiwaniem „drogi” ograniczonej ścianami i stropem. *Plan libre* i *Raumplan* jako wzorce strukturalne są odpowiednio tektoniczne i atektoniczne, począwszy od pełnego uniezależnienia się od ścian zewnętrznych, aż do zamknięcia funkcji w jednej kubaturze. *Plan libre* określa także niepodważalną funkcję rysowanego zapisu, jego idea jest bliższa atektonicznej naturze kompozycji, a otwarte obrazowanie jest skierowane na zewnątrz, w odróżnieniu od labiryntowego układu domów Loosa. Podkreślanie masy oraz ciężaru zewnętrznych i wewnętrznych ścian willi Müller stoi zatem w opozycji do swobodnego komponowania przegród w willi Savoye. Fasady budynków Loosa nie są funkcjonalne i w przeciwieństwie do willi Le Corbusiera nie ujawniają wewnętrznego rozplanowania – są utworzone z „pustki i masy”, rzeczy zdefiniowanych przez architekta jedynie wstępnym „diagramem przestrzennym”. *Plan libre* podkreśla możliwości kształtowania architektury wnętrza budynku, jakie daje układ konstrukcyjny ze słupami nośnymi (*pilotis*). Równocześnie jest to zasada demonstrująca swobodę budynku w dowolnym jego zewnętrznym kształtowaniu. Otwartość formy jest realizacją reguły przenikania tych dwóch przestrzeni i daje możliwość swobodnego kształtowania ścian – obok demonstracyjnie prostych przegród widzimy grę brył elementarnych, rozgrywkę między linią i płaszczyzną (zob. il. 4).



Il. 4. Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy 1928. Rzuty parteru, 1 piętra i dachu. Rysunek z tematu *Analiza domu wzorcowego*, rok akademicki 2022/2023. Rys. N. Bogawska

7. POSUMOWANIE

Dla racjonalnych mistrzów „złożonej prostoty”, którzy wierzą, że architekt nie wymyśla, a jedynie przeobraża rzeczywistość, budowanie pojęcia „obiektu racjonalnego” lub „obiektu elementarnego” jest kreacją, która zbliża ideę architektury najprostszej do „niemej” przestrzeni związanej z architektoniczną redukcją. Służy temu wykorzystanie najprostszej, niereferencyjnej geometrii, rozumienie materii/materiału, odczytanie sensu planu przestrzennego, nadanie świadomej roli strukturze (otwartej/zamkniętej), wiedza o detalu architektonicznym jako kontynuacji sensu całej formy. Jednak decydującym czynnikiem projektu jest użycie prostych, czystych i czytelnych elementów. Indywidualne części są jednoznacznie rozwinięte typologicznie oraz wykorzystane we wzajemnie uwarunkowanej wewnętrznej organizacji i zewnętrznej formie budynku. Nic nie powinno być bezzasadne, nic nie może być ukryte, wszystko powinno być wytłumaczone. Poprzez ograniczenie w formie nabierają one wielkiego znaczenia – bez wytrącenia z równowagi całości kompozycji.

Artykuł wskazuje jedynie drogę – jedną z możliwych do zaproponowania. Dydaktyka sięgająca do korzeni wszelakich sensów przestrzeni najprostszej (ograniczonej ścianą, słupem, stropem, podłogą) i rozumienia jej (np. w makiecie lub rysowanej w skali aksonometrii – odrzucając na wstępie wizualizację) jest pomysłem ustalającym inny fenomen definiowania architektury – jej *bezreferencyjność* i odejście od jakiejkolwiek manieri projektowej.

BIBLIOGRAFIA

- van Berkel, B., Bos, C. (2000). *Niepoprawni wizjonerzy*. Warszawa: Wyd. Murator.
- Breitschmid, M., Olgiati, V. (2019). *Non-referential architecture*. Zurich: Park Books.
- Brownlee, D.B. (1992). *Carnet du visiteur: Louis I. Kahn, le monde de l'architecte*. Paris: Centre Pompidou.
- van Doesburg, T. (1971). *Towards a Plastic Architecture*. W: H.N. Abrams, *De Stijl* (s. 78–80). New York: Harry N. Abrams.
- Jędruch, D. (2018). Maszyna do wzruszeń. *Autoportret. Narracje architektury dwudziestolecia*, 3(62), 92–97.
- Fein, R. (2002). *Design by Theory*, tłum. U. Pytlowany. W: *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Projektowanie architektury a teoria* (s. 15–21). Międzynarodowa Konferencja Naukowa Instytutu Projektowania Architektonicznego, Kraków, 15–16 listopada 2002. Kraków: Djaf.
- Fascari, M. (1984). *The Tell-the-Tale Detail*. W: *VIA 7: The Building of Architecture* (s. 23–37). Philadelphia: MIT Press.
- Gadamer, H.G. (1979). *Sztuka i naśladownictwo*. W: H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje* (s. 128–141). Warszawa: PIW.

- Gola, J., Sitkowska, M. (red.). (1996). *Jerzy Sołtan, Rozmowy o architekturze. Rozmawiał Andrzej Bulanda*. Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych.
- Gołaszewska, M. (1983). *Zarys estetyki*. Warszawa: PWN.
- Jauze, C. (1999). *Por una arquitectura esencial. Acerca de la arquitectura de Alberto Campo Baeza* (s. 11). W: *Alberto Campo Baeza. Coleccion Arquitectura Espanola Contemporanea*. Madrid: Munilla Leria.
- Kandinsky, W. (2022). *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. Łódź: Wyd. Officyna.
- Kleihues, J. (2008). *O miejscu, funkcji, porządku i wolności do tworzenia piękna* (s. 479). W: A. Budak, *Co to jest architektura?* Vol. 2. Kraków: Manggha.
- Kotula, A., Krakowski, P. (1985). *Rzeźba współczesna*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Paris: G. Crès.
- Loos, A. (2013). *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Tarnów–Warszawa: Centrum Architektury.
- Misiągiewicz, M. (2005). *Architektoniczna geometria*. Kraków: Djaf.
- MoMA (2019). Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren *Contra-Construction Project* (Axonometric), 1923. Pobrane z: <https://www.moma.org/collection/works/232> (dostęp: 14.05.2025).
- Monestiroli, A. (2008). *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*. Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.
- Monestiroli, A. (2010). *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Norberg-Schulz, Ch. (1999). *Znaczenie w architekturze Zachodu*. Warszawa: Wyd. Murator.
- Rasmussen, S.E. (1999). *Odczuwanie architektury*. Warszawa: Wyd. Murator.
- Read, H. (1973). *O pochodzeniu formy w sztuce*. Warszawa: PIW.
- Samuel, F. (2007). *Le Corbusier in Detail*. London: Taylor & Francis.
- Schelling, J.W. (1983). *Filozofia sztuki*. Warszawa: PWN.
- Stróżewski, W. (1983). *Dialektyka twórczości*. Kraków: PWN.
- Trzeciak, P. (1976). *Przygody architektury XX wieku*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Twombly, R. (red.). (2003). *Louis Kahn: Essential Texts*. New York–London: W.W. Norton.
- Ungers, O.M. (2011). *Morphologie City Metaphors*. Köln: Buchhandlung Walther Konig.
- Witruwiusz (1956). *O architekturze ksiąg dziesięć*, przekł. K. Kumaniecki. Warszawa: PWN.
- Zwołańska, K., Malicki, Z. (1993). *Mały słownik terminów plastycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Żórawski, J. (1962). *O budowie formy architektonicznej*. Warszawa: Wyd. Arkady.