

Politechnika Łódzka
Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska
Instytut Architektury i Urbanistyki

mgr inż. arch. Tomasz Omieciński

**TEORIE PIĘKNA
WE WSPÓŁCZESNYCH
NURTACH ARCHITEKTONICZNYCH**

rozprawa doktorska

promotor: dr hab. nt. Artur Zagała, prof. PŁ

Łódź 2021

Podziękowania

Pragnę złożyć serdeczne podziękowania Panu dr. hab. nt. Arturowi Zagule, prof. PŁ za nieocenioną pomoc merytoryczną w trakcie pisania pracy oraz życzliwą krytykę. Pan Profesor poświęcił mi wiele godzin swojego czasu, w trakcie których mogliśmy dyskutować nad tematem piękna, co pozwoliło mi bardziej pogłębić temat mojej pracy.

Dziękuję również Panu prof. dr. hab. inż. arch. Markowi Pabichowi – dyrektorowi Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej za wiarę w istotność niniejszej pracy dla dyskursu architektonicznego i zachętę do prowadzenia badań.

Bardzo wiele przyniosły mi liczne dyskusje z kolegami z Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej, za co składam wszystkim szczerze podziękowania.

Spis treści

1. Wstęp.....	9
1.1. Uzasadnienie wyboru tematu	9
1.2. Czy jest sens pisanie o pięknie?	12
2. Tezy, cele i zakres opracowania pracy.....	21
2.1. Tezy.....	21
2.2. Metoda i techniki badawcze.....	21
2.3. Obszar badań.....	24
2.4. Stan badań	31
2.4.1. Prace naukowe.....	31
2.4.2. Teksty krytyków i artystów	43
3. Teorie piękna.....	45
3.1. Piękno jako proporcja	45
3.2. Piękno jako następstwo stosowności	46
3.3. Emocjonalistyczna teoria piękna.....	47
3.4. Piękno jako odkrycie.....	48
3.5. Konceptualna teoria piękna.....	48
3.6. Piękno instytucjonalne	49
4. Nurty architektoniczne w kontekście teorii piękna	51
4.1. Nowy klasycyzm.....	52
4.1.1. Pojęcie i historia nowego klasycyzmu	52
4.1.2. Repertuar cech dystynktywnych nowego klasycyzmu.....	55
4.1.3. Nowy klasycyzm a teorie piękna.....	83
4.1.4. Podsumowanie nowego klasycyzmu.....	101
4.2. Minimalizm.....	106
4.2.1. Pojęcie minimalizmu i historia tendencji minimalistycznych w architekturze	106
4.2.2. Repertuar cech dystynktywnych minimalizmu	113
4.2.3. Minimalizm a teorie piękna.....	120
4.2.4. Podsumowanie minimalizmu	131
4.3. Dekonstruktywizm	133
4.3.1. Pojęcie i historia dekonstruktywizmu	133
4.3.2. Repertuar cech dystynktywnych dekonstruktywizmu.....	137
4.3.3. Dekonstruktywizm a teorie piękna.....	147

4.3.4. Podsumowanie dekonstruktywizmu	160
4.4. High-tech	162
4.4.1. Pojęcie i historia high-techu	162
4.4.2. Repertuar cech dystynktywnych high-techu.....	165
4.4.3. High-tech a teorie piękna.....	188
4.4.4. Podsumowanie high-techu.....	203
4.5. Parametrycyzm.....	204
4.5.1. Pojęcie architektury parametrycznej i historia tendencji parametrycznych w architekturze	204
4.5.2. Repertuar cech dystynktywnych parametrycyzmu.....	207
4.5.3. Parametrycyzm a teorie piękna.....	217
4.5.4. Podsumowanie parametrycyzmu	230
5. Podsumowanie analiz wszystkich nurtów.....	232
5.1. Relacja między nurtami architektonicznymi a teoriami piękna	232
5.1.1. Instytucjonalna teoria piękna w architekturze	232
5.2. Teorie piękna w architekturze współczesnej.....	236
5.3. Wielka Teoria Piękna w architekturze współczesnej.....	241
6. Podsumowanie.....	246
6.1. Kierunki dalszych badań	246
6.2. Możliwości wdrożeniowe.....	247
6.3. Zakończenie.....	249
Bibliografia	253
Spis ilustracji.....	267
Spis tabel	272
Skorowidz osób i pracowni architektonicznych	273
Streszczenie w języku polskim	279
Streszczenie w języku angielskim / Summary in english	281

1. Wstęp

1.1. Uzasadnienie wyboru tematu

Temat piękna w architekturze, szczególnie współczesnej, jest rzadko poruszany w fachowym dyskursie architektonicznym, co odnotowują tacy specjaliści, jak: Philip Johnson¹, Roger Scruton², Yael Reisner³, David A. Garcia⁴, Alain de Botton⁵ czy Ron Arad⁶. Magazyny branżowe koncentrują się na rozwiązaniach technicznych oraz prawnych. Sprawy intuicji, przeczucia i subiektywnych odczuć (do których zaliczane jest poczucie piękna) pojawiają się jedynie w wywiadach lub autorskich opisach budowli. Tam projektanci piszą okazjonalnie o zabiegach artystycznych w swoich budynkach, ale prawie zawsze jest to nakreślone jako indywidualne podejście pracowni, które nie może być traktowane naukowo.

Autor uważa takie podejście za niesłuszne. Nie zgadza się, by sztukę i estetykę – odwieczną działalność człowieka oraz naukę rozwijaną od setek lat – uznać za listę odosobnionych kaprysów jednostek czy nierzeczową aktywność. Wrażenie piękna jest znane wszystkim ludziom. Często odczuwamy je odnośnie tych samych rzeczy. Skoro wspólnie zaznajamamy jego obecności, istnieją podstawy sądzić, że dzielimy również prowadzące do niego mechanizmy. W powszechności naszych uczuć kryje się uzasadnienie naukowości wyboru piękna, jako tematu dysertacji. Jak napisał Richard Shusterman: *Piękno*

¹ B. P. Jękot, *Skilfull Action And Deep Happiness Versus Shallow Beauty*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 71.

² R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, New Jersey 2013, s. ix, xxiii.

³ Y. Reisner, *Architecture and Beauty. A Symbiotic Relationship*, „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019, s. 7.

⁴ D. A. Garcia, *The Geometry of Seduction. Considerations of Beauty from Noun to Verb*, „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019, s. 76.

⁵ A. de Botton, *The Question of Beauty of Architecture*, Gresham College 23.06.2008, <http://maybe-orstaging.com/architecture/question-beauty-architecture> (dostęp: 23.10.2020).

⁶ R. Arad, S. Jacob, *Is beauty an essential consideration in architecture?*, „Royal Academy of Arts” 14.11.2014, <https://www.royalacademy.org.uk/article/debate-is-beauty-an-essential-consideration-in-architecture> (dostęp: 05.10.2017).

– czymkolwiek jest – tak silnie przemawia do gatunku ludzkiego, że stanowi swoje własne uzasadnienie i nie potrzebuje obrońców⁷.

Obiekty nazywamy pięknymi, gdy wytwarzają okazje do ich oglądu estetycznego, do poświęcenia im zmysłowo-afektywno-imaginatywniej uwagi. W odróżnieniu od „mgnienia” i chwilowego zachwyty, piękne obiekty trwają i stwarzają okazję do oceny estetycznej same przez się. Czy jest sztuka, która czytelniej „mówi” o trwałości niż architektura? Czy jest dziedzina sztuki, która bardziej zdecydowanie i dobitnie domaga się oceny niż architektura, w której towarzystwie spędzamy w dzisiejszych czasach zdecydowaną większość życia⁸? Architektura jest najsilniej oddziałującym na nas środowiskiem życia. Krytykujemy albo chwalimy nowe realizacje. Marzeniem projektanta powinno być dążenie do akceptacji jego budynku przez zdecydowaną większość społeczeństwa, w tym specjalistów.

Mimo zasadności podejścia intuicyjnego, relacja między teorią a praktyką powinna opierać się na kolejności od tej pierwszej w kierunku drugiej, co Czesław Przybylski wyraził słowami: *Projektowanie jest przede wszystkim pracą myślową, która dopiero potem przybiera postać wizualną i realną*⁹. Dlatego właśnie Autor uważa, że słuszne jest przyjrzenie się temu procesowi – naukowe wniknięcie w proces wizualnego odbioru architektury i powiązanej z nim oceny estetycznej.

We współczesnym świecie sztukę architektoniczną częściej się ogląda niż odbiera całym swoim ciałem i kompletem zmysłów. Beatriz Colomina – badacz architektury – napisała już o architekturze modernistycznej z pierwszej połowy ubiegłego wieku, że stała się ona pierwszym na świecie stylem budowania, który jest doświadczany przez większą grupę ludzi niemających z nią bezpośredniej styczności, niż tych, którzy ją widzieli na własne oczy¹⁰. Mimo uzasadnienia decyzji projektowych ideami ekologii, techniki czy funkcjonal-

⁷ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 175, za: B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2014, s. 242.

⁸ Obecnie we wnętrzach budynków spędzamy średnio 80% naszego życia, za: D. H. Ruggles, *Beauty, Neuroscience & Architecture*, Fibonaccii, Denver 2017, s. 92.

⁹ B. Cybula, M. Żołnierczuk, *Język kultury szklanej architektury*, Fundacja Imienia Stefana Kuryłowicza Warszawa 2015, s. 12.

¹⁰ T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzel-ska, Karakter, Kraków 2018, s. 366.

ności, to właśnie strona wizualna zapada odbiorcom najbardziej w pamięć. Żyjemy w kulturze obrazkowej i to przede wszystkim zdjęcia budynków kształtują nasze nastawienie do nich. Doświadczenie estetyczne to odczucie, jakie towarzyszy oglądaniu dzieła sztuki i dotyczy to każdego medium, jakiego dzieło można podziwiać oczami – rzeźby, obrazu oraz architektury. Clive Bell twierdzi, że warto poszukać wspólnych cech wszystkich tych dziedzin sztuki, by zbliżyć się do odpowiedzi na podstawowe pytania estetyki¹¹. O ile taka działalność może nas prowadzić do znalezienia najbardziej elementarnych bodźców, jakie wpływają na odbiór wizualny dzieła, Autor uważa je za rozmiijające się z tematem pracy.

Podjęcie opierające się na skupieniu na wyglądzie budowli jest wartościową strategią badania architektury. Léon Krier, odwołując się do triady witruwiańskiej, pisze, że *nawet najmocniej zbudowane gmachy nie będą długo funkcjonowały, jeśli zabraknie im piękna. Użyteczność i stabilność strukturalna w żaden sposób nie gwarantują trwałości materialnej*¹². Luksemburski architekt wynosi na pierwsze miejsce jeden z trzech równoprawnych elementów – piękno. Zaznacza, że mimo teoretycznej równoważności to piękno, za sprawą mocy wzbudzania życzliwych uczuć, posiada przewagę. To ze względu na nie chronimy nasze architektoniczne dziedzictwo. Forma budynku nie ulegnie nawet najmniejszym przekształceniom, gdy będzie posiadała najbardziej uniwersalną cechę – piękno¹³. Inny współczesny architekt – Francisco Javier Sáenz de Oiza utrzymuje, że architektura za priorytet stawiająca sobie funkcjonalność, przekornie przestaje być funkcjonalna, ponieważ zajmuje się tylko jedną z całego spektrum ról, jakie powinna spełniać¹⁴. Roger Scruton wyznaje pogląd, że budynki, które są piękne, zostaną zachowane i przejmą inną funkcję po latach. Brzydkie natomiast zostaną wyburzone. Paradoksalnie o ich użyteczności i trwałości decyduje najmniej funkcjonalny aspekt – estetyka. Poświęcenie temu zagadnieniu czasu i naukowej uwagi Autor uważa za sprawę godną większego zaangażowania niż dziś obserwujemy.

¹¹ C. Bell, *The Aesthetic Hypothesis*, w: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999, s. 113.

¹² L. Krier, *Architektura wspólnoty*, przeł. P. Choynowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 259.

¹³ J. Gyurkovich., *Forma i kontekst*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 59.

¹⁴ A. C. Baeza, *Relentlessly Seeking Beauty*, Poetica Architectonica, Madrid 2014, s. 6, http://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/12/2014_POETICA-ARCHITECTONICA_RELENTLESSLY-SEEKING-BEAUTY.pdf (dostęp: 14.05.2017).

1.2. Czy jest sens pisania o pięknie?

W poprzednich akapitach Autor wyjaśnił wybór tematu swojej rozprawy naukowej. Zastrzeżenia może budzić cel pisania o pięknie. Nawet przyjmując, że wywód będzie logiczny i poparty badaniami, czy dzielenie się swoimi przemyśleniami o pięknie otaczającego świata ma jakiś cel? Czy chodzi o przekonanie do swoich racji, o usprawiedliwienie przed światem swoich upodobań, o narzucenie faworyzowanej linii estetycznej jako dominującej, dyskredytując konkurencyjne? Jakie znaczenie może mieć mówienie o pięknie w architekturze? Badanie doświadczenia estetycznego w architekturze ma sens jedynie przy przyjęciu, że istnieją obiektywne prawdy na ten temat. Jak pisze we wstępie do swojej książki na analogiczny temat Peter F. Smith: *Nie wystarczy wiedzieć, co się lubi. Doświadczenie piękna jest dużo bogatsze, kiedy wiemy, dlaczego coś lubimy*¹⁵.

Paul Cézanne, który dyskusje na temat malarstwa widział jako jałowe, pisał o nich w listach tak: *Rozmowy o sztuce prawie nie dają pożytku. Praca, która pozwala zrealizować postęp we własnym zawodzie, to wystarczająca nagroda za to, że jest się niezrozumianym przez głupców*¹⁶. Niektórzy artyści odrzucają dywagacje o sztuce, inni - o estetyce. Jeden z XX-wiecznych malarzy – Jean Dubuffet – mówi o estetyce, że go nuży i nie interesuje¹⁷. Podobnie do Cézanne’a alarmuje przed hamującym działaniem teoretyzowaniem. Posuwa się on dalej w swoim wywodzie wyzywająco poddając w wątpliwość, czy określenia „piękne” i „brzydkie” znaczą cokolwiek dla kogokolwiek, czy w ogóle istnieją. David Smith¹⁸, a w Polsce Maria Anna Potocka¹⁹, uważają całą estetykę za rejestr wytycznych, które nie powinny mieć realnego wpływu na prawdziwego artystę. Jego poczucie estetyki winno być nieuświadomione i wręcz wyzbyte aparatu pojęciowego, a jedyną drogą do zrozumienia tej estetyki jest podążanie przez odbiorcę tą samą ścieżką wizualnego klucza zostawionego przez twórcę, próba przemierzenia tej samej drogi.

¹⁵ cyt. za: P. F. Smith, *The Dynamics of Delight. Architecture and Aesthetics*, Routledge. Taylor & Francis Group, New York & London 2003, s. ii. W przypadku braku podanego tłumacza cytatu lub dzieła albo w przypadku cytatów pochodzących z publikacji niepolskojęzycznych – tłumaczenie Autora.

¹⁶ P. Cézanne, z listów do Emila Bernard, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 46.

¹⁷ P. Selz, *New Images of Man*, MoMA, New York 1959, s. 60, za: H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 36.

¹⁸ D. Smith, *Aesthetics, the Artist and the Audience*, w: *Art in Theory...*, dz. cyt., s. 578-579.

¹⁹ M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007.

Najczęściej wnioski na temat całości dziedziny estetyk wysnuwa na podstawie kontaktów z jedną, najbliższą mu, dziedziną sztuki. Cézanne i Dubuffet oczywiście wypowiadali się na temat malarstwa – sztuki bardziej ekskluzywnej²⁰ niż architektura. Scruton poddaje wręcz w wątpliwość, czy architektura poprzez swoją ciągłą, peryferyjną obecność w naszym polu widzenia powinna uparcie dążyć do bycia sztuką w każdym przypadku: *Architektura nie jest podobna do poezji, muzyki czy malarstwa – nie jest sztuką, która należy do świata rozrywki i luksusu. Trwa bez względu na zalety estetyczne i rzadko jest wyrazem twórczego geniuszu. Istnieją wielkie dzieła architektury i często, jak kościoły Mansarta czy Borrominiego, są dziełem jednej osoby. Dzieła architektury w większości nie są jednak wielkie i nie powinny do tego aspirować, tak jak zwykli ludzie nie powinni udawać geniusza, gdy rozmawiają z sąsiadami*²¹. Obecnie wiele budowli o zwykłych funkcjach niepotrzebnie aspiruje do miana wybitnego dzieła, co w połączeniu z ograniczonym budżetem często kończy się „skarłałym pięknem”. Nie każdy może sobie pozwolić na współczesne obrazy w domu, podczas gdy najnowsza architektura jest obecna w życiu każdego mieszkańca miasta. Autorzy budynków muszą liczyć się z indywidualnymi opiniami krytyków oraz powszechnym gustem. Miasto nie jest światem dla wtajemniczonych, dlatego próg tolerancji oryginalnych form powinien być niższy niż w pozostałych sztukach. W przypadku sztuki mimowiednie obecnej w codzienności, takiej jak architektura, Helwecjusz odróżniał smak społeczeństw od smaku koneserów²². U odbiorcy przeważają uczucia, które wyzwalają się w sposób spontaniczny bez poddania ich głębszej refleksji. Postawa krytyka jest pod tym względem zupełnie inna. Doświadczony artysta nie przywiązuje już wagi do opinii publiczności. Im dłużej tworzy tym mniejsze przywiązuje znaczenie do spotkań z czytelnikami czy listów od wielbicieli. Coraz wyraźniej uważa, że amatorzy nie powinni się wypowiadać na temat sztuki, jedynie z niej korzystać. Autor uważa, że w przypadku architektury relacja ta powinna wyglądać nieco inaczej, nie lekceważąc tak powszechnego gustu. Architekt powinien wiedzieć, czy jego dzieło spodoba się ogółowi. Aby mieć pewność musi rozumieć, jak „działa” wygląd

²⁰ Słowo „ekskluzywny” Autor używa tu w znaczeniu elitarny, dostępny wybranym, a nie w sensie szlachetności, wytworności, wykwalifikowania. Słowo tu użyte ma na celu zwrócenie uwagi na obecność różnych gatunków sztuki w codziennym życiu, nie na ich estymę czy splendor. P. F. Smith określa architekturę „niepomijalną” sztuką, która swoją wszechobecnością rzuca każdemu wyzwanie, w: P. F. Smith, dz. cyt., s. 3, 15.

²¹ R. Scruton, *Zielona filozofia*, przeł. J. Grzegorzcyk, R. P. Wierchosławski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2017, s. 261.

²² S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2007, s. 54.

na wspólnotę różnych odbiorców. Walter Benjamin uważał architekturę za przykładowe dzieło sztuki o odbiorze dokonującym się przez kolektywny umysł w stanie rozproszenia²³. Do tego potrzebna jest spisana wiedza, bo wnioski wyciągnięte indywidualnie mogą być błędne.

Piękno tak publicznej sztuki jak architektura musi być w centrum rozważań społeczeństwa liczącego się z poziomem życia i stanem ducha swoich obywateli. Rodzi się jednak pytanie, czy jest to dążenie możliwe do realizacji? Czy piękno da się w jakiś naukowy sposób analizować oraz dalej – czy badania takie mogą dojść do jakichkolwiek merytorycznych i zadowalających wniosków? Niektórzy uważają, że nie, że analiza stoi w poprzek bezpośredniemu doświadczeniu. Scruton w swoim *Pięknie* ujmuje to następującymi słowami: *Chcieć brzoskwinę ze względu na jej piękno to nie to samo, co chcieć ją analizować – to chcieć ją kontemplować, a to znaczy coś więcej niż szukać informacji lub wyrażać apetyt. Chodzi tu o pragnienie bez celu: pragnienie, które nie może zostać zaspokojone, ponieważ nie ma niczego, co byłoby jego spełnieniem*²⁴. Według Scrutona przyjemność z odczuwania piękna nie jest jednak tylko intencjonalna, ale również kontemplacyjna. Johann Georg Sulzer rozróżniał te dwa odczucia i przypisywał im inne rodzaje piękna. Piękno „rozumiane” opierało się na zaspokajaniu poczucia doskonałości i prawdy, podczas gdy piękno „właściwe” polegało na budzącej przyjemności formie²⁵. Nie wyrasta ono, jak jedzenie, z przyziemnych potrzeb, ale polega na emocjach i poznaniu. Scruton wyjaśnia: *Intencjonalne przyjemności [...] są zintegrowane z życiem umysłu: mogą zostać zniwelowane na drodze argumentacji lub spotęgowane przez zwiększoną uwagę*²⁶.

Stefan Morawski w zwięzły sposób wyjaśnił cel uprawiania estetyki pisząc: *Estetyka jest pożyteczna po prostu jako określony rodzaj poznania i nie ma powodu szukać innych*

²³ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Anioł Historii*, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 230, 235, za: M. Michałowska, *Portretowanie architektury*, „Autoportret” 1 (40)/2013, za: <https://autoportret.pl/artykuly/portretowanie-architektury-miedzy-fotograficzna-konwencja-i-wizualnym-eksperymentem/4/> (dostęp: 13.09.2020).

²⁴ R. Scruton, *Piękno*, przeł. S. Krawczyk, A. Rejniak-Majewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 29.

²⁵ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 10.

²⁶ R. Scruton, *Piękno*, dz. cyt., s. 38.

jeszcze, dodatkowych usprawiedliwień jej społecznej egzystencji²⁷. Dziś estetyka jest utożsamiana z upiększaniem i uprzyjemnianiem otaczającego świata, podczas gdy sam twórca pojęcia estetyki – Alexander Gottlieb Baumgarten – rozumiał je jako określenie dyscypliny poznawczej, której celem jest pogłębianie zmysłowych zdolności kognitywnych człowieka²⁸. Dla Immanuela Kanta odczuwanie wartości estetycznych to najbardziej podstawowa forma kontaktu istoty ludzkiej z otaczającym ją światem²⁹. Ocena rzeczywistości poprzez jej wygląd to ocena estetyczna, która samoistnie powstaje na styku wolności człowieka i świata przyrody. Jest to nic innego jak bezwolna równowaga pomiędzy zmysłami i intelektem, wolą i emocjami. Zdaniem filozofa sądy estetyczne poprzedzają wszelkie inne. Stanowią pierwotną relację między podmiotem a przedmiotem, człowiekiem a światem. Podejście do estetyki rozumianej jako „filozofię pierwszą”, filozofię dostarczającą człowiekowi pierwotne aspekty poznania (estetycznie zabarwione), była w centrum rozważań takich myślicieli, jak chociażby Johanna Geорга Hamanna, Benedetto Crocego, Konrada Fiedlera, Oda Marquarda czy Wolfganga Welscha³⁰.

Priorytet estetyki w kontakcie ze światem może być wyjaśnieniem, dlaczego ocena wyglądu jest często jedynym zdaniem, jakie zwykły człowiek jest w stanie wygłosić na jakiś temat³¹. Steen Eiler Rasmussen pisał: *Architekturę, malarstwo i rzeźbę od wielu wieków uważamy za „sztuki piękne” – czyli sztuki zajmujące się „pięknem” działającym na ludzkie oko w taki sam sposób, w jaki muzyka działa na ludzkie ucho. Rzeczywiście, większość osób wyraża sądy o architekturze na podstawie tego, co widzi*³². Maria Gołaszewska uważa, że wszystko, co jest przedmiotem poznania, jest także przedmiotem „estetyzowania”. Stąd cały

²⁷ S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973, s. 24.

²⁸ J. W. Affelt, *Estetyka zabytku budownictwa jako wyzwanie dla jego adaptacji*, w: *Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*, red. B. Szmygina, Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej, Warszawa-Lublin 2009, s. 8, <http://bc.pollub.pl/Content/631/adaptacja.pdf> (dostęp: 31.05.2018).

²⁹ T. Pękala, *Kantowskie inspiracje we współczesnych refleksjach nad estetycznym doświadczeniem przeszłości*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 134.

³⁰ I. Lorenc, *Fenomenologia wspólnej zmysłowości wobec Kantowskiej kategorii «sensus communis»*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, dz. cyt. s. 176.

³¹ Problem ten został już przez Autora poruszony w rozdziale w monografii: T. Omieciński, *Beauty – the most practical aspect of the Vitruvian Triad in the context of the eternity of architecture*, „Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Racjonalistyczna czy intuicyjna droga do architektury”, t. 8, red. A. Mielnik, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2018.

³² S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Karakter, Kraków 2015, s. 10.

otaczający świat jest materiałem do estetyzacji. Na dodatek postawa taka jest przyjmowana powszechnie i spontanicznie³³.

Przyczyny konfliktów podczas planowania środowiska zbudowanego są różne. Przeważnie wynikają one z potencjalnych zagrożeń, takich jak hałas i zanieczyszczenia. Często zdarza się jednak, że źródłem zajadłych sporów stają się różnice zdań odnośnie estetyki. Nierzadko do ich rozstrzygnięcia potrzeba sądów, a opinie o wyglądzie zyskują rangę prawnego obowiązku. Włoski ruch Slow Food zrodził się z protestu przeciwko lokalizacji szpetnej restauracji McDonald's niedaleko Placu Hiszpańskiego w Rzymie. Mieszkańcy wspólnie określili to jako „estetyczną zbrodnię”. Zdarzenia takie mają miejsce nawet w USA – kraju, w którym wolność obywatela na własnej ziemi jest bardzo szanowana. Sprzeciw wobec nowych inwestycji budowlanych powstaje albo dlatego, że budynki nie tworzą „poczucia miejsca”, albo dlatego, że ich projekt wyróżnia się z otoczenia, co sugeruje, że to nie kwestie ekonomiczne, społeczne czy polityczne leżą u podstaw problematyki mieszkalnictwa, ale właśnie estetyczna³⁴. W rzeczywistości w architekturze finanse to tylko pretekst. Nie mają one decydującego wpływu na styl życia ani tym bardziej na sposób budowania.

Ingerencja wymiaru sprawiedliwości jest oczywiście rzadką koniecznością w porównaniu z nieustanną wymianą opinii na temat architektury. Joseph Margolis twierdzi, że cechą wspólną etyki i właśnie estetyki jest niepohamowana chęć dzielenia się z innymi naszymi opiniami raczej przez konwersacje niż przez narzucone rozkazy³⁵. Kant umieścił estetyczną przyjemność w centrum życia racjonalnej istoty argumentując, że osąd piękna jest obarczony świadomością uniwersalności. W ocenie estetycznej jesteśmy zwolennikami porozumienia, nie zadowolamy się nierozstrzygniętymi różnicami smaku. Wspólnoty starają się dążyć do konsensusu pokonującego rozdźwięk opinii. Dla wielu ludzi światłych piękno to jedyny wyznacznik jak zrobić coś dobrze. Nie tylko na potrzeby obecnej chwili, ale na wieczność i dla społeczności jako całości. Piękno jest nie tylko prostą przyjemnością, ale

³³ M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 68.

³⁴ R. Waite, E. Jessel, *Style wars begin: 'housing tsar' Scruton slams Modernist architecture*, „Architects' Journal” 15.12.2018, <https://www.architectsjournal.co.uk/news/style-wars-begin-housing-tsar-scruton-slams-modernist-architecture/10037212.article> (dostęp: 25.03.2019).

³⁵ K. Kaśkiewicz, R. Michalski, *Estetyzacja moralności – dylematy kultury współczesnego człowieka*, w: *Między etyką i estetyką. Rozważania nad problemem estetyzacji*, red. K. Kaśkiewicz, R. Michalski, T. Siwicz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017, s. 21-22.

również siłą pojednawczą między ludźmi, a jej moralny potencjał realizuje się, gdy ludzie szukają porozumienia na temat piękna.

Dyskusje takie mają sens choćby ze względu na powiększanie korpusu naszej wiedzy oraz by pobudzać innych do myślenia na te tematy. Sławomir Marzec przekonuje, że *nie możemy zrezygnować z heroiczych prób definiowania sztuki, ale właściwie tylko po to, by powstrzymać różnych ludzi próbujących narzucić nam swoje uzurpacje. Wynika z tego, iż definiowanie sztuki ma charakter polemiczny, jest walką o horyzont sensów, wartości i znaczeń, wobec których chcemy sytuować swoje istnienie*³⁶. Im więcej czasu temu poświęcamy, im szerszy jest krąg naszych polemistów, tym więcej możemy się dowiedzieć o nas samych, o naszej kulturze i czasach, w jakich żyjemy. Zebrane doświadczenia odczucia piękna razem dają bogaty profil ludzkości. Henryk Kiereś dodaje: *Nauki wyjaśniają sztukę, ale podkreślić należy, iż jest to wiedza, która powstaje bądź jako rezultat uogólnienia jednostkowych danych empirycznych, bądź – jak w naukach humanistycznych – jako owoc opisu, interpretacji i oceny pokierowanych oraz uzasadnionych przez wiedzę filozoficzną, dającą ostateczne rozumienie świata, człowieka i jego sytuacji w świecie*³⁷.

Nie da się zrozumieć istoty człowieka, bez patrzenia na działalność artystyczną. Rozumienie tej ostatniej nie będzie kompletne bez zastanowienia się nad jej estetycznym wymiarem. Estetyka filozoficzna to nie studium wyjaśniające, czym jest sztuka, lecz myślenie poprzez sztukę o egzystencji.

Ludzkie zdolności strukturyzowania otaczającego świata są znikome wobec naszych potrzeb. Nadawanie mu sensu i ogólnoludzkiego wymiaru człowiek odnalazł właśnie w sztuce. Zdaniem Autora architektura jest tego najwyraźniejszym przykładem. Wraz ze zmianami pokoleń, naszych potrzeb i sposobu patrzenia na świat wyznaczniki piękna ulegają równoległej ewolucji, ale zazwyczaj odzwierciedlają wrodzone skłonności naszych umysłów do porządkowania świata, jego oceniania i dzięki temu – orientowania się w „życiowej podróży”³⁸. Doświadczenie piękna jest prawdziwe i wzywa nas do oceny,

³⁶ S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, Towarzystwo Naukowe KUL & Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Lublin 2008, s. 132.

³⁷ H. Kiereś, *Co zagraża sztuce?*, Fundacja *Servire Veritati* Instytut Edukacji Narodowej, Lublin 2004, s. 22-23

³⁸ Z. K. Kuziak, *Piękno nie jedyne*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 116.

krytycznych porównań, wnioskowania i zastanawiania się nad naszym życiem i uczuciami w świetle tych przemysłów. Widzenie piękna to dolegliwość, bo nie można być obojętnym, udawać, że nie ma ideałów albo że się nie da i dlatego jest byle jak. Niepatrzenie na piękno nie wynika z obojętności na walory estetyczne, ale ze smutku jaki byśmy odczuwali, gdybyśmy żyjąc normalnie zwracali na nie uwagę. Reakcją obronną u ludzi, którzy żyją w środowisku, jakie im nie odpowiada wizualnie, jest brak postrzegania estetyki w ogóle³⁹.

W epoce jeszcze bardziej niż dziś przytłaczającego rozwoju techniki przemysłowej i wielkich miast - XIX wieku - rozwinęła się reakcja obronna na rozprzestrzeniającą się nijakość, schematyzm i trywialność. Ta kontruująca postawa zwana była dandyzmem. Była to swoista religia estetyczna, która ogarnęła życie tzw. dandysów, dla których Piękno stało się najwyższą wartością, a życie miało być przeżywane jako dzieło sztuki. Charles Jencks widzi w dzisiejszych budynkach odbicie społeczeństwa. Jego zdaniem czuje to również samo społeczeństwo. Ludzie robią sobie z architekturą zdjęcia typu *selfie*, jakby te były członkami rodziny. Definiują nas, mówią o nas i razem z nami. Pokazują, jakie cele nam przyświecają i czy wciąż wśród tych zadań czujemy pragnienie bycia pięknymi.

Zmieniające się potrzeby społeczeństw, wymagania stawiane budynkom, ich rentowność ekonomiczna i sieć powiązań oraz zależności pozaarchitektonicznych stawiają przed architekturą nowe wyzwania. Estetyka staje się pochodną powyższych, a nie samoczynnym warunkiem jej kształtowania. Efektem może być światowe załamanie się identyfikacji architektury prowadzące do zaniku tożsamości estetycznej naszej epoki. Według Davida Wightha Pralla tylko wartości estetyczne są „wartościami samoistnymi”, czyli takimi, które nie są cenione ze względu na cel, do jakiego prowadzą, ale są celem samym w sobie. *Prawdziwa wartość jest zawsze estetyczna*⁴⁰ - mówili jego zwolennicy - amerykańscy pragmatyści. Wszystkie inne wartości, nawet etyczne, są jedynie drogą do celu, jakim jest dobre życie. Tak samo twierdził Josif Brodski: *Człowiek jest w pierwszym rzędzie istotą estetyczną, dopiero potem etyczną*⁴¹.

³⁹ A. de Botton, *Architektura szczęścia*, przeł. K. Środa, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010, s. 14.

⁴⁰ B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i...*, dz. cyt., s. 32.

⁴¹ J. Brodski, *Przemówienie noblowskie*, w: *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*, red. J. Illg, Książnica, Katowice 1993, s. 83, za: J. Pallasmaa, *Uczenie i oduczenie się*, przeł. M. Choptiany, „Autoportret” 1 (60)/2018, s. 15.

Istnienie zawodu architekta w tych współczesnych, deweloperskich zależnościach wcale nie wpływa na ilość brzydoty w przestrzeni miejskiej. Nie zmienia tego nawet fakt, że najbardziej rozpoznawani architekci tworzą dziś budynki *stricte* do podziwiania, nie do zamieszkiwania. Architekt po prostu jest świadom, kiedy tworzy brzydotę. Wie, kiedy poświęca ją dla innych wymogów lub dla wywołania oszołomienia oryginalną stroną wizualną. W 2014 roku Frank Gehry przyrównał 98% nowo powstającej architektury do buble⁴². Liczba była najprawdopodobniej zmyślona, ale z opinią wielkiego architekta faktycznie zgadza się duża część zawodowego środowiska. Świadomość projektantów daje nadzieję na poprawę tego stanu rzeczy. Wydaje się, że tylko oni mogą mieć wolę przezwyciężenia tych powiązań, by znalazło się miejsce na jeszcze jeden czynnik - piękno.

Dymitr Karamazow w *Braciach Karamazow* powiedział: *Piękno to straszliwa i przerażająca rzecz! Straszliwa, bo nieokreślona, a określić się nie da, gdyż Bóg zadał nam tylko same zagadki*⁴³. Martin Heidegger również zdawał sobie sprawę z nierozstrzygalności wielu problemów z tego obszaru. Takie założenie wcale nie zatrzymało jego namysłu na temat sztuki. Zastrzegał, że jego pisma nie roszczą sobie pretensji do rozwiązania tajemnicy, jaką jest sztuka. Ich rolą ma być jedynie rzucenie światła na tę zagadkę, zademonstrowanie jej, widzenie jej⁴⁴. Rasmussen w publikacji *Odczuwanie architektury* opisuje swoje analogiczne wątpliwości: *Nie sposób dokładnie wytłumaczyć, czym jest [architektura], bo jej granice nie są jasno określone. Sztuki w ogóle nie należy wyjaśniać – należy ją odczuwać. Jednak słowa mogą pomóc innym w tym odczuwaniu*⁴⁵. Autor, podobnie jak obaj opisani powyżej, nie zakłada, że jego praca osiągnie rezultaty wykraczające poza klasyfikację i uporządkowanie wiedzy oraz zachęcenie do dalszego zgłębiania zagadnienia piękna w architekturze.

Jean Nouvel mówi, że *każda nowa sytuacja wymaga nowej architektury*⁴⁶. Temat nowej „prawdy”, która nie może się realizować w tradycyjnej formie jest znanym problemem w sztuce⁴⁷. Dodatkowo nie tylko nowe czasy wołają o nowy język architektoniczny.

⁴² A. Cymer, *Architektura czasów nadprodukcji*, w: *Architektura nieźrównoważona*, red. K. Pobłocki, B. Świątkowska, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 327.

⁴³ cyt. za: M. Janocha, *A piękno świeci w ciemności*, rozm. przepr.: E. Kiedio, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2017, s. 10.

⁴⁴ C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, TAIWPN Universitas, Kraków 1997, s. 12.

⁴⁵ S. E. Rasmussen, dz. cyt., s. 11.

⁴⁶ A. Cymer, dz. cyt., s. 334.

⁴⁷ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 3.

Także nowa architektura domaga się nowego spojrzenia. Morawski dodaje, że *żadna nauka nie ma stale tego samego przedmiotu badań ani stale tej samej metody*⁴⁸. Wtórzy mu Gołaszewska następującą konstatacją: *Kryteria, które zaczynają się ustalać w życiu artystycznym określonego czasu i środowiska, okazują się często zawodne wobec nowych form sztuki*⁴⁹. Morawski, będący zwolennikiem marksistowskiego historyzmu, uważa że mimo zmian, sztuka zachowuje w swojej istocie pewne niezmiennie wartości i kryteria fundamentalne⁵⁰. Autor uważa, że każdy kolejny nurt architektoniczny wymaga rzucenia światła na jego podejście do piękna biorąc pod uwagę dotychczasowe przemyślenia ludzkości i istniejące od wieków teorie piękna. Pojawianie się coraz to nowych kierunków i nurtów w sztuce powinno skłaniać świat sztuki i architektury do weryfikowania i uaktualniania pojęć. Bohdan Dziemidok również podziela to stanowisko: *Każda definicja może każdorazowo określić tylko to, co jest dla „normalnego” lub „stereotypowego” dzieła sztuki, które odpowiada centralnemu pojęciu przyjętej teorii*⁵¹.

Duża liczba nurtów i idei architektonicznych, z jaką się dzisiaj spotykamy, przemnożona przez jeszcze większą ilość interpretacji w naszym pluralistycznym świecie, sprawia trudności w mówieniu o pięknie. Samo poruszenie tematu w środowisku architektonicznym wydaje się dostatecznie satysfakcjonującym efektem. Paradoksalnie, im więcej przeszkód miała na swojej drodze estetyka, tym bardziej się rozwijała w efekcie głębokiej samoanalizy. Gołaszewska na pytanie o kres poszukiwań wartości artystycznych pisze: *Nie bójmy się więc [...] pytań o wartości. Nasze własne, najbardziej subiektywne, intymne wątpliwości są zarazem wątpliwościami całego gatunku ludzkiego*⁵². Należałoby właściwie zapytać, za Kantem, *nie czy jest sens mówić... [o odczuciu estetycznym], czy jest możliwy..., lecz raczej w jakim sensie mówić..., jak jest możliwy...*⁵³.

⁴⁸ *Cybernetyka*, „Nowe drogi” 2 (165)/1963, s. 67, za: S. Morawski, *O przedmiocie i...*, dz. cyt., s. 164.

⁴⁹ M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 137.

⁵⁰ S. Morawski, *Wybór...*, dz. cyt., s. XVI.

⁵¹ B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i...*, dz. cyt., s. 231-232.

⁵² M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, dz. cyt., s. 250.

⁵³ J. Nowotniak-Poręba, *O pojęciu „sensus communis” w Krytyce władzy sądzenia*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, dz. cyt., s. 80.

2. Tezy, cele i zakres opracowania pracy

2.1. Tezy

W tym podrozdziale Autor omówi podstawowe tezy. Praca posiada tezę główną oraz jedną tezę pomocniczą. Teza główna jest natury bardziej ogólnej i dotyczy idei piękna w każdym z nurtów, niezależnie od tego, jaka ona jest. Teza pomocnicza natomiast jest założeniem dotyczącym tylko jednej, konkretnej teorii piękna. Autor skłania się do przekonania, że większość wizji estetycznych najnowszych budynków łączy się z Wielką Teorią Piękna albo jej rozgałęzieniem na drzewie rozwoju tej myśli. Intuicyjnie zauważa jej siłę oddziaływania w większości wybitnych dzieł architektonicznych i dlatego sprawdzi jej obecności na przestrzeni wszystkich nurtów.

Teza główna doktoratu brzmi:

Współczesne nurty architektoniczne posiadają możliwe do określenia ideały piękna oraz wpisują się one w nieprzerwane rozważania ludzkości na temat piękna.

Teza pomocnicza doktoratu brzmi:

Każda teoria piękna w architekturze współczesnej na drodze swojego ukształtowania musiała zostać skonfrontowana z Wielką Teorią Piękna.

2.2. Metoda i techniki badawcze

Do sprawdzenia powyższych tez Autor posłużył się techniką badawczą indukcji, a następnie techniką porównawczą.

Technika indukcji to wnioskowanie z przesłanek będących poszczególnymi przypadkami. W tym przypadku są to konkretne budynki oraz oświadczenia twórców i krytyków. Absolutne zrozumienie w nauce musiałoby się równać rozumieniu niezredukowanemu, odzwierciedlającemu cały świat, a to jest niemożliwe. Każde rozumienie polega na upraszczaniu. Dlatego na podstawie informacji o niektórych przedmiotach (procesach i zjawiskach) jakiejś klasy wnioskuje się o wszystkich przedmiotach danej klasy. Pewność wnioskowania indukcyjnego jest zupełna wówczas, gdy można zbadać wszystko. Na temat ba-

dany w doktoracie jest to jednak niemożliwe, dlatego mamy do czynienia z indukcją niezupełną – wyprowadzeniem stwierdzeń przybliżonych, o takim stopniu prawdopodobieństwa, jaki odnotowano w czasie obserwacji jednostkowych przykładów⁵⁴. Edward Osborne Wilson używa na ten temat barwnego porównania: *Ewolucja [sztuki] jest tak nieporządną, że wierny opis rzeczywistych przypadków zamienia naukę ścisłą w historię naturalną, dla której jednostkowe szczegóły są równie ważne jak zasady, które je wyjaśniają*⁵⁵. Sztuki nie tworzą przecież pokolenia, ale artyści. Arystoteles używał przykładów tam, gdzie uważał je za lepszą ilustrację do swojego wywodu niż opis słowny. Udowadniał w ten sposób swoją tezę jedynie naświetlając praktykę. Pisał: *W stosunku do twierdzenia przykład nie ma się ani tak, jak część do całości, ani jak całość do części, ani jak całość do całości, lecz jak część do części i rzeczy do siebie podobne*⁵⁶. Słowo „przykład” sugeruje, że istnieje pewna zasada, jakieś zjawisko, w które ta konkretna sytuacja umożliwia wgląd. Przykład to ukonkretnienie całości w postaci jednostkowej części. Według Gottfrieda Wilhelma Leibniza sądy estetyczne twierdzą, ale nie wyjaśniają i dlatego o pięknie można mówić tylko przykładami⁵⁷.

Dalej użyta została technika porównawcza (klasyfikacja według Mieczysława Ozorowskiego⁵⁸), czyli porównywanie i przeciwstawianie, uogólnianie i wnioskowanie. Technika ta polega na porównywaniu parametrów (tu: obserwacji naukowych) i namierzaniu podobieństw oraz rozbieżności. Przeciwstawianie obejmuje również konfrontację pojęć, myśli, procesów i teorii. W tym przypadku porównywane będą zasady, modele teoretyczne, jakościowe parametry, natężenia zjawisk i cech. Zadaniem drugiego etapu pracy, jakim jest właśnie porównywanie, nie jest ścisła klasyfikacja obiektów wzorem królestw i gatunków botaniki, ale takie ich pogrupowanie, które dzięki podświetleniu najważniejszych cech architektury ułatwia poruszanie się w badanej rzeczywistości.

⁵⁴ Opis metody indukcji według Jerzego Apanowicza, *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Bernardinum, Gdynia 2005, s. 25-26.

⁵⁵ E. O. Wilson, *Różnorodność życia*, przeł. J. Weiner, PIW, Warszawa 1999, s. 78, za: M. A. Potocka, dz. cyt., s. 32.

⁵⁶ Arystoteles, *Retoryka*, Warszawa 2008, s. 53, za: P. Schollenberger, *Kant według Duchampa. Sądy smaku i sztuka współczesna*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, dz. cyt., s. 208-209.

⁵⁷ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982, s. 155.

⁵⁸ M. Ozorowski, *Przewodnik pisania pracy naukowej*, Wydawnictwo Akademii Teologii Katolickiej, Warszawa 1997, za: http://katedra.uksw.edu.pl/dydaktyka/seminaria/przew_pis_pracy_nauk.pdf (dostęp: 10.01.2018).

Badania naukowe opierają się na dwóch elementach: obserwacji i analizie. Sam pierwszy element dałby badanie czysto empiryczne, sam drugi – rozumowanie wyłącznie filozoficzne. W naukach społecznych oba muszą być wzięte pod uwagę razem. Analiza stymuluje obserwację, ta z kolei nie może dać żadnych efektów bez równoczesnego formułowania hipotez. Badanie obiektywnej rzeczywistości, polegające na posługiwaniu się sędami empirycznymi – orzeczeniami dotyczącymi obserwowanych faktów lub całych praw naukowych – zawsze na końcu odwołuje się do bezpośredniego doświadczenia⁵⁹. Obraną przez Autora technikę łączoną, która równolegle bada jednostkowe, poszczególne przypadki i ogólne zasady sztuki, jakie nimi rządzą, stosowali wcześniej Mieczysław Porębski w analizie dzieł plastycznych albo Artur Sandauer odnośnie literatury⁶⁰.

Pisanie pracy naukowej o teoriach piękna wymaga od Autora podania również swojej metody badawczej, która to jest pojęciem szerszym niż techniki badawcze. Autor czuje się także zobowiązany do określenia się czy pisze ją z pozycji estetyki, historii sztuki, teorii sztuki czy filozofii sztuki. Określenie tego skutkuje dobraniem innych założeń oraz metody pracy. Duża część estetyków ma świadomość, że tak zwany pluralizm metod i podejść do estetyki, który jest obecnie promowany, to nic innego jak zawołowany antyesencjalizm⁶¹. O wyborze metody analizy sztuki decydują racje metaestetyczne. Wielka unifikacja sztuk, jedna teoria obejmująca tak odległe dziedziny jak muzyka, poezja, malarstwo i architektura wydaje się ułudą. Architektura zasługuje na własne teorie i własną estetykę, a co za tym idzie – jej analiza powinna odbywać się za pomocą odrębnej metody. Każda nauka ma wiele sprawdzonych metod i do wyboru właściwej sobie należy określić najpierw swoją postawę filozoficzną. Według Luciena Goldmanna *rzeczywistość społeczna, w ramach której działamy i ku której kierujemy poznanie, jest właśnie fragmentem przedmiotu badań, zwanego tradycyjnie materia prima. Praxis tkwi w niej samej i sama z kolei na nią oddziałuje. Tak więc Husserlowską propozycję filozofii bez założeń należy odrzucić równie zdecydowanie jak estetykę bez jakichkolwiek założeń*⁶². Od Györgia Lukácsa i Antonia Gramsciego wiemy, że badanie naukowe sprowadza się właściwie do

⁵⁹ B. Dziemidok, *A amerykańska aksjologia i...*, dz. cyt., s. 62-63.

⁶⁰ M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako...*, dz. cyt., s. 140.

⁶¹ H. Kiereś, *Co zagraża sztuce?*, dz. cyt., s. 24.

⁶² L. Goldmann, *Nauki humanistyczne a filozofia*, Książka i Wiedza, Warszawa 1961, za: S. Morawski, *O przedmiocie i...*, dz. cyt., s. 24.

*dialektycznej analizy poznania artystycznego, alienacji artystycznej, ideału estetycznego i żadne z tych zagadnień nie może być spenetrowane należycie bez filozoficznej metody*⁶³. Metoda badawcza jest czymś ogólniejszym niż techniki badawcze, takie jak indukcja i porównywanie. Warunkuje ona decyzje estetyków. Odnosnie architektury, w której przebywa się bezpośrednio praktyczna zdaje się metoda fenomenologiczna, która poszerza poznanie naukowe o doznania uczuciowe. Mimo dozy irracjonalności Autor, za Peterem Zumthorem oraz Juhanim Pallasną, popiera takie podejście twierdząc, że poprawną drogą do wartości estetycznej jest intuicja emocjonalna.

Doktorat jest z dyscypliny naukowej architektura i urbanistyka, ale zahacza także o problematykę znajdującą się na granicy historii sztuki (chronologia przemian architektury oraz teorii filozoficznych i estetycznych) i estetyki (rozpatrywanie podstaw zjawisk dostępnych wzrokowo).

2.3. Obszar badań

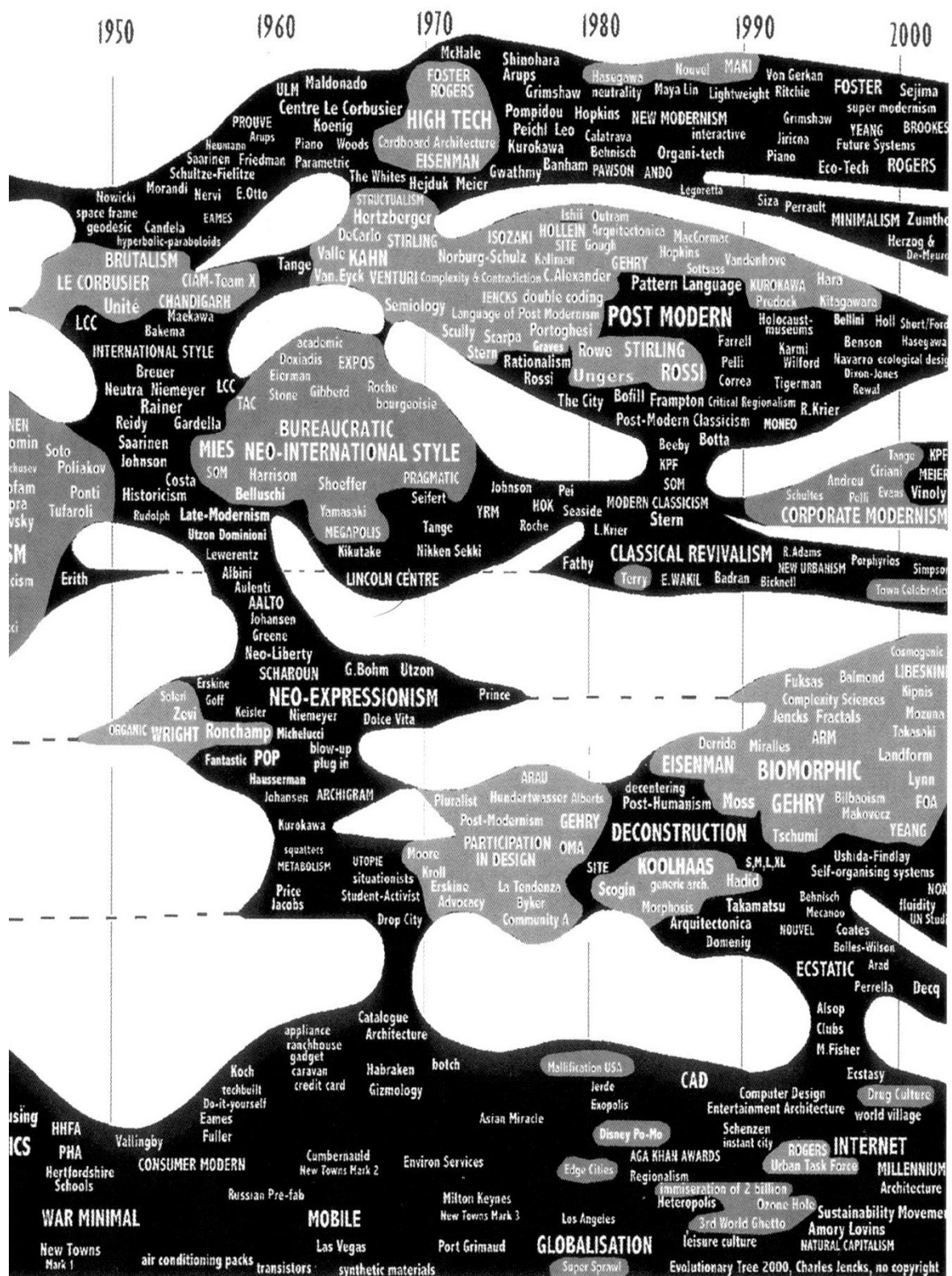
Autor stosuje rozumienie architektury typu jakościowego (inaczej postaciowego – analiza struktury samego dzieła) lub rozumienie teoretyzujące (odwołujące się do zasad, według których dzieło powstało), schematyzujące (odwołujące się do schematu, charakterystycznego dla dzieł tego rodzaju), gatunkowe (odwołanie do gatunku czy rodzaju dzieł sztuki, do jakiego dzieło należy)⁶⁴.

Pojęciowy obszar badań jest ograniczony do pięciu nurtów architektonicznych oraz sześciu teorii piękna. Doktorat analizuje następujące nurty: nowy klasycyzm, minimalizm, dekonstruktywizm, high-tech i parametrycyzm⁶⁵. Teorie piękna, jakie autor rozważa to: piękno jako proporcja; piękno jako następstwo stosowności; emocjonalistyczna teoria piękna; konceptualna teoria piękna; piękno jako odkrycie; piękno instytucjonalne. Geograficznie badania koncentrują się na architekturze kultury Zachodu oraz Japonii. Reali-

⁶³ S. Morawski, *O przedmiocie i...*, dz. cyt., s. 107-108.

⁶⁴ Podział za: M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako...*, dz. cyt., s. 208.

⁶⁵ Układ nurtów podyktowany jest ich stosunkiem do Wielkiej Teorii Piękna: nowy klasycyzm ma do niej stosunek pozytywny i stara się ją kontynuować; współczesny minimalizm pochodzi głównie z innego niż europejski kręgu cywilizacyjnego, ale również jest w nim dużo odniesień do tradycji i ugruntowanych tradycją teorii piękna; dekonstruktywizm jest w jawnej opozycji do tradycji architektury i tradycji filozofii; high-tech i parametrycyzm są zazwyczaj obojętne wobec Wielkiej Teorii Piękna, dlatego są sklasyfikowane chronologicznie.



Ilustracja 1
Fragment diagramu Charlesa Jencksa z 2000 r.

zacje spoza tego obszaru, ale projektowane przez twórców z wymienionego obszaru, również są rozważane.

Estetyka, jako nauka humanistyczna, podziela jej metody, błędy i wahania. Sama „konstruuje fakty”, ponieważ fakty w postaci przyrodniczej nie mogą być przedmiotem jej badań. Sam wybór owych faktów, aspekt ujęcia, sposoby opisu itp. mogą spotkać się z krytyką⁶⁶. Za Tatariewiczem, który kieruje się tutaj nomenklaturą renesansową, Autor będzie nazywał styl epoki *stylem*, a styl indywidualny artysty – *manierą*⁶⁷. Styl dzisiejszej epoki zostanie jednoznacznie nazwany i opisany dopiero w przyszłości, dlatego w pracy najczęściej używany jest termin *nurt*, który odnosi się do zespołu cech, według których tworzone jest dane dzieło architektoniczne i które pozwalają przyporządkować je do danej epoki, stylistyki i kultury jednocześnie. W obrębie jednego nurtu istnieje pewna ilość wariantów zasadniczych, stąd można pogrupować współczesną architekturę na skończoną ilość nurtów, mimo prawdopodobieństwa, że późniejsi historycy będą na dzisiejsze czasy patrzyli inaczej. Im mniej odległa epoka, tym więcej widać szczegółów, a zatem trudniej o czystą syntezę. Autor, za diagramem Jencksa z 2000 r. (Il. 1), przyjmuje podział współczesnej architektury na następujące nurty: high-tech, minimalizm, postmodernizm, nowy klasycyzm, dekonstruktywizm i parametrycyzm (na diagramie jeszcze nieposiadający tej nazwy)⁶⁸. Autor odrzuca rozważania na temat postmodernizmu i neomodernizmu, gdyż jako style mające najdłuższą historię, posiadają wyczerpującą analizę obranego zagadnienia, a także z powodu ich wygasłego potencjału do inspirowania i wpływania na najnowszą scenę architektoniczną. Pozostałe pięć nurtów analizowane jest w poniższej kolejności:

- nowy klasycyzm;
- minimalizm;

⁶⁶ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970, s. 90-91.

⁶⁷ Wł. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 206. Autor nie używa słowa *maniera* w znaczeniu pejoratywnym jako mechaniczne i powierzchowne powielanie zabiegów artystycznych, ale w znaczeniu specyfiki twórczości pojedynczego artysty.

⁶⁸ Diagram pokazuje także wyraźnie biomorfizm, ale jak określa to sam autor – będąc nim zafascynowany wyolbrzymił jego rolę. Drugim nurtem zaznaczonym na diagramie jest korporacyjny modernizm (*corporate modernism*), ale tu również Jencks odrzuca go w swoim opisie do diagramu, jako niepełnoprawny nurt, zarzucając mu pastisz innych nurtów i stylów oraz podległość pozaarchitektonicznemu myśleniu, w: Ch. Jencks, *2000 July: Jencks' Theory of Evolution, an Overview of 20th Century Architecture*, „The Architectural Review” 2011, <https://www.architectural-review.com/essays/archive/2000-july-jencks-theory-of-evolution-an-overview-of-20th-century-architecture/8623596.article> (dostęp: 26.04.2018).

- dekonstruktywizm;
- high-tech;
- parametrycyzm.

Przyjęty został podział na następujące teorie piękna⁶⁹:

- piękno jako proporcja – odpowiednie zależności wymiarów; harmonia jako odbicie porządku całego świata;
- piękno jako następstwo stosowności – realizacja cnoty związanej z naturą rzeczy;
- emocjonalistyczna teoria piękna – sztuka służy wyrażaniu uczuć (zazwyczaj twórcy) lub piękno bierze się z towarzyszącemu odbiorowi uczuciu;
- konceptualna teoria piękna – w dziele sztuki najpiękniejsza jest idea, przekaz. W skrajnym przypadku proces twórczy zyskuje przewagę nad efektem końcowym;
- piękno jako odkrycie – piękno jako spotkanie z tym, co nieoczywiste. Odwoływanie się do psychologicznej satysfakcji z rozwiązywania zagadek;
- piękno instytucjonalne – piękne jest to, co eksperci w tej dziedzinie uznają za piękne. Estetyka jako wartość społeczna, która wymaga wychowywania odbiorców;

Dokładne opisy powyższych teorii znajdują się w rozdziale 3. *Teorie piękna*.

Mimo że sam Jencks zmienił w 2015 roku wymieniony powyżej diagram z roku 2000, a nawet mimo tego, że nie wszyscy teoretycy architektury podzielają ten podział, Autor uznaje, że aktualnie to nomenklatura wersji z 2000 r. jest najpowszechniej używana do klasyfikacji współczesnych dzieł architektonicznych. Publikacje starające się opisać współczesną architekturę opierają jej grupowanie w rozdziały mieszając określenia nurtów według Jencksa z indywidualnościami świata architektury, których nie potrafią przyporządkować do żadnego z nich⁷⁰. Świadczy to o dużej sile oddziaływania i wierze w racjonalność podziału z roku 2000.

⁶⁹ Podział przyjęty za Tatarkiewiczem – *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. oraz *Historia estetyki*, dz. cyt. – i uaktualniony o XXI-wieczne trendy i najnowsze oblicza teorii wymienionych przez Tatarkiewicza w dziele Dziemidokia – *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, dz. cyt.

⁷⁰ Np. w: P. Favole, *The Story of Contemporary Architecture*, Prestel, New York 2011; D. Rifkind, E. Haddad, *A Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010*, Ashgate, Farnham 2014.

Dawne piękno wydaje się oczywiste. Jest czytelne do uchwycenia. Nowoczesne piękno już nie – jest ukryte za koncepcją. Dawne piękno jest natychmiastowe, intensywne i wszechogarniające. Nowe – nie mając gotowego na siebie odbiorcy, jest skazane na czekanie i błędzenie odbiorców. Najlepsze wzorce sztuki dawnej zostały już dawno przyswojone i zaakceptowane. Estetyka próbuje do sztuki współczesnej dopasować kategorie i pojęcia, jakich używała do sztuki dawnej, posługując się dokładnie takimi samymi metodami. Dzisiejsze dzieła sztuki nie odpowiadają swoim starszym odpowiednikom, stąd także estetyka analizująca dzieła najnowsze powinna znacząco różnić się od estetyki dzieł dawnych. Potocka uważa, że taka współczesna estetyka jeszcze nie powstała⁷¹.

Ujęcie filozoficzno-historyczne, charakterystyczne dla Morawskiego, nakazuje różnicowanie pytań stawianych architekturze minionej epoki obecnie od pytań stawianych jej wówczas⁷². Kiedy jednak analizowane okresy nie zostały domknięte i w pełni stypizowane jest to niezwykle trudne. Badacz, poprzez swoje zanurzenie w kolejach bieżących wydarzeń, nie posiada odpowiedniego dystansu do badanego przedmiotu. Proces trwający aktualnie jest trudny do oceny, a konfrontowanie z jego następstwami jest niemożliwe. Świadomość fałszywa to niezdolność do strukturywania własnego świata, niski stopień samowiedzy uczestników opisywanych wydarzeń. Występuje często gdy nie ma możliwości analizy z zewnątrz, bez porównania z przypadkami równoległymi i późniejszymi. Innym razem świadomość geniusza jest ostrzejsza niż zbiorowości, stąd czasami artyści szybciej widzą przeobrażenia świata niż ich akademiccy rzecznicy. Jeżeli coś nam się nie podoba, nie znaczy to, że jest to wykonane źle, ale może nie posiadaliśmy jeszcze odpowiedniej wrażliwości. Esteta uważa za wulgarne wizualnie coś, dla czego nie stworzono jeszcze reguł akceptacji, odpowiedniego słownika estetycznego. Dla wielu operatywnych osób maluje się to jako wyjątkowo fascynująca okazja do rozpoczęcia badań naukowych. Reyner Banham lubił analizować historię, której *kurz jeszcze nie pokrył*, która jest jeszcze jakoby w ruchu. Upodobał sobie sformułowanie: *historia natychmiastowej przyszłości*⁷³.

⁷¹ M. A. Potocka, dz. cyt., s. 12.

⁷² S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. XXIII.

⁷³ *the history of immediate future*, R. Banham, za: R. Maxwell, *Ryner Banham: the Plenitude of Presence*, w: *On the Methodology of Architectural History*, red. D. Porphyrios, St Martin's Press, London 1981, s. 53.

Nawet najbardziej genialne jednostki nie tworzą w próżni oderwanej od przemian obejmujących całe jego środowisko życia. Osobiste motywacje zawsze są przemieszane z kursem całej epoki. Według Heinricha Wölfflina w różnych epokach inaczej postrzegano nawet coś tak bazowego jak kształty⁷⁴. Nie są one zależne od indywidualnego twórcy, ale raczej od sposobu postrzegania przez ludzi epoki. Pasuje to do spostrzeżeń Strzebińskiego, który uważał wszystkie najważniejsze style za realizmy swoich epok. To nie oczy ani mózgi ludzi się zmieniały, ale wyuczone przez epokę sposoby patrzenia. Stosowanie techniki porównawczej, która zestawia dzisiejszą teorię architektury z myślami z oddalonych o setki lat epok, również budzi zastrzeżenia niektórych. Nieprzystawalność tamtego sposobu myślenia do obecnego świata może być barierą nie do przekroczenia bez zupełnego zatracenia sensu jednej z zestawianych teorii. Alexander Pope we wstępie do dzieł Szekspira wniósł oskarżenie wobec innych badaczy literatury, że ocenianie tej twórczości *według zasad arystotelesowskich to tak, jakby oskarżać obywatela jednego kraju na podstawie praw obowiązujących w drugim kraju*⁷⁵.

Geograficznie obszar badań został ograniczony do zrozumiałej Autorowi kultury Zachodu (inaczej zwanej euroatlantycką) poszerzonej o Japonię. Kulturę Zachodu Autor definiuje za Samuelem Huntingtonem, włączając w nią: Europę zachodnią i środkową, Amerykę Północną powyżej Meksyku, Australię i Nową Zelandię⁷⁶. Japonia została przez Autora uwzględniona, gdyż na podstawie trójbiegunowego modelu gospodarki światowej, jaki ukształtował się po II wojnie światowej, Japonia (obok USA i Europy) zajęła miejsce dominującego ośrodka w regionie azjatyckim. Kolejnym argumentem za wzięciem pod uwagę współczesnej Japonii jest jej niepodważalny wpływ na światową architekturę. Kraj ten nigdy nie wyparł się swojej tradycji, jednak wyraźnie adaptował zachodnie trendy przeszczepiając je na swój grunt.

⁷⁴ G. Neri, *The Artistic Theory of Erwin Panofsky*, w: *On the Methodology...*, dz. cyt., s. 32.

⁷⁵ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 50.

⁷⁶ Z racji dominującej w świecie roli cywilizacji Zachodu i postępującej globalizacji konkretyzującej się w najbogatszych i najbardziej kosmopolitycznych miastach, w doktoracie mogą pojawić się realizacje architektoniczne ze stolic innych państw, jednak będą one realizowane przez architektów wywodzących się z obranego przez Autora kręgu kulturowego. Zachodnia percepcja świata przeniknęła bowiem prawie cały glob na powierzchniowym poziomie. Łatwość pracy na odległych terenach przez architektów z naszego środowiska wynika też z faktu, że mimo różnych kultur istnieją pewne uniwersalne wzorce (może z powodu uniwersalnych, ograniczonych ilości osobowości ludzkich) i podobieństwo estetyczne między odległymi obszarami, za: M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, dz. cyt., s. 237.

Próby dociekań filozoficznych o estetyce, a nierzadko nawet ich rezultaty, są zadziwiająco podobne w różnych kulturach i odległych czasach. Pojęcia takie jak *katharsis*, sztuka, iluzja estetyczna i nader wszystko piękno pojawiają się w traktatach chińskich, hinduskich i europejskich⁷⁷. Mimo tego autor nie podejmuje się analizy dzieł architektonicznych i rozpraw teoretycznych z reszty globu z perspektywy transkulturowości, która i tak zakłada pewną wspólnotę kontekstu. Porównywanie kultur jest zawsze problematyczne, a wiara w „niewinne oko i ucho”, którym można obserwować wszelkie dzieła już dawno została zarzucona, co przyznają zarówno Claude Levi-Strauss⁷⁸, jak i Morawski⁷⁹. Jedyłą możliwością opisaną zjawisk z odmiennych rejonów świata, byłoby dokonanie analizy przy użyciu, przyjętej przez Autora klasycznej myśli europejskiej, jako coś radykalnie innego. Gołaszewska zwracała uwagę, że sytuacja estetyczna wymaga istnienia podobieństwa między twórcą i odbiorcą, aby w ogóle mogła zaistnieć⁸⁰. Proces kreacji odbywa się z uwzględnieniem kryterium możliwości poznania i akceptacji przed odbiorcą. Odbiór i analiza piękna powiązane są z systemem filozoficznym odbiorcy (co bierze pod uwagę, a co nie jest istotne), co daje kolejną warstwę subiektywności. Dzieło odwołuje się do świata wartości, który musi być nieobcy odbiorcy, o czym napominał Umberto Eco: *Ludziom Zachodu dziwaczna postać pół człowieka, pół zwierzęcia mogłaby się jawić jako obrzydliwa, natomiast dla przedstawiciela danego ludu byłaby łaskawym bóstwem. Z kolei wyznawcom jakiejś pozaeuropejskiej religii szokujący wyda się obraz biczowanego, krwawiącego i poniżonego Chrystusa, dla chrześcijanina zaś ta ewidentna brzydota będzie źródłem religijnego wzruszenia. W przypadku innych kultur, bogatych w teksty poetyckie i filozoficzne (jak choćby indyjska, japońska czy chińska), mamy do czynienia z mnóstwem wizerunków i form, a jednak tłumaczenie literatury i tekstów filozoficznych nie ułatwi nam określenia, do jakiego stopnia zawarte w nich koncepcje możemy identyfikować z naszymi, szczególnie że tradycyjnie przekładamy je na zachodnie pojęcia „piękna” i „brzydoty”. Nawet jeśli nasze przekłady będą wiarygodne, nie*

⁷⁷ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 4-5.

⁷⁸ C. Levi-Strauss, *Druga strona księżyca. Pisma o Japonii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

⁷⁹ S. Morawski, *O przedmiocie i...*, dz. cyt., s. 17-18.

⁸⁰ M. Ostrowski, *Teoria sytuacji estetycznej M. Gołaszewskiej jako fundament estetyki*, „Edukacja Filozoficzna” 22/1996, Warszawa 1996, s. 7.

wystarczą, by stwierdzić, czy w danej kulturze za piękny uznany będzie na przykład przedmiot harmonijny i proporcjonalny⁸¹.

2.4. Stan badań

Stan badań podzielony został na prace naukowe, których rzetelność została potwierdzona przez racjonalny aparat systemu światowej nauki oraz na teksty samych twórców – architektów, który nie posiada takiej ewaluacji, ale pozostaje niezbędnym źródłem wiedzy o opisywanych realizacjach.

2.4.1. Prace naukowe

Prace naukowe, służące opracowaniu tematu doktoratu, przedstawiono tu dzieląc je na literaturę dotyczącą: 1) metodologii i metodologii estetyki; 2) estetyki i 3) architektury. Podział stanu badań ze względu na temat pracy sprawił, że publikacje jednego autora nie są wymienione kolejno po sobie, jeżeli przyporządkowane zostały do osobnych grup. Druga grupa jest wyraźnie zdominowana przez literaturę polską ubiegłego wieku. Trzecia natomiast przez XXI-wieczne prace obcojęzyczne. Zgłębianie materii estetyki przy pomocy, w przeważającej ilości, dzieł rodzimych jest w pełni uzasadnione. Polska szkoła estetyki, na którą składają się takie nazwiska jak Jan Białostocki, Stanisław Brzozowski, Maria Gołaszewska, Roman Ingarden, Stefan Morawski, Stanisław Ossowski czy Mieczysław Wallis, by wymienić jedynie najznamiensze nazwiska, jest powszechnie znana i szanowana na świecie. Klarowność w przedstawianiu poglądów przez polskich filozofów ułatwia porównywanie i metodyczne korzystanie z ich opracowań. Polska myśl jest również kulturowo najbliższa Autorowi. Anglojęzyczne dzieła z obecnego stulecia są podstawą dla analizowania dzieł najnowszej architektury (grupa 3.). Niestety, nieduża ich część pojawia się na polskim rynku wydawniczym. Dopiero od kilku lat zaobserwować można polskie tłumaczenia najdonioślejszych pozycji z dziedziny architektury. W większości są to jednak traktaty z pierwszej połowy XX wieku, np. prace Franka Lloyd Wrighta, Le Corbusiera lub Waltera Gropiusa. O ile inne dziedziny nauki posiadają tego typu opracowania (zbiory

⁸¹ *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekł. zbiorowy, Rebis, Poznań 2014, s. 10.

wiedzy, podręczniki, jak Język wzorców Christophera Alexandra), to w architekturze mamy na ogół do czynienia z pokazaniem przykładów twórczości, a nie wiedzy.

Przybliżając charakterystyki co ważniejszych dzieł na początku niezbędne jest wymienienie pozycji, które nie odnoszą się bezpośrednio do poruszanej tematyki piękna, ale stanowią fundament dla prowadzenia badań naukowych (grupa 1.). Za podstawowe publikacje opisujące moralność i rzetelność prowadzenia dociekań naukowych potraktowano książki Hansa Selye – *Od marzenia do odkrycia naukowego*⁸², Jerzego Apanowicza – *Metodologia ogólna*⁸³ i Jarosława Zielińskiego – *Metodologia pracy naukowej*⁸⁴.

Dzieło Selye zawiera podstawowe kryteria, jakie powinien posiadać naukowiec, wymienia pożądane postawy oraz przestrzega przed tymi niewskazanymi. Książka nie tylko zawiera recepty odnośnie prowadzenia badań i spisywania ich efektów, ale zaczyna się od tak podstawowych zagadnień jak – *dlaczego powinno się prowadzić badania naukowe czy kto powinien prowadzić badania naukowe*⁸⁵.

Dzieło Apanowicza *Metodologia ogólna* wyjaśnia metodologię, jaka została wykorzystana przy zbieraniu informacji do doktoratu oraz ich opracowywaniu. Książka w sumienny sposób przedstawia metody badawcze, techniki i niezbędne narzędzia do tak prowadzonych badań estetycznych. Klarowność pracy Apanowicza wynika z jej misji, jaką jest wskazanie właściwego podejścia początkującym naukowcom, co autor sam zaznacza we wstępie.

Powyższe książki razem dają stabilne oparcie w przypadku zwątpienia w słuszność konkretnego podejścia naukowego, czy to na poziomie najbardziej ogólnym (Selye), czy konkretnej metody (Apanowicz). W dziedzinie architektury i urbanistyki pomocna jest książka *Architectural Research Methods*⁸⁶ autorstwa Lindy Groat i Davida Wanga.

⁸² H. Selye, *Od marzenia do odkrycia naukowego*, przeł. L. Zembrzuski, W. Serzysko, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1967.

⁸³ J. Apanowicz, *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Bernardinum, Gdynia 2002.

⁸⁴ J. Zieliński, *Metodologia pracy naukowej*, Aspra, Warszawa 2019.

⁸⁵ Są to dokładne tytuły pierwszych rozdziałów jego dzieła.

⁸⁶ L. Groat, D. Wang, *Architectural Research Methods*, John Wiley & Sons, Chichester 2013.

Metodologię w badaniach nad architekturą opisuje Elżbieta Danuta Niezabitowska w *Metodach i technikach badawczych w architekturze*⁸⁷.

Książka Niezabitowskiej jest użyteczna szczególnie ze względu na orientację na dyscyplinę architektury i urbanistyki. Podejmując temat nauki w architekturze konfrontuje się z problematyką wzajemnego wpływu teorii i praktyki zawodowej. Autorka podaje sposoby gromadzenia i opracowywania naukowego danych w badaniach nad tezą deskryptywną (polegającą na opisanu rzeczywistości i odpowiedzi na pytanie: jak budynek wygląda?) w architekturze.

Prace, które analizują powyższe kwestie badań, w kontekście tematu niniejszego doktoratu, koncentrują się na poczynaniach historii sztuki, teorii sztuki, filozofii sztuki, krytyki sztuki oraz przede wszystkim samej estetyki. Uściślają one wymienione wcześniej podejście w sytuacji konkretnej dziedziny. Takie podejście charakteryzuje prace Morawskiego – *O przedmiocie i metodzie estetyki*⁸⁸ i *Wybór pism estetycznych*⁸⁹ oraz *Estetyka kontra sztuka*⁹⁰ Potockiej. Morawski w *O przedmiocie i metodzie estetyki* porusza kwestię pracy intelektualnej w obrębie dziedziny estetycznej. W rozważaniach wznosi się na metapoziom rozmyślań o tym, czy sam punkt wyjścia do refleksji może wpłynąć na jej rezultat. Dokładniej: czy podejście filozoficzne badacza ma wpływ na jego działalność jako estetyka, i jak duży. Wyraźnie akcentuje różnice podejścia w zależności od postawy życiowej uczonego. Uważa, że o wyborze metody decydują względy metaestetyczne. Morawski nie zatrzymał się jedynie na estetyce zorientowanej filozoficzno-historycznie, ale próbuje określić stosunek tak prowadzonej estetyki do nauk szczegółowych, jak np. historia sztuki, socjologia sztuki, aksjologia czy estetyka, a przy każdej z nich stara się wykazać zarówno czysto teoretyczne, jak i empiryczne strony ujęcia zagadnienia. Filozof z czasem odchodził od naukowego podejścia do estetyki na rzecz filozoficznego – w jego rozumieniu skoncentrowanego na nieweryfikowanym naukowo światopoglądzie⁹¹. Autor rozważa także tak znaczące dla

⁸⁷ E. D. Niezabitowska, *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2014.

⁸⁸ S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973.

⁸⁹ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2007.

⁹⁰ M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007.

⁹¹ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. XVII-XIX.

owego doktoratu problemy jak postawa estetyczna (empiryczna) a postawa badawcza (logiczno-matematyczna) czy estetyka a prawa naukowe oraz historyczne generalizacje.

Zbiorem tekstów, które roztrząsają problem obiektywności i subiektywności sądów estetycznych jest *Aktualność estetyki Kanta*⁹² pod redakcją Kingi Kaśkiewicz i Piotra Schollenbergera. Autorzy zamieszczonych artykułów stawiają sobie za cel skonfrontowanie refleksji Kanta z innymi nowożytnymi filozofami oraz myślicielami współczesnymi. Przywoływane są definicje pojęć według Davida Hume'a, Edmunda Burke'a, Friedricha Schillera czy Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Teksty traktują o powszechności sądów estetycznych, ich obiektywności i podświadomym dokonywaniu. Zawierają argumenty za celowością piękna i koniecznością dyskusji o nim. Wybór tekstów stanowi pomost pomiędzy myślą XVIII-wiecznego niemieckiego filozofa a współczesnymi polskimi estetykami.

Potocka napisała niedawno mocno krytyczną wobec estetyki (rozumianej jako dyscyplinę zajmującą się wartościowaniem dzieł sztuki) książkę *Estetyka kontra sztuka*. Autorka zarzuca w niej dziedzinie naukowej, jaką jest estetyka, fałszywe, bo normatywne, podejście do sztuki. Uważa, że estetyka, niepotrafiąca elastycznie dostosować się do najnowszych wytworów sztuki, wyparła je poza margines sztuki określając jako anty-sztuka czy anty-estetyka. Potocka pisze, że nie ma jeszcze wcale estetyki współczesnej, że utknęła ona intelektualnie w roku 1917 – roku wystawienia przez Marcela Duchampa *Fontanny*. Wyraźnie oddziela sztukę przed tym momentem od jej późniejszej kontynuacji podkreślając niedostatek aparatu pojęciowego ukształtowanego dla tej drugiej. Praca Potockiej jest cenna dla niniejszego doktoratu nie tylko poprzez nieustanne pytanie o estetykę najnowszą. Autorka podkreśla odrębność podejść filozofa, teoretyka sztuki oraz estetyka, co z perspektywy niniejszego doktoratu jest kwestią nieobojętną. Uważa ona również, że niemożliwe jest oddzielenie twórcy od dzieła. Przywoływanie argumentacji architektów jest częstą metodą stosowaną w doktoracie i refleksje autorki rzucają światło na ich rozsądne traktowanie.

Bibliografia na temat estetyki jako nauki nie tylko posiada wiele pozycji w polskim tłumaczeniu, ale jak wspomniano na początku rozdziału, zawiera także wiele znaczących rozpraw polskich autorów.

⁹² *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.

Ingarden stworzył podwaliny pod współczesną polską myśl estetyczną. Ingardenowski proces odbioru dzieła Autor rozumie, za Mikelem Dufrennem, jako proces poznawczy apriorycznej jakości Natury uzewnętrznionej w dziele. Wyklucza zatem wartość estetyczną jako dowolną interpretację⁹³ (wartość powstającą w projekcyjnym charakterze jaźni odbiorcy) na rzecz poglądu o odbiorcy odczytującym piękno drżące w dziele sztuki⁹⁴. U Ingardena przedmiotem badań jest dzieło sztuki, przedmiot estetyczny, przeżycie estetyczne, jakości ontologiczne i aksjologiczne. Badacz nie zaakceptował metody statystyczno-matematycznej, gdyż wydawała mu się nieadekwatna to tych przedmiotów badań. Ingarden poznanie drogą przeżycia estetycznego wyraźnie rozróżnia od poznania badawczego skierowanego na dzieło sztuki⁹⁵.

Najobszerniejsze omówienie tematu piękna, ze szczególnym naciskiem na ujęcie filozoficzne i perspektywę historyczną, to dzieło Tatarkiewicza. Wybitny polski filozof uważał estetykę za obszar swoich największych zainteresowań. Temat piękna porusza on przede wszystkim w trzytomowej *Historii estetyki*⁹⁶ oraz *Dziejach sześciu pojęć*⁹⁷, którą to sam autor we wstępie nazywa niejako czwartym tomem. Dzieła Tatarkiewicza są niezwykle cenne w pracach naukowych ze względu na swój porządkujący i systematyzujący charakter. Znakomicie prześledzona zostaje ewolucja idei piękna, związanych z nią pojęć i terminów. Sposób pisania Tatarkiewicza jest klarowny i wieloaspektowy – autorowi nie chodziło o uformowanie czytelnika przez wielowiekowe tradycje estetyczne, ale o wyjaśnienie ich przyczyn, zależności i możliwości kolejnych interpretacji⁹⁸. Ze sposobu myślenia Tatarkiewicza zaczerpnięte zostało założenie, że wartość estetyczna jest własnością danego przedmiotu i dlatego w pracy rozważana jest wizualna strona konkretnych budynków. Nie stanowią one jedynie punktów wyjścia do abstrakcyjnej, akademickiej polemiki. Piękno rzeczywiście należy do budowli, a nie jest mu jedynie przypisywane, a w świadomości odbiorcy

⁹³ Wł. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, Lublin 1986, s. 35—57, za: M. Popczyk, *Przeżycie estetyczne a struktura dzieła sztuki w ujęciu Mikela Dufrenne'a i Romana Ingardena*, „Folia Philosophica” 10/1992, s. 41.

⁹⁴ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience*, Paris 1967, s. 460, za: M. Popczyk, dz. cyt., s. 38.

⁹⁵ S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973, s. 181.

⁹⁶ Wł. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I-III, Ossolineum, Wrocław 1962.

⁹⁷ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982.

⁹⁸ trafnie ujął to R. Wiśniewski w swoim tekście *Lekcja filozofii Władysława Tatarkiewicza*, „Filo-Sofija” 2-3 (13-14)/2011, s. 477.

pojawiają się co najwyżej „uzupełnienia” przeżycia estetycznego. Za Tatarkiewiczem Autor uważa dzieła architektury za przedmioty estetyczne *sensu stricto*, czyli takie, które wzbudzają zachwyty samym oglądaniem, bez konieczności (dopuszczona jest możliwość) uciekania się do przywoływania innych myśli i uczuć⁹⁹. Autor również skłania się do uznania Wielkiej Teorii Piękna za wciąż aktualną i powszechną.

Dziełem, które doprecyzowuje wiele terminów, klasyfikuje najnowsze działania z dziedziny estetyki oraz stara się pomóc w odpowiedzi na dzisiejsze pytania z nią związane są *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*¹⁰⁰ Dziemidoka z 2002 roku. Pierwsza część książki zawiera sugestie dotyczące podejścia do rozważań estetycznych, czyli jej metody. Dziemidok dotyka problemu opisanego szerzej w wymienionej pracy Potockiej, tj. problemu normatywności estetyki. Druga część książki wyszczególnia kierunki estetyki, co można potraktować jako próbę dopisania kolejnych stanowisk do zestawienia Tatarkiewicza. Zawiera rozdziały zaczynające się od ich nazw, jak: *Formalizm...*, *Antyesencjalizm...*, *Instytucjonalna teoria sztuki*. Autor przedstawia decydujące atrybuty przedmiotu konstytuujące je jako dzieło sztuki według każdej z nakreślonych myśli. Ostatnia część jest skupiona na naturze zjawisk estetycznych i jest bardziej ogólna od części poprzedniej. Estetyk roztrząsa postawę odbiorcy, rozgranicza wartościowanie estetyczne od artystycznego oraz porusza kwestię estetyki życia codziennego. Ambicją Dziemidoka jest poszukiwanie wyróżnika dzieła sztuki, który pozwoli je ocenić bez względu na parametry pozaartystyczne. Jest to praca, która w najczystszy sposób podchodzi do oceny estetycznej i daje ku temu zasobny, współczesny słownik pojęć.

Dzieła Gołaszewskiej zatytułowane *Świadomość piękna*¹⁰¹ oraz *Estetyka i antyestetyka*¹⁰² kontynuują aksjologiczne i fenomenologiczne podejście do problemu zaszczerpione przez jej mistrza – Ingardena. Podejście takie wydaje się niezastąpione, gdy rozpatruje się estetykę sztuki użytkowej towarzyszącej człowiekowi nieustannie, jaką jest architektura. Gołaszewska podkreśla i analizuje rolę człowieka, studiuje źródła podmiotowości i tożsamości w kontakcie z dziełem. Nie rozpatruje ona zamierzenia dzieła,

⁹⁹ A. Horecka, *O pojęciu wartości estetycznej w dziełach przedstawicieli Szkoły Lwowsko-Warszawskiej*, „Przegląd Filoficzny – Nowa Seria” 3 (79)/2011, s. 195.

¹⁰⁰ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2012.

¹⁰¹ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970.

¹⁰² M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

ale realny efekt, jakie ono wywołuje w szerokim kontekście kontaktu człowieka ze światem. Właśnie ten zwrot ku podmiotowi w kontakcie z dziełem jest najcenniejszym elementem jej dzieł dla prac traktujących o architekturze.

Kolejną pracą z pogranicza estetyki i filozofii jest *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*¹⁰³ Dziemidoka. Jeden z najwybitniejszych polskich estetyków w pracy podzielonej na dwie wyraźne części podług tytułu (pierwsza połowa traktuje o amerykańskiej aksjologii, druga o amerykańskiej estetyce) nieustannie próbował określić granice między subiektywnością a obiektywnością. Estetyk nakreśla najważniejsze nazwiska pragmatystów amerykańskich. Na stronach książki wielokrotnie opisuje rozumienie sądów estetycznych, jako sądów wartościujących, którym amerykańscy estetycy przypisywali rolę poznawczą i czysto intelektualną, przesuując je z obszaru subiektywności do obszaru obiektywności. Dziemidok koncentruje się na odczuciach estetycznych przypisanych światu powszechnie doświadczanemu, a w kontaktach z dziełami sztuki porusza aspekt moralny. Nie ma tu analizowania samych dzieł sztuki. W tej książce rozpatrywane są relacje człowiek-sztuka i dlatego mają podkreślony wzgląd na korzyści dla odbiorcy. *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku* wyraźnie pokazuje, że wybór podejścia do sztuki, wynikający z podejścia do życia, daje konkretne odpowiedzi na podstawowe pytania o sztukę, z pytaniem o jej subiektywność czy jej rolę na czele.

Podobną jak u Dziemidoka rolę estetyki w moralnym i pełnym życiu znaleźć można w zbiorze tekstów zatytułowanym *Między etyką i estetyką. Rozważania nad problemem estetyzacji*¹⁰⁴ pod redakcją Kaśkiewicz, Rafała Michalskiego i Tomasza Siwca.

Herbert Edward Read – brytyjski teoretyk sztuki – w *O pochodzeniu formy w sztuce*¹⁰⁵ znakomicie nakreśla problematykę oryginalności form w sztukach plastycznych. Tekst ten jest niezwykle cenny dla niniejszego doktoratu, gdyż traktuje o pojęciu oryginalności, które jest bliskie sztuce współczesnej. Ciekawa jest sama definicja terminu *oryginalność*, jaką posługuje się autor. Nie jest tu ona bynajmniej synonimem nowinki, po prostu

¹⁰³ B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2014.

¹⁰⁴ *Między etyką i estetyką. Rozważania nad problemem estetyzacji*, red. K. Kaśkiewicz, R. Michalski, T. Siwec, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.

¹⁰⁵ H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

świeżego zamysłu, lecz nowym, acz zrozumiałym dla większości sięgnięciem do początków, do niezmaconej istoty. Kluczowa zdaniem Reada jest tu rola wyobraźni – zarówno twórcy, jak i odbiorcy sztuki. Twierdzi on, że odbiór formy nie może być sprowadzony do czysto mechanicznego procesu. Analizuje złożoność zjawiska powołując się na bardzo duże spektrum przykładów rozciągające się przez najróżniejsze dzieła i wielorakich twórców oraz myślicieli z różnych czasów, cywilizacji i dziedzin sztuki. Urozmaicona i niejednorodna płaszczyzna, jaką Read przyjął do swoich rozważań czyni z pracy bardzo eklektyczny zestaw. Bogactwo zawartych w niej myśli potęguje fakt, iż jest to zbiór artykułów, jakie autor publikował na łamach wielu czasopism przez wiele lat.

Eco w swoich *Historii piękna*¹⁰⁶ oraz *Historii brzydoty*¹⁰⁷ patrzy na estetykę z punktu widzenia filozofii, historii, a nawet polityki. Obie książki mają identyczny układ, ale bardziej niż całościowym ujęciem historycznym (co może sugerować nazwa) są antologią ujęć piękna i brzydoty na przestrzeni czasów. Przytaczane przez Eco liczne fragmenty i cytaty przekonująco ilustrują kwestię z tytułu każdego rozdziału. Rzadko jednak autor zadaje sobie trud, by wyjaśnić zagadnienie. Publikacje nie sprawiają wrażenia pełnego wyczerpania tematów, a jedynie poruszenie co ciekawszych wątków, stąd dzieła Eco są raczej traktowane jako uzupełnienie i poszerzenie stanu wiedzy, a nie źródła do rozpoczęcia rozważań o pięknie.

Równie zwięzłe i syntetyczne jest dzieło Scrutona zatytułowane po prostu *Piękno*¹⁰⁸. Brytyjski filozof znany jest z wielu publikacji dotyczących piękna konkretnych dziedzin sztuki, jak np. muzyki, literatury i właśnie architektury. Zagadnienie to rozwija nieprzerwanie do lat 70. Scruton, mimo skrótowego omówienia w *Pięknie* równie wielu zagadnień związanych z pięknem, napisał książkę sprawiającą wrażenie dużo bardziej przemyślanej i spójnej. Kilka podrozdziałów wprost porusza temat tego doktoratu, jak np. *Piękno minimalne, Krajobraz i projektowanie, Styl, Moda, Forma i treść w architekturze*. Tak, jak pozostałe publikacje z serii *Krótkie wprowadzenie*, książka Scrutona koncentruje się na codziennych, łatwo dostrzegalnych problemach piękna stroniąc od filozoficznych wywodów.

¹⁰⁶ *Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2014.

¹⁰⁷ *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekł. zbiorowy, Rebis, Poznań 2014.

¹⁰⁸ R. Scruton, *Piękno*, przeł. S. Krawczyk, A. Rejniak-Majewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.

Cecha ta, oraz bibliografia ułożona tematycznie okraszona skromnymi opisami, czyni z *Piękna* znakomite dzieło to rozpoczęcia zgłębiania tematyki piękna.

Dostępność literatury na temat piękna we współczesnej architekturze jest skąpa, szczególnie, jeżeli chodzi o pozycje wydawane w języku polskim.

Z pozycji obcojęzycznych na szczególną uwagę zasługuje *The Aesthetics of Architecture*¹⁰⁹ Scrutona. Autor pragnie w niej przeciwstawić się zarzutowi o subiektywność piękna wykazując zdumiewającą zgodność ludzi przy określaniu estetycznych walorów budowli. Porównuje obiektywność estetyki do obiektywności etyki dopowiadając, że nikt nie znalazł naukowego uzasadnienia dla moralnego zachowania. Zapewnia w ten sposób, że jego praca jest w zupełności miarodajna i naukowa.

Pozostając w kręgu swojej specjalizacji – filozofii, porusza w rozważaniach takie aspekty architektury, jak *znaczenie*, *prawda* czy rzadko omawianą *moralność*. Biorąc pod uwagę *piękno*, a nie *estetykę* jako temat doktoratu, czysto pozytywistyczne ujęcie pozbawione wymienionych treści byłoby niekonsekwentne i nieprawidłowe. Zarówno czysto rozumowe, jak i zupełnie wrażeniowe podejście do architektury, jest przez autora odrzucone na rzecz percepcji z użyciem twórczej wyobraźni (*imaginative perception*). Ocena estetyczna opiera się na wyobraźni bazującej jedynie na percepcji i jest dalej modyfikowana przez refleksję. Odbiór architektury jest czynnością aktywną, nie pasywną (jak np. odbiór zmysłem smaku), stąd podczas kontaktu z architekturą dokonujemy krytycznej oceny, a rola rozsądku jest niepodważalna. Opisuje naturę i wartość smaku estetycznego, estetycznej oceny.

Rozważania zaczynają się od wskazania błędów architektury najnowszej. Dalej przez opis *doświadczenia architektury* różnego od biernej kontemplacji estetycznej sztuk nieużytkowych, dochodzą one do praktycznych porad. Pozycja Scrutona, mimo że tytuł tego nie sugeruje, koncentruje się głównie na architekturze współczesnej, zarzucając jej uległość czynnikom pozaestetycznym (głównie socjologicznym) i porzucając piękno. Za jeden z większych błędów podejścia modernistycznego uważa, że określiło architekturę jako odpowiedź na pseudonaukowe problemy – problemy natury ekonomicznej, socjologicznej czy technicznej. Filozof utrzymuje, że rzeczywista funkcja elementów architektonicznych nie

¹⁰⁹ R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, New Jersey 2013.

ma znaczenia dla odbioru estetycznego. Świadomość funkcjonalności nie wystarczy, gdy element nie wygląda tak, jak powinien. Zaspokojenie naszych podstawowych potrzeb nie będzie pełne, jeśli tego nie zobaczymy w formie. To wizualna strona funkcjonalności dopełnia poczucie spełnienia potrzeb. Wnikliwie analizuje on błędy podejścia marksistowskiego, freudowskiego czy semiologicznego i zarzuca im nieadekwatność doświadczenia architektonicznego.

W pozycji Scrutona daje się zauważyć wiele podobieństw do opisanego wcześniej dzieła Reada – obaj podkreślają rolę aktywnej wyobraźni, obaj łączą estetykę z dobrym życiem i obaj kończą swoje książki odniesieniem do moralności i powątpiewaniem w słuszność najnowszych (ówcześnie dla każdego z nich) posunięć w dziedzinie estetyki. Moralność, o jakiej traktuje podsumowujący rozdział *Conclusion: Architecture and morality*, to zdaniem autora ocena etyczna otaczającego świata, próba nadania mu sensu i realizacji cnót. Zarówno twórca, jak i użytkownik budowli, za jej pośrednictwem uczestniczy w życiu. Na pierwszych stronach pisze, że architektura nie polega na byciu sztuką, ale zwykłą częścią codziennego życia – poprawianiem i dostosowywaniem otaczającej nas rzeczywistości. Interesujące wydają się uwagi autora na temat stylu. Scruton uważa, że klasyczne budownictwo to nie styl ornamentowania, ale sposób zabudowywania świata. Krytykuje modernistyczne budowle za bycie „wymyślonymi” od nowa, bez zakorzenienia w tradycyjnym wznoszeniu budowli jako schronień i jako świątyń. Przekonuje, że niechęć do współczesnych miast nie wynika z nadmiernego, bądź niedostatecznego planowania, ale wyłącznie z brzydoty, jaka powstaje niezależnie od obu tych metod.

Podjęcie do architektury jako do dzieł czysto plastycznych prezentuje Arnheim – niemiecki teoretyk psychologii sztuki. W pracy *Sztuka i percepcja wzrokowa*¹¹⁰ odwołuje się do budownictwa jedynie pośrednio, wnikliwie analizując sposób postrzegania form trójwymiarowych i przestrzeni. Swoje spostrzeżenia konfrontuje z realiami architektury w późniejszej książce *Dynamika formy architektonicznej*¹¹¹. Są to nieliczne publikacje, które

¹¹⁰ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

¹¹¹ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzeliński, D. Juruś, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2016.

w naukowy sposób analizują percepcję fizycznych form budynków w oderwaniu od pozapsychologicznych czynników, takich jak ekonomia, polityka, antropologia czy semiotyka. Również samym architektom Arnheim zarzuca koncentrowanie się na lingwistyce, teorii informacji, strukturalizmie czy marksizmie zamiast na architekturze *per se*. Badacz sprowadza w swoich analizach budowlę wyłącznie do kształtów, wyjaśniając siły postrzeniowe ich form oraz ich zdolność do ekspresji znaczeń. Zawartość książki dobrze oddają bardzo wymowne tytuły rozdziałów, jak *Pionowe i poziome* czy *Jak coś wygląda i jakie jest*. Książka ta jest najlepszą publikacją wyjaśniającą oddziaływanie podstawowych elementów z repertuaru architekta.

Kolejną publikacją jest *The Dynamics of Delight. Architecture and Aesthetics*¹¹² P. F. Smitha, która podobnie jak dzieła Arnheima, charakteryzuje się ujęciem psychologicznym i zgodnym z naturą widzenia. Jednym słowem autor określa swoją postawę, jako „psychobiologizm”.

Postawę fenomenologiczną i psychologiczną zarazem prezentuje Rasmussen w książce *Odczuwanie architektury*¹¹³. Architekt poświęca kolejne rozdziały osobnym zabiegom z repertuaru architektonicznych rozwiązań. Czynniki, takie jak *Bryła i pustka*, *Skala...*, *Rytm*, *Proporcje* (tytuły rozdziałów) zostają pokrótce omówione słowami, którymi Rasmussen znakomicie odgaduje myśli odbiorcy podziwiającego architekturę. Trafnie opisuje uczucia towarzyszące obcowaniu z arcydziełami i wymienia skojarzenia, jakie w człowieku budzą formy i kształty. Praca zawiera cenne wskazówki dotyczące porównań, jakie w umyśle odbiorcy pojawiają się podczas oglądania budynków, którym autor nie boi się przypisać indywidualnych charakterów.

Opisana powyżej podbudowa na temat piękna jest rozpatrywana kolejno pod kątem pojedynczych nurtów architektonicznych. Najważniejsze informacje o poszczególnych nurtach są skrupulatnie wypunktowane z dzieł indywidualnych naukowców: dekonstruktywizm

¹¹² P. F. Smith, *The Dynamics of Delight. Architecture and Aesthetics*, Routledge. Taylor & Francis Group, New York & London 2003.

¹¹³ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Karakter, Kraków 2015.

– Philip Johnson¹¹⁴, Cezary Wąs¹¹⁵, Mark Wigley¹¹⁶; minimalizm – Sofia Cheviakoff¹¹⁷, Anna Mielnik¹¹⁸; nowy klasycyzm – Elizabeth Meredith Dowling¹¹⁹, Nikos A. Salingaros¹²⁰, Roger Scruton, Artur Zaguła¹²¹; high-tech – Charles Jencks¹²², Dejan Sudjic¹²³, Piotr Winskowski¹²⁴, Artur Zaguła¹²⁵; parametrycyzm – Antoine Picon¹²⁶.

Mimo nieznacznej ilości książek na temat piękna we współczesnej architekturze, odczuwalny jest niewątpliwy renesans pojęcia piękna. W roku 2007 międzynarodowa konferencja naukowa organizowana przez Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej nosiła tytuł *Co z tym pięknem architektury współczesnej?* Symptomatyczny wydaje się możliwy do zaobserwowania trend, że najgłośniejszą do dyskusji o nim nawołują ludzie młodzi. To wśród studentów i debiutujących naukowców słychać postulat publicznego rozprawiania o pięknie. Kwartalnik architektoniczny *Rzut*, wydawany przez Politechnikę Warszawską, w 2015 roku opublikował numer w całości poświęcony temu zagadnieniu i nazwany po prostu *Piękno*. Edycja ogólnopolskich warsztatów studentów architektury OSSA z 2017 roku

¹¹⁴ *Deconstructivist Architecture*. Katalog wystawy, red. Ph. Johnson, M. Wigley, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 23.06.-30.08.1988, New York 1988.

¹¹⁵ C. Wąs, *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015;
C. Wąs, *Przestrzenie różnicy. Modernizm, postmodernizm i dekonstruktywizm w architekturze (próba definicji)*, „Quart” 4 (10)/2008.

¹¹⁶ *Deconstructivist Architecture*. Katalog wystawy, red. Ph. Johnson, M. Wigley, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 23.06.-30.08.1988, New York 1988.

¹¹⁷ S. Cheviakoff, *Minimalism*, Könemann, Köln 2006.

¹¹⁸ A. Mielnik, *Współczesne tendencje minimalistyczne domów jednorodzinnych, części 1-4*, Politechnika Krakowska, Kraków 2011, http://yadda.icm.edu.pl/baztech/search/page.action?q=sc.gene-ral*c_0all_0eq.Wsp%25C3%25B3%25C5%2582czesne%2Btendencje%2Bminimalistyczne%2Bw%2Barchitekturze%2Bdom%25C3%25B3w%2Bjednorodzinnych*1_0&qt=SEARCH (dostęp: 14.01.2018).

¹¹⁹ E. M. Dowling, *New Classicism. The Rebirth of Traditional Architecture*, Rizzoli, New York 2004.

¹²⁰ N. A. Salingaros, *A Theory of Architecture*, Vajra Books, Kathmandu 2013.

¹²¹ A. Zaguła, *Arystotelesowskie i religijne źródła Nowego Klasycyzmu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013.

¹²² Ch. Jencks, *The New Moderns*, Academy Editions, London 1990.

¹²³ D. Sudjic, *New directions in British architecture: Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling*, Thames & Hudson, London 1991.

¹²⁴ P. Winskowski, *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Universitas, Kraków 2000.

¹²⁵ A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu w architekturze brytyjskiej lat 80. – idee i realizacje*, [praca doktorska], Łódź 2003.

¹²⁶ A. Picon, *Digital Culture in Architecture*, Birkhäuser, Basel 2010.

nosiła natomiast tytuł *Wielkie Piękno*. O odwadze młodych ludzi świadczy nie tylko podnoszenie tego tematu, ale także jego sformułowanie – powrót słowa *piękno* w miejsce częściej dotychczas używanego, bardziej neutralnego – *estetyka*. Za granicą nastąpiło to trochę szybciej i już w 2001 roku Jencks pisał o powrocie pojęcia piękna i to w dojrzałej, poważnej postaci¹²⁷.

2.4.2. Teksty krytyków i artystów

Autor skorzystał także z krótszych wypowiedzi krytyków z magazynów poświęconych architekturze („The Architectural Review”, „Architectural Design”) lub w zbiorowych opracowaniach, takich jak np. *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*¹²⁸, *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*¹²⁹, *Constructing a New Agenda for Architecture. Architectural Theory 1993-2009*¹³⁰. Ważną częścią literatury przedmiotu są wypowiedzi samych architektów i artystów z innych dziedzin sztuki, np. zbiór *Artyści o sztuce*¹³¹.

Ważną postacią przyglądającą się od lat najnowszym trendom architektury jest teoretyk i historyk tej dyscypliny – Jencks. Przez ponad czterdzieści lat swojej naukowej działalności sumiennie rozwijał swój diagram nurtów architektonicznych, który stał się bazą dla klasyfikacji architektury w doktoracie. Historyk poza diagramami napisał przydatne dla tej pracy książki i artykuły oraz wydał wspólnie z Karlem Kropfem książkę *Teorie i manifesty architektury współczesnej*¹³². Jest to zbiór manifestów architektonicznych (wiele jedynie we fragmentach) uszeregowany podług nurtów myśli architektonicznej. Wielu autorów jest projektantami budowli, które zostały wzięte na tapet przy pisaniu tej dysertacji. Redaktorzy koncentrują się na formie wypowiedzi architektów, analizując sposób pisania.

¹²⁷ B. P. Jękot, dz. cyt., s. 71.

¹²⁸ *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999.

¹²⁹ *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, red. K. Nesbitt, Princeton Architectural Press, New York 1996.

¹³⁰ *Constructing a New Agenda for Architecture. Architectural Theory 1993-2009*, red. K. A. Sykes, Princeton Architectural Press, New York 2010.

¹³¹ *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.

¹³² Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, przeł. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.

Teksty samych architektów są również ważnym źródłem wiedzy. Morawski uwzględnia ich wypowiedzi, głosząc: *Estetyka zmierzająca do naukowej racjonalizacji dążeń estetycznych, założonych a limine i niepodważalnych, zmuszona jest oprzeć się na wszystkich szczeblach [...] procesu racjonalizacji – od przeciętnych gustów poprzez manifesty artystów aż po wypowiedzi filozofów*¹³³. Autor do pełnego zrozumienia sposobu myślenia wewnątrz nurtów posługuje się publikacjami ich czołowych przedstawicieli: nowy klasycyzm – m. in. Léon Krier¹³⁴, Demetri Porphyrios¹³⁵; minimalizm – m. in. Alberto Campo Baeza¹³⁶, John Pawson¹³⁷, Peter Zumthor¹³⁸; dekonstruktywizm – m. in. Peter Eisenman¹³⁹, Daniel Libeskind¹⁴⁰; high-tech – m. in. Norman Foster¹⁴¹; parametrycyzm – m. in. Patrik Schumacher¹⁴² i Greg Lynn¹⁴³. Ważne są także dzieła współczesnych architektów, którzy na płaszczyźnie teorii są dużo bardziej aktywni niż w skromnej działalności projektowej, jak np. Juhani Pallasmaa¹⁴⁴ czy Steen Eiler Rasmussen¹⁴⁵.

¹³³ S. Morawski, *O przedmiocie i...*, dz. cyt., s. 29.

¹³⁴ L. Krier, *Architektura wspólnoty*, przeł. P. Choynowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

¹³⁵ D. Porphyrios, *Classicism is not a style*, St. Martin's Press, New York 1982.

¹³⁶ A. C. Baeza, *Relentlessly Seeking Beauty*, Poetica Architectonica, Madrid 2014, http://www.campo-baeza.com/wp-content/uploads/2016/12/2014_POETICA-ARCHITECTONICA_RELENTLESSLY-SEEKING-BEAUTY.pdf (dostęp: 14.05.2017).

¹³⁷ J. Pawson, *Minimum*, Phaidon, London 1996.

¹³⁸ P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kozuch, Karakter, Kraków 2010.

¹³⁹ J. Derrida J., P. Eisenman, *Chora L Works*, The Monacelli Press, New York 1997.

¹⁴⁰ D. Libeskind, *Breaking Ground: An Immigrant's Journey from Poland to Ground Zero*, Riverhead Books, New York 2005.

¹⁴¹ N. Foster, *Norman Foster Royal Gold Medal address 1983*, „Norman Foster 1964-1987 A+U Extra Edition” 5/1988.

¹⁴² P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I: A New Framework of Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester 2011 oraz P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. II: A New Agenda for Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester 2012.

¹⁴³ „Architectural Design Profile. Folding in Architecture” 102/1995, gdzie był redaktorem oraz G. Lynn, *Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple; Shoji Yoh, Prefectura Gymnasium; Embryologic Houses*, w: *The Digital Turn in Architecture 1992-2012*, red. M. Carpo, John Wiley & Sons, Chichester 2013, za: <https://andreaarianoitaadsaggio.files.wordpress.com/2018/06/digital-turn.pdf> (dostęp: 28.08.2019).

¹⁴⁴ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.

¹⁴⁵ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Karakter, Kraków 2015.

3. Teorie piękna

W tym rozdziale omówione zostaną pokrótce teorie piękna, które Autor uznał za najważniejsze ze względu na ich częstą obecność w krytykach artystycznych. Opisane zostaną tylko kilkoma najbardziej znaczącymi cechami charakterystycznymi. Mimo ich zmian w czasie, każda posiada jakiś dominujący wyróżnik i tylko on zostanie w poniższych podrozdziałach podkreślony. Ich głębsza analiza należy do dyscypliny estetyki i historii sztuki i to w publikacjach z tych dziedzin nauki należy szukać wnikliwszych wykładni. Jeśli zaś chodzi o kontekst ściśle architektoniczny to zostanie on poruszony w podsumowaniu każdego nurtu oraz w rozdziale 5. zbierającym te wnioski i sprawdzającym poprawność założonej tezy.

Poniższy podział opiera się na dziełach Tatarkiewicza i Dziemidoka (patrz 2.3. *Obszar badań*), a kolejność zaprezentowania teorii piękna wynika z ich relacji do Wielkiej Teorii Piękna. Te teorie, które są z nią związane bezpośrednio zajmują pierwsze miejsca, dalej są odwołujące się do niej pośrednio i na koniec zupełnie wobec niej obojętne.

Najsilniej i najdłużej oddziaływała Wielka Teoria Piękna, która opierała się na odpowiedniej proporcji i przystawalności rzeczy do własnej natury (3.1. i 3.2.). Jej wyjątkowa rola jest powodem utworzenia tezy pomocniczej brzmiącej: *Każda teoria piękna w architekturze współczesnej na drodze swojego ukształtowania musiała zostać skonfrontowana z Wielką Teorią Piękna*. Autor uważa, że proporcja i użyteczność, które są jednymi z jej najważniejszych cech, są obecne w każdej realizacji architektonicznej jako czynniki wpływające na dostrzeżenie piękna. Uważa za niemożliwe kształtowanie bryły architektonicznej bez odniesienia do proporcji, do usankcjonowanych kanonów i relacji do ludzkiego ciała.

3.1. Piękno jako proporcja

Piękno jako proporcja, czyli teoria określająca harmonię jako odbicie porządku całego świata. Piękno jest tu szczególnym kształtem (poruszany jest tu jedynie przypadek sztuk wizualnych, a zatem cech przestrzennych), którego wartość zależy od proporcji, odpowiedniego układu części, ich ilości i wielkości. Nazywa się to Wielką Teorią Piękna. Miano to brzmi tak doniośle, ponieważ jest to teoria, która najsilniej i najdłużej w historii zajmowała czołowe miejsce w rozumieniu piękna.

Zapoczątkowali ją pitagorejczycy, potem ich śladem poszli sofiści i stoicy. Dla Architektury ma szczególne znaczenie. Opisana została przez Witruwiusza jako wyznacznik piękna sztuki budowania. Teoria ta miała swoją szerszą wersję głoszącą, że nie ma jednej, konkretnej proporcji, która jest najlepsza, oraz wersję szczegółową doprecyzowującą tę proporcję i określającą ją jako stosunek kolejnych liczb prostych. Powszechnie przyjęty stosunek liczbowy został nazwany „kanonem”, a Wielka Teoria Piękna zdecydowanie jest podejściem opierającym się na obiektywizmie w sztuce. W średniowieczu, mimo wielu ważnych zwolenników (św. Augustyn) była często tylko częścią dualistycznej teorii (Pseudo-Dionizy, Ulryk ze Strasburga, św. Tomasz z Akwinu) i podobnie jak w renesansie (Lorenzo Ghiberti, Marsilio Ficini i architekt Leon Battista Alberti) uznawano, że piękno zależy nie tylko od proporcji, ale również od blasku. Teoria ta zaczęła tracić na znaczeniu dopiero w wieku XVIII pod naciskiem rozwijającego się empiryzmu filozofów i romantyzmu literatów, choć powróciła w XX stuleciu, jako jedna z wielu równorzędnych (Quatremère de Quincy, Herbart)¹⁴⁶. Największą popularność zyskał pogląd łączący piękno jako następstwo stosowności oraz odpowiednich proporcji albo wprowadzający alternatywę – piękna jest odpowiedniość albo dobre proporcje.

3.2. Piękno jako następstwo stosowności

Piękno będące następstwem stosowności – *prepon, decorum, aptum* – polega na realizacji cnoty związanej z naturą rzeczy. Myśl ta traktowana jest jako należąca do Wielkiej Teorii Piękna. Już pitagorejczycy pisali: *Ład i proporcja są piękne i przydatne, a bezład i brak proporcji są brzydkie i nieprzydatne*¹⁴⁷. Polega ona na relacji piękna do obiektu. Ta sama forma w zależności od swojego przeznaczenia może być oceniona inaczej. Rozpoznionym przykładem jest złota tarcza, której wspaniały materiał nie przystaje do jej roli i nie przydaje jej piękna, a wręcz odwrotnie. Dany przedmiot jest piękny, gdy jego kształt możliwie najlepiej odpowiada zadaniu, jakiemu ma służyć.

Tezę tę wysnuł jako pierwszy Sokrates, potem stoicy, a w retoryce Ciceron. W średniowieczu – św. Tomasz, Ulryk ze Strasburga, scholastycy, Albrecht Dürer, później klasycyści XVII w., Hume, D. Smith, Archibald Alison. Przez większość historii uważano, że

¹⁴⁶ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 137, 142-147, 167.

¹⁴⁷ Wł. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Ossolineum, Wrocław 1962, s. 104.

przystojność jest pięknem w szerokim znaczeniu, tzn. jest uznawana za piękno, bo wzbudza upodobanie, ale jednocześnie jest przeciwna pięknu w rozumieniu wąskim, czyli pięknu formy. Systematycznie pojęcia tych dwóch idei piękna oddalały się od siebie, by znów się do siebie zbliżyć w odrodzeniu. Wyjątkiem może być sprawa architektury, która według Albertiego wtedy jest piękna, gdy dobrze spełnia zamierzoną funkcję¹⁴⁸. Piękno rozumiane jako następstwo użyteczności oddziaływało jeszcze w XX wieku (Paul Valéry, Le Corbusier), kiedy to zostało zakwestionowane i nie jest konieczną cechą współczesnej architektury.

3.3. Emocjonalistyczna teoria piękna

Emocjonalistyczna teoria piękna opiera się na przeświadczeniu, że piękno związane jest ze specyficznym wzruszeniem rodzącym się podczas kontaktu z dziełem. Służy ona wyrażaniu uczuć (zazwyczaj twórcy). Pierwotnie *aisthesis* miało dwa odmienne znaczenia – *postrzeganie* oraz *odczucie*. Pierwsze polega na rozpoznawaniu świata poprzez kolory, kształty, smaki itp., drugie na odczuciu emocjonalnym i posługuje się terminami ze skali od niezadowolenia do przyjemności¹⁴⁹. Efekt ten osiąga się nie tylko przedstawiając ludzi coś odczuwających lub ewokując znane odbiorcy uczucia, ale także na płaszczyźnie bardziej abstrakcyjnej. Z jednej strony William Wordsworth widział emocjonalizm w wulkanie emocji, nieposkromionej eksplozji uczuć. Z drugiej mamy racjonalnego Henri'ego Matisse'a piszącego: *Kompozycja – to umiejętność ułożenia w sposób dekoracyjny tych różnych elementów, którymi malarz dysponuje dla wyrażenia swych uczuć*¹⁵⁰. Piękno nie jest w tej koncepcji odrzucane, ale podporządkowywane ekspresji. Jej nowa wartość otwiera drogę do zupełnie nieznanymi wcześniej interpretacji i spojrzenia na piękno. Piękno jest odbierane na płaszczyźnie subiektywnej zmysłowości.

Poszukiwanie piękna w ekspresji jest jedną z późniejszych teorii w tym zestawieniu. W XVIII wieku pojawiło się pojęcie ekspresji (Alison), ale dopiero romantyzm (Étienne de Condillac, Eugène Véron, Lew Tołstoj) rozwinął tę myśl. XIX w. przyniósł ogrom teorii przeżycia estetycznego, odchodząc jednak od nazywania przedmiotu swoich badań

¹⁴⁸ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 187.

¹⁴⁹ W. Welsch, *Est/etyka. Etyczne implikacje i następstwa estetyki*, w: *Między etyką i...*, dz. cyt., s. 30.

¹⁵⁰ H. Matisse, *O malarstwie*, w: *Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 97-98.

pięknem. W kolejnym stuleciu, pod wpływem psychiatrii, subiektywne, emocjonalne podejście do kontaktu z dziełem również było popularną drogą analizy sztuki. Współcześni orędownicy tej teorii to m. in. Bernard Bosanquet, Robin G. Collingwood, Benedetto Croce, Curt J. Ducasse, Dewitt H. Parker, Prall, Louis A. Reid i George Santayana.

3.4. Piękno jako odkrycie

Jest to rozumienie piękna jako spotkania z tym, co nieoczywiste. To odwoływanie się do psychologicznej satysfakcji z rozwiązywania zagadek bliskiej uczuciu płynącemu z usłyszenia błyskotliwego kawału. Piękno to jest odczuwane intuicyjnie i przedrefleksyjnie. Dla ludzi renesansu i manieryzmu piękno nie polegało jedynie na proporcji, niczym w Wielkiej Teorii Piękna, ale właśnie na wolności formy i dowcipie. Jej zwolennikami byli Giuseppe Arcimboldi, Gracián i Tesauro. Oryginalność dla samej oryginalności to zjawisko pojawiające się już w oświeceniu, ale najważniejszym okresem, kiedy dominowała w sztuce jest wiek XX. Modernizm uczynił z nowości najważniejszą wartość estetyczną, która sankcjonowała dzieło sztuki. Początek tego stulecia to dynamiczny rozwój ruchów awangardowych i abstrakcyjnych, które jawnie sprzeciwiały się teorii *mimesis* oraz wszelkiej tradycji.

3.5. Konceptualna teoria piękna

Konceptualna teoria piękna polega na uznaniu, że w dziele sztuki najpiękniejsza jest idea przeświecająca przez obiekt sztuki. Czasami sam proces twórczy jest już uznawany za coś godnego uwagi w kategoriach artystycznego dzieła. W najbardziej bezkompromisowym przypadku sam zamysł jest oceniany wyżej niż gotowe dzieło, którego często i tak wcale nie ma. Tak rozumiana sztuka swoje źródła estetyczne ma w tej samej idei, która stoi za dostrzeżeniem piękna muzyki i jej matematycznej proveniencji. Piękno jest tu pięknem kompozycji, czyli struktury myślowej. Sztuka pojęcia jest zatem wciąż sztuką relacji, struktury¹⁵¹, chociaż niedążącą do estetyki formy. W architekturze Autor będzie analizował realizacje, w których rozwiązania przestrzenne są uwarunkowane właśnie decyzjami o ich znaczeniu, a nie bezpośrednim oddziaływaniem na zmysły odbiorcy. Piękna jest także szczerowość formy,

¹⁵¹ G. Dziamski, *Konceptualna teoria i praktyka (część I)*, s. 182, za: <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/GrzegorzDziamski.pdf> (dostęp: 20.03.2020).

moralność przesłania i stojąca za nią prawda, a wizualne piękno to uczucie towarzyszące odnalezieniu dobra.

Docenienie piękna charakteru, moralności i właściwości umysłu jako jego najwyższej formy było popularne już w starożytnej Grecji, a później w średniowieczu. Piękno jako przeświecanie idei powróciło w XIX stuleciu (Hegel). Teoria sztuki konceptualnej, jaką znamy dzisiaj, swoje początki ma w pierwszych latach ubiegłego wieku (Guillaume Apollinaire mówiący tak o kubizmie), a pełnię osiągnęła w latach 60. ubiegłego wieku. Jej zwolennikami są Henry Flynt, Joseph Kosuth czy Sol LeWitt.

3.6. Piękno instytucjonalne

Piękno instytucjonalne to teoria głosząca, że za piękne uznane jest wszystko to i tylko to, co eksperci uznają za piękne. Estetyka jest w tej teorii uznana za wartość społeczną. Jej poprawne rozumienie jest jasno opisane przez fachowców, takich jak artyści, krytycy i wszelkie osoby zawodowo związane ze światem sztuki. Odczucia inne niż ich uważane są za niepoprawne i uchodzą za efekt niedostatecznego wykształcenia (nie wiemy, co jest piękne) i obycia (w niewłaściwych sytuacjach odczuwamy piękno).

W teorii tej obiektem poznania nie jest samo dzieło – jego wartości, forma, ale odbiorca – jego relacje do dzieła. Odbiorca został uznany za narzędzie do wyrokowania i estetyka oparta na instytucjonalnej teorii pozbyła się problemu oceniania samego dzieła. Obserwacji podlega obserwacja, już nie samo dzieło. Bardzo często kontekst ten jest kreowany jedynie przez elitarne instytucje, które pomijają zwykłego odbiorcę. Marzec pyta w tej zawiłej sytuacji: *Czy coś jest sztuką, czy tylko funkcjonuje, jako sztuka*¹⁵²?

Mimo tej i wielu innych nieścisłości wykazanych instytucjonalnej teorii sztuki, cały czas jest ona jedną z silniej oddziałujących na sztukę, szczególnie jej wymiar finansowy i prestiżowy. Dlatego właśnie Autor uznał za niezbędne sprawdzenie jej ducha w kontekście architektury najnowszej, gdzie oba te czynniki odgrywają istotne role. Nie będzie ona jednak wymieniana w zestawieniu teorii piękna pod każdym z nurtów, którego dotyczy, gdyż nie

¹⁵² S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko...*, dz. cyt., s. 33.

wynika bezpośrednio z analizowanych cech wizualnych budynków. Teoria ta jest opisana w rozdziale 5.1. *Relacja między nurtami architektonicznymi a teoriami piękna.*

Poza twórcą – Georgiem Dickiem – jej głosicielami byli Arthur Danto, który w 1964 roku wprowadził termin *artworld* – świat sztuki, i Timothy Binkley.

4. Nurty architektoniczne w kontekście teorii piękna

Sposób opracowania każdego nurtu w doktoracie przebiega według schematu:

Wstęp – zawiera definicję danego nurtu oraz kilka najważniejszych cech i dat. Bardzo ogólnie opisany jest tu rozwój przysługującego mu modusowi myślenia, procesy i tendencje, które bezpośrednio do niego doprowadziły. Następnie opisana jest pokrótce historia samego nurtu – najważniejsze nazwiska i najbardziej znaczące realizacje w kolejności chronologicznej;

Konkretne dystynktywne cechy wizualne nurtu – wymienione i opisane są tutaj najczęściej używane i najważniejsze zabiegi architektoniczne, jakie wykorzystują architekci danego nurtu. Na podstawie obserwacji wpływu konkretnych, uznanych rozwiązań oraz częstości ich zastosowań Autor wyodrębnia znamienne dla nurtu elementy składowe układu przestrzennego, czyli formanty lub inaczej – artykulanty. Odpowiada to metodzie indukcji: najpierw analizowany jest wygląd budynku i teksty go dotyczące oraz wypowiedzi twórców. Na tej podstawie robiona jest synteza najczęstszych posunięć wizualnych, co daje cechy dystynktywne zwane inaczej syndromami elementarnymi. Dlatego podrozdziały, traktujące o innych nurtach, nie mają analogicznych tytułów, a każdy nurt opisywany jest w sposób dla siebie jedynie charakterystyczny. Kryteria te zostały opracowane w oparciu o tradycję krytyki sztuki i architektury, z uwzględnieniem nauki estetyki i architektury oraz po zapoznaniu się z elementami struktury formalnej dzieł sztuki;

Teorie piękna – w tej części Autor odpowiada na pytanie jakim ideałem estetycznym próbują sprostać opisane zabiegi architektoniczne. Wymienione zostają teorie piękna, jakie pasują do powyższych założeń estetycznych, wraz z uzasadnieniem. Ich kolejność podlega istotności dla nurtu. Kierunek badania poczynając od konkretnych budynków, poprzez cechy, pozwoli zauważyć przystawalność do tych teorii piękna, jakie intuicyjnie nie są oczywiste. Nie tylko sprawdzane jest, czy powszechne skojarzenia okazują się prawdziwe, ale dopuszcza się pojawienie nieprzewidzianych współzależności;

Zakończenie – zwięzłe podsumowanie nurtu.

4.1. Nowy klasycyzm

4.1.1. Pojęcie i historia nowego klasycyzmu

Jako pierwszy omówiony jest nurt nowego klasycyzmu, gdyż jego estetyka najwyraźniej afirmuje Wielką Teorię Piękną. Charakteryzuje się przeświadczeniem o tym, że nie wszystko się zmienia wraz z upływem czasu. Jest to punkt widzenia świata uważający, że pewne problemy nie wymagają rozwiązania dostosowanego do aktualnych czasów, ale do niezmiennej natury człowieka. Immanentność jest tu ważniejsza niż aktualność, a nawet pozytywistycznie rozumiana obiektywność, a prawda nie staje nam się bliższa poprzez postęp techniczny. Taki sposób myślenia jest podstawą myślenia tradycjonalistycznego, które swoją wizualną formę przybiera w architektonicznym nurcie nowego klasycyzmu.

Nowy klasycyzm w architekturze to nurt reprezentowany przez architektów uważających środowisko zabudowane za ważny nośnik bliskich im wartości cywilizacyjnych. Kultura jest stabilna, gdy jest zakodowana w trwałych gmachach. W nurcie tym nie chodzi o powtarzanie antycznych kształtów – kolumn, rzeźbień, portali wejściowych itp. – ale o uniwersalny sposób myślenia o formie, materiale i relacji budynku z otoczeniem naturalnym i jego użytkownikami. Podobieństwo do dawnych realizacji nie pochodzi jedynie z fascynacji dawnymi budynkami, ale stojącą za nimi myślą. Stara się czerpać z kumulowanej przez lata wiedzy przeszłych pokoleń i mądrze stosować ją w dzisiejszych warunkach. Architekci nowego klasycyzmu chcą także przekazywać dalej swoje podejście – idee tradycyjnego modelu życia, hierarchii społecznych i tradycyjnych wartości.

Stąd pojęcie nowego klasycyzmu odnosi się do tradycyjnego stylu życia, a wizualne podobieństwo do dawnej architektury ma tylko na celu ich przywrodzenie oraz jest przyznaniem, że formy te, które wykształcały się przez wieki, są najbliższe ideałowi. Estetyka tego nurtu jest przez tę analogię bardzo rozpoznawalna.

Robert A.M. Stern w swojej książce zatytułowanej *Modern Classicism* dzieli nurt jeszcze szczegółowiej na: *klasycyzm ironiczny, utajony, kanoniczny i nowoczesny*¹⁵³.

¹⁵³ *Ironic Classicism; Latent Classicism; Canonic Classicism; Modern Traditionalism*, za: R. A. M. Stern, *Modern Classicism*, Rizzoli, 1988.

Andreas Papadakis i Harriet Watson w swojej *New Classicism*¹⁵⁴ zawarli rozdziały zatytułowane: *klasycyzm figuratywny, abstrakcyjny i postmodernistyczny*. W doktoracie wszystkie te odmiany będą analizowane pod wspólnym terminem nowego klasycyzmu.

Nowy klasycyzm wydaje się stylem, którego twórcy nie odrzucili tradycji, jak postulowali piewcy nowoczesności na początku XX wieku, i cierpliwie realizowali mniejsze, tradycyjne budynki, by pod koniec ubiegłego stulecia ponownie doczekać się popularności. W rzeczywistości jednak nie jest on konsekwentnym bastionem architektury, który oparł się burzliwym wydarzeniom pierwszej połowy XX wieku. Tak było tylko w USA i Wielkiej Brytanii¹⁵⁵ i to jedynie w kilku biurach tworzących dla zamożnych rodaków (Philip Shutze i James Means, A. Hays Town, Raymond Erith¹⁵⁶). W Europie klasyczna myśl budowlana zniknęła zupełnie. Kanoniczny klasycyzm przestał rozwijać się tu już w latach 30. i do powrotu tego zjawiska potrzebny był ruch postmodernizmu powstały ponad trzy dekady później. Kilku architektów zanim obrało drogę nowego klasycyzmu było twórcami przejawiającymi tendencje właśnie postmodernistyczne. Takie poszukiwania są charakterystyczne dla ewolucji stylu Sterna oraz Thomasa Gordona Smitha. Odrodzenie klasycyzmu zaczynało się od krytyki modernistycznego planowania (Jane Jacobs – *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*¹⁵⁷, 1961) oraz modernistycznych rewitalizacji centrów historycznych miast. Pierwszym efektem rewizji modernistycznego myślenia było powstanie architektonicznego postmodernizmu (Robert Venturi – *Złożoność i sprzeczność w architekturze*¹⁵⁸, 1966). Arbitralność tego stylu nie przekonywała wszystkich polemistów modernizmu i kilka lat później wielu twórców zaczęło zwracać się w stronę teorii i porad projektowych, które mimo braku autorytarnego ducha nowoczesności pierwszej połowy XX wieku, opierały się na stanowczych zasadach (Christopher Alexander – *Język wzorców*¹⁵⁹, 1977). Wiele z nich bazowało na humanistycznym podejściu, przy którym jako uzasadnienie jego słuszności coraz częściej

¹⁵⁴ *New Classicism. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, H. Watson, Academy Editions, London 1990.

¹⁵⁵ A. Zaguła, *Arystotelesowskie i religijne źródła Nowego Klasycyzmu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013, s. 21.

¹⁵⁶ E. M. Dowling, *New Classicism. The Rebirth of Traditional Architecture*, Rizzoli, New York 2004, s. 14.

¹⁵⁷ J. Jacobs, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, przekł. Ł. Mojsak, Centrum Architektury, Warszawa 2014.

¹⁵⁸ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMA, New York 1966.

¹⁵⁹ Ch. Aleksander, *Język wzorców*, przekł. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne Profesjonalne, Gdańsk 2008.

powoływano się na tradycję architektury. Doprowadziło to do dojścia do głosu teoretyków i architektów bezpośrednio postulujących klasyczne podejście do budowania, co dało początek nowemu klasycyzmowi (Demetri Porphyrios – *Klasycyzm nie jest stylem*¹⁶⁰, 1982; L. Krier – *Wybór czy przeznaczenie*¹⁶¹, 1996).

Krytyka modernizmu (jako całej epoki) przez myślicieli konserwatywnych była trochę inna niż postmodernistycznych i bardziej znacząca dla treści opisywanego tutaj nurtu. Jej najważniejszymi myślicielami byli David Watkin (*Morality and Architecture*, 1977) i Scruton (*The Aesthetics of Architecture*, 1979)¹⁶². Negatywne oceny modernizmu zarówno od strony estetycznej, jak i moralnej, miały bardzo silny wpływ dzięki formowaniu się w tym samym czasie w latach 80. W roku 1980 Th. G. Smith wziął udział w wystawie *Strada Novissima*, której wpływ na rozpoznawalność nowego klasycyzmu jest niepodważalny. W czasie tej dekady z postmodernizmu wykształcił się w pełni świadomy ruch nawiązujący bez ironii i pastiszu do klasycznej architektury, by pod jej koniec za sprawą zaangażowania Karola, JW księcia Walii oraz zmiany programu szkoły architektonicznej *University of Notre Dame School of Architecture* w Notre Dame w Stanach Zjednoczonych Ameryki z nowoczesnego na klasyczny, nowy klasycyzm został uznany za ważny głos w debacie o przestrzeni zabudowanej.

Za ojca nowego klasycyzmu w architekturze uważany jest twórca luksemburskiego pochodzenia będący od początku zainteresowany klasycyzmem – L. Krier. Od połowy lat 70. XX wieku zaczął on publikować krytyczne wobec modernizmu teksty, stając się najbardziej znanym aż po dziś dzień architektem orędującym za powrotem do klasycznej myśli budowlanej.

Znaczącym momentem, który wzmógł rozgłos i poszanowanie dla nowego klasycyzmu było przemówienie Karola, JW księcia Walii, podczas jubileuszu Royal Institute of Architecture z 1984 roku. Ta nagana wymierzona w środowisko architektów za brak poszanowania tradycji i odpowiedzialnej, społecznej misji zawodu była odnotowanym na świecie sygnałem, że nowy klasycyzm może liczyć na poparcie elit. Po reprimendzie udzielonej

¹⁶⁰ D. Porphyrios, *Classicism is not a style*, St. Martin's Press, New York 1982.

¹⁶¹ L. Krier, *Wybór czy przeznaczenie*, przeł. P. Chojnowski, Arkady, Warszawa 2001.

¹⁶² A. Zaguła, *Arystotelesowskie i religijne...*, dz. cyt., s. 23-25.

branży, za sprawą księcia Karola stacja BBC wyemitowała film, który nagłośnił te poglądy i ukazał je całemu społeczeństwu¹⁶³.

Dziś nowy klasycyzm posiada przychylność dużej części środowiska architektonicznego. Czy to za sprawą kwestii ekologicznej, czy utraty zaufania w świetlaną przyszłość postępu, opinia środowiska w XXI wieku nie jest już tak przeciwna tradycyjnemu budownictwu. Realizacje w duchu nowego klasycyzmu powstają już nie tylko na zamówienie bogatych, prywatnych inwestorów (wille autorstwa Quinlana Terry'ego w Regent's Park), ale coraz częściej są to budynki zamieszkania zbiorowego i publiczne w centrach dużych miast (m. in. zabudowa mieszkaniowa Courier Square w Charleston pracowni Sterna, ratusz Civic Center w Cathedral City pracowni Th. G. Smitha¹⁶⁴). W niektórych obszarach, takich jak realizacje o charakterze upamiętniającym, jest on nurtem dominującym (m. in. Millenium Gate w Atlancie pracowni Roberta Adama, dzieła pracowni Liama O'Connora - National Memorial Arboretum w Staffordshire, Commonwealth Memorial Gates w Londynie i Bomber Command Memorial w Londynie). Zrozumiałe jest także uprzywilejowanie tego stylu w kontekście obiektów historycznych.

4.1.2. Repertuar cech dystynktywnych nowego klasycyzmu

Teorii traktujących o pięknie architektury korzystającej z klasycznych wzorców jest mniej niż modernistycznych odpowiedników, gdyż walory estetyczne klasycyzmu są ludziom intuicyjnie dostępne. Nie zachodzi potrzeba przekonywania do niej użytkowników. Korzystając jednak z literatury m. in. Karola – JW księcia Walii, L. Kriera, Porphyriosa, Q. Terry'ego, pracowni Duany Plater-Zyberk da się wypisać kilka powtarzających się koncepcji tworzenia architektury nowego klasycyzmu. Nurt nowego klasycyzmu ściśle łączy się z nowym urbanizmem. Architektura i urbanistyka są tutaj często powiązane i wiele tekstów traktuje o środowisku zabudowanym nie rozdzielając tych dwóch dziedzin. Jest tak dlatego, że kładąc nacisk na poprawnie działającą wspólnotę wiele z czołowych idei w rzeczywistości odnosi się do tkanki miejskiej. Nowi klasycyści rzadko kiedy projektują dla jednego człowieka. Nawet dom jednorodzinny jest pomyślany dla człowieka we wspólnocie.

¹⁶³ N. Rossiter (reż.), *HRH Prince Of Wales: A Vision Of Britain*, BBC, 1988. Znacząca była także publikacja: Karol, JW Księżę Walii, *A Vision of Britain*, Doubleday, London 1989.

¹⁶⁴ Za każdym razem Autor podaje w nawiasach tylko najbardziej charakterystyczne i znane przykłady.

Wszystkie te zasady razem to zdaniem Autora: ludzka skala, proporcja, hierarchia, harmonia, detal klasyczny, tradycyjne materiały i kontekst¹⁶⁵, a wszystko to z dodatkiem zróżnicowania i naturalnej swobody oraz skoncentrowane wokół klarowności i człowieka.

Nowy klasycyzm jest nurtem, który nie tworzy ze wzornika elementów, ale opiera się na konkretnej, humanistycznej filozofii. Lista zabiegów estetycznych z powyższego akapitu wydaje się z tego powodu przesadnie konkretna. Nowy klasycyzm, odwołujący się do filozofii holistycznej, nie oddziela zewnątrz od wnętrza, ciała od ducha. Wszystko jest ze sobą powiązane, także uwarunkowania wyglądu budynku względem przyszłego komfortu i samopoczucia mieszkańców. Ich wzajemny wpływ został już wielokrotnie udowodniony¹⁶⁶. Scruton podkreśla sens głębokiej refleksji nad wyglądem: *Światem ludzkim rządzi zasada „pierwszeństwa wyglądu”. To, co przed nami ukryte nie ma znaczenia. (dlatego rumieniec na twarzy ma znaczenie, a przyływ krwi, który go spowodował – nie). Z tego powodu, żeby wiedzieć, jak budować, najpierw trzeba zrozumieć kwestie powierzchowności [...] Doświadczenie estetyczne nie jest opcjonalnym dodatkiem do naszej kondycji psychicznej. Wręcz przeciwnie, jest nieuniknioną konsekwencją naszego zainteresowania powierzchownością rzeczy*¹⁶⁷.

Główną zasadą nowego klasycyzmu jest ludzka skala wytworów człowieka. Dewizę tę Autor uznał za najważniejszą, gdyż niejako z niej wychodzi większość pozostałych. Klasycznie myślący człowiek swoją działalność będzie podporządkowywał dobru ludzkiemu. Architektami, którzy współcześnie najczęściej piszą o dbaniu o samopoczucie człowieka są właśnie nowi klasycyści¹⁶⁸. Inni piszą głównie o ideach form, o konieczności

¹⁶⁵ Karol, JW książkę Walii, wymienia dziesięć zasad dobrego projektowania, wśród których czysto estetycznymi kategoriami są: hierarchia; skala; harmonia; materiały; dekoracja; sztuka. Pozostałe to: miejsce; domknięcia; oznakowanie i oświetlenie; społeczność, w: Karol, JW Książkę Walii, dz. cyt., s. 76-97.

Gabriel wymienia nieco inne dziesięć zasad: bilateralna symetria; antropomorfizm; czytelna i prosta geometria; określona przestrzeń; zestawienie dyskretnych form; nacisk na środek, narożniki i strony; ograniczony repertuar części; formalna hierarchia; podział według zasady trójek; regularność, w: J.-F. Gabriel, *Classical Architecture for the Twenty-first Century. An Introduction to Design*, W. W. Norton & Company, New York 2005, s. 12.

Rob Krier w swoich wymaganiach estetycznych wymienia: proporcję; strukturę; materiał; kolor, w: R. Krier, *Ten Theses On Architecture*, w: *New Classicism. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, H. Watson, Academy Editions, London 1990, s. 227.

¹⁶⁶ N. A. Salingaros, *A Theory of Architecture*, Vajra Books, Kathmandu 2013, s. 42.

¹⁶⁷ R. Scruton, *Zasady architektury w wieku nihilizmu*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, dz. cyt., s. 236.

¹⁶⁸ N. A. Salingaros, dz. cyt., s. 235.

postępu, moralności sztuki itp. Dla nowych klasycystów żadna z powyższych cech, nawet forma, nie jest priorytetem. W wyglądzie architektury sprowadza się to do człowieka jako miary wszelkiej rzeczy. Wynika z tego preferowana przez architektów wielkość budynków i poszczególnych pomieszczeń, upodobanie do symetrii i złożoności o określonej proporcji, rozmiar ornamentów, dobór materiałów a nawet kolorów.

Ludzka skala

Pierwszą cechą architektury nowego klasycyzmu, która odnosi się do człowieka bezpośrednio jest ludzka skala, dająca w rezultacie nieco mniejsze budynki niż w innych nurtach. Odbierana skala budynku nie jest zupełnie uzależniona od rzeczywistego zapotrzebowania na powierzchnię użytkową. Książę Karol uważa, że 15 lat po wojnie budynki realizowane w trakcie odbudowy kraju nie znały umiaru i niszczyły go poprzez swoją obsesyjną żądzą zabiegania o uwagę¹⁶⁹. Kopuły i wieże znaczących budowli powoli znikwały w gąszczu prywatnych biurowców szpecących panoramę miasta i zasłaniających otwarcia widokowe. Książę Walii postulował, by duże budynki dzielić i tworzyć zamiast nich wiele mniejszych. Takie rozczłonkowanie sprawia, że sylweta na tle nieba jest ładniejsza i zwiększa to malowniczość krajobrazu.

Kiedy nowy klasycysta musi zaprojektować budynek dużych rozmiarów zazwyczaj stosuje zasadę dzielenia budowli na mniejsze bryły. Masywny budynek jest wtedy często podzielony na część główną i symetryczne, mniej wyróżniające się, skrzydła boczne (w pracowni Davida M. Schwarza – m. in. Schermerhorn Symphony Center w Nashville, Tennessee; ratusz w Alpharetta, Georgia; w pracowni A. Greenberga – m. in. J. Wilson Newman Pavilion, Charlottesville, Wirginia; Georgian House w New Jersey; w pracowni Adama – m. in. New Queen Anne House w Dorset, New Classical Villa w Londynie). Tam, gdzie jest to niepożądane architekci stosują bardzo płytkie uskoki w dłuższych elewacjach, aby wizualnie rozrzeźbić długą ścianę (fronty willi u wielu twórców tego nurtu, np. dom w Litchfield pracowni Thomasa H. Beeby’ego; willa w Westport, Connecticut, pracowni Ferguson & Shamamian; willa Chepstow w Londynie pracowni Porphyriososa). Domy jednorodzinne nierzadko są podzielone na kilka mniejszych brył i pawilonów (przykłady: dom w Buckinghamshire pracowni Adama; posiadłość w Greenwich, Connecticut, pracowni Ferguson

¹⁶⁹ Karol, JW Książę Walii, dz. cyt., s. 58, 77-78.

& Shamamian). Nowi klasycyści stosują także podziały w pionie. Gzyms na zewnątrz budynku oddzielający parter od piętra pojawia się m. in. w realizacjach pracowni architektonicznych Terry (willa w Merks Hall), Juliana Bicknella (dom Ballmarsh w St George's Hill), Fairfax & Sammons (Il Cortile w Palm Beach), A. Greenberga (Huckleberry House, New England).

Budynkowi w odpowiedniej skali łatwiej wkomponować się w otoczenie i nie pozostawiać bez szans przyszłych, skromniejszych realizacji w pobliżu. Okolica zyskuje wtedy na harmonii i sprawia wrażenie zachęcającej. Właśnie tak zaprojektowany jest biurowiec zajmujący aż pięć działek pod adresami 20-31 Baker Street w Londynie pracowni Terry. Mimo że całość to ponad 9000 m² budynek został podzielony na elewacji i wygląda jak rząd pasujących do siebie, ale osobnych, realizacji. Skoro wewnątrz miało służyć różnym najemcom to zamiast budować jedną megastrukturę Q. Terry zaprojektował (zgodnie z obowiązującymi zaleceniami konserwatora) ciąg georgiańskich kamienic.

Umiejętne stosowanie skali, by zachować odpowiedni stosunek do okolicznych budynków polega nie tylko na wywoływaniu wrażenia sąsiadujących elewacji w jednej ścianie kompleksu. Aby nie przytłaczać pieszych narożniki Filharmonii w Fort Worth, Teksas, pracowni Schwarza są o połowę niższe niż główna część budynku. Cała bryła jest dzięki temu mniej strzelista i nie góruje tak nad narożnikami. Narożne wejścia są swoją skalą dopasowane do okolicznych sklepików. Realizacje nowych klasycystów w gęstej zabudowie miast są najczęściej zharmonizowane z istniejącymi budynkami. Te, które zasługują na wyjątkową uwagę są nieznacznie większe (skala heroiczna), ale częściej ich ranga jest zasygnalizowana za pomocą symetrii i powszechnie rozumianych detali. Zbyt duży budynek – za wysoki w wąskiej uliczce albo zbyt długi – nie jest w stanie zostać objęty na raz jednym spojrzeniem. Przeczy wtedy zasadzie czytelności nowych klasycystów (o której więcej w punkcie *Czytelność i hierarchia*). Doświadczenie wizualne wynika z ilości odbieranych bodźców, a te z odległości od postrzeganych fragmentów budynku.

Można zauważyć, że nowi klasycyści potrafią dostrzec piękno w odpowiednich rozmiarach budowli. Powinny być dostosowane do naszego ciała, stąd najczęściej rezultatem są budynki niewysokie oraz niezbyt długie.

Proporcja

Drugim aspektem architektury nowego klasycyzmu, po ogólnej wielkości budynków, są rozmiary części względem siebie. Regułą w sztuce, która określa, że piękno zależy od proporcji nazywa się kanonem. Odnosi się on do przedstawień postaci ludzkiej, ale także budynków i oba są ze sobą silnie powiązane.

Klasyczne okna mają często proporcję podwójnego kwadratu, jako najczytelniejszego prostokąta, najprostszej proporcji do odczytania. Okna te są zazwyczaj pionowe. Podobnie drzwi, co rodzi nieoczywiste wyzwania projektowe. Szerokie wejścia albo są podzielone na kilka sąsiadujących par drzwi, albo są dużo wyższe niż wymagałaby tego funkcja. Proporcja jest często zachowana. Auguste Perret tłumaczy, że otwory te są ramą dla ludzkiego ciała¹⁷⁰. Alvin Holm powiedział, że każdy, kto przechodzi przez klasyczne drzwi, czuje się niczym heros¹⁷¹. Dokładnie takie proporcje mają drzwi domów pracowni Fairfax & Sammons (m. in. Chilean House i Lost Tree Village w Palm Beach, Floryda, i w Poundbury, Anglia) czy Adama (niemal wszystkie rezydencje). L. Krier opisując swój dom z miasteczka Seaside podkreśla stosunki liczbowe elementów budynku. Są to 1:2, 1:3, 2:3, czyli pitagorejskie stosunki liczb całkowitych¹⁷². Q. Terry jako stosunek pilastrów do ścian budynku Summerhouse w Thenford, Northamptonshire, wybrał 1:3 i 1:4, w Howard Building w Cambridge – 1:3, 4 i 5¹⁷³.

Drugą częstą proporcją okien jest złota proporcja stosunku ich boków. Z żelazną dyscypliną zasada ta jest utrzymywana przez biura Fairfax & Sammons (m. in. kamienica na Brooklynie, Nowy Jork (Il. 2)), A. Greenberga (np. Huckleberry House w New Canaan, Connecticut; Northern California House w Kalifornii; Hillside House w New England), często przez Normana Davenporta Askinsa (np. nazwane przez biuro domy Italian i Piedmont w Atlancie, Georgia; Mountain w Highlands, Północna Karolina). W szeregu tych i innych okien proporcja przejawia się ponadto w układzie szprosów (m. in. George W. Bush Presidential Center w Dallas, Teksas, pracowni Sterna; French Transitional w Atlancie, Georgia, i Dutch Colonial w McLean, Wirginia – oba pracowni Williama H. Harrisona). To dlatego

¹⁷⁰ J.-F. Gabriel, dz. cyt., s. 18.

¹⁷¹ Tamże, s. 50.

¹⁷² L. Krier, *Architektura wspólnoty*, dz. cyt., s. 351.

¹⁷³ *Quinlan Terry. Selected Works*, red. R. Economakis, Ernst & Sohn, Berlin 1993, s. 47.



Ilustracja 2

Stosunek wymiarów okna w złotej proporcji.

Kamienica na Brooklynie, Nowy Jork, pracownia Fairfax & Sammons.

okna georgiańskie uważane są przez klasycystów za lepsze od wiktoriańskich¹⁷⁴. Czasami jest to metoda by za pomocą małych szyb, będących prostokątami w złotej proporcji, przywrócić jej obecność, gdy samo okno posiada inny stosunek boków. Boska proporcja występuje w ten sposób w podziałach okien budynków autorstwa Fairfax & Sammons (m. in. w domu w Hamptons w Southamptons, Nowy Jork; Jeffersonian House w Southport, Connecticut; Italianate Townhouse w Greenwich Village, Nowy Jork, oraz znów w kamienicy na Brooklynie, Nowy Jork), Sterna (m. in. w Benton Hall Career Service Building w Hamilton, Nowy Jork), Askinsa (m. in. w domu nazwanym Federal), Bicknella (m. in. w domach przy 35 Princes Drive w Oxshott, hrabstwo Surrey w Anglii) i A. Greenberga (m. in. w Federal-Style Mansion w Houston, Teksas).

¹⁷⁴ P. F. Smith, dz. cyt., s. 135.

Czytelność i hierarchia

Bardzo ważnym czynnikiem architektury nowego klasycyzmu jest hierarchia elementów. Najprościej hierarchię można nazwać kolejnością rzeczy, uszeregowaniem ich według ważności. Do zaistnienia potrzebuje ona czytelności przeważającej większości swoich komponentów. Jednym z pierwszych warunków do aranżowania składników jest ich bardzo wyraźne wyodrębnienie. W nowym klasycyzmie oddzielne części powinny zostać wyeksponowane, a ich role wyraźnie przedstawione. Nie mogą górować wizualnie nad ważniejszymi partiami i jednocześnie powinny być ramą dla mniejszych fragmentów. Mimo dwukierunkowych powiązań projektowanie formy odbywa się od ogółu do szczegółu. Drobnny element nie może wpływać na większy, musi mu się podporządkować.

Bardzo trudno jest ludzkiej istocie zarejestrować coś, co jest nieuporządkowane. Nie ma więc w tym nurcie wielu „płynnych” przejść między formami, które należą do oddzielnych części. Półkolumna nie jest najlepszym rozwiązaniem, gdyż takowa wydaje się „niezdecydowana”, czy ma należeć do ściany, czy stać osobno. Dużo lepszym wizualnie rozwiązaniem jest pilaster, który zdecydowanie należy do ściany, albo kolumna wystająca w 2/3. Ta stanowczo jest autonomicznym elementem nośnym (zastosowana m. in. w Treaty Room w US Department of State w Waszyngtonie, Dystrykt Kolumbii, przez pracownię A. Greenberga; Kilbooy House w hrabstwie Tipperary w Anglii pracowni Terry). Elementy są wydzielone. Czytelność wizualna uzyskiwana jest za pomocą różnic w materiałach i kolorach, używania archetypicznych form i podstawowych figur geometrycznych dla samoistnych części budynku, kształtów a nawet samych kierunków przebiegu linii.

Jeżeli jakiś element jest zbyt duży, żeby dał się uchwycić pojedynczym rzutem oka, to zazwyczaj architekt zostawia do tego wizualną pomoc – akcentowanie granic owej całości. Szerokie elewacje posiadają na końcach kontrastujące, ozdobne węgły w innym kolorze np. w Uniwersytecie w Delaware (A. Greenberg) (Il. 3); ratuszu w Alpharetcie, Georgia (Schwarz); domach w Connecticut oraz Palm Beach, Floryda (Fairfax & Sammons) i domu w Atlancie, Georgia (Harrison). Narożniki ważnych brył muszą być widoczne jako „twarde”, „stanowcze”, w przeciwieństwie do podatnych na otwory i bardziej „swobodnych” ścian. Narożniki definiują kształt. Bez dyscypliny na krańcach ścian bryła traci swój kształt. Rozdział *Fasady* w swoim dziele o architekturze klasycznej XXI wieku



Ilustracja 3
Akcentowanie granic ściany za pomocą białego kamienia.
Uniwersytet w Delaware, pracownia A. Greenberga.

Jean-François Gabriel zaczyna od zaznaczenia, że to małe budynki bardzo potrzebują spójności fasady¹⁷⁵. Mimo występow i podcieni płaszczyzna ściany musi być widoczna.

Nawet mimo wyraźnych granic, jakie posiadają ściany, posadzki i sufity wewnątrz budynku architekci nowego klasycyzmu bardzo często podkreślają je dodatkowym pasem ornamentu. Ściany posiadają listwy przypodłogowe oraz przysufitowe, a poziome płaszczyzny dookoła fryz. Nawet brzeg zadaszenia nad balkonem domu na Long Island Sound, Connecticut, (A. Greenberg) jest odpowiednio podkreślony. Pojedyncza przegroda dostaje ramę niczym obraz i uzyskuje rodzaj autonomii. Praktyka ta jest niemal nieodłącznym elementem realizacji wielu przedstawicieli nowego klasycyzmu. Czasami ściany posiadają dodatkowe podziały w rytmie otworów, nawet jeżeli nie ma żadnego w bezpośrednim pobliżu

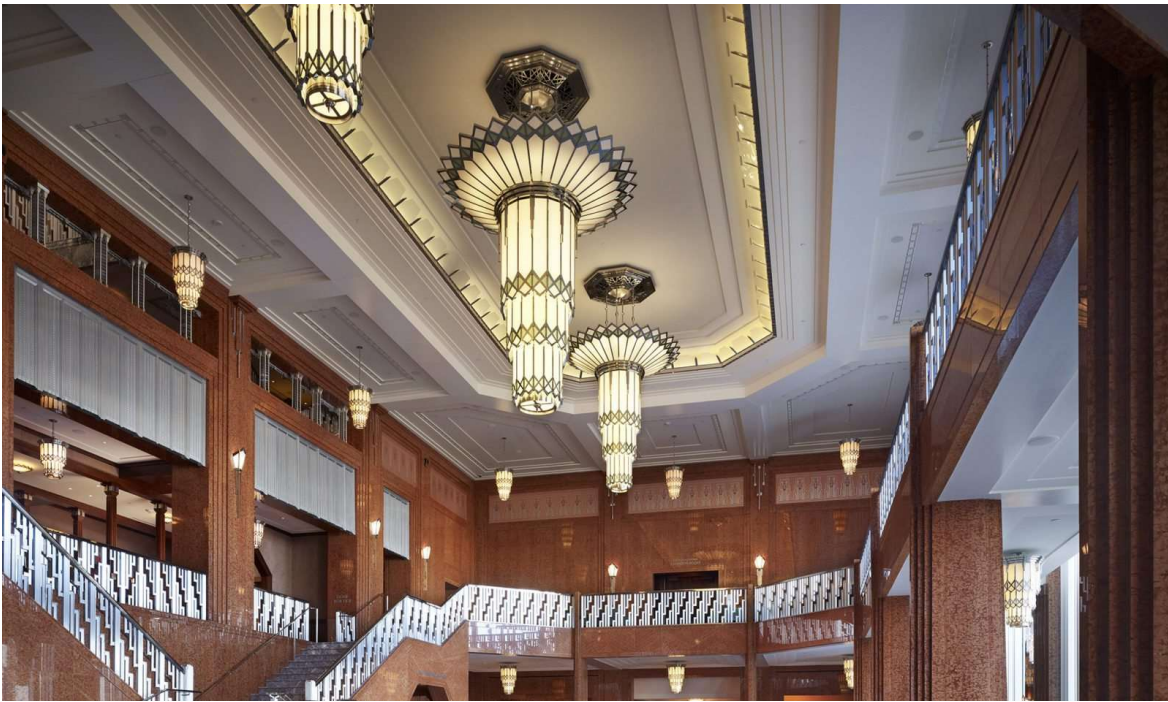
¹⁷⁵ J.-F. Gabriel, dz. cyt., s. 124.



Ilustracja 4
Podział ścian na prostokątne pola.
Ferne House w Wiltshire, Anglia, pracownia Terry.

(dom Ferne Park pracowni Terry). Oko rozpoznaje wymiary ściany najlepiej, gdy pola wokół otworów są prostokątami (za przykłady niech posłużą: Park Avenue Residence w Nowym Jorku; penthouse w Setai w Miami, Floryda, czy Farmland w Copperstown, Nowy Jork – wszystkie pracowni Fairfax & Sammons; Ferne House w Wiltshire, Anglia, pracowni Terry (Il. 4); dom w Santa Monica i dwa w Los Angeles, Kalifornia, pracowni Ferguson & Shamamian; Hillside House w New England pracowni A. Greenberga).

Kolejnym zabiegiem formalnym charakterystycznym dla nowych klasycystów, który nadaje czytelność, jest zasada podziału na trzy części. Polega ona na pokazaniu, że coś posiada początek, środek i zakończenie. Najbardziej typowym przykładem jest kolumna. Posiada bazę, trzon i głowicę. Po wnikliwszej analizie okazuje się, że nie ma ważnej części klasycznego budynku, który by nie był podporządkowany tej zasadzie – belkowanie: architrav, fryz i gzymś; balustrada: cokół, tralki, poręcz itp. Ostatecznie cały budynek prezentuje się według tego schematu: boniowany lub zaznaczony innym materiałem parter, potem gładze piętra, a wszystko zwieńczone tympanonem, gzymsem lub po prostu dachem



Ilustracja 5

**Podział sufitu na pola: środkowe, boczne i narożnikowe.
Yale Residential Colleges w New Haven, Connecticut, pracowni Sterna.**

(m. in. 13|U w Waszyngtonie, Dystrykt Kolumbii, lub AC Hotel w Spartanburgu, Południowa Karolina, pracowni Schwarza; Harold Washington Library Center w Chicago, Illinois, pracowni Beeby’ego). Reguła ta, jak większość klasycznych, wywodzi się z obserwacji świata natury. Prawa grawitacji tworzą struktury zróżnicowane w pionie. Zazwyczaj inaczej wygląda podstawa, część główna i góra. Zasada podziału na trzy ma dużo słabsze zastosowanie do podziałów w kierunku poziomym. Tutaj inna norma przyrody – symetria – wiedzie prym. Budynki w nurcie nowego klasycyzmu często posiadają wyraźną część centralną i dwa skrzydła, co może być odczytane jako podział na trzy. Wdrożeniem tej zasady w poziomej płaszczyźnie może być modelowy podział posadzki na dziewięć prostokątów (3x3). Środkowy jest dużym kwadratem, narożnikowe – najmniejszymi. Pozostałe cztery pola to prostokąty. Buduje to hierarchię płaszczyzny podłogi podkreślając jej środek i „zagęszczając” narożniki. Jest to rozwiązanie rzadkie (np. w budynku willi w Greenwich, Connecticut, pracowni Ferguson & Shamamian) i często zastępowane jest ułożeniem w centrum dywanu w roli środkowego pola lub samym obrysem środkowego pola w posadzce (m. in. Gonville and Caius College pracowni Johna Simpsona). Dużo częściej widać ową cechę w układzie sufitu (m. in. Smith Center for the Performing Arts w Las Vegas pracowni Schwarza lub

Yale Residential Colleges w New Haven, Connecticut, pracowni Sterna (Il. 5)). Pomieszczenia o kształcie koła lub wielokąta foremego mają promieniste zdobienia, które również działają na korzyść odczytywania formy (m. in. Arragon Mooar na wyspie Man pracowni Bicknella; New Palladian Villa w Wiltshire pracowni Adama; Gore Hall na Uniwersytecie Daleware pracowni A. Greenberga).

Wykazano wyżej, że o postrzeżeniu elementu jako całości decydują granice i (rzadziej) centrum. To drugie ma inną rolę w hierarchii – stanowi o identyfikacji. Jest dominującym elementem, który tłumaczy spełnianą rolę.

Istotnym elementem czytelności dla nowych klasycystów jest podkreślenie wejścia. Z tego powodu często jest ono pod zadaszeniem lub tympanonem na kolumnach, poprzeczone schodami, znajduje się w wysuniętym ryzalicie albo w wyższej części (m. in. Chantry House w Londynie pracowni Simpsona; willa nazwana Neoclassical w Atlancie, Georgia, pracowni Harrisona). Nawet jak nie jest na środku, to jest wyraźnie widoczne (m. in. Carole Sandner Hall w Notre Dame, Indiana, pracowni Th. G. Smitha; Dutch Colonial House w McLean, Wirginia, pracowni Harrisona czy Dundon-Berchtold Hall w Portland, Oregon, pracowni Sterna).

Budynki tego nurtu posiadają parter o wysokości ukazującej jego odmienną funkcję. Zazwyczaj jest on wyższy od pięter powyżej. W klasycznym projektowaniu ważne pomieszczenia są wyniesione ponad poziom terenu. Sama forma domu Huckleberry w New Canaan, Connecticut, pracowni A. Greenberga pokazuje, że najważniejsza jest sala balowa, która wystaje, jest półokrągła i zwieńczona kopułą. Osobne bryły wysyłają jasne wizualne sygnały o swoim miejscu wśród innych części oraz całości.

Estetyczna klarowność jest podłożem klasycznej zasady hierarchii, która składa się z nieprzerwanego ciągu coraz mniejszych części. Według Salingerosa i Alexandra budynek zaprojektowany według „porządku skalowania” wydaje się nawet bardziej uporządkowany niż budynek symetryczny¹⁷⁶. Gabriel proponuje zamiast słowa *piękno* użyć *harmonia* i dalej

¹⁷⁶ N. A. Salingeros, dz. cyt., s. 52.

wymienia zasady pięknej architektury: *W architekturze harmonię osiąga się, gdy dokonujemy pewnych wyborów: jasność nad niepotrzebnymi komplikacjami; odniesienie do ludzkiego ciała ponad abstrakcją; porządek ponad chaosem*¹⁷⁷.

Harmonia

Bardzo ważne jest, aby opisane wcześniej determinowanie części nie zaburzyło wrażenia jedności, które nazwa się harmonią. Georges Gromont mówiąc o czytelności z poprzedniego punktu używa określenia „zasada kontrastu”. Gabriel proponuje nazwę „zasada zróżnicowania”, bo kontrast rodzi skojarzenie z konfliktem, a klasycyzm powinien być harmonijny¹⁷⁸. Kolejną zasadą nowego klasycyzmu, która niejako łagodzi zróżnicowanie elementów, jest harmonia, czyli wizualna spójność.

Według nowych klasycystów wizualna jedność nie może być osiągnięta bez powtórzeń¹⁷⁹. Arkadowe podcienia pozwalają wprowadzić witryny sklepów, wejścia do budynków i przejazdy bramne na podwórze bez zakłócania porządku fasady (m. in. Sheridan House w Winchester pracowni Adama). Detale, np. tympanon, mogą wystąpić w portyku oraz, w pomniejszeniu, nad oknami (m. in. dom Forest of Bere w Hampshire pracowni Bicknella; The Norman Rockwell Museum w Stockbridge, Massachusetts, pracowni Sterna (Il. 6)). Zdaniem Salingerosa spójność wizualna jest postrzegana jako piękno¹⁸⁰. Wśród nich czujemy się spokojnie, jak wśród powtarzalnych, symetrycznych wzorów, które łatwo kodują się w mózgu. Klasyczne powtórzenia nie dążą jednak do wielkopowierzchniowych wzorów. Są raczej zwielokrotnieniem, którego ilość można z łatwością policzyć. Zbyt dużo elementów powoduje efekt habituacji, czyli odcięcie się, niereagowanie na powtarzający się bodziec, gdy już zauważymy, że zagłębianie się w jego strukturę nie daje żadnych nowych informacji, nie pogłębia zrozumienia i klarowności. Paolo Portoghesi proponuje powtórzenie, które nie jest kopiowaniem¹⁸¹. Jak w naturze, która nieznacznie modyfikuje swoje kreacje niemal nigdy ich nie klonując. Klasycyzm nawet w powtórzeniach potrafi wprowadzić różnorodność. Delikatna równowaga pomiędzy różnicami i podobieństwami jest bardzo

¹⁷⁷ J.-F. Gabriel, dz. cyt., s. 7.

¹⁷⁸ J.-F. Gabriel, dz. cyt., s. 136-137.

¹⁷⁹ Tamże, s. 34.

¹⁸⁰ N. A. Salingeros, dz. cyt., s. 95, 97.

¹⁸¹ P. Portoghesi, *Porphyrus Associates*, Papadakis Publisher, London 1999, s. 34.



Ilustracja 6
Powtórzenie tympanonu nad oknami, drzwiami i portykiem wejściowym.
The Norman Rockwell Museum w Stockbridge, Massachusetts, pracowni Sterna.

ważna dla klasycystów. Precyzuje on tę zasadę dodając, że poprawnym jest, gdy małe elementy są kontrastowo zestawione, ale duże powinny być do siebie podobne łącząc się wizualnie w zestawy. Zdaniem badaczy architektury nowego klasycyzmu powtórzenie działa lepiej w małej skali niż dużej¹⁸².

Powtórzenie bez możliwości wykorzystania czynnika czasu polega na rytmizacji przestrzeni. Klasyczne elewacje oparte są na prostokątnej siatce. Elementy, szczególnie takie same, umieszczone są zazwyczaj w pionowe rzędy i wiersze, które nie są równoważne optycznie. Na elewacjach dominują rytmiczne, pionowe podziały okien lub innych, zazwyczaj powtarzalnych, elementów, równoważone przez delikatniejsze i cieńsze linie podziału poziomego. Mało który taki budynek zastosuje modernistyczne okna wstęgowe albo płaski dach. Jeden długi element nie stworzy wrażenia harmonii tak, jak wiele takich samych ustawionych w rzędzie. Scruton wyjaśnia, że *prawdziwa dyscyplina form podkreśla raczej linię wertykalną niż horyzontalną*¹⁸³.

¹⁸² N. A. Salingaros, dz. cyt., s. 142.

¹⁸³ R. Scruton, *Zasady architektury w wieku nihilizmu*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, dz. cyt., s. 237.

Innym razem całość jest harmonijna gdy części korelują ze sobą na wyższym, bardziej abstrakcyjnym poziomie linii i płaszczyzn. Gdy krawędzie, otwory, zacienione powierzchnie czy obszary o danych kolorach i teksturach mają zbliżone stosunki wielkości, analogiczny kierunek, są w podobnych proporcjach do całości to wszystko wydaje się dopasowane. Zgranie następuje poprzez harmonię gęstości, różnorodności i cech abstrakcyjnych czynników wizualnych. Różne style biurowca przy Baker Street w Londynie pracowni Terry wydają się spójne właśnie dzięki tej cesze. Jednym z najprostszych sposobów, by nadać budynkowi jedność jest przekrycie go jednym dachem o jednakowych spadkach albo przynajmniej próba zachowania tego drugiego warunku.

Harmonia występuje także w obrębie kolorystyki. Od wystawy zorganizowanej w MoMA w Nowym Jorku w roku 1975 architekci posiadają świadomość, że starożytni Grecy nie stawiali białych, „racjonalnych” budowli ale malowali je na jaskrawe kolory¹⁸⁴. Architekci nowego klasycyzmu również nie unikają nasyconych barw. Sufit, kolumny i fryz w Gonville and Caius College w Cambridge pracowni Simpsona jest pomalowany dokładnie tak, jak malowali je w starożytności Grecy. Th. G. Smith w Laurentian House w Livermore, Kalifornia, pokrywa toskańskie kolumny wielobarwną polichromią, a w Richmond Hill House w Richmond, Kalifornia, kolory kolumn to żółty, niebieski i pompejańska czerwień. W swoim domu skrzydła boczne zrobił z czerwonego cementu, żeby odróżniał się od jasnych, żółtych cegieł portyku wejściowego. Są tam jeszcze w cokole cegły w kolorze ultramariny. Nawet drewno na wejściu jest ciemne i jasne. Jaskrawe są również okiennice domu British Colonial na Florydzie autorstwa Harrisona i w wielu budynkach A. Greenberga oraz Sterna. Ten ostatni analogicznie maluje detale, np. we Florida Southern College w Lakeland, Floryda; Riverdale w Bronx, Nowy Jork.

Nowi klasycyści jeszcze częściej korzystają z wyrazistych kolorów, gdy sytuacja dotyczy wnętrza. Tam indywidualny gust jest najważniejszy i barwy są dużo bardziej odważne. Według Salingerosa obecność koloru jest niezbędna dla dobrego samopoczucia istoty ludzkiej¹⁸⁵. Żywy kolor polepsza humor. Szarości są niekorzystne i kojarzą się z rozkładem. Wy-

¹⁸⁴ R. John, *Thomas Gordon Smith. The Rebirth of Classical Architecture*, Papadakis Publisher, London 2001, s. 29-30.

¹⁸⁵ N. A. Salingeros, dz. cyt., s. 85, 99, 100.

czuwają to dzieci i kultury prymitywne, które są wyjątkowo wrażliwe na kolor. Dawne budynki były barwne do tego stopnia, że czasami zrekonstruowany odcień kamienicy spotyka się z niedowierzaniem mieszkańców i oskarżeniami o kicz. Mimo że dominującym, ze względu na zachowanie jasności pomieszczeń, pigmentem jest biały, to u nowych klasycystów występuje w pomieszczeniach bardzo dużo brązu naturalnego drewna (m. in. rezydencja w New England czy apartamentowiec Woodley w Waszyngtonie, Dystrykt Kolumbii, pracowni Schwarza; domy projektowane przez Askinsa, A. Greenberga, Fairfax & Sammons, Ferguson & Shamamian) oraz żywych, jaskrawych barw (m. in. Rodgers Recreation Center w Newport, Rhode Island, pracowni Sterna; Gaillard Center w Charleston, Karolina Południowa i Severance Hall w Cleveland, Ohio, pracowni Schwarza; projekty Askinsa, Th. G. Smitha, A. Greenberga, Ferguson & Shamamian).

Dobór barw na zewnątrz jest wyrazem dopasowania się do sąsiednich budynków, do istniejącego od dawna kontekstu wynikającego z reguły z naturalnych uwarunkowań. Wspierający nowy klasycyzm książę Karol określił harmonię jako bycie w zgodzie z sąsiadem¹⁸⁶. Częstym połączeniem kolorystycznym dla zewnątrz jest bordowy mur z cegły przyozdobiony akcentami z białego kamienia lub tynkiem takiej samej barwy. Jest to cecha bardzo wielu budynków Bicknella (m. in. Forests of Bere House w Hampshire), A. Greenberga (m. in. Penick Hall w Alexandrii, Wirginia), Schwarza (m. in. Dickies Arena w Fort Worth, Teksas) czy Sterna (m. in. Museum of American Revolution w Filadelfii, Pennsylvania) i pojawia się na terenach miejskich. Równie często powstają też budowle całe białe (m. in. wszystkie londyńskie budynki pracowni Terry) lub w kolorze jasnego, piaskowego kamienia (m. in. realizacje pracowni Terry – Latourette Farm w New Jersey, Ferguson & Shamamian – dom w Hunting Valley, Ohio).

Architekci nowego klasycyzmu używają nieograniczonej palety kolorów we wnętrzach, a barw naturalnych materiałów – beże, brązy, szarości kamienia, czerwień cegły oraz neutralnego koloru białego – do elewacji i dachów. Paleta nowych klasycystów zależy od kontekstu i człowieka – jest inna dla właściciela i inna dla współobywatela, mimo że jest on tą samą osobą. Architekci tego nurtu szanują wielowymiarowość życia ludzkiego. Nie ujednolicają go doktrynerskimi ramami. Łączą oryginalność i śmiałość kolorystyki wnętrza, wpływającej pozytywnie na użytkownika, z neutralną paletą powierzchni istniejących

¹⁸⁶ Karol, JW Książę Walii, dz. cyt., s. 84.

w przestrzeni publicznej. Odchylenie od koloru w zestawieniu nie przeszkadza nam tak, jak od dźwięku w akordzie. Ucho od razu wyczuwa fałsz, oko jednak nie, co może być dowodem, że w sferze optyki powinniśmy szukać innych zależności.

Jedno znaczenie słowa symetria, oznaczające zgodność części, zostało omówione na początku punktu o harmonii. Teraz prześledzone zostanie jej drugie, powszechniejsze znaczenie – symetria dwuboczna. Jest ona szczególnym przypadkiem harmonii, a dokładniej opisywanego powtórzenia.

Symetria jest kolejnym zabiegiem estetycznym, którego początki leżą niewątpliwie w naturze. Zwierzęta oraz człowiek są zbudowane według jednej, dłuższej osi symetrii. Jest udowodnione, że symetryczna twarz jest podstawową cechą, która determinuje nasz wybór życiowego partnera¹⁸⁷. To oznaka zdrowia i normalności. Drzwi umieszczone pośrodku ściany (jak w prawie wszystkich willach w nurcie nowego klasycyzmu) to przykład antropomorfizmu odwołującego się właśnie do lica człowieka. Skrzydła budynku wychodzące przed fasadę to symbol otwartych, witających ramion (m. in. Spartanburg Day School w Spartanburgu, Południowa Karolina, pracowni Schwarza; rezydencje Coastal w Kiawah Island, Południowa Karolina, i Beechwoods w Nowej Anglii pracowni A. Greenberga; dom w Lost Tree Village w Palm Beach, Floryda, pracowni Fairfax & Sammons; rezydencja w Wiltshire pracowni Adama).

Budynki, które przejawiają idealną symetrię są niezwykle częste i nie ma chyba architekta nowego klasycyzmu, u którego nie znajdzie się przynajmniej kilka. Wille pracowni Terry, Henbury Rotonda w Cheshire pracowni Bicknella, kilka megastruktur Schwarza (w szczególności Palladium w Center for the Performing Arts) oraz wille nawiązujące nazwą do Willi Palladiańskiej (Adam, Fairfax & Sammons) mają dwie osie symetrii niczym willa Palladia. Forma niezwykle rzadka w dzisiejszych czasach.

Symetria jest potrzebna niezależnie od obejmowanego wzrokiem fragmentu budowli. Powinna występować w elementach różnej wielkości, ale nie musi być koniecznie zastosowana w maksymalnej skali. Mimo rozrzeźbionej i pozornie losowej kompozycji brył poszczególne części rezydencji są często symetryczne same w sobie, co wystarcza do osią-

¹⁸⁷ N. A. Salingeros, dz. cyt., s. 94.

gnięcia wizualnej satysfakcji. Poszczególne części, jeżeli swoim odsunięciem i masą odłączają się wyraźnie od centralnej, posiadają własną symetrię. Jest to najczęstsze zastosowanie symetrii przez architektów nowego klasycyzmu w budynkach jednorodzinnych. Większość historycznych placów i założeń odbieranych całościowo, nie była idealnie symetryczna (Piazza San Marco, Masjid-i-Shah w Isfahanie). Tylko założenia mające być monumentalne i przywoływać autorytet władcy były w pełni symetryczne.

Nawet wewnątrz budynków nowego klasycyzmu znajdują się symetrie. Wielkie schody na środku pojawiają się u Bicknella w Royal Crest House w Takasaki i jadalni The Georgian Club w Tokio. Wnętrza prostokątne powinny mieć odpowiadające sobie przeciwległe ściany (przynajmniej ściany boczne do osi założenia). Czasami sufit jest swego rodzaju odbiciem podłogi (m. in. w The Benjamin Franklin Dining Room w US Department of State w Waszyngtonie pracowni Johna Blatteau). Kiedy nad pomieszczeniem jest kopuła, jej kształt powinien być odzwierciedlony w podłodze.

Nowi klasycyści stosują często symetrię nieidealną. Q. Terry napisał, że wszystko co jest piękne, jest symetryczne, by w kolejnym zdaniu dodać, że symetria nie musi być perfekcyjna, a jedynie w miarę jednoznaczna¹⁸⁸. L. Krier natomiast nazywa perfekcyjne odbicie obu stron w dużych założeniach architektonicznych i urbanistycznych „symetrią fałszywą” albo „mechaniczną”, do której dodaje dopisek „tyranicznego porządku”¹⁸⁹. Symetria domu Johnson House, autorstwa Th. G. Smitha, nie jest lustrzanie perfekcyjna. Z lewej strony na elewacji widzimy drzwi, z prawej natomiast znajduje się nieco szerszy wjazd do garażu. Inne przykłady to małe poszerzenie parteru w Windsor House pracowni Duany Platter-Zyberk; inne okna w parterze rezydencji w Singapurze pracowni Sterna; dwa małe, dodatkowe okna w elewacji Italian House w Atlancie, Georgia, pracowni Askinsa (Il. 7); tylko jeden przesunięty od osi komin w domu w Lost Tree Village w Palm Beach, Floryda, pracowni Fairfax & Sammons; jedno niesymetrycznie umieszczone okno w szczytowej elewacji Magdalen College w Oxfordzie pracowni Porphyrios; okna części The Oval Cricket Ground w Londynie, trochę szersza jedna strona w New Cottage Orné House w Hampshire czy Arts & Crafts Farmstead w Surrey (ostatnie trzy pracowni Adama). Podobnie jak

¹⁸⁸ Quinlan Terry. *Selected...*, dz. cyt., s. 135.

¹⁸⁹ L. Krier, *Pictorial Comments on Vitruvian Architecture*, „Symmetry: Culture and Science” 3 (29)/2018, za: https://doi.org/10.26830/symmetry_2018_3_441 (dostęp: 05.05.2020).



Ilustracja 7
Przykład symetrii nieidealnej przez małe, kwadratowe okna po prawej stronie wejścia.
Italian House w Atlancie, Georgia, pracowni Askinsa.

w większości z opisywanych tu zabiegów, ważniejsze od rzeczywistej symetrii jest jej wrażenie u odbiorcy. Nowy klasycysta Simpson opisuje swój zachwyt nad tym, jak John Soan tworzył wrażenie symetrii w przestrzeniach, które jej nie miały¹⁹⁰.

Niezależnie, czy zastosowana w projekcie symetria dwuboczna dotyczy całego założenia, czy tylko jego części i czy jest idealna, czy lekko naruszona, niemożliwym jest znaleźć projekt w nurcie nowego klasycyzmu, który byłby jej pozbawiony. Jest udowodnione naukowo, że symetryczne budynki częściej uzyskują aprobatę ludzi i cieszą się opinią pięknych¹⁹¹. Symetria wywołuje uczucie spokoju, potęguje zdrowie psychiczne.

¹⁹⁰ E. M. Dowling, dz. cyt., s. 108.

¹⁹¹ D. H. Ruggles, *Beauty, Neuroscience &...*, dz. cyt., s. 85.

Dekoracja klasyczna

Nurt ten cechuje się nie tylko dopracowaniem detalu, ale co symptomatyczne tylko dla niego, również nieawangardowego ornamentu i dekoracji. Detal to nic innego jak szczegółowo rozwiązany styk płaszczyzn, styk płaszczyzny i pustki albo styk różnych materiałów¹⁹². Samo to pojęcie nie niesie ze sobą ładunku estetycznego, choć może on podkreślać cechy obu stron połączenia lub maskować to miejsce. Dobry architekt wybiera poprawny wariant posługując się swoją intuicją piękną. Dekoracja to coś więcej niż ornament¹⁹³. Służy ona połączeniu różnych elementów budowli w harmonijną całość, by całościowość przewyciężyła rozczłonkowanie. Ten sam detal na różnych ścianach lub elementach łączy je w jedną spójną całość. Klasycznie rozumiana dekoracja, inaczej *dekor*, to przystojność, stosowność w użyciu zdobienia, jego hierarchia i reguły. Określa bardziej ogólny charakter zdobienia będący silnie sprzężony z funkcją budynku czy statusem właściciela. Znaczenie pojęcia ornament to po prostu ozdoba dodana na koniec. Z budowlanej strony – zbędny, z wizualnej – znaczący dla dopełnienia. Nowi klasycyści posługują się połączeniem powyższych trzech pojęć. Wiele z elementów konstrukcyjnych budynku klasycznego jest jednocześnie funkcjonalny i ornamentalny, a pojedynczy ornament oderwany od konstrukcji jest wyrazem przeznaczenia budynku. Jego rolę pokazuje umieszczenie w monografiach biur Q. Terrego i Porphyriosa rysunków profili gzymsów, widoków zawiasów czy wzorów posadzek¹⁹⁴.

Klasycyzm rozwijał się naturalnie przez wieki, dlatego ornamenty, których używa, odzwierciedlają motywy świata natury. Klasyczne zdobienia wyewoluowały w długotrwałym procesie podobnym do tego, jakim kieruje się przyroda. Cały organizm zmienia się wraz ze swoimi częściami stopniowo. Nigdy nie pojawiają się nagle agresywne zmiany. Te kojarzone są z nienormalnością i nie przyjmują się. Detale architektoniczne powstawały w podobny sposób, stąd mają analogiczną zasadę – pasują do całości i pozostałych części. Odpowiadają zatem znaczeniu słowa dekoracja. Każda kolejna faza była lekkim udoskonaleniem

¹⁹² Z. Krasuska, *Na granicy wnętrza i architektury. Wzajemne przenikanie się form strukturalnych*, ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2019, s. 6-9, za: <https://www.asp.lodz.pl/images/dzialalnosc-naukowa/stopnie-tytuly/przewody-doktorskie/krasuska-zuzanna/190415-praca-doktorska.pdf> (dostęp: 27.05.2020).

¹⁹³ P. F. Smith, dz. cyt., s. 63.

¹⁹⁴ P. Portoghesi, dz. cyt. oraz *Quinlan Terry. Selected...*, dz. cyt.

zastanej formy. Lepsze formy zdawały egzamin, gorsze nie były powielane. Taki dizajn jest kumulatywny. Stopniowe zmiany delikatnie testowały upodobania społeczne. Architektura podążała za zmianami społecznymi, które zazwyczaj nie są tak radykalne, jak wyglądają z perspektywy historycznej.

Większość współczesnych architektów nowego klasycyzmu stosuje dawne ornamenty w sposób niezmieniony, dostrzegając ich ponadczasowe piękno. L. Krier i Q. Terry poświęcają całe akapity i rozdziały pięknu antycznej kolumny¹⁹⁵. Kolumny w porządkach doryckim, jońskim i korynckim są widoczne u przeważającej większości przedstawicieli tego nurtu. Wille pracowni Terry w Regent's Park w Londynie nawet nazywają się jońska, gotycka, koryncka i tokańska. Harrison też otwarcie podaje swoją stylistykę w nazwie: „brytyjski kolonializm”, „holenderski kolonializm”, „angielska wieś”. Rezydencja Daniell House (Michael G. Imber) jest w nurcie *Italian Revival* lat dwudziestych XX wieku, Blatteau tworzy w nurcie beaux-arts. Wariantów jest tyle, ile było dawnych nurtów zdobienia, bo przecież budynki te są funkcjonalnie i technicznie zupełnie współczesne. Nowi klasycyści nie ukrywają katalogów swoich ornamentów i tego, że stosują je często zupełnie tradycyjnie. Askins kopiuje dawne detale w formie niezmienionej, a Simpson w Gonville and Caius College odtworzył kolumnę, uważaną za pierwszą kolumnę koryncką¹⁹⁶.

Czasem nie trzeba się wcale dostosowywać tylko do jednego nurtu. Porphyrios zaprojektował dla koledżu Oxford audytorium w stylu klasycznym a dom dla studentów w średniowiecznym (z łukami Tudorów). Jeden obok drugiego, a harmonię *dekoru* osiągnął za pomocą użycia tego samego wapienia i podobnej ilości detalu.

Powielanie starych form nie jest nostalgią, ale wiarą w to, że są to najlepsze kształty dla wymaganych w budynku ról. To nie pastisz, ale używanie wypróbowanych form. Architekci nowego klasycyzmu równie często modyfikują je i dostosowują do nowych potrzeb.

Architektura klasyczna ma za najwyższy cel udogodnienie życia człowiekowi. Kiedy chce się ograniczyć bezkrytycznie do zestawu zdobień ze swojej najświetniejszej epoki – antyku – to traci swoje założenie. Zamiast służyć użytkownikowi stara się zadośćuczynić

¹⁹⁵ L. Krier, w: *New Classicism. Omnibus...*, dz. cyt., s. 11 oraz Q. Terry, w: *Quinlan Terry. Selected...*, dz. cyt., s. 135.

¹⁹⁶ E. M. Dowling, dz. cyt., s. 118.

pewnemu wizualnemu stereotypowi. Jest to abstrakcja, która nie bierze pod uwagę żywego człowieka. Czysta estetyka staje wtedy ponad etyką i architektura taka nie może być nazywana prawdziwie klasyczną. Prawdziwa tradycja musi być nieustannie odkrywana na nowo. Tradycji nie da się odziedziczyć, trzeba ją zrozumieć. Takie zrozumienie czyni architekta bardziej świadomym swojego miejsca w świecie. Praca twórcza to połączony wysiłek artysty i poprzednich pokoleń jego fachu. Według nowych klasycystów dzieła architektoniczne wybrzmiewają wizualnie dzięki obecnemu w nich echu przeszłości a dzieła nowe są nieme albo niezrozumiałe. Tradycja to nie tęsknota za przeszłością, nie nostalgia, a nagromadzona mądrość, która daje drogowskaz temu, co nowe.

Przedmioty muszą angażować naszą wyobraźnię. Architekci powinni korzystać z ornamentów nie na zasadzie niemych dodatków, ale pełnych znaczenia. Historyzujące użycie dekoracji jest ubogie w sferze wyobraźni. Dialekt architektoniczny nie może być kopowany, ale musi być rozumiany i żywy, wiecznie interpretowany. L. Krier za źródło tej wiedzy podaje samego człowieka: *Architektura tradycyjna nie jest ucieleśnieniem historycznej (to znaczy minionej) wiedzy, lecz stanowi zbiór umiejętności, know-how, w sposób zasadniczo związany z samą kondycją ludzką. [...] Architektura klasyczna powstaje poprzez świadomą imitację ograniczonej liczby typów budowlanych i funkcjonalnych, które chronią i symbolizują podstawowe ludzkie czynności, szczególnie te związane z życiem, zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym*¹⁹⁷.

Th. G. Smith odrzuca doktrynalne, ślepe podążanie za antycznymi wzorcami. Swoją metodę określa jako eklektyczną¹⁹⁸. Bierze formy z dawnych lat, ale dostosowuje do dzisiejszych czasów. Dosłowny klasycyzm w ówczesnej architekturze mocno go niepokoił. Przykłady tego widać w budynkach Tuscan House i Kulb House. W tym pierwszym kolumny to nie kopie, a wariacje na temat toskańskich kolumn. W drugim kratka wywiewowa ma motyw antemionu. Bycie nowoczesnym nie nakazuje wcale potrzeby wynajdywania nowego stylu. Dla nowych klasycystów chęć odzwierciedlenia najnowszych urządzeń technicznych jest pozbawiona sensu. Dom w Richmond niedaleko San Francisco, Kalifornia, autorstwa Th. G. Smitha ma bukraniony i tryglify, które nie są płaskorzeźbami lub malowanymi elementami, a pełnoprawnymi, prawdziwymi elementami, jak przed kamiennymi świątyniami

¹⁹⁷ L. Krier, *Architektura wspólnoty*, dz. cyt., s. 251.

¹⁹⁸ R. John, dz. cyt., s. 33.



Ilustracja 8

**Twórcze podejście do kanonu architektury – półokrągłe łuki łączące co drugą kolumnę.
Three Brindleyplace, Birmingham, pracownia Porphyrios.**

Greków i Rzymian. Simpson w Queens Gallery w Buckingham Palace i w Gonville and Caius College w Cambridge łączy doryckie kolumny z inspiracją Johnem Soanem, kapitele w domu korynckim w Londynie pracowni Terry są wymyślone przez architekta interpretującego Witruwiusza¹⁹⁹, korynckie kolumny w United States Department of State w Waszyngtonie pracowni A. Greenberga mają widoczną pieczęć Great Seal of United States, dom w Palm Beach na Florydzie pracowni Ferguson & Shamamian właśnie przez swoje detale został określony przez krytyka architektury jako *interpretacja renesansowych form po florydzku*²⁰⁰. Porphyrios nad kolumnami doryckimi w biurowcu Three Brindleyplace w Birmingham stawia pełne łuki, ale łączy nimi co drugą kolumnę (Il. 8). Półkola przecinają się tworząc między sąsiadującymi podporami łuki ostre.

Nowe detale są połączeniem znanych form albo zupełnie nowymi wynikami klasycznych zasad. Zupełnie nowoczesne kolumny ze stali nierdzewnej w Duncan Residence and Galleries w Lincoln, Nebraska, pracowni Porphyrios mają bazę i kapitel z abakusem, czyli są skomponowane według zasady trójki opisywanej przy hierarchii. Stern o stylach historycznych jako odtwarzaniu języka przeszłości powiedział: *Nie odtworzyć, ale się nim*

¹⁹⁹ E. M. Dowling, dz. cyt., s. 88.

²⁰⁰ E. M. Dowling, dz. cyt., s. 126.

posługiwać. To dwie różne kwestie. Kiedy mówisz po angielsku, nie odtwarzasz języka Szekspira [...]. Masz własny głos, ale mimo to używasz wciąż tych samych słów, tych samych konstrukcji gramatycznych. I starasz się mówić tak dobrze, jak robił to wcześniej ktoś, kogo podziwiasz²⁰¹.

Kolejna zasada klasycznego detalu brzmi: detale powinny być kontrastowymi elementami – wklęsłe-wypukłe, zmieniać kierunek o 90 stopni, mieć barwy dopełniające. Architektura starożytnych Greków była tego znakomitym przykładem. Q. Terry podpowiada, że najważniejszą cechą skomplikowanej geometrii detalowania są naprzemienne miękkie i ostre linie cieni²⁰². Detalom pomaga budowanie ich z prostych brył geometrycznych. Wiemy już, że modernistyczny postulat, jakoby same platońskie bryły były uwielbiane przez ludzkie umysły, jest fałszem²⁰³. Wrodzone jest nam postrzeganie złożonych hierarchicznych form. Baza kolumny w przekroju pionowym składa się z połówek kół i linii prostych, co utrzymuje ich skomplikowaną budowę w obrębie zrozumiałych form. Salingaros w swoim matematycznym opracowaniu architektury klasycznej napisał, że detal to nic innego jak kontrast w małej skali²⁰⁴.

Następna zasada brzmi: detale muszą mieć wielkości według zasady hierarchii o współczynniku skali 3, opisanej w rozdziale o hierarchii. Elementy mniejsze niż 30 cm są rzadko kiedy użyteczne w budynku, ale dla spójności są nieodzowne. Bez nich brakowałoby nam określonej wielkości elementów budujących hierarchię skal w najmniejszej z nich. Czujemy silny związek z detalami wielkości 1 mm do 1 m²⁰⁵.

Adam napisał: *Klasyczna architektura, tak samo jak literatura, może przyjąć wiele form i zostać wyrażona za pomocą niezliczonej liczby różnych dróg*²⁰⁶. Tak jak poezja, używając niezbędnych codziennemu życiu słów potrafi wykrzesać ukryte piękno, tak architektura, posługując się normalną materią, może nadać budowli duszę. Kant pisał: *Dla piękna*

²⁰¹ W. Rybczyński, *Jak działa architektura. Przyborek humanisty*, przeł. K. Kopczyńska, Karakter, Kraków 2014, s. 254.

²⁰² Quinlan Terry. *Selected...*, dz. cyt., s. 129.

²⁰³ J. P. Bonta, *Architecture and Its Interpretation*, Rizzoli, New York, za: N. A. Salingaros, dz. cyt., s. 64.

²⁰⁴ N. A. Salingaros, dz. cyt., s. 87.

²⁰⁵ Tamże, s. 78, 96.

²⁰⁶ R. Adam, *Classical Architecture: A Complete Handbook*, Viking, New York 1990, s. 1, za: E. M. Dowling, dz. cyt., s. 26.

*konieczne jest nie tyle bogactwo i oryginalność idei, co dostosowanie wolności wyobraźni do reguł intelektu. Całe bowiem bogactwo pozbawionej praw wolności wyobraźni nie tworzy nic prócz nonsensów*²⁰⁷. Architekci nowego klasycyzmu stosują detal, dekoracje i ornament korzystając ze sprawdzonych motywów albo wielowiekowych przepisów, a wszystko to by za pomocą dekoru osiągnąć harmonię całego założenia i odpowiednią ilość bodźców estetycznych. Paul Cret w swoim uproszczonym klasycyzmie *zakładał porzucenie klasycznych porządków przy równoczesnym zachowaniu klasycznego wyczucia kompozycji i symetrii*²⁰⁸.

Zapomnianą przez inne nurty architektoniczne ozdobą jest stosowanie sztuk plastycznych, np. rzeźb czy malarstwa. Nowi klasycyści wkomponowują je w projekt i używają ich piękna do podniesienia walorów zabudowy. Detal opiera się na powtórzeniu i wzorze. Dzieło sztuki w architekturze jest natomiast unikatowym obiektem. Nowi klasycyści nawołują do ponownej wspólnej pracy artystów i architektów. Budynki z dekoracjami malarskimi są ich zdaniem niesłusznie dyskredytowane, a ustawienie rzeźby abstrakcyjnej na piedestale przed budynkiem to bardziej odkupienie poczucia winy za niewykorzystanie sztuki w projekcie i nie daje takiego samego efektu, jak tradycyjna sztuka. Harmonia klasyczna to także połączenie wszelkiego rodzaju działalności artystycznej w jedną, spójną całość.

Malowidła ścienne dodają do swoich projektów m. in. pracownie takich architektów, jak: Askins (jadalnia domu w Palm Beach, Floryda), Terry (fragmenty sklepienia między żebrami w Willi Gotyckiej w Londynie), Fairfax & Sammons (tapeta z rysunkiem w jadalni domu Farmlands w Cooperstown, Nowy Jork), Ferguson & Shamamian (ręcznie malowana tapeta w jadalni i malowane sklepienie kopuły domu Residence w Bridgewater, Connecticut), A. Greenberg (klatka schodowa w Beechwoods, Nowa Anglia; dom na Long Island Sound), Harrison (herb na kominkiem w rezydencji w Atlancie, Georgia), Stern (panele ścienne w publicznej bibliotece w Nashville, Tennessee; góry namalowane w holu George W. Bush Presidential Center w Dallas, Teksas), Schwarz (liście na sklepieniu i pióra z chmurami w sali koncertowej Nancy Lee and Perry R. Bass Performance Hall w Forth Worth, Teksas; panele ścienne w Severance Hall w Cleveland, Ohio). Rzeźby znajdziemy natomiast

²⁰⁷ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 188, za: K. Wawrzonkowski, *O podobieństwach między koncepcjami geniuszu Kanta i Gerarda*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, dz. cyt., s. 47.

²⁰⁸ W. Rybczyński, *Jak działa architektura...*, dz. cyt., s. 244.

w pracowniach m. in. Adama (Richard Green Gallery w Londynie), Harrisona (herb nad kominkiem w Residence w Atlancie, Georgia) czy Schwarza (wielkie anioły na elewacji Nancy Lee and Perry R. Bass Performance Hall). Misja San Juan Bautista w Miami, Floryda, pracowni Duany Plater-Zyberk posiada mozaikę i fresk. Mozaiki zostały położone również w atrium domu w Palm Beach, Floryda, oraz w Montecito, Kalifornia – oba pracowni Ferguson & Shamamian.

Podobnie jak z detalami, tak i w tym wypadku uwspółcześnienie klasycznych wizerunków jest w pełni akceptowalne. Po wizycie w Rzymie Th. G. Smith bardzo często dodawał do swoich budynków bogatą ikonografię w postaci wymyślonych przez siebie fresków i rzeźb. Wnętrze na biennale weneckie w 1990 r. pokrył bogatą polichromią przedstawiającą alegorie architektury, projektowania i omylności (*errore*), a nawet malarstwem iluzjonistycznym. Richmond House ma w posadzce wzory inspirowane mozaikami wczesnych chrześcijańskich kościołów, a malowidła ściennie wzorowane na antycznych freskach. Przedstawiają one osiem stacji benzynowych – po jednym archetypie na każdą z dekad XX wieku (jak kiedyś Rzymianie malowali na ścianach wizerunki świętyń) – a na suficie Petrolię (alegoryczną figurę paliwa). W swoim domu namalował ośmiu najważniejszych dla siebie architektów oraz ucieleśnienie architektury.

Tradycyjne materiały

Ilość materiałów, z jakich korzystają w swoich budynkach nowi klasycyści jest ograniczona. Większość posiada bardzo długą tradycję, a najnowsze tworzywa nie są szybko wdrażane w widocznych miejscach. Najczęściej używane są cegła, kamień, drewno, żelazo. Dachy często kryte łupkiem, np. w Inverness Gatehouse and Park Pavillion w San Antonio (Imber), K. C. Irving Environmental Science Center and Harriet Irving Botanical Gardens w Wolfville, Kanada, (Stern). Zazwyczaj beton, szkło, stalowe powierzchnie czy tworzywa sztuczne nie są eksponowane.

Sposób i jakość wykonania w nowym klasycyzmie sprawia, że budowle są w stanie przetrwać zaskakująco długo bez napraw. Trwałość ta, to jednak głównie odporność konstrukcji, a nie niezmiennosc wyglądu. Budynki starzeją się i można albo z tym walczyć, albo uznać to za naturalną kolej rzeczy. Tak jak starzeje się człowiek, tak samo można zaakceptować ulotność doraźnego efektu nowości. Odpowiednie materiały starzeją się w sposób

godny i nie wymagają konserwacji i przywracania stanu pierwotnego. Kamień porośnięty mchem wygląda zdecydowanie lepiej niż beton z naciekami. Według Roberta Davisa płyty wyglądają nawet lepiej, jak farba zaczyna odchodzić i pokazywać drewno. To nadaje im czegoś na znak „drewnianej patyny”²⁰⁹. Portoghesi pisze w monografii Porphyriosa, że materiały jego budynków oczywiście niszczej, ale będą się starzały z godnością²¹⁰.

Kontekst

Nowy klasycyzm bardzo uważnie podchodzi do istniejącego już kontekstu estetycznego. Mimo wykazanych powyżej, powtarzających się zabiegów, najczęściej nie są one stosowane arbitralnie przez architekta. Widać to szczególnie w podejściu do kolorystyki, materiałów i sposobu detalowania. W nadmorskim, ciepłym klimacie nowi klasycyści proponują białą, gładką architekturę (m. in. budynki w Miami biur Scotta Merrilla, L. Kriera, Fairfax & Sammons, realizacje w Kalifornii pracowni Ferguson & Shamamian), a na brytyjskich i amerykańskich wsiach naturalny kamień (m. in. pracownia Terry w Anglii, Fairfax & Sammons w stanie Nowy York, pracownia Harrisona). Podobnie jest ze skalą, o czym przypomniał książkę Karol: *Każde miejsce ma charakterystyczną skalę i proporcje: domy rolników w Nottinghamshire mogą być wysokie i wąskie, a w Northumberland niskie i przysadziste. Najbardziej szkodliwe są budynki wysokie i przeskalowane*²¹¹. Piękno powstaje z umiejętnego, skromnego wpasowania się w otoczenie. Uzyskanie harmonii z sąsiednią zabudową, ale także z dawną i tą jeszcze nie powstałą. Nowy klasycyzm jest próbą uzyskania powszechnej zgody społeczności co do estetyki. Najczęściej dzieje się to w wyniku wieloletniego procesu doboru i odrzucania. Powstaje otoczenie, w którym możliwie największa grupa mieszkańców czuje się jak u siebie w domu. Estetyka występuje w roli społecznej przewodniczki i naturalnego ogranicznika nadmiaru.

Harmonia uzyskana dzięki materiałom i skali opisana jest wcześniej. Analogiczne podejście jest widoczne w sposobie i ilości dekoracji: Biblioteka Publiczna Nashville, Tennessee, pracowni Sterna ma nie tylko materiały, ale i detalowanie podobne jak stojący z nim na osi Tennessee State Capitol; Schwarzman College w Pekinie i rezydencja w Singapurze

²⁰⁹ Karol, JW Książę Walii, dz. cyt., s. 146.

²¹⁰ P. Portoghesi, dz. cyt., s. 43, 98.

²¹¹ Karol, JW Książę Walii, *Wizja Brytanii*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, dz. cyt., s. 226.

(oba pracowni Sterna) również są bardzo miejscowe w swoim wyrazie; Porphyrios w domu w Ammanie stosuje lokalne, islamskie dekoracje; balustrada w domu w Palm Beach, Floryda, jest wzorowana na detalach z dawnych, okolicznych domów (Ferguson & Shammian); Central Commons Neighbourhood w Cleveland, Ohio, ma werandę tak, jak inne domy w okolicy. Th. G. Smith bardzo chciał, aby jego własny dom był zakorzeniony w lokalnej tradycji, dlatego przed jego wybudowaniem podglądał XIX-wieczne domy w okolicy Ann Arbor.

Imber, tworzący architekturę regionalną, szczególnie znany jest z realizacji nawiązujących do hiszpańskiej, kolonialnej przeszłości Teksasu i Meksyku. Firma studiuje specyfikę regionu i proponuje klasycystyczne rozwiązanie. Połączenie form miejscowych z europejskim klasycyzmem jest częste w tym nurcie. Fasada Sheftall House biura Duany Plater-Zyberk łączy chatę z wybrzeża z rzymską świątynią. Th. G. Smith w Civic Center w Cathedral City, Kalifornia, zamiast czaszek byka w bukranionie zastosował czaszki tutejszych owiec górskich, a płaskorzeźbione maski przedstawiają rdzennych Indian Agua Caliente. W niezrealizowanym projekcie dla wyspy Guam zauważył on klasyczne kolumny w lokalnym, nieobrobionym materiale, a mianowicie trzony jońskich kolumn portyku miały być z pni tamtejszych palm, których zgrubienie przypominało mu *enthasis*²¹². Skoro według neurobiologii piękno to gratyfikacja umysłu za spostrzegawczość względem otoczenia, to powinno mieć ono lokalny charakter²¹³. Materiały i kolory występujące w otoczeniu człowieka powinny bardziej mu się podobać. Architektura klasyczna nie tylko może łączyć swoje formy z lokalnymi, ale dopiero wtedy staje się w pełni klasyczna. Uwalniając się od reżimu szablonu staje się w pełni żywa. Formy klasyczne nie są jednoznacznie podane. Istnieją jedynie szczegółowe instrukcje, jak je tworzyć.

Piękno może wynikać także z dopełnienia. Fairfax & Sammons mówią o sobie: *Celowo nie mamy charakterystycznego stylu... wszystko dostosowujemy do otoczenia, klimatu, temperamentu właściciela. Praca dotyczy proporcji krępowania*²¹⁴. Tak samo mówi o sobie

²¹² R. John, dz. cyt., s. 22.

²¹³ P. Cook, *The Primacy of Relationships and the Reclamation of Beauty. Jeanne Gang: Observed and Interviewed*, „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019, s. 67.

²¹⁴ M. E. Kahn, *Lyrical Composition*, „Period Homes” 1/2003, vol. 4, s. 1, za: E. M. Dowling, dz. cyt., s. 94.

Stern: *Nie jestem zainteresowany w osobistej manierze ani pojedynczym nurcie architektonicznym. Interesują mnie sugestywne możliwości tego miejsca. Chcę, aby moje budynki były portretami miejsc, w których zostały zbudowane*²¹⁵. Dodaje, że nie interesuje go kreacja geniusza. W ciągu kariery odchodził stopniowo od abstrakcji, od której zaczynał. Schwarz też nie podaje się za wykonawcę stylu nowego klasycyzmu. Styl to dla niego tylko droga do osiągnięcia marzenia klienta²¹⁶. Hassan Fathy przyznaje, że architektura musi być ekspresją charakteru danej społeczności²¹⁷. Piękno nie jest tu indywidualne, wpływające z wyobraźni, ale odkryte w materiale, klimacie, krajobrazie i ludziach. Nie jest zaplanowane, podporządkowane abstrakcyjnej idei, ale otwarte na zewnętrzne czynniki. Dekorum, czyli odpowiedniość zdobienia, jest według Porphyriosa zależne od funkcji i właśnie od kontekstu, *zatem piękno wynika z dopasowania*²¹⁸.

Wygląd budynku nie kończy się na jego granicy. Ramy okien lub drzwi powinny być zaprojektowane w relacji z widokiem, jaki się za nim rozciąga. Podobieństwo widoku i tej ramy pozwala nadać harmonię przestrzeni. Obiekty od ściany do najodleglejszego wzniesienia wydają się zjednoczone ogólną estetyką. Portoghesi pisząc o Porphyriosie często chwali widoki z okna budynków, czyli widzi budynek w kontekście²¹⁹. Dom w Gulf Stream pracowni Fairfax & Sammons został tak zbudowany, żeby oszczędzić i wyeksponować piękne drzewo²²⁰. Bardzo często ważną częścią kompozycji estetycznej są zastane na miejscu dzieła przyrody oraz te, widoczne w oddali.

Scruton przestrzegał, że architektura oraz projektowanie powinny być rozumiane nie jako sztuka wysoka, ale jako kwestia dyskrekcji i umiaru²²¹. Na rysunkach projektu Porphyriosa założenia są często prezentowane z bardzo dużej odległości, stanowiąc ledwie kilka

²¹⁵ R. A. M. Stern, *Robert A. M. Stern Buildings*, Monacelli Press, New York 1996, s. 17, za: E. M. Dowling, dz. cyt., s. 202.

²¹⁶ E. M. Dowling, dz. cyt., s. 214

²¹⁷ H. Fathy, *Architektura dla ubogich*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, dz. cyt., s. 200.

²¹⁸ D. Porphyrios, *Classical Architecture. The Living Tradition*, McGraw-Hill Inc., New York 1992, s. 56.

²¹⁹ P. Portoghesi, dz. cyt., s. 130.

²²⁰ E. M. Dowling, dz. cyt., s. 104.

²²¹ R. Scruton, *Piękno*, dz. cyt., s. 85.

procent rysunku²²². Pokazuje to, że ma on być tylko częścią większego kontekstu. Piękno nowego klasycyzmu nie jest samodzielne, ale stara się wykorzystać istniejące *in situ* walory.

Piękno powinno być współtworzone z już istniejącym otoczeniem. Kontekst aktualności się nie liczy. Budynek nie powinien być wyrazicielem czasu, w którym powstał, ponieważ jego istnienie powinno rozciągać się przez wiele epok. Blatteau pisał: *Nigdy nie jesteśmy szczególnie zainteresowani tworzeniem oryginalnych dzieł sztuki, ale raczej budynków, które wygodnie spoczywają w swoim otoczeniu wyglądając tak, jakby były tam od zawsze*²²³. Taka sama dewiza przyświeca Q. Terremu²²⁴. Stephen Mattick projektuje tak, że jego realizacje wydają się stać na miejscu od dekad, a może i dłużej. Piękno nie jest kompletne, da się je zmieniać i dostosowywać. Dom De la Cruz w Key Biscayne, Floryda, pracowni Duany Plater-Zyberk to rozbudowa, w której nie widać, która część jest nowa, a która oryginalna. Magdalen College w Oxfordzie pracowni Porphyrios, mimo że budowany był jednoetapowo posiada rozrzeźbioną bryłę, żeby sprawiać wrażenie nadbudowywanego w czasie²²⁵. Architektura nie polega na ukazywaniu ducha aktualnej epoki – *Zeitgeistu*. Nie odnosi się ona jedynie do obecnych zagadnień społecznych i ideowych, a do całego wymiaru ludzkiej egzystencji. Według Hegla świat cały czas się przebudowuje (jest w trakcie procesu „stawania się”) używając jako elementów składowych teraźniejszości i przeszłości²²⁶. Każda kolejna iteracja jest syntezą wyższego rzędu, stąd nie jesteśmy motywowani *duchem czasu* (dzisiejszego), ale *duchem czasów* (minionych i dzisiejszego łącznie).

4.1.3. Nowy klasycyzm a teorie piękna

Nowy klasycyzm a piękno jako proporcja

Pierwsze trzy punkty – ludzka skala, proporcja i hierarchia – wyczerpują temat piękna jako proporcji. Michael Greenhalgh napisał, że architektura ta używa jako wyznacznika piękna nie intuicji, a „mierzalności” form²²⁷. Nowi klasycyści stosują proporcje, które

²²² np. Cavo Salamonti *Masterplan*, w: P. Portoghesi, dz. cyt., s. 152-153.

²²³ za: E. M. Dowling, dz. cyt., s. 70.

²²⁴ Quinlan Terry. *Selected...*, dz. cyt., s. 38.

²²⁵ P. Portoghesi, dz. cyt., s. 67.

²²⁶ D. Porphyrios, *Notes on a Method*, w: *On the Methodology...*, dz. cyt., s. 96-97.

²²⁷ M. Greenhalgh, *The Classical Tradition*, w: *New Classicism. Omnibus...*, dz. cyt., s. 29.

da się zaobserwować w przyrodzie, w szczególności w ludzkim ciele. Są to srebrny podział, złoty podział i trójka lub zbliżona do niej liczba e . Podstawowym modulem i punktem odniesienia jest od starożytności, nieustająco – człowiek. To z przełożenia naszych wymiarów rodzi się skala budynku. Odpowiednie proporcje między kolejnymi częściami, czytelność form, zastosowanie harmonii kształtów poprzez podobieństwo, powtórzenie, symetrię i dobraną paletę kolorów pozwalają na dostrzeżenie wzajemnych zależności i ról oraz budują wrażenie spójności w wielości. Poniżej Autor przedstawia szczegółowo jak ludzka skala, proporcja i hierarchia nowego klasycyzmu odnoszą się do teorii piękna jako proporcji.

Na początek prześledzone są obecne w nowym klasycyzmie relacje wielkości budynków do człowieka. Dziś takie subtelne modyfikacje jak w starożytnej Grecji nie są normą, ale dalej nowi klasycyści podkreślają, że to człowiek jest miarą wszystkich rzeczy i odniesieniem dla proporcji budynków²²⁸. Dopiero na drugim miejscu są proporcje okolicznych budynków i naturalnego otoczenia. Q. Terry namawiał: *Nie możemy myśleć poważnie o architekturze bez jednoczesnego postawienia fundamentalnej kwestii życia człowieka na ziemi [...] budujemy mniejsze i delikatniejsze budynki [...] aby nasze budynki były znakami i zwiastunami bardziej naturalnego, stabilnego i piękniejszego świata*²²⁹. Skoro kreacja ludzka z dziedziny architektury powinna odpowiadać ludzkiej skali, a wszyscy posiadamy zbliżoną fizjonomię, to logicznym wydaje się, że architektura, często projektowana dla nieznanego, „niezmierzonej” grupy ludzi, musi mieć wymiary zamykające się w jakiś spektrum. Nasze zdolności percepcyjne również nie różnią się tak bardzo między poszczególnymi osobami, jak często myślimy. Rozsądnym wydaje się wniosek, że w takim razie humanistyczna architektura musi mieć uśrednione wymiary.

Nowi klasycyści najczęściej, gdy wypowiadają się o wielkości nie podają metrów ani hektarów. Odnoszą się do okolicznej zabudowy i człowieka. Zamiast abstrakcyjnej liczby – humanistyczne poczucie dopasowania. Osiągane jest ono za pomocą wizualnego pogodzenia nowego z istniejącym i lubianym kontekstem, który zazwyczaj nie jest architekturą pokaźnych rozmiarów.

²²⁸ Karol, JW Księżę Walii, dz. cyt., s. 82.

²²⁹ Q. Terry, *Quinlan Terry. Selected Works*, Academy Editions, London 1993, s. 132 za: E. M. Dowling, dz. cyt., s. 80.

Istniało w historii estetyki poczucie satysfakcji wizualnej – wzniosłości – odnoszące się bezpośrednio do ogromnego rozmiaru, ale wiąże się ono z poczuciem strachu, które jest obce architekturze. Sama wielkość nie nosiła cech wyznacznika piękna. Relację estetyki i rozmiaru zawierają rozważania Alisona uważającego piękno w architekturze za zależne zarówno od rozmiaru, jak i skali²³⁰. Mówienie o skali, zamiast wielkości, przesuwając ten atrybut w realia estetyki: *Nie rozmiar, lecz skala jest kategorią estetyczną i nie rozmiar, lecz skala jest przedmiotem architektonicznej kompozycji*²³¹.

Brak dużych płaszczyzn bez podziałów pozwala kontrolować efekty niszczenia budynku. Częste podziały na budowlach nowego klasycyzmu powodują, że pęknięcia pojawiają się na łączeniach trzymając się ścisłych proporcji. Dlatego stare budynki niszczyły w zgodzie z zaprojektowanymi podziałami. Nowi klasycyści akceptują i nawet doceniają ślady upływu czasu na swoich realizacjach, co jest kolejną antropomorficzną własnością tej architektury. Tak jak ludzkie ciało starzeje się w dostrzegalny sposób, tak samo nowi klasycyści jako jedyni dopuszczają, by ich budynki przedstawiały swój prawdziwy wiek.

Kolejną opisywaną cechą były proporcje. Pierwszym skojarzeniem z architekturą, gdy mowa jest o pięknie matematyki, są odpowiednie proporcje i harmonijny układ części. Św. Augustyn wyraził to krótko słowami: *Podoba się tylko piękno, w pięknie zaś - kształty, w kształtach - proporcje, w proporcjach - liczby*²³². Według Pitagorejczyków to liczba odpowiada za piękno. Pitagoras o zasadzie piękna mówił: *liczba to wszystko*²³³. Grecki kanon był pierwszym, który za najwyższy cel stawiał sobie piękno. Witruwiusz uważał, że piękno pochodzi z naśladowania przyrody opartej na prawach natury. Były to w głównej mierze odpowiednie proporcje i symetria. Najbardziej znane świadectwo tego myślenia to słynny *człowiek witruwiański*. Witruwiusz nie podaje w nim wysokości człowieka w liczbach, ale podkreśla zbieżność z szerokością człowieka po rozłożeniu rąk. Zrozumienie tego ułatwia wrysowanie postaci w kwadrat i koło – oznaki perfekcji. Opis do tej ryciny obejmuje określenie zależności między dłonią a palcami, dłonią a stopą oraz łokciem itp. Abstrakcyjna,

²³⁰ Piękno według Alisona zależy również od formy, kształtu i funkcji, za: P. Marciniak, *Racjonalne piękno architektury w erze informacji*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 332.

²³¹ A. Basista, *Kompozycja dzieła architektury*, Universitas, Kraków 2006, s. 119.

²³² Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 144-145.

²³³ R. Dargavel, *Anatomies Of Order*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 35.

idealna geometria zostaje uświęcona postacią ludzką, która nadaje jej najwyższy autorytet. Piękno może wynikać nie z kształtów, ale ich wzajemnego dopasowania. Galen wierzył, że zależy ono od stosunku części do siebie nawzajem i do całości²³⁴, co nazywał *symmetrią*. Skrajnymi przykładami jej obecności lub nie byli dla niego właśnie człowiek i monstrum.

Podjęcie klasyczne cechuje się wiarą w niezmiennność człowieka jako bytu idealnego. Friedrich Schiller budowę człowieka, ewolucyjną konieczność takiego, a nie innego ciała nazywał „pięknem budowy” albo „pięknem architektonicznym”²³⁵. Postrzeganie konceptów opozycji, balansu i złotego podziału mogą być dla człowieka niezbywalne, gdyż znajdują się one w naszych ciałach. Nawet niektóre matematyczne proporcje są dla nas przyjemne w sposób wrodzony²³⁶. Głównie to liczba *e*, srebrna i złota proporcja, które Witruwiusz chwali w swoim traktacie *O architekturze ksiąg dziesięć*. Tę pierwszą w szczególności w odniesieniu do wymiarów atriów²³⁷. Druga jest najczęściej powielaną proporcją w nowym klasycyzmie. Antyczne budowle posiadają proporcję zbliżoną do liczby 3 zarówno wśród detali, jak i większych części budynków. Określa ona stosunek wielkości kolejnych elementów budynku – od detalu do całości²³⁸. Oryginalne formy nie powinny być usilnie wymyślane zupełnie na nowo, ale być nowym ujęciem tego porządku.

Zgodnie z Wielką Teorią Piękna nowi klasycyści widzą piękno w odpowiedniej proporcji, a za najlepszą uznają tę wywiedzioną z budowy istoty ludzkiej. Pasująca do tej architektury jest bardzo osobliwa teoria Bazylego Wielkiego, który za proporcję uznawał relację między przedmiotem oglądanym a podmiotem oglądającym, która daje temu drugiemu poczucie radości z oglądania²³⁹.

Cechą wizualną numer trzy jest hierarchia wynikająca z czytelności. W opisywanym nurcie architekt stara się wyodrębnić części, które łatwo objąć zmysłem wzroku, ale też pojąć i nazwać. Słowo estetyka pochodzi od greckiego *aisthetikos* i oznacza coś, co podlega

²³⁴ D. Porphyrios, *Classical Architecture. The...*, dz.cyt., s. 59.

²³⁵ K. Kaśkiewicz, *Piękno postaci ludzkiej westetycznej filozofii Fryderyka Schillera*, „Filo–Sofija” 1 (2)/2002, s. 46, http://www.filo-sofija.pl/userfiles/nr2_k_kaskiewicz.pdf (dostęp: 06.06.2020).

²³⁶ N. A. Salingeros, dz. cyt., s. 45.

²³⁷ F. Nassery, B. Vogt, *Geometria we współczesnej architekturze – kontekst teorii Witruwiusza*, „Czasopismo techniczne” 106/2009, s. 424, za: https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/redo/resources/33170/file/suwFiles/NasseryF_FormyGeometryczne.pdf (dostęp: 01.05.2020).

²³⁸ N. A. Salingeros, dz. cyt., s. 31, 39.

²³⁹ P. Jaroszyński, *Piękno*, Lublin 2000, s. 200.

poznaniu zmysłowemu, czyli jest rozpoznawalne. Św. Tomasz z Akwinu powiedział, że piękno jest integralnością, formą i klarownością. Owo *claritas* może być tłumaczone jako zdolność do „samoobjawiania się”²⁴⁰, a forma jako *morphe* – figura, ograniczenie ciała. Rasmussen pisze, że *rytmiczna przemienność rzucających się w oczy wklęsłych i wypukłych form daje efekt porządku i harmonii. Między kontrastującymi z sobą kształtami następuje odpowiednia przerwa, by oko mogło nacieszyć się jednym, zanim przejdzie do następnego, przeciwnego kształtu*²⁴¹. Klasycyzm, tak jak modernizm, używa prostych form, ale w sposób bardziej przystępny dla ludzkiej istoty. Nie są one pojedynczymi platońskimi formami, z których każda jest dominującą nad resztą formą bez relacji do nich.

Zasada hierarchii nie może wystąpić bez czytelnych granic każdej z części, między którymi ma ona zaistnieć. W cechach architektury nowego klasycyzmu opisano, jak architekci tego nurtu zaznaczają bariery tych elementów. Arnheim podaje zasadę wizualną, tłumaczącą dlaczego otwory w ścianie powinny posiadać obramienia²⁴². Okno jest niewielkim obszarem w obrębie większego – ściany. To drugie, obszerniejsze otoczenie postrzegamy zazwyczaj jako tło, mniejsze – jako figurę. Co więcej, kontur pomiędzy nimi automatycznie przypisujemy figurze. Rezultatem tego jest paradoks okna wydającego się „leżeć na” ścianie, a ściana rozciąga się swobodnie za nim niczym tło pod figurą. Aby usunąć to fałszywe wrażenie ściana – rzeczywista figura – powinna mieć wyraźnie zaznaczone granice. Wtedy ozdobiona krawędź należy do niej i z łatwością przekonuje mózg, że za tą granicą jest otwór w figurze, przez który patrzemy w głąb. Zagadnienie figury-tła jest poruszane w opisach swoich budynków przez Porphyriosą²⁴³. Dodatkiem potęgującym efekt figuratywności ściany są szprosy w oknach. Innym znaczeniem obramienia okiennego jest rama do innego świata, jak rama obrazu albo łuk tęczy przed sceną w teatrze. Oba przypadki prowadzą do spójnego rozwiązania otworu, a mianowicie do konkretnego zaznaczenia jego granic.

²⁴⁰ W. Kawecki, *Czy piękno może zbawić?: Wokół teologii piękna*, „Studia Theologica Varsaviensia” 2 (47)/2009, s. 205, za: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Studia_Theologica_Varsaviensia/Studia_Theologica_Varsaviensia-r2009-t47-n2/Studia_Theologica_Varsaviensia-r2009-t47-n2-s201-221/Studia_Theologica_Varsaviensia-r2009-t47-n2-s201-221.pdf (dostęp: 06.06.2020).

²⁴¹ S. E. Rasmussen, dz. cyt., s. 62.

²⁴² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 243-245.

²⁴³ P. Portoghesi, dz. cyt., s. 157.

Wyodrębnione elementy tworzą drabinę hierarchii od małych elementów do coraz większych. Salingaros zarzuca dzisiejszym pozornie klasycznym budynkom, że mimo odwoływania się do repertuaru klasycznego nie mają elementów w małej i średniej skali²⁴⁴. Bez nich architektura nie może być uznana za prawdziwie klasyczną. Nowe kształty muszą pojawiać się przed patrzącym w miarę zbliżania się do budynku i dawać odbiorcy nowe bodźce wizualne. Nie ma najmniejszego poziomu odbioru budynku. Odrębny element powinien być zbudowany z części trzykrotnie mniejszych²⁴⁵. Ta wędrówka według stałej proporcji ukazuje fraktalną strukturę architektury. Schodząc do coraz drobniejszych fragmentów powinno dotrzeć się do kilkumilimetrowych elementów, które to po użyciu tego samego przekształcenia winny ukazać samą fakturę użytego materiału. Salingaros postuluje zasadę detalu fraktalnego, polegającą na pomniejszaniu detalu aż do wielkości struktury materiału. Dalsze podziały istnieją wewnątrz samego materiału i są już dla człowieka niedostrzegalne²⁴⁶. Ma on bardzo konkretne spojrzenie na hierarchię architektury klasycznej, które cechują dwie rzeczy: bardzo konkretny stosunek wielkości kolejnych jednostek hierarchii i nieskończoność tej funkcji.

Jak wykazano w nowym klasycyzmie bardzo ważne jest wyodrębnienie wizualne osobnych elementów. Raz odizolowany w umyśle jest rozpoznany i zaklasyfikowany. Kolejne fragmenty, które pełnią tę samą funkcję są możliwie spójne stylistycznie. Nie muszą mieć takiej samej wielkości czy kształtu (okna są odpowiedzią na różne zapotrzebowanie na światło w środku), ale powinny być zaprojektowane według jednego schematu (ten sam materiał, kolor, analogiczny moduł itp.). Gdyby podobne rzeczy wyglądały inaczej, umysł nie byłby w stanie zawrzeć logice projektu i szukanie sensu wśród kształtów nie byłoby satysfakcjonujące. Jest to tomaszowe ujęcie piękna łączące klarowność i ograniczenie formy. Ta dyspozycja do poznania się jest oceniana jako piękno. Peter Murphy pisząc o klasycznym mieście przekonywał, że bez centrum i bez ograniczeń, czyli tych rzeczy które

²⁴⁴ N. A. Salingaros, dz. cyt., s. 160.

²⁴⁵ Według Salingarosa każdy element podzielony przez liczbę $e \approx 2,7$ powinien ukazać kolejną warstwę (budynek handlowy Sheridan House w Winchester pracowni Adama ma dokładnie taki mnożnik wielkości pomiędzy łukami okien wewnątrz łuków lica elewacji; proporcje w obu kierunkach elewacji biura DPZ w Miami; podział elewacji oknami oraz podział samych okien w budynkach Porphyriososa). Nowi klasycyści stosują tę zasadę, mimo że stosunek liczbowy nie jest taki, jaki postuluje Salingaros. Częściej stosowany jest opisany wcześniej podział na 3, ale równe, moduły, za: Tamże, s. 137-138.

²⁴⁶ Tamże, s. 78.

ściągają działające siły do środka i jednocześnie trzymają je na dystans, żadne piękno nie jest możliwe²⁴⁷. Brzydota jest „nieforemna”.

Cechą numer cztery jest harmonia, czyli wizualna spójność architektury. Nowi klasycyści osiągają harmonię za pomocą opisanych wcześniej matematycznych reguł, które znane były już w antyku. Pitagorejczycy ład i harmonię ściśle łączyli z liczbą, proporcją i rytmem. *Harmonia* u Pitagorejczyków i Platona to *consonantia* w średniowieczu, *concin-nitas* u Albertiego (zwięzłość, harmonijna relacja między częściami dzieła²⁴⁸), *miary* u Dürera, *jedność w wielości* u Leibniza i Francisa Hutchesona, *forma* u Herarta i Zimmer-manna, *zestrój jakości* u Ingardena i *pragnąnte Gestalt* u gestaltystów²⁴⁹.

Harmonia może być rozumiana dwojako: w sensie ilościowym – rozumiana jako przystawalność do siebie poszczególnych elementów, ich układ i wzajemne relacje (pitago-reizm, Robert Grosseteste, Adolf Zeising, Zimmerman, Matila Ghyka, George David Birk-hoff, John Dewey, D’Arcy Thompson, Law Whyte); oraz w sensie jakościowym – czyli jed-ność w wielości, piękno jako doskonałość, jako idea przenikająca wszechświat (stoicy, doj-rzałe średniowiecze, Jacques Moritain, Giordano Bruno, Hutcheson, Henry Home, Paul So-uriau)²⁵⁰. Nowi klasycyści bliżsi są pierwszemu rozumieniu (co widać w podobieństwie kształtu w różnych skalach, połączeniu różnych geometrii oraz harmonii kolorystyki), ale drugie również nie jest im obce.

Budynek podzielony na części w różnych skalach jest lepiej dostosowany do naszej potrzeby informacji – ogarniamy go myślowo na różnych etapach zbliżenia do niego nie przeładowując mózgu z daleka i nie nudząc go z bliska. Najpierw porządkujemy fragmenty budynku tej samej wielkości, potem szukamy podobieństw kształtu między różnymi ska-lami. To dlatego na dawnych projektach widniały obok siebie rysunki kłamki i całej elewacji

²⁴⁷ P. Murphy, *The City of Justice*, w: N. Crowe, R. Econamakis, M. Lykoudis, *Building Cities*, Artmedia Press, London 1999, s. 24.

²⁴⁸ A. Dal Fabbro, *Beauty As Desire*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 29.

²⁴⁹ S. Morawski, *O przedmiocie i...*, dz.cyt., s. 210.

²⁵⁰ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz.cyt., s. 183. Po II wojnie światowej planiści rozumieli (błędnie i przez to cierpi estetyka) harmonię jako unifikowanie. Jest to odległe od prawdziwego znaczenia harmonii, które bierze początek z muzyki, gdzie harmoniczne dźwięki są różne, ale ładnie współ-brzmia. Harmoniczne utwory nie są zbudowane z powtarzania jednej nuty. Porządek przezwyjęcza tam różnicę. We wczesnym średniowieczu Boecjusz zdefiniował harmonię jako ujednoliconą zgodność dźwięków odmiennych w sobie, za: P. F. Smith, dz. cyt., s. 21.

zajmując na arkuszu podobną przestrzeń. Architekt chciał pokazać spójność kształtów w obrębie projektu. Strzemiński opisał w swojej *Teorii Widzenia*²⁵¹ bliźniaczość kształtów w różnych skalach zupełnie odmiennych rzeczy, jak fryzury, wazy, całe budynki. Może to być interpretowane jako prosta droga do piękna będącego harmonią wszystkiego, każdego widzialnego elementu życia. Kolumna jest przykładem formy z klasycznego repertuaru, który wcale nie ma skali. Może być fragmentem świecznika albo elementem nośnym biegnącym przez dwie kondygnacje gmachu.

Organizm ludzki nie jest systemem zamkniętym na otoczenie. Fizycznie pobiera pokarm i tlen, odnawiając żywotne zasoby swojego ciała. Psychicznie (duszewnie) chłonie informacje i bodźce z otoczenia i przetwarza je. Arnheim pisze, że *mózg i umysł wypatrują i łakną zmiany; pragną rozwoju, szukają ryzyka i przygody. [...] Lenistwo, dalekie od naturalnego impulsu, wynika zazwyczaj z niedołęstwa, lęku, protestu lub podobnych zaburzeń*²⁵². Dodaje, że wśród tych procesów zachodzi cały czas proces odwrotny – tendencja do porządkowania otoczenia, do szukania spójności, prawidłowości i wzorów. Karykatura to widoczny brak proporcji między jakimś elementem formy a całością, a więc zaprzeczenie spójności stojącej za ideą formy. Kiedy jedna część wykracza poza całość i dodatkowo zaburza normalne relacje do reszty elementów, mamy wtedy do czynienia z brzydotą spowodowaną pomieszczeniem porządku²⁵³. Ta dysproporcja zmusza odbiorcę do poprawiania w wyobraźni proporcji widzianych kształtów. Przeczy więc harmonii. Niewielka przesada dynamizuje formę, ale zbyt duża doprowadza do karykatury i jest niestosowna. Neuronauka określa piękno jako satysfakcję płynącą ze stabilizowania w świadomości dostrzeganego świata, jakiej dokonuje mózg. Jednym z najbardziej podstawowych sposobów strukturywania całości rzeczywistości wokół nas jest rytmizacja – powtórzenie i symetria. Symetria jest kolejnym ważnym czynnikiem do uzyskania harmonii, który stosują nowi klasycyści.

Teoria piękna, która jest uważana za pierwszą konkretnie sformułowaną, to myślenie pitagorejskie. Opierało się ono na liczbie i każdym stosunku, jaki ona wyraża: proporcja części, symetria i harmonia. Pogląd okazał się tak wpływowy, że Grecy wprost nazywali

²⁵¹ Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016, s. 87-92.

²⁵² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja...*, dz.cyt., s. 410.

²⁵³ J. K. F. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Bologna 1984, za: *Historia brzydoty*, dz.cyt., s. 154.

piękno „symetrią” – współmiernością, geometrycznym pięknem form²⁵⁴. Za piękne uważano rzeczy, które są symetryczne i określone miarą.

Symetria to najbardziej oczywista i najbardziej efektywna forma pokazania porządku. Mowa jest tu oczywiście o sprawach dostępnych zmysłowi wzroku, zatem o symetrii elewacji. Plan nie jest istotny, chociaż idąc środkiem gotyckiej katedry czujemy, że nasze położenie jest wyjątkowe, a gdy jesteśmy na przecięciu nawy z transeptem, miejscu dwóch osi, czujemy, że jest to najistotniejsze miejsce całej konstrukcji. Elementy symetryczne posiadają potężną siłę przyciągającą odbiorcę²⁵⁵. Z elewacji najważniejsza jest oczywiście frontowa. Pozostałe nie przedstawiają tej cechy tak często, gdyż powinny być odczytywane jako boczne i nawet pokazywać, gdzie znajduje się przód. To tam, według Gabriela, powinny znajdować się nie tylko główne drzwi, ale większość (i na pewno ważniejsze) z okien²⁵⁶. Symetria jest pionowa, nie pozioma, a już na pewno nie ukośna²⁵⁷. Wynika to z odbioru prawa grawitacji.

Wymieniona w przykładach budynków nowych klasycystów, nie do końca zachowana, symetria ratowana jest wybiegami, które przecież po kilkusekundowym przyglądaniu tracą moc oszukiwania widza i stają się jawne. Choć może się wydawać, że odkrycie blefu jest ujmą, to w rzeczywistości może działać na korzyść dzieła. Zupełnie symetryczny wzór nie jest szczytem piękna, gdyż brak mu minimum wyzwania do rozwiązania. Mózg potrzebuje satysfakcji z pokonania przeszkody w postaci drobnego błędu we wzorze. P. F. Smith napisał: *To jest zasada harmonii - porządek wstępujący ponad złożonością, „jedność w wielości”, „podobieństwo łagodzone różnicą”*²⁵⁸. Arystoteles widział piękno w podobieństwach wśród różnic²⁵⁹. Św. Tomasz z Akwinu twierdził coś podobnego: *Po trudach dyskursywnego aktu zrozumienia intelekt raduje się z wizji [...] porządku i spójności [...] Widzenie piękna daje radość nie dlatego, że trafia do nas intuicyjnie bez wysiłku, ale ponieważ zdobywamy je dzięki wysiłkowi [...] Czerpiemy*

²⁵⁴ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 181, 230.

²⁵⁵ W. Rybczyński, *Jak działa architektura...*, dz.cyt., s. 125.

²⁵⁶ J.-F. Gabriel, dz. cyt., s. 17.

²⁵⁷ N. A. Salingeros, dz. cyt., s. 111.

²⁵⁸ P. F. Smith, dz. cyt., s. 22.

²⁵⁹ Tamże, s. 24.

przyjemność z wiedzy, która pokonała przeszkody na swojej drodze²⁶⁰. Przeciwnicy perfekcyjnej symetrii oskarżają tych architektów, którzy nie dostrzegają potrzeby lekkiego wysiłku w pokonaniu błędu we wzorze celem dostrzeżenia piękna, że są owładnięci konkretną doktryną i nie dostrzegają intuicyjnej odpowiedzi organizmu na piękno²⁶¹. Równowaga również według filozofii gestaltu nie oznacza balansu obrazowanego za pomocą symetrycznej szalki wagi. Jest on bliższy wiecznie wahającej, korygującej się równowadze cyrkowego akrobata stąpającego po linie. Inaczej nazywane jest to *dynamiczną równowagą*. Za dużo symetrii nudzi nas i nie wzbudza poczucia piękna. Niepełna symetria wydaje nam się piękniejsza²⁶². Również w znanych dziełach sztuki domniemana jednakowość połówek jest świadomie złamana przez ich genialnych twórców. Dobry artysta wie, że idealna symetria nie jest atrybutem doskonałości.

Znów widać powrót do przykładu ludzkiego. Nikt z nas nie jest idealnie symetryczny i eksperymenty pokazują, że idealnie symetryczne twarze, stworzone za pomocą komputerowych manipulacji, wydają się przez swoją perfekcję dziwne i nieatrakcyjne. Od budynków, tak jak od ludzi, oczekujemy lekkiego odstępstwa w kierunku braku symetrii²⁶³.

Podsumowując tę cechę warto odnotować, że harmonia w muzyce jest wychwytywana intuicyjnie. Lubimy melodie, gdyż postrzegamy je jako celowe ułożenie dźwięków, mimo że nie wiemy co to ma być za cel ani za pomocą jakich środków go osiągnąć. Kinga Kaśkiewicz zauważyła: *Obiektywny cel budowania piękna oparty na określonych pojęciach nie istnieje, jednak mamy zdolność podmiotowego odbioru pewnej, dla uproszczenia powiedzmy, harmonii, która w dodatku nie jest osobista, ale może być przekazywana innym*²⁶⁴. Ludzie mają wrodzone poczucie proporcji, liczby 2, podobieństwa, przeciwieństwa²⁶⁵ itp. Łatwiej naszemu mózgowi przetrzymać informacje, gdy są pogrupowane według jakiś zależności. Na tym polega klasyczna harmonia. Dzieła klasyczne, według jednego ze znaczeń akceptowanych przez Tatarkiewicza, nie muszą pochodzić ze starożytności ani nawet

²⁶⁰ Tomasz Akwinata, za: P. F. Smith, dz. cyt., s. 24.

²⁶¹ Tamże, s. 23.

²⁶² I. Stewart, *Nature's Numbers*, Weidenfeld and Nicolson, London 1995, s. 73, za: Tamże, s. 27, 76.

²⁶³ M. Domińczak, A. Zaguła, *Typologia łódzkiej kamienicy*, Urząd Miasta Łodzi, Łódź 2016, s. 19-20.

²⁶⁴ K. Kaśkiewicz, *O geniuszu naturalnym. Inspiracja Kantowską estetyką w rozważaniach Fryderyka Schillera*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, dz.cyt., s. 84-85.

²⁶⁵ P. F. Smith, dz. cyt., s. 71.

nie muszą być okryte patyną i ogólnie zgodnym szacunkiem. Wystarczy, że posiadają harmonię, umiar i równowagę dzieł starożytnych mistrzów²⁶⁶. Stern określił klasycyzm w skrócie jako system symfonicznej złożoności łączącej najmniejsze detale z całością i równoważącą abstrakcyjną geometrię z ludzką miarą²⁶⁷.

Detale te są również istotnym aspektem piękna nowego klasycyzmu. Pojęcie kalotropizmu oznacza wrodzoną wrażliwość estetyczną – wyczulenie na piękno, które nie wymaga ćwiczenia ani wiedzy. Jest nieświadome i przedkulturowe. Udowodniono, że mamy specjalne neurony w korze mózgowej, które są przeznaczone tylko do odbierania form drobnych, symetrycznych i skomplikowanych (koła, ale nawet gwiazdy), czyli do percepcji detali. Na dodatek działają one wyraźniej, gdy oglądany wzór jest otoczony pustką. Reakcje organizmu na budynki minimalistyczne nie należą do najprzyjemniejszych – podwyższone ciśnienie, podwyższona temperatura, wzmożona produkcja adrenaliny²⁶⁸. W przeszłości szczególnymi budynkami bez ornamentów były więzienia. Była to neurofizjologiczna kara dla więźniów. Nie tylko mamy wrodzone receptory detali, ale ich bezruch jest dla nas męczący.

Skoro architektura nowego klasycyzmu stawia człowieka w centrum to oczywistym jest, że jej twórcy chcą uchronić odbiorców od tego poczucia dyskomfortu i sprostać ludzkiej potrzebie detalu. Scruton nie pozostawia wątpliwości, że detal jest istotnym elementem architektury nowego klasycyzmu. Uważa, że kompozycja wymaga detalu, a zasady kompozycji bazują na jego wyczuciu²⁶⁹.

Zestawienie powyższych cech oraz ich analiza dowodzi tezy o pięknie proporcji jako teorii piękna nowego klasycyzmu. Potwierdzają ją: użycie odniesienia do ludzkiego ciała, imitacja zasady fraktalności kolejnych poziomów oglądu budowli, przemyślana relacja pustki do pełni i odpowiednie podziały tej drugiej. Proporcja jest niewątpliwie jedną z podstawowych cech piękna nowego klasycyzmu.

²⁶⁶ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 209.

²⁶⁷ R. A. M. Stern, *What the Classical Can Do For the Modern*, w: *New Classicism. Omnibus...*, red. A. dz.cyt., s. 31.

²⁶⁸ N. A. Salingaros, dz. cyt., s. 91-92.

²⁶⁹ R. Scruton, *Zasady architektury...*, dz. cyt., s. 237.

Nowy klasycyzm a piękno jako następstwo stosowności

Sokratejskie piękno jako następstwo stosowności jest możliwe do zaobserwowania w wyjątkowej pozycji czytelności każdego elementu oraz używaniu materiałów, które same w sobie zawierają poniekąd odpowiedź na pytanie o ich poprawne stosowanie. Pierwsze jest osiągnięte za pomocą akcentowania początku i końca lub ogólnie – granic – autonomicznych części oraz pokazywania roli spełnianej przez tak określony element, a drugie poprzez budowanie niemal tylko z materiałów tradycyjnych.

Dla przedstawicieli nowego klasycyzmu świat jest piękny, kiedy jest zrozumiały, kiedy każda rzecz wynika z jakiegoś logicznego impulsu i pokazuje swoją celowość, swoje cechy. Żłobkowanie kolumny podkreśla jej wertykalny charakter i wiedzie wzrok ku górze, a łuki łagodzą przejścia z pionowych do poziomych elementów. Boniowanie parteru ma wyrażać, że budynek wyrasta prosto z ziemi i jest pomostem między naturą a kulturą – budynkiem wzniesionym ludzkimi rękoma. Sklepienie kolebkowe pokazuje, że przenosi siły na ściany (m. in. Daniell House pracowni Imbera, House in Central Georgia w pracowni Askinsa, Queen's Gallery i Gonville and Caius College pracowni Simpsona, K. C. Irving Environmental Science Center and Harriet Irving Botanical Gardens pracowni Sterna). Th. G. Smith w swoim własnym domu wygiął lekko belki architrawy pozostawiając na środku lekkie wybrzuszenie. Inspiracją dla niego było takie rozwiązanie w świątyni Artemidy w Magnezji²⁷⁰. Bardziej jednak niż o korektę optyczną chodzi o pokazanie sił, jakie działają z dachu na kolumny. Kolebki również nie są już jedynymi sposobami przeniesienia tych sił, ale w klasycyzmie ważniejsze jest ludzkie postrzeżenie formy niż jej faktyczna istota. Stosowność wyraźnie pokazana jest istotniejsza od rzeczywistej. Formy klasyczne nie przeczą prawu grawitacji, mimo że współcześni konstruktorzy są w stanie robić takie konstrukcje. Budynek nie rośnie ku górze oraz nie posiada ekstremalnie długich występów ze swojej bryły. Piękno klasyczne jest spokojne i poddające się naturalnemu porządkowi. Nie jest wyzywające. Nie łamie ani nawet nie nadwyreża zasad. Jest przystojne w swoim podporządkowaniu się.

Coś, co jest symetryczne osiowo albo zawiera powtórzenia, od razu przedstawia się jako zaplanowane. Nie mogłoby powstać losowo, a więc jest w jakiś sposób celowe. Piękno

²⁷⁰ R. John, dz. cyt., s. 74.

nowego klasycyzmu z pewnością nie jest pięknem bezinteresownym w rozumieniu pragmatystów. Nie jest ono użyteczne, ale jest pragmatyczne – przynosi korzyść w postaci lepszego życia, a tego przecież chce chyba każdy. Jest to piękno jako następstwo użyteczności, nawet jeżeli działa już tylko jako symbol lub przypomnienie.

Nowi klasycyści korzystają z materiałów, jakie podsunęła sama natura, gdyż jest to najbliższa droga do połączenia ze światem. Już istnieją, są „prawdziwe”. Odnajdujemy je, a nie wymyślamy. Jest to zgodne z arystotelesowską teorią *mimesis*. To kategoria estetyczna, która cel sztuki postrzega w naśladowaniu natury środkami artystycznymi. Ten sam filozof materię (*hyle*) określał, jako możliwość istnienia pod konkretnymi uwarunkowaniami, które nazywał formą (*morphe*), a rozumiał jako wewnętrzną naturę rzeczy. Robert Maguire w eseju *Wartość tradycji* pisał, że architekt musi nauczyć się od materiału, jak się go łączy, żeby powstała z niego spójna, stabilna, strukturalna całość²⁷¹. Najpewniejsza droga to naśladowanie praw natury. Praca z naturalnym tworzywem wymaga wiedzy kumulowanej przez pokolenia i przekazywanej kolejnym rzemieślnikom. Starożytni Grecy słowem *akribeia* określali ślady rzemieślniczej roboty pozostawione w dziele, które, obok symetrii (rozumianej jako odpowiedniość), rytmu i ornamentu, nadawały mu „charakter”²⁷². Każdy z materiałów jest inny i „mówi” coś innego – kamień o wytrzymałości, cegła o ziemi i ogniu, a brąz o temperaturach jego plastycznego kształtowania. Te przekazy rozumiemy intuicyjnie, czego nie można przypisać nowym materiałom. Dowolność wznoszonych z nich form to jednocześnie ich symboliczna niemoc. Pozbawione wewnętrznej logiki, uspięnej, ale okiełznanej siły tradycyjnych materiałów, są jednowymiarowe i nijakie. Naturalne materiały mają swój rysunek, który jest w skali dla nas zrozumiałej. Jest jak detal. Czujemy do nich sympatię większą niż do niemych, „niehierarchicznych” teksturowo materiałów. Gdy materiał ma naturalną hierarchię struktury w skali mikro to nie trzeba mu dodawać wzoru w skali dla niego makro. Beton nie daje oczom wystarczającej ilości bodźców wizualnych, dlatego nie da się nim zastąpić marmuru.

Użycie naturalnych materiałów o konkretnych zestawach cech wymusza określony sposób korzystania z nich. Te pozorne ograniczenia to dla architektów pomoc w obraniu

²⁷¹ R. Maguire, *Wartość tradycji*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, dz. cyt., s. 203.

²⁷² D. Porphyrios, *Classical Architecture. The...*, dz. cyt. s. 59-60.

odpowiednich technik budowlanych oraz form. Porphyrios pisze, że materiał posiada „zdolność dawania formy”, która od razu oferuje potencjalny porządek, gdy jej dobrze używamy²⁷³. Uszczegóławia, że satysfakcję wzrokową daje stabilność (czyli czytelność działających sił), jedność (czyli harmonia), balans (również harmonia) i ich wariacje lub przeciwności. Architektura klasyczna jest statyczna. Jest to bliskie temu, co opisane było wcześniej o odczuciu człowieka, które w tym humanistycznym podejściu przeważa nad faktami.

Dla klasycystów nawet budulec dostaje swoje znaczenie i piękno tylko w relacji z żywym człowiekiem. Znów nie chodzi tu o czystą, oderwaną od naszej percepcji materialność²⁷⁴, ale jak określa to Pierre Bourdieu – materialność skonfrontowaną z wyobrażeniem²⁷⁵. Wszystko co widzimy istnieje jednocześnie w dwóch rzeczywistościach – materialnej i wyobrażeniowej – i to właśnie ta druga jest dominująca w przypadku dzieła sztuki. Zapytani co widzimy patrząc na portret odpowiemy – twarz człowieka, a nie farbę nałożoną na deskę. Architektura w tej konstatacji znajduje się pomiędzy zwykłym przedmiotem, a dziełem sztuki. To z jednej strony stateczna konstrukcja fizyczna, ale także wyobrażona czasoprzestrzenna metafora. Tak rozumiane przeżycie estetyczne nie wymaga, aby kontemplowane piękno występowało w formie zmysłowej czy innej.

Budulec z długą tradycją musi wywoływać mnóstwo skojarzeń i większość z nich należy do uczuć pozytywnych. Tak, jakby określona estetyka była sprzęgnięta z miłym życiem. Nazwanie budynku mieszkalnego pięknym nie oznacza jedynie pochwały jego plastycznej formy. Bezwiednie stawiamy się w roli mieszkańca i nasza aprobata dotyczy również wyobrażonego sposobu życia w takim miejscu. Odczucie piękna to podświadomy znak, że patrzmy na zmaterializowane przedstawienie naszej wizji dobrego życia. Widać tu wyraźnie starogreckie pojęcie *kalokagathii* – nierozzerwalnej jedności piękna i dobra. Nie musi ono oznaczać, że piękno i dobro oznaczają to samo, ale że ta sama cecha sprawia, że coś posiada obie te zalety. Dla innych obiektywna, przedmiotowa wartość jest w obu przypadkach tożsama, a jedynie używanie raz słowa „piękne”, w innym zaś przypadku „dobre”, spo-

²⁷³ D. Porphyrios, *High-tech and Such Misnomers*, w: P. Portoghesi, dz. cyt., s. 195.

²⁷⁴ A. Zaguła, *The traditional house as an expression of conservative values and the culture of continuation*, w: *Dom w mieście: właściwości rzeczy architektonicznej*, t. II, red. M. Misiągiewicz, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2016, s. 94.

²⁷⁵ P. Bourdieu, za: „Rzut” 3 (8)/2015, s. 8.

wodowane jest subiektywnym odczuciem podmiotu, jego postawą wobec wyczuwanej wartości. Tak uważał Albert Wielki²⁷⁶. Dla jeszcze innych piękno to harmonia materii i ducha, to fizyczna emanacja dobra. Oryginalnie słowo *kalon* zawiera w sobie pojęcie „bycia powołanym”²⁷⁷. Uczucie to uwzniosła człowieka. Dla nowych klasycystów piękne jest dobre życie według sprawdzonych drogowskazów. Życie skromne, spokojne, ustatkowane, w rodzinnym, wielopokoleniowym gronie to ideał tradycjonalistów. Architektura klasycystyczna, odnosząca się do tych konserwatywnych wartości, powinna korzystać z tych wizualnych skrótów zakorzenionych w naszych umysłach. W średniowieczu piękno zmysłowe, mimo szerokiego uznania, było traktowane jako droga do piękna duchowego. Za piękne można uznać wszelkie bodźce wzrokowe, które sprawiają, że dany budynek oceniamy jako pełen wartości. Arystoteles w *Retoryce* pisał: *Pięknem jest to, co jest godne wyboru samo w sobie i jako takie zasługuje na pochwałę lub to, co jest dobre i z tej właśnie racji przyjemne*²⁷⁸. Taką samą zależność widział Grosseteste. Estetyka i etyka są połączone.

O wrażeniu wieczności, na które zasługują te wartości, pisała także Hanna Arendt: *Żadna przestrzeń publiczna ani kultura zbiorowa nie jest możliwa bez potencjalnej nieśmiertelności budowli i miast*²⁷⁹. Z perspektywy architektonicznej jest to analizowane przez L. Kriera, który w *Architekturze wspólnoty* zwraca uwagę na syntetyczne materiały. Uważa, że nie są one w stanie stworzyć „kultury autentyczności”²⁸⁰. Ich dodatkową wadą jest konieczność zniknięcia wraz z wyczerpaniem się paliw kopalnych. Nowe materiały, przez brak skojarzeń z czasami dawnymi, nie budzą takiego zaufania co do swojej długoterminowej nienaruszalności. Stabilne życie nie wydaje się możliwe do stworzenia przy ich użyciu.

Materiały wykorzystywane przez klasycystów to tradycyjne kamień, drewno, cegła oraz rzadziej beton. Piękno, któremu podporządkowana jest ta widzialna strona architektury, wypływa ze skojarzeń, jakie budzą się w naszych umysłach pod wpływem obrazu. Dla Gołaszewskiej *wygląd nie jest czymś na podobieństwo płaskiej figury z papieru, poza którą nie*

²⁷⁶ U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 1997, s. 41, za: W. Kawecki, dz. cyt., s. 208.

²⁷⁷ W. Kawecki, dz. cyt., s. 201.

²⁷⁸ Tamże, s. 208.

²⁷⁹ L. Krier, *Architektura wspólnoty*, dz. cyt., s. 257.

²⁸⁰ Tamże.

ma już nic, która wyczerpuje się w tym, co jest dane nam bezpośrednio – jest zawsze wyglądem pełnego przedmiotu. Wygląd zatem prezentuje przedmiot w sensie jego przynależności do rzeczywistości moralnej, trójwymiarowej, może także prezentować (sugerować) treści intelektualne, idee ogólne, a także przeżycia²⁸¹. Czy domysły na podstawie wyglądu są słuszne – to już inne zagadnienie. Pewnym jest, że domy mieszkalne nowych klasycystów są już niemal symbolem ciepła rodzinnego. Nie bez przyczyny w okresie wigilijnym reklamy w telewizji za scenerię świątecznych scen przyjmują pokoje z drewna, z kamiennym kominkiem i niewielkimi przeszkleniami, które w przeciwnym razie otworzyłyby widok na zimno i ciemność. Adele Chatfield-Taylor podkreśla moc kodu, jaki – *nomen omen* – zadomowiony jest w wyobraźni każdego z nas: *Amerykańskie domy Fairfax & Sammons wyglądają tak, jakby były prawdziwie zamieszkałe. Łatwo sobie wyobrazić powiększanie się i zmniejszanie rodziny na przestrzeni czasu – przez Święta Dziękczynienia, Bożego Narodzenia, chrzciny – tętniące życiem rodziny, które będą wzrastać przez pokolenia*²⁸².

Użyteczność nowego klasycyzmu przejawia się także w wymiarze wspólnotowym. Nie tylko jest to użyteczność dla człowieka, ale dla większej grupy. Intuicja podług Morawskiego *nie jest żadnym tajemniczym daimonionem, ale aktem empatii, w trakcie którego usiłujemy usytuować się zarówno w samym utworze, jak i w systemie myślenia i odczuwania, który towarzyszył jego narodzinom i pierwotnemu krążeniu społecznemu*²⁸³. Definicja ta ma zastosowanie tylko przy wierze w istnienie społeczności. Bez wspólnoty ludzi, którzy dzielą między sobą wartości, aspiracje i lęki, nie jest możliwe odważne projektowanie w przestrzeni publicznej oparte na intuicji. Mimo niezaprzeczalnego postępu cywilizacyjnego architektura nowego klasycyzmu pojawia się w miastach tylko tam, gdzie zachowała się jeszcze kultura. Cywilizacja to wszak sfera wartości i reguł użytkowych, bezpośrednio-praktycznych, a kultura to sfera wartości „duchowych”, regulujące praktyki ekspresji i komunikacji symbolicznej. Ludzka skala posiadłości wiejskich nie jest czymś reprezentatywnym dla nowego klasycyzmu, ale ludzka skala odbierana przez człowieka jako piękna, niezależnie od rzeczywistej wielkości budynku, jest estetycznym zabiegiem przynależnym temu nurtowi. Tylko jego twórcy boją się naruszyć piękno poprzez wymiar źle dobrany do

²⁸¹ M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, dz. cyt., s. 73.

²⁸² A. Chatfield-Taylor, *Introduction*, w: M. Miers, *American Houses. The Architecture of Fairfax & Sammons*, New York: Rizzoli, 2006, s. 7.

²⁸³ S. Morawski, *O przedmiocie i ...*, dz. cyt., s. 195-196.

kontekstu. O ile rozmiar jest niedwuznaczny, to skala może być inna z każdej strony. Wąskie tylne uliczki w Charleston Place, Południowa Karolina, (Duany Plater-Zyberk) są dopasowane do mniejszego ruchu niż szerokość ulic od frontu. Skala dla człowieka jest odmienna od skali dla ludzi.

Tradycjonalizm wydaje się pasować do każdej społeczności i nawet kolonialne budynki w bardzo odmiennych kulturowo i klimatycznie rejonach świata potrafiły zakolportować lokalne cechy i współtworzyć piękną architekturę akceptowaną przez tubylców. Kopuła była zarezerwowana dla ważnych, kościelnych budynków, gdyż symbolizowała sklepienie niebieskie, które w wielu kulturach było wyobrażane jako ogromne sklepienie przykrywające Ziemię. Klasyczne budownictwo jest ponadczasowym, wizualnym nośnikiem wartości cywilizacyjnych. Nie szuka ono swoim przekazem obiektywności kształtu, ale prawdy i immanentności. Welsh rozróżnia estetykę powierzchowną (moda, hedonizm, przeżycia) i głęboką, osadzoną w źródłowym doświadczeniu egzystencji. Jej podstawą jest arystotelesowskie pojęcie *aisthesis* – doświadczenie zmysłowe niebędące pozorem, ale olśnieniem bezpośrednio danym w zetknięciu z rzeczywistością. Piękno nowych klasycystów nie jest zredukowane do jego zewnętrznego wymiaru, ale jest zapisanym wizualnie traktatem o dobrym życiu. Zawiera odniesienia do pamięci, tradycji, do różnorodności ludzkiego życia i jego wyższych wartości. Św. Augustyn mówił, że coś musi być piękne w pierwszej kolejności, aby wzbudziło poczucie piękna. Dlatego obraz hedonistycznego życia pełnego używek nie jest piękny dla nowych klasycystów. Piękno jest dla tych architektów wartością bardzo silnie połączoną z dobrem. Dla Porphyriosa piękna jest prawda, którą rozpoznajemy jako odniesioną do nas samych, czyli prawda życia, moralność²⁸⁴. Również neuronauka dostrzega aktywowanie się tych samych fragmentów mózgu, gdy odczuwamy piękno i moralne dobro. Nierozzerwalność pojęć piękna i dobra znów prowadzi do myśli św. Tomasza z Akwinu. Semir Zeki, Ron Aharoni czy Lisa Samuels przyznają, że piękno to forma mówiąca, że osiągnięty rezultat jest prawdziwy i dobry²⁸⁵. Dowodzą, że jest to nie do końca zrozumiały sposób rozumienia świata, rodzaj odczuwania wiedzy.

²⁸⁴ D. Porphyrios, *Imitation & Convention in Architecture*, w: *The New Classicism in Architecture and Urbanism*, red. A. Papadakis, C. Aslet, Academy Group, London 1988, s. 18.

²⁸⁵ Y. Reisner, *Architecture and Beauty...*, dz. cyt., s. 9-10.

Nawet kontekst może w swoim centrum stawiać człowieka. Humanizm nowego klasycyzmu odzwierciedla koncentrację na pięknie i kontekście. W amerykańskim magazynie poświęconym tradycyjnemu budownictwu „New Old House” można wyczytać, że domy nie powinny być modne, nie powinny odzwierciedlać okresu powstania, ale żyjących w nich ludzi²⁸⁶. Inne nurty częściej inspirują się *zeitgeistem* (parametrycyzm, high-tech) lub wyższą ideą (minimalizm, dekonstruktywizm) zamiast osobowością przyszłych właścicieli. Piękno nowego klasycyzmu jest dopełnieniem i wizualnym nośnikiem piękna i dobra właścicieli. Tradycyjne materiały potrafią ewokować skojarzenia z poprzednimi, szczęśliwymi pokoleniami, które dzieliły te same wartości. Emocjonalna siła znajomo ułożonego kamienia, cegły i drewna jest bardzo duża. Zachodzi tu harmonia i jedność nie tylko między nieożywionymi kawałkami tworzywa, ale między materią i człowiekiem. Michał Podgórski opisał to klasyczne, humanistyczne porozumienie tak: *Ludzi wyobrażamy sobie jako pasujących do danych miejsc i odwrotnie – do jakich miejsc przynależą estetycznie ci tutaj, konkretni ludzie. Owo dopasowanie zachodzi na podstawie „zestrojenia” parametrów miejsc i osób, przestrzeni i jej użytkowników. Dysonans pojawić się może zarówno wówczas, gdy wyobrażymy sobie kłoszarda w operze, jak i np. damę w biżuterii i futrze w noclegowni. Tak więc pewni ludzie stają się w danych miejscach „nie do pomyślenia”*²⁸⁷. To dlatego nowoczesne, szklano-betonowe budynki są na reklamach inwestorów zamieszkałe przez młodych *singli* z psami, a właśnie tradycyjne budynki są przedstawiane jako idealne dla wielopokoleniowej rodziny o konserwatywnych wartościach. Jawią się jako trwałe i kuszą naturalnym, pięknym starzeniem się. Są metaforą życia w zgodzie z prawami świata.

Aleksiej Łosiew kanonem nazywa model działania artystycznego²⁸⁸. Ma to dwojakie znaczenie. Pierwsze rozumiane jest jako wzorzec, który się powiela, np. model mebla. Nie chodzi tu o dokładne kopiowanie, ale o znaczenie bliższe autorskiemu wykonaniu utworu muzycznego, które przecież u różnych muzyków będzie inne. Drugie znaczenie to model będący odwzorowaniem rzeczywistości, która swoimi właściwościami przekracza ludzkie

²⁸⁶ S. LaMotte Crane, *North Carolina Cotswold Cottage*, „New Old House” winter 2008, http://www.jamescollinsarchitect.com/publications/NOH_Winter_2008.pdf (dostęp: 30.05.2016), s. 57.

²⁸⁷ M. Podgórski, *Rewitalizacja – pomiędzy odnową a degradacją tkanki miejskiej*, Kultura i społeczeństwo, Tom LIII, nr 2, 2009, s. 68, za: M. Łukasiuk, *Profilaktyka w kontekście socjologii architektury – cz. IV*, <http://www.profnet.org.pl/profilaktyka-w-kontekście-socjologii-architektury-cz-iv/> (dostęp: 30.05.2016).

²⁸⁸ M. Janocha, dz. cyt., s. 76-77.

możliwości poznawcze, np. światy makro (przestrzeń kosmiczna) z jednej strony i mikro (kwarki) z drugiej. Biskup Janocha uważa, że kanon w sztuce jest jednym i drugim jednocześnie – odwzorowuje wiarę w pewien porządek świata (w tym wypadku – świata duchowego), stając się jednocześnie wzorem dla przyszłych artystów²⁸⁹. Kanon pomaga artyście, a nie go krępuje. Większość ludzi nie narzeka przecież na sygnalizację świetlną, że krępuje wolność, a łamanie takich zasad to rozpaczliwa manifestacja wolności. Na przykładach detalowania oraz hierarchizowania widzialnych elementów w swoich realizacjach widać bliskość klasycystów do tak dualistycznie rozumianego kanonu. Dostrzegalna jest duma z jedności człowieka z kosmosem rozumianym jako natura. Prawa natury stojące za przyrodą są takie same, jak te kierujące budownictwem. Przykładowo zasada zwielokrotniania jednostek, mówiąca, że im mniejszy poziom postrzegania, tym więcej elementów składowych, jest obecna w DNA, ekonomii, ewolucji, lingwistyce i populacjach miast²⁹⁰. Mamy kilka części budynków, które dzielą się na wiele średniej wielkości fragmentów, które dzielą się na bardzo dużo drobnych detali. Architektura, której forma budowana jest fraktalna to aprobatą sposobu budowania form przez naturę. Artur Zaguła za cel architektury nowego klasycyzmu również wskazuje naśladowanie porządku kosmosu²⁹¹. Proporcje liczbowe, jakie powtarzają się wśród świata przyrody i człowieka, utwierdzały starożytnych, że istnieje jakaś harmonia kosmosu. Tak jak świat jest zmienny i cały czas ewoluuje podług niezmiennych praw fizyki, tak samo architektura może tworzyć zupełnie nowe realizacje korzystając z utrwalonych reguł. Dzisiaj piękno natury rozumiane jest zazwyczaj jako wrażenie odbierane przez zmysły, czemu nowi klasycyści zdają się przeciwstawiać. Piękno jest wielowymiarowe i nie można go zredukować do zmysłowej harmonii. Piękno to, jak widział to Plotyn i Hegel, zmysłowe przeświecanie idei. Z pewnością jest ono częścią piękna nowego klasycyzmu.

4.1.4. Podsumowanie nowego klasycyzmu

Z opisywanych w doktoracie nurtów nowy klasycyzm jest tym, którego twórcy i krytycy najczęściej wymawiają słowo *piękno*. Porphyrios często przyznaje wprost, jak bardzo

²⁸⁹ Tamże, s. 86-89.

²⁹⁰ N. A. Salingaros, dz. cyt., s. 80.

²⁹¹ A. Zaguła, *Arystotelesowskie i religijne...*, dz. cyt. s. 101.

ceni piękno²⁹², a Q. Terry, że piękno to główna intencja klasycznego architekta²⁹³. Th. G. Smith za jedną z naczelných zasad ma efekt wizualny. Blatteau mówi o swojej jadalni w US Department of State: *Architektoniczne święto okazałości i formalnego piękna*²⁹⁴.

W historii estetyki napotykanе są ciągle te same problemy, a często nawet te same ich rozwiązania. Od XIX stulecia, kiedy to świadomość historyczna wzrosła, takie świadome powtarzanie dawnych motywów jest coraz częstsze. W starożytności żadna wartość nie była przypisywana oryginalności²⁹⁵. Niewielkie modyfikacje klasycznego repertuaru elementów architektonicznych pozwalają osiągnąć nieskończenie wiele różnorodnych efektów, tak jak pozornie ograniczony wachlarz dostępnych nosów i uszu tworzy nieskończoną ilość ludzkich twarzy. W swoim manifeście Maguire przyznał, że *przyjemnym aspektem kreacji jest to, że nie trzeba być oryginalnym*²⁹⁶. Układ jest unikatowy dzięki konwencji ponad oryginalnością. Tradycyjna Wielka Teoria Estetyczna uważa, że przeżycie estetyczne może zaistnieć, gdy zderza się widziana aktualnie forma z jej wcześniejszym wyobrażeniem. Mieczysław Kozaczko opisuje, jak działa to w przypadku architektury: *Poetycka fraza jest piękna przede wszystkim dlatego, że rozumiemy sam język poety – konwencjonalny nośnik dla wysublimowanych treści. Jeśli posługuje się on obcym nam narzeczem, piękno pozostaje w jego umyśle. [...] Podobnie jak za pomocą samych wyrazów dźwiękonaśladowczych trudno o wysublimowany przekaz treści, również architektura bez konwencji przestaje liczyć się w kulturowej grze, stając się jedynie techniką budowania coraz głośniejszych onomatopoi*²⁹⁷.

Nowy klasycyzm posługuje się arystotelesowskim i tomaszowym ujęciem Wielkiej Teorii Piękna, która łączy proporcję i ład z odpowiednością, klarowność z humanizmem. Korzystny dobór proporcji i ich właściwy układ to pitagorejska teoria dająca początek Wielkiej Teorii Piękna. Trzeba zaznaczyć, że nie chodzi o formalizm, ale o żywą proporcję wpływającą z ludzkiego ciała i świata przyrody. Piękno trzeba w świecie odkrywać, poznawać, a nie wymyślać na nowo. Leży ono w naturze rzeczy, jest obiektywne, ale tylko

²⁹² E. M. Dowling, dz. cyt., s. 152.

²⁹³ Q. Terry, w: *Quinlan Terry. Selected...*, dz. cyt., s. 10.

²⁹⁴ E. M. Dowling, dz. cyt., s. 78.

²⁹⁵ Wł. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 288-289.

²⁹⁶ R. Maguire, dz. cyt., s. 203.

²⁹⁷ M. Kozaczko, *Prawo Lippsa-Meyera we współczesnej estetyce architektury*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 298.

z ludzkiej perspektywy. Nie jest subiektywnym, indywidualnym odczuciem zależącym od wrażliwości obserwatora, jego psychiki, wychowania i relacji do dzieła, ale jest współdzielone społecznie. Jest ono również zupełnie realne i osiągalne. Nie jest czystą ideą, ale bytem, który można zobaczyć. By zachować rozpoznawalność i czytelność nowi klasycyści posługują się widocznymi zależnościami rozmiarów (skala, proporcje), wyraźnymi przekształceniami matematycznymi (symetria, fraktalność) i oczywistymi skojarzeniami (dekoracja klasyczna, tradycyjne materiały). Arystoteles zaznaczał, że piękno musi być uchwytnie zarówno dla rozumu, jak i zmysłów.

W większości wymienionych tu pryncypiów obecna jest klarowność i ludzka skala. Tatarkiewicz o klasycystach pisał, że *dążą do jasnego, wyraźnego obrazu rzeczy. Chcą wykonać swe zadanie racjonalnie. Poddają się dyscyplinie, ograniczając swą własną wolność. Przestrzegają skali ludzkiej, tworzą na miarę człowieka*²⁹⁸. Według Witruwiusza piękne budowle są oparte na stosunku do ciała poprawnie zbudowanego człowieka²⁹⁹. Już Protagoras z Abdery powiedział o wszelkiej działalności: *człowiek jest miarą rzeczy*³⁰⁰. Zdanie o architekturze klasycznej opierającej się na antropomorfizmie, czyli nadawaniu jej w wyobraźni cech ludzkich podzielają twórcy tego nurtu, np. A. Greenberg³⁰¹. Niektórzy estetycy nazywają takie cechy „fizjonomicznymi” i dodają, że wobec rzeczy je przejawiających, zachowujemy postawę aktywną. Odbieramy je jako wesołe albo smutne. Mogą być perfekcyjne albo ułomne. Gabriel o kolumnach antycznych pisał, że są obdarzone elegancją, wdziękiem i godnością, jakie wszyscy chcielibyśmy posiadać³⁰².

Architekci starożytni w dążeniu do doskonałości percepcji nie poprzestali jednak na odwzorowaniu ludzkiej urody. Ich sztuka nie tylko pochodziła od nas, ale również do nas zmierzała. Starożytni dokonywali optycznych korekt korzystając z wyjątkowej wiedzy na temat odbioru otaczającego świata. To już nie kształt jest idealny, ale jego percepcja ludzkim okiem i mózgiem. Partenon jawi się jako konstrukcja idealna, podczas gdy w rzeczywistości

²⁹⁸ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 214.

²⁹⁹ Tamże, s. 216.

³⁰⁰ J. Bondar, *Ruch i rytm. Piękno klasyczne i piękno współczesne*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 106, Z. 7, 1-A2 /2009, s. 183, za: <https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/resources/33771> (dostęp: 09.08.2020).

³⁰¹ A. Greenberg, *Dlaczego architektura klasyczna jest nowoczesna*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, dz. cyt., s. 233.

³⁰² J.-F. Gabriel, dz. cyt., s. 27.

większość z długich prostych linii nie jest wcale prosta. Ten dysonans między mierzalną a postrzeganą doskonałością dla architekta humanisty wcale nie jest problemem ani żadną wadą. Herman von Helmholtz pisał: *Gdyby jakiś optyk chciał mi sprzedać przyrząd posiadający wszystkie te wady [co ludzkie oko], uznałbym za uzasadnione użycie ostrych słów, mówiąc o jego niedociągnięciach w pracy, i bezzwłocznie zwróciłbym mu urządzenie. Oczywiście nie uczynię tego ze swoimi oczami i będę zadowolony, mogąc tak długo, jak to możliwe, cieszyć się ich posiadaniem, nie zważając na defekty*³⁰³. Potwierdza to tezę o humanistycznym podejściu, które przeważa nad chłodną geometrią. Klasyczne piękno opiera się na człowieku, a nie oderwanej od życia abstrakcji. Podziały, ornamenty i rytm budynku pokazują całą złożoność ludzkiej rzeczywistości z jej symetrami, przeciwieństwami, następstwami, tożsamością i ciągłością.

Widać więc, że starożytni korygowali abstrakcyjną, beznamiętną geometrię tak, by odpowiadała naszemu sposobowi odbioru świata i nas w nim. Rob Krier również pisząc o skali podpira się wymiarami człowieka oraz ludzkiej percepcji³⁰⁴. Humanistyczne podejście nie pozwala na ustawienie zasad porządkujących świat ponad życiem. Żelazne zasady, tak jak niedościgła, platońska geometria, nie są piękne dla tego sposobu myślenia. Grecki kanon był stworzony na podstawach empirycznych przez co jego proporcje były lekko „zdeformowane”. Jest to dowód na wzięcie pod uwagę odbiorcy, dla którego żadna stała proporcja nie jest piękna sama przez się i wymaga indywidualnej korekty³⁰⁵. Despotyczne podporządkowanie każdego elementu regułom i brak miejsca na swobodę odbiera kreacji zdolność wyzwalań uczucia przyjemności. Absolutnie zdyscyplinowane dzieła wydają się nieludzkie. Karl Rosenkratz (uczeń Georga Wilhelma Friedricha Hegla) określił estetykę brzydoty, jako sytuację supremacji sztuki nad życiem i humanistyczny pesymizm³⁰⁶. Istnieje definicja komponowania odnosząca się właśnie do postawy, która musi posiadać ludzki punkt spojrzenia. Dopasowujemy rzeczy komponując je wokół siebie. Nakrywając stół dla gości jest się tego bardzo świadomym – rozkłada się poszczególne przedmioty stołu w taki sposób,

³⁰³ bsz, *Iluzje optyczne, czyli jak oczy i mózg nas oszukują*, <http://scienceinpoland.pap.pl/aktualnosci/news,255074,iluzje-optyczneczyli-jak-oczy-i-mozg-nas-oszukuja.html> (dostęp: 21.09.2015), za: J. Olek, *Niedoskonałość symetrii*, „Architectus” 4 (44)/2015, s. 78.

³⁰⁴ R. Krier, dz. cyt., s. 227.

³⁰⁵ A. Horecka, dz. cyt., s. 205.

³⁰⁶ G. J. Dürschke, *Refleksja estetyczna o końcu sztuki i o sztuce końca*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 41.

aby uzyskać efekt harmonii nie tylko między samymi przedmiotami, ale między przedmiotami a ludźmi, którzy będą ich używać. Kompozycja to łączenie rzeczy z konkretnego punktu widzenia. Aranżuje się rzeczy zgodnie według tego, co się widzi oraz zgodnie z perspektywą ludzi zaproszonych do obcowania z nimi³⁰⁷. Od innych sztuk architekturę odróżnia to, że należy ona do tej samej rzeczywistości, co my sami i otaczająca nas natura.

Według Kanta piękne są te przedmioty, które oddziałują i zmysłowo i umysłowo. Czarują odbiorcę swoim wdziękiem i wzbudzają jednocześnie uznanie. Zawierają wdzięk i budzą aprobatę, jak to określił Roger Fry³⁰⁸. Uważa je za połączenie form geometrii (abstrakcja) i natury (konkret). Bez *enthesis* kolumna byłaby nienaturalnym, bo nie poddającym się spłaszczającemu ciśnieniu, abstrakcyjnym kształtem cylindra. Można tu dostrzec połączenie dwóch kantowskich pni poznania – *aisthesis* (piękno racjonalne) i *noesis* (piękno sensualne)³⁰⁹. Starożytni traktowali to drugie niżej od odbioru intelektualnego³¹⁰, ale jak widać w praktyce szukali fuzji obu. Zdaniem Porphyriosa architektura nie dociera do człowieka za pomocą racjonalności, ale zmysłowo³¹¹.

Każda poznana tak zasada nowego klasycyzmu może zostać dalej zmodyfikowana, jeżeli posłuży to ludzkiemu sposobowi strukturyzowania rzeczywistości za pomocą wzroku. Relacja architektury z człowiekiem i jej czytelność to dwie zmienne, które mają bezgraniczny wpływ na projekt.

³⁰⁷ R. Waite, E. Jessel, dz. cyt.

³⁰⁸ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 171.

³⁰⁹ G. Nawrot, *Architektura – sen o miejscu dla pięknych zdarzeń*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 355.

³¹⁰ M. Włodarczyk, *Piękno utracone?*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 457.

³¹¹ D. Porphyrios, *Imitation & Convention...*, dz. cyt., s. 18.

4.2. Minimalizm³¹²

4.2.1. Pojęcie minimalizmu i historia tendencji minimalistycznych w architekturze

Obecny świat mass mediów i szybkiego stylu życia atakuje nas wszechobecnymi informacjami i ogromem wrażeń. Cytując Jerzego Nowosielskiego, gdy patrzymy na całość architektury, a nie tylko najwybitniejsze realizacje, zauważymy, że *już nie ma sztuki... jest ogólny bełkot, bryja malarska, muzyczna i każda inna*³¹³. Nie są to okoliczności sprzyjające odbiorowi piękna. Każdy rodzaj świadomej percepcji wymaga od człowieka zwolnienia i poświęcenia uwagi. We współczesnym świecie nastawionym na szybkie, nachalne doznania można zaobserwować obecność artystów sprzeciwiających się temu pędowi. Jest ona reakcją na obecną w człowieku potrzebę chwili ukojenia zmysłów i spokojnej kontemplacji. Wbrew pozorom architektura cichej refleksji ma duży potencjał bycia dostrzeżoną właśnie dzięki swojej odmienności od nadmiaru obfitości bodźców we współczesnym świecie. Takie podejście cechuje się pięknem jako ilustracją łagodności, a jedną z jego fundamentalnych dewiz jest zachowanie umiaru. Istnieje styl życia, wyjątkowo rozpowszechniony w dizajnie i w architekturze, który ma tę dewizę za swoją naczelną zasadę. Jest to minimalizm.

David Batchelor twierdził: *Problem z minimal artem polega na tym, że nigdy go nie było*³¹⁴. Ten brytyjski artysta idzie dalej w krytyce istnienia tego pojęcia zarzucając mu, że nawet większość artystów kojarzona z minimalizmem uważa ten termin za bez znaczenia, a nawet wprowadzający niepotrzebny zamęt.

Początkowo termin *minimal art* odnosił się do amerykańskiej sztuki z późnych lat 50. XX wieku. Powstanie owego pojęcia jest związane z Barbarą Rose³¹⁵, ale rozpowszechnił je artykuł Richarda Wollheima we wpływowym piśmie poświęconym sztuce noszący

³¹² Rozdział jest rozbudowaną wersją artykułu Autora opublikowanego pt. *Wybrane założenia estetyczne minimalizmu architektonicznego* w recenzowanym czasopiśmie naukowym wymienionym w wykazie czasopism naukowych – „Architectus” 3 (55)/2018, s. 67-82.

³¹³ T. Barucki, *O pięknie ale i o tożsamości naszej współczesnej architektury*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 13.

³¹⁴ D. Batchelor, za: A. Mielnik, *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych. Część pierwsza*, Politechnika Krakowska, Kraków 2011, s. 249.

³¹⁵ Barbara Rose na stronach ABC Art w 1965 r. określiła tak tendencje do sprowadzania form do niezbędnego minimum

dosłownie tytuł – „Minimal Art”³¹⁶. Późniejszy rozwój przyniósł wiele odmian tego stylu zależnych od drobnych różnic czy wpływów kulturowych jak *Essential Minimal*, *London Minimal* czy *Swiss Minimal*. *Minimal art* od tej chwili ewoluował systematycznie do lat 80., kiedy to przekształcił się w „nowy minimalizm”. Termin minimalizm służył do określania zjawisk należących nie tylko do sztuk wizualnych, ale do całego spektrum sztuki: literatury pięknej – Raymond Carver; muzyki – John Cage, Philip Glass; teatru – Robert Wilson; rzeźby – Donald Judd. Jako tendencja o tej nazwie, w świecie architektury fenomen ten jest obserwowany od połowy lat 80. ubiegłego wieku. Minimalizm, oszczędnie operujący formą, kładzie duży nacisk na swoją stronę intelektualną. Bada związki między dziełem a widzem oraz samą przestrzenią. Eksperymentuje ze skalą i umiejscowieniem. Z tych przyczyn, oraz z powodu rezygnacji z mimetyzmu w sztuce, wiele jego dzieł jest zaliczanych również do konceptualizmu. Minimaliści rozpoczęli intelektualizację dzieła sztuki i przeniesienie ciężaru odbioru z artefaktu na relację do niego. W pewien sposób zgłębiał to później konceptualizm. Różnica jest jednak znacząca. W przypadku konceptualizmu cała istota dzieła jest zawarta w myśli, która jest jedynie dopełniana, ilustrowana rzeczywistym artefaktem. W minimalizmie bezpośredni kontakt z obiektem jest niezbędny, a znajomość idei jest wzmocnieniem przeżycia.

Czasopisma „Rassegna” i „Daidalos”, które jako pierwsze w 1988 roku opisywały minimalizm w architekturze współczesnej i niejako wykreowały dla niej pojęcie minimalizmu, również pozostawiły kwestię minimalizmu jako stylu otwartą. Na koniec rozważań autorzy pytają: *Czy jest minimalizm (opisowo) rodzajem architektury, czy (bardziej szczegółowo) rodzajem doświadczenia architektonicznego? Czy jest ruchem o historycznym pochodzeniu, zwolennikach, liderach i pewnym rodzaju celu lub kierunku*³¹⁷?

Massimo Vignelli – projektant – określił minimalizm w architekturze następująco: *Minimalizm nie jest stylem, lecz postawą, sposobem bycia. Jest głęboko pojętą reakcją na hałas, wizualny nieład i wulgarność. Minimalizm jest dążeniem do istoty rzeczy i nie tylko do jej pozoru*³¹⁸. Powyższa definicja, która z grubsza zawiera się w trzecim zdaniu cytatu,

³¹⁶ S. Cheviakoff, dz. cyt., s. 34.

³¹⁷ J. Macarthur, *The Nomenclature of Style: Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architectural Journals*, „Architectural Theory Review” 2 (10)/2005, s.106, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 237.

³¹⁸ M. Vignelli, za: F. Bertoni, *Claudio Silvestrin*, Octavo, Firenze 1999, s. 226.

zdaje się trafiać do dużego grona osób. Przekonuje je podkreślenie, że minimalizm jest bardziej konkretnym sposobem myślenia i filozofią życia, a nie wizualnie rozpoznawalnym nurtem estetycznym. By wyraźnie podkreślić, że jest to bardziej podejście ideowe (objawiające się w charakterystycznej estetyce, ale z niej nie wychodzące) proponowano użycie sformułowania „tendencje minimalistyczne”. Taka postawa wobec nazewnictwa wydaje się bardziej przenikliwa, ale z powodu przyjęcia w architektonicznej literaturze fachowej krótszego określenia *minimalizm* to nim Autor będzie się posługiwał w pracy. Płytkie rozumienie pojęcia minimalizm – jako szarych, nowoczesnych, białych budynków – przyczynia się paradoksalnie do jego popularyzacji. Pojęcie to w sztuce zyskuje ostatnimi laty wyraźną popularność. Wydaje się jednak, że częściowo dzieje się to poprzez zubożanie języka i nazywanie tym modnym terminem tendencji, które dawniej były określane inaczej. Słowa takie jak *prosty*, *surowy* czy *skromny* nie są tak silnie kojarzone z podążaniem za najnowszymi trendami w sztuce wysokiej, mimo że dokładniej opisują stojące za projektem zamiary i wprowadzają większą różnorodność. Obecna prasa mianem minimalizmu określa przesadnie wiele projektów o białych, gładkich płaszczyznach. Jego rozumienie zmierza do wspólnego mianownika strony wizualnej, kiedy to prawda o nim kryje się za motywującymi to siłami sprawczymi i to one są najciekawsze.

Brak gruntownego zrozumienia programu uniwersalizacji i upraszczania w sztuce jest punktem wyjścia dla najbardziej pospolitego zamieszania w terminologii architektury minimalistycznej, a mianowicie mniemania, że architektoniczny minimalizm to po prostu zastosowanie wcześniejszych praktyk *minimal artu*. Tak jak pop art w malarstwie, *minimal art* doprowadził do zwrócenia uwagi na relację rozmiaru do odbiorcy. Nowe spojrzenie stworzyło koncepcję przestrzeni jako struktury, jedności, która według słów Judda zyskała „aspekt architektoniczny”³¹⁹. Ówczesna rzeźba zyskała dodatkowy wymiar poznania, poza wizualnym. Wszelkie podobieństwa między architekturą końca XX wieku i sztuką lat 60. opierają się na podobieństwie w sferze wizualnej. Ich motywacje są odległe, choć nie bez wzajemnych wpływów. Paralela między architekturą a innymi sztukami tworzyłaby kolejne zagadnienie: czy architektura minimalistyczna zrywa z modernizmem tak samo, jak artyści

³¹⁹ S. Cheviakoff, dz. cyt., s. 69.

minimalistyczni pokroju Roberta Morrisa i Judda zrywają z formalistycznym modernizmem? Chyba nie, co zostanie tu skrótowo wykazane na przykładach modernistów początku XX wieku, którzy wyraźnie położyli podwaliny pod ruch minimalistyczny w architekturze.

Wiele celów, jakie postawili przed sobą architektoniczni moderniści, było bliźniaczych do idei artystów związanych z *minimal artem*. Jednym z nich było oderwanie twórczości od podążania drogą *mimesis*, rozumianego jako naśladownictwo form, i skierowanie jej w stronę form abstrakcyjnych. Drugim było dążenie do oszczędnych form, które z powodu małej ilości elementów pozwalają każdemu z nich wyraźnie zaistnieć w percepcji. Zbieżne aspekty dużo łatwiejsze do zauważenia niewprawionym okiem to szczerłość użycia materiałów i odrzucenie ornamentyki. Pomimo powyższych paraleli przedstawiciele obydwu ruchów artystycznych otwarcie wyrzekają się tak silnego pokrewieństwa minimalizmu w architekturze z *minimal artem* sztuk plastycznych. LeWitt – amerykański artysta tego nurtu – zdementował próby wprowadzenia równoważności między tymi pojęciami w słowach: *Architektura i trójwymiarowa sztuka stoją w całkowitej sprzeczności. Pierwsza kreuje przestrzenie o określonej funkcji. Architektura musi być praktyczna, albo jest pomyłką. Sztuka nie jest celowa. Kiedy sztuka trójwymiarowa zaczyna przybierać wartości architektury – takie jak tworzenie przydatnych przestrzeni – jej funkcja artystyczna jest osłabiona*³²⁰. Poza różnicą celów obu artefaktów budynki istnieją w bardzo konkretnym, codziennym kontekście miasta, nad którym architekt nie ma takiej kontroli, jaką ma, i wykorzystuje, twórca *minimal artu*. Relacja przestrzenna do budynku, z którego się korzysta od wewnątrz również nie ma wielu punktów wspólnych ze skalą dzieł rzeźbiarskich.

Zaznaczając różnice między architekturą a sztukami plastycznymi wykazano tu, że bazowanie na teoriach artystów skupionych wokół ruchu *minimal artu* przy dokonywaniu analizy budynków powinno odbywać się z zachowaniem dużej rezerwy. Autor nie odrzuca podobieństw, ale za fundamentalną definicję minimalizmu obrał tę Vignelliego – *Minimalizm jest dążeniem do istoty rzeczy, a nie tylko do jej pozoru, i niczego ponad to*³²¹.

³²⁰ *Art minimal I und II, Katalog Musée de l'art contemporain, Bordeaux 1987*, w: G. Auer, *On the Usefulness of Nothing. Minimalist Forms and Formulae in Architecture*, „Daidalos” 30/1988, s. 96, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 254.

³²¹ M. Vignelli, za: F. Bertoni, dz. cyt., s. 226.

Idea prostoty obecna jest w sztuce od niepamiętnych czasów. Kształty abstrakcyjne były cenione już przez ludy pierwotne³²². Jest to o tyle zastanawiające, że w ich przypadku nie było mowy o reakcji na sentymentalizm i przedstawieniowość realizmu w sztuce. Także świat antyczny posiadał świadomość dwoistego piękna – przedstawieniowego i abstrakcyjnego. Platon przeciwstawiał „piękno istot żywych” „pięknu linii prostej i koła”³²³. Najwyraźniej jeden z zasadniczych kierunków rozwoju działalności artystycznej zasadza się na stałej redukcji formy aż do osiągnięcia piękna. Podejście to nie było heterogeniczne. Inne pobudki przyświecały filozofom w Japonii, a inne sztuce abstrakcyjnej początku XX wieku. Nawet w architekturze europejskiej inne są impulsy architektury Le Corbusiera (puryzm), Adolfa Loosa (*Ornamentlosigkeit*) czy Ludwiga Miesa van der Rohe (*mniej znaczy więcej*). W niniejszym rozdziale omówione zostają procesy w architekturze, które stanowią korzeń dzisiejszej architektury minimalistycznej. Pierwsze z nich da się odnaleźć w harmonijnej i racjonalnej architekturze starożytnej, podtrzymywane i kultywowane następnie przez większą część średniowiecza.

W wiekach średnich, w odpowiedzi na wystawne sanktuaria europejskich zakonów, powstaje zgromadzenie cystersów. Zdaniem założycieli nagromadzenie i przepych wszelkich kościelnych malowideł oraz rzeźb skutecznie odwraca uwagę od Stwórcy, tym samym komplikując główne zadanie świątyni – ułatwienie przeżycia duchowego. Św. Bernard z Clairvaux – cysterski teolog – upominał każdego wiernego o wejście do wnętrza, do przeniknięcia cielesnej powłoki, której odbierał jakiegokolwiek znaczenie. Architektura domów modlitwy powinna być jak sama modlitwa – prosta, precyzyjna i szczerą. U cystersów mury były jasne, a detalowanie klasztorów wymownie ascetyczne. Istotą architektury cysterskiej były światło, klarowne proporcje i brak bogatej ornamentyki.

XIX stulecie charakteryzowało się powrotem do dekoracji, którym niestety nie przyświecała przenikliwa analiza form. Ogromna ich paleta, stanowiąca repertuar inspiracji architektów eklektycznych, była tak niespójnie dobrana, że niektórzy architekci zaczęli wyrażać swój sprzeciw, np. Otto Wagner. Nieprzemyślane kopiowanie starych stylów krytykował on jako drogę donikąd. Społeczeństwo szło w jednym kierunku, architektura – w od-

³²² F. Marc, *100 aforyzmów*, w: *Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 244.

³²³ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 273.

wrotnym. Wagner w zaprojektowanej Pocztowej Kasie Oszczędności w Wiedniu ostentacyjnie wyeksponował gładkie białe płaszczyzny ścian. Następnym ważnym przystankiem na drodze do pełnego zaaprobowania prostoty w projektowaniu był artystyczny ruch De Stijl. Jego twórcy proponowali użycie prostych linii, jednoznacznie określonych kierunków i podstawowych barw z powodów mistycznych. Mimo że czas jego oddziaływania był bardzo niedługi, podobnie jak wiedeńskiej secesji, to oba ruchy można odczytywać jako przejaw rodzących się tendencji, które po latach prób i poszukiwań musiały przerodzić się w coś trwalszego. W ubiegłym stuleciu najdonioślejszymi popularyzatorami architektury prostej i nieozdobnej byli moderniści: Loos, Le Corbusier oraz Mies van der Rohe.

Architekt Loos ogólnoswiatową rozpoznawalność zyskał jako krytyk ornamentu w architekturze. Wbrew bieżącemu przeświadczeniu nie był on przeciwny ornamentowi jako takiemu, w każdej jego postaci. Za naganne uważał stosowanie go przez w pełni nowoczesnego, wykształconego człowieka żyjącego prawdziwie w swoich czasach. Taki osobnik, według austriackiego architekta, zaspokaja swoje potrzeby estetyczne w abstrakcyjnych formach sztuki³²⁴. Loos był przeciwny pięknu jako samoistnej wartości oderwanej od kluczowej dla niego idei – prawdy. Z całą stanowczością odrzucał powierzchowny, stylizowany ornament, który nie był odpowiedni dla czasów jego powstania. Zarzucał takiemu podejściu gruntowny fałsz.

Mniej więcej w końcówce lat 20. XX wieku, kiedy to swoją działalność praktyka kończy Loos, w sąsiednich Niemczech swoje pierwsze realizacje stawia Mies van der Rohe. Jego najczęściej powtarzaną sentencję: *mniej znaczy więcej* (do której sam doszedł w dużo późniejszym momencie kariery) można podsumować: im mniej bodźców zabiegających o uwagę naszych oczu, tym klarowniej są one wyeksponowane i mocniej oddziałują swoją formą i wzajemnymi relacjami. Proces projektowy Miesa van der Rohe to konsekwentne powtarzanie cyklu sublimacji i krystalizacji idei. Zgodnie z jego przekonaniem: *Dopóki idea ta nie stanie się rozbrajająco prosta, tak oczywista, że stanowi ostateczną prawdę*³²⁵. Modernista ten eksplorował ideę platońskiej esencji rzeczy, czemu dawał wyraz po wielokroć cytując dwóch wybitnych mężów Kościoła. Za św. Augustynem powtarzał, że *piękno jest*

³²⁴ D. Leśniak-Rychlak, *Życie, śmierć, architektura* [przedmowa], w: A. Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, przeł. A. Stępnikowska-Berns, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 14.

³²⁵ P. Blake, *Mies van der Rohe – architektura i struktura*, WAiF, Warszawa 1991, s. 26-27, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 245.

blaskiem prawdy, a za św. Tomaszem – *Prawda leży pomiędzy myślą a rzeczą*³²⁶. Mies van der Rohe uważał, że piękno jest demonstrowane przez ciągle unifikowanie w skrupulatnym procesie, który eliminuje wszystko, co nie jest istotą rzeczy³²⁷. Odsiewał w swoich projektach wszelkie nieprzydatne funkcjonalnie elementy celem osiągnięcia zadowalającego wrażenia wizualnego, czystej idei. Jest jeszcze jedna rzecz łącząca Loosa i Mies van der Rohe. To uznanie dla materiału. Jeden i drugi uważają, że siła architektury bierze się z dyscypliny dyktowanej przez materiał. *Wszystko zależy od tego, jak posłużymy się materiałem, nie od samego materiału*³²⁸. Obaj sugerują znalezienie należytych form dla odmiennych tworzyw.

Ważnym miejscem, które cechowało myślenie minimalistyczne jest Japonia. Pod wpływem buddyzmu prostota stała się jedną z najwyższych wartości życia codziennego, a liczne trzęsienia ziemi nie pozwoliły na otaczanie się wieloma meblami. Znalazło to swoje odbicie w architekturze, która zbudowana jest z prostych, drewnianych belek uzupełnionych lekkim, półprzepuszczalnym papierem oraz z drzwi, których przesuwność stara się nie ingerować w przestrzeń pomieszczenia. Frank Lloyd Wright o prostocie Kraju Kwitnącej Wiśni wyrażał się: *To tutaj z poszukiwania tego, co istotne, narodziła się prostota, wyjątkowa cecha tej jednej cywilizacji na Ziemi. [...] Projektant tamtej epoki nie poszukiwał w materiałach i procesach niczego, czym nie były*³²⁹.

Najznamienitsi twórcy architektury minimalistycznej nawiązują otwarcie do dziedzictwa cystersów. Claudio Silvestrin często wymienia św. Bernarda z Clairvaux, a John Pawson opactwo Le Thoronet³³⁰. Budynek mieszkalny Raumplan autorstwa Alberta Campy Baezy odnosi się wyraźnie do budynków Loosa, co akcentuje sam autor. Le Corbusier jest nad wyraz często wymieniany w książkach o architekturze, sztuka Japonii szturmem zdobywa dusze początkujących projektantów, a dewizę *mniej znaczy więcej* zna niemal każdy student pierwszego roku architektury.

³²⁶ J. R. Marcos, A. Zabalbeascoa, *Minimalisms*, GG, Barcelona 2000, s. 65, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 262.

³²⁷ A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 263.

³²⁸ Esej Miesa van der Rohe z niewydanego katalogu wystawy Franka L. Wrighta w Muzeum Sztuki Współczesnej, New York 1940, s. 201, za: H. Read, dz. cyt., s. 106.

³²⁹ F. L. Wright, *Architektura nowoczesna. Wykłady*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2016, s. 151.

³³⁰ A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 239.

4.2.2. Repertuar cech dystynktywnych minimalizmu

Pomimo upływu czasu opisane w historii cechy tendencji minimalistycznych mają duży wpływ na główne założenia estetyczne minimalizmu, jaki dziś obserwujemy. Są to: umiłowanie prostych form i brak uprzedzeń do materiałów przemysłowych oraz eksploatacja roli światła. Charakteryzując kolejno te aspekty, Autor chce wykazać jak architekci wykorzystują powyższe kwestie, gdy dążą do uzyskania pięknego budynku.

Umiłowanie prostych form

Architekci minimalistyczni znani są z korzystania z prostych brył geometrycznych bez dodatków, które komplikują formy. Najczęściej posługują się prostopadłościanami. Kąty proste występują nie tylko między ścianami, ale często budynek wieńczy płaski dach przesłonięty attyką (Highland Pond Guest House w Kolorado pracowni Antoine Predocka; HBH Residence w Southampton pracowni Vincenta Van Duysena). Budynki rzadko mają podkreślone cokoły, gzymsy, obramienia okienne i inne architektoniczne detale. Nawet



Ilustracja 9
Schody ograniczone do stopnic.
Tolo House w Ribeira da Pena, Portugalia, pracownia Álvaro Siza Vieira.

schody, których poręcze i stopnie można by jedynie uprościć, w minimalizmie często są pozabawiane większości elementów poza płaskimi płaszczyznami stopnic i podstopnic (Tolo House w Ribeira da Pena, Portugalia, pracowni Álvaro Siza Vieira (Il. 9); House for a Photographer pracowni Kimura). Wnętrza mają meble robione na zamówienie, aby materiałem, kolorem, a w szczególności swoim występowaniem przed lico ściany nie zaburzały odbioru idealnego prostopadłościowego pomieszczenia. W łazienkach prysznic nie zawsze posiada obudowę, jak np. w Bartos House w Prowansji pracowni Silvestrina. Funkcjonalność i bezpieczeństwo użytkowania są drugorzędne wobec prostoty i czystości geometrii.

Zanik hierarchii

Piękno wynika nie z form, ale z wzajemnej relacji między formami. Redukując systematycznie formy, budynek krok po kroku umniejsza status samych form i przesadzającą wizualnie rolę zaczynają odgrywać jedynie relacje. Claudio Silvestrin w budynku Muzeum Sztuki Współczesnej w Turynie wszystkie drzwi, niezależnie od funkcji, zaprojektował identyczne. O bryłach wieżowca nowego Muzeum Sztuki Współczesnej duetu Kazuyo Sejima oraz Ryue Nishizawa (SANAA) jedyne, co chce się powiedzieć, to że są „poprzesuwane”, a okna w ich budynku szkoły w Essen najłatwiej scharakteryzować słowami „mniejsze i większe”.

Stworzenie obiektu, który będzie miał trudne do wskazania części, wydaje się dla architektury zadaniem niewykonalnym (dobrą próbą jest wnętrze VXO House w Londynie pracowni Alison Brooks). W przypadku fotografii architektonicznej jest już inaczej. Zdjęcia budynków pozwalają już na takie ich ujęcie, które rozpowszechni w świecie budowlę jako jednolitą. Wiele pracowni architektonicznych tworzących w nurcie minimalizmu (Baezy, Jima Jenningsa, Pawsona oraz Form-Kimura³³¹) umieszcza na swoich oficjalnych stronach fotografie, które osiągają to stosując kilka powtarzalnych zabiegów, takich jak wykonanie na wprost fasady czy „płaskie” światło. Dzięki temu poszczególne, zazwyczaj białe, ściany obecne na kolejnych, przesłaniających się planach zlewają się w jedną płaszczyznę. Światło łączy osobne przedmioty. Za jego pomocą wszystko co widzimy znajduje wspólny kontekst i na-

³³¹ Źródła w kolejności: <http://www.campobaeza.com>, <http://www.jimjenningsarchitecture.com>, <http://www.form-kimura.com>, <http://johnpawson.com> (dostęp: 09.01.2017).

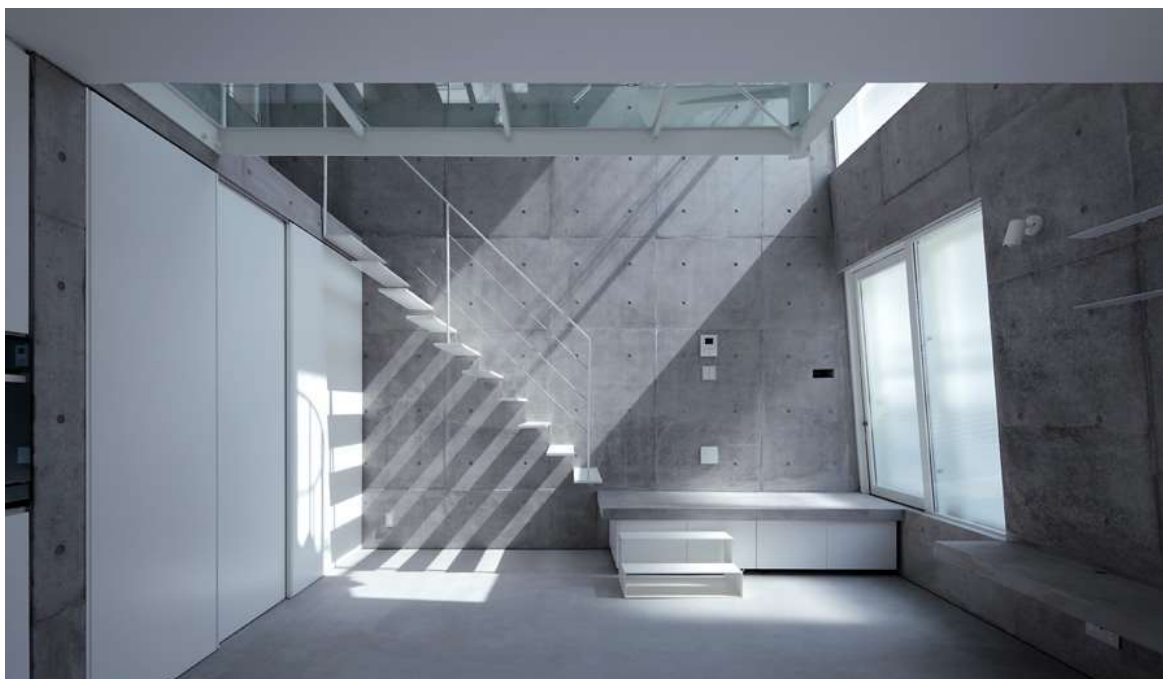
biaera do siebie wzajemnych relacji, jest żywe. Dzieło tak portretowane jest amorficzne, nie-
możliwe do pojęcia umysłem. Twórca uprzytamnia nam potęgę swojej realizacji poprzez
uniemożliwienie ogarnięcia jej rozumem podczas oglądania tych prostych, a zarazem nieu-
chwytnych przedstawień. Efemeryczność budowli, które stają się dwuwymiarowe w rozu-
mieniu de Bottona, osiąga pewnego rodzaju elegancję.

Wyraziste wykorzystanie promieni świetlnych

Kolejną cechą architektury minimalistycznej jest właśnie światło. Przy małej ilości
materiałów i kolorów w obrębie jednego budynku mocne światło wprowadza zupełnie nową
jakość. Rozświetlony obszar to wtedy jeden z zaledwie kilku odmiennych wrażeń w zasięgu
wzroku. Największą intensywność uzyskuje oczywiście na białych tworzywach. Baeza po-
daje, jak kolor architektury jest dobierany z uwagi na umożliwianie pracy światłu: *W archi-
tekturze biel jest czymś więcej niż czystą abstrakcją. Zapewnia bezpieczną i efektywną pod-
stawę do pracy ze światłem: możesz je złapać, odbić, wytrawiać nim, powodować, by ślizgało
się. Kontrolujesz przestrzeń przez kontrolowanie światła, przez oświetlanie białych po-
wierzchni, nadając im kształt*³³². Ciekawe jest obserwowanie, w jaki sposób zastosowanie
filtrów światła, lekkich białych materiałów, przezroczystego szkła lub różnego rodzaju ekr-
anów rozprasza światło, nadając obiektom wrażenie, że mogą oprzeć się prawu grawitacji.

Światło w minimalizmie nie ma zatem odbić się od powierzchni przekazując od-
biorcy kształt i kolor. Pełni inną rolę niż w nowym klasycyzmie, w którym służy ono czło-
wiekowi oświetlając ważne miejsca. W minimalizmie światło jest celem samym w sobie,
a nie sposobem ukazania czegoś. Jest rodzajem świetlistej materii. Doceniamy je, a nie
obiekt w jego świetle. Szczególnie widać to u twórców z Japonii, np. u Tadao Andō (m. in.
w domu Koshino w Ashiya), Junichi Sampei (m. in. w House Tokyo (Il. 10)) i Kimury
(m. in. w House of Nostalgia). Okna nie służą tu tylko dla dostarczenia światła do środka,
ale są skrupulatnie zakomponowanymi ramami, przez które w konkretne miejsce pada za-
planowanego kształtu plama świetlna. Kształty te, podobnie jak bryły, są u minimalistów
zazwyczaj syntetyczne i należą do tych najprostszyc. To linia, trójkąt, prostokąt.

³³² A. Pizza, *The Quest for Abstract Architecture*, w: Alberto Campo Baeza – *Works and Projects*,
red. A. Pizza, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część druga*,
dz. cyt., s. 293.



Ilustracja 10
Wyraźne światło padające na proste formy.
House Tokyo, pracownia Junichi Sampei.

Perfekcja

Ważną cechą minimalizmu jest perfekcja wykonania. Wynika ona z przeświadczenia, że istnieje takie stadium udoskonalania polegającego na upraszczaniu, które nie pozwala już na dalsze zmiany. Pawson dąży do doskonałości jakości, którą osiąga przedmiot, gdy nie można go już ulepszyć przez odejmowanie i gdy wszystkie komponenty, detale i połączenia są zredukowane do samej istoty³³³. Jest to architektura, która w najdrobniejszym szczególe powinna być wykonana z absolutną doskonałością. Jej twórcy przykładają dużą wagę do połączeń płaszczyzn, wykonania tynków czy włączników światła. Nie tylko forma, do której nie da się nic dodać ani ująć, jest spełnieniem zamysłu architekta, ale także techniczna strona budynku nie powinna zostawiać żadnego miejsca na zmianę. Według Pawsona każdy komponent i detal jest swoją idealną esencją³³⁴. Ludzkie lub materiałowe ograniczenia nie powinny zostać ukazane. Perfekcyjnie opracowane detale to np. oświetlenie idealnie zlicowane ze ścianą w domu Atrium w Walencji pracowni Fran Silvestre Arquitectos; podobnie roz-

³³³ J. Pawson, *Minimum*, dz. cyt., s. 7.

³³⁴ J. Pawson, *Pause for thought*, „El Croquis” 127/2005.



Ilustracja 11
Perfekcja detalu łączenia szyb pod fragmentem pełnej ściany.
Hoffman House, Walencja, pracowni Frana Silvestre'a.



Ilustracja 12
Idealnie gładka biel.
Dom w Leirze, Portugalia, pracowni Airesa Mateusa.

wiązane ukryte drzwi w ogrodzeniu domu Picornell na Majorce pracowni Pawsona; perfekcyjne, niewidoczne połączenie tafli szyb w biurowcu z Zamorze, Hiszpania, pracowni Bazezy; szyba przycięta co do milimetra na styku ze ścianą w domu Hoffman House w Walencji pracowni Frana Silvestre'a (Il. 11).

Cecha ukazuje się także w większej skali. Gładkość i biel płaszczyzn oraz jej łączenie w domu w Leirze, Portugalia, autorstwa Airesa Mateusa jest perfekcyjna (Il. 12). Tak samo należy postrzegać brak nawet najmniejszej różnicy poziomów między posadzką wnętrza, szyną przesuwnych drzwi, nawierzchnią na zewnątrz i nawet lustrem wody w basenie hotelu Emil Nakijin na górze Nakijin lub willi Sea Front w Nagawie – oba w Japonii, oba pracowni Shinichiego Ogawy.

Fenomenologiczne szukanie esencji każdego materiału

Powszechnie wśród minimalistów można stwierdzić brak uprzedzeń do jakichkolwiek materiałów. Piękne materiały cenią sobie wszyscy architekci, ale są takie, które wykorzystują tylko minimaliści. Shigeru Ban tworzy architekturę dosłownie z papieru, Pei pokrył Luce Memorial Chapel w Taichung glazurowanymi płytkami, Andō kryje Casa Wabi w Puerto Escondido, Meksyk, strzechą, a zaprawa w Life House niedaleko Llanbister, Walia, pracowni Pawsona wręcz wylewa się spomiędzy cegieł, nie wspominając o niezliczonych realizacjach z blachy kontenerów transportowych. Świadczy to o tym, że minimaliści bardziej odnajdują stosowność i język konkretnego materiału pozwalający mu na osiągnięcie piękna, niż używają ich ze względu na prestiż. Obcowanie z dawnymi dziełami sztuki w placówkach muzealnych budzi przekonanie, że kiedyś surowce, w których wykonywano wybitne dzieła, musiały same się wyróżniać – kosztowne marmury, kość słoniowa, srebro, złoto oraz bursztyn cieszyły się estymą. Rzeczywistość jest jednak inna.

Minimaliści zrobili coś więcej niż wyniesienie na wyższy poziom godności nietradycyjnych materiałów i zdobycie się na uznanie dla brzydkich *przedmiotów niższej rangi* (jakie to imię nadał im Tadeusz Kantor³³⁵), ale osłabili rangę tych drogocennych dotychczas. Zumthor mówi: *W kontekście obiektu architektonicznego mogą one [materiały] nabrać wa-*

³³⁵ E. Grządek, *Grupa Nowohucka*, Culture.pl 12.2010, <http://culture.pl/pl/tworca/grupa-nowohucka> (dostęp: 22.11.2017).

lorów poetyckich. W tym celu niezbędne jest wygenerowanie w samym obiekcie odpowiedniego związku form i sensów, ponieważ materiały jako takie nie są poetyckie. Sens, który należy nadać materialnemu tworzywu, leży poza granicami reguł kompozycyjnych. Namacalność, zapach i sposób akustycznego wyrażania się materiałów to jedynie składniki języka, w którym pragnę się wypowiedzieć³³⁶. Dla Zumthora beton nie jest wielokrotnie przeanalizowanym materiałem, o jakim nie da się już „powiedzieć” architektonicznie nic oryginalnego. Patrzy on na to tworzywo świeżym spojrzeniem widzącym zestaw cech: szarą barwę, chropowatą fakturę od góry a gładką i szklistą od strony szalunku (szczególnie widoczne dzięki ślizgającemu się światłu w Kościele Światła w Ibaraki pracowni Andō). Czuje jego woń i zimną temperaturę, rozeznaje odporność na ściskanie. Pisząc po Heideggerowsku minimaliści interesują się *symbekotą* – zewnętrznymi właściwościami, a nie *hypokeimonem* – rdzeniem, istotą rzeczy³³⁷. Inny minimalista – Baeza – mówi: *Jak my – architekci – moglibyśmy nie podpisać się pod definicją formy, jako „ujawnionych cech samego materiału” na drodze do osiągnięcia piękna*³³⁸? Myśl wymienioną przez Baezę przywoływał największy architekt przełomu XIX i XX stulecia – Wright. Ojciec nowoczesnego ruchu w architekturze również widzi w poszanowaniu materiału drogę do osiągnięcia piękna: *Choć może się to wydawać dziwne, piękno drewna polega na szczególnych właściwościach drewna. [...] Metody pracy, które nie wydobywają z drewna właściwych mu cech, nie są „plastyczne”, a zatem należy je uznać za nieodpowiednie. To, co nieodpowiednie, nie może być piękne*³³⁹. Dla niego beton jako sztuczny kamień jest zupełnie pozbawiony wartości estetycznej, ale jest jej pełen jako plastyczny materiał. Synteza poznania tworzywa, która wyprzedza każdy inny sąd to domena fenomenologów, takich jak Croce lub Dufrenne. Przemyslenia są późniejsze niż intuicja, która odbiera materiał na jego najnaturalniejszym, zmysłowym poziomie.

³³⁶ P. Zumthor, dz. cyt., s. 10.

³³⁷ C. Woźniak, dz. cyt., s. 50.

³³⁸ A. C. Baeza, dz. cyt., s. 3.

³³⁹ F. L. Wright, *Architektura nowoczesna. Wykłady*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2016, s. 128.

4.2.3. Minimalizm a teorie piękna

Minimalizm a piękno jako proporcja

Powyższy rozdział podsumowuje cechy architektury minimalistycznej. Proste formy dążące do ideału, pozbawione zbędnych dodatków i wyraźnej hierarchii można odczytać jako dążenie minimalistów do harmonii jako odbicia porządku całego świata. Baeza opisuje ponadczasowe piękno jako sprzężenie wszystkiego we wszechświecie. W swoim eseju *Relentlessly Seeking Beauty* opisuje średnicę 43 m jako idealną i przez to wykorzystaną w kilku projektach³⁴⁰. Da się tu wyczuć klasyczne myślenie o wszechogarniającej wszystko Wielkiej Teorii Piękna.

Piękno relacji, którym charakteryzuje się minimalizm, jest łatwiejsze do osiągnięcia za pomocą jasno określonych brył. Sztuka niefiguratywna, czyli dążąca do prostych, możliwie abstrakcyjnych elementów wyrazu artystycznego, takich jak czysty kolor, linia prosta itd., jest dużo bliżej uwolnienia się od subiektywizmu. Wzajemne oddziaływanie pomiędzy elementami, ich energia, jaka rodzi się przez konkretne zestawienie, jest silniejsza niż ta, wywodząca się z właściwości każdego z elementów. Komponenty zyskują na indywidualności i ważności poprzez swoje ułożenie, relację z najbliższym kontekstem. Bardzo mocno było to podkreślane przez artystów minimalistycznych: *Wzajemny wpływ jednego elementu na drugi, bardziej niż tożsamość każdego z nich, jest tym, co jest kluczowe – choć oczywiście zmiana tożsamości każdego składnika byłaby co najmniej równie drastyczna, co jego umiejscowienie. [...] Poszczególne elementy nadają sobie nawzajem znaczenie właśnie dzięki ich zestawieniu*³⁴¹. Strzeмиński też uważał, że kształty na obrazie nie istnieją z konieczności własnego bytu, ale z potrzeby służenia innym kształtom³⁴². Piet Mondrian za czynnik doznania piękna plastycznego uważał samą relację³⁴³. Także i na ten temat wypowiedział się Baeza: *Piękno, o którym dyskutujemy, przychodzi do architektury z pomocą precyzji*³⁴⁴. Nie chodzi o precyzję wykonania, ale o przemyślane, dokładne

³⁴⁰ A. C. Baeza, dz. cyt., s. 7.

³⁴¹ M. Fried, *Art and Objecthood*, w: *Art in Theory...*, dz. cyt., s. 829.

³⁴² Wł. Strzeмиński, *Unizm w malarstwie*, w: *Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 244.

³⁴³ P. Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie (1917)*, w: *Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 367.

³⁴⁴ A. C. Baeza, dz. cyt., s. 5.

umieszczenie każdego elementu. Jak w poezji, gdzie słowo samo w sobie nie ma takiej siły oddziaływania, jak w przemyślanym zestawieniu z innymi.

Owa współzależność, jaka istnieje pomiędzy częściami budynku, albo rozumując na innym szczeblu – pomiędzy płaszczyznami a profilami – stwarza unikalne doznanie przestrzeni. Pojęciem centralnym, wokół którego skupia się cały zamysł, przestają być ściany, słupy i analogiczne elementy konstrukcji, ale sama przestrzeń, której nie da się dłużej nazywać pustką (np. przestrzeń ograniczona słupami na zewnątrz James Simon Gallery w Berlinie pracowni Davida Chipperfielda). Staje się pełna sensów i gęsta od wyczuwalnych zależności. W katalogu wystawy *Minimalism* w Tate Modern czytamy: *Przestrzeń bardziej niż forma jest w centrum ruchu minimalistycznego, ideą minimalizmu jest rozwój aktywnej przestrzeni, która w sposób radykalny zmienia znaczenie przedmiotu jako sztuki, gdy widz ma świadomość własnej percepcji, poruszając się w dynamicznej przestrzeni*³⁴⁵. W minimalizmie architektonicznym przestrzeń „między” jest ewidentnie zmanifestowana. Nie forma jest najważniejsza, ale przestrzeń życia. Baeza uważa, że w tak opanowanej przestrzeni da się poczuć poetyckie piękno.

Uniwersalność formy minimalistycznej to ciągły proces redukowania. Odejmuje się elementy tak, by nie zaburzyć odbioru dzieła. Zadaniem jest osiągnięcie jak najoszczędniejszego wyrażenia idei. Odejmuwanie, by nadać klarowność znaczeniu, zamiast dodawania, by wzbogacić przekaz – oto dewiza minimalizmu. Doktryna, która stoi w sprzeczności z naczelną zasadą postmodernizmu. Minimaliści, uważający się za filozofów, patrzą na architekturę postmodernistyczną jak na niepoważną zabawę, może nawet ośmieszanie sztuki budowania. Jak na karykaturę architektury. Karykaturzyści wiedzą, że to odstające części twarzy – nos i uszy – są najszybszą drogą do zbudowania wrażenia groteski. W karykaturze oczy rzadko odgrywają jakąś rolę. Dużo częściej wysmiewa się brwi, a nawet okulary. Groteskowe jest bowiem to, co odstaje od ciała, wykracza poza jego granice. Minimalistom bliskie jest piękno idealnej formy, która jest spójna i klarowna. Wzorzec dla którego rozczłonkowane, rozwichrzone oblicze jawi się jako brzydkie. Na wyższym poziomie także dążą do piękna ideału, nie zaś wynaturzonej karykatury formy (formy w rozumieniu Platona, czyli

³⁴⁵ M. Auping, *Beyond the Sublime*, katalog *Minimalism*, Tate Gallery, Liverpool, 1989, za: G. Picazo, *Minimalistyczna przestrzeń i czas*, w: V. E. Savi, J. M. Montaner, *Less is more – minimalismo en arquitectura y otras artes*, Barcelona 1997; s. 116, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 254.

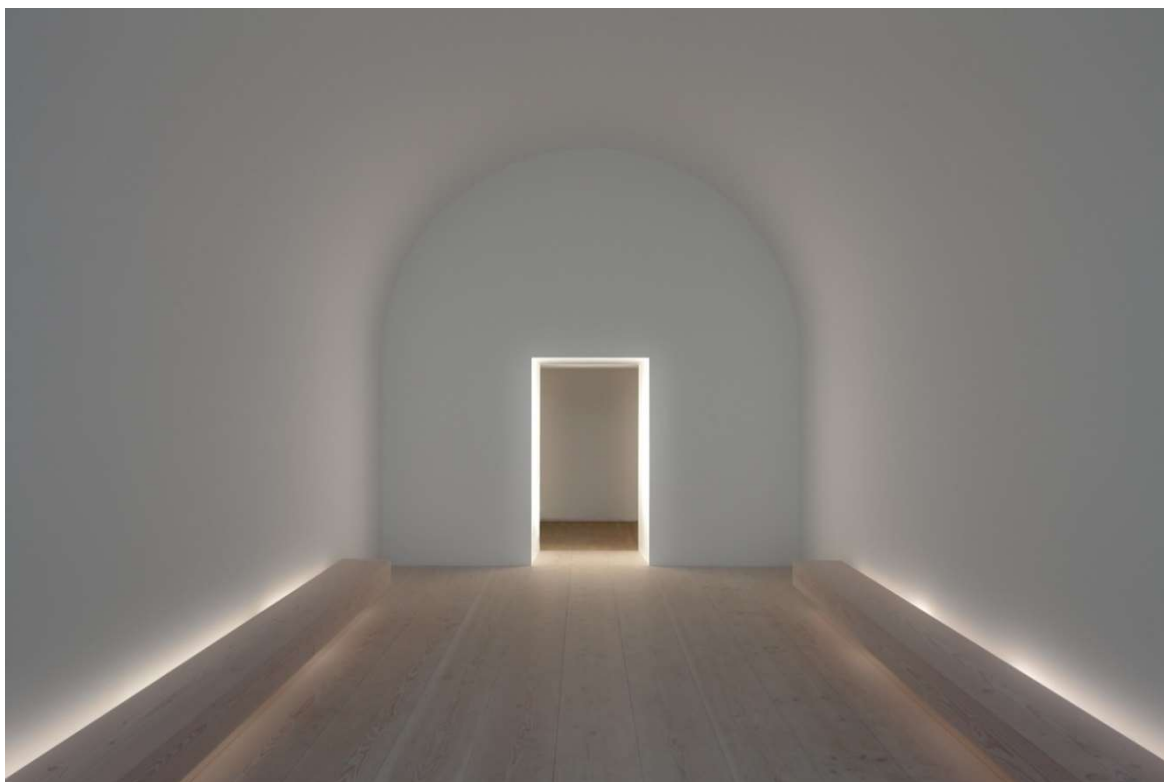
jako *eidos* – formy pojęciowej, w odróżnieniu od *morphe* – formy widzialnej)³⁴⁶. Upraszczenie musi być rafinacją myśli i kształtu, a nie spłaszczeniem i trywializowaniem. Kiedy jednak nie jest zachowany zdrowy rozsądek, każda zasada może dać efekt przekraczający granicę. Jako krytyka pod adresem nieumiarkowania niech posłużą słowa Zimmermanna z 1865 r.: *Rzeczy proste ani się podobają, ani nie podobają*³⁴⁷. Za warunek stawiał obecność dostrzegalnych części pozostających w jasnej relacji. Takiej, która pobudza do próby zrozumienia zależności i opisanie. Gdy tego brakuje, według Zimmermanna nie można w zasadzie mówić o istnieniu formy. Tę definiował on jako układ części. Arnheim dochodzi do tak radykalnej myśli, że gdyby mózg człowieka interesował się wyłącznie prostotą, to elementarny akt zobaczenia w ogóle nie miał by miejsca³⁴⁸. Widziany przedmiot jest sumą zwiększania i zmniejszania napięć wzrokowych. Siła rozpędu podczas redukcji formy może nastęrczać problemy w uchwyceniu odpowiedniego momentu, kiedy poprzestać. Japończycy od dawna byli świadomi tej pułapki. Jako mistrzowie minimalizmu mają nawet fachowy termin – *shibui*. Oznacza ono świadomość, kiedy należy zaniechać upraszczania, by nie przegapić efemerycznego momentu piękna.

Postawa inicjatorów *minimal artu* – Judda i Morrisa – bazuje na jeszcze odmiennym podejściu do hierarchii elementów. Zgodną ambicją obu (pomimo różnic w innych kwestiach) była rzeźba jako całość, a nie zestawienie części. Psychologia około stu lat temu doszła do wniosku, że nieprawdą jest, jakobyśmy patrząc rejestrowali kawałki całości. Według jej aktualnej wiedzy zawsze widzimy tylko pełnię. Patrząc naturalnie na twarz drugiego człowieka nie widzimy osobno oczu, nosa i uszu. Melodii nawet nie da się usłyszeć jako składającej się z oddzielnych dźwięków. Jedynie całość jest realna, elementy istnieją tylko w teorii (i po długotrwałej analizie). Judd i Morris marzyli o rzeźbie pozbawionej relacji między elementami. Szczytowym osiągnięciem byłaby taka forma, gdzie części nie są nawet możliwe do wskazania, ale zdając sobie sprawę z niemożliwości zadania Judd pozwolił sobie na konieczne ustępstwo: *Wszystko, co nie jest zupełnie proste zaczyna dzielić się w jakiś sposób na części. Problemem jest, by być w stanie tworzyć różne rzeczy w obrębie*

³⁴⁶ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 257.

³⁴⁷ Tamże, s. 267.

³⁴⁸ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja...*, dz. cyt., s. 410.



Ilustracja 13
Budynek bez łatwych do porównania wymiarów.
The Store X, Londyn, pracownia Pawsona.

*działa i jednocześnie nie złamać pełni, jaką ono posiada*³⁴⁹. Zbliżona do Wielkiej Teorii Piękna (i często z nią mylona) jest teoria piękna jako *jedności w wielości*. Nie jest ona wariantem Wielkiej Teorii, gdyż nie zakłada żadnego szczególnego układu części i proporcji. Patrząc na rezydencję w Tokio pracowni Yasuhiro Yamashity, trudno znaleźć jakiegokolwiek wymiar odniesienia. Jedynym jest bardzo proste okno, którego nie ma do czego porównać. Podobny efekt uzyskuje kompozycja sklepu The Store X w Londynie pracowni Pawsona poprzez zatarcie granic między sufitem a ścianami i zakamuflowanie tych na łączeniu ścian z podłogą (Il. 13).

Warto pamiętać, że to, co bezkształtne albo trudne do objęcia rozumem i oddania słowami, wcale nie musi być nieokreślone ani bezkresne. I przeciwnie – to, co bezkresne, niekoniecznie jest bezkształtne. Sprowokowało to również Reada do wyrażenia poglądu:

³⁴⁹ M. Fried, *Sztuka i przedmiotowość*, Artoon 17 / 2008, s.17, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część druga*, dz. cyt., s. 287.

Wątpliwe czy to, co bezkształtne, daje się w ogóle pojmować w oderwaniu od form skończonych – [John] Ruskin stwierdził kiedyś, że efekt nieskończoności osiąga się w malarstwie „zwykłym odległym punktem świetlnym, byleby dawał on wrażenie czegoś w rodzaju ucieczki od wszystkich przedmiotów skończonych znajdujących się wokół”³⁵⁰. Minimalizm podchodzi do kwestii proporcji w sposób charakterystyczny, ale niewątpliwie wzajemna relacja kilku bardzo konkretnie zarysowanych elementów jest w centrum uwagi jego twórców, gdy myślą o pięknie.

Minimalizm a piękno konceptualne

Idea piękna w architekturze minimalistycznej koncentruje się na umiarze w życiu i poświęceniu się kontemplacji. Prostota życia, którą rzeczywiście kieruje się np. Pawson, wyraża się w prostocie architektury. Jest to zatem postawa silnie moralna, a etyka i estetyka wchodzi ze sobą w relację.

Minimalizm nieprzypadkowo nazywany jest architekturą ciszy i medytacji. Swoją powściągliwością w używaniu żywych kolorów i zapadających w pamięć kształtów wysyła sygnał o idei nie z tej rzeczywistości. Brak konkretów, jak w sennej marze, spotęgowane przez pierwszoplanową rolę światła rodzi uczucia mistyczne i wzniosłe. Na koniec brak widocznych śladów powstawania tej architektury pozwala podejrzewać, że piękno stara się być odbiciem nie otaczającego świata, ale czegoś nieosiągalnie niebiańskiego. Sugestywny język Baezy tylko to potwierdza: *Proste podium z rzymskiego trawertynu, o idealnej wysokości, aby przenieść nas do innego świata. [...] A wszystko z dokładnymi wymiarami i proporcjami: nic tutaj, nic tam, a cud się dzieje. Architektura zdobyła piękno na wieczność*³⁵¹.

Minimalizm jest dążeniem do absolutnego ideału. Andō uważa, że unika się słowa *piękno*, gdyż nie kojarzy się ono z rzetelnym, chłodnym umysłem, ale ze zwodniczymi zmysłami. Architekt nie zgadza się z tym, czując wyraźną relację piękna i intelektu oraz znaczącą rolę piękna w życiu³⁵². Baeza uważa tę racjonalizację za drogę do osiągnięcia piękna: *Piękno w architekturze jest dyktowane rozumem. Zawsze broniłem i nadal bronię rozsądku*

³⁵⁰ H. Read, dz. cyt., s. 91.

³⁵¹ A. C. Baeza, dz. cyt., s. 8-9.

³⁵² B. P. Jękot, dz. cyt., s. 71.

jako podstawowego instrumentu do osiągnięcia piękna³⁵³. Wielka Teoria Piękna w średnio-wieczu bywała różnie doprecyzowywana. Jedno z takich uszczegółowień głosiło niezdolność zmysłów do docenienia piękna. Prawdziwe piękno wymaga poznania go przez rozum, a zmysły nigdy nie będą jedyną, wyłączną drogą do jego poznania. Mogą co najwyżej pomóc. Siła obcowania z pustką wynika z kontemplacji wykraczającej poza proste skojarzenia barw i form. Odbiorca, wychodząc poza granice doznawania budynku jako bryły, nie porusza się w swoim umyśle pomiędzy znakami i wspomnieniami. Doświadcza on wtedy przeżycia bardzo mało dosłownego i uchwytnego, przez co niemal niemożliwego do opisanie.

Cage, amerykański kompozytor znany z kompozycji 4'33³⁵⁴, tym przełomowym dziełem zwrócił uwagę na niemożliwość uniknięcia bodźców słuchowych: *Nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń lub pusty czas, zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia*³⁵⁵. Nawet cisza może być różna. Można odczuwać strach podczas ciszy przed burzą albo bezpieczeństwo podczas odświeżonej ciszy zimowego krajobrazu. Podobnie można rozpatrywać biel architektury minimalistycznej. Inny minimalista – LeWitt – uważał paradoksalnie, że *najbardziej interesującą cechą charakterystyczną sześcianu jest to, iż jest on relatywnie nieinteresujący*³⁵⁶.

Pozorna pustka czy rzekoma nicość wcale nie muszą być nijakie w sferze wizualnej i nietreściwe w znaczeniowej. Celem minimalistów nie jest odarcie architektury ze znaczenia, ale coś dokładnie odwrotnego. Upraszczając, dążą do wypracowania doświadczenia o poziomie wielowymiarowości, jaki nieosiągalny jest dla innych nurtów. Prostota form nie jest tożsama prostocie doświadczenia. Minimalizm nie jest przez to ubogi w swoim przekazie, jak może się to wydawać. Matisse, który syntezy poszukiwał za pomocą pędzla, stał na stanowisku, że im głębsza myśl realizowana jest w dziele malarskim, tym pełniejsza musi

³⁵³ A. C. Baeza, dz. cyt., s. 2.

³⁵⁴ Kompozycja ta składa się z 4 minut i 33 sekund ciszy. Muzycy nie wydają z instrumentów żadnego dźwięku, ale nastawiona na odbiór słuchowy widownia z upływem czasu coraz większą uwagę poświęca otoczeniu. Zaczyna słyszeć szmery i szelesty, czyli dźwięki otaczającej rzeczywistości.

³⁵⁵ D. Revill, *The Roaring Silence: John Cage – a Life*, Arcade Publishing, New York 1993, za: J. Kosiński, *Architektura – przestrzeń „ograniczona”*, „Przestrzeń i forma” 16/2011, s. 235, <http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.baztech-article-BPS1-0047-0059> (dostęp: 06.06.2017).

³⁵⁶ F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002, s. 9, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część druga*, dz. cyt., s. 287.

być skalą środków wyrazu artysty, dookreślając, że termin „pełniejsza” nie jest synonimem określenia „bardziej skomplikowana”³⁵⁷.

Wieloaspektowa relacja pomiędzy oczywistością doświadczenia percepcji a prostotą architektury była poruszana już przez Wrighta: *Prostota jest porządkiem strukturalnym. [...] Natomiast to, co oczywiste, nie musi być wcale prostsze niż to, co ukryte. Oczywistość po prostu znajduje się w zasięgu naszego horyzontu poznawczego i łatwiej nam ją dostrzec, to wszystko*³⁵⁸. Mies van der Rohe (który zaczerpnął tę myśl od Hendrika Berlage’a), podobnie jak artyści *minimal artu*, nie miał na celu budowania nowych form, „wymyślania” ich, ale „odnajdywania” i powrotu do zapomnianego napięcia, jakie się w nich skrywa³⁵⁹.

Minimalistyczny budynek dowolnie posługujący się pozbawioną ornamentu formą może zaowocować kompletną architektoniczną kłęską. Polscy minimaliści Piotr Brzoza i Marcin Kwietowicz o zaprojektowanym przez siebie „domu artystki” mówią: *Chcieliśmy nie tyle dążyć do najprostszycy geometrycznie, wyestetyzowanych form, bo tak dzisiaj pojmowane jest słowo „minimalizm”, a o wiele bardziej szukaliśmy współczesnej definicji „prostoty”*³⁶⁰. Patrzenie na zwykłą, płaską powierzchnię nie daje satysfakcji wizualnej. Dobrze wyjaśnia to August Endell, który tłumaczy jak mało napięcia jest w prostej linii. Krzywa linia oferuje zmienne wrażenia, podczas gdy statyczność prostej zniechęca do dokładnego przyglądania się i najczęściej ogranicza się do pobieżnego rzutu okiem³⁶¹. Formy naturalne uproszczone do abstrakcji – jak gest zamachniętej ręki zamieniony w idealny geometrycznie łuk – tracą na swojej sile wywoływania uczuć. Natura skopiiwana dosłownie, a nie zsyntetyzowana, klarowniej oddziałuje na naszą sferę uczuć. Minimalizm nie chce jednak wywołać w nas tych najprostszycy, najbardziej zwierzęcych uczuć, jak np. strach. Idzie dalej i odwołuje się do uczuć wyższego rzędu. Tych, które czynią nas ludźmi, tych połączonych z rozumem. Dlatego uproszczona forma musi być formą zsyntetyzowanej idei, a nie banalnym kształtem. Wymowna prostota wymaga wielkiego wysiłku do jej osiągnięcia. Nie

³⁵⁷ H. Matisse, dz. cyt., s. 91.

³⁵⁸ F. L. Wright, dz. cyt., s. 215.

³⁵⁹ M. van der Rohe, za: K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, Milton Keynes 1992, s. 161.

³⁶⁰ A. Kleczyk, *Współczesne trendy w projektowaniu. Minimalizm*, bryla.pl, 10.2016, <http://www.bryla.pl/bryla/56,154445,20893736,wspolczesne-trendy-w-projektowaniu-minimalizm.html> (dostęp: 15.10.2017).

³⁶¹ A. Endell, *The Beauty of Forms and Decorative Art*, w: *Art in Theory...*, dz. cyt., s. 63-64.

powinna być ona punktem wyjścia. Vittorio Gregotti zwerbalizował tę myśl następująco: *Sztuka i architektura nie są proste, one tylko mogą się stać proste*³⁶².

W *minimal arcie* wyraźnie widać ujęcie fenomenologiczne polegające na odrzuceniu wewnętrznego istnienia obiektu, jego znaczenia i symboliki, a koncentrację jedynie na zewnętrznych bodźcach – fenomenach. Uczucie skupienia i ciszy jest gotowe do wypełnienia do dowolną treścią. Nie jest ono od razu ukierunkowane w jedną stronę. Materiały w minimalizmie nie niosą ze sobą gotowego repertuaru odniesień i skojarzeń. Są zupełnie „czyste” w tej sferze dla twórców i takie według nich mają się jawić odbiorcom.

Znany jest przekaz o opacie Sugeriuszu umieszczającym na początku XII wieku na drzwiach opactwa Saint Denis prośbę o poświęcenie mniejszej uwagi samemu materiałowi (dokładnie złotu) na rzecz właściwego uznania dla sztuki artystycznego rzemiosła. Po trzech wiekach Alberti powrócił do tej myśli rozwijając ją tak: *Nawet złoto upiększone sztuką malarską ceni się bardziej niż czystą wagę złota*³⁶³. Przykłady te mają za zadanie ukazać długą historię poglądu, który ideę i zamierzenie artysty przekłada ponad wspaniałe, naturalne wartości tkwiące w samym materiale. Pierwsze podejście mówi o tym, że mimo wartościowego tworzywa, sztuka artysty jest ważniejszy. Zapewne podpisałby się pod nim Claude Perrault – pierwszy nowożytny subiektywista, który wpłynął na nieobiektywne widzenie piękna w architekturze. Odrzucał on piękno jako efekt znakomitego doboru proporcji. Nie twierdził on jednak, że w ogóle nie ma naturalnego piękna. Uważał właśnie szlachetne materiały i perfekcyjne ich opracowanie za piękne³⁶⁴. Podejście Albertiego było podobne – tworzywo jest istotne, ale zręczność eksperta może podnieść jego prestiż. Podejście to pojawiło się też bardzo wyraźnie równo w połowie XX wieku.

Minimalizm łączy oba metafizyczne podłoża Wielkiej Teorii Piękna. Odnośnie materiałów minimaliści odnajdują czyste piękno w realnym świecie, w wielkim kosmosie. Przy uniwersalnej prostocie i ponadludzkim charakterze swoich dzieł są bliżsi poszukiwaniom nieosiągalnego ideału piękna. Druga postawa to wymieniany już w tym tekście Platon i jego idealistyczna teoria piękna.

³⁶² V. Gregotti, *Desde el interior de la arquitectura. Un ensayo de interpretación*, Ediciones Península, Barcelona 1983, s. 94, za: S. Cheviakoff, dz. cyt., s. 80.

³⁶³ L. Brogowki, *Sztuka i człowiek*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 28-29.

³⁶⁴ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 250.

Na drzewie genealogicznym rozwoju sztuki można zauważyć dwa wyraźne pnie – pierwszy oparty na poszukiwaniu piękna uniwersalnego, zewnętrznego, a drugi związany z wnętrzem artysty, jego ekspresją i indywidualną wrażliwością. Pierwszy dąży do obiektywności, drugi odsuwa się od niej w stronę subiektywizmu. Minimalizm z pewnością wyrasta z pierwszego pnia.

Mimo że pojęcie geniusza istniało w starożytności, to jego obecna definicja zaczęła kształtować się w renesansie. To wtedy ślady pracy artysty, jego cudowne dotknięcie, stały się pożądaną sygnaturą. Naśladownictwo form natury nie stanowiło już jedyne, najwyższego kryterium oceny. Obraz był cenniejszy, jeżeli wielki twórca pozostawił na nim ślad pędzla, a rzeźba, gdy posiadała odcisk ręki mistrza. Doszło do tego, że miały je nawet odlewy z brązu. Mimo że minimaliści mogą budować z prawie każdego materiału, jak wykazano w poprzednim rozdziale, to na żadnym z nich nie zostawiają śladów swojej pracy. Chwalą cechy samego materiału, ale poza jednym Zumthorem wydają się nie darzyć takim podziwem samej pracy z nim, procesu. Rzadko znajdzie się na ich realizacjach szalunek odciśnięty w betonie czy ślady łupania kamienia. Ich gładkie płaszczyzny zdają się być nie z tego świata, immanentne. Pozbawione są oznak brutalnego kształtowania, jak i powolnego ewoluowania do obecnej postaci. Nie wiadomo, czy ich obecny wygląd jest efektem pracy człowieka, czy produkcji przemysłowej, a jeżeli wyszły spod ręki rzemieślnika, to jego psychika pozostaje zupełnie ukryta. Są idealnie jednobarwne i jednorodne w kształcie. Nawet niewidoczne gołym okiem niedoskonałości w fakturze są podświadomie odnotowywane i wywołują uczucie niepokoju³⁶⁵. Perfekcję udaje się uzyskać za pomocą używania odpowiednich materiałów. Minimalizm objawia się tak samo w poszukiwaniu transparentności i niematerialności, jak w tworzeniu solidnych, masywnych obiektów. Jest to podejście odwrotne do tego, jakie przejawiał w swojej namacalnej i konkretnej architekturze Mies van der Rohe. Tutaj architektura staje się nierzeczywista, jakby skalenie jej dotykiem człowieka odjęłoby jej boski status. Krytyk sztuki kojarzony z ruchem minimalizmu – Clement Greenberg – tak oto tłumaczy ową ideę: *By odbiór substancji odbywał się jedynie na poziomie optyki, był aformalny – czy to obraz, rzeźba, czy architektura – jako integralnej panoramy otaczającej przestrzeni [...] [z]amiast złudzenia*

³⁶⁵ S. E. Rasmussen, dz. cyt., s. 180.

*rzeczy, proponuje się nam iluzję modalności: inaczej, że materia jest bezcielesna, nieważka i istnieje tylko w sferze optycznej, niczym miraż*³⁶⁶.

Historyk sztuki Michael Fried uchwycił charakter rzeźby minimalistycznej, jako *chwilę przeżycia estetycznego, które nie występuje w żadnej realnej przestrzeni ani czasie*³⁶⁷. Minimalistyczne budynki również są atemporalne, czyli stojące niejako poza czasem. Są rozpięte pomiędzy absolutnymi granicami czasu w obu jego kierunkach. Zdają się sięgać do początku przeszłości i końca przyszłości. Już Loos wyrażał zaniepokojenie, gdy uświadamiał sobie możliwość przekształcenia w późniejszym czasie swoich realizacji. Ich niezmiennosc to znak, że tak niestabilna i kapryśna kwestia jak moda ich nie dotyczy. Analogiczną postawę prezentuje dzisiejszy minimalista – Baeza – mówiąc, że dobra architektura to idea zbudowana na zawsze, *urzeczywistniając pragnienie trwania, z nutą wieczności*³⁶⁸ oraz uważa to zbliżenie do doskonałej jakości za wyraz piękna poza czasem i ludzką percepcją świata: *Architektura to ucieleśniona idea, której piękno pozostanie wieczne, niezniszczalne*³⁶⁹. Postawiony na nowo budynek to jego zdaniem cały czas to samo dzieło, ta sama idea: *Panteon – jego piękno – jest ideą, zrealizowaną ideą, precyzyjną pod względem wymiarów, proporcji i światła. Trwale i wieczne piękno. To zawsze jest ten sam budynek*³⁷⁰. Vignelli, którego definicją minimalizmu Autor się posługuje, również pisze, że *minimalizm jest ponad czasem – jest ponadczasowy*³⁷¹.

Piękno jako objawienie się idei w rzeczach to teoria (uzupełniająca Wielką Teorię Piękną) Plotyna, Pseudo-Dionizego czy Alberta Wielkiego. Według niej rzecz uchodzi za piękną, gdy przenika przez nią ideał, archetyp formy³⁷². Teoria ta czasami posiadała więcej zwolenników, innym razem słabła, ale niemal zawsze była znaczącą teorią estetyczną. Według Tatarkiewicza piękno jako doskonałość było przypuszczalnie najpopularniejszą hipotezą piękna w czasach średniowiecza. Tomasz z Akwinu zaznaczał przy tym, że nie jest

³⁶⁶ C. Greenberg, za: M. Fried, dz. cyt., s. 829.

³⁶⁷ M. Fried, za: S. U. Green, *The Case for Minimalism | The Art Assignment | PBS Digital Studios*, youtube 24.03.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XEi0Ib-nNGo&t=2m41s> (dostęp: 09.01.2018).

³⁶⁸ A. C. Baeza, *The future of architecture is in the thought*, Domus 776 / 1995, s. 80, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 265.

³⁶⁹ A. C. Baeza, dz. cyt., s. 9.

³⁷⁰ Tamże, s. 7.

³⁷¹ M. Vignelli, za: F. Bertoni, dz. cyt., s. 226.

³⁷² Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 157.

ważna doskonałość rzemieślnika czy artysty, ale doskonałość dzieła³⁷³. Pogląd ten uzupełniał Wielką Teorię Piękna, ale był obecny także, gdy jej wpływy zaczęły słabnąć. Filozof Moses Mendelssohn w XVIII stuleciu nazywał piękno niewyraźnym obrazem doskonałości³⁷⁴. U schyłku tego stulecia jej zwolennikiem był Johann Winckelmann, a w wieku XIX Hegel. Artyści szukający odpowiedzi na największe pytania ludzkości usuwali w cień swojego zainteresowania tak chwilowe zagadnienia jak element osobisty, a nawet duch epoki. Wassily Kandinsky zapowiadał, że jeden i drugi z czasem przemija, staje się niezrozumiały i w ogóle nieinteresujący dla potomnych. Próbę czasu przetrwa wyłącznie wartość powszechna, ogólnoludzka – wyrażenie ponadczasowe. Pozostałe są z perspektywy czasu nieistotne. Tylko czynnik uniwersalny zyskuje w wyniku przemijania odwracających uwagę czynników osobistych i aktualnych. Pozostaje wieczna Sztuka i do tego dążą minimaliści tworząc ponadczasową i uniwersalną architekturę.

O ogólnoświatowej powszechności świadczą bardzo podobne i pozytywnie przyjęte realizacje w tak różnych kulturach jak dom House to see the sky w Calle los Robles, Meksyk, pracowni Abraham Cota Paredes Arquitectos i dom w Kumamoto, Japonia, pracowni Matsuyama Architect and Associates oraz para budynków: dom Mermaid House Residence w Queensland, Australia, pracowni B.E Architecture i Van De Velde Funeral Center w Zomergem, Belgia, pracowni HULPIA architecten.

Kolejną ważną cechą minimalizmu, którą należy rozpatrzyć w kontekście konceptualizmu, jest wykorzystanie światła. Plotyn szukał klucza do rozwiązania dylematu piękna gwiazd i słońca, które nie mają żadnych proporcji. Rezultatem przemyśleń była odpowiedź: *Proste piękno barwy daje formę, która zapanowuje nad ciemnością materii, obecność wcielonego światła, które jest niczym innym jak rozumem i ideą*³⁷⁵. Koncepcja owa weszła do europejskiej myśli filozoficznej za sprawą zwolennika Plotyna – Pseudo-Dionizego. Stał on na stanowisku, że piękno zależy od proporcji i blasku³⁷⁶. W następnych stuleciach konstatację tę badali scholastycy, blask tytułując *claritas*.

³⁷³ Tamże.

³⁷⁴ Tamże, s. 165.

³⁷⁵ *Historia piękna*, dz. cyt., s. 102.

³⁷⁶ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 144.

Miłośnicy antyku przyznają, że żadna reprodukcja, nawet fotograficzna, nie odda atmosfery Partenonu, gdyż nie uwieczni i nie przekaże charakterystycznego śródziemnomorskiego światła. Światło, w przeciwieństwie do formy o mierzalnych proporcjach, wyczuwalnej wadze, poznawalnej zmysłami fakturze i o widocznym kształcie, jest mniej dookreślone (światło wpadające przez wielowarstwowe przesłony w Luwrze w Abu Zabi pracowni Jeana Nouvela zmienia swoje kształty). Posiada za to potencjał przeistaczania materii, którą spotyka na swojej drodze.

Od dawna forma była przeciwstawiana kolorowi. Były to dwa osobne i niewspółmierne narzędzia w warsztacie malarza. Rysunek, kształt miał zdecydowaną przewagę uznania. *Dobry i poprawny rysownik, choć mierny kolorysta, bardziej jest godny szacunku, niż ten, co przy pięknym kolorystyce rysuje źle*³⁷⁷ – powiedział Testelin pod koniec XVII wieku. Kant utrzymywał ten sąd jeszcze w 1790 odnotowując w *Krytyce władzy sądenia*, że *momentem istotnym jest rysunek*, a barwa nie jest w stanie uczynić nic *godnym oglądania ani pięknym*³⁷⁸. Bronił oryginalnego przekonania, że nawet w malarstwie nośnikiem piękna jest forma, a kolor jest jedynie dodatkiem³⁷⁹. Minimaliści za pomocą światła nadają budynkowi pozaziemski, uniwersalny charakter.

Piękno konceptualne w minimalizmie polega na emanacji ponadczasowego, ponadludzkiego ideału. Świadczy o tym pełna utajonego znaczenia cisza i kontemplacja. Piękno wynika z etycznego i skromnego życia.

4.2.4. Podsumowanie minimalizmu

Sokrates dzielił piękno na dwie odmiany: piękno proporcji i piękno odpowiedniości. Św. Tomasz zwracał uwagę, że *piękno wymaga trzech rzeczy: proporcji, integralności i claritas, czyli jasności i świetlistości*³⁸⁰. Pierwszą teorię piękna łączącą proporcję, odpowiedniość i harmonię zaproponował kardynał Bembo w 1505 roku.

³⁷⁷ Tamże, s. 275.

³⁷⁸ Tamże.

³⁷⁹ H.-G. Gadamer, dz. cyt., s. 35.

³⁸⁰ *Historia piękna*, dz. cyt., s. 100.

Każdej jednej z wymienionych cech można dopatrzeć się w minimalizmie. Architekci minimalizmu, na wzór podejścia Sokratesa, łączą obie koncepcje Wielkiej Teorii Piękna. Wyszukują odpowiednie formy dla konkretnych materiałów oraz kładą silny nacisk na przemyślane proporcje i zależności między pustką i pełnią. Baeza otwarcie mówi, że w swoich pracach poszukuje piękna³⁸¹. Piękno jest dla niego przyczyną i skutkiem architektury. Andō, zapytany czym jest piękno, odpowiedział, że nie da się dokładnie określić, czym jest piękno miejsca, ale obraz takiego miejsca pozostaje z człowiekiem na długo³⁸².

³⁸¹ A. C. Baeza, dz. cyt., s. 1, 4.

³⁸² B. P. Jękot, dz. cyt., s. 68.

4.3. Dekonstrukttywizm³⁸³

4.3.1. Pojęcie i historia dekonstruktywizmu

Trzecim opisywanym nurtem jest dekonstruktywizm. On również, według Autora, odnosi się wyraźnie do Wielkiej Teorii Piękna, jednak relacja nurt-teoria nie polega tym razem na zgodności. Dekonstrukttywizm stoi w jawnej opozycji do tradycji budowania i estetyki, a zatem także do owej teorii. W rozdziale prześledzone są zabiegi architektoniczne wraz z postawami wobec których są zorientowane negatywnie.

Dekonstrukttywizm jest tak różnorodnym nurtem, że próba jego definicji, która obejmowałaby wszystkich twórców, jest wyjątkowo problematyczna. Sama idea dekonstrukcji (nie tylko architektonicznej) jest niejako niechętna zamykaniu programów w sztywne ramy definicji. Uwalniając się spod działania tej filozofii, Cezary Wąs za najlepszą definicję architektury dekonstruktywistycznej uważa słowa Jacquesa Derridy z rozmowy, jaką dla pisma *Domus* przeprowadziła Eva Meyer: *Dekonstrukcja analizuje i kwestionuje konceptualne pary, które obecnie przyjmowane są jako samoudowadniające się i naturalne, jakby nie zostały zinstytucjonalizowane w pewnym określonym czasie, jakby nie posiadały żadnej historii. Dlatego, że uznane są za rzecz oczywistą, ograniczają myślenie*³⁸⁴. W następnych zdaniach filozof wymienia przykładowe zestawienia takich par: filozofia/architektura, myśl/percepcja czy forma/treść.

Dekonstrukttywizm w architekturze został po raz pierwszy zaprezentowany w roku 1988 na wystawie w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Za wystawę odpowiadali Mark Wigley, który jako pierwszy odnotował to zjawisko, oraz Philip Johnson. Wigley był również autorem katalogu, który objaśniał, jak tak różne realizacje architektoniczne – począwszy od domu Franka Gehry’ego, a kończąc na założeniu Parkowym La Villette – znalazły się w galerii pod jednym szyldem³⁸⁵. Kuratorzy wystawy przewrotnie wahają się

³⁸³ Fragmenty wstępu oraz analizy architektury Muzeum Żydowskiego w Berlinie są rozbudowaną wersją artykułu Autora opublikowanego pt. *Główne założenia estetyczne dekonstruktywizmu na przykładzie Muzeum Żydowskiego w Berlinie Daniela Libeskinda* w recenzowanym czasopiśmie naukowym wymienionym w wykazie czasopism naukowych – „Architectus” 3 (51)/2017, s. 27-40.

³⁸⁴ C. Wąs, *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015, s. 14-15.

³⁸⁵ *Deconstructivist Architecture*. Katalog wystawy, red. Ph. Johnson, M. Wigley, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 23.06.-30.08.1988, New York 1988.

między zaznaczaniem, że dekonstruktywizm nie jest stylem/nurtem, a wskazywaniem na niemogące być przypadkiem zbieżności pomiędzy prezentowanymi budynkami. Niepowiązane dotychczas w środowisku architektonicznym budynki zdawały się od wtedy mieć jeden, głębszy sens wynikający z ówczesnej filozofii.

Katalog zaczyna się od nakreślenia właściwości dotychczasowej architektury, czyli jej kompozycji, według uznanych zasad harmonii i klarowności geometrycznej, które nadały jej wrażenie uporządkowania. Forma nie mogła być chaotyczna ani opierać się na konflikcie. Zebrane w MoMA dzieła są oparte na zupełnie innej estetyce. Zasady dawnej architektury osiągnęły swoją niemal absolutną siłę w modernizmie. Stały się nieznoszącymi sprzeciwu koszmarami – natręctwami, od których chciano uciec. To myślenie było jedną z przyczyn dekonstruktywizmu architektonicznego, które na płaszczyźnie wizualnej wyróżnia się fragmentaryzacją i manipulacją częściami budynku. Manipulacja to nic innego jak wizualne zniekształcanie formy. Tym sposobem nasze aksjomaty o elementach budynku zostają zachwiane. To, co zawsze było prostoliniowe, nagle zyskuje formę krzywoliniową – ciągle elementy zostają rozbite na odcinki itp. Dużo istotniejsze niż „ucieczka od” jest działanie kierujące się „na”. Takim drogowskazem jest dla dekonstruktywizmu filozofia post-strukturalna – dekonstrukcja.

Lata 80. XX wieku to czas architektów, których odpowiedź na modernizm była głębsza intelektualnie i bardziej wyrafinowana niż postmodernizm³⁸⁶. Ich odejście od dogmatycznego modernizmu miało zupełnie inne koordynaty. Modernistyczne próby odcięcia się od historii są skazane na niepowodzenie. Zawsze będzie ona obecna. Często okazuje się, że pozorne nowatorstwo to jedynie krążenie wokół tej samej przeszłości i powracanie do niej z innej strony lub odkrycie nieznanego sobie, innej przeszłości.

Wielu krytyków widzi wyraźny związek estetyki z filozofią, a mianowicie przypadek, kiedy estetyka rozwijana jest w oparciu o dany system filozoficzny³⁸⁷. Opisana powyżej

³⁸⁶ Gołaszewska jest przeciwna postawie, jakoby zrozumienie formalnej strony danego stylu wymagało zestawienia go ze stylem poprzedzającym. Nie zgadza się także na automatyczne mniemanie o tym, że każdy styl jest przeciwstawieniem się prądowi wcześniejszemu. W przypadku dekonstruktywizmu trzeba prześledzić jego relację do wcześniejszego modernizmu, ale też wcześniejszej tradycji czy radzieckiego konstruktywizmu.

³⁸⁷ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, dz. cyt., s. 80-83. Analiza dekonstruktywizmu nie będzie dalej przebiegała drogą odwoływania się za każdym razem do tego systemu filozoficznego, gdyż wtedy trzeba by przyjąć założenie, że sama filozofia, bez kontaktu z dziełem sztuki, mogłaby dać odpowiedź na temat

inność to bardzo ważny aspekt francuskiej myśli filozoficznej drugiej połowy ubiegłego stulecia. Pisali o niej obszernie m. in. Gilles Deleuze, Michel Foucault i Jacques Derrida³⁸⁸. Szczególnie ważna była dla Derridy – twórcy dekonstrukcji. Wykazywał on, że nowe może być osiągnięte przez przearanżowanie obecnych, znanych elementów zbioru. Ponadto filozof jest zdania, że to właśnie tam, gdzie stykamy się z oczywistością, skrywa się niepewność. Architektura, która z zasady jest masywna i trwała, a dodając pozostałe czynniki triady – użyteczna i piękna – rodzi podejrzenie o próbę zatajenia swoich delikatnych cech i ulotnych zamierzeń oraz pozwala przypuszczać, że jej prawdziwe cele są obce i sztuczne³⁸⁹.

Eisenman – jeden z prekursorów myśli dekonstruktywistycznej – w latach 60. był jednym z członków grupy New York Five, obok takich postaci jak Richard Meier, John Hejduk, Michael Graves i Charles Gwathmey. Początkowe zainteresowanie, jakim grupa darzyła Le Corbusiera, ustępowało stopniowo indywidualnym podejściom każdego z członków. Eisenman przebył długą drogę między przeciwnymi biegunami – od corbusierowskiej, fenomenologicznej *gry brył w świetle* do architektury jako konceptu intelektualnego³⁹⁰. Chciał zaprzeczyć Kantowi, który głosił, że *nie ma treści, która nie byłaby zbudowana wokół jakiejś formy*³⁹¹. W podejściu tym jest konsekwentny do tego stopnia, że jak podkreślał na początku swojej kariery – niektórych jego budynków w ogóle nie trzeba odwiedzać, by w pełni je zrozumieć³⁹². Materializował swoje filozoficzne idee jedynie za namową Manfreda Tafuriego, który wytłumaczył mu, że świat historii sztuki nie będzie nigdy zainteresowany filozofem z domeny architektury, który nie realizuje swoich projektów³⁹³. Z jednej strony jest Eisenman, dla którego forma zewnętrzna jest tylko przyczynkiem do zadawania

piękna dekonstruktywizmu. Dodatkowo nie istnieje absolutne zgodność dekonstrukcji i dekonstruktywizmu.

³⁸⁸ J. Derrida, P. Eisenman, *Chora L Works*, The Monacelli Press, New York 1997.

³⁸⁹ C. Wąs, *Architektura a dekonstrukcja...*, dz. cyt., s. 75.

³⁹⁰ P. Eisenman, *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity*, rozm. przez: I. An-sami, „Archdaily” 23.09.2013, <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity> (dostęp: 24.01.2017).

³⁹¹ Hendel Ch. W., wstęp do: Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, cyt. za Wydawnictwo am., *The Philosophy of Symbolic Forms*, t. I, New Heaven, 1953, s. 182, za: H. Read, dz. cyt., s. 84.

³⁹² Eisenman z biegiem lat zmieniał swoje usposobienie do swoich projektów jako rzeczywistych bytów. O Cincinnati mówił już, że trzeba odwiedzić ten budynek, doświadczyć go. Wynika stąd, że fenomenologiczne podejście powoli przekonało Amerykanina. O swoim Pomniku Pomordowanych Żydów Europy z Berlina wypowiada się silnie podkreślając jego walory wizualne. Zaplanowany przez architekta odbiór tego dzieła jest ściśle związany ze zdolnościami percepcyjnymi człowieka.

³⁹³ P. Eisenman, dz. cyt.

pytań filozoficznych. Z drugiej – Wigley, który uważa, że moc formy dekonstruktywistycznej architektury sprawia, że teoria, która za nią stoi, nie jest tak istotna³⁹⁴.

W modernizmie architekt był zobowiązany do zaczynania za każdym razem od nowa. Lata 60. były pierwszymi, kiedy zaczęło dochodzić do eksperymentów dążących do dekonstrukcji istniejącej tkanki budynku. Eisenman, wtedy jeszcze strukturalista, korzystał z gotowej struktury i dokonywał odpowiednich zmian. Od końca lat 60. XX wieku realizował w USA budynki nazywane kolejnymi numerami rzymskimi. Sprzeciwiał się w nich klasycznym porządkom i ustanowionym relacjom pustki i pełni. W 1979 Gehry zrealizował bardzo istotny dla nurtu budynek – dom własny w Santa Monica w Kalifornii. Kilka lat później (1982) w bezpośredniej kooperacji Derridy z Eisenmanem przy niewybranym projekcie parku La Villette widać filozoficzne korzenie dekonstruktywistów. Był to okres coraz częstszego powstawania realizacji badających podobne wyzwania w architekturze oraz czas wystawy w nowojorskim muzeum MoMA (23 czerwca – 30 sierpnia 1988 roku). Wystawa odegrała znaczącą rolę w promocji tego nurtu. Już rok później Gehry (razem z Ray i Charlesem Eamesami) zbudował muzeum Vitra w Wiel-am-Rhein wyglądające jak losowe zestawienie prostych brył geometrycznych. Cztery lata później pracownia ZHA³⁹⁵ (w tym samym miejscu i dla tej samej fabryki mebli) realizuje swoje pierwsze dzieło – placówkę straży pożarnej. W 1997 powstaje jedna z najbardziej znanych realizacji nurtu – muzeum Guggenheima w Bilbao pracowni Gehry’ego. Budynek, który okazał się spektakularnym sukcesem komercyjnym, nie powstałby, gdyby nie program komputerowy CATIA. Data wzrostu popularności dekonstruktywizmu pokrywa się z rozwojem komputerów, które są niezbędnym narzędziem do opracowania skomplikowania dekonstruktywistycznych budowli. Tylko za pomocą techniki architektura ta mogła zaistnieć poza sferą teorii.

Inne znaczące realizacje w duchu dekonstruktywizmu to: Tańczący Dom w Pradze pracowni Gehry’ego razem z czeskim architektem Vladem Milunićem; Muzeum Żydowskie w Berlinie pracowni Libeskinda; Contemporary Arts Center w Cincinnati, Ohio, pracowni ZHA; UFA Cinema Center w Dreźnie pracowni Coop Himmelb(l)au; Wexner Center for the Arts w Ohio pracowni Eisenmana; biblioteka w Seattle pracowni OMA (Rema Koolhaasa).

³⁹⁴ Th. Arrhenius, *The Construction of a New 'ism' - The Rhetorical Context of Architecture*, „Nordisk Arkitekturforskning” 2/1996, s. 9, 18.

³⁹⁵ Hadid w ciągu swojej kariery przeszła drogę od dekonstruktywizmu do parametrycyzmu. W doktoracie widnieje ona w analizach obu tych nurtów, gdyż w każdym odegrała pierwszoplanową postać.

Wszyscy twórcy, którzy byli zaprezentowani na wystawie w MoMA osiągnęli status „star-chitektów” i po dziś dzień są jednymi z najpopularniejszych postaci świata architektury. Mierząc uznanie poziomem rozpoznawalności swoich przedstawicieli nurt dekonstruktywizmu z pewnością osiągnął spektakularny sukces.

4.3.2. Repertuar cech dystyngtywnych dekonstruktywizmu

Architektura dekonstruktywizmu opiera się wizualnie na szokowaniu i przeczeniu utartym schematom myślowym o częściach budynku. Nie jest oparta na klasycznych regu-łach proporcji, harmonii, klarowności. Jej naczelną zasadą jest zaskoczenie, ukryta logika i wrażenie chaosu.

Szok oryginalności

Gdy osoba nie zajmująca się zawodowo sztuką napotyka przed sobą budynek zaprojektowany z poszanowaniem klasycznych reguł architektury, umie się do niego odnieść i wyrazić swoją opinię. Kiedy jednak staje naprzeciwko dzieła dekonstruktywistycznego, nawet mimo szczątkowej wiedzy o jego „opozycyjnych” założeniach, zaczyna mieć trudno-ści ze swoimi odczuciami estetycznymi. Jeżeli usankcjonowana przez lata, tradycyjna ko-lumna złożona z bazy, trzonu i kapitelu przez wieki była rozwiązaniem niepodważalnym, to czy skonstruowanie jej na opak lub zupełnie inaczej jest słuszne w myśl teorii architektury dekonstruktywistycznej oraz co to zmienia w sferze estetyki?

Architektura dekonstruktywistyczna stara się już z oddali zakomunikować swoją oryginalność i rzadko pojawia się w małej skali lub widoczna tylko we fragmentach (m. in. Tańczący Dom w Pradze projektu Gehry’ego i Milunića widziany z drugiej strony rzeki, muzeum sztuki w Denver, pracowni Libeskinda, które zawieszono nad jezdnią i przez to widoczne z całej długości ulicy (Il. 14)). Jest ostentacyjna w swojej formie i od razu ko-munikuje użytkownikowi, że nie ma do czynienia z normalnym budynkiem, ale z dziełem sztuki, które oczekuje ustosunkowania się do niego. Wymagane duże nakłady finansowe ograniczają dekonstruktywizm do bardziej prestiżowych miejsc i znaczących inwestycji w centrach dużych miast, co dodatkowo potęguje wrażenie elitarności w oczach zwykłych



Ilustracja 14
Oryginalność budynku dekonstruktywistycznego pokazana z dużej odległości.
Muzeum sztuki w Denver, Kolorado, pracownia Libeskinda.

przechodniów (m. in. Metropolitan University Graduate Centre w Londynie pracowni Libeskinda; Walt Disney Concert Hall w Los Angeles pracowni Gehry'ego). Osobie zajmującej się zawodowo architekturą sugeruje to ilość publikacji w fachowej prasie. Budynek od razu jawi się jako obiekt zaklasyfikowany przez świat sztuki jako dzieło sztuki.

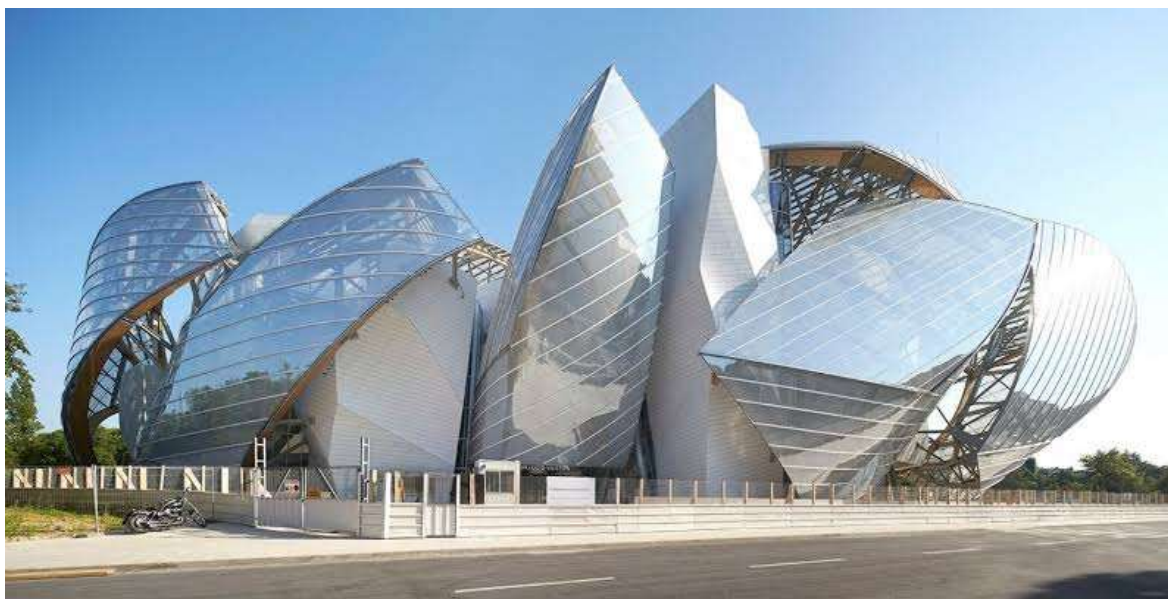
Deformacja i fragmentacja

Budowle dekonstruktywistyczne rzadko kiedy składają się z prostopadle połączonych płaszczyzn. Zniekształcenie prostych form trafniej oddaje warunki skomplikowanemu dynamizmowi realnego świata. W katalogu do wystawy MoMA można przeczytać: *Zamiast formy podążającej za funkcją, to funkcja podąża za deformacją*³⁹⁶.

Deformacje, najczęściej objawiające się w postaci płynnego przejścia ścian i słupów w dachy, widoczne są szczególnie w budynkach Gehry'ego, np. Lou Ruvo Center for Brain Health w Las Vegas, Nevada, czy Fondation Louis Vuitton w Paryżu³⁹⁷ (Il. 15). Idea, że

³⁹⁶ M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, dz. cyt., s. 19.

³⁹⁷ Występują one także w późniejszych realizacjach Hadid. W tym rozdziale będą opisywane jej budynki z okresu dekonstruktywistycznego a te, nie przejawiają cech płynnej deformacji.



Ilustracja 15
Płynne przejścia od ściany do dachu.
Fondation Louis Vuitton w Paryżu, pracownia Gehry'ego.

piękno ujawnia się w momencie pełnym napięcia i deformacji, które to zaczynają przeważać w procesie twórczym nad żelazną logiką zasad matematycznych, zrodziła się pod koniec renesansu³⁹⁸. Cechuje manieryzm, a z bliższych nam prądów w sztuce – futuryzm Antonia Sant'Elii i sztukę dionizyjską w ujęciu Fryderyka Nietzschego. Jest ona też widoczna w dekonstruktywizmie. Nie jest to drugoplanowa cecha bez znaczenia. Kierunek płaszczyzn zmienia się płynnie, przez co dynamika kształtów jest zupełnie inna niż w klasycznej architekturze. Tutaj transformacja odbywa się niejako na oczach przechodniów, dzieje się stopniowo wraz z podążaniem wzroku za płynną krawędzią. Gehry krzywiznami chce oddać właśnie ruch. Uważa, że taniec to bardzo intymna i angażująca czynność oraz że umiłowanie krzywizn leży w naszych wspomnieniach kontaktów z matką³⁹⁹. Pytania o to, czy dany fragment budowli należy do dachu, czy może do ściany, mające jeszcze sens przy budynkach Libeskinda (m. in. budynek o enigmatycznej nazwie 18.36.54 w Connecticut, USA) i Eisenmana (m. in. kompleks City of Culture of Galicia w Santiago de Compostela, Hiszpania), rozmywają swoje znaczenie w niejednoznaczności form.

³⁹⁸ J. Barnaś, *Kryterium piękna w architekturze*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 174.

³⁹⁹ T. Dyckhoff, dz. cyt., s. 354-355.



Ilustracja 16
Niespotykane kąty między płaszczyznami.
Budynek Legal / Illegal w Kolonii, pracownia Manuela Herza.

Architektura dekonstruktywizmu niekiedy przywodzi na myśl dosłowną katastrofę budowlaną. Jego twórcy często łączą powierzchnie i elementy budynku pod dziwnymi, ostrymi kątami (m. in. Libeskind w Ogden Center for Fundamental Physics w Durham, Anglia; Koolhaas w Casa da Musica w Porto; Domenig & Wallner w Steinhaus w Steidorfie, Austria; Manuel Herz w Legal / Illegal w Kolonii (Il. 16)). Zamiast krzywej mamy tu do czynienia z łamaną. Najczęściej jednak obserwujemy połączenie obu zmian przebiegu linii w jednym budynku. Estetyka używania naprzemiennie płynnych i nagłych zmian to domena biur Erica Owena Mossa (m. in. 3355 w Culver City, Kalifornia), Coop Himmelb(l)au (m. in. Busan Cinema Center, Korea Południowa) i Morphosis (m. in. Perot Museum of Nature and Science w Dallas, Teksas). Wyjątkową zmianą jest fizycznie pojmowana katastrofa. Polega ona na stopniowej zmianie do momentu granicznego, kiedy to następuje nieoczekiwany przeskok nie według dotychczasowych zasad. Podnosząca się temperatura wody doprowadzi do nagłej zmiany jej skupienia. Parowanie, zamiast dalszego ocieplania się płynu, to właśnie katastrofa.



Ilustracja 17
Rany i pęknięcia na elewacji.
Muzeum Żydowskie w Berlinie, pracownia Libeskinda.

Dosłownym przypadkiem katastrofy jest wytworzenie wrażenia pęknięcia płaszczyzny (m. in. Muzeum Żydowskie w Berlinie pracowni Libeskinda (Il. 17)), rozsadzenia budynku od środka (m. in. Serpentine Gallery w Londynie pracowni Gehry’ego), skręcenia (m. in. Paneum w Asten pracowni Coop Himmelb(l)au), zgniecenia siłami zewnętrznymi (m. in. Walt Disney Concert Hall w Los Angeles i muzeum Guggenheima w Bilbao pracowni Gehry’ego). Wigley w wymienianym już katalogu nie godzi się na nazywanie dekonstruktywistycznymi budynków, które sprawiają wrażenie zniszczonych pod wpływem siły i symulują rozłożenie budowli na czynniki pierwsze⁴⁰⁰. Krytycy i twórcy zarzekają się, że nie chodzi o fizyczne dekonstruowanie, ale ilość tych rozwiązań jest zbyt duża, aby je pominąć. Od zwykłej deformacji różni się to widoczną nagłością zmiany. O ile deformacje są plastycznymi, powolnymi procesami, jakim poddają się formy, o tyle oznaki zniszczenia to zmiany najbardziej gwałtowne, które są przeciwne materiałowi i naturalności kształtu.

Podążanie niemal wszystkich części, niezależnie od tworzywa, za zasadą deformacji sprawia, że wydaje się ona fundamentem estetyki budynku. Muzeum Żydowskie (Libeskind) ma okna niczym rany, budynek Nunotani w Tokio (Eisenman) używa podziałów okien

⁴⁰⁰ M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, dz. cyt., s. 11.

w oderwaniu od logiki samych okien, Richard B. Fisher Center for the Performing Arts w Hudson Valley, Nowy Jork, (Gehry) ma dach jak oderwane płyty. Okna muzeum wcale nie rodzą potrzeby, aby przez nie zajrzeć, a woda spływająca po dachu galerii jest trudna do wyobrażenia. Oderwanie znaczenia od danego elementu przesuwa go z rzeczywistości funkcji do rzeczywistości czysto ornamentalnej. Te anomalie w języku architektonicznym są bardzo spójne w obrębie projektu. Nie można ich oddzielić od samego budynku. Nie są dodane na końcu projektowania i trudno je oddzielić od finalnej formy. Architekt nie stosuje ich przeciw swojemu dziełu, ale dodaje im siły za pomocą tych deformacji. Nie wiadomo gdzie kończy się skaza, a zaczyna perfekcja. To właśnie wywołuje niepokój w zwiedzającym. Brak poczucia oparcia w wiedzy powoduje kolejny szok i podważenie pobieżnego oglądu bryły.

Linie, które falując zmieniają odległość od siebie, albo nagle łamią się nie pozwalają znaleźć punktów odniesienia do mierzenia proporcji. O ile poprzedni punkt wykazywał antyharmonijność, to ten pokazuje antyproporcjonalność.

Kolaż

Mimo że w budynkach dekonstruktywistycznych można zlokalizować typowe elementy, to często są one nietypowo ustawione lub połączone. Architekci tego nurtu nie podpisaliby się pod modernistyczną dewizą formy podążającej za funkcją. Mimo nieprzestrzegania, ustosunkowują się do niej, gdyż widzą jej wagę. Odczuwają wręcz konieczność przeciwstawienia się temu hasłu. Repertuar „słów” architektonicznego słownika jest celowo wykorzystywany w niecodziennych zestawieniach, co daje efekt pozbawiony klarowności i czystości kompozycyjnej. Zaskakująca, ekscentryczna wizja korzystająca ze znanych form (m. in. słupy-stalaktyty nie sięgające podłogi w Wexner Center w Columbus, Ohio, pracowni Eisenmana; ukośne belki-słupy w budynku Pterodactyl w Culver City, Kalifornia, pracowni Mossa) pobudza do bliższego przyjrzenia się obiektowi. Architekci dekonstruktywistyczni wpisują się w trend pluralizmu stylów często tworząc bardzo odmienne stylistycznie rozbudowy znanych budynków. Estetycznie są one niezwykle kontrastowe i ostentacyjnie wyróżniają się wobec bazowej realizacji, a także całego otoczenia. Przykładami takiej kombinacji są budynki rozbudowy Royal Ontario Museum w Toronto pracowni Libeskinda oraz Port House w Antwerpii pracowni ZHA.



Ilustracja 18

Przecinające się pod kątem 45° części budynku.

Schulzentrum Mühleholz II w Vaduz, Liechtenstein, pracownia Domenig & Wallner.

Dekonstrukttywizm ma duży współczynnik zróżnicowania morficznego kształtów. Budynki Gehry'ego są chaotyczne i wyglądają jak trójwymiarowe kolaże. Architekt traktuje swoje dzieło jak doktor Frankenstein. Eisenman określa swoją metodę projektową *skalowaniem i przemieszczaniem*⁴⁰¹. Polega ona na skalowaniu i przesuwaniu rastrów brył i płasz-

⁴⁰¹ P. Eisenman, za: A. Tokajuk, *Piękno, oryginalność, kicz i estetyka drugiej kategorii w architekturze współczesnej*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 438.

czynn. Kolejne ruchy czy przesunięcia unieczelniają początkowy stan wyjścia do tych modyfikacji. Związki formalne zamazują się i sygnały wizualne tracą swoje znaczenie poprzez brak logicznego punktu zaczepienia dla umysłu.

Przenikające się bryły są trudne do opisanego słowami. Nie wiadomo, która jest tą wcinającą się, a która jest nadrzędna. Takie wyzwanie percepcji stawia m. in. wiele budynków pracowni Gehry'ego czy Schulzentrum Mühleholz II w Vaduz pracowni Domenig & Wallner (Il. 18). Czasami nawet brakuje czytelności w sygnalizacji położenia wejścia do budynku (m. in. Imperial War Museum w Trafford pracowni Libeskinda) czy ilości jego kondygnacji (m. in. Walt Disney Concert Hall w Los Angeles i muzeum w Bilbao pracowni Gehry'ego; biblioteka w Seattle pracowni Koolhaasa). Niezrozumiałe zestawienia nie pozwalają przeniknąć myślą zewnątrz dekonstruktywistycznej budowli tak, jak innych budynków. Dodatkowo, by spotęgować trudność w oszacowaniu liczby pięter w bibliotece w Seattle, Koolhaas zastosował rozmaite kąty płaszczyzn elewacji. Patrząc od strony teorii dekonstruktywizmu było to zupełnie niepotrzebnie, ponieważ każdy odczytuje te płaszczyzny jako ściany. Koolhaas stosuje ten zabieg, by utrzymać budynek w jednorodnym charakterze wizualnym. W przeciwnym razie realizacja mogłaby nie zostać zaklasyfikowana do architektury awangardowej z powodu zbyt mało jednoznacznego dekonstruktywistycznego wrażenia.

Eisenman podkreśla, co wielokrotnie zaznacza także Wigley w katalogu do wystawy w MoMA, że celem dekonstruowania nie jest zaburzenie samego obiektu, a jedynie jego odbioru. Forma nie musi być ostentacyjnie uduchowiona. Nawet prosta jest akceptowana, jeżeli spełni to zadanie i sprowokuje pytanie o podstawowe rozwiązania formalne w architekturze. Eisenman tłumaczy, że nasza percepcja nigdy nie pozwoli na szczere i kompletne zrozumienie obiektu.

Antygravitacyjność

Dekonstruktywizm wykorzystuje nie tylko znajomość architektury, ale także wrodzone poczucie stabilności. Brak pionów i poziomów (m. in. Tańczący Dom autorstwa Gehry'ego i Milunića; UFA Cinema Center pracowni Coop Himmelb(l)au; MIT Stata Center w Cambridge pracowni Gehry'ego) czy nadmiernie wychylone nadwieszona (m. in.



Ilustracja 19
Nadmiernie wychylone nadwieszenie.
Budynek ASG w Graz, pracownia Domenig & Wallner.

Akron Art Museum pracowni Coop Himmelb(l)au; CCTV w Pekinie pracowni Koolhaasa; budynek ASG w Graz pracowni Domenig & Wallner (Il. 19)) to częste rozwiązania.

Poczucie proporcji może wynikać z naszego ucha środkowego, które dyktuje nam poczucie stabilności. Mamy wrodzoną zdolność dostrzegania stanów równowagi. Rozwiązania dekonstruktywistów przeczą poczuciu bezpiecznej budowy obiektu trójwymiarowego. Wśród najczęstszych rozwiązań występują: portyk bez podpór (m. in. Muzeum Vitra w Weil am Rhein pracowni Gehry'ego; Crystals at CityCenter w Las Vegas pracowni Libeskinda),

wystająca duża część budowli (m. in. Zhang Zhidong w Wuhan pracowni Libeskinda; Cinema Center w Busan i muzeum sztuki w Akron pracowni Coop Himmelb(l)au; muzeum MAXXI w Rzymie pracowni ZHA) lub długie zadaszenie bez podpór (m. in. Cinema Center w Busan i muzeum sztuki w Akron pracowni Coop Himmelb(l)au), bryły zwięzające się ku dołowi (m. in. biblioteka w Seattle i Casa da Música w Porto pracowni Koolhaasa; London Metropolitan University Graduate Centre pracowni Libeskinda) oraz nowe formy wystające ze starych (m. in. rozbudowa Royal Ontario Museum w Toronto i Muzeum Wojskowo-Historyczne Bundeswehry w Dreźnie pracowni Libeskinda).

Brak granic

W dekonstruktywizmie relacja trójwymiarowej formy do jej budulca – dwuwymiarowej płaszczyzny – jest również zaburzona. Bardzo często materiał elewacyjny nie jest do-



Ilustracja 20

Układ metalowych elementów wspierający szyby ostentacyjnie niedopasowany do granic ścian. Art Gallery of Alberta w Edmonton, pracownia Randalla Stouta.

pasowany do wielkości ściany ani pod względem kąta widocznych łączeń, ani formatu modułu tego materiału. Wypełnienie nie tworzy harmonijnej całości z ramami elewacji. Imperial War Museum North w Manchesterze pracowni Libeskinda ma metalowe panele, które nie biegną w linii równoległej z granicami ściany. Elementy przy brzegu są przycinane pod kątem. To samo widać w Art Gallery of Alberta w Edmonton pracowni Randalla Stouta, gdzie „rozjechanie się” linii obok wejścia jest tak małe, że z łatwością mogłoby być skorygowane (Il. 20). Otwory w ścianach również są czasami niedopasowane do materiału pokrywającego ściany (w wielu budynkach Libeskinda, m. in. budynek Sapphire w Berlinie czy Felix Nussbaum House w Osnabrücku).

4.3.3. Dekonstrukttywizm a teorie piękna

Dekonstrukttywizm a emocjonalistyczna teoria piękna

Dekonstruktysty przyjęli rolę rzeczników emocji i filozofii. Podejście to jest zbliżone do podejścia manierystycznego, kiedy to ogarnięty niepokojami i melancholią artysta XVI wieku nie postrzega za piękne naśladownictwo natury, ale właśnie ekspresję swojego dzieła. Eco pisze wręcz o ekspresji przeciw pięknu⁴⁰². Zauważa on, że w wieku XVIII dyskusje o pięknie przesuwają centrum swojej uwagi z reguł, według jakich się je tworzy, na efekty, jakie owo piękno wywołuje. Pierwsze spostrzeżenia koncentrują się na efektach wywoływanych przez fenomeny naturalne, ze szczególnym naciskiem na strach i ból. Pierwsze uczucie można w dekonstrukttywizmie porównać do odczucia nieobliczalności wobec najbardziej spektakularnych budynków, szczególnie niosących znamiona katastrofy, drugie jest bardzo silnie zaakcentowane w Muzeum Żydowskim.

Według Tolstoja, jeżeli opowiemy po prostu historię posługując się bezbarwnym przytaczaniem faktów i dat, to nasz sposób komunikacji jest zwykłym językiem. Jeżeli jednak dodamy do niego emocje, to nasz przekaz zamienia się w dzieło sztuki⁴⁰³. Amerykański filozof i estetyk Stephen Pepper w swojej kontekstualistyczno-emocjonalistycznej filozofii

⁴⁰² *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 169, 272.

⁴⁰³ R. Fry, *An Essay in Aesthetics*, w: *Art in Theory...*, dz. cyt., s. 82.

sztuki przekonuje, że emocje to uczucia pozwalające bezpośrednio dotrzeć do sedna sytuacji⁴⁰⁴. Ważne wydaje się jego rozróżnienie pojęć: nastrój, odczucie zmysłowe i emocja. Nastrój to proste stany psychiczne o wyraźnej skali od pojęcia do jego przeciwieństwa, jak siła – delikatność. Odczucie zmysłowe jest bezpośrednio i chwilowe, ale po dłuższym trwaniu i pełniejszej intensywności przeradza się właśnie w emocję. Emocje to fuzje elementów zmysłowych. Dekonstruktywiści chcą za pomocą opisanych wcześniej zabiegów, takich jak szok oryginalności, nieczytelność czy brak harmonii, wywołać natłok opozycyjnych odczuć, które po czasie przemienią się w emocję niepokoju.

Sztuka taka nie jest sztuką przynoszącą zadowolenie oraz opartą na harmonii i potocznie rozumianym pięknie. Jest to typowy przykład dzieła polegającego na negatywnych wartościach, takich jak brzydota i konflikt. Za główny cel stawia sobie rozładowywanie ludzkich napięć i przyniesienie ulgi w życiu. W starożytnej Grecji siłą przynoszącą odkupienie był żywioł dionizyjski. Dionizyjskość – czyli dzikość, chaos i nieokreśloność – została przeniesiona z antycznej tragedii do filozofii przez Nietzschego. Ten dionizyjski element w sztuce jest odpowiedzialny za estetykę wzniosłości i przyjęcia tragizmu ludzkiego losu. Na początku dzieła sztuki przynoszącej ulgę widz zostaje skonfrontowany z uczuciem bólu i przykrości. Jego strach i nerwowe napięcie zostają okiełznane za pomocą wysokiego poziomu artystycznego dobrego dzieła. Odbiorca osiąga wyzwolenie od swoich niepokojów, a czasami odczuwa nawet satysfakcję. Muzeum Żydowskie, poprzez oddanie się emocjom ewokowanym przez sztukę, przynosi wyzwolenie z cierpienia po wciąż niezabliźnionych ranach.

Dekonstruktywizm jest piękny tak, jak piękna jest wolność, ulga i odkupienie. Jest to uczucie zrzucenia ciężaru z barków, które da się osiągnąć przez sztuki wizualne. Schiller uważa, że odbiorca przed pięknym dziełem odczuje zaskoczenie, kiedy wyczuje w nim reguły, ale nie będzie w stanie ich dookreślić. Twierdził: *Zdziwi go niezależność postrzeganego zjawiska od celów i reguł intelektu. Wówczas to będzie skłonny odnieść swe wrażenie do idei wolności. I choć będzie sobie zdawał sprawę, że to, co zauważył, jest tylko pozorem wolności, przeniesieniem posiadanej w umyśle idei na rządzony prawami mechanicznej*

⁴⁰⁴ B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i...*, dz. cyt., s. 107-108.

przyczynowości przedmiot, zrodzi się w nim odczucie przyjemności. Dlatego też Schiller mówi, że „piękno jest wolnością w zjawisku”⁴⁰⁵.

Libeskind uważa, że architektura jest czymś więcej niż funkcją i estetyką – to przekaznik emocji, „manipulator wspomnień”⁴⁰⁶. Kieruje nas, jak kiedyś robiły to katedry. Dobrym przykładem jest Muzeum Żydowskie w Berlinie, które wbrew założeniom instytucji muzeum nie prezentuje historii Żydów, ale je reprezentuje. Budynek zyskuje swego rodzaju podmiotowość, czy jak określił to Dufrenne – quasi-podmiotowość budynku (*quasi-sujet*). Zauważył on, że dzieło sztuki nie tylko zostaje przez autora wyposażone w jakości, ale uzyskuje możliwość ich wyrażania⁴⁰⁷. Po opuszczeniu gmachu Muzeum Żydów ma się dużą pewność co do swojego stosunku emocjonalnego wobec tematu, jakiemu poświęcone jest muzeum. Pewność co do zakresu uzyskanych wiadomości nie jest już tak wysoka. Sama forma architektoniczna „preparuje” emocje, przez co Autor rozumie niemal laboratoryjny sposób wytworzenia uczucia, które w normalnych warunkach pojawia się spontanicznie i podświadomie. Efekt osiągnąć jest bez stosowania reguł, a nawet wbrew nim.

Kształty ostre i dynamiczne, ukośne i niespodziewanie przerywane wywołują u większości ludzi podobne skojarzenia bez wcześniejszego przygotowania⁴⁰⁸. Asocjacje kształtów i dźwięków do abstrakcyjnych pojęć i uczuć zostały udowodnione naukowo, dlatego „drapieżne” linie takich budynków, jak Muzeum Żydowskie czy Steinhaus w Steindorf pracowni Domenig & Wallner nie mogą kojarzyć się z niczym miłym. Według psychologizmu w estetyce na tle takiego spostrzeżonego budynku pojawia się unikalna jakość, która nie pozwala podmiotowi przeżywającemu pozostać niewzruszonym⁴⁰⁹. Mowa tu jedynie o przeżywaniu najbardziej podstawowych ludzkich emocji, bo jak zauważają Robert Venturi, Denise Scott Brown i Steven Izenour w swojej znanej pochwalie postmodernistycznej symboliki *Uczyć się od Las Vegas* – same kształty są bardzo ubogie w jakiegokolwiek treści. Przywołując słowa Ernsta Gombricha, odrzucają oni bezpośredni wpływ kształtu na nasze

⁴⁰⁵ F. Schiller, *Kallias oder über die Schönheit*, Stuttgart 1994, s. 34, za: K. Kaśkiewicz, *Piękno postaci ludzkiej...*, dz. cyt., s. 47.

⁴⁰⁶ T. Dyckhoff, dz. cyt., s. 318-319.

⁴⁰⁷ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, dz. cyt., s. 44.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 425.

⁴⁰⁹ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, T. 3, PWN, Warszawa 1970, s. 97-98, cyt. za: K. Wysokiński, *Piękno odczuwalne. Po co nam wychowanie*, „Rzut” 2 (7)/2015, s. 10.

myśli oraz założenie, że kształt sam w sobie, poprzez swoją fizjonomię i ekspresję, a bez dodatkowych skojarzeń, jest w stanie komunikować się z odbiorcą⁴¹⁰. Są to więc podstawowe emocje. Budynki te są ekspresyjne i abstrakcyjne. Tak jak malarze, którzy porzucają przedstawieniowość na rzecz ekspresjonizmu abstrakcyjnego, tak dekonstruktywiści odrzucili jednoznacznie rozumiany ornament narracyjny na rzecz ekspresji czysto geometrycznej. Eco niemiecki ekspresjonizm nazywa brzydotą społecznego oskarżenia, co niezwykle trafnie przystaje do dekonstruktywizmu⁴¹¹. Hegel pokazał, że wraz z rozpowszechnieniem się chrześcijańskiej wrażliwości jednym z ważniejszych tematów stały się ból, cierpienie, śmierć oraz tortura⁴¹². To właśnie umiejętność wprowadzenia do nich czynnika piękna czyni te tragiczne odczucia możliwe do przyjęcia. Jak napisał Nietzsche – wraz ze wzniosłością osiągamy *estetyczne ujarzmienie grozy*⁴¹³.

Wzniosłość była określana jako zdolność porywania i podnoszenia ducha, łączona z wielkością myśli, głębokością uczuć⁴¹⁴. Ścisłe, nierelatywne rozumienie wielkości w sposób pozytywny odnosi się do pojęcia wzniosłości. Traktat Cecyliusza wprowadził to pojęcie do estetyki. W XVIII wieku wzniosłość i piękno były najistotniejszymi kategoriami sztuki. Wiek ten charakteryzował się analizą wzniosłości, ale poszczególni teoretycy rozumieli ją trochę inaczej. Dla Johna Bailliego była to wielkość, dla Hume'a –górnołotność i dalekość, a dla Alexandra Gérarda – ogromny rozmiar⁴¹⁵. Mimo różnic wszyscy byli zgodni, że wzniosłość jest pojęciem równoległym pięknu, ale z nim nie utożsamianym. Złączenie tych pojęć nastąpiło dopiero w następnym stuleciu. Joseph Addison uważał, że poza pięknem dzieło musi mieć coś jeszcze, np. okazałość, gdyż samo piękno jest zbyt łagodne i nas nie porusza⁴¹⁶. Uczucie wynika z bycia w obecności niebezpieczeństwa bez faktycznego zagrożenia. Definicja wzniosłości Johna Dennisa dodaje do tego najbardziej charakterystyczną cechę dekonstruktywizmu: *Wzniosłość rodzi się na tle przedmiotów niezwykłych, potężnych*⁴¹⁷. Definicja wzniosłości E. Burke'a zawiera jeszcze pożądane uczucia, jakie powinna wzbudzać:

⁴¹⁰ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, dz. cyt., s. 173.

⁴¹¹ *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 368.

⁴¹² *Historia piękna*, dz. cyt., s. 133.

⁴¹³ *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 276.

⁴¹⁴ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 200.

⁴¹⁵ Tamże, s. 201.

⁴¹⁶ W. Welsch, dz. cyt., s. 34-38.

⁴¹⁷ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 30.

*Wzniosłość dostarcza przyjemności zmieszanej z przykrością, jest własnością estetyczną, którą można by określić jako uobecnianie grozy*⁴¹⁸. Warto wymienić jeszcze Marquarda, dla którego wzniosłość to *wynik ciągłej potrzeby negatywności, która by wyostrzała i przywracała poczucie, że niewyraźalne istnieje, że istnieje sfera niedostępna dla języka i wizualizacji*⁴¹⁹. Im większy strach, tym większy podziw. Dekonstrukttywizm łączy często fizyczny ogrom budynku i jego nie zawsze przyjazną niezwykłość (oschły metal, nieczytelność, drażniącość kształtu), niemalże wrogość do otoczenia (np. w Imperial War Museum w Trafford pracowni Libeskinda; Kolon One & Only Tower w Seulu pracowni Morphosis). Dawniej wzniosłość miała służyć człowiekowi, dzisiaj ma jedynie robić wrażenie.

Teorie emocjonalistyczne, a w szczególności ekspresjonistyczna teoria Vérona, odrzucają wartościowanie dzieła sztuki kryteriami piękna na rzecz ekspresji dzieła⁴²⁰. *Piękno jest dzikie* (powiedział Alexander McQueen), *to terror* (Rainer Maria Rilke), *jest niezdolne i prowadzi do rozpacz* (Albert Camus)⁴²¹. Szaleństwo z cytatów da się dostrzec w analizowanym nurcie. Nieprawdą wydaje się zakończenie katalogu do wystawy dekonstruktywizmu, które zawiera wniosek, że dekonstruktywizm *nie jest formą ekspresjonizmu - architekt nic tu nie wyraża*⁴²². Wigley napisał to zdanie na początku istnienia dekonstruktywizmu, kiedy wielu twórców zaprezentowanych na wystawie nie miało żadnej realizacji architektonicznej. Był to bardziej prąd myślowy niż nurt rzeczywistej architektury. Dziś sytuacja wygląda już zupełnie odmiennie. Dekonstruktysty z pewnością odwołują się do piękna jako odzwierciedlenia eksplozji uczuć.

Dekonstrukttywizm a konceptualna teoria piękna

Architekci dekonstruktywistyczni są bardzo popularni i chętnie udzielają się w mediach. Rozbudza to nadzieję, że w ich słowach może kryć się pomoc w zrozumieniu tej ar-

⁴¹⁸ A. Doda-Wyszyńska, *O celowości, czyli zapomnianej zależności między estetyką a etyką*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, dz. cyt., s. 106.

⁴¹⁹ S. Marzec, dz. cyt., s. 178.

⁴²⁰ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki...*, dz. cyt., s. 37.

⁴²¹ M. Colletti, *Ambiguous Bipolar Beauty. And Similarly Agile and Fragile Post-Digital Practices*, „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019, s. 95.

⁴²² M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, dz. cyt., s. 20.

chitektury. Forma ich wypowiedzi idzie w parze z formą ich twórczości – jest skomplikowana i pełna sprzeczności. Przodują w tym Eisenman i Tschumi, którzy brzmią zupełnie jak współcześni poststrukturalni filozofowie. Nawet fachowi znawcy architektury, jak Philip Jodidio⁴²³, ulegli presji ich intelektualnych wywodów i dostosowali się do narzuconego sposobu dyskursu. Opisując budynki dekonstruktywistyczne nie posługują się terminami z obszaru piękna i estetyki, tylko koncentrują się na intelektualnych zawiłościach procesów myślowych ich twórców. Od czasu kubizmu artyści wplatają myślenie dyskursywne w proces twórczy, a przed odbiorcą stawia się wyzwanie by intelektualizował swoje podejście do dzieła. Co najbardziej znaczące dla doktoratu – nawet odczuwanie piękna miałyby się dziać poprzez rzetelną, ale chłodną analizę zabiegów artystycznych.

Przedstawiciele radzieckiego konstruktywizmu, w przeciwieństwie do rozwijającego się równoległe modernizmu, widzieli przyszłość w dynamice i złożoności, a nie prostocie. To jednak modernistyczny funkcjonalizm zapanował ze swoją estetyką i na powrót ekspresji konstrukcji trzeba było czekać do jego osłabienia. Wigley uważa, że użycie zahażającej o abstrakcję struktury budynku do zanurzenia się w nieznanym przestrzeniach myślowych jest cechą dekonstruktywizmu, która przejawiała się już w konstruktywizmie, ale nigdy nie zdołała w pełni się rozwinąć⁴²⁴. Czy dekonstruktywizm to prosta realizacja pomysłów radzieckich wizjonerów, które kiedyś nie były możliwe do wybudowania?

Kiedy obraz nie przekazuje emocji zagubienia, jak np. w Muzeum Żydowskim Libeskinda, ale go ilustruje, nie jest w pełni dojrzałym dziełem. Porusza nas, ale nie w sposób estetyczny, ponieważ to nie jego forma, a sugerowana informacja dociera do naszej sfery uczuciowej. Sztuki nie da się sprowadzić do komunikacji. Dzieło sztuki nie jest komunikatem, a przekazem. Różnica polega na tym, że pierwszy jest świadomy, a drugi nie i przekazuje swoje treści niejako poza głównym założeniem⁴²⁵.

⁴²³ W kontekście architektury dekonstruktywistów można to zauważyć np. w opisie Central Library Koolhaasa: *Choć budynek zaskakuje różnorodnością kątów nachylenia powierzchni elewacji, każda z nich powstała w wyniku precyzyjnych obliczeń dokonanych z uwzględnieniem funkcji i ilości światła słonecznego*, za: Ph. Jodidio, *Architecture Now! 4*, przeł. M. Dera, Taschen GmbH, Köln 2010, s. 205.

⁴²⁴ M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, dz. cyt., s. 16.

⁴²⁵ M. A. Potocka, dz. cyt., s. 244.

Eisenman nie wypowiada się na temat wyglądu swoich budynków. Co więcej, nie przywiązuje także uwagi do walorów estetycznych przedstawień swoich projektów. Od początku procesu do gotowej realizacji estetyka nie jest czymś, co w ogóle zaprzęta mu głowę. Czy możliwy jest projekt bez jakiegokolwiek estetyki? Teoretycznie rzut, przekrój, a co za tym idzie formę budynku da się uzyskać kierując się funkcjonalnością budynku, ale przecież budowle Eisenmana, np. jego ulubione dzieło – budynek Uniwersytetu Cincinnati, mają użyty kolor i nie jest to naturalna barwa budulca. Kolor nie jest narzucony przez lokalne prawo ani kontekst. Nie pełni także roli psychologiczno-percepcyjnej. Eisenman mógłby śmiało spotęgować wrażenie zmaconego odbioru dzieła poprzez złudzenia optyczne. Chciał on, by jego budowle były abstrakcyjnym urzeczywistnieniem jego rozważań o architekturze bardziej niż namacalną, solidną konstrukcją. Błede barwy na jego budynkach sprawiają subtelne wrażenie nieobecnych, przybliżają jego realizacje do tekturowych modeli.

Czas rozwoju myśli Derridy to także czas dominacji antyesencjalizmu i perceptualizmu estetycznego w filozofii sztuki. W latach 50. i 60. perceptualiści postulowali rezygnację z prób precyzowania niektórych podstawowych pojęć estetyki. Używali jej jedynie jako drugorzędного narzędzia krytyki artystycznej⁴²⁶. Podobną postawę prezentuje tu Eisenman, którego poglądy można uznać za perceptualistyczne. Traktuje wygląd zewnętrzny budowli jako przyczynek do metakrytyki. Tak samo dla Tschumiego styl nie jest tym, jak go potocznie rozumiemy. Patrzy on na architekturę jak na proces. Park La Villette jest niemożliwy do pełnego zrozumienia bez kompletu rysunków i notatek autora. Tschumi „tłumaczył” swój budynek w licznych wykładach i wywiadach.

Forma pozbawiona idei nie będzie posiadała ani piękna, ani oryginalności. Piękno w sztuce to widowiskowa ekspozycja idei. Według niektórych do piękna samego w sobie nie można dążyć jako do celu⁴²⁷. Twierdzenie, iż forma jest składnikiem fundamentalnym, czyli swoistym dzieła artystycznego, nie przeczy temu, iż wartości treściowe są estetycznie walentne, a nawet w pewnych okolicznościach są uznawane za jedyne cenne. Dekonstruktyniści chcąc działać społecznie, muszą swoje teorie przedstawić w konkretnej, rozpoznawalnej estetyce. Jak twierdzi Monroe Beardsley, głównym założeniem dzieła sztuki nie jest

⁴²⁶ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki...*, dz. cyt., s. 75-76.

⁴²⁷ M. A. Potocka, dz. cyt., s. 122.

poznanie samo w sobie, ile raczej estetyzacja owego poznania⁴²⁸. Dekonstruktywizm jest samodzielnym nurtem, który estetyzuje nasze poczucie niepewnej aktualności korzystając z konceptualnego ujęcia piękna.

Dekonstruktywizm a piękno jako odkrycie

Charles Baudelaire twierdził, że piękno powinno być zawsze dziwaczne⁴²⁹. Dekonstruktywiści zaskakują na każdym możliwym kroku. Dla przyjemności estetycznej potrzebna jest wyraźna różnica między dwoma elementami z układu binarnego. Nieporządek skrywający ład również jest swego rodzaju zaskoczeniem. U Koolhaasa oraz innych dekonstruktywistów zewnętrzne, pogięte ściany skrywające prostolinijne, sensowne wnętrza to również niespodzianka⁴³⁰. Widać tutaj teorię piękna jako odkrycia. Teoria ta odwołuje się do satysfakcji psychologicznej, jaka płynie z rozwiązywania zagadek. Jest to rodzaj piękna, które nagradza uważnych i spostrzegawczych. Zaskakiwanie i szokowanie sztuką jest bardzo powszechne we współczesnych czasach, ale historia tego podejścia estetycznego sięga daleko w przeszłość.

Dziwność sprzyja uważnej obserwacji, jakiej nie poczynimy przy normalnych budynkach. Pierwszy etap percepcji jakiegoś dzieła to próba dopasowania go do już zakumulowanej wiedzy o świecie. Dopiero wtedy rozpoczyna się drugi etap odbioru estetycznego – badanie jego cech formalnych. Jest tak szczególnie wtedy, gdy zastany obiekt nie pasuje do wyobrażenia rzeczywistości, do jego klasyfikacji w umyśle odbiorcy. Jest to pewnego rodzaju awangarda określana przez Gołaszewską mianem „nie-sztuki”. Przy jej ocenie proponuje ona posługiwanie się jednym kryterium – oryginalnością. Normalne schematy oceny dzieła w kontakcie z awangardą prowadzą jedynie do nieporozumień. Do indywidualnej manieri dekonstruktywistów pasują słowa Gołaszewskiej: *Oryginalność jako [...] przejaw inwencji, wynalazczości, pomysłowości prowadzi do bezwzględnej afirmacji ekspresji osobowości*⁴³¹.

⁴²⁸ Tamże, s. 93.

⁴²⁹ M. Gyurkovich, *Nowe formy muzeów w tkance miejskiej*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 258.

⁴³⁰ S. Žižek, *Slavoj Žizek on Architecture and Aesthetics*, youtube 08.11.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=xdbiN3YcuEI> (dostęp: 28.09.2018).

⁴³¹ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 43.

Według niemieckiej myśli XVIII w. (Aloys Hirt i Johann Wolfgang von Goethe) charakterystyczność jest przeciwieństwem piękna⁴³². Pojawiają się wtedy pytania o nasze wychowanie estetyczne: czy kompozycja odzégnująca się od powszechnych zasad ładu i harmonii jest w stanie poruszyć widza estetycznie, czy jedynie wzbudzić myślowy szacunek dla swojej koncepcji podważania tradycyjnego podejścia? Instytucjonalna teoria piękna uzmysławia nam, że wartości estetyczne nie są autonomiczne, ale mają charakter społeczny i sztuka realizowana według nieschematycznych zasad estetyki wymaga równoczesnego budowania kapitału kulturowego w postaci nauczonych (wychowanych do) czytania architektury odbiorców. Pierwsze wnioski sugerują, że im dziwniejszy budynek, tym mniejsze prawdopodobieństwo, że zostanie doceniony.

Friedrich Schlegel uważa, że interesujące ma przewagę nad pięknym, a charakterystyczne i oryginalne posiada przewagę nad typowością antycznego ideału⁴³³. Na dodatek wzmiankuje, że charakterystyczne i nieszablonowe musi być nieregularne, by utrzymać zainteresowanie widza. W dziełach przejrzystych dopatrujemy się drugiego dna, w dziełach chaotycznych – wzoru. W kontakcie z takim dziełem pojawia się presja usilnego szukania odczuć estetycznych ze wzmożoną dociekliwością. Taki wewnętrzny nacisk może zaprowadzić nieprzeżywającego nic odbiorcę w pułapkę wyrażania oceny pośpiesznej i nieprzemyślanej. Na elitarność i ekskluzywność omawianej tu architektury można spojrzeć z perspektywy Nietzschego, który pisał, że to brzydki nie chce się zintegrować ze społeczeństwem ani mu podporządkować⁴³⁴. Nawet klasyfikując tę architekturę jako brzydką, można pokusić się o przekucie takiej optyki w zaletę całego założenia. Gehry o swoim własnym domu powiedział, że stworzył go w przypływie agresji. Uważał, że skoro jego sąsiedzi mają tak brzydkie domy, to czemu on nie miałby mieć również brzydkiego⁴³⁵. Chęć szokowania – tak charakterystyczna dla awangardy – sprawia, że dekonstruktywiści muszą we współczesnym świecie, docierającym do odbiorców za pomocą obrazów, przekładać estetykę ponad funkcjonalność. Gehry uważał elewacje Disney Hall za dzieło estetyczne i najczęstsze słowa o skórce tego budynku były porównaniami do żagli, a nie podkreślanie jej roli w oddzielaniu wnętrza

⁴³² S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 186.

⁴³³ *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 278-279.

⁴³⁴ Tamże, s. 261.

⁴³⁵ J. Shubow, *The End of Beauty in Architecture (Justin Shubow)*, youtube 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=jE09fOMmOPI&t=22m33s> (dostęp: 04.01.2018).

od zewnątrz lub innych funkcji⁴³⁶. Na filmie o sobie w pewnym momencie pracy nad pewną makietą patrzy na swoje dzieło i mówi: *To wygląda tak głupio, że jest świetne*⁴³⁷.

Leonard Bernstein uważał, że im coś bardziej niejednoznaczne, tym bardziej wyraziste, ale tylko do pewnego momentu⁴³⁸. Moderniści chcieli uporządkować świat za pomocą powtarzalności form. Zdaniem Wigleya dekonstruktywiści odzwierciedlają wielowymiarowość rzeczywistości. Jednocześnie oglądów to zwiększenie dystansu do rzeczywistości, załamanie idei obserwatora architektury. Można tu dostrzec artystyczną reprezentację kultury nowoczesnej, która charakteryzuje się pluralizmem idei i postaw. W dziełach przejawia się to np. ich palimpsestową wielością znaczeń. Alasdair MacIntyre w swoim dziele *Trzy antagonistyczne wersje dociekań moralnych*⁴³⁹ jako jedną z tradycji myślenia podaje genealogię. Genealogia charakteryzuje się odrzuceniem obiektywności i racjonalności (np. postkartezjańskiego widzenia przestrzeni) na rzecz pluralizmu równoprawnych perspektyw.

Piękno wynikające z gry wizualnej, jaką prowadzi oko z mózgiem pełnym stereotypów, wynika z ogromu antyharmonijności i antyproporcjonalności. Ciągłe zaskoczenie, oryginalność, wręcz niemożliwość (np. z powodu przeciwstawiania się nieuchronności prawa ciężenia) powodują wytężoną analizę formy i chęć jej zrozumienia. Trójwymiarowa bryła odrywa się od swojego ciężaru i architektonicznych skojarzeń i jawi się jako czysto estetyczna forma. Dopiero taka może osiągnąć zaskakujące piękno, dlatego należy uznać, że piękno jako odkrycie jest zasadą przyświecającą dekonstruktywistom.

Dekonstruktywizm a Wielka Teoria Piękna

Atrybutem dekonstruktywizmu są jego wewnętrzne, ukryte niedoskonałości oraz nieufności i zastrzeżenia, które według dekonstruktywistów od zawsze istniały także w dawniejszych stylach⁴⁴⁰. To kolejny, po modernizmie, krok usuwający z klasycznej teorii

⁴³⁶ W. Rybczyński, *Jak działa architektura...*, dz. cyt., s. 189.

⁴³⁷ S. Pollack (reż.), *Sketches of Frank Gehry*, Sony Pictures Classics, 2005, za: vimeo, <https://vimeo.com/252370825> (dostęp: 10.10.2018).

⁴³⁸ L. Bernstein, za: F. Lyons, *The Architecture of Nothingness. An Explanation of the Objective Basis of Beauty in Architecture and the Arts*, Routledge. Taylor & Francis Group, New York & London 2019, s. 127.

⁴³⁹ A. MacIntyre, *Trzy antagonistyczne wersje dociekań moralnych*, przeł. M. Filipczuk, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

⁴⁴⁰ M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, dz. cyt., s. 11.

budowania reguły. Modernizm rozpropagował asymetrię i dynamiczną równowagę, większą heterogeniczność, inne funkcjonalnie części uzyskały własny wyraz. W dekonstruktywizmie doszło odrzucenie ortogonalnej siatki, harmonii, symetrii, proporcji i piękna połączonego z celem. Klasyczne ideały to fundament, w którym można było zrobić szczelinę, pod warunkiem jednak, że umiało się ten fundament zlokalizować. Dekonstruktywizm istnieje w bardzo świadomej opozycji do klasycznej architektury (w przeciwieństwie do bardzo swobodnego postmodernizmu). To z niej czerpie swoje siły vitalne. Udowadnia to jedynie, że nurt jest świadom tej najważniejszej teorii piękna i jego język jest pośrednio uzależniony od naszej znajomości tej teorii. Teoria dekonstrukcji unaocznia aspekty uciskane przez bardziej dominujące prądy myślowe. Czy istnieje twórca budynku nie kierujący się żadnymi zasadami estetyki, któremu pojęcie piękna jest obce? Wąs w jednym ze swoich tekstów demaskuje Eisenmana zarzucając mu, że jedynie finguje bezosobowość i matematyczny racjonalizm transformacji w swoich budynkach, podczas gdy w rzeczywistości kieruje się swoją wrażliwością estetyczną. Mimo że zmiany dotyczą regularnych siatek, Wąs pod płaszczykiem logiki i rygoru dostrzega unikatowy, subiektywny gust twórcy⁴⁴¹. Sam Derrida uwzględnia fakt, że mimo najróżniejszych stylów i mód, architektura jest sztuką piękną, a jej podstawowymi wartościami pozostają niezmiennie harmonia, piękno i całościowość. *Niezmienniki, uznawane przez Derridę za wartości archi-hieratyczne, przynależą do odległej tradycji architektury*⁴⁴² (Wąs). Według filozofa nie są one już częścią historii architektury, a filozofii architektury czy architektury samej w sobie (pod czym podpisałby się z pewnością Eisenman).

Eisenman rzadko wypowiada się na temat piękna, ale napisał kiedyś, że piękno tłumi groteskę i przedziwność⁴⁴³. Jego budynki starają się oprzeć dominacji klasycznego piękna, by wydobyć karykaturalność. W grotesce Eisenman widzi uwięzioną brzydotę i nienaturalność, które według jego filozofii muszą zostać obudzone: *Każdy sposób zaistnienia w przestrzeni [np. architektura] wymaga bardziej złożonego pojęcia piękna, takiego, które zawiera*

⁴⁴¹ C. Wąs, *Architektura a dekonstrukcja...*, dz. cyt., s. 32.

⁴⁴² Tamże, s. 235.

⁴⁴³ P. Eisenman, *En Terror Firma: In Trails of Grotexes*, w: *Form; Being; Absence: Architecture and Philosophy*, „Pratt Journal of Architecture” 2/1988, New York 1988, s. 111-121, za: K. Nesbitt, *The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction*, w: *83rd ACSA Annual Meeting Proceedings*, 1995, s. 180, <http://apps.acsa-arch.org/resources/proceedings/indexsearch.aspx?txtKeyword1=nesbitt&ddField1=0> (dostęp: 25.01.2017).

w sobie brzydotę, albo racjonalności, która zawiera irracjonalność⁴⁴⁴. Taki zabieg ma zdaniem architekta wprowadzić odbiorcę (i twórcę) w niepewność, dzięki której znacznie kwestionować znane sobie kanony architektury.

Skoro tworzy się w opozycji do piękna to na pewno trzeba umieć je określić, wskazać. Nie da się przecież walczyć z niewidzialnym wrogiem. Derrida w jednym z wywiadów odpowiedział dokładnie na pytanie o relację dekonstruktywizmu do dekonstrukcji i tam również zdradza swoją świadomość istnienia piękna: *Dekonstrukcja ma miejsce wtedy [...], gdy dekonstruuje się pewne filozofie architektoniczne, założenia architektoniczne – na przykład hegemonię estetyki, piękna, użyteczności, funkcjonalności, życia, mieszkania. Należy wtedy przeformułować cele pracy, lecz nie można (lub nie powinno się) po prostu rezygnować z wartości, jakimi są zamieszkiwalność, funkcjonalność i tak dalej*⁴⁴⁵. Ostatnie zdanie ewidentnie łączy się z pierwszym. Znaczenia ostatnich słów można doszukiwać się w wymienionej na początku estetyce oraz wyróżnionym konkretnie pięknie.

Kandinsky pisał, że *gdy kolory i formy nie pasują do siebie, nie znaczy to bynajmniej, że tworzą one coś „nieharmonijnego”, lecz przeciwnie, że powstają wtedy nowe możliwości, a więc i nowa harmonia*⁴⁴⁶. Należy pamiętać, że nawet dzieło burzące prawie wszystkie dotychczasowe reguły nabiera sensu po głębszej analizie. Sprzeciwienie się klasycznemu pojęciu skończonego piękna i jego zasadom nie oznacza od razu wyrzeknięcia się jakiegokolwiek planowania formy. Odrzucenie klasycznego myślenia to nie akceptacja chaosu. Opozycja wobec danych reguł prowadzi do dokładnie takiej samej ilości nowych wytycznych. Konflikt i sprzeczność mogą stać się kolejnymi narzędziami kontroli nad procesem twórczym, którego efekty wcale nie muszą być absolutnie nowatorskie. Bardzo dobrze ten aspekt architektury Gehry'ego ujął Jencks pisząc o Wosk House w Beverly Hills, Kalifornia, że zaburzenie organizacji budynku jest bardziej widoczne niż rzeczywiste, ponieważ *de facto* funkcjonuje on całkiem dobrze⁴⁴⁷. Bardziej dostrzegalne, a zatem skoncentrowane na stronie

⁴⁴⁴ P. Eisenman, *En Terror Firma: In Trails of Grotexes*, w: *Form; Being; Absence: Architecture and Philosophy*, „Pratt Journal of Architecture” 2/1988, New York 1988, s. 115, za: K. Nesbitt, dz. cyt., s. 181.

⁴⁴⁵ J. Derrida, za: C. Wąs, *Architektura a dekonstrukcja...*, dz. cyt., s. 15.

⁴⁴⁶ W. Kandinsky, *Język form i kolorów*, w: *Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 250.

⁴⁴⁷ Ch. Jencks, *The New Moderns*, Academy Editions, London 1990, s. 197.

wizualnej. Tutaj to kształt, kolor, faktura otwarcie egzaminują podejście odbiorcy do dzieła poprzez odwrócenie się od klasycznych ideałów swoją antyharmonijnością.

Jencks za wyznacznik architektury Gehry'ego uważa fragmentację i brak ciągłości: *Wyraża się to używaniem wizualnie niezwiązanych ze sobą form, kontrastów tworzących niezwykle swobodną i niezborną formalnie kompozycję*⁴⁴⁸. Widać w tym podejściu fascynację autora takimi artystami jak Duchamp czy Claes Oldenburg, do czego otwarcie się przyznaje⁴⁴⁹. Podobnie jak w przypadku wymienionych wcześniej konstruktywistów Gehry stosuje zasady bliższe kompilacji niż kompozycji. Jego dekonstruktywizm to poniekąd przeniesienie do świata architektury kubizmu analitycznego z jego deformowaniem i rozczłonkowaniem przedmiotu oraz ponownym jego rekonstruowaniem w innych warunkach (sam przyznaje, że we własnym domu chciał stworzyć poczucie obecności duchów kubizmu, który też operował zasadami kolażu⁴⁵⁰).

Zaburzenie roli granic, widoczne w niedopasowaniu materiału elewacyjnego do powierzchni, jaką pokrywa, unaocznia cyfrowy proces projektowy. W tradycyjnym budownictwie forma tak silnie wpływa z budulca konstrukcji i wypełnienia ścian, że posługiwanie się określonym modułem jest czymś zupełnie oczywistym. Wielkości tych elementów oraz detali i połączeń są naturalnym rezultatem pracy z tworzywem. Ta stara zasada odpowiadała pięknu jako efektowi użyteczności materiału. W dekonstruktywizmie, który powstaje w całości w komputerze, oddzielne elementy budynku istnieją na osobnych warstwach nie mając na siebie realnego wpływu. Kontury ściany są jak kontury w kolorowance, które zostają wypełnione później. Proces nałożenia na płaszczyznę tekstury w programie architektonicznym zaczyna się od wybrania odpowiedniego materiału z biblioteki. Potem trzeba go jeszcze odpowiednio obrócić i wyskalować. Dekonstruktywiści specjalnie pozostawiają ten aspekt w fazie nieskończonej. Jest to kolejny sposób na zaburzenie intuicyjnego łączenia w umyśle materiału z konstrukcją i z przegrodą. Wypełnienie zdaje się wpływać poza rzeczywiste krawędzie brył. Zaburza to wrażenie ramy, jaką ma płaszczyzna w architekturze. Dawniej

⁴⁴⁸ A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu w architekturze brytyjskiej lat 80. – idee i realizacje*, [praca doktorska], Łódź 2003, s. 179.

⁴⁴⁹ Ch. Jencks, *The New Moderns*, dz. cyt., s. 197.

⁴⁵⁰ S. Pollack (reż.), dz. cyt.

ściana zaczynała się cokołem i kończyła gzymsem, a po bokach miała pasy boniowania narożnego albo pilastry. Tutaj rozbita zostaje współzależność granica-wypełnienie. Granica okno-ściana została zupełnie zniesiona w High Line's New Towers Gehry'ego. W pierwszych zdaniach o manieryzmie w sztuce Eco pisze coś, co idealnie pasuje do postaci typowego dekonstruktywisty, ze szczególnym wskazaniem na Gehry'ego: *Tego rodzaju dynamizm ożywia także pełen sprzeczności stosunek manierystów do klasycyzmu: niepokój artysty, ściśniętego jak gdyby w kleszczach pomiędzy niemożnością odrzucenia dziedzictwa artystycznego poprzedniej generacji a pewnym poczuciem obcości w stosunku do świata renesansu, prowadzi go do drążenia wewnątrz form, które ledwie ustalone według kanonów „klasycznych”, rozprysły się*⁴⁵¹. Tak jak manieryści preferowali poruszone postacie na swoich obrazach, tak Gehry dodał dynamizm do architektury dekonstruktywizmu wywołując wrażenie, że budynek pawilonu w Millennium Park w Chicago jest ciągle targany chicagowskim wiatrem.

Dekonstruktywiści walcząc z pięknem harmonii i ładu przeciwstawiają się pięknu panującemu najdłużej i najszerzej akceptowalnemu. Sami również widzą jego atrakcyjność i siłę zwłaszcza w szerokich gronach publiczności. W myśl zasady, że instytucją kieruje pośrednio kilku jej największych wrogów, wydaje się uzasadnione stwierdzenie, że punktem odniesienia dla tych architektów jest Wielka Teoria Piękna. Widać to po braku symetrii, nieuchwytej relacji rozmiarów, niewyczuwalnej rytmice, jakości i liczebności części do siebie nawzajem i do całości dzieła oraz kontekstu. Dekonstruktywizm najbardziej sprzeczny jest z klasycyzmem, więc w sferze piękna z Wielką Teorią Piękna: z pięknem proporcji i stosowności.

4.3.4. Podsumowanie dekonstruktywizmu

Dekonstruktywiści posługują się w swoich realizacjach pięknem jako emocją (chcą wywołać pożądany efekt najróżniejszym wyglądem), pięknem konceptualnym (piękno jako prawda o kondycji świata i człowieka), pięknem jako odkryciem (oryginalność kształtów) i pośrednio Wielką Teorią Piękna (wobec której stoją w jawnej opozycji). Z opisywanych tu nurtów dekonstruktywizm jest najmniej jednolitym. Na przestrzeni kilku zaledwie dekad zmieniało się samo pojęcie dekonstruktywizmu w architekturze. Objęci tym terminem

⁴⁵¹ *Historia piękna*, dz. cyt., s. 218.

twórcy nigdy nie tworzyli jednolitej grupy w taki sposób, w jaki wiele ruchów awangardowych przed nimi. Autorzy nie wymieniali się poglądami na architekturę, nie konsultowali swoich idei. Wpływali na siebie, ale nie uzgadniali jednej linii rozwoju. Maurice de Vlaminck o kubizmie napisał: *W rzeczywistości nie ma kubizmu, jest Picasso*⁴⁵². Podobnie można określić wielkich dekonstruktywistów architektonicznych.

Starając się projektować oryginalne budynki, każdy z opisanych architektów wytworzył własną manierę, która odróżnia go od pozostałych osób zaliczanych do grupy architektów dekonstruktywistycznych. Różnica między impresjonistami malarskimi a neoimpresjonistami polegała na używaniu intuicji zamiast logiki, a mimo to efekty ich pracy były bardzo zbliżone. Podobna różnorodność dekonstruktywizmu może sprawiać problem wyzwaniu, jakim jest określenie jednolitego podejścia do estetyki tego nurtu. Spisywanie takiej historii polega jednak na odnajdywaniu spajających czynników, by móc wyodrębnić nurt architektoniczny, a także różnic, aby nurt miał jakąś historię.

⁴⁵² M. de Vlaminck, *Open Opinions on Painting*, w: *Art in Theory...*, dz. cyt., s. 631.

4.4. High-tech

4.4.1. Pojęcie i historia high-techu

Kolejnym omawianym nurtem jest architektura, która z samej nazwy koncentruje się na najnowszych osiągnięciach świata techniki. High-tech umieszczony jest po nowym klasycyzmie, minimalizmie i dekonstruktywizmie, gdyż jego odniesienie do Wielkiej Teorii Piękna nie jest tak bliskie jak wymienionych wcześniej. Jako nurt bardzo postępowy nie ma w nim wielu odwołań do tradycji budownictwa i długo rozwijanych teorii estetycznych.

Termin high-tech, jeszcze nie jako nazwa konkretnego nurtu w architekturze, powstał w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Z początku określano tak pojedyncze obiekty wyposażenia wnętrz odwołujące się do przemysłowego kodu estetycznego, jak lampy i instalacje rodem z fabryki czy, mniej oczywiste, koła samochodowe w roli stołów. W Europie pojęcie pojawiło się jako określenie architektury cechującej się wyraźnie wyeksponowaną lekką konstrukcją, zastępującej dużo masywniejszy modernizm spod znaku Miesa van der Rohe. Z połączenia obu powyższych trendów powstał nurt architektoniczny, który w połowie lat 70. ubiegłego wieku w USA został nazwany architekturą high-tech.

Autorstwo pojęcia w świecie architektury przypisuje się autorom książki *High-tech: the Industrial Style* – Joan Kron i Suzanne Slesin. Określa ono podejście do architektury charakteryzujące się wykorzystaniem zaawansowanej techniki i technologii procesów budowlanych jako głównej inspiracji dla budynków oraz procesów związanych z ich tworzeniem i późniejszym działaniem.

Historia esetyki high-techu to w gruncie rzeczy dzieje afirmacji postępu technicznego i technologicznego. To proces zrywania z zasłanianiem maszynierii stylizowaną obudową. Misternie wykonana, a jednocześnie tak prosta w swoim działaniu, maszyna jest stopniowo odsłaniana i ukazywana. To przejście z maszyny zupełnie schowanej, poprzez dekorowaną, do dumnie ukazanej.

Cały czas obecne jest przekonanie, że wszystko co użyteczne musi być brzydsze niż to, co tworzone w celu kontemplacji estetycznej. Myśl tę świadomie propagował John Ruskin. Efektem tego były najróżniejsze stroje i dekoracje przesłaniające same wynalazki, nie-

rzadko wyglądające niepoważnie. Augustus Pugin i Ruskin chcieli, by styl gotycki był stylem rodzącej się epoki przemysłowej. Udało im się i przez pół wieku odrodzony gotyk współistniał z odrodzonym klasycyzmem, a nowe fabryki były autentycznym miejscem życia, jakiego ludzie nie odrzucali. Była to pierwsza faza relacji sztuka-technika, która charakteryzowała się wrogością tej pierwszej wobec drugiej.

Kolejnym etapem tej relacji było wprowadzanie techniki do dzieł sztuki. Malarze impresjonistyczni nie tylko korzystali z najnowszych osiągnięć na polu optyki, ale jako tematy swoich obrazów obierali dymy lokomotyw, neony i stalowe konstrukcje dworców. To początek drugiej fazy fascynacji techniką przez ruchy awangardowe.

Jeszcze dalej poszli futuryści eksponując maszyny na pierwszym planie. Potem był konstruktywizm nobilitujący osobę inżyniera do rangi artysty. Podejście do natury i techniki uległo wyraźnemu odwróceniu. Piękno przyrody było ośmieszane jako kiczowate, a dotychczasowo pomniejszana wartość prostoty wytworu techniki urosła do ideału piękna. Gołszewska konkluduje ten sprint przez historię relacji technika-sztuka porównaniem, że tak jak zachody słońca nie stały się brzydkie przez ich kiczowate rozpowszechnienie w sztuce, tak i budowle przemysłowe nie stały się piękne z tych samych powodów. Z czasem zasłanianie maszyn ornamentami zastąpiono pokazywaniem ich formy.

Zachodnia kultura przez milenia czerpała inspirację dla budownictwa z większych od siebie sił, takich jak natura oraz Bóg. Dopiero niedawno architekci zaczęli gloryfikować osiągnięcia człowieka, pozbawiając czynniki ponadludzkie dotychczasowego znaczenia. Postęp techniczny jako miejsce poszukiwań estetycznego ideału pojawiał się w architekturze – co prawda rzadko – już w XIX stuleciu. Można to odnotować u Horatia Greenougha, później Louisa Henry’ego Sullivana, a na koniec Wrighta. Źródło tego trendu to nie tylko uprzemysłowienie świata wieku XIX, ale także anglosaski *common-sense* i estetyka protestanckiej surowości. Kolejnym ważnym czynnikiem z tego stulecia jest wynalazek stali. Pałac Kryształowy Josepha Paxtona i Wieża Eiffla to tylko najbardziej znane konstrukcje, które powstały dzięki nowemu materiałowi i gloryfikowały go całą swoją strukturą. Kratownice i łączenia charakterystyczne do tego czasu jedynie dla konstrukcji zaczęły przenikać do ornamentów tworząc nową estetykę lekkości i szkła. Wprowadziły alternatywną estetykę czerpiącą z tradycji inżynierskiej, a nie tradycji architektonicznej. Wiek później, w połowie XX stulecia, Buckminster Fuller buduje swoją pierwszą kopułę geodezyjną. Ekonomia tej

przejrzystej, lekkiej konstrukcji zdumiewa do dziś, choć w kontekście piękna jej ocena sprowadza się do analizy formy sfery.

Początek XX w. przyniósł wyparcie pojęcia „piękny” słowem „estetyczny”, które objęło swoją granicą specyficzne walory wizualne przedmiotów użytkowych. Kiedy technika stała się ważnym czynnikiem społecznym polepszającym jakość bytu mieszkańców, architektura nie mogła pozostać obojętna. Pogląd o jedności sztuki i techniki narodził się w Trieście w 1908 roku. To tutaj artyści w postępie techniki zauważyli podstawy dla nowych desygnatów piękna. Maszyna mogła obnażyć swoje części bez uprzedniego kostiumu, a nawet chwalić swój unikatowy charakter. Niespełna dwa lata później włoscy futuryści wypowiedzieli akademizmowi otwartą wojnę. Odrzucili klasyczną statyczność na rzecz mocy i prędkości. Nowoczesna estetyka włączyła dynamizm, zmianę i logikę praw fizyki w swoje ramy. Bliższe myśleniu architektonicznemu były próby konstruktywistów. U nich nastąpiła fuzja konstrukcji i formy, która doprowadziła do piękna ukazywanego za pomocą ujarzmionych praw statyki i ich ekspresji. Modernizm był kluczowy dla ustanowienia prymatu funkcji nad formą. Jeżeli forma chciała być postrzegana z uznaniem, musiała wywodzić się z użyteczności. Ten maszynowy funkcjonalizm trwał do połowy ubiegłego wieku, a cały okres zyskał miano „wieku maszyny” (dziś „pierwszego wieku maszyny”). Skojarzenia z urządzeniem były przytaczane do najbardziej dziwnych porównań: książka jako maszyna do czytania (Valéry), obraz maszyną do wzruszeń (Amédée Ozenfant), teatr maszyną do grania (Siergiej Eisenstein) idea maszyną do tworzenia sztuki (Duchamp)⁴⁵³. Dla architektury najważniejsze jest określenie przez Le Corbusiera domu jako maszyny do mieszkania. Futuryści wychwalali piękno ryczącego samochodu przewyższające okryte patyną nieaktualne piękno Nike z Samotraki. Przemyslenia te podzielali Henry van de Velde czy dydaktycy związani z Bauhausem. Jej dyrektor – Gropius – pisał: *Chcemy stworzyć jasną, organiczną architekturę, której wewnętrzna logika będzie oczywista i promienna, nie obciążona kłamiwymi fasadami i sztuczkami, chcemy architektury przystosowanej do świata maszyn, radia, szybkich aut – architektury o przejrzystym i funkcjonalnym stosunku do form*⁴⁵⁴.

⁴⁵³ M. Bogdan, *Piękno formy i odpowiedniości w architekturze*, „Zeszyty naukowe Politechniki Śląskiej. Architektura” Z. 19 (1110)/1992, s. 17, za: http://delibra.bg.polsl.pl/Content/30115/BCPS_33331_1992_Piekno-formy-i-odpow.pdf (dostęp: 20.03.2020).

⁴⁵⁴ Tamże.

Po chwilowym odrzuceniu maszynowej estetyki wraz z ideologią modernizmu, powróciła ona z ruchem neomodernistycznym. Jencks w *New Moderns* wywodzi architekturę high-tech z dwóch pni: pnia „drugiego wieku maszyny” oraz „gładkiej techniki”⁴⁵⁵. Z pierwszego wywodzą się kolejno: Fuller, Alison i Peter Smithsonowie, Archigram, Kenzō Tange, Kishō Kurokawa, Arata Isozaki, Renzo Piano i Richard Rogers. Z drugiego: SOM i Norman Foster. Po roku 1980 te dwa podejścia – gdzie wizualnie pierwszemu Jencks przypisał ornamentalną rolę konstrukcji, a drugiemu użycie powłokopodobnych „skór” – łączą się w jeden nurt high-techu. Ich powierzchnia jest nieskończona i nieukierunkowana. To powtarzalna siatka.

Kamieniami milowymi high-techu są budynki Willis Faber and Dumas w Ipswich pracowni Fostera z 1975, Centrum Pompidou w Paryżu zaprojektowane przez Rogersa i Piano w 1977, siedziba banku Hong Kong & Shanghai pracowni Foster + Partners z 1986 roku i budynek Lloyd’sa w Londynie pracowni Rogersa z tego samego roku.

4.4.2. Repertuar cech dystynktywnych high-techu

High-tech kontynuuje niektóre ważne idee modernizmu, takie jak separacja, specjalizacja i powtarzalność. Da się w nim wyczuć w jakimś stopniu obecność cech stylu międzynarodowego. Za najważniejsze w sferze wizualnej należy uznać użycie szkła i metalu oraz wrażenie lekkości konstrukcji i powtarzalność.

High-tech ma dzisiaj dwie twarze. Cytując Rowana Moora: *Mamy obecnie poczucie niepewności w stosunku do architektury High-Tech, która wydaje się rozchodzić, z jednej strony, w rokokową ekstrawagancję, (Western Morning News [Nicholas Grimshaw]) i, z drugiej, skromnej racjonalności, jak w mniej spektakularnych projektach Fostera*⁴⁵⁶. Raz mamy conceptualną elegancję połączoną z formalną skromnością, gdzie budynki są otoczone jednolitą skórą. Drugi raz obserwujemy wręcz manierystyczne podejście do zasad modernizmu: konstrukcji, techniki i ruchu. Manieryzm w konstrukcji objawia się częstym dodawaniem jej na wyrost, tylko w celach estetycznych. W podejściu do techniki (skojarze-

⁴⁵⁵ Ch. Jencks, *The New Moderns*, dz. cyt., s. 18-19.

⁴⁵⁶ R. Moore, *Does it matter what it weighs?*, „Building Design” z 17 września 1993, s.14, za: A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu...*, dz. cyt., s. 136.

nia z samolotami, okrętami podwodnymi czy raketami) jest czystą pochwałą szybkości maszyn, zupełnie niepasującą do statycznej architektury. Manierystyczne podejście do ruchu to głoszona zmienność w działaniu budynków, która często jest niewykorzystywana i pozostaje jedynie możliwością.

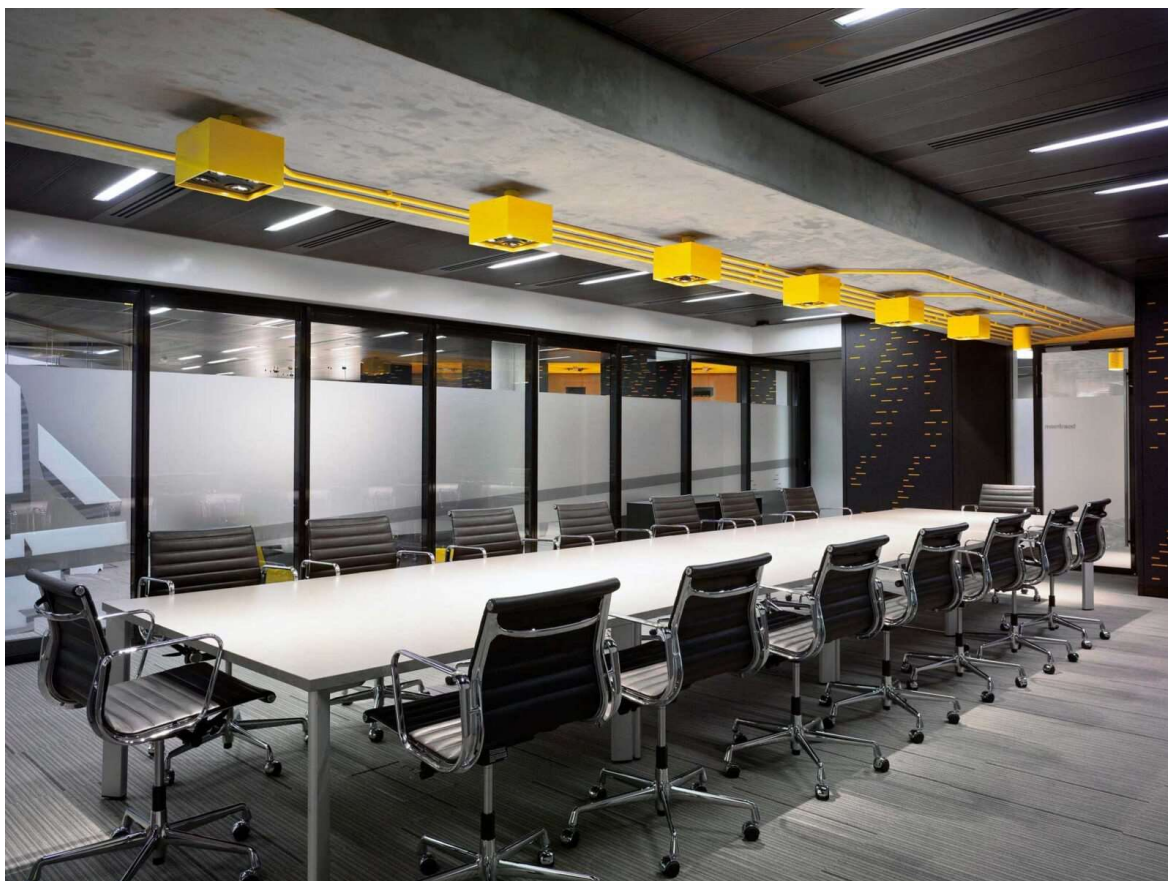
Ważnym aspektem jest także szok nowości i szok kontrastów. Mimo że w obrębie konstrukcji czy (osobno) skóry występuje jedność, to już części budynku pełniące inne role są mocno różne. Jednolitość elementu przeciwstawiona jest różnicom między elementami.

Ekspozowanie osiągnięć techniki

Architekci high-techu są zafascynowani pierwszym wiekiem maszyny i ujawniają w swoich budynkach jej elementy. W sferze estetyki polega to na ukazywaniu, a nie ukrywaniu, części świata przemysłu i wywodzeniu wyglądu z ich technicznej postaci. Mimo że jest to charakterystyczne dla pierwszego wieku maszyny, która przeminęła już pół wieku temu, to wciąż można spotkać się z jej użyciem dzisiaj.

Jednym z przykładów takiej stylistyki jest ornament. Ornamentem są w tym nurcie systemy działania budynku. Nie chowa się ich, ale pokazuje. Ich ułożenie i estetyka muszą być zatem przemyślane. Zazwyczaj są to kable i rury, a więc elementy liniowe (tak je wykorzystano np. w Plexal Innovation Centre Londynie pracowni Grimshawa; wnętrza rozbudowy stacji telewizyjnej Channel 4 w Londynie pracowni Sheppard Robson (Il. 21)). Są one wyprowadzone ze ścian i czasami logicznie doprowadzone do urządzeń, ale czasami wchodzi w innym miejscu w przegrodę oddzielającą pomieszczenia. W prosty sposób można je przesłonić, a jednak pozostają na widoku. Ich przebieg ciągnie się w głąb ścian, do innych pomieszczeń (m. in. wentylacja w Mossbourne Community Academy w Londynie pracowni Rogersa albo Whittle School w Shenzhen, Chiny, pracowni Piano). O ile konstrukcja wyraźnie pokazuje kierunki i sposoby przenoszenia obciążeń, to instalacje dużo słabiej artykułują swoje działanie i nie mają już tej zdolności ukazywania kierunku swojego działania. Odbiór wizualny instalacji jest przez to bardziej ornamentalny niż nawet najbardziej ozdobionej konstrukcji. Służą wiedzeniu wzroku w sposób bardziej abstrakcyjny.

Umieszczenie wysoko ponad fabryką mikroprocesorów Inmos w Newport dwóch platform z kontenerowo skompresowanym sprzętem do obsługi powietrza, zamiast ukrycia



Ilustracja 21
Jaskrawa kolorystyka eksponująca liniowo ułożone kable do lamp.
Budynek stacji telewizyjnej Channel 4 w Londynie, wnętrza pracowni Sheppard Robson.

tego pod dachem, świadczy o decyzji estetycznej. Tak samo projektant ten – Rogers – potraktował Patscenter w Princeton. Z tym samym zamysłem wyeksponowano kolorystycznie wieże wentylacyjne Mossbourne Community Academy w Londynie pracowni Rogersa oraz wywietrzniki w The Point w Milton Keynes pracowni Building Design Partnership. Najbardziej wyjątkowe w kwestii swojej struktury jest chyba Centrum Pompidou. Autorzy – Piano i Rogers – zaburzyli klasyczne podejście do architektury i zamiast ukrywać skomplikowanie instalacji budynku za zasłoną, postanowili poszukać architektonicznej jakości, która jest bezpośrednim wizualnym rezultatem tych elementów. Element staje się „celem samym w sobie”. Jego związek z działaniem budynku ulega mistyfikacji. W ten sposób technika zostaje wyniesiona ponad świat praktycznych potrzeb zacierając swoje pierwotne znaczenie na rzecz nowej roli estetycznej. Gdy użyteczna część maszyny staje się elementem dekoracyjnym, nobilituje to ją. Dekoracyjność rzeczy użytkowych przesuwają ją w stronę nieprawdziwego, abstrakcyjnego używania ich form.

Klasycznie rozumiana dekoracja rzadko występuje w high-techu. Swego rodzaju ornamentami są często powtarzalne elementy posiadające swoją użytkową funkcję. Nie są to już jednak wspomniane instalacje, jakie były cechą charakterystyczną architektów high-techu odwołujących się do pierwszego wieku maszyny. Wtedy elementy o charakterze części maszyn dawały użytkownikowi wrażenie przebywania wewnątrz ogromnego mechanizmu zegara, np. siłowniki, koła i liny mechanizmów wind (m. in. w St Botolph Building w Londynie pracowni Grimshawa) oraz długie łamane linie z ciągu ruchomych schodów przywodzące na myśl taśmy produkcyjne fabryk (m. in. Lloyd's oraz The Leadenhall Building (Il. 22) – oba w Londynie pracowni Rogersa). Dziś są to najczęściej mocowania szyb i balustrad (np. Berlin Hauptbahnhof pracowni Gerkan, Marg and Partners; Museum of Modern Art w Reinie Sofii, Hiszpania, pracowni Iana Ritchiego), żaluzje (m. in. University of Brighton: Checkland Building pracowni Michela i Patty Hopkinsów (Il. 23); Kunstmuseum w Wolfsburgu pracowni Schweger Architekten; The Eden Project: The Foundation Building w Cornwall pracowni Grimshawa) i panele słoneczne (m. in. 740 Fulham Road w Londynie pracowni Richarda Hordena). Technika jest częściej kojarzona z oprogramowaniem (*software*) niż fizyczną pracą (*hardware*). Duże profile i konstrukcje o wielu wspornikach nie są pożądane. Wydają się ciężkie jak martwe drzewo, które trzeba podpierać. Pożądany efekt to delikatne i ażurowe panele, które nie wymagają ukośnych mieczy. Takie, które same trzymają własny ciężar.

Dzisiejszy high-tech ewoluował od estetyki kolorowych i odsłoniętych rur w latach 80. ubiegłego stulecia w stronę srebrno-białej, gładkiej estetyki. Żyjemy w tak zwanym „drugim wieku maszyny” charakteryzującym się elektroniką domową i chemią syntetyczną. O ile naśladowanie techniki w jej pierwszym wieku (modernizmie) polegało na stałych układach pracujących w jasno określonym celu na podobieństwo fizycznego mechanizmu, to drugi wiek maszyny czerpie inspiracje z otwartych systemów komputerowych. Inspiracje te dają w efekcie ogromne, otwarte przestrzenie, w których wszystko może znaleźć swoje miejsce. Dostosowywalność i zmienność wnętrza zamiast zaplanowanej funkcji spowodowała, że nowy high-tech często ma wewnątrz oderwane od zewnątrz (m. in. Marine Simulator Centre w Rotterdamie pracowni Foster; Fawood Children's Centre w Londynie pracowni Willa Alsopa) lub w ogóle składa się z samej „obudowy” przestrzeni (m. in. Sainsbury Centre w Norwich pracowni Foster). Nowsze realizacje high-techu określanego jako *slick-tech*,



Ilustracja 22
Ruchome schody jako
„maszynowy” ornament.
The Leadenhall Building
w Londynie, pracownia
Rogersa.



Ilustracja 23
Żaluzje jako liniowy ornament w nurcie high-tech.
Checkland Building w Brighton, pracownia Hopkins.

opierają się na lekkich ścianach. Tak jak smartfony, które są bezstylowym opakowaniem na oprogramowanie, które każdy użytkownik dopasowuje pod siebie.

Technika XXI wieku to nie ruchome maszyny, ale oprogramowanie. Jest niewidoczna – miniaturyzacja i intuicyjność są bardziej pożądane niż fizyczna emanacja działania. Duża dostępność techniki spowodowała, że urok ciężko pracujących i dymiących urządzeń zamienił się w lęk przed hałasem i zanieczyszczeniami. Inaczej ma się sytuacja, kiedy można imitować tę technikę. Wtedy mamy ekspresję pierwszego wieku maszyny bez wymienionych wad. Architekci high-techu często posługują się w ten teatralny sposób samym obrazem maszyny. Taki romantyzm w posługiwaniu się dynamiczną estetyką pierwszego wieku maszyny jest charakterystyczny dla Rogersa, podczas gdy sztandarowym przykładem *slick-techu* jest dzisiaj Foster ze swoją powściągliwą, wręcz „klasyczną” racjonalnością⁴⁵⁷.

Również kolor użyty w architekturze high-tech ma skojarzenia z techniką. Początkowo budynki Rogersa miały kolory jak z projektów instalacji. Barwy zazwyczaj są jaskrawe, jak w kablach, gdzie służy to ich rozróżnieniu. Jaskrawa, ograniczona kolorystyka nie nawiązywała do tradycyjnego budownictwa. Dodatkowo żywe kolory to oznaka optymizmu charakterystycznego dla początkowych lat tego nurtu (wciąż widoczna w Cancer Centre at Guy's Hospital w Londynie oraz Minami Yamashiro Elementary School w Kioto pracowni Rogersa). UOP Fragrances w Surrey autorstwa Rogersa i Piano ma w środku kolorystykę podążającą za zasadami ustanowionymi dla rafinerii – zielone przewody wentylacyjne, czerwone przewody tryskaczowe, niebieskie kable elektryczne. Kolor jest tak ważny dla architektów, że Foster chciał iść do sądu, by doprowadzić swoją wizję magazynu Modern Art Glass w Thamesmead do zrealizowania⁴⁵⁸. Nie godził się na zastąpienie niebieskiego szarym. Rogers o budynku Lloyd's mówi, że mobilność fragmentów budynku wymaga ich wyraźnego oznaczenia i rozróżnienia. Dalej podkreśla, że czytelność nadaje mu skalę, ziarnistość (*grain*) i cień. Uważał, że permanentna biel modernizmu nie pasuje do zmiennego świata⁴⁵⁹. Nazywał to estetyką trwałości. Pierwotne użycie kolorów miało służyć odróżnieniu od siebie elementów (patrz 4.1.1. *Harmonia*). W dzisiejszych czasach, gdzie ukazywana

⁴⁵⁷ A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu...*, dz. cyt., s. 97.

⁴⁵⁸ R. Ahronov, S. Kent, *High-tech: Craft and Caro*, „The Architectural Review” 7 (1049)/1984, s. 22.

⁴⁵⁹ D. Sudjic, *New directions in British architecture: Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling*, Thames & Hudson, London 1991, s. 45.



Ilustracja 24
Wyraziste użycie barwy podstawowej na elewacji. Rozbudowa ExCel w Londynie, pracownia Grimshawa.

jest tylko obudowa urządzenia, kolor nie pełni tej roli. Ostatecznie i Rogers i Foster doszli do srebrnej kolorystyki z szarymi elementami i w XXI wieku dominuje biel, szarość i srebro, ale jaskrawe dodatki wciąż są częstym zabiegiem u Rogersa (m. in. European Court of Human Rights w Strasburgu oraz International Spy Museum w Waszyngtonie), Grimshawa (m. in. Five Boats w Duisburgu, Niemcy; rozbudowa ExCel w Londynie (Il. 24)). Architekci high-techu używają też barw kojarzących się z danym materiałem (np. srebrna połyskliwość metalu, szarość betonu) lub neutralnych „niekolorów” wciąż uzupełniając je bardzo jaskrawymi akcentami.

Skojarzenia z formami techniki

Wykorzystywanie instalacji jako dekoracji jest dużo łatwiejsze do argumentowania względami utylitarnymi niż nadanie całemu budynkowi formy podobnej maszynie. Foster uważa, że szybowiec jest tak piękny jako abstrakcyjny kształt, że mógłby istnieć tylko dla

swoich walorów estetycznych⁴⁶⁰. James Stirling, kojarzony z początkami wykorzystania estetyki techniki w architekturze, sam wychwalał industrialną architekturę Liverpoolu słowami: *wygląd zewnętrzny tych budynków jest skutecznym wyrazem ich specyficznej funkcji, dziś można je jednak docenić w kontekście malowniczości i nawet wykorzystać w sposób dowolny*⁴⁶¹. Zamysły ich projektantów nie były mu potrzebne do docenienia piękna. Należy rozróżnić sztukę, która podlega przemianom, od racjonalności (techniki), która się rozwija. Oczywistym jest, że aspekt estetyczny należy do pierwszej grupy, a ten drugi będzie w pracy tylko tłem dla zmian wyglądu rzeczy. Technika używana dla swoich właściwości użytkowych szybko traci na atrakcyjności. Ta, która manifestuje znaczenie wizualne, może wręcz przybrać na znaczeniu z upływem lat. Wtedy jej charakter może stać się zupełnie ozdobny, oderwany od przeznaczenia. Analizowane elementy nie muszą przynależeć do świata techniki. Muszą go jednak reprezentować.

Podobne impulsy da się dostrzec w architekturze Grimshawa. Kilka jego projektów (Ice Rink w Oxfordzie i Western Morning News w Plymouth) odwołuje się do uwielbianych przez modernistów statków, które dziś nie mają już takiej siły pociągania jak sto lat temu i z techniką kojarzą się wyłącznie nostalgicznie. Zaguła dostrzega w nich poklask dla pełnego spektrum podróży morskich: *Pierwszy z nich wygląda jak żaglowiec porzucony w morzu traw, gdzieś na obrzeżach Oxfordu, drugi jak pełnomorski statek zakotwiczony w portowym wzgórzu*⁴⁶². Dzisiejsze budynki high-tech to inspiracja nie przemysłem z lat 20. XX wieku, ale modernizmem, który to czerpał z form przemysłowych i transportu. Jak to powiedział Johnson: *Forma podąża za wcześniejszą formą*⁴⁶³. To historyczna interpretacja myślenia o technice w sposób, jakiego dziś już nie ma (m. in. Bracken House w Londynie pracowni Hopkins to ogromna taśma produkcyjna; ICC Berlin projektantów Ralfa Schülera i Ursuliny Schüler-Witte; zewnętrzny szkielet strukturalny oraz wieńczące budowlę żurawie banku w Szanghaju pracowni Foster). Eva Jiricna słynie ze swoich projektów zabiegowych schodów, które przypominają spiralne części maszyn, jak połączone koła zębate ze świdrem. W rezydencji Belgrava środkowy trzon przypomina śmigło samolotu lub świder. Stopnie są

⁴⁶⁰ N. Foster, *Norman Foster Royal...*, dz. cyt., s. 298.

⁴⁶¹ Stirling J., za: D. Sudjic, dz. cyt., s. 15.

⁴⁶² A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu...*, dz. cyt., s. 125.

⁴⁶³ Ph. Johnson, za: P. Winskowski, *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Universitas, Kraków 2000, s. s. 22.

szklane, co w migoczącym świetle wielu małych punktów świetlnych upodabnia je do ledwo widocznych łopaty szybko kręcącego się wirnika. Nie sama możliwość techniczna jest najważniejsza, ale hipoteza interpretacyjna. High-tech nie posługuje się ikonografią nawiązującą do człowieka ani kultury. Maszyna miała wyzwolić nas z sentymentalizmu, ale jak widać nie wszyscy architekci high-techu potrafią tego dokonać. Wraz z odejściem postmodernizmu maniera ta zanikła i dziś zachowało się tylko kilka jej przykładów, jak Digital Beijing Building autorstwa Pei-Zhu, który wygląda jak wielka płyta główna komputera. Osiąga on swój efekt jedynie za pomocą linii świetlnych na elewacji. To przykład tego, jak bezstyłowe (i dlatego niezdolne do inspirowania) są dzisiejsze, cyfrowe osiągnięcia techniki.

Z ojców modernizmu najstaranniej estetykę maszyny opisał Le Corbusier. W książce *W stronę architektury* rozwodził się nad silosami i parowcami, ale w formach przemysłowych dużo bardziej zafascynowany był formą niż funkcją. Prosta geometria pociągała go w nich silniej niż industrialne asocjacje⁴⁶⁴. Dzisiejsze maszyny są dalekie od fizycznej emanacji swojej pracy. Za dużo w nich elektroniki, która nie ma swojej ekspresyjnej emanacji. Może zostać dowolnie opakowana i nie ona jest inicjatorem kształtu, ale to ją ubiera się w modny strój. *Software* jest ważniejszy od *hardware*'u. Inspirowanie się formami techniki przy całych bryłach budynków jest dzisiaj subtelnie widoczne w formach po prostu prostopadłościennych, czasem z obłymi narożnikami jak dzisiejsze telefony (m. in. St Botolph Building w Londynie pracowni Grimshawa czy Duo Central Park w Sydney pracowni Foster).

Ekspozowanie konstrukcji

M. Hopkins mówi, że celem jego pracowni jest tworzenie innowacyjnych, tanich i pięknych budowli⁴⁶⁵. Dalej, że tworzy logicznie i prosto kierując się szczerością materiałów i ekspresją konstrukcji, z których wynika estetyka, efektywność i popularność jego budynków.

W początkach high-techu, kiedy opierał się na estetyce pierwszego wieku maszyny, jednym z głównych jego zabiegów architektonicznych było ukazywanie widocznej konstrukcji. Wczesne dzieła Foster (m. in. Thamesmead w Londynie; Centrum Renault

⁴⁶⁴ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, dz.cyt., s. 179.

⁴⁶⁵ Ph. Jodidio, UK. *Architecture in the United Kingdom*, Taschen GmbH, Köln 2006, s. 151.

w Swindon, siedziba banku Hong Kong & Shanghai), Rogersa (m. in. fabryka Inmos w Newport) oraz Grimshawa (m. in. magazyn w Chippenham) były jedynie bardziej dopracowaną i wytworną wersją typowej hali.

Można takie podejście spotkać jeszcze w pracowni Hopkins (The Forum w Norwich; Sharjah Exhibition Centre w Szardży i stacji londyńskiego metra Westminster) i Rogersa (siedziba Ching Fu Group w Kaohsiung, Taiwan; dom Broadwick w Londynie). Jego terminal 4 lotniska Barajas w Madrycie ma wyjątkowo ekspresyjne i kolorowe miecze zamiast słupów, podtrzymujące równie niekonwencjonalne, pofalowane belki. Moskiewska realizacja GES 2 (Piano) to estetyka żywcem wzięta z Kryształowego Pałacu (który dla Fostera jest największym przykładem architektury XIX wieku⁴⁶⁶) z podwieszonymi instalacjami rodem z Centrum Pompidou. U większości innych architektów podejście to widoczne jest już tylko przy realizacjach związanych z wielkopowierzchniowymi realizacjami transportowymi, jak stacje kolejowe i lotniska oraz w architekturze obiektów przemysłowych.

Tylko w high-techu można spotkać konstrukcję jako zupełnie osobno wyeksponowany byt, który nie jest częścią bryły budynku, ale oddziela się od niej budząc zachwyt. Fleetguard w Quimper i Patscentre w Princeton, New Jersey – oba pracowni Rogersa, Schlumberger w Cambridge pracowni Hopkins, Centrum Renault pracowni Fostera (Il. 25), Eagle Rock House w Sussex pracowni Ritchiego to przykłady napiętych lin trzymających konstrukcję na odległość niczym maszty. Konstrukcja oddzielona od budynku zyskuje symboliczny wymiar w Chiswick Park w Londynie pracowni Rogersa. Tam wokół budynku rozpościera się siatka z żaluzji stojąca na cienkich słupach (Il. 26). Metalowa kratka nie pełni żadnej funkcji poza ewokowaniem techniki. Tłumaczenia o podtrzymywaniu klatek schodowych nie wydają się przekonujące dla takiej struktury. Egzoszkielet to dzisiaj marzenie fascynatów techniką i jego możliwości są cały czas ulepszane. Jencks zauważa, że oddzielenie struktury od powłoki to sytuacja, która nigdy wcześniej nie istniała w architekturze i nie ma dla niej zasad kompozycyjnych⁴⁶⁷. Techniki obliczeniowe pozwalają na coraz cieńsze elementy nośne, coraz większe tafle materiałów (głównie szkła) i dużą ich gładkość. Właśnie to zostaje ukazane przez oddzielenie od siebie tych dwóch tektonów. To piękno dwóch uzupełniających się

⁴⁶⁶ D. Sudjic, dz. cyt., s. 39.

⁴⁶⁷ Ch. Jencks, w: J. Zunz, *The Aesthetics of Engineering*, rozm. przepr. Ch. Jencks, w: „Architectural Design” 11-12 (57)/1987, s. 43.

elementów. Współpraca architekta i inżyniera to połączenie poezji z prozą. Tutaj nie są one jednak zmieszane ze sobą, ale stanowią dwa autogeniczne twory. Zalety każdego z nich mogą być podziwiane osobno, jak na instrukcjach montażu, gdzie materiał namiotu i jego stelaż są narysowane obok siebie. Tak jak oddzielano od siebie kolorem instalacje, tak samo oddzielono konstrukcję od przegród. Krótsza elewacja pierwszej rozbudowy Sainsbury Centre wygląda jak przekrój całej budowli (Il. 27). Ukazuje ona konstrukcję i układ techniczny wnętrza. Rola poszczególnych części jest zaznaczona, a projekt fascynuje swoją czytelnością i ekspresją techniki. W architekturze Grimshawa we wnętrzach tylko sufit jest artykułowany. Podłoga jest gładka a ściany mobilne.

Wnętrze i zewnątrz odpowiadają innym potrzebom i dlatego, według Rogersa, mogą się różnić wizualnie⁴⁶⁸. Często obudowa nie jest spójna z wnętrzem (podobnie jak w dawnych maszynach, gdzie zewnątrz było estetyczne, a środek tylko praktyczny), np. w Sage Gateshead pracowni Foster'a, Fawood Children's Centre w Londynie pracowni Alsopa. Konstrukcja ścian i dachu bywa wręcz oderwana od boksów w środku, jak w Evelina London Children's Hospital pracowni Hopkins. Służy to możliwości kontemplacji tego cudu inżynierii także od wewnątrz. Centrum Pompidou w Metz ma lustrzaną podłogę, żeby mniej spostrzegawczy mogli w odbiciu zobaczyć misterność wzoru konstrukcji dachu – pofalowaną siatkę heksagonalnych pól. Zaguła w stacji International Terminal Waterloo w Londynie pracowni Grimshawa zauważa chęć pokazania konstrukcji zarówno od wewnątrz, jak i od zewnątrz: *Dach jest więc złożony z dwóch łuków: jednego bardziej wypukłego i krótszego oraz drugiego łagodniejszego i znacznie dłuższego. Ich punkt zbiegu jest podkreślony ciekawym zabiegiem strukturalnym. Mianowicie konstrukcyjna kratownica krótkiego łuku widoczna jest na zewnątrz, podczas gdy w dalszej części zostaje przeniesiona do środka. Dzieje się to dokładnie w miejscu zetknięcia się łuków. Najlepiej ujawnia nam tę ciekawą grę form przekrój przez terminal. Wtedy widać jak umiejętnie Grimshaw używa asymetrii jako głównego środka wyrazu. Daje to niezwykle interesujący efekt estetyczny, ale Grimshaw nie byłby sobą, gdyby rozwiązania formalne nie wyływały także z realnych potrzeb*⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ D. Sudjic, dz. cyt., s. 45.

⁴⁶⁹ A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu...*, dz. cyt., s. 129-132.



Ilustracja 25
Wyeksponowana konstrukcja.
Centrum Renault w Swindon, Anglia, pracownia Foster.



Ilustracja 27
Elewacja budynku budząca skojarzenie z przekrojem przez konstrukcję budynku.
Rozbudowa Sainsbury Centre w Norwich, Anglia, pracownia Foster.



Ilustracja 26
Formy przypominające konstrukcją oddzieloną od budynku.
Chiswick Park w Londynie, pracownia Rogersa.

Trzeba dodać, że konstrukcje są misterne, ale niemal nigdy nie pokazują ogromu dźwiganych ciężarów. Stoją z gracją i lekkością. Słupy nie mają tradycyjnego pogrubienia, początku ani końca. Nie pokazują sił ściskania. Są abstrakcyjne jak wymieniane wcześniej instalacje. Zamieniają się w swój abstrakcyjny odpowiednik. Foster doceniał Fullera, od którego przejął takie cechy jak lekkość budowli, elastyczność i przezroczystość. Dom w Hampstead w Londynie pracowni Hopkins jest przez Jencksa określony jako lekki, z cienką artykulacją, bardzo abstrakcyjny i o przewiewnych, filigranowych elementach⁴⁷⁰. Ciężkie żelbetowe konstrukcje to specyfika kontynentu. Anglicy wolą lekkie konstrukcje odwołujące się do Paxtona i Decimusa Burtona (Palm House w Kew Gardens). Mediateka w Nîmes, Operation Centre for British Airways i Sainsbury Centre są w rzeczywistości bardzo ciężkie i masywne. Po prostu nie widać ich betonu. Słowem kluczem do zrozumienia piękna high-techu jest elegancja. To właśnie ona musi być estetycznym priorytetem dla projektu. De Botton definiuje elegancję jako pokonywanie dużych sił z widoczną lekkością, jak skomplikowany skok łyżwiarza figurowego wykonywany z gracją, a w domenie architektury – cienki, delikatny most.

Dziś, w drugim wieku maszyny, ukazywanie konstrukcji ma już wymiar czysto estetyczny. Cienka stalowa kratownica jest dla high-techu tym, czym kolumna dla klasycyzmu – modułem i wizualnym wyznacznikiem stylu. Słupy i belki pokazywane są wybiórczo, tylko w celach ukazania rytmu oraz uskoków dzielących duże płaszczyzny. Zupełnie tak, jak technika, która nie kojarzy się dzisiaj z silnym przemysłem, tylko z urządzeniami typu *smart*.

Architekci high-tech stosują wiele zabiegów, aby ukazać konstrukcję obserwującemu. Konstrukcja ta jest jednocześnie misterna i przejrzysta: skomplikowana w swoim detalu, ale klarowna jako całość siatki. Na dodatek często jest delikatna i ażurowa, sprawiając wrażenie swobodnej i eleganckiej. Coś, co w wyjątkowy sposób mogą osiągnąć nowoczesne materiały oraz ich połączenia. Styk płaszczyzn i materiałów są kluczowe dla architektów i posiadają nierzadko specjalne, autorskie rozwiązania. Łączenia są bardzo ważne w przypadku stosowania takich materiałów jak szkło i metal. Śruby, nity pomiędzy metalowymi

⁴⁷⁰ Ch. Jencks, *Architecture Today*, H. N. Abrams, London 1988, s. 42.

profilami i mocowanie punktowe szkła są opracowywane z zamiarem wywołania estetycznego zachwyty nad projektem i misternością wykonania.

Nowoczesne materiały i dwuwymiarowość

Architekci high-techu chcą przy użyciu materiałów rozwijać innowacyjność. W swoich projektach albo używają tworzyw o krótkiej historii albo korzystają z metod produkcji lub montażu dawniej niedostępnych. Te materiały to szkło, metal i tworzywa sztuczne. Foster kiedyś zaprzeczył, jakoby było cokolwiek zaawansowanego w używaniu betonu czy szkła⁴⁷¹. Przeszklenia obejmujące całe ściany, metalowe okładziny (i oczywiście podejście do projektowania konstrukcji) – oto cechy materiałowe prac Fostera i Rogersa. Mimo że małe przeszklenia w oknach sięgają historii starożytnego Rzymu, a szklane ściany są wizytówką stylu międzynarodowego, to nie da się jednak zaprzeczyć, że już taka zakrzywiona, dwukrzywiznowa tafla szkła to absolutna nowość. Innowacyjność samego materiału to warunek bardzo restrykcyjny. Dodatkowo dla artysty jest on jedynie punktem wyjścia. Prawdziwa oryginalność to idąca za nim nowa forma, nowy język plastyczny, jaki wynika z właściwości materiału.

Materiałem, z jakim kojarzą się w większości wytwory pierwszego wieku maszyny jest metal. Według Fostera, skoro samolot ma metalowy dach, to czemu nie budynek – *Budynek to w zasadzie seria wytwarzanych maszynowo elementów*⁴⁷². Ale czy fakt, że skóra budynku jest produkowana przemysłowo, musi oznaczać, że powinna ona podkreślać swój przemysłowy charakter? Zaawansowanie techniczne i logika może być również kreowana samym materiałem i ewokowanym skojarzeniem. Metal może być używany tutaj na dwa sposoby: sposób używany na co dzień w przemyśle oraz idealny metal kojarzący się z najbardziej zaawansowanymi urządzeniami, jak samoloty czy rakiety.

Ben Pimlott Building w Goldsmith College pracowni Alsopa ma blachę pofalowaną zupełnie jak na kontenerze transportowym. Jego Fawood Children's Center jest zbudowane z kontenerów i ma też dach utrzymany w tej stylistyce. Takie użycie metalu opiera się na

⁴⁷¹ D. Sudjic, dz. cyt., s. 53.

⁴⁷² N. Foster, za: W. Rybczyński, *Jak działa architektura...*, dz. cyt., s. 184.

skojarzeniu z dopasowaniem, z modułowością i możliwością naprawy oraz wymiany poszczególnych modułów. Architektura jest niczym stworzona z prostopadłościennych klocków, które wydają się częścią większego systemu.

Drugi rodzaj skojarzenia budzą realizacje takich architektów, jak Santiago Calatrava (m. in. World Trade Center Transportation Hub w Nowym Jorku) oraz Grimshaw (m. in. Frankfurt Trade Fair Hall). Wyglądają one jak stworzone przez dużo bardziej zaawansowaną technicznie cywilizację. Tutaj nie widać modułowości. Elementy są jakby robione pod wymiar. Kształty z nich tworzone są bardziej niepowtarzalne i opływowe.

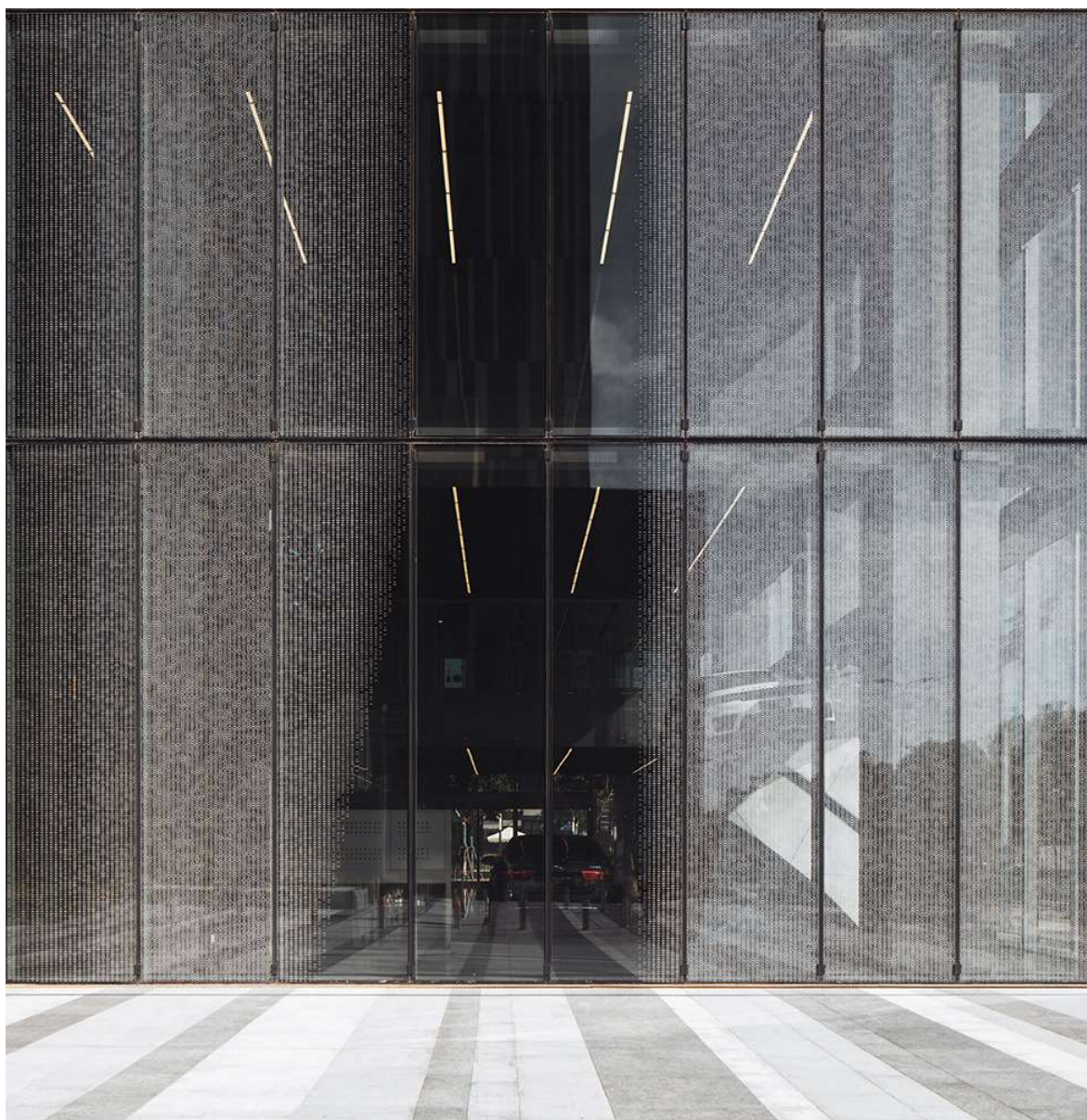
Formy wykonane z metalu wyobrażamy sobie zazwyczaj jako dwuwymiarowe. Często są to arkusze blachy, a jeżeli element ma grubość, jak na przykład walec, to instynktownie spodziewamy się, że jest pusty w środku. Foster lubi napiętą, metalową skórę na budynkach, co prowadzi do kolejnego materiału cieszącego się popularnością wśród architektów high-techu.

Następnym materiałem jest tworzywo sztuczne. W latach 70. ubiegłego wieku używane było w postaci stałych form z plastiku, dekadę później często jako napięte, niepłaskie płaszczyzny. Membrany są zaprzeczeniem stabilnego budynku dawnych epok. Obiekty z nich korzystające sprawiają wrażenie mobilności ze względu na swoją lekkość i niezależność od konstrukcji, a elegancją kojarzą się z żaglami. Za przykłady mogą posłużyć budynki pracowni Hopkins – Research Centre for Schlumberger w Cambridge i Lord's Cricket Ground w Londynie. Ten pierwszy jest dodatkowo „odmaterialniony” przez przezroczystość materiału i stanowi znak rozpoznawczy biura Hopkins, jak i całego ruchu high-tech. Sztynna konstrukcja pod nimi to kolejna oznaka kontrastu. Inne przykłady to hala koncertowa Zenith w Paryżu, IBM Travelling Pavillion w Paryżu (oba pracowni Piano) oraz Christian Dior Omotesando w Tokyo pracowni SANAA.

Zapewne najważniejszym materiałem dla opisywanych tu architektów jest szkło. Najważniejszą jego cechą jest transparentność. Rodzi to wyjątkowe sytuacje w sferze wizualnej. Lustra i szyby ze swoimi odbiciami i nawarstwieniami planów to sposób artystycznego dramatyzowania za pomocą najnowszych osiągnięć.

Wczesny high-tech dążył do spełnienia marzenia Miesa van der Rohe z 1922 roku o szklanej wieży. Z roku na rok ramy wokół szyb ustępowały miejsca mniej widocznemu

mocowaniu punktowemu i od kiedy udało się je spełnić w realizacjach Willis Faber & Dumas w Ipswich pracowni Foster'a oraz w Science Museum w parku La Villette w Paryżu pracowni Petera Rice'a, wyraźnie straciło swój urok. Fred Olsen Amenity Centre na Isle of Dogs i IBM Head Office w Cosham (oba pracowni Foster'a) mają minimum połączeń konstrukcji ze szkłem, aby to drugie zaistniało jako gładka, błyszcząca skóra na budynku. Lekkość architektury to nie to samo, co jej zupełna niewidzialność.



Ilustracja 28
Estetyka ekranów LCD i pikseli odtworzona za pomocą malowanego na szybie rastra.
Land Rover's Shanghai Offices, pracownia FGP Atelier.

Sama przezroczystość szkła jest zbyt dobrze znana od dawna, by mogła uchodzić za wyznacznik nowoczesności. Nie chodzi o efekt „nie-materiału”, jaki był celem modernistycznego domu Farnsworth. Mies van der Rohe nie planował tam dla odbiorcy silnego odczucia faktury, światła czy koloru. Architekci high-techu prześcigają się zatem w oryginalności dodatkowych rozwiązań i pomysłów: sklep Boodle & Dunthore w Liverpoolu ma meble wykonane w całości ze szkła, Biblioteka Królewska w Kopenhadze pracowni Schmidta Hammera Lassena jest nachylona zewnętrzną płaszczyzną ku dołowi i odbija migoczącą wodę, Land Rover's Shanghai Offices pracowni FGP Atelier oddaje stylistykę ekranów LCD i pikseli za pomocą ażurowej siatki na oknach powstrzymującej nadmiar światła (Il. 28), piksele da się też dostrzec w Torre Agbar w Barcelonie pracowni Nouvela, wklęsłe i wypukłe szyby są ozdobą Renaissance Marriot Hotel w Paryżu pracowni Atelier Christian de Portzamparc, kolorowe szkło użyte jest w obu budynkach Idea Store pracowni Davida Adjajego, a coraz więcej biur korzysta we wnętrzach z szyb o zmiennej przezierności.

Najbardziej zaawansowane technicznie przeszklenia potrafią reagować na zmiany otoczenia. To tak zwane materiały „inteligentne”. Zmiana właściwości fizycznych, takich jak kolor, kształt, lepkość, przepuszczalność promieni świetlnych następuje poprzez zmianę temperatury, składu chemicznego bądź impulsu elektrycznego. Do „inteligentnego” szkła należą: szkło fotochromowe i elektrochromowe, szkło z techniką zawiesiny cząsteczek albo techniką dyspersji ciekłych kryształów, szkło ciekłokrystaliczne, szkło fotowoltaiczne, kryształy piezoelektryczne itp.

Jak widać sama przezroczystość szkła nie jest jedyną jego zaletą. Transparentność przenika się z odbiciami otoczenia. Czasem nieustannie, czasem przy odmiennych warunkach zewnętrznych. Willis Faber & Dumas to budynek, którego elewacja za dnia jawi się jako czarna, szklana, odbijająca otoczenie a nocą pokazuje swoje oświetlone wnętrze. Wateridge Pavilion w San Diego jest w znaczącej mierze lustrzany. Transparentność w piramidzie przed Luvrem jest zupełnie nieistniejąca i projektant Pei powinien był to przewidzieć. Kąt ustawienia ścian przez większość czasu odbija niebo. Foster pofalował na rzucie elewację Willis Faber & Dumas, w efekcie czego tylko niewielki fragment pozwala na prostopadłe spojrzenie w głąb budynku bez dodatkowych odbić otoczenia.

Cechy używanych przez architektów high-techu materiałów to zalety w świecie maszyn, niekoniecznie zaś w środowisku człowieka. Cały szereg z nich jest zimnych

i nieprzyjaznych w dotyku. Nie mają w sobie nic ze skojarzeń z przytulnością. Są twarde, bo takiej niezmienności wymagało ich zastosowanie w XX-wiecznych maszynach. Ostatnimi czasy do repertuaru tych surowców doszło drewno (m. in. Brent Civic Centre w Londynie pracowni Hopkins) oraz żywa zieleń pokrywająca ogromne obszary dachów czy ścian (m. in. One Central Park w Sydney pracowni Nouvela; BBVA w Mexico City pracowni Rogersa). Ocieplają one odbiór przestrzeni i są w zgodzie z najnowszym rozumieniem techniki – techniki nieszkodzącej już środowisku. Rola tych materiałów rośnie wraz z rozwojem ekologii i bioartu, a także ideowego łączenia świata natury i techniki, które jeszcze kilkadziesiąt lat temu były wobec siebie opozycyjne.

Materiały używane przez architektów high-techu to głównie szkło, metal i plastik. Cechą dwóch pierwszych jest połyskliwość, refleksyjność i wizualna lekkość. Odbijają swoje otoczenie oraz rażą oczy mnogością odbić samego światła. Widać świetlistość bez klarowności szklanej bryły, której forma jest jakby naszkicowana metalowymi profilami.

Jakość detalu

Piękno high-techu to piękno zestawienia wielu drobnych, działających razem elementów. Niewidoczna szklana fasada pozostawia na widoku wiele metalowych ram, stelaży i uchwytów, które tworzą budynek zupełnie odwrotny do budowli z betonu. Pierre Koenig głosił, że tylko dobry detal jest w stanie wynieść stal na poziom dobrego materiału. Aby była ona akceptowalna w pomieszczeniu mieszkalnym, połączenia muszą być tak idealne, że aż niedostrzegalne⁴⁷³.

Grimshaw również przyznaje, że w budynku najważniejszy jest dobry detal⁴⁷⁴. Architektura Foster a i Arup to lekkie stalowe konstrukcje z misterną siatką kabli, połączeń i szprosów oraz detali głoszące „radosne skomplikowanie” (słowa Jencksa⁴⁷⁵). Według Zaguły w budowlach Foster a *czujemy rytmiczny spokojny oddech abstrakcyjnego świata idei. Sprawia to ogólne wrażenie, jakie dają budynki Foster a, jak też perfekcyjne ich wykończenie i detalowanie. Należą one jakby do innego, nie ludzkiego porządku, są zbyt „piękne” by były*

⁴⁷³ P. Winskowski, dz. cyt., s. 56.

⁴⁷⁴ N. Grimshaw, za: Ph. Jodidio, *UK. Architecture in...*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁷⁵ Ch. Jencks, *The New Moderns*, dz. cyt., s. 109.

możliwe⁴⁷⁶. Foster przykłada dużą wagę do cienkich, perfekcyjnych połączeń, a jego detale są „chłodne”. Port lotniczy Londyn-Stansted jest tego najlepszym przykładem – cienkie, drzewopodobne w formie podpory dachu, na którym da się dostrzec delikatny rysunek trójkątnych paneli, sprawiają wrażenie lekkiej materiałowej konstrukcji. Idealne bryły Foster’a, precyzja detalu i brak śladów upływu czasu czynią jego architekturę platońską. Edward de Zurko znalazł przyczynę tego mechanizmu: *Piękno, a przynajmniej swego rodzaju formalna doskonałość, wynika automatycznie z najdoskonalszej sprawności mechanicznej*⁴⁷⁷.

Równie elegancko radzi sobie z połączeniami Rogers. W pierwotnym projekcie budynku Fleetguard w Quimper jego pracowni śruby na elewacji niweczyły czysty, minimalistyczny rysunek elewacji, dlatego dołożono wiele starań i pieniędzy, aby tego uniknąć. Na stronie internetowej jego pracowni niektóre projekty posiadają zdjęcie detalu konstrukcyjnego jako zapraszającą ilustrację do podstrony całego projektu (np. NEO Bankside w Londynie; 8 Chifley w Sydney (Il. 29)). Po przejściu dalej zaskakująco duża ilość zdjęć to wciąż



Ilustracja 29

Zdjęcie detalu konstrukcyjnego jako ilustracja budynku na oficjalnej stronie biura architektonicznego.

8 Chifley w Sydney, pracownia Rogersa.

⁴⁷⁶ A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu...*, dz. cyt., s. 48.

⁴⁷⁷ E. de Zurko, za: R. Ahronov, S. Kent, dz. cyt., s. 20.

detale połączeń technicznych. Art Institute w Chicago pracowni Piano jest w mediach prezentowany za pomocą dużej ilości zbliżeń rozwiązań inżynierskich. Obraz technicznego rozwiązania jest tutaj uważany za ważniejszą cechę wizualną od całej formy budynku. Perfekcja rozwiązań konstrukcyjnych i niewidoczny system łączeń tego budynku jest jego największym atutem.

Proste formy

Elegancja i wytworność są ważnymi cechami high-techu. Geometria high-techu jest czasami abstrakcyjna. Jencks określa ten przypadek „srebrną abstrakcją”⁴⁷⁸. Formy są nieinwazyjne, subtelne, a proste kształty zmieniają się stopniowo. Obserwujemy tu miękkie gradacje kierunków (np. w architekturze Calatravy czy The St Botolph Building w Londynie pracowni Grimshawa), innym razem brak akcentowania narożników (m. in. Ilôt Est w Tours pracowni Nouvela oraz AQWA Corporate w Rio de Janeiro pracowni Foster) lub prostotę metalowo-szklanych budynków. W Lloyd’sie, budowanym jeszcze według wczesnego myślenia o high-techu, za dużo elementów zabiega o uwagę widza i budynek znika pod tym wizualnym natłokiem. Dziś dominują purystyczne formy z silną, dwuwymiarową, powtarzalną artykulacją, najczęściej w formie siatki. Foster i Rogers tak bardzo wykorzystują estetykę nowoczesności, która pozwoliła pozbyć się parapetów, części okien i drzwi, że ich budynki z zewnątrz to niemal sama ściana.

Obecne formy high-techu są enigmatyczne. Z zewnątrz proste, wewnątrz tajemnicze i misterne. Zarówno budowle pracowni Foster, jak i Rogersa nadają technice atrakcyjny, witalny charakter poprzez swoje gładkie wykończenie oraz niezwykle plastycznie połączone elementy konstrukcji.

Proporcje brył high-techu często nie są zrównoważone, bo wtedy nie wyróżnia się żadna z sił. Proporcjonalna bryła nie przekazuje idei dynamizmu i działania. Budynki są albo wysokie, albo długie w swojej elewacji. Skomplikowanie techniczne budynków jest tak wymagające, że nie da się już uzyskać symetrii. Owa zasada musi ustąpić.

⁴⁷⁸ Ch. Jencks, *Architecture Today*, dz. cyt., s. 15.

Wykorzystanie sztucznego światła

Kolejnym symptomem nowoczesności jest wszechobecne światło (luminizm), które rozjaśnia mroki nocy. To niezwykle symboliczne pokonanie natury wrywające człowieka z ograniczeń organizmu do funkcjonowania. Jak powiedział Foster w swoim przemówieniu po wręczeniu mu złotego medalu RIBY: *Przestrzeń modelowana jest przez światło*⁴⁷⁹. Alvar Aalto i Louis Kahn są dla niego wzorami wykorzystania górnej iluminacji. Nocny efekt swojego banku w Hongkongu określa mianem krystalicznego i podobnego klejnotom⁴⁸⁰.

Centrum Pompidou w oryginalnym projekcie miało mieć ekrany w płaszczyźnie dziesięciu okien. Inspiracją dla tego budynku jest Fun Palace Cedrica Price'a. Już wtedy planowano wykorzystanie elewacji jako ekranu. Pomysł ten ewoluował w krajach zachodnich z bliskiego telewizorowi, wyświetlającemu konkretne obrazy, do abstrakcyjnego płótna pokrywającego się skromną paletą czystych barw. Tak działa np. zewnątrz wieżowca Torre Agbar (pracowni Nouvela), fasada Louis Vuitton Roppongi Hills Store w Tokio (Jun Aoki, Eric Carlson, Aurelio Clementi) oraz dach Singapore Sports Club (Arup).

Niemal żaden zakamarek nie pozostaje w cieniu dzięki sztuczemu oświetleniu. Efekt potęguje użycie metalu i szkła. Ważne jest nie tylko oświetlanie czegoś, ale światło samo w sobie. Nocą cały budynek Willis Faber & Dumas zamienia się z nieprzeniknionej czarnej bryły w transparentny budynek o świecącym wnętrzu. W sklepie Boodle & Dunthorne lada jest podświetlana od dołu. Tam też setki halogenów odbijają się nieskończenie we wszechobecnych szybach. W refektarzu w Norwich lampy skierowane są na detale konstrukcji dachu, Wellcome Trust Gibbs Building ma lampę w niemalże każdym panelu na suficie, a Idea Store przy ulicy Chrisp pod całą balustradą schodów. Butterfly House ma na zewnątrz świecące pasy LED wplecione w pęki kabli.

Neuronauka rozróżnia wizualne receptory formy, koloru i ruchu⁴⁸¹. Działają one równocześnie. Wideotapeta łączy światło z kolejnym elementem high-techu – ruchem. Podobne połączenie istnieje w Instytucie Świata Arabskiego w Paryżu pracowni Nouvela. Otwory na światło są wizualnie podobne do tradycyjnych arabskich maszrabijji, ale działają

⁴⁷⁹ N. Foster, *Norman Foster Royal...*, dz. cyt., s. 294.

⁴⁸⁰ Tamże, s. 297.

⁴⁸¹ T. Enoch, 3. *TAB Symposium: Taylor Enoch and Graham Harman. New Reasons For the Interest In Beauty*, youtube 24.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=wVzg2NATQwE> (dostęp: 15.06.2020).

jak przesłony aparatów fotograficznych. Technika oderwała się od swojej roli w aparacie, została pokazana i działa już przede wszystkim estetycznie (w pewien sposób wciąż w zgodzie z oryginalnym przeznaczeniem).

Przekształcalność

Współcześnie The Shed w Nowym Jorku pracowni Diller Scofidio + Renfro i kilka znaczących dzieł Calatravy to budynki często ukazywane na filmach, ponieważ tylko tak mogą zaprezentować ruch. Terminal portu lotniczego im. Charlesa de Gaulla (Paul Andreu) oraz biurowiec Lloyd's mają przez środek lobby ogromne ruchome schody. Podobne rozwiązanie widać na zewnątrz, np. przed wejściem do Leadenhall Building. Przed Centrum Pompidou ludzie też przemieszczają się na elewacji po ruchomych schodach. Autorzy tego dzieła pisali, że budynki powinny być zmienne nie tylko w planie (ruchome ściany), ale także w płaszczyźnie przekroju oraz elewacji⁴⁸². Różnorodność odwiedzających zostaje połączona w spójną całość za pomocą wrażenia wielu elementów działających synchronicznie dla jednego celu. Ruch staje się tu cechą nadającą budynkowi harmonii.

Złudzenie dynamiki widać w wielu wymienionych wcześniej budynkach high-techu o zaokrąglonych narożnikach. Dejan Sudjic przyznaje, że u Rogersa kompozycja statycznych i dynamicznych elementów jest mocno uwarunkowana estetyką⁴⁸³. Lekko wygięte panele na Pacific Design Center w West Hollywood, Kalifornia, pracowni Césara Pelliego powodują efekt chybotliwości i rozedrgania. Przy mijaniu go budynek wydaje się lekko poruszać. W Bracken House w Londynie Hopkins odnalazł na powrót barokowy efekt falowania. 30 St Mary Axe (Foster) ma opływowy kształt niczym nabój, a dodatkowej dynamiki dodają mu spiralnie zakomponowane kolorowe szyby.

Budynki high-tech nie mają cokołów, które w klasycznej architekturze symbolizują połączenie budowli z gruntem. Cokół symbolizuje skałę, ziemię, z jakiej wyrasta ludzkie schronienie i jest pasem przejściowym między tym, co naturalne, a wytworem działalności człowieka. Architektura opisywanego nurtu nie szuka tego połączenia. Odcina się od płynnego wyjścia z ziemi, jakby nie chciała nigdzie być osadzona na stałe. Także sufity

⁴⁸² D. Sudjic, dz. cyt., s. 24.

⁴⁸³ Tamże, s. 52.

(m. in. lotniska Stansted) wydają się lewitować. Odwołują się do platońskiej idei, która przyświecała greckiej świątyni i willi palladiańskiej, czyli wyniesienia się ponad ziemski świat. Budowle nie sprawiają wrażenia organicznie połączonych z ziemią, co jest też powodowane przez bardzo rzadko dopasowane urządzenie terenu wokół budynku. Nie mając widocznego, stałego połączenia z terenem wydaje się także mieć mniejszy zgubny wpływ na środowisko. Sprawia wrażenie obiektu przenośnego, po którego przetransportowaniu znów może na miejscu budowli wyrosnąć trawa. Zadaniem techniki jest przecież spełniać swoją rolę, dopóki nie powstanie nic lepszego. Wtedy bez żalu powinna ustąpić nowszemu rozwiązaniu.

Nowe materiały i technologie zwiększyły zakres ekspresji architektury, która może wydawać się zatrzymana w ruchu poprzez nieschodkowe ułożenie. Masy wystają nienaturalnie i przeczą poczuciu grawitacji.

Dźwigi na szczycie Lloyd'sa mają swój praktyczny cel, ale symbolicznie oznajmniają, że budynek nie jest skończony i może być w każdej chwili nadbudowany za ich pomocą. Przedstawiają zamrożony potencjał rozbudowy, wieczne stawanie się. Ich rola jest zdecydowanie przesadzona, jak na praktyczną pomoc przy myciu okien. To samo można zaobserwować w budynku banku w Hong Kongu. Piano na swojej stronie internetowej jako zdjęcie miniaturę do zrealizowanego dawno projektu KT Headquarters umieścił zdjęcie z czasu budowy z widocznym na samym środku żółtym rusztowaniem, co dowodzi entuzjazmu, jakim architekci high-techu darzą proces, w tym wypadku – budowy.

4.4.3. High-tech a teorie piękna

High-tech a piękno jako następstwo stosowności

Jednymi z najbardziej imponujących budowli antycznego Rzymu są akwedukty. To budowle, które przecież są niczym innym, jak rurociągiem, a jednak ludzie przemierzają tysiące kilometrów, aby sfotografować się na ich tle. Średniowieczne mury, od których zależało życie mieszkańców miasta, miały dekorowane bramy. Nawet mosty i hangary były często dekorowane. Według Venturiego, Scott Brown i Izenoura teoretycy modernizmu uważali te zdobienia architektury użytkowej za degenerację ówczesnych architektów. Piszą oni: *Architekci i teoretycy ruchu modernistycznego często ignorowali dekorację dziewiętnastowiecznej przemysłowej budy, patrząc na nią wybiórczo i kadrując wedle uznania. [...]*

*Mies van der Rohe patrzył tylko na tył fabryk Alberta Kahna*⁴⁸⁴. Gropius zaś pisał: *Chcemy stworzyć jasną, organiczną architekturę, której logika wewnętrzna będzie oczywista i promienna, nie obciążona klamliwymi fasadami i sztuczkami; chcemy architektury przystosowanej do naszego świata maszyn, radia, szybkich aut – architektury o przejrzystym i funkcjonalnym stosunku form*⁴⁸⁵. Dziś przekonanie o tym, że moderniści nie kierowali się względami estetycznymi wydaje się nie do obrony, ale ich retoryka wciąż uchodzi za ideał nowocześnie żyjącego człowieka. Architekci high-tech, nie są tak otwarcie przeciwni ornamentowi.

W high-techu piękno nie jest odnajdywane w perfekcji działania maszyny, jak widziano to na początku XX wieku, ale w samej perfekcji form tych maszyn. Są one traktowane nie jak niechciany element, ale jak van Doesburgowski element architektoniczny. Nie zgadzał się on na architekturę, która powstaje w wyniku obliczeń maszynowych wykluczających kontrolę artysty⁴⁸⁶. M. Hopkins przyznaje, że projekt jest w trakcie opracowywania przefiltrowywany przez estetykę, ale wrażenie techniki musi pozostać⁴⁸⁷. Artysta dąży do piękna wychodząc z inspiracji maszyną.

Sullivan – prekursor funkcjonalizmu – mówił, że *życie jest rozpoznawane przez swoje przejawy, że funkcja zawsze poprzedza formę*⁴⁸⁸. Istotne jest słowo „przejawy”, które kieruje uwagę na zewnętrzną emanację tej funkcjonalności. Świat to efekt ewolucji i osiągnięte formy wynikają z konkretnych celów. Alberti twierdził, że *świat więcej podziwiamy dla jego piękna, niż dla jego użytku*⁴⁸⁹. Nawet maszyny, jeżeli przykuwają uwagę, to raczej ze względu na ich efektywność niż efektywność. Dla twórców high-techu najbardziej pożądanym rezultatem jest, gdy pierwsza wartość wynika z drugiej. Benoît Mandelbrot stwierdził, że architekt szukając w swojej realizacji funkcjonalności ostatecznie odnajdzie

⁴⁸⁴ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, dz. cyt., s. 175-176.

⁴⁸⁵ W. Gropius, *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 396.

⁴⁸⁶ P. Winkowski, dz. cyt., s. 41.

⁴⁸⁷ C. Davies, *Hopkins' Rules*, „The Architectural Review” 175/1984, s. 54.

⁴⁸⁸ L. H. Sullivan, za: P. Bigaj, *O współistnieniu piękna i celowości w architekturze*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 179.

⁴⁸⁹ G. J. Dürschke, dz. cyt., s. 39.

piękno⁴⁹⁰. Jeśli jednak to ono będzie jego celem w pierwszej kolejności, to spotka się jedynie z teorią, estetyką lub filozofią, abstrakcyjnymi ideami. Takie właśnie jest naśladownictwo techniki w high-techu: jest przedstawieniem piękna maszyny, zespołu skojarzeń w postaci abstrakcyjnych, geometrycznych brył. High-tech oscyluje pomiędzy funkcjonalizmem a ekspresjonizmem. Przedstawienie techniki przekracza niekiedy granice rozsądku również w doborze odpowiednich materiałów. Technika w high-techu nie wynika z przydatności, ale jest idealizowanym odzwierciedleniem, naśladowaniem wyglądu (*demiurgos* – Platon) urządzeń cywilizacji i oznak ich działania w postaci ruchu i światła. To tradycyjne *mimesis* będące zmysłową manifestacją bytu. Obraz, który ma „obrazować”, a nie kopiować technikę. Banham pisał o estetyce maszyny właśnie jako o symulakrum, o wyobrażeniu wynalazku⁴⁹¹. Le Corbusierowi zarzucał on, że w swojej *W stronę architektury* porównuje Partenon do motocykla, który był ręcznie wykonany na zamówienie. Nie był to masowo produkowany pojazd, a indywidualne dzieło, którego praktyczność użytkowa i ekonomia wykonania nie były najważniejszymi cechami, jak powinno być w przypadku taśmowo produkowanego urządzenia.

Grupa Blok pisała o konstruktywizmie, że jest to tworzenie rzeczy podług jej własnych zasad zbliżonych do logiki i prostoty maszyny, a nie jej bierne naśladownictwo⁴⁹². Architektura high-techu wydaje się być zupełną odwrotnością. Nie posługuje się pięknem prawdziwej stosowności, ale ewokuje odpowiednie skojarzenia. Działa jedynie konceptualnie za pomocą szeregu nieszczerých zabiegów. Rogers, gdy wypowiada się o budynku Lloyd'sa to jego techniczny wydźwięk komplementuje tradycyjnymi atrybutami architektury, takimi jak struktura, faktura, sylweta i światło⁴⁹³. Postawa estetyczna sprawia, że przedmiot jest oderwany od swojej użytkowej funkcji. Zmienia się w naszych oczach i zamiast widzieć jego cechy użytkowe zaczynamy widzieć jego proporcje czy kolor. W takim wypadku rodzi się pytanie – czy twórczą wyobraźnią nadajemy przedmiotowi jego cechy estetyczne, czy tylko je wykrywamy? W obu przypadkach, wychodząc z pewnością z entuzjazmu wobec osiągnięć techniki, twórcy high-techu stworzyli własny słownik estetyczny. Jak

⁴⁹⁰ J. M. P. Salazar, *Project And Aesthetic Sense*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007, s. 123.

⁴⁹¹ R. Banham, *The Machine Aesthetic*, za: <https://bibliodarb.files.wordpress.com/2014/06/banham-r-the-machine-aesthetic.pdf> (dostęp: 23.11.2020).

⁴⁹² Blok (grupa artystyczna), *Co to jest konstruktywizm*, w: *Artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 387.

⁴⁹³ D. Sudjic, dz. cyt., s. 116.

starożytni Grecy, którzy o matematyce myśleli, że im jest ona bardziej abstrakcyjna i mniej użyteczna, tym jest piękniejsza⁴⁹⁴. Sam Rogers przyznaje: *Powinniśmy zacząć myśleć nie o tym co daje maksimum korzyści w jak najkrótszym czasie, ale o tym co jest najpiękniejsze, co da największą przyjemność naszym wnukom... Z całą pewnością mamy obowiązek wydawać pieniądze na budynki, które są piękne i przyjemne w użytkowaniu*⁴⁹⁵. Przyjemne w użytkowaniu ze względu na swoje skojarzenia z techniką. Innymi słowy, jest to symulacja stosowności poprzez formę. W oczach użytkowników wizja zaawansowanego budynku to fikcja bardziej pożądana niż rzeczywistość nowoczesny budynek. We współczesnym świecie teza o pięknie stosowności architektury high-tech jest przewrotnie dowiedziona za pomocą iluzji.

Nie ma dowodów, że budynki high-tech są bardziej podatne na zniszczenia i oznaki upływu czasu, ale z pewnością w żadnym innym nurcie nie jest to tak znacząca wada. Tylko tutaj jest to aspekt niepozwalający cieszyć się oryginalnym założeniem i widoczna oznaka korozji lub zarysowania jest niemal natychmiastowo usuwana ogromnym kosztem finansowym. Pęknięcia na szkle są usterką niedopuszczalną i takie tafle nie są pozostawiane. Obietnica nieprzerwanej perfekcji nie wytrzymuje zestawienia z rzeczywistością. Brudna szyba wygląda brzydko, stąd szklane budynki wymagają częstego mycia, którego nie potrzebują inne materiały.

Łączenie budynków z maszynami jest myleniem sztuki architektury ze zwykłymi urządzeniami, wymiennymi towarami. Tym samym pozbawia się je zdolności ukazywania starzenia się jako czegoś pozytywnego. Budynek high-tech musi pokazywać swoją maszynową bezawaryjność. Wszelkie oznaki użytkowania lub niszczenia się na materiałach pozbawiają je wrażenia niezawodności. Maciej Miłobędzki bardzo trafnie opisuje nieudolność prób tuszowania przemijającego czasu: *Szklaność regałów biurowych, wyrosłych z podobnych ideowych korzeni, wbrew oczekiwaniom nie sprzyja zacieraniu śladów mijającego czasu. Obcowanie z ikonami high-techowych korporacyjnych biurowców sprzed dziesięciu-dwudziestu lat daje wrażenie dobrze wyklepanego po stłuczce auta, któremu nic nie dolega,*

⁴⁹⁴ R. Aharoni, 13. *TAB 2019 Symposium: Ron Aharoni and Graham Harman. The interest in beauty through history*, youtube 24.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=1KiMH18KQnM> (dostęp: 15.06.2020).

⁴⁹⁵ R. Rogers, *Architecture: A Modern View*, London 1990, s. 10, za: A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu...*, dz. cyt., s. 101.

*ale ogólne odczucie upływającego czasu jest niezaprzeczone i manifestuje się bardziej brutalnie niż w budowlach z naturalnie starzejących się materiałów*⁴⁹⁶.

Jeżeli dopuszczone są oznaki starzenia, to tylko w sposób kontrolowany. Przykładem takiej laboratoryjnej wiekowości jest stal korten. Pierwotnie była stosowana jako manifest odejścia od stylu międzynarodowego. Jest też częściowo próbą otwarcia się na naturę i materialność, realność. Slavoj Žižek zauważa, że dzisiaj uzyskanie nieperfekcyjnej powierzchni budynku wymaga więcej pracy niż idealnej.

High-tech nie odzwierciedla absolutnie prawdziwie działania architektury, ale przywołuje na myśl (detalami, rozwiązaniami technicznymi, korzystaniem z najnowszych osiągnięć techniki i materiałami) skojarzenia ze światem techniki. Budynek jawi się jako sprawny, szybki (w korzystaniu z niego), niezawodny. Piękno jako następstwo stosowności występuje tu jako piękno maszyny, w którą zamieniony zostaje budynek w oczach użytkownika.

High-tech a piękno konceptualne

High-tech tak bardzo głosi pochwałę nowoczesności, że nie pasuje do funkcji kojarzących się z tradycją. Koncepcja postępu jest tak wyraźnie odczytywana, że nie da się zrobić high-techowego budynku, który ma charakter kontynuacji i tradycji, jak np. świątyni, przedszkola, szkoły czy domu spokojnej starości. Nie każda sfera życia domaga się nowoczesnego i zakrojonego na XXI wiek rozwiązania. Niektóre wcale tego nie potrzebują, a wręcz przeciwnie. Kto zechce szukać stabilności i niezmienności religijnego spojrzenia na świat w ultranowoczesnym budynku? Przestrzeń kontemplacji jest trudna do uzyskania, gdy mamy do czynienia z przezroczystością i nakładaniem się planów oraz ruchem. High-tech symbolizuje technikę, korporacjonizm i kapitalizm, czyli konsumpcję, masowość.

Nurt wywodzi się z modernizmu, ale jego cechą nie jest budowanie nowego świata, tylko właśnie kontynuacja paradygmatu wyznaczonego jeszcze w XX wieku. Za epoką modernizmu stały abstrakcyjne pojęcia, takie jak Istota, Duch czasu, Wiek maszyny. High-tech również jest abstrakcyjny. Niezmiennność i stałość, opisana w punkcie o materiałach, jest odzwierciedleniem wiary w możliwość zawieszenia czasu. Osiągając szczyt techniki, człowiek

⁴⁹⁶ M. Miłobędzki, *Nieznośna lekkość*, „Autoportret” 4 (59)/2017, s. 99.

dochodzi niejako do fukujamowskiego końca czasów, za którym jest tylko trwanie. Koreluje to ze zdaniem, że wszystkie formy zostały już wymyślone i zostaje tylko przearanżowywanie istniejących zestawień. Stąd fragmentaryczność budowli high-techu, która od dekonstruktywizmu różni się zrozumiałością i powtarzalnością części składowych zestawienia.

W latach 50. XX wieku silny wpływ techniki korespondował z mechanicystycznym sposobem tłumaczenia wielu zjawisk społecznych. Według Leonarda Benevola technika jest zależna od kultury i musi działać w świecie naznaczonym ideologią⁴⁹⁷. Banham natomiast wierzy, że pragmatyzm może istnieć bez ideologii⁴⁹⁸. Alan Colquhoun widzi w high-techu, a w szczególności w Centre Pompidou, rozdźwięk między treścią, a jej formą. Stawia diagnozę, że skoro wewnątrz zmienia się wraz z potrzebami społeczeństwa to *zmienia [to] problem architektury jako reprezentacji społecznych wartości w zadanie czysto estetyczne, ponieważ zakłada, że celem architektury jest jedynie umieszczanie jakiegokolwiek formy działalności, która może być potrzebna, bez pozytywnego podejścia do tych aktywności*⁴⁹⁹.

Dziś najnowsza technika to bardziej pożądaný styl życia niż potrzebne urządzenia. W tej kwestii architektura high-tech dobrze odzwierciedla pozaarchitektoniczne trendy. Do tego, aby wytworzył się styl życia epoki niezbędne jest, aby w pewnym momencie technicy ustąpili miejsca artystom, którzy wcielają zasady sformułowane przez technikę w formy bynajmniej nie zdeterminowane. Połączenie *techné-logos z mythos* to chęć nadania technice humanistycznego wyrazu. Nadanie jej emocjonalnego charakteru zamiast suchego, technicznego. Niestety mamy tu do czynienia z estetyką konsumpcjonizmu, który zużywa się tak, jak jego produkty. Banham pisał, że *opiera się na popularnych wyobrażeniach władzy, seksu i innych form społecznego współzawodnictwa, estetyka, która jest przede wszystkim popularna, która zdobywa uznanie, która zawsze o jeden krok wyprzedza powszechne marzenia, która jest na granicy marzenia, jakie można kupić tylko za pieniądze*⁵⁰⁰. Wyprzedzanie tylko o krok zasada się na niechęci ludzi do zbyt daleko idących eksperymentów i preferowaniu jednak form znanych. Anglia jest przybytkiem architektury o takiej symbolice, mimo że nie

⁴⁹⁷ K. Frampton, *Giedion in America: Reflections in a Mirror*, w: *On the Methodology...*, dz. cyt., s. 48.

⁴⁹⁸ Tamże, s. 56.

⁴⁹⁹ A. Colquhoun, *A Critique*, „Architectural Design” 12/1984, s.20 za: D. Sudjic, dz. cyt., s. 29, za: A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu...*, dz. cyt., s. 106.

⁵⁰⁰ R. Banham, „Architectural Design” 4/1957, za: Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 308, za: P. Winskowski, dz. cyt., s. 58.

przewodzi światu pod względem wysokich technologii. Możliwe, że służy to podtrzymywaniu mitu dawnej potęgi przemysłowej. Za przykłady mogą posłużyć siedziba stacji Channel 4 w Londynie pracowni Rogersa lub Sainsbury Centre pracowni Fostera.

Realizacje high-techu są często pokryte z zewnątrz cienką membraną. Skóra oplatająca budynek jednakowo z czterech stron nadaje mu charakter indywidualnej rzeźby odseparowanej od reszty miasta. Zewnątrz ze szkła ukazuje objętość i obrys, ale pozbawia masy i wagi. Przedstawia samo działanie, bez masy. Analogicznie do nowoczesnych urządzeń, które są ciche i lekkie.

Najbardziej pozbawionym widzialnej masy materiałem jest szkło. Nie tylko wciąż jest ono kojarzone ze światem przyszłości, ale jego istota stoi w totalnej sprzeczności z najbardziej tradycyjnym z budulców – kamieniem. Zrywający z przeszłością modernści głosili zapowiedź szklanych katedr, które miały być odpowiedzią na dotychczasowe, kamienne świątynie. Kamień jest naturalny, odwieczny, trwały, o określonej fakturze i kolorze. Szkło – sztuczne, nowoczesne, kruche, gładkie i zazwyczaj pozbawione barwy. Idea taka przyświecała Brunonowi Tautowi. Swój pawilon szkła z roku 1914 nazwał „małą świątynią piękna”, a omawiany materiał występował tam w roli szyb w kopule i połyskujących kafelków. Foster w 1986 mówił o przyszłości, że ta wymusi budynki jaśniejsze i mniej masywne⁵⁰¹. Twórca szklanych drapaczy chmur – Henry Cobb – też podkreślał płaszczyznowość szkła w zestawieniu z objętością kamienia. Masę uważa w swoich realizacjach za niechcianą⁵⁰². Jest to kolejny materiał high-techu, który przeniknięty jest językiem plastyki, jakim jest trójwymiarowe manipulowanie dwuwymiarową płaszczyzną. Użycie szklanych tafli do pokrycia całych ścian jest tak niepraktyczne w budynkach biurowych (cena wyprodukowania i montażu, upał oraz wieczne szukanie odpowiedniego ustawienia dla monitora komputera, nie wspominając o nieprzyjemnym poczuciu wystawienia się na widoczność), że nie ma dla niego innych powodów niż estetyka.

Meble to coś, z czym, w przeciwieństwie do szklanej ściany, mamy często bezpośredni kontakt. Użycie szkła do ich wyrobu przesuwają jego odbiór w stronę świata materialnego. Do tej pory szkło było niewidzialne. Jego celem było stworzenie przegrody, której

⁵⁰¹ N. Foster, w: *Marc Emery Interview for L'Architecture d'Aujourd'hui*, rozm. przepr. M. Emery, „Norman Foster 1964-1987 A+U Extra Edition” 5/1988, s. 300.

⁵⁰² H. Cobb, za: Ch. Jencks, *The New Moderns*, dz. cyt., s. 86.

jednak nie widać na pierwszy rzut oka. Dziś, kiedy wiele urządzeń i interfejsów działa w sposób niewidzialny, ludzie znów pragną obecności rzeczy fizycznie realnych, namacalnych. Tak jak w świecie elektroniki powraca taktylność i fakturowość, tak samo da się zauważyć w architekturze najnowszych technik odejście od zupełnie jej niewidzialności.

Odbicia nakładające się na widok za ścianą albo wręcz sięgające kilka warstw w głąb budynku pozwalają oglądać rzeczywistość z kilku perspektyw jednocześnie. Podobnie można patrzeć na Centrum Pompidou – patrząc na nie z zewnątrz widzimy przecież jego wnętrze. Jest to kubistyczne zwielokrotnienie naszych oglądów i charakterystyczne dla nowoczesności usprawnienie ludzkich zmysłów. Traci się relację do otoczenia, a jego perfekcja wykonania sprawia, że otaczające piękno wydaje się zrealizowanym platonizmem.

Problem ze szklaną architekturą polega na jej niemożliwości tworzenia i otrzymywania cienia. Bez cienia nie możemy rozeznąć przestrzenności detalu. Corbusierowska gra brył w świetle, jak nazywał samą architekturę, jest zupełnie nieobecna, więc poniekąd sama „architektoniczność” budynku znika. Pozostawia to niewiele do oglądania. Stosowanie ścian osłonowych wiąże się z paradoksem: są technologicznie doskonałe, ale ich percepcja jest znikoma. Mimo, że stanowią główny moduł kompozycji elewacji to ich istnienie jest ograniczone do cienkich ram, przez co nie mają one takiej siły wyrazu fakturą i kolorem, jak cegła lub kamień.

Nie tylko materiały w high-techu podlegają manipulacji pozostającej w bezpośredniej zależności od ich dwuwymiarowości, ale główne tworzywo tego nurtu nie pozwala zaistnieć objętościowo i przestrzennie innym materiałom. Bez możliwości zatrzymania promieni słonecznych budynek traci także kontakt z wpływającym czasem, który malowniczo rysuje swoje cienie na „materialnej” architekturze.

Przez szkło widać pewne miejsca, ale często nie wiadomo jak tam dojść. Błądzimy przed szklaną elewacją szukając drzwi, niejednokrotnie bez klamki ani wyraźnego obramienia. Czytelność formy jest tutaj dużo ważniejsza niż rzeczywista czytelność funkcji. Jest to kolejny dowód używania szkła głównie z pobudek estetycznych.

Cienkie płaszczyzny, które przenoszą ogromne siły są symbolem zaawansowania tych materiałów i ich przewagi nad starszymi kuzynami. Architektura wykorzystuje materiały do usunięcia wrażenia objętości i co za tym idzie – wagi. Budynki stają się piękne, bo

wydają się delikatne i skuteczne, czyli eleganckie. Konstrukcja w połączeniu z lekkim wypełnieniem jest bardzo japońska. Wyraźna (męska) konstrukcja w połączeniu z delikatnym (kobiecy) wypełnieniem przypomina chińskie oraz japońskie budownictwo. Nawet beton w Televisa Headquarters w Meksyku pracowni Foster'a jest wyjątkowo cienki. Fuller zwiedzając Sainsbury Centre zapytał Foster'a (swojego ucznia): *Jak ciężki jest twój budynek, Norman?* Dodatkowo materiały działają na poziomie skojarzeń z architekturą przemysłową i coraz częściej z korporacjonizmem. Materiały high-techu w sferze wizualnej operują głównie blaskiem *claritas* i elegancją.

Na początku lat 30. opisywany przy minimalizmie Mies van der Rohe był ostatnim dyrektorem znanej niemieckiej szkoły artystyczno-rzemieślniczej – Bauhausu. Jej program nie był taki sam przez kilkanaście lat istnienia, ale ogólny przemysłowo-modernistyczny charakter pozostał niezmienny. Uczelnia propagowała zniesienie podziału na rzemieślnika i artystę, a obszarem jej działania były wszelakie dziedziny sztuk i rzemiosł traktowane interdyscyplinarnie. Naczelną zasadą Bauhausu była funkcjonalność realizacji, modułowość elementów konstrukcyjnych (nie tylko w architekturze, ale i w dizajnie) i jedność stron estetycznej i technicznej. Założenia te wywarły widoczny wpływ na późniejszą architekturę ruchu modernistycznego. W tym tekście Autor chciałby się skoncentrować na jednej, mało zauważanej, idei Bauhausu. Architekci z tej szkoły mieli silne poczucie nieodzowności eksperymentowania ze światłem. Światło jest podstawowym narzędziem pracy architekta. Według większości nawet kolor nie jest tak ważny⁵⁰³. Odbiór elementu zmienia się diametralnie w zależności od tego, czy widzimy go w cieniu, czy w pełnym słońcu.

Za dnia światło w high-techu uczytelnia budynek. Jasność i klarowność, czyli jednym słowem *claritas*. Łączone jest w tym nurcie z optymizmem. Nocą najnowszy high-tech, jak wykazano w punkcie o materiałach, ucieka od masy i realności w kierunku postaci efemerycznej bliskiej hologramom. Koncepcja eterycznej architektury nie opiera się na przestrzeni geometrycznej, ale na sposobie wykorzystania światła elektrycznego. Użycie go w tej architekturze to błysk, blask, refleks, a nie corbusierowska oświetlone formy. Wielość źródeł sztucznej iluminacji jeszcze bardziej pozbawia je klarownego światłocienia, a cienie i półcienie wielu elementów nakładają się w abstrakcyjne kształty. Oświetlone i zacienione miejsca są mniej czytelne niż światłocień na formie. Nie „łapią” fotonów, ale często same

⁵⁰³ R. Fry, dz. cyt. s. 84.

promieniują światłem – własnym lub odbitym. To właściwość materiału, tworzywa, a nie wykorzystanie tradycyjnej helioplastyki. Forma bez światła jest jak światło bez formy.

Po niektórych „światłach” możemy chodzić, jak po oknach umieszczonych w chodniku przy Apple Fifth Avenue w Nowym Jorku pracowni Foster’a, które nocą ukazują światło wydobywające się z wnętrza podziemnej części budynku. Jest ono tworzywem, które promieniuje energią. Artysta *light artu* James Turrell krytykował patrzenie na światło, jak na coś, co oświetla i zapominanie o nim, jako nośniku własnego istnienia⁵⁰⁴. Podejście zgodne z teoriami najnowszej fizyki, gdzie nie istnieje już materia, ale każda forma istnienia jest rodzajem drgań, energii.

Architektura high-techu ma pozornie wiele wspólnego z gotykiem. Oba nurty budują przegrody budowlane przeplatając niezbędną, pełną konstrukcję z pustką lekkiego wypełnienia. Użycie szkła w roli wypełnienia jest charakterystyczne dla obu z nich, ale pobudki są zupełnie przeciwne. Jiricna usunęła część muru w parterze sklepu Booble & Dunthorne w Liverpoolu żeby uwydatnić samą konstrukcję i w miejsce pełnej ściany wstawić szkło. Również pełnia ma na pierwszy rzut oka podobny charakter – w gotyku to okrągłe słupy z dodanymi mniejszymi profilami i służkami. Tak samo prezentuje się duża część high-techowej konstrukcji i instalacji. Pojedyncze rury łączą się w całe pęki i oplatają budynek. W obu wypadkach widać tendencję do nadbudowywania, a nie usuwania. Budynek powstają przez addycję elementów⁵⁰⁵. Mimo tych podobieństw wizualnych pobudki powstania porównywanych tu stylu i nurtu są niemal przeciwne. W gotyku wychodzi to z pragnienia stworzenia najbardziej rozświetlonej boskim blaskiem budowli, która pnie się możliwie najbliżej Stwórcy. W high-techu chodzi o afirmację człowieka. Możliwości najnowszej techniki prezentują potęgę ludzkiego umysłu. W gotyku struktura była bogato ornamentowana czytelnymi, dosłownymi zdobieniami. W high-techu żadna głęboka treść nie jest dodawana w analogicznym celu i widać, że nurt ten robi to bardziej wymuszenie i manierystycznie.

Powyższe założenia łączą się w konceptualnym ujęciu piękna. Idee stojące za użyciem światła, odbijającego wszystko szkła i cienkiej konstrukcji oraz pozbawionych masy

⁵⁰⁴ A. Panasiewicz, *Światło w sztuce*, „Studia de Arte et Educatione” 2/2006, s. 55, za: <https://studia-dearte.up.krakow.pl/issue/view/507/220> (dostęp: 18.08.2020).

⁵⁰⁵ W przeciwieństwie do myślenia barokowego, które charakteryzowało się subtrakcją pełnej bryły, a jego kościoły wyglądały jak wykute w litym kamieniu.

płaszczyzn to beczasowa abstrakcja. Podążanie za duchem czasu ukazuje się w eksponowaniu osiągnięć techniki. Przykłady te potwierdzają konceptualne spojrzenie twórców high-techu na stronę wizualną architektury.

High-tech a piękno jako proporcja

Istota budowy maszyny to odpowiedniość części, ich przystawalność w celu skutecznego działania. Opiera się na liczbie, czyli porządku. W high-techu jednak zagadnienie pięknych proporcji jest skomplikowane i nie posiada jednego, wyraźnego stanowiska.

Z jednej strony projektanci mają swoje upodobania co do form i bronią ich nienaruszalności. Najbardziej oczywistym przykładem jest rozbudowa Sainsbury Centre w Norwich. Projektant budynku galerii z roku 1978 – Foster – został dekadę później zaproszony do powiększenia przestrzeni wystawienniczej. Mimo że oryginalny budynek był kompozycją otwartą, tworzoną z myślą o modułowym przedłużaniu go, to możliwość ta nie została przez właścicieli wykorzystana. Rozbudowa z 1991 roku powstała obok, by nie zaburzyć idealnej proporcji pierwotnej galerii. Na dodatek znalazła się pod ziemią, by nawet nie zasłaniać oryginału. Dokładnie taki sam los spotkał budynki planowane jako obudowy zmiennych przestrzeni. Ich planowana mobilność to brak ustalonych proporcji wnętrza. Ruchome ściany (np. Centrum Pompidou autorstwa Rogersa i Piano i Lloyd's pracowni Rogersa) miały odrzucić ścisłą hierarchię i proporcję.

Odpowiednie proporcje, jako stosunek części do całości, nie jest już tak jednoznaczny. Dużo wyraźniej przynależy on do nurtu zbliżonego, niekiedy łączącego się nierozdzielnie z high-techem – parametrycyzmu. Proporcja części do całości w high-techu jest często zaburzona z powodu deklarowanej potencjalnej rozbudowywalności obiektu. Duże powierzchnie lotnisk (m. in. portu lotniczego Madryt-Barajas pracowni Piano; lotniska w Londynie, Pekinie i Hongkongu pracowni Fosterera) składają się ze zbyt dużej ilości powtarzalnych modułów. Każdy posiada własną logikę konstrukcyjną i przemyślane proporcje w obrębie swoich granic. Powtórzony jednak kilkadziesiąt razy zawodzi tworząc błąd, który w sztukach plastycznych polega na braku wyraźnego centrum kompozycji. Drastyczny skok pomiędzy kilkumetrowym obszarem „słup + sufit” a następną w kolejności, kilkuset metrową jednostką percepcyjną „całe wnętrze hali” jest zbyt duży. Brakuje dominant, miejsc charakterystycznych i stopniowania wielkości. Budynek zaprojektowany w nurcie high-tech

wygląda dobrze z daleka i bliska, ale odbiór nie jest już tak korzystny ze średniej odległości. Nie widać już całego założenia, które działa jak zegarek, ani idealnie dopracowanych połączeń.

Wbrew głoszonemu kierowaniu się użytecznością rzeczywista funkcja nie jest w high-techu czynnikiem determinującym każdy inny. Podejście wywyższające metodę powodowałoby, że straci na tym kompozycja. Sposób działania budynku – nieważne czy prawdziwy, czy tylko przedstawiony – jego nowoczesność, innowacyjność i perfekcja wykonania nie są zasadami kompozycji. Wartość przesunęłaby się wtedy z efektu końcowego – estetyki – w stronę ekspresji metod jej uzyskania. Sainsbury Centre rozbudowano inaczej niż poprzez dodawanie kolejnych, zamierzonych modułów. Sam projektant nie chciał zmieniać bryły – forma wygrała z technologią modułowości.

Najmniejsza fragmentaryczność budowli, spowodowana przez różne funkcje części budynku, ulega ukryciu. Scalające kroki podjęte przez projektantów high-techu to powtórzenia ze szczególnym uwzględnieniem symetrii. Często poprzez powtórzenie odzyskuje się wrażenie całości, jako kilku identycznych modułów zestawionych razem, ale nie może się to równać z klasycznymi zasadami symetrii i harmonijnej relacji części do całości. Człony i całość nie tworzą harmonijnej relacji. Kontekst lub czysta chęć urozmaicenia architektury nie jest brana pod uwagę. Budynek, jak maszyna, jest skoncentrowany na funkcji: wewnętrznej (jego własne mechanizmy działania mogą wpływać na zewnętrzny wygląd) oraz zewnętrznej (jego ikoniczność wymusza bryły charakterystyczne, przeskalowane i łatwe do zapamiętania). Zarówno Banham, jak i Jencks odnajdują związki między architekturą Fostera a sztuką minimal-artu⁵⁰⁶. LeWitt, Judd, Carl Andre i Morris używali modułowo prostych komponentów. Powtórzenie może dać w efekcie nudę i poczucie nadmiaru tego samego. Powtarzalność na wielką skalę wywołuje wrażenie czegoś koniecznego. Taka nieuchronność pasuje do determinizmu, jaki technice przypisują twórcy high-techu.

Grimshaw mówi, że dopasowanie budynku to jego skala, wysokość, światło i cień oraz odczucie budynku z perspektywy człowieka na poziomie parteru, a nie tylko dopasowanie się do budynku obok⁵⁰⁷. Zdjęcia nie zdradzają jak duże są budynki high-techu, tak jak

⁵⁰⁶ A. Zaguła, *Geneza Nowego Modernizmu...*, dz. cyt., s. 65.

⁵⁰⁷ N. Grimshaw, za: Ph. Jodidio, *UK. Architecture in...*, dz. cyt., s. 9.

dzięki nowoczesnej technice nie widać skali wielu zjawisk. Są nam dostępne za pomocą przedłużenia zmysłów. Mikroskop i teleskop zmienił nasze odczuwanie skali. Mamy możliwość cieszenia się rzeczami z najdalszego zakątka globu, jakby działały się obok nas. Dzięki technice przestrzeń stała się bezskalowa. Budynki high-techu są często ogromne. Ich wielkość potrafi zbliżyć się do rozmiaru całego kwartału. Obserwowany z oddali ogrom fizyczny musi u wielu wywoływać uczucie wzniosłości. Od początku XIX wieku zabudowania przemysłowe pokazywały swój ogrom. Były dominantami przestrzennymi, co wynikało jedynie z ich potrzeb. Trend ten przeszedł na megastruktury i dziś większość budynków high-techu jest duża.

Autor na podstawie analizy uznał, że high-tech posługuje się pięknem wynikającym z proporcji tylko częściowo.

High-tech a piękno jako niespodzianka

High-tech nie daje odbiorcy satysfakcji z samodzielnego odkrywania jego tajemnic. Rogers powiedział: *Każdy element jest wyizolowany i użyty w celu osiągnięcia porządku. Nic nie jest ukryte, wszystko jest wyrażone*⁵⁰⁸. Mocne oświetlenie całości w połączeniu z obnażeniem konstrukcji nie pozwala na romantyczne podejście do budynku. Aksonometryczne rysunki Stirlinga z lat 60. ukazujące widok niejako spod ziemi, to przykład ujęcia niemożliwego do zobaczenia. Ilustracja przekazuje niezbędne informacje, ale nie w sposób przedstawiający prawdziwą relację człowieka do architektury. Nie ma tu obecnej gry między podmiotem a budynkiem.

To same nowinki techniczne, niemal niespotykane gdzie indziej, zaskakują odbiorców. Rogers powiedział: *Byliśmy młodzi i chcieliśmy ich zaszokować*⁵⁰⁹. Zaskoczeniem jest uzmysłowienie sobie, jak daleko zaszliśmy jako ludzkość. Architektura high-tech, realizując śmiałe inżynierskie wizje, próbuje szokować odbiorców nowoczesnością rodem z filmów *science-fiction*. Bliskie pokrewieństwo ze stylem międzynarodowym i dużo bardziej futurystyczne bryły architektury parametrycyzmu miały wpływ na nurt high-techu. Mimo jego starań wywołania szoku to osiąga piękno nowości dużo rzadziej niż na początku swojego istnienia. Najważniejszą stroną tej architektury, która pozwala dostrzegać w niej piękno jako

⁵⁰⁸ R. Rogers, za: Ch. Jencks, *Architecture Today*, dz. cyt., s. 17.

⁵⁰⁹ R. Rogers, za: Ph. Jodidio, *UK. Architecture in...*, dz. cyt., s. 179.

niespodziankę jest ornamentalne użycie liniowych instalacji budynku. Dziś jednak ten zabieg stosowany jest rzadko i często zakrywa się je podwieszanymi ekranami. Niemniej Autor przyznaje, że wciąż jest to spotykany środek u architektów high-techu.

Zaskakujące jest to, że piękno polega tu często na nieszczerości użycia rozwiązań technicznych i instalacji. Dla Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga – filozofa klasycznego idealizmu – niesamowite jest to, co mimo że powinno zostać ukryte, ujawnia się⁵¹⁰. Najbardziej znane realizacje ukazujące w ten sposób zaplecze obsługujące budynek, tworzy Rogers. Takie spojrzenie na Centrum Pompidou, Lloyd'sa i inne budynki ukazujące swoje mechanizmy pozwala widzieć w nich niesamowitość. Jest to uczucie towarzyszące odczuciu dysonansu pomiędzy wiedzą o dobrze znanym zjawisku a nieprzystającą do tego percepcją. Gdy kable i rury są liniowym zdobieniem to rozdźwięk pomiędzy ich podstawową rolą a rolą w budynku high-techu wywołuje zaskoczenie. W połączeniu z rozmiarami budowli i znaczeniem inwestorów architektury high-tech można tu dostrzec wzniosłość w rozumieniu Longinosa: fascynację tym, co przytłaczające i niesamowite⁵¹¹.

Zaskoczeniem w sferze estetyki jest również ruch pozorny. Statyczna forma, która sprawia wrażenie mobilnej lub transformującej się na naszych oczach, jest spektaklem niemal magicznej iluzji. Kontakt z takim dziełem budzi dreszcz pozytywnego zaskoczenia. Budynki powinny rodzić skojarzenia ze statecznością i stabilnością. Maszyny, do których nawiązuje high-tech, już niekoniecznie. Struktury są trwałe, przynależą do miejsca i są doświadczane jako część krajobrazu. Są nimi m. in. drogi, mosty, wodociągi i oczywiście budynki. Maszyny są przejściowe i nie przynależą do miejsca. Ich przykładami są samochody, statki, pociągi czy mniejsze telewizory i klimatyzatory.

Odkrycia fizyki o przełomowym znaczeniu zaczęły następować niedługo po akceptacji techniki w świecie sztuki. Teorie względności Alberta Einsteina i zasada nieoznaczoności Wernera Heisenberga podkopały tradycyjny fundament pojmowania czasu i przestrzeni. Elementy w ruchu miały dawać odbiorcy konkretne wrażenia energii. Od renesansu – okresu formy – nawet czas był ujmowany w jej ramy. Henri van Lier pisał w latach 50.

⁵¹⁰ *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 311.

⁵¹¹ P. F. Smith, dz. cyt., s. 128.

XX wieku, że przestrzeń ma tendencję do otwierania się w czasie⁵¹². I dalej: *Cechą wyróżniającą sztukę współczesną [lata 50.] wydaje nam się nie abstrakcyjność, lecz funkcjonalność wielorakich środków przestrzennych i czasowych. Otóż funkcjonalność nie jest synonimem czystej abstrakcji. Zależy jej nie tyle na tym, aby rzeczywistość była nierozpoznawalna, co na tym, aby ją zaprezentować w formie znaków, ustanawiając na nowo ich jedność przez ich działanie*⁵¹³. Pierwszy raz interaktywność budynku została przedłożona intelektualnie w projekcie Fun Palace Price'a. Rysunki tego projektu bardzo przypominają późniejsze, rzeczywiste realizacje Fostera i Rogersa, ale nie tylko wygląd z wizji Price'a został zaadoptowany przez high-tech. Również elastyczność przestrzeni została przyswojona. Przekształcalność to jedna z cech tego nurtu, która w skrajnych eksperymentach objawia się nawet w próbach wprowadzenia fizycznego ruchu do budynku.

W megalstrukturach opracowywanych w latach 60. widać dążenie do ścisłej segregacji ruchu nie tylko oddzielając różne typy poruszania się – pieszy, samochodowy – ale nawet różne rodzaje prędkości. Objęło to nawet ruchome chodniki dla ludzi. Obie tendencje zdradzają poddanie się wymogom estetyki, a nie funkcjonalności. Tak stworzony ład upodabnia te duże budynki do wielkiego mechanizmu. Futurysta Sant'Elia w swoim przedstawieniu z 1914 r. pokazał budynki z zewnętrznymi pionami wind i wychwalał je w bardzo kwiecisty sposób: *Winda nie powinna już chować się jak tasiemiec w szybie klatki schodowej. Zbędne teraz schody muszą zniknąć, a windy powinny unieść się jak węże z żelaza i szkła*⁵¹⁴.

Budynek nie powinien sprawiać wrażenia niemego widza witalności współczesnego świata, ale dążyć do stania się podmiotem biorącym w tym udział. Ukazanie ruchu jest pożądane i harmonizuje się z ruchem użytkowników. Zmienność w czasie – ten nowatorski czynnik architektury high-tech – wraz z korzystaniem z nowinek technicznych nieznanymi architektury sprawia, że podziwiamy ją ze względu na piękno rozumiane jako niespodzianka. Można przyznać, że teoria piękna jako odkrycia jest obecna w architekturze high-tech.

⁵¹² P. Portoghesi, dz. cyt., s. 59.

⁵¹³ Tamże, s. 60.

⁵¹⁴ A. Sant'Elia, *L'Architettura Futurista, Manifesto*, s. 2, za: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/66.pdf> (dostęp: 05.08.2020).

4.4.4. Podsumowanie high-techu

Architektura high-techu poza szokującą symboliką związaną z komercją i techniką nie tworzy piękna za pomocą tradycyjnych jakości architektonicznych i nie wywodzi się bezpośrednio z Wielkiej Teorii Piękna.

Zaskakujące, że w dzisiejszych czasach piękno udaje się odnaleźć w samym centrum nauk ścisłych. To fizycy, matematycy i inni naukowcy (których dziedziny odeszły od empiryzmu w stronę abstrakcji) częściej używają tego terminu (razem z „elegancją”) niż artyści. Wbrew rzeczywistości, jaka znajduje się w wachlarzu symboliki technicznej, high-tech jest bardzo abstrakcyjny i efemeryczny. Budowanie wrażenia nierealności przez przezroczystość i lustrzaność, materiały pozbawione masy i brak silnego osadzenia budynku przesuwają piękno high-techu w sferę platońskiego spojrzenia na maszynę.

Teorie piękna spotykane w tym nurcie to piękno jako niespodzianka, instytucjonalne i konceptualne. Z zewnątrz – monumentalizm, ogromna skala i pokazanie urządzeń i konstrukcji to piękno wzniosłe i konkretne, piękno „powołujące się na” użyteczność, które jednak jest romantyzowane. Brak tu zdobień w formie rzeźb i malarstwa gloryfikujących technikę lub będących jej personifikacją. Technika nie jest tu przedstawiana. To ona przedstawia, sama w sobie staje się przekazem. Z pewnością jednak dla twórców w duchu high-techu, jak zaznacza Piano: *Piękno jest jednym z najważniejszych odczuć w życiu*⁵¹⁵.

⁵¹⁵ R. Piano, za: D. H. Ruggles, *Keynote Beauty, Neuroscience, and Architecture*, youtube 09.01.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=x3dCXhGPPA4&t=9m8s> (dostęp: 05.08.2020).

4.5. Parametrycyzm

4.5.1. Pojęcie architektury parametrycznej i historia tendencji parametrycznych w architekturze

Ostatnim omawianym nurtem architektonicznym jest parametrycyzm. Jego miejsce na końcu jest uzasadnione tym, że podobnie jak high-tech, nie odnosi się on bezpośrednio do Wielkiej Teorii Piękna. Dodatkowo, jest zdecydowanie najnowszym z analizowanych nurtów. W przeciwieństwie do poprzednich nie posiada on jeszcze w pełni dojrzałej teorii i budynków, które są w stanie zrealizować proponowane wizje. Młodość tego nurtu każe zaznaczyć na wstępie, że nie wiadomo, w którym kierunku się rozwinie i czy opisywana tu estetyka będzie kontynuowana w najbliższych latach. Pod względem estetycznym parametrycyzm jest jednym z najnowocześniejszych nurtów w obecnej architekturze. Posiada on estetykę, która z dużą łatwością przyciąga uwagę swoją oryginalnością i wydaje się być zapowiedzią nadejścia obiecanej, futurystycznej przyszłości.

Rozdział dotyczący architektury parametrycznej zawiera opis jej cech estetycznych i wykazanie, że ich rodowód sięga do swojego rzekomego poprzednika – modernizmu. Niemiecki architekt Patrik Schumacher – szef biura ZHA i największy popularyzator parametrycyzmu – uważa parametrycyzm architektoniczny za jedyną możliwość budowania świata przyszłości, co potwierdza cytat: *Kryzys modernizmu zrodził szybką sekwencję stylów: postmodernizm, neo-historyzm, neo-racjonalizm, dekonstruktywizm, fałdowanie, minimalizm. Spośród nich tylko dekonstruktywizm i fałdowanie były bezkompromisowo zorientowane na przyszłość i nosiły załączek parametrycyzmu*⁵¹⁶. Wykorzystanie dostępnych obecnie komputerów oraz – co konieczne – oddanie im części decyzji, uważa on za rewolucyjny przełom w podejściu do architektury. Punkt zwrotny jest w jego mniemaniu tak ważny, że obwołał on parametrycyzm kolejnym wielkim stylem⁵¹⁷. Wcześniej określił modernizm, po którym dostrzega długie lata błędzenia i poszukiwań zwane postmoder-

⁵¹⁶ P. Schumacher, *AR 120: Patrik Schumacher on Style*, „The Architectural Review” 19.01.2017, <https://www.architectural-review.com/ar-120/patrik-schumacher-on-style/10016459.article?search=https%3a%2f%2fwww.architectural-review.com%2fsearcharticles%3fqsearch%3d1%26keywords%3dparametricism> (dostęp: 20.07.2019).

⁵¹⁷ P. Schumacher, *Parametricism as Style - Parametricist Manifesto*, London 2008, za: <http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20as%20Style.htm> (dostęp: 04.11.2020). Patrz rozdział 2.3. *Obszar badań*.

nizmem, które ostatecznie zaprowadziły do parametrycyzmu⁵¹⁸. Autor nie próbując odpowiedzieć na pytanie o zasadność takiego traktowania parametrycyzmu będzie jednak w doktoracie dalej stosował nomenklaturę wyjaśnioną w 2.3.1. *Pojęciowy obszar badań* i określał parametrycyzm jedynie nurtem⁵¹⁹.

Nie trzeba aż tak kategorycznie jak Schumacher uznawać parametrycyzmu za rewolucję, by przyznać temu sposobowi myślenia jego istotne miejsce we współczesnej architekturze. Wpływ generowanej komputerowo architektury na całość tej sztuki jest niepodważalny. Tak znacząca zmiana powinna z pewnością zaznaczyć się także w warstwie wizualnej i tylko takie realizacje będą szczególnie przebadane. Doktorat koncentruje się zatem jedynie na budynkach wyraźnie przejawiających estetykę parametrycyzmu, a nie na wszelkich realizacjach tworzonych z wykorzystaniem generatywnych metod projektowania.

Architektura parametryczna, zwana w skrócie parametrycyzmem, jest metodą projektowania z wykorzystaniem generatywnych oraz parametrycznych metod komputerowych. Polega ona na powiązaniu algorytmami fizycznych elementów projektowanej budowli ze współczynnikami liczbowymi. Zmiany w wyglądzie modelu wprowadzane są za pomocą manipulacji owymi współczynnikami. Wzajemne zależności tych czynników i ich ograniczenia zapewniają poniekąd kontrolę nad wielostronnymi relacjami, trzymają cały projekt w ryzach wykonalności, a nawet ściślej – w obrębie pożądanego spektrum efektu końcowego. Rola projektanta przesuwana się w wypadku takiej architektury z kontrolującego wszystko twórcy w stronę osoby odpowiedzialnej za poprawne, inteligentne wyznaczenie najważniejszych czynników oraz należyte określenie ich korelacji. Najbardziej istotna dla doktoratu kwestia – wygląd – nie jest jednak zupełnie niezależną od pomysłodawcy częścią. Finalny wyraz architektoniczny budynku jest do pewnego stopnia nieprzewidywalny, ale praktyka pokazuje, że ostateczny wygląd jest nad wyraz dokładnie projektowany przez architekta.

Gdy Schumacher miał opisać najkrócej nurt parametryki określił go jako *złożoną i dynamiczną krzywoliniowość zaakcentowaną przez, podobne do roju, rozprzestrzenianie*

⁵¹⁸ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I...*, dz. cyt., s. 252-253.

⁵¹⁹ *Style są projektowymi programami badawczymi* – P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. II...*, dz. cyt., s. 651.

się ciągle zróżnicowanych składników⁵²⁰. Symptomatyczne jest tu położenie akcentu na stronę wizualną. Definicja zaczyna się od słów silnie oddziałujących na wyobraźnię, pozwalającą wytworzyć w głowie pożądaną obraz. Dopiero w drugiej części podana zostaje rządząca tym myśleniem zasada. Schumacher zarzuca architektom, że tworzą formy, ale mówią o funkcjach⁵²¹. Jak więc widać parametrycyści są świadomi obecności plastycznych preferencji w swoich projektach.

Mimo że wprowadzenia pojęcia „architektury parametrycznej” na polu czystej teorii niektórzy⁵²² doszukują się nawet w latach 40. XX wieku to słowo „parametrycyzm”, które oznacza opisywany tu nurt jest autorstwa Schumachera i pochodzi już z XXI wieku. Sama nazwa stylu parametrycyzm pojawiła się na 11. Biennale Architektury w Wenecji, jednak poszczególne jego cechy przejawiały się w budownictwie od bardzo dawna. Rozwój komputerów zdynamizował jedynie ich rozkwit i sprawił, że skomplikowane rozwiązania stały się bardziej przystępne dla twórców.

Kiedy czyta się o parametrach, do głowy przychodzą skojarzenia z mnogością informacji. Łatwiej wyobrazić sobie liczną klasyfikację takich samych danych, np. setek ludzi w mieście, a trudniej kilku mieszkańców domu. Kilku domowników to najczęściej zupełnie różne osoby, które nie tak łatwo pogrupować. Łatwiejsze zatem do wyobrażenia jest zarządzanie ogromem danych przy planowaniu miasta. Każdy człowiek, każdy pojazd w połączeniu z szerokościami ulic, chodników, godzinami pracy i strefami relaksu to zestaw danych, do rozpatrzenia których komputer jest bardzo praktycznym urządzeniem. Początkowo zastosowanie komputerów w projektowaniu fascynowało głównie poszukujących rozwiązań problemów urbanistycznych. Archigram i ich *Computer City*, Yona Friedman i *Flatwriter* (skomputeryzowany system zarządzania przestrzenią w megastrukturach), Norbert Wiener i jego „pasy życia” (mające zapewnić przetrwanie wybuchu atomowego) to tylko nieliczne przykłady takiego podejścia planistów.

Formalne założenia parametrycyzmu w architekturze zrodziły się w ciągu ostatnich 30 lat z amerykańskiej awangardy inspirowanej się architekturą Eisenmana, Grega Lynna i Jeffa Kipnisa. Pierwsze realizacje pojawiły się w latach 90-tych. Były to Water Pavilion na

⁵²⁰ Tamże, s. 617.

⁵²¹ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I...*, dz. cyt., s. 214.

⁵²² Np. Luigi Moretti.

wyspie Neeltje Jans autorstwa Larsa Spuybroeka, Muzeum Guggenheima w Barcelonie i Walt Disney Concert Hall w Los Angeles pracowni Gehry'ego oraz Presbyterian Church w Nowym Jorku pracowni Lynna. Dziś architekci coraz częściej korzystają z parametrów i mocy obliczeniowej komputerów przy projektowaniu pojedynczych budowli.

Początkowo dane opracowywane były w programach do kalkulacji, a poszukiwane formy z trudem generowane były w aplikacjach do tworzenia kinowych efektów specjalnych lub projektowania samolotów. Gdy stało się jasne, że komputer nie tylko ułatwia opisanie ogromu danych, ale otwiera przed projektantami nowe, nieznane wcześniej możliwości, zaczęto tworzyć programy do architektury *per se*. W latach 90. upowszechniono na rynku oprogramowanie CAD, którego początki sięgają aż roku 1963 i programu Sketchpad. Pod koniec XX wieku programy te zostały ulepszone o funkcje związane z parametryką. Do początku lat 90. obłe formy w architekturze były zazwyczaj paraboloidami i hiperboloidami oraz materiałowymi przekryciami. Geometria NURBS (krzywe i powierzchnie oparte na siatce punktów kontrolnych) wyzwoliła wyobraźnię architektów z ograniczeń tych kształtów.

Parametryka została szeroko zaakceptowana jako rozwiązanie „kryzysu skali”, który pojawił się na przełomie wieków XX i XXI. Masowe, ale personalizowane elementy zdają się remedium na ogromne, powtarzalne w swej formie megastruktury.

4.5.2. Repertuar cech dystynktywnych parametrycyzmu

Współcześnie projekt najbardziej sztamowego parkingu wielokondygnacyjnego powstaje przy użyciu większej mocy obliczeniowej komputerów, niż miało to miejsce przy projekcie muzeum w Bilbao autorstwa Gehry'ego⁵²³. Nie uchodzą one jednak za przykłady architektury parametrycznej. Warunkiem dla takiej etykiety jest widoczna estetyka znacząca, że dany projekt nie mógłby powstać bez użycia komputera. Rozróżnia się obecnie *cyfrowe projektowanie (digital design)* od *cyfrowej architektury (digital architecture)*⁵²⁴.

⁵²³ *The Digital Turn in Architecture 1992-2012*, red. M. Carpo, John Wiley & Sons, Chichester 2013, s. 8, za: <https://andreaarianoitaadsaggio.files.wordpress.com/2018/06/digital-turn.pdf> (dostęp: 28.08.2019).

⁵²⁴ M. Helenowska-Peschke, *Witruwiańska triada a projektowanie parametryczno/algorytmiczne*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 106, Z. 7, 1-A2/2009, s. 295, za: <https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/resources/33792> (dostęp: 20.07.2019).

O ile w przypadku pierwszego pojęcia chodzi ogólnie o możliwość opracowania metodami komputerowymi ogromu danych, to drugi zwrot odnosi się do wykorzystania mocy obliczeniowej komputera jedynie do generowania formy. Z racji tematu doktoratu dla Autora interesujące są jedynie wnioski związane z drugim pojęciem.

Falda

Najbardziej wyróżniającą cechą budynków parametrycyzmu jest obłość ich kształtów. W przeciwieństwie do innych nurtów, najbardziej rozpoznawalne i cenione przykłady najczystszej parametrycyzmu to realizacje w dużej mierze pozbawione kątów prostych. Charakterystyczne są płynne przejścia między ścianami zewnętrznymi (m. in. Jockey Club Innovation Tower w Hong Kongu pracowni ZHA⁵²⁵; South Australian Health and Medical Research Institute w Adelaide pracowni Woods Bagot), a nawet ścianami i dachem (np. Phoenix Media Center w Pekinie pracowni BIAD UFO; Centrum Kulturalne Heydar Aliyev Center w Baku projektu ZHA; China Wood Sculpture Museum w Harbin pracowni MAD) czy w przypadku wnętrz – ścianami wewnętrznymi (m. in. wnętrze stambulskiego lotniska pracowni Softroom (Il. 30); Galaxy Soho w Pekinie pracowni ZHA) oraz ścianami



Ilustracja 30
Forma faldy.
Wnętrze stambulskiego lotniska, pracownia Softroom.

⁵²⁵ Omawiane tu dzieła pracowni architektonicznej ZHA pochodzą już z okresu parametrycznego pracowni. Na przejście od dekonstruktywizmu do parametrycyzmu ogromny wpływ miała osoba Schumachera.

lub słupami i sufitem (m. in. Doha Metro Network w Doha, Katar, pracowni UNStudio; The Conga Room w Los Angeles pracowni Belzberg Architects; wejście do budynku Bricks Berlin Schöneberg w Berlinie pracowni Graft). Idea fałdy zyskuje też reprezentację w postaci pofalowanej płaszczyzny. Niekiedy są to ściany (np. Theatre de Stoep w Spijkenisse, Niderlandy, pracowni UNStudio; Exhibition Center w Suzhou, Chiny, pracowni Lacime Architects), a innym razem zadaszzenia, które wyglądają niczym zegary z wizji Salvadora Dalíego z *Trwałości pamięci* (tak zachowuje się od zewnątrz i wewnątrz przekrycie budynku BIT Sports Center w Haidian Qu, Chiny, pracowni Atelier Alter Architects; Shopping Centres w Melbourne dwóch pracowni – CallisonRTKL i The Buchan Group).

W miejsce klasycznego i modernistycznego repertuaru brył – sześcianów, cylindrów, ostrosłupów, półkul – parametrycyzm posługuje się dynamicznym podejściem do geometrii – niejednorodne, wymierne krzywe b-sklejane, krzywe NURBS itp. Są to budulce dla takich form jak bloby, niejednoznacznie ograniczone pola gęstości (*meatball*), powierzchnie symulujące naturalne ułożenie włosów (*hair*) albo tkanin (*cloth*). Lynn – jeden z czołowych przedstawicieli parametrycyzmu w architekturze – uważa, że architektura nie powinna dalej koncentrować się na szukaniu większej różnorodności elementów, ale na tworzeniu różnych wariacji jednego z elementów, innymi słowy: na zindywidualizowanej powtarzalności⁵²⁶.

Parametrycyzm odrzuca proste euklidesowe bryły występujące w zestawieniu na rzecz obłych form o delikatnych, płynnych przejściach pomiędzy nimi. Kąty i łamane zostają zamienione w łuki i krzywe.

Wzór

Często w parametryce konstrukcja pozostaje surową, kartezyjską siatką słupów i belek, a tytułowy parametrycyzm objawia się jedynie w tej zewnętrznej powłoce. Idea budynku zwartego i masywnego zaczęła ustępować koncepcji oszczędnej, efektywnej konstrukcji utrzymującej napiętą, lekką membranę. Budynki omawianego tu nurtu koncentrują się na skórze, na elewacji. Alicia Imperiale nazywa to podejście „nową płaskością”⁵²⁷. Ilości pracy i błyskotliwości w elewacjach budynków hotelu w Brattøra autorstwa Space Group

⁵²⁶ M. Helenowska-Peschke, dz. cyt., s. 299.

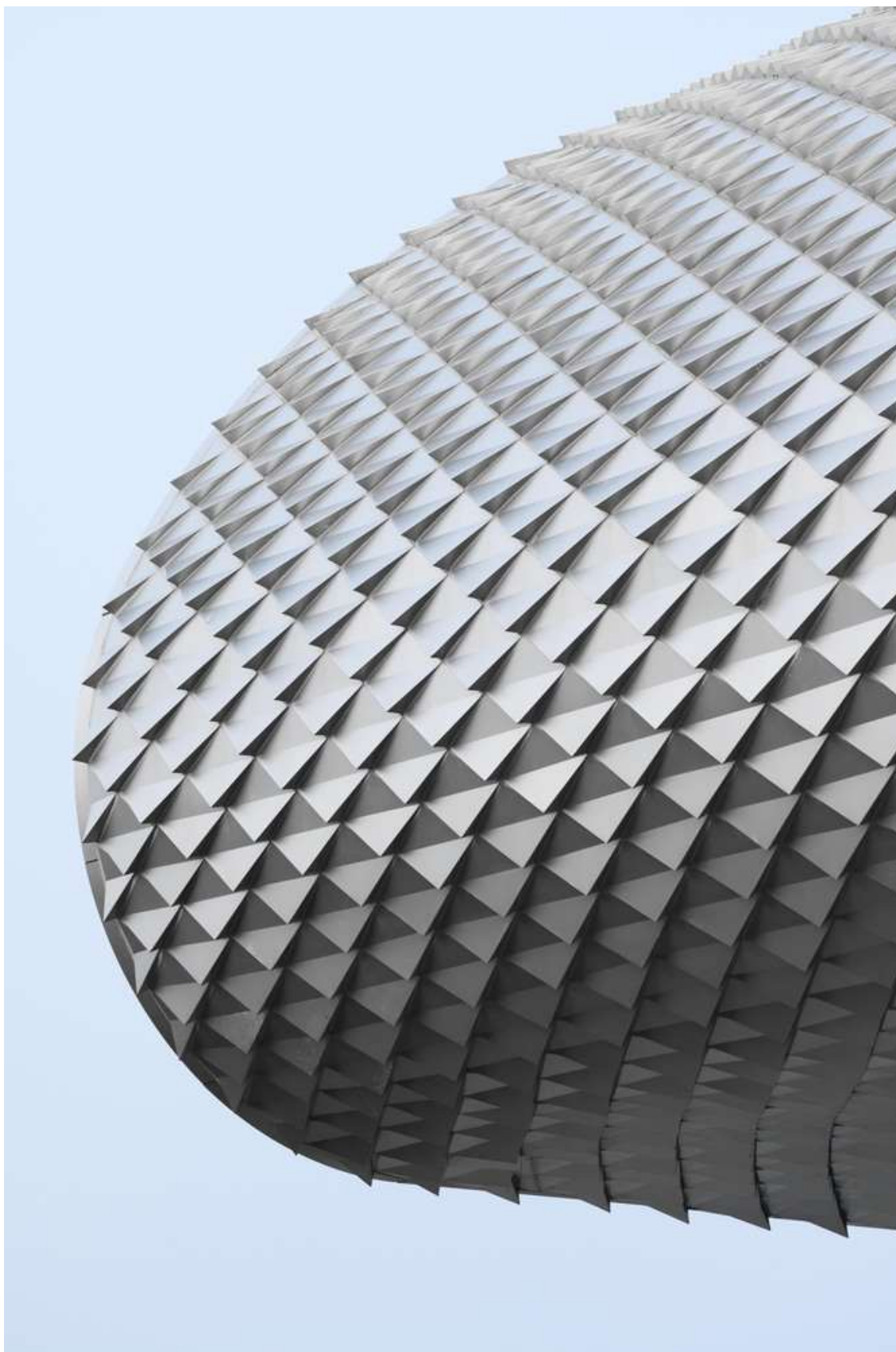
⁵²⁷ A. Imperiale, w: A. Picon, dz. cyt., s. 82.

czy Revolving Bricks Serai pracowni A.P.P. Architects & Associates nie da się nie zauważyć. Mimo że stopniowe obracanie cegieł z drugiego przytoczonego przykładu jest w zupełności wykonalne bez pomocy komputera, to ideą stojącą za tym upiększeniem elewacji jest parametrycyzm. Nie są to z pewnością holistyczne ujęcia problemu i rozwiązania wynikające z użycia idei parametryki. Zamiast myśleć o każdej części budynku z uwzględnieniem jej użyteczności i piękna zarazem, architekt koncentruje się na modnym sztafażu oderwanym od reszty. Jest to sytuacja, w której ogranicza on swoją rolę do dekoratora nagiej konstrukcji.

Parametrycyzmowi zawdzięczamy ponowne odkrycie ornamentu, ale w nieco innej formie niż dotychczas – w formie wzoru (*pattern*). Dziś ornament nie jest, jak kiedyś, rzeźbiarski ani opowiadający. W odpowiedzi na znaczenia przekazywane w architekturze postmodernistycznej parametrycyści często unikają jakichkolwiek przekazów za pomocą swojej twórczości. Ornament jest powtarzalnym wzorem. Czasem przestrzennym (m. in. The Bad Cafe w Mumbaju pracowni Nudes; Diyar Media Studio w Teheranie pracowni ReNa Design), czasem wycinanym (m. in. w Liwa Tower w Abu Zabi pracowni ONL; Nanjing International Youth Culture Center pracowni ZHA), a innym razem połączeniem obu tych technik (np. Eastland Town Center w Melbourne pracowni ACME; The Broad Museum w Los Angeles pracowni Diller Scofidio + Renfro). Picon pisze, że *ornament staje się stanem płaszczyzny*⁵²⁸. Czasami staje się nawet ważniejszy niż forma budowli – całość jest podporządkowana części. To oryginalność płaszczyzny definiuje budynek. Często jest najbardziej wyróżniającą się cechą.

Aby opisany wyżej wzór mógł się pojawić, musi on mieć ramę do zaistnienia, jaką jest płynna, delikatnie zmienna, obła płaszczyzna pokryta bardzo podobnymi, łuskopodobnymi modułami. Jako kafle do obłożenia nierównego kształtu najbardziej nadają się trójkąty lub romby. Płaskie, trójkątne „łuski” występują w budynkach Georges-Freche School of Hotel Management w Montpellier pracowni Fuksas. Przestrzenne zaś w galerii The Wave w Tiencin, Chiny, pracowni Lacime Architects (Il. 31). Niekiedy płynne, „łuskowate” okrycie jest zupełnie oddzielone od właściwego budynku, co tylko dowodzi jego czysto estetycznego wymiaru (m. in. The Yas Hotel w Abu Zabi pracowni Asymptote Architecture).

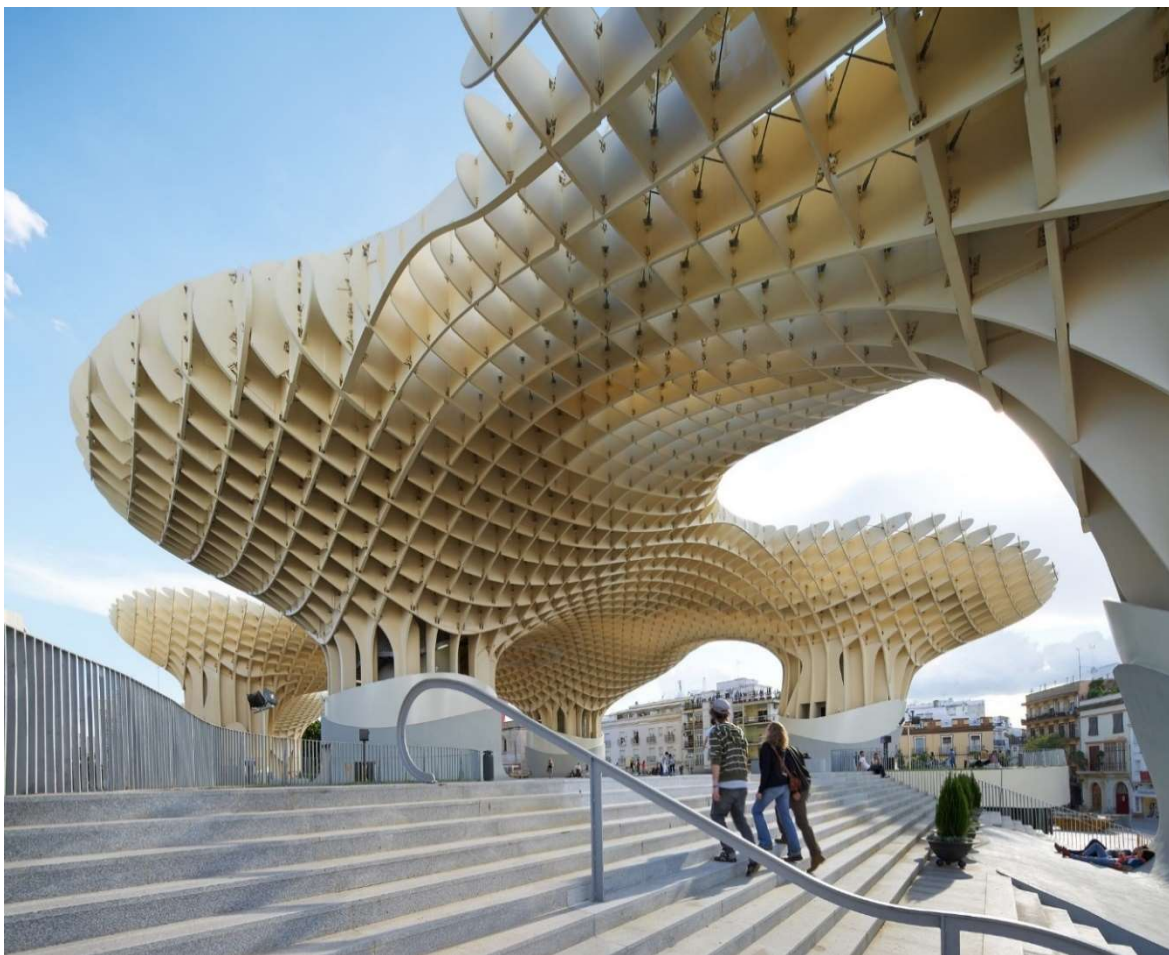
⁵²⁸ Tamże, s. 141.



Ilustracja 31
Przykład „lusek” – powtarzalnych modułów okładziny dopasowanych do płynnej formy budynku.
The Wave w Tiencin, Chiny, pracownia Lacime Architects.



Ilustracja 32
Linie siatki na opływowej bryle.
Stacja Hungerburg w Innsbrucku, pracownia ZHA.



Ilustracja 33
Forma ukazana jedynie za pomocą równomiernie rozłożonych przekrojów.
Metropol Parasol w Sewilli, pracownia J. Mayer H. Architects.

Parametrycyści lubią pokazywać ową fragmentaryczność płaszczyzny poprzez umieszczenie na gładkiej powierzchni elewacji linii siatki tworzącej płaszczyznę. Przykłady tego można zaobserwować w dziełach pracowni ZHA (m. in. w stacjach Nordpark w Innsbrucku (Il. 32) czy Heydar Aliyev Center) oraz w Phoenix Media Center. ZHA tworzy projekty pokazowo parametryczne, w których fascynacja estetyką komputerowego podglądu tworzonej geometrii zostawia na gotowym budynku widoczne linie tworzące geometrię – siatkę NURBS. Budynek zdradza sposób swojego powstania, chce opowiedzieć o swoim zaawansowanym procesie kształtowania. Przedstawiony jest tutaj typowy dla komputerów sposób widzenia trójwymiarowych form na dwuwymiarowym wyświetlaczu monitora. Przenika on do prawdziwego świata, by wywołać zamierzony efekt estetyczny. Mniej zaskakujące w odbiorze są budynki, które posiadają jedynie pasy wokół budynku. Dominują pasy równoległe do powierzchni ziemi. Taka jest zasadnicza geometria Galaxy Soho pracowni ZHA oraz pokrycie elewacyjne Ordos Museum w Chinach pracowni MAD.

Jeszcze dalej w ukazywaniu siatki tworzącej płaszczyznę posunęli się projektanci fasady MaoHaus w Pekinie – AntiStatics Architecture, którzy zaprezentowali samą wygiętą kratę z dziurami pomiędzy. W Sewilli powstała podobna realizacja Metropol Parasol pracowni J. Mayer H. Architects (Il. 33). Ta konstrukcja składa się z równo rozłożonych płaszczyzn, które są przekrojami chmuropodobnego kształtu w trzech kierunkach.

Dużo częściej spotykanym rozwiązaniem ukazującym linie na elewacji są jedynie poziome pasy. Architekt podkreśla linie pofałdowanej powierzchni opisanej w punkcie *Falda* w postaci regularnie rozłożonych przekrojów. Takie warstwy płynnej, organicznej formy mocowane są do prostszej obudowy bardziej ustawnej przestrzeni. Taki cel mają m. in. balkony budynku Aqua Tower w Chicago pracowni Studio Gang (Il. 34) albo ARTE S w Gelugor, Malezja, pracowni SPARK Architects. Pionowe przekroje pojawiają się rzadziej, ale również występują (m. in. na elewacji Zahner Factory w Kansas, Missouri, pracowni Crawford Architects; Lè Architecture na Tajwanie pracowni Aedas).

Na budynkach parametrycznych często to „łuski” są jedynym uporządkowanym elementem. Forma jest pozornie nielogiczna – jest połączeniem zasad dla galaretowatej substancji i prostokreślnego budynku. Wzór stworzony w chaosie to piękno przyrody. Gdy na niezrozumiałej bryle pojawiają się drobne cząstki o wyraźnej logice to w jakimś stopniu,



Ilustracja 34
Kolejno zmieniające się „warstwy” formy ukazujące jej stopniową zmienność.
Aqua Tower w Chicago, pracownia Studio Gang.

poprzez ujednoczenie, powraca do niej harmonia (np. sufit na lotnisku Shenzhen Bao’an pracowni Fuksas). Zachowania płynów oraz rojów owadów, ławic ryb itp., zmieniają się w przewidywalny sposób, gdy napotkają na swojej drodze przeszkodę. Zróżnicowanie przestrzeni, w której tworzą wzór, wpływa na jego układ. Analogicznie zachowują się ornamentalne wzory na płaszczyznach budynków – np. okna w siedzibie HiCC Ent. w Seulu z pracowni LESS zmniejszają się w miarę zbliżania do krawędzi ściany. Zupełnie jak zagęszczająca się ławica ryb w kontakcie z barierą uniemożliwiającą dalszy ruch. Taki sam zabieg widać m. in. w galerii handlowej Lane 189 w Szanghaju pracowni UNStudio czy Nanjing International Youth Cultural Centre.

Dynamizm

Kształty elewacji parametrycznych często są opisywane słowami „falująca” albo „płynna”. Terminy te noszą wyraźne zabarwienie ruchem i zmiennością. Sugerują, że proces, jaki je ukształtował, nie skończył się. Istotnie, gładkie kształty, będące znakiem tej architektury, zdają się być naruszone, niejako plastycznie odkształcone od swojej płaskiej, początkowej formy. Wyglądają jak ukształtowane (a nawet kształtowane) za pomocą sił. Aula Medica w Solna, Szwecja, pracowni Wingårdh Arkitektkontor ewidentnie przechyla się na bok. Elewacja budynku Facts Emporia w Malmö tego samego biura wygląda jakby ktoś wielką łyżką do lodów „wyjął” kawałek budynku (Il. 35). Niektóre wieżowce wyglądają jak skręcone wokół swojej pionowej osi (np. Mira w San Francisco pracowni Studio Gang; Absolute Towers w Mississauga, Kanada, pracowni MAD). Harbin Opera House,



Ilustracja 35
Plastyczne ukazanie sił
na bryle budynku.
Facts Emporia, Malmö,
pracownia Wingårdha
Arkitektkontora.



Ilustracja 36
Drugi przykład plastycznego ukazania sił tworzących (niejako) formę architektoniczną.
Harbin Opera House, Chiny, pracownia MAD.

Chiny, pracowni MAD (Il. 36) czy Changsha Meixihu International Culture and Art Centre w Changsha Shi, Chiny, pracowni ZHA wyglądają jak wyciśnięte z tubki, a Hongqiao World Centre Gallery w Szanghaju pracowni Aedas sprawia wrażenie rozpuszczania się w słońcu. Każda z tych realizacji budzi bardzo silne skojarzenie z czynnością obróbki plastycznego materiału. Powierzchnie są bardziej podatne na operacje od przestrzeni. Dlatego właśnie parametryczne elewacje są często jedną wyraźną płaszczyzną bez dodatkowych wykuszy, blend czy balkonów. Być może po raz pierwszy w historii złożoność może być osiągnięta nie przez zestawienie (postmodernizm) ani sprzeczność (dekonstruktywizm), ale poprzez płynny, elastyczny amalgamat.

Innym charakterystycznym dla parametrycyistów działaniem jest przemyślany sposób prezentacji dzieła. Parametrycyści pokazują obok siebie różne warianty budynku albo jego kolejne fazy. Przeskakujące między nimi oko tworzy wrażenie ruchu, zmienności, ewolucji idei. Inną fascynację diagramami widać w pracach UN Studio. Ci twórcy używają ich do tłumaczenia swoich idei z poczuciem wyraźnej fascynacji. Dynamizm jest zatem widoczny w wielu fazach powstawania budynku – od koncepcji do efektu finalnego. Formy parametrycyizmu dążą do natychmiastowej wizualnej gratyfikacji od osoby oglądającej.

4.5.3. Parametrycyzm a teorie piękna

Parametrycyzm a piękno jako proporcja

W parametrycyzmie stosunek do proporcji jest zgoła odmienny od przedstawionego w rozdziale o nowym klasycyzmie i dlatego konieczne jest prześledzenie go w sposób wnikliwy. Magazyn branżowy „The Built Environment” w 2001 r. wróżył powstanie w niedalekiej przeszłości matematycznej formuły na przyjemny wizualnie budynek⁵²⁹. Morawski prześledził historię poszukiwań ideału piękna szukanego na drodze stałych liczbowych proporcji i stwierdził, że mimo wielości prób – od pitagorejczyków po książki Birkhoffa *Aesthetic Measure* oraz Ghyki *Le nombre d'or* – nie udało się go odnaleźć. Również badania naukowców (Morawski wymienia Gustava Theodora Fechnera i Huismana) nie pozwoliły wykazać, że jedne zależności proporcji są bardziej odpowiednie od innych. Jakiegokolwiek mniejsze sukcesy na tym polu nie wytrzymały próby czasu, zmienności społeczeństw. Wybitny polski myśliciel Stanisław Lem również odrzucał matematyzację estetyki. Przestrzegał też przed zbytnim unaukowianiem języka sztuki właśnie poprzez jego cybernetyzację⁵³⁰. Związek kształtu i liczby nie zasadza się w parametrycyzmie na stałej proporcji, ale na czymś w rodzaju zamrożonej zmienności formy.

W parametrycyzmie obecne jest założenie, że kształt powinien być emergentny, samoczynnie wynikać z pewnych ogólniejszych założeń, a nie być zdefiniowaną wcześniej perfekcją. Zmienność parametrycyzmu pozostawia projekt w fazie otwartej. Nie jest perfekcyjny i kompletny jak np. willa Palladia. Myślenie, które stoi tu za architekturą, bazuje na patrzeniu na projekt architektoniczny jako zbiór zhierarchizowanych, zależnych od siebie parametrów. Wiele współzależności (nie wymiarów) jest opisanych matematycznymi proporcjami. Takie zarządzanie budynkiem prowadzić ma, w założeniu, do najbardziej ergonomicznych rozwiązań. Joseph Burke uważał stopniową zmienność i wdzięk za obiektywne warunki piękna⁵³¹. Jest to niemal definicja parametrycznego piękna, która u Schumachera przyjmuje bardziej popularne dziś słowa „gradient” i „elegancja”.

⁵²⁹ P. F. Smith, dz. cyt., s. viii.

⁵³⁰ za: S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, dz. cyt., s. 104.

⁵³¹ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 67.

Piękno płynące z matematyki i muzyki, mimo że tworzone wedle ściśle określonych zasad, dla zwykłego odbiorcy jest łatwe do uchwycenia. Słuchając symfonii zapominamy o genialnym artyście i o tym, że jego zamysł był bardzo precyzyjnie określony i dokładnie zaplanowany. Mamy wówczas wrażenie, że tę muzykę stworzyła sama natura. Zamiast zaplanowanego celu pojawia się wrażenie ulotnego, przypadkowego zestawienia dźwięków, czym sztuka przypomina śpiew ptaków. Zasady matematyki i muzyki mogą zostać z powodzeniem przeniesione na grunt architektury parametrycznej. Parametryczna estetyka wykorzystuje takie ich pojęcia i procedury, jak: powtarzalność, rekurencja, fraktale, teoria chaosu czy prawo serii. Parametrycyzm, mimo swojego organicznego wyglądu i pozorów dowolności, jest bardzo zdyscyplinowanym sposobem projektowania. Sprawia wrażenie naturalnego, ale nie ma w nim miejsca na losowość. Niczym dobra sztuka usuwa on przypadkowość, co pozwala nam lepiej znosić życie. Tak jak w muzyce, gdzie dzięki harmonii dźwięki nabierają sensu. Strata czy złamane serce nabierają konieczności dzięki sztuce. Poezja i muzyka przeważnie były przedstawieniowe w znaczeniu ogólnego odczucia, które współdziałało z wyobraźnią. Malarstwo i rzeźba miały charakter imitacyjny – naśladowały naturę, co nadawało im rodzaj godności i powagi. Ukazywały świat natury oczyszczony z przypadkowości i chaosu, koncentrowały się na ideałach świata natury, na syntezie. Przybliżało je to do świata nauki. Tak, jak nauki ścisłe, malarstwo i rzeźba zdawały się badać naturę i prawdziwie ją pokazywać. Najnowsza matematyka udowadnia, że nawet krzywokreślne formy natury posiadają swoje ściśle zasady kształtowania.

Parametrycyzmowi brakuje symetrii dwubocznej i rytmu, a proporcja rozumiana jest jako stała zależność poddawana systematycznej zmianie. Nie niezmienna proporcja konkretnych odległości, ale współzależność, która wraz ze zmianą jednej długości, odpowiednio zniekształca drugą. Budynek ma odpowiednie proporcje, ale nie są one zdefiniowane, a raczej rozwijają się wraz z bogatą plastyką krzywoliniowości budynku. Dowodem tego są zaokrąglenia budynku, które w obrębie jednego projektu nie są drastycznie różne od siebie i zbyt zaskakujące. Poznając krzywizny z jednej strony można łatwo przewidzieć ich obłóć po drugiej stronie. Mimo mniejszej czytelności takiej proporcji objawiającej się w gradiencie, zdecydowanie jest ona obecna w architekturze parametrycznej. Umiejętność objęcia jedną zasadą geometryczną różnych połączeń świadczy o praktyczności przyjętego rozwiązania.

Zazwyczaj stosowanie gradacji prowadzi do formy o obłych kształtach. Upodobanie do linii krzywej, zamiast łamanej, jest znane od zawsze. Od paleolitu ludzkość wytwarzała figurki płodności o bardzo wydatnych, zaokrąglonych kształtach. Częste w malarstwie okrągłe naczynia, delikatne draperie i kobiece ciało to tylko kilka przykładów magnetyzującej siły tych kształtów. W XVIII wieku William Hogarth przeciwstawił nieciekawą linię prostą atrakcyjnej linii falującej. Ta druga była uosobieniem gracji i nawet nazywał ją linią piękną. Wywodził ją, podobnie jak parametrycyści, z obserwacji natury⁵³².

Stopniowa zmiana kształtu doprowadzona do skrajności to jednolita forma niemająca kantów, czyli kula. Jako budynek odpowiadający na zróżnicowane funkcje nie byłaby to bryła najlepsza, stąd budynki parametryczne często uzyskują formy przestrzennych bloków pozbawionych krawędzi. Stopień złożoności architektury parametrycznej = 1, czyli budynek taki składa się właściwie z jednego elementu – makroformantu. Nie ma wtedy ścian w tradycyjnym sensie, ale jest ciągła ściana. Często nie ma także osobno dachu i ściany. Morawski pisze o jednej z ról sztuki: *Sztuka konstytuuje piękno, czyli nieskończoność, przejawiającą się w skończonej formie; jest organiczna jak przyroda, ale ponadto świadoma swojej organiczności*⁵³³. Zarówno tak zarysowana nieskończoność, jak i wymieniona organiczność są domeną parametrycyistów. W budynkach parametrycznych często widać pofalowane fasady, organiczne przejścia jednych płaszczyzn w drugie. Trudno jest wręcz znaleźć punkty zaczepienia, od których można by mierzyć odległości. Okna i drzwi w tego typu realizacjach nie mają swoich wyraźnych krawędzi i obramień. Często są obłe, o miękkich liniach. Nie ułatwia to wizualnemu porównywaniu proporcji elementów.

Obłości i krzywizny, jakie zdobyły popularność w projektach lat 90., zawdzięczają swoją popularność książce Gilles'a Deleuze'a *Falda. Leibniz a barok*⁵³⁴ z 1993 roku. Ta niezwykle wpływowa publikacja rozpowszechniła deleuzowskie *objectile* – algorytm dający w efekcie samopodobne, płynne formy. Budynki Zahy Hadid opisane są w „Architectural Design” jako eleganckie. Słowo to autorzy – Ali Rahim i Hina Jemelle – tłumaczą jako rodzinę właściwości, pomiędzy którymi utworzone są płynne, stopniowe przejścia z jednej

⁵³² A. Krauze, *William Hogarth – prekursor i moralista. Zarys problematyki*, „ARTykuły” 4/2010, s. 14, za: https://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuły/ARTykuły004/ARTykuły_004_2010.pdf (dostęp: 24.11.2020).

⁵³³ S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 14.

⁵³⁴ G. Deleuze, *Falda. Leibniz a barok*, PWN, Warszawa 2014.

cechy do drugiej⁵³⁵. Parametrycyzm unika dawnych sztywnych form z powodu niewielkiej podatności na elegancką zmianę. Przyczyna jest zatem czysto estetyczna. Bryły te nie mogą na siebie oddziaływać i przekształcać się w wyniku wzajemnej relacji, która jest *differentia specifica* nurtu. Eisenman tak charakteryzował cyfrowy zwrot w architekturze: *Zalóżmy przez chwilę, że architektura może być konceptualizowana jako wstęga Möbiusa, jako nieprzerwana ciągłość wnętrza i zewnątrz. Co to oznacza dla wzroku? Gilles Deleuze zaproponował właśnie taką możliwą ciągłość w swojej idei fałdowania. Dla Deleuze'a przestrzeń fałdy wyraża nową relację między pionem a poziomem, figurą i tłem, wnętrzem i zewnątrz - wszystkie relacje, które były podkreślane w tradycyjnym postrzeganiu. W przeciwieństwie do przestrzeni widzianej klasycznie idea fałdy zaprzecza kadrowaniu na chwilową modulację. Fałda nie uprzywilejowuje już projekcji planimetrycznej; zamiast tego istnieje zmienna krzywizna⁵³⁶. Nie wszystkie formy muszą być opływowe, płynne, podatne na zmiany. Powinny natomiast zmieniać się stopniowo i według zasad, a metoda zmieniania i wzajemne relacje muszą być widoczne. Definicja fałdy według Cobba to *manipulatywna własność powierzchni⁵³⁷*. Mario Carpo zauważył, że wbrew pierwszemu skojarzeniu idea ta nie zawsze prowadzi do obłości⁵³⁸. To piękno procesów matematyki musi się objawiać wizualnie. Dom Embriologiczny i inne realizacje związane z parametrycyzmem posiadają ważną dla nich cechę wizualną – silną tożsamość łatwą do zauważenia, a w ramach tej tożsamości i zarządzającymi nią identyfikowalnymi regułami są oryginalne i nowatorskie. Lynn wydał poświęcony temu zagadnieniu numer „Architectural Design”⁵³⁹. Nawoływał tam do integracji różnic w niejednorodnym, ale jednak ciągłym systemie.*

W tym samym czasopiśmie Lynn ukuł pojęcie bloba (*Binary Large Object*). Pisze on: *Za jakiś czas architekci „blobów” odkryją nową postać piękna i elegancji w zmysłowych, rytmicznych i falowanych formach wywodzących się z rachunku różniczkowego⁵⁴⁰*. Definicja bloba według Lidii Klein w zabawny sposób odchodzi od

⁵³⁵ A. Picon, dz. cyt., s. 100.

⁵³⁶ P. Eisenman, *Visions Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, w: *The Digital Turn...*, dz. cyt., s. 19.

⁵³⁷ L. Klein, *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultury Miejsca, Warszawa 2014, s. 92.

⁵³⁸ Tamże, s. 94.

⁵³⁹ „Architectural Design Profile. Folding in Architecture” 102/1995.

⁵⁴⁰ G. Lynn, za: M. Helenowska-Peschke, dz. cyt., s. 298.

opisanego powyżej rozwinięcia w stronę wspomnianego Hollywood – blob to nazwa istoty z filmu Irvina Yeawortha o takim samym tytule⁵⁴¹. Ten galaretowaty potwór pochłaniał wszystko na swojej drodze. Blob szybko zatracił swoje konotacje ze zmiennością, biologią ewolucyjną oraz teorią Deleuze’a stając się synonimem obłego, gęstego, półstałego, sprężystego kształtu. Kino kolejny raz zawładnęło świadomością i skojarzeniami. Porównanie dzieła Petera Cooka i Colina Fourniera – Kunsthaus w Graz – z wszystkożernym, galaretowatym kosmitą atakującym miasto jest nad wyraz trafne. Z myśli projektowej stał się określeniem zespołu estetycznych atrybutów.

Budynki parametryczne działają na odbiorcę całością swojej formy. Ich odbiór bliższy jest odbiorowi rzeźby, która stanowi jednolity, spójny twór odseparowany od otoczenia. Jego płaszczyznowość i gładkość zmusza do szukania jednej zasady rządzącej całym budynkiem, a nie osobnymi dla poszczególnych części. Wzrost skomplikowania wielokierunkowej zmiany jest łagodzony przeświadczeniem o małej ilości zależności. Jeden wzór wydaje się regulować cały kształt. Zauważenie go daje duże poczucie satysfakcji.

Myśl stojąca za tą formą zasadza się na wierze w łączenie różnic w sposób płynny, inny niż postmodernistyczne kolaże czy dekonstruktywistyczne konflikty kształtów. Zwrot cyfrowy w architekturze Carpo postrzega nawet jako spóźnione potwierdzenie kilku kluczowych zasad postmodernizmu, takich jak sprzeciw wobec modernistycznej standaryzacji, skomplikowanie, różnorodność czy wybór⁵⁴². Ani prosta powtarzalność, ani kolaż odmiennych fragmentów nie stworzą estetyki parametrycyzmu. Pierwsza przez monotonię, druga z powodu braku porządku i jednolitego systemu obejmującego całość formy. Płynność parametrycyzmu to coś zupełnie innego niż eklektyzm postmodernizmu. Harmonia i integralność niemal wszystkich części w obrębie (i do) całości jest bliska idei „jedności w wielości”. Klein pisze: *Sekcjonowanie i fałdowanie wydają się logiczną konsekwencją wzorowanej na naturze architektonicznej morfogenezy zachodzącej w przestrzeni komputera – w założeniu umożliwiają stworzenie optymalnych form, których części pozostają w harmonijnej relacji z całością, tak jak w żywym organizmie*⁵⁴³. Najpierw

⁵⁴¹ L. Klein, dz. cyt., s. 179

⁵⁴² *The Digital Turn...*, dz. cyt., s. 10.

⁵⁴³ L. Klein, dz. cyt., s. 86.

odbieramy całość, potem, po koncentracji – części. Jest to psychologiczny prymat całości⁵⁴⁴. Parametryczne budynki nie posiadają tradycyjnie wyodrębnionych okien, rynien i innych elementów, a do niemal żadnego z nich nie można doprojektować dobudówki.

Nie tylko kształt, ale również skala obiektów parametrycznych jest trudna do uchwycenia, jeżeli nie widzimy okolicznych budynków. Korekta w mózgu, który dopowiada domyślną skalę, sprawia, że widzenie nigdy nie jest obiektywne⁵⁴⁵. W poprawnej ocenie pomagają znane nam niezmiennie obiekty, jak parasole, ławki, drzwi itp. Ich brak w okolicach gładkiej elewacji budynku parametrycznego nie pozwala dobrze ocenić rozmiaru podziwianego dzieła. Architektura opierała się temu problemowi, ponieważ od czasu zaakceptowania w XV wieku perspektywy przez przestrzeń architektoniczną w architekturze dominuje widzenie czysto mechaniczne oparte na znanych modułach. Architektura zakładała więc, że obraz nieruchomego oka jest niepodważalnym, a także w pewien sposób naturalnym sposobem doświadczania przestrzeni. To właśnie tę tradycyjną koncepcję widzenia kwestionuje elektroniczny paradygmat płynności i zmienności.

Artykulacja w sferze wizualnej, a więc podkreślanie wyglądu rzeczy, jest bardzo pożądane. Nie wystarczy zastosowanie nowego podejścia bez szukania dla niego odpowiedniego języka wyrazu. Ta pozornie odhumanizowana, matematyczna droga projektowania, zdaniem swoich rzeczników, musi odnaleźć własną estetykę. Schumacher wyznaje wprost, że *artykulacja wizualna, jakakolwiek by nie była, zasługuje na pierwszeństwo*⁵⁴⁶. Zakrywanie konstrukcji czymś niewynikającym z niej samej lub ukrywanie jej jest gorszą drogą niż artykulacja. Podkreślanie uwidacznia sposób działania budynku i jego elementów. Czyniąc tak, wynosi kompozycję na wyższy poziom – zamienia uporządkowanie w architektoniczny porządek. Naukowe podejście do estetyki zapoczątkowali Wilhelm Wundt i Fechner w drugiej połowie XIX w. Łączyli oni przyjemność estetyczną z pobudzeniem wizualnym, które istnieje, gdy człowiek zauważa lekko urozmaiconą harmonię⁵⁴⁷, jak na przykład w skromnym wzorze na pawilonie Trifolium zaprojektowanym przez AR-MA Built. Charakter i eks-

⁵⁴⁴ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. II...*, dz. cyt., 147.

⁵⁴⁵ J. Olek, dz. cyt., s. 72.

⁵⁴⁶ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. II...*, dz. cyt., s. 22.

⁵⁴⁷ P. F. Smith, dz. cyt., s. 7.

presja to cele artykulacji, ornament to jej sposób. Artykulacja zmian daje inspirujące i eleganckie efekty, a architekci tworzą ją instynktownie.

Parametryczne piękno jako proporcja wynika z oderwania obiektu od rzeczywistego świata, w którym istniejemy, i przeniesienia go w realia nieeuklidesowej matematyki. Obiekty mają trudną do ogarnięcia skalę i dlatego są odczytywane niemal wyłącznie formalnie. Zarówno całością bryły, jak i w detalach i pokryciu materiałowym są podporządkowane gradacji i stopniowej zmienności. Wynika ona z określenia parametrów liczbowych i narzucanych przez twórcę proporcji między nimi. Efektem jej jest natomiast urozmaicona harmonia.

Parametrycyzm a piękno jako następstwo stosowności

W parametrycyzmie można dostrzec racjonalizm, jaki wraz z dostrzeganiem skomplikowania świata dąży w stronę złożonej rzeczywistości, a nie formalnej prostoty. Zmienność i płynność to podatność na różne funkcje. To próba nadania jedności wielu odmiennym rolom, jakim służą odmienne pomieszczenia i elementy budynku. Wyjątkowa estetyka parametrycyzmu pozwala uszanować celowość, nadając wszystkiemu spójny wyraz. Próbując znaleźć połączenie z początkowymi założeniami przynależności teorii piękna do nurtów architektonicznych, należy odnotować słowa samego Schumachera o tym, że wszystkie trzy elementy Triady Witruwiańskiej są zaangażowane w ekspresję charakteru budowli⁵⁴⁸. Wyrażenie charakteru to dla niego pokazanie użytkownikowi celu architektury. Dla Schumachera wartość piękna w architekturze nie rozgrywa się pomiędzy pięknym a brzydkim, a pomiędzy formalnie rozwiązaniem a formalnie nierozwiązanym⁵⁴⁹.

Kiedyś inżynierowie uznawali logikę formy za techniczną logikę. Dziś to forma sama w sobie kieruje logiką architektoniczną. To nie jedynie konstrukcja, ale połączenie struktury i architektury definiują końcową formę. Tak, jak w naturze, gdzie forma i użyteczność zawsze idą w parze. Skomplikowane formy, możliwe do osiągnięcia parametrycznie, sprawiają, że pionowe, proste słupy nie są już najbardziej ekonomicznym inwestycyjnie sposobem kształtowania konstrukcji. Sprawny architekt potrafi wykorzystać komputer w celu uzyskania różnych, bardziej atrakcyjnych wizualnie rozwiązań, które pozostałe warunki

⁵⁴⁸ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. II...*, dz. cyt., s. 51.

⁵⁴⁹ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I...*, dz. cyt., s. 221.

spełniają równie skutecznie. Po opracowaniu najlepszych konstrukcyjnie układów słupów dla projektu Groningen Stadsbalkon – ich pozycji, nachylenia i innych parametrów – program podał do wyboru architektom z pracowni KCAP kilka dostępnych rozwiązań. Wybór zawęził się do podjęcia decyzji o charakterze architektury, jej wyglądu.

Henri Poincaré – matematyk i fizyk – uważał, że gdyby natura nie była piękna, nie byłaby warta badania⁵⁵⁰. Jedną z cech piękna parametrycznego jest zachwyty nad światem natury, szczególnie jego zawiłymi procesami. Chodzi o piękno *natury naturans* – natury tworzącej, a nie o *naturę naturata* – naturę stworzoną⁵⁵¹. Podział ten był już znany w średniowieczu, a samą naturę utożsamiano z przyczyną działania, której efekty dają piękno po-zaartystyczne.

Bloby i obłości, będące cechą typową dla parametrycyzmu, są kojarzone z najnowszą architekturą uwolnioną od rygoru prostej siatki konstrukcyjnej. Te nowe formy nie są jednak tak zupełnie nowatorskie. Bulwiaste (m. in. świątynia Bahá'í w Santiago, Chile, pracowni Hariri Pontarini Architects czy The Blob w Eindhoven pracowni Fuksas), opływowe (m. in. Admirant Entrance Building w Eindhoven pracowni Fuksas czy Oct Design Museum w Shenzhen Studia Pei-Zhu) oraz falujące (m. in. stadion Al Janoub w Al Wakrah, Katar, pracowni ZHA) wyraźnie przywołują na myśl świat roślin i zwierząt. Formy tej architektury są antyprzemysłowe, a nawet antymodernistyczne w swojej filozofii. Sprawia to, że sprzeciwiający się prostocie i masowej produkcji jednakowych elementów parametrycyści darzą dużym szacunkiem fenomenologiczne podejście wielu przeciwników technicznej wizji nowoczesności. To rozdarcie pomiędzy zaufaniem do najnowszych osiągnięć techniki a zachwytem nad naturą jest znamienne dla opisywanego tu nurtu architektonicznego.

John Frazer – architekt związany z projektowaniem algorytmicznym – podkreśla, że fascynacja naturą powinna być skierowana nie na jej formy, ale na sam proces ich powstawania⁵⁵². Architekt z tworzącego kształty staje się tym, który obmyśla ramy dla procesu. Jak geny, które nie definiują dokładnej ilości płatków ani rozmieszczenia cętek na zwierzęciu,

⁵⁵⁰ H. Poincaré, za: M. Szymborski, P. Tambor, *Piękno w teorii nauki. Estetyczne kryteria w ocenie i wyborze teorii naukowych*, „Humanistyka i przyrodznawstwo” 19/2013, s. 59-60.

⁵⁵¹ G. Sobczak, *Piękno jako szczyt natury oraz kultury – filozoficzno-teologiczne ujęcie piękna*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 2 (24)/2016, s. 108.

⁵⁵² L. Klein, dz. cyt., s. 47.

a jedynie kierującą tym zasadę. Przeniesienie tego środka ciężkości jest wprost wyrażone w książce Dennisa Dollensa: *Estetyki tu omawiane i reprezentowane są mniej ważne od procesów, dzięki którym ewoluowały*⁵⁵³. Architektura parametryczna nie kopiuje ani nie reprezentuje form świata przyrody, ale „genetycznymi” metodami buduje możliwe światy. *Mimesis* dopiero od czasów oświecenia oznacza bardziej kopiowanie kształtów. Wcześniej było pojęciem o znacznie bardziej twórczym charakterze⁵⁵⁴. Św. Tomasz pisał, że posługując się materią artysta wytwarza tak, jak wytwarza natura. Ruch, zmiana i nieokreśloność jest podstawą teorii maniczno-ekspresyjnej⁵⁵⁵. Według niej naśladowując przyrodę wnika się do zasad stojących za generowaniem naszej rzeczywistości. Zwierzęta są „ukończone”, podczas gdy naśladowujące je budynki parametryczne są często otwarte, niedokończone. Są podobne ekosystemom. Całość środowiska naturalnego również jest jedną z inspiracji dla form parametrycyzmu – jest totalne, a jednak otwarte. Filozofowie japońscy widzą naturę jako „stającą się”. Dla Azjatów piękno przyrody wynika z jej ulotności i nietrwałości, do czego plastyczne formy parametrycznych budowli pasują idealnie.

Nauka i sztuka są do siebie podobne, gdyż obie dziedziny organizują świat we wzory. Obie pomagają nam dostrzec te zależności, które sami moglibyśmy przeoczyć. Ewolucyjnie jest to potrzebne do bezpieczeństwa, do poznania terytorium (nie tylko fizycznego). Człowiek chce roztoczyć swoje pojęciowe panowanie nad otoczeniem, dlatego porządkuje je w swoim umyśle. Konkludując: podobne odczucia związane z odbiorem sztuki wytworzyły się z potrzeby bardzo pierwotnej.

Obecność na elewacjach skomplikowanych, ale uporządkowanych wzorów jest odzwierciedleniem fraktali świata naturalnego. Mimo skojarzeń z zaawansowaną matematyką formy fraktalne są bardzo częstym zjawiskiem w świecie przyrody. Są one przyjazne ludzkiemu umysłowi, który dawno temu naturalnie rozwinął się w takim właśnie otoczeniu, a według niektórych (Donalda H. Rugglesa) przypominający to układ bodźców jest wręcz niezbędny człowiekowi. Fraktale są nieodłącznym, odwiecznym i wrodzonym szablonem

⁵⁵³ D. Dollens, *D2A: Digital to Analog*, NM: Lumen Books, Santa Fe 2001, za: L. Klein, dz. cyt., s. 48.

⁵⁵⁴ Zaguła A., *Arystotelesowskie i religijne...*, dz. cyt., s. 101.

⁵⁵⁵ H. Kiereś, *Klasyczna teoria sztuki*, w: *U źródeł tożsamości kultury europejskiej*, red. T. Rakowski, Lublin, 1994, s. 209-210, za: <http://www.ptta.pl/lstf/publikacje/klasycznateoriasztuki.pdf> (dostęp: 24.11.2020).

dającym nam przyjemność. Mózg lubi skomplikowane, powtarzalne, zmieniające się stopniowo wzory. Wolny od ograniczających krawędzi może wodzić wzrokiem na boki, w górę i w dół wedle woli. Wzory na elewacjach budynków są odpowiednikami takich samych wzorów w naturze. Wytwory natury mają wygląd podyktowany skutecznością. Estetyka parametrycyzmu, która czerpie z natury, oddaje swoim wyrazem piękno użyteczności świata przyrody.

Wierząc w samoorganizację natury, architekt powierza los swojego budynku algorytmowi rozwoju formy. Tak jak w świecie roślin różne podobne, ale jednak inne, kształty osiągane są na bazie tego samego zestawu reguł, tak budynki mają jedynie zarysowane cechy dystynktywne. Konkretnie rozwiązanie powstaje niejako samo. Parametrycyzm łączy piękno użyteczności procesów natury ze światem kultury ukazując je w architekturze.

Parametrycyzm a piękno jako odkrycie

Matematyka dla wielu badaczy jest piękna sama w sobie. Oddźwięk, jaki w człowieku rodzi się na widok notacji muzycznej oraz matematycznych wzorów, wywołuje reakcję mózgu równoznaczną z odczuciem estetycznym. Wielu fizyków i matematyków podczas pracy nad wzorami korzysta świadomie z zasad symetrii i szeroko pojętej estetyki. Według Richarda Feynmana tym, którym trudno zrozumieć matematykę, równie niełatwo jest docenić piękno⁵⁵⁶. Jest to śmiała teza, ale rzeczywiście te dwa skrajne, wydawałoby się, światy mają wiele wspólnego. Odkrycie błyskotliwego rozwiązania w matematyce jest bliskie usłyszeniu puenty dowcipu. W sposób naturalny daje ono dużo satysfakcji. Po badaniach Semira Zekiego z 2010 roku wiemy, że piękno wizualne i matematyczne (a także muzyczne i moralne) rodzą doznania w tych samych częściach, mózgu mimo zupełnie innej ścieżki. Piękno wizualne jest sensoryczne, a matematyczne – kognitywne⁵⁵⁷. Piękno matematyki polega na: zaskoczeniu; nowości; głębi; ekonomii; oczywistości; elegancji; opisaniu wyczuwalnej, ale trudnej do ubrania w słowa zależności; przyjemności i satysfakcji z kompletności i dopasowania.

⁵⁵⁶ F. Lyons, *The Architecture of...*, dz. cyt, s. 19.

⁵⁵⁷ Y. Reisner, *I. TAB Symposium: Yael Reisner, TAB 2019 Head Curator, "Beauty Matters; The Resurgence of Beauty"*, youtube 30.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=x57rIOeyAgQ> (dostęp: 15.06.2020).

Morse Peckham mówi, że lubimy wyzwania, które dają satysfakcję z ich rozwiązania, dlatego stworzyliśmy sztukę jako substytut, mechanizm do ćwiczenia tej zdolności⁵⁵⁸. Sztuka to zagadki z emocjami trenujące nasze odnajdywanie wzorów w rzeczywistości. Mózg szuka wzorów, to go uspokaja. Zaskakująca jest konkluzja idąca dalej, jakoby wrażliwość emocjonalna została wywiedziona z przedstawień matematycznych – z czegoś, co wydaje się być przeznaczone jedynie dla intelektu⁵⁵⁹. Takie odczucie jest prawdziwym odczuciem estetycznym i jest ono znane każdemu wielkiemu matematykowi.

Oryginalność parametrycyzmu polega na tworzeniu budynków składających się z jednej płaszczyzny. Przeplatanie się prostoty płaszczyzny z jej skomplikowaniem w trzech wymiarach, jak i odnajdywanie wzoru, jaki rządzi tą zmiennością, jest prawdziwie piękne. Poszukiwanie miejsca, gdzie pion zamienia się w poziom albo wewnątrz w zewnątrz jest wyjątkowo satysfakcjonującą grą budynek-odbiorca.

Parametrycyzm a piękno konceptualne

Ważną cechą piękna parametrycznego jest próba odejścia od materialności. Kultura cyfrowa ma swoje początki na przełomie XIX i XX w., gdy zaczęło powstawać społeczeństwo bazujące na informacji. Dzielenie się nią poprzez Internet wywołało prawdziwą rewolucję w ludzkiej wspólnocie. Wiele rzeczy, a nawet ludzi, z rzeczywistego i cielesnego zaczęło się zamieniać w swoje abstrakcyjne reprezentacje, w zbiory danych. Dziś wiele czynności w prawdziwym świecie, jak np. zarządzanie polem bitwy z centrum dowodzenia, jest ograniczone niemal wyłącznie do graficznej i liczbowej reprezentacji cyfrowej.

Autor uważa, że dla estetyki parametrycyzmu ta zmiana z cielesnego na abstrakcyjne jest nawet istotniejsza niż praktyczny wynalazek komputera. Zmiana podejścia do komputera – z maszyny liczącej do maszyny posługującej się logiką – była istotniejsza. Nie posiadając poczucia ciała, uciekając w świat wirtualny, gdzie stajemy się awatarami, dużo łatwiej zmieniamy zdanie i nie trzymamy się tak uporczywie swojej opinii. Nie tylko świat jest zmienny dzięki cyfryzacji, ale my sami. Zmienność ta wielokrotnie powraca w kontekście parametrycyzmu, stając się jedną z jego kluczowych zasad estetycznych. W eseju zatytułowanym *Scopic Regimes of Modernity* Martin Jay zauważa, że *barokowe*

⁵⁵⁸ P. F. Smith, dz. cyt., s. 5, 9-10,11.

⁵⁵⁹ A. Koestler, *The Act of Creation*, Hutchinson, London 1964, s. 147, za: Tamże, s. 10.

wrażenia wizualne mają silnie dotykową lub haptyczną jakość, która uniemożliwia przekształcenie w absolutny okulocentryzm jego rywala – perspektywy opartej na kartezyjskiej siatce⁵⁶⁰. Kształty baroku i parametrycyzmu są finalnie bardzo podobne – płynne i ukazujące zamrożony w czasie ruch. Sama możliwość płynnej zmiany kształtu ma w sobie coś z pracy nad modelem z gliny. Są wręcz ich śladami.

Podobna zmiana, jaka nastąpiła w renesansie za pomocą zmiany w perspektywie, dokonuje się dzisiaj, gdy nowsze metody przedstawienia i myślenia o budynku zmieniają jego materialność. W odrodzeniu usunięcie punktu zbiegu ze środka obrazu podważyło holistyczne ujęcie świata. Kompozycje, które opierają się na przesuniętym ognisku perspektywy, prezentują świat ścierających się sprzeczności, bardziej złożonej rzeczywistości, gdzie człowiek, prawo i Bóg nie idą już wspólnie. Widoczne w dzisiejszym, z informatyzowanym światem jest z kolei odejście od fizyczności. Karl S. Chu opisuje ciekawą zależność między prawami fizyki (algorytmami) a światem materialnym (materią)⁵⁶¹. Uzmysławia on, że prawa fizyki generują matematykę, która następnie służy do ich opisu. Takie spojrzenie na relację obliczeń i fizyczności prowadzi ostatecznie do konkluzji, że świat fizyczny (w swoich procesach) jest *de facto* istotą kalkulacji, algorytmów.

Informacja, sieć, „inteligencja” przedmiotów kojarzą się bardziej z najnowszą techniką niż najnowocześniejsze pojazdy i maszyny. Płynność blobów także jest metaforą podejścia do nowinek technicznych – „surfowanie” i przemierzanie sieci internetowej to tak zwane umiejętności miękkie, polegające na elastyczności i intuicji, a nie konkretnej wiedzy.

Wizualnie architektura odzyskała w parametryce barokowy dynamizm. Często wygląda ona jak zamrożona w ruchu. Uchwycenie wrażenia powiewającej fasady kojarzy się z rzeźbami baroku i manieryzmu. Maniera nadawania wrażenia ruchu przejawiała się również w architekturze. Półkolumny w Palazzo Ducale autorstwa Giulio Romano są w swojej formie wyjątkowo nowoczesne i parametryczne. Dzisiejsza architektura parametryczna zawiera czynniki skomplikowania oraz nieprzewidywalności. Podobieństwo formalne wynika

⁵⁶⁰ P. Eisenman, *Visions Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, w: *The Digital Turn in Architecture 1992-2012*, red. M. Carpo, John Wiley & Sons, Chichester 2013, s. 17, za: <https://andreaaritanoitcaadsaggio.files.wordpress.com/2018/06/digital-turn.pdf> (dostęp: 28.08.2019).

⁵⁶¹ K. S. Chu, *Metaphysics of Genetic Architecture and Computation*, w: *Constructing a New Agenda for Architecture. Architectural Theory 1993-2009*, red. K. A. Sykes, Princeton Architectural Press, New York 2010, s. 426.

jednak z zupełnie innych pobudek. Fałda kojarząca się z ruchem tkaniny to element powtarzający się w nurcie parametrycyzmu najczęściej. Architektura dostaje wymiar czasowy i niespotykane w innych nurtach piękno chwili. Picon mówi: *Nic nie jest bardziej przeciwne komputerowemu formalizmowi niż platoński idealizm. W tym zasada się prawdopodobnie jedna z największych różnic między barokowym a cyfrowym podejściem wobec formy*⁵⁶². Barok kontynuował renesansowe idee porządku i proporcji odwołujące do idealnych bytów, parametrycyzm ucieka od stałego ideału w stronę przedstawienia jednej z wielu możliwości rozwiązania. Sportretowana zostaje ulotna niestabilność. Przykładem jest Centrum Kulturalne Heydar Aliyev Center. Budynek wygląda jakby jego elewacja była materiałem zarzuconym na tradycyjnie skonstruowaną budowlę. Płaszczyzna zdaje się być zatrzymana na ułamek sekundy przed zupełnym upadkiem, ledwo dotyka posadzki przed budynkiem. Lekka jakoby płaszczyzna wydaje się być zawieszona tylko na dwóch końcach tej bryły. Według Picona współczesnemu parametrycyzmowi brakuje jednak chwil wyciszenia i równowagi, jakimi sprawnie posługiwali się wymienieni powyżej mistrzowie baroku⁵⁶³. Najlepiej widać to na budynku muzeum Soumaya w Mexico City pracowni Fernanda Romero. Tutaj deformacja przeważa nad poczuciem stabilności i archetypowym obrazem budynku, rozszerzając jego obwód u samej góry. Proporcje bryły są wyjątkowo niepokojące. Wygląda on jak fala, która zaraz rozleje się po ulicach. Wniosek, jaki się nasuwa to przeświadczenie, że mimo pozornego podobieństwa uchwyconej chwili, podkreślonej przez zwiewny, wymykający się materiał, barok i parametrycyzm mają inne podstawy ideowe.

Powtarzalna dzisiaj maniera, która wyrosła z estetyki komputerów doby informacji, charakteryzuje się płynnymi kształtami i dużym skomplikowaniem. Jest wizualną reprezentacją zmienności i zróżnicowania otaczającego świata ujętą w jednolitą całość. Nacisk na zmienność i płynność budzi skojarzenia z odejściem od ścisłej materialności w stronę możliwości. Również materiały – połyskliwe i refleksyjne – zdają się być nienamacalne. Nie zachęcają swoją fakturą, nie posiadają właściwości. Odbijając otaczający świat podkreślają swoje istnienie w ogromie innych budynków, ludzi i bodźców. Podobnie jak w Internecie, gdzie teksty niemal automatycznie odnoszą się do innych, do kolejnych stron o podobnej

⁵⁶² A. Picon, dz. cyt., s. 76.

⁵⁶³ Tamże, s. 103-104.

tematyce. Architektura przywołuje tę globalną sieć powiązań swoją estetyką i podkreśla jej piękno.

Ukazanie działania sił na płaszczyźnie budynku jest estetyczną emanacją tworzenia. To symbol płynności dzisiejszych czasów, odbicie elastycznego, coraz mniej rygorystycznego stylu życia. Odejście od masy na rzecz płaszczyzny to również oznaka dzisiejszego, o wiele mniej materialnego, świata. Piękno odsuwa się od namacalnego bytu w stronę platońskiego ideału. Ruch, nieskończoność i otwartość to próba poszukiwań idealnego kształtu przez twórcę, który zdaje sobie sprawę z niemożliwości jego osiągnięcia w materialnej postaci. Architektura parametryczna łączy oba sposoby ujęcia przedmiotów zaliczane do poznania, czyli *dianoetykę* – poznanie przedmiotów matematycznych, z *episteme* – poznaniem idei.

4.5.4. Podsumowanie parametrycyzmu

Piękno w oczach parametrycyistów zmienia się w sposób subtelny wraz ze światem, trochę jakby wraz z funkcją w społeczeństwie. Pomimo tego Schumacher jest daleki od zdania, że forma wynika z funkcji. Nie uznaje on prymatu funkcjonalności nad formą. Jedna i druga muszą się równoważyć. Są według niego podstawową, zawsze zbalansowaną zależnością, która definiuje teorie architektoniczne⁵⁶⁴. Pisze on: *Architektura formuje funkcje*⁵⁶⁵. Zależność stylu i estetyki rozumie on następująco: świat się zmienia; estetyka nie nadąża i jest używana w stary, skostniały sposób; budynki wyglądają brzydko; problem narasta do punktu krytycznego i następuje rewolucja estetyczna w obrębie stylu⁵⁶⁶.

Piękno parametryczne opiera się na elegancji. Według Schumachera tworzy ją uporządkowana złożoność⁵⁶⁷. Elegancję rozumie on jako połączenie koncepcji de Bottona i wcześniejszego Albertiego. Alberti rozumie tę cechę jako taki układ części, z którego nic nie można ująć ani nic dodać, by forma nie straciła na atrakcyjności – mieści się między ilościowymi zasadami minimalizmu i postmodernizmu. Minimalistyczna elegancja opiera się na prostocie, parametryczna zaś na złożoności. Początkowo wydaje się opowiadać za

⁵⁶⁴ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I...*, dz. cyt., s. 206.

⁵⁶⁵ Tamże., s. 211.

⁵⁶⁶ Tamże, s. 312.

⁵⁶⁷ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. II...*, dz. cyt., s. 58-59, 646, 650-651, 703-704.

dewizą postmodernizmu, czyli trudną jednością łączenia, a nie prostą unifikacją poprzez usuwanie. Parametrycyzm nie idzie w swoim podejściu tak daleko. W projektach tego nurtu nie może dziać się zbyt dużo, bo stawia to w zagrożeniu czytelność. Kwintesencją estetyki parametrycyzmu jest wyrafinowanie i czystość, czyli innymi słowy – wyważona elegancja. Zadaniem parametrycyzmu jest zwiększanie skomplikowania i różnorodności bez pozbywania projektu jego czytelności (jak w naturze). Piękny budynek potrafi rozwikłać skomplikowany problem bez popadania w chaos. Prostota jest pożądana, ale nie tak bezdyskusyjna jak w minimalizmie, który zaprzecza skomplikowanemu światu. Prostota parametryczna ją uwzględnia. Sąsiadujące pomieszczenia są płynnie oddzielone. Nie ma ostrych narożników, które mogłyby to zaburzyć. Podejście minimalizmu rozwijane jest tu w detalach, ale nie w całości. Usuwane są niepotrzebne wizualnie detale, ale tylko do osiągnięcia czytelności skomplikowanej struktury.

W podrozdziale o syndromach elementarnych podanych jest kilka zabiegów, które pozwalają uzyskać tak rozumianą elegancję na miarę dzisiejszych czasów doby informacji i techniki. Kilka z nich, jako niemal gotowe recepty, podaje w swoich książkach sam Schumacher. Do dzisiejszego piękna architektury awangardowej zalicza przede wszystkim krzywoliniową płynność i gradient⁵⁶⁸. Dzięki tym wszystkim cechom do parametrycyzmu pasują takie teorie piękna jak: piękno jako proporcja, jako następstwo stosowności, jako odkrycie oraz piękno konceptualne.

⁵⁶⁸ P. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I...*, dz. cyt., s. 305.

5. Podsumowanie analiz wszystkich nurtów

5.1. Relacja między nurtami architektonicznymi a teoriami piękna

Zanim nastąpi podsumowanie analiz wszystkich pięciu nurtów Autor pragnie jeszcze odnieść się do piękna w ujęciu instytucjonalnej teorii sztuki. Mimo wymienienia jej w rozdziale 3. *Teorie piękna*, nie była ona zawarta w żadnym z podsumowań poszczególnych nurtów. Wynika to z niemożności jej analizy na podstawie estetyki. Jest ona jednak bardzo istotna we współczesnym dyskursie architektonicznym, dlatego poniżej znajdują się krótkie opisy jej relacji z nurtami, w których przejawia się najwyraźniej.

5.1.1. Instytucjonalna teoria piękna w architekturze

Piękno instytucjonalne, czyli należące do instytucjonalnej teorii piękna, nie było dokładnie opisywane przy każdym z wymienionych nurtów, mimo że występuje ono w minimalizmie i high-techu oraz (w mniejszym stopniu) w dekonstruktywizmie i parametrycyzmie. Pominięcie go przy analizach spowodowane jest brakiem wizualnych cech. Teoria instytucjonalna zasadza się na socjologicznym założeniu o wywodzeniu każdej wartości dzieła nie z niego samego, ale z umowy społecznej świata sztuki. Nie jest to zupełnie nowe stanowisko. Według Blaise'a Pascala o pięknie decydowała moda. Hobbes uważał, że nasz gust jest uwarunkowany przez doświadczenie i wychowanie, przez naszą pamięć, która wpływa na wyobraźnię⁵⁶⁹. Nawet architekt Claude Perrault żywił przeświadczenie, że piękno to głównie efekt przyzwyczajenia i kojarzenia. Używał przykładu proporcji, na którym dowodził, że nie są one obiektywne, ale ich preferencje wynikają z naszych nawyków. Autor uznał piękno narzucane przez świat sztuki za wyływające z pobudek socjologicznych, nie estetycznych, a tym samym nie uznał go za cel swoich badań. Mimo to w minimalizmie i high-techu rysuje się ono na tyle wyraźnie, że przedstawiona została krótka charakterystyka tego podejścia do piękna w obu tych nurtach.

⁵⁶⁹ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 156.

Minimalizm a piękno instytucjonalne

Piękno jest nauczycielem swoich przyszłych odbiorców. Tworzymy je i jesteśmy przez nie kształtowani. Nie musi w tym być nic złego, pod warunkiem, że naśladowany model nie staje się nietykalnym idolem albo nie zaczyna wpływać na nas w sposób pomijający naturalne kanały odbioru sztuki. Niestety, plastyka minimalizmu otwiera furtkę dla obu tych zagrożeń.

Rose twierdziła, że odrzucenie subiektywności w sztuce *minimal art* powoduje, że jest ona niemożliwa do wykorzystania w reklamie⁵⁷⁰. Doświadczenie pokazuje jednak, że nie do końca miała rację. Adresat architektury minimalistycznej wychowany w kulturze komercji, kiczu, kampu i popartu (czyli w środowisku zupełnie odwrotnym od opisywanej tu architektury wyciszenia) nie będzie umiał docenić minimalizmu. Nie zauważy nawet jego walorów, a budynek taki uzna za umyślowo skąpy, nijaki i nieatrakcyjny. Często może mieć rację, gdyż wiele przedmiotów czy budynków prezentowanych dziś jako minimalistyczne wcale takimi nie jest. Prosta, biała architektura lub przedmioty o jednorodnym kształcie służą dzisiaj pokazowemu nadążaniu za najwykwintniejszą modą. Welsch zaznacza, że rola estetyki zmieniła rolę kupowanych produktów. Klient nie nabywa już artykułu, ale przy jego pomocy wkupuje się w określony styl życia – pożądaną *life-style* skojarzoną z konkretnymi markami⁵⁷¹. Žižek uważa, że bogaci marzą o funkcjonalności i prostocie, podczas gdy biedni szukają radości w zdobieniach, przepychu i kiczu⁵⁷². Minimalistyczny styl życia roztańczany przed nami w mediach i Internecie nie ma nic wspólnego z wyrzeczeniami Japończyków ani kontemplacją cystersów. Początki minimalizmu zostały odrzucone w dobie komercji i teraz jest on poświęcany reklamowaniu drogiego stylu życia, ekskluzywnych przedmiotów i płytkich rozrywek. Kiedy coś opakowane jest w wyniosły intelektualnie i elegancki styl wizualny, zdaje się usprawiedliwiać sumienia ludzi, którzy akceptują wtedy swoje wydatki, pogoń za nowością i gadżeciarstwo. Pier Vittorio Aureli wnioskuje, że w dzisiejszym świecie minimalizm może być używany w ten komercyjny sposób właśnie jako reakcja na wszechobecny hałas i zatrzęsienie w sferze znaczeń świata reklamy i tworzy

⁵⁷⁰ S. Cheviakoff, dz. cyt., s. 43.

⁵⁷¹ K. Kaśkiewicz, R. Michalski, dz. cyt., s. 10.

⁵⁷² S. Žižek, dz. cyt.

wrażenie pełnej, zamkniętej przestrzeni oderwanej od świata⁵⁷³. W tym pluralizmie stylizycznym minimalizm działa jak panaceum na uświadomienie sobie degradacji komercyjnego życia. Janusz Ziobrowski pisze: *Rzecz więc w sakralizacji czynności niesakralnej czy – inaczej rzecz ujmując – oderwaniu kultury od kultu i zaprzęgnięciu filozofii ascezy, będącej imperatywem moralnym budującym estetykę, w działanie czysto komercyjne, związane bardziej z postawą hedonistycznego luksusu niż skromnego wyrzeczenia*⁵⁷⁴. Jest to niewątpliwie problem dla prawdziwych minimalistów. Po prześledzeniu reprezentowanego przez nich nurtu, widać wyraźny aspekt moralny i duchowy, który wyraża się właśnie w jego estetyce. Reklama to kilkusekundowy obraz. W tym czasie przedmiot minimalistyczny jest w stanie zakomunikować przeciętnemu człowiekowi sygnał zupełnie odwrotny od pożądanego przez artystę, co stanowi nie lada bolączkę. Komercyjny minimalizm ma dwie, zupełnie sprzeczne twarze. Pawson jest zdania, że świetny architekt jest w stanie realizować te postulaty bez krzywdy dla sztuki: *Poza urokiem dzieł o niesamowitej dyscyplinie, wdzięku i prostocie, architektura Barragána ucieleśnia powiązanie między świętym, uroczystym a codziennym i zwyczajnym*⁵⁷⁵.

Architektura minimalistyczna zawdzięcza popularność swojej prostocie, której założenia intelektualne są bardziej zawile niż może się to początkowo wydawać. Minimalistyczna prostota dla mniej zaznajomionych może wydawać się banalna, a przez to łatwo zakorzenia się w umyśle. Jak hasło reklamowe, które nie jest dziełem literackim albo *jingle* reklamowy, który niewiele ma z kompozycji muzycznej. Działa ona na zasadzie memu z teorii Richarda Dawkinsa. Dzięki prostocie jest łatwo przyswajalna i jej moc do rozpowszechniania się jest ogromna. Minimalizm posiada największy potencjał do infekowania umysłów poprzez wystawienie na krótkotrwałe, wręcz migawkowe obrazy. Nastawienie do nurtu architektonicznego odbywa się bardziej na zasadzie powielania obrazu przez media niż odpowiedzi na prawdziwe ludzkie potrzeby. Gdy mem dostaje emocjonalny ładunek, to jego obrona staje się walką z ideologią, a nie rozumowaniem z argumentami. Stylem, który umarł przez trudność powtarzania jest np. secesja. Teoria stylów architektonicznych jako

⁵⁷³ Á. Moravánszky, *Regionalizm: sposób percepcji czy strategia rozwoju?*, „Autoportret” 2 (57)/2017, s. 9, za: J. Ziobrowski, *Bajki budynków*, „Rzut” 3-4 (14)/2017, s. 54.

⁵⁷⁴ Tamże, s. 54.

⁵⁷⁵ J. Pawson, *John Pawson visits the House of Luis Barragán*, New York Times 2002, www.johnpawson.com, za: A. Mielnik, *Współczesne [...] Część pierwsza*, dz. cyt., s. 258.

memów ogłasza definitywne zwycięstwo modernizmu, a szczególnie jego nurtu minimalistycznego.

Prostota środków przekazu, opisana w punkcie *Umiłowanie prostych form*, sprawia, że założenie o pięknie instytucjonalnym obecnym w minimalizmie musi zostać uznane za dowiedzione.

High-tech a piękno instytucjonalne

Budynek Lloyd'sa wywoływał u Toma Dyckhoffa dreszcz emocji spowodowany jego innością, „efektem wow”⁵⁷⁶. Budynki ikoniczne nie powstają teraz by dawać nam schronienie lub z pokorą pełnić swoje funkcje, ale by robić na nas wrażenie. Dziś to nie forma *podąża za* funkcją, lecz forma *jest* funkcją. Klęska modernizmu wynika z tego, że nie przedstawił on spójnego słownika, który można łatwo powtarzać. Jego budowle są ikoniczne same w sobie, są spójnymi całościami i trudno je podzielić na reprodukowalne elementy. Budynki high-tech to jednostkowe ikony, *landmarki*, niepowtarzalne dzieła sztuki. Niestety dla projektantów high-techu – im mniejsze przywiązanie do technicznej, funkcjonalnej strony przedmiotu na korzyść jego strony wizualnej, tym większe zainteresowanie tym przedmiotem wśród ludzi. Funkcjonalizm od początku był przekłamywany dla podkreślenia wizerunku nowoczesności. Dostawca przeszkleń fabryki Fagus widział w tym zleceniu dobrą reklamę swojej firmy, dlatego naciskał na szklaną elewację. W ten sposób forma poprzedziła tu funkcję. Budynki fabryczne Europy początku XX wieku miały pokazywać swoją funkcjonalność, a nie tylko być funkcjonalne.

Odbiorca jest bardziej skłonny zaakceptować nowe dzieła sztuki, gdy jego otoczenie, do którego przyzwyczajają się na co dzień, również jest nowoczesne. Silny wpływ środowiska urbanistycznego na odbiór sztuki zaobserwowano wśród robotniczych mieszkańców Nowej Huty, którzy byli dużo bardziej przychylni współczesnej sobie sztuce⁵⁷⁷. Otoczeni komputerami, telefonami i samochodami ze „smart” w nazwie jesteśmy skłonni przenosić ich estetykę na resztę świata. Szczególnie jeżeli świat sztuki powtarza stereotyp ducha czasu, który przenika wszystkie aspekty życia. Marszandzi i krytycy, szukający dla siebie obiektów do analizy i zaistnienia na płaszczyźnie teoretycznej, starają się każdą nowinkę techniczną

⁵⁷⁶ T. Dyckhoff, dz. cyt., s. 15, 19.

⁵⁷⁷ M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako...*, dz. cyt., s. 155-156.

umieścić w kontekście sztuki. Za prawdziwie nowoczesnego odbiorcę uważają tego, który nie interesuje się akademizmami poprzednich epok, ale otacza się sztuką, której formy są odbiciem sposobu działania skomputeryzowanego świata i służących mu materiałów. Z tego powodu architektura high-tech jest przez środowisko zawodowe uważana za nowoczesną w bardzo pozytywnym rozumieniu tego słowa.

5.2. Teorie piękna w architekturze współczesnej

Teza główna doktoratu, która brzmi:

Współczesne nurty architektoniczne posiadają możliwe do określenia ideały piękna oraz wpisują się one w nieprzerwane rozważania ludzkości na temat piękna

według Autora została potwierdzona. Wychodząc od poszczególnych zabiegów architektonicznych da się dojść przez charakterystyczne traktowanie światła, linii, kształtów, formy i innych elementów kompozycyjnych do konkretnych postaw estetycznych. Każdej z nich przewodzi dany ideał piękna. Rzadko kiedy autorzy budynków powołują się dosłownie na znane teorie piękna. W większości przypadków to analiza cech wizualnych architektury pozwala odnaleźć połączenie z ugruntowanymi i opisywanymi przez estetyków od lat teoriami piękna. W podsumowaniach każdego nurtu znajdują się obszernie fragmenty, gdzie obrane przez architektów postawy estetyczne są porównywane ze swoimi wcześniejszymi modelami.

Zbiorcze zestawienie wszystkich opisywanych nurtów i każdej z analizowanych teorii Autor przedstawia w formie przejrzystej tabeli.

Tab. 1 – Dowiedzione w pracy relacje nurtów i teorii piękna.

		NURTY ARCHITEKTONICZNE				
		NOWY KLASYCYZM	MINIMALIZM	DEKONSTRUKTYWIZM	HIGH-TECH	PARAMETRYCYZM
TEORIE PIĘKNA	JAKO PROPORCJA	■	■	■	■	■
	JAKO NASTĘPSTWO STOSOWNOŚCI	■	■	■	■	■
	EMOCJONALISTYCZNE	□	□	■	□	□
	KONCEPTUALNE	□	■	■	■	■
	JAKO ODKRYCIE	□	□	■	■	■
	INSTYTUCJONALNE	□	■	■	■	■

Legenda:



- całkowita odpowiedniość teorii piękna i nurtu architektonicznego;



- częściowa odpowiedniość teorii piękna i nurtu architektonicznego;



- brak pozytywnej relacji teorii piękna i nurtu architektonicznego;

W nowym klasycyzmie widoczne są klasyczne zasady harmonii, symetrii i proporcji wynikającej z budowy ludzkiego ciała oraz dostosowanej do niego skali (o czym rozprawiali już pitagorejczycy). Jest tam też piękno jako następstwo stosowności każdego elementu (Sokrates) i piękno rozumiane jako ilustracja dobrego życia (Arystoteles).

W minimalizmie dostrzegamy głównie piękno prostoty (architektura cystersów, *minimal art*). Posługuje się on także pięknem światła, które od dawna znajduje się w jednej ze szczegółowych wersji Wielkiej Teorii Piękna. Niekiedy minimalizm odwołuje się do piękna nieosiągalnego, do perfekcyjnej idei ponad estetyką naśladownictwa (Platon). Jest tu także fenomenologicznie rozumiane piękno (Croce, Dufrenne).

W dekonstruktywizmie widać kontynuację piękna docierającego do odbiorcy poprzez warstwę emocjonalną (*katharsis*, Rilke, Camus) i konceptualną (Duchamp, Oldenburg) i jawnej opozycji do klasycznych ideałów estetycznych (estetyka brzydoty hybryd opisana przez Eco).

W high-techu z pewnością istnieje piękno jako następstwo stosowności maszyny (funkcjonalizm początku XX wieku). Estetyczne użycie światła sztucznego ma w sobie coś z idei blasku (św. Tomasz).

W parametrycyzmie zaś istnieje piękno jako naśladownictwo procesów natury (teoria maniczno-ekspresyjna), piękno proporcji jako relacji (pitagorejczycy), jedności i harmonii w wielości (Jan Szkot Eriugen) i miękkiej linii (Hogarth).

Niekiedy nic połączenia obecnych rozwiązań z teorią sięga aż starożytnych filozofów. Sztuka nie rozwija się na podobieństwo nauki – poprzez wzrost złożoności i skomplikowania. Według Eco *niesłuszna jest taka wizja rozwoju dziejowego, w której każda teoria, zaledwie tylko wyjdzie z mody, jest postrzegana już wyłącznie jako jedno z nieprecyzyjnych wahań, przy pomocy których duch świata, lub ktokolwiek inny, dąży do osiągnięcia coraz to wyższych i szerszych syntez*⁵⁷⁸. Dowiedzenie założonej tezy udowadnia aktualność bardzo wielu teorii estetycznych z różnych okresów historii. Potwierdza to niezmiennosc pewnych czynników ludzkiej percepcji. Mimo radykalnych zmian otaczającego świata nasz sposób

⁵⁷⁸ U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Kraków 2006, s. 210, za: A. Staszewska-Furmanek, *Piękno czy estetyka dialogu?*, „Czasopismo techniczne” 13 (104)/2007, s. 412.

patrzenia na niego nie przeszedł porównywalnie drastycznej przemiany i większość dawnych spostrzeżeń dotyczących ludzkich upodobań wizualnych znajduje kontynuację dzisiaj. Od starożytności napotykały traktaty i dzieła sztuki, które chwałą miękką, organiczną linię, a także prostotę sztywnej geometrii. Sztuka naprzemiennie próbowała naśladować kreacje natury, to znów sprzeciwić się przyrodzie i ukazać piękno dzieł kultury. Niemal każda estetyka posiada wyraźne korzenie sięgające wiele pokoleń wstecz. Nowe formy to najczęściej zmodyfikowane kształty poprzednich lat, m. in. parametryczne, skrócone elementy to spełnienie marzeń manierystycznych architektów, a sztuczne światło to przedstawienie wychwalanego piękna światła gwiazd. Aktualne możliwości techniczne pozwalają zrealizować wizje, które uchodziły za utopijne w poprzednich wiekach. Znajomość historii piękna w architekturze jest zatem wiedzą nie tylko historyczną, ani nawet teoretyczną, ale w pełni praktyczną.

To nowy klasycyzm głównie opiera się na najstarszych ideałach piękna – proporcji i stosowności. Pozostałe teorie piękna nie znajdują w nim odzwierciedlenia. Jest to nurt, którego twórcy mają duże zaufanie do usankcjonowanych tradycją teorii artystycznych i humanistycznej filozofii. Najnowsze zmiany na polu estetyki nie znalazły w nim swojego odbicia. Nowy klasycyzm w żaden sposób nie ustosunkowuje się do subiektywności i ekspresyjności piękna emocjonalistycznego ani intelektualizacji piękna przez podejście konceptualne. Nie szuka nowości na siłę, a jego prestiż jest ograniczony do bardzo wąskiego grona, które nie jest silną grupą w świecie sztuki. Jako pozytywnie nastawieni do świata, architekci tego nurtu nie tworzą w kontrze do innych postaw światopoglądowych, nie komentują świata ani estetyki, której nie są zwolennikami.

W dekonstruktywizmie można odnotować wszystkie podjęte w pracy podejścia do piękna. Jego przedstawiciele podążali niezbadanymi wcześniej ścieżkami, ale poszukiwania opierali częściowo na znanych zasadach. Widać jednocześnie skrajnie oryginalne postawy, jak i zależność od dawnego pojęcia piękna. Jako jedyny z nurtów posiada próbę uwzględnienia piękna emocjonalistycznego. W późniejszych nurtach widać pośrednio lub bezpośrednio wszystkie teorie piękna poza tą jedną. Można stąd wyciągnąć wniosek, że emocjonalizm w architekturze okazał się eksperymentem nieudanym i nie przyjął się. Z większości budynków publicznych korzystają jednocześnie ludzie o zróżnicowanym samopoczuciu. Silne emocje wywoływane przez dzieło są bardzo często pożądanym efektem w przypadku

literatury czy malarstwa. Jest jednak coś antyarchitektonicznego w mówieniu o ekspresji architektury jako o sytuacji, gdy architekt przekazuje uczucia za pomocą budynku. Wyjątek w świecie architektury stanowią monumenty i chyba tylko tam emocje są jednoznacznie akceptowane i intuicyjnie wyczuwane niezależnie od kręgu kulturowego. Monumenty nie przekazują indywidualnych uczuć, ale ducha całych społeczności. Mówią o wielkich wydarzeniach, o masowym cierpieniu i wszechobecnym nadziejach, które przenikały ludność w historycznych chwilach. Pozwalają wniknąć jednostce we wszystko, co przeżyła przed nią część ludzkości. Dekonstrukturyzm jest jedynym nurtem, o którym można powiedzieć, że wyczerpał swój potencjał. Każdy z pozostałych nurtów posiada dzisiaj wielu wybitnych przedstawicieli tworzący zgodnie z jego założeniami i estetyką (minimalizm) albo z jego pierwotnymi założeniami, ale już w nieco innej estetyce (high-tech). Dekonstrukturyzm wygląda przy nich jak nurt przejściowy, eksperyment, krytyczny komentarz, którego piękno nie wzbudziło ogólnego zachwytu na tyle dużego, żeby licznie zagościć w przestrzeni publicznej.

Znamienne jest, że formy w architekturze wracają na powrót do wyrazistych brył. Po okresie uciekania w rozważania ideowe (minimalizm i dekonstrukturyzm) architektura znów stosuje bardzo czytelne zabiegi estetyczne. Formy są proste, ale mocne w swoim wyrazie, a części budynku harmonijnie ją uzupełniają. Lata 60-te i 70-te XX wieku naznaczone są przesileniem myślenia poststrukturalistycznego. Zarówno skomplikowany dekonstrukturyzm, jak i oszczędny minimalizm były światopoglądowymi odpowiedziami na wyzwania ówczesnego świata. Stawały w kontrze do kierunku w jakim zmierzał świat, czy była to kontynuacja tradycyjnych wartości, czy postęp objawiający swoje codzienne oblicze w agresywnym kapitalizmie. Krytyka form osiągnęła w obu nurtach granice. Z jednej strony dalsze upraszczanie i syntetyzowanie formy nie było możliwe bez podważenia podstawowej użyteczności architektury. Z drugiej strony nieczytelność powodowana architekturą dekonstrukturywistyczną zmierzała przeciwną drogą do dokładnie tego samego problemu niefunkcjonalności. Sens architektury zostałby zmaćony. Stąd mógł nastąpić tylko powrót do znanych pojęć i próba spojrzenia na nie jeszcze raz. Budynki powstające od lat 80-tych posiadają bardziej jednoznaczne, czytelne formy. Ich odbiór nie wymaga już grząskiej nadbudowy teoretycznej.

High-tech jest nurtem operującym bardzo czytelnymi skojarzeniami ze światem materialnym. Parametrycyzm natomiast bliższy jest abstrakcji. Formy są jasno określone, ilość materiałów i kolorów jest bardzo ograniczona, a zasady za nimi stojące są czytelne. Jeden i drugi nurt powracają do piękna obecnego przed oczami widza. Piękno w ujęciu Arystotelesa znów zaczyna przeważać nad pięknem platońskim. Starcie idei nie polegało zatem na konfrontacji myśli znanych z zupełnie nowymi. Nawet najdziwniejsze budynki posiadają estetykę, którą da się odnaleźć w dawnych teoriach. W każdym nurcie Autor odnalazł idee piękna, które występowały już w przeszłości. Współczesna architektura nie tylko się na nich opiera, ale sama dokłada coś od siebie stawiając kroki w nieznaną i pogłębiając refleksje. Zmieniające się potrzeby, nowe technologie i technika rozwinęły dawne schematy i wpłynęły na twórców. Hans-Georg Gadamer przestrzegał przed zaślepieniem mirażem historyzmu oraz progresywizmu. Zarówno wiara w pewność i niezmiennosc dobrze poznanych aspektów piękna, jak i podejście ideologiczno-krytyczne głoszące, że zawsze trzeba zaczynać od nowa nie opierając się na dawnych teoriach estetycznych, są równie zgubne. Napisał on: *Właściwą zagadką, którą podsuwa nam kwestia sztuki, jest właśnie równoczesność tego, co przeszłe, i tego, co obecne*⁵⁷⁹. Teza o ciągłości myślenia o pięknie jest uznana za prawdziwą.

5.3. Wielka Teoria Piękna w architekturze współczesnej

Tabela, ukazująca obecność Wielkiej Teorii Piękna w każdym z nurtów, daje obraz architektury, która jest niezwykle bogatym, ale jednak spójnym światem. Jest on utrzymany we względnej jedności za pomocą jednej naczelnej zasady – proporcji. Andrzej Basista pisze we wstępie do swojej *Kompozycji dzieła architektury*, że mimo zmiany repertuaru elementów i metod w architekturze, istota kompozycji, którą odnosi bezpośrednio do piękna, pozostała zasadniczo ta sama⁵⁸⁰.

Wielka Teoria Piękna jest jedyną teorią piękna, która była powszechnie akceptowana przez cały okres starożytności. Renesansową wiarę w przeciwstawienie się jej Tatarkiewicz nazywa zwyczajnie iluzją⁵⁸¹. Odrodzenie odwoływało się do świata antyku zupełnie nie

⁵⁷⁹ H.-G. Gadamer, dz. cyt., s. 61.

⁵⁸⁰ A. Basista, *Kompozycja dzieła architektury*, dz. cyt., s. 6.

⁵⁸¹ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 143, 145.

dostrzegając, że może korzystać z adekwatnej myśli średniowiecznej. Autor analogicznie postrzega dzisiejsze pozorne odrzucanie klasycznego ideału Wielkiej Teorii Piękna. Mimo oficjalnego stanowiska niedostrzegającego jej lub będącego w kontrze do tradycyjnie rozumianego piękna, widać w realizacjach architektonicznych nieprzemijalność Wielkiej Teorii Piękna. Retoryka odrzucająca piękno jako wartość nadrzędną albo kwestionująca jej obiektywne istnienie nie wpłynęła na rzeczywistość architektoniczną.

Istnieje korelacja między upływającym czasem a traktowaniem naszej cywilizacyjnej spuścizny. Wszystkie powyższe przemiany mają swoje źródło w dążeniu człowieka do poszukiwania nowości, do podążania drogą przez niezbadane terytoria intelektualne. Proces rezygnowania z ideału Wielkiej Teorii przyjął otwarcie wrogą wobec niej postawę na początku XX stulecia. Czasy nowoczesne, a potem ponowoczesne, spowodowały rozbitcie pojęcia piękna. Nowoczesność wprowadziła dodatkowe pojęcia, głównie oryginalność, oraz warunki samej oceny, jak skrajnie posunięta subiektywność. Wywołanie szoku albo chociaż zaskoczenia było naczelną zasadą ówczesnego dzieła sztuki, a tradycyjne, rzemieślniczo znakomite dzieła powoli traciły swój prestiż. Później nastąpił wręcz kult brzydoty, a piękno wykonania zaczęło być mylone z kiczem. Dziś w świecie sztuk plastycznych termin piękna jest najczęściej pomijany, a analiza wyodrębnionego przeżycia estetycznego jest w fachowej krytyce rzadkością. Sama estetyka odzyskała część swojej pozycji, ale bardziej jako filozofia sztuki niż filozofia piękna.

Podobną drogę (z lekkim przesunięciem w czasie) przeszła architektura. Kryzys estetyki, jaki miał miejsce w latach 50-tych i 60-tych, przezwyciężony od lat 70-tych za pomocą propozycji Dantego, Dickiego i Margolisa, w architekturze pojawił się z opóźnieniem. Opisywane w doktoracie nurty również początkowo odwołują się do Wielkiej Teorii Piękna – lata 70-te to nowy klasycyzm i jego poszanowanie klasycznych ideałów, a połowa lat 80-tych to minimalizm ze swoim wyraźnym odwołaniem do proporcji i blasku. Następnym etapem jest jawna opozycja do tej teorii. Jest nim dekonstruktywizm, którego naczelną propozycją są nowatorskie rozwiązania podważające tradycyjne spojrzenie na piękno widziane w czytelności i proporcjach. Jakkolwiek jednak twórcy próbowali nie koncentrować się na pięknie jako proporcji, albo korzystać z niego przewrotnie, to zawsze było i jest ono obecne w architekturze.

W nowym klasycyzmie pojawia się w formie właściwie niezmienionej i czerpiącej z oryginalnego brzmienia tej myśli. Symetria jako hierarchiczny stosunek części do całości, relacja budynku do rozmiarów człowieka, harmonia jako współgranie części czy symetria dwuboczna świadczą tylko o bardzo tradycyjnym stosowaniu tej teorii. Odpowiednia proporcja jest najważniejszym czynnikiem, który decyduje o formie całego budynku oraz o takich detalach jak szprosy w oknach. Podobnie jak w węższej postaci Wielkiej Teorii Piękna, tak samo tutaj piękno da się osiągnąć stosując złoty podział albo wyrazić w konkretnym, prostym stosunku liczbowym, który często jest równy liczbie trzy. Można powiedzieć, że nowy klasycyzm posiada swój liczbowy kanon.

Tabela w poprzednim rozdziale pokazuje, że po nowym klasycyzmie wszystkie nurty dotyczą w jakiś sposób piękna conceptualnego. Istnieje pogodzenie dwóch najważniejszych cech Wielkiej Teorii Piękna. Pierwszą jest wiara w obiektywność piękna, tak jak obiektywne są liczby i relacje między nimi. Drugą jest pewnego rodzaju racjonalność w postrzeganiu piękna i jego odbiór bardziej drogą rozumu niż zmysłów.

Minimalizm odnosi się do Wielkiej Teorii również bezpośrednio. Proporcje części są jednak zastąpione relacją odległości między elementami. To już nie tylko odległości mierzone na płaszczyznach mają znaczenie, ale odległości przegród odniesione do rozmiarów pustki między nimi. Jest to zgodne z pierwszą poważną krytyką tej teorii piękna, której autorem był Plotyn⁵⁸². Dostrzegł on, że jeżeli to liczba jest wyznacznikiem kanonu piękna, to podobałyby się tylko rzeczy zbudowane z części, a przecież darzymy upodobaniem również gwiazdy, słońce i inne obiekty niezłożone. Komentarz ten nie tylko spowodował dodanie blasku do motywów piękna, ale podważył dominację tradycyjnie rozumianej proporcji. Przez małą ilość elementów architektury dekonstruktywistycznej wyraźniej można się skoncentrować na ich perfekcyjnym wykonaniu. Wielka Teoria poruszała również zagadnienie jakości części. Dodatkowo w minimalizmie istnieje bardzo silnie zaakcentowany blask, który w średniowieczu został ostatecznie dodany do Wielkiej Teorii. Rola światła, które nie służy oświetleniu czegoś, ale samo padając na płaszczyznę staje się jakby obrazem do podziwiania, przypomina dawne rozważania na temat piękna blasku.

⁵⁸² Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 171.

Dekonstrukttywizm używa Wielkiej Teorii Piękna jako odrzuconej bazy. Realizacje w tym nurcie pełne są zachwianej symetrii, niedoskonałości w powtórzeniach i symetrii dwubocznej, trudnych do nazwania kątów i wielobocznych płaszczyzn. Nie brakuje również ogromnej fragmentacji i braku ciągłości. W swojej retoryce twórcy dekonstruktywistyczni podkreślają te zaprzeczenia i dowodzą swojej imponującej wiedzy z zakresu klasycznych zasad i proporcji architektury. Wymieniony w poprzednim rozdziale zanik estetyki dekonstruktywizmu może łączyć się z tym, że jest to nurt najbardziej sprzeciwiający się klasycznie rozumianemu pięknu. Odrzucenie Wielkiej Teorii Piękna i walka z pięknem ładu i proporcji nie przyniosła oczekiwanych skutków i dekonstruktywizm nie posiada dziś kontynuatorów tak odważnych jak jego założyciele. Ostatnie dwa z opisanych nurtów pokazują, że jedyną możliwą drogą dla architektury jest próba rozszerzenia tej teorii. Podobnie jak pierwsze znane podważenie Wielkiej Teorii przez Plotyna w *Eneadach* ograniczyło się do sugestii, że piękno polega nie tylko na proporcji i ładzie. Ważna jest również doskonałość, pełnia.

W high-techu proporcja nie jest wychwalana wprost, ale rozbudowa Sainsbury Centre w Norwich, która nie wykorzystwała potencjału otwartej, modułowej struktury oryginału, udowadnia, że nienaruszalność zaplanowanej pierwotnie bryły jest czynnikiem przeważającym. Wyraźnie zaakcentowana celowość elementów budynku to określoność, jaką w Wielkiej Teorii Piękna widział Arystoteles, a sztuczne oświetlenie to blask, jaki dodał do niej św. Tomasz.

Parametrycyzm odwołuje się do Wielkiej Teorii Piękna w sposób zgodny z najnowszą matematyką. Tutaj proporcja to nie dokładnie podane stosunki liczbowe, ale ich zależność opisana działaniem matematycznym. Niejednorodne otoczenie daje w efekcie tego samego procesu obliczeniowego płynną, zmienną bryłę. Zawarte w nim zmienne modyfikują formę, ale intensywność zagięcia, gradient zmian i ich charakter są sprecyzowane. Cechy formy i okładziny elewacyjnej czy rozmieszczenie otworów jest bardzo precyzyjnie określone wewnętrznymi proporcjami. Budynki te posiadają nieznanymi wcześniej czynniki zmienności, ale to wciąż projektant dobiera parametry w celu stworzenia formy odpowiadającej zdefiniowanej estetyce. Kontroluje on sprzężenie pełni i pustki, wysokości i szerokości oraz strzałek łuków itp.

Nie ważne, czy jest to stała proporcja, czy zmienna zależność oraz czy odpowiedni stosunek wymiarów jest zachowany tylko między elementami pełnymi, czy między masami a wakuonami. W architekturze obecność Wielkiej Teorii Piękna jest nieuchronna. Budowla nigdy nie osiągnie niepodzielności rzeźby, do której dążyli niektórzy artyści *minimal artu*. Konieczność umieszczenia drzwi i niemal zawsze okien i instalacji sprawia, że automatycznie pojawiają się podziały skutkujące wymiarami, którymi mimowolnie posługujemy się do mierzenia reszty budynku. Jedność może być osiągnięta głównie za pomocą przystawalności części. Następną warstwę relacji dodaje kontekst architektoniczny. Niezwykle rzadko można oddzielić budynek od obiektów w otoczeniu. Proporcja wynikająca ze skali budowli jest nieodzownym czynnikiem odbioru formy architektonicznej. Jej ocena jest czymś, z czego człowiek nie jest w stanie zrezygnować. Dokonuje jej bardziej lub mniej świadomie, ale nie może się od niej odizolować.

Piękno w wielu najnowszych nurtach i technikach artystycznych to nierzadko wyraz buntu przeciw estetyce, przeciw normatywnemu ocenianiu najnowszych dzieł według estetycznego próbnika. W sztuce zawsze chodziło o prawdę, o większą ideę, a nie tylko o powierzchowny wygląd. Dopiero w XX w. sztuka otwarcie się przeciwstawiła tej „tyraniu oceny”. Nie wszystkie definicje są ograniczające dla przyszłych twórców. Podobieństwa rodzinne wśród dzieł sztuki nie polegają przede wszystkim na ich cechach fizycznych i wizualnym podobieństwie, ale w głównej mierze na wspólnych przodkach⁵⁸³. Mimo punktu wyjścia od estetyki, to filozofie i teorie piękna są najważniejsze. Tak rozpatrywana dziedzina architektury nie będzie niczego narzucała w sferze estetyki, ale pozostawiała twórczym jednostkom stabilne drogowskazy do odważnych poszukiwań. Autor uważa, że ze wszystkich dziedzin sztuki to w architekturze Wielka Teoria Piękna jest umocowana najsilniej. Teza pomocnicza brzmiąca:

Każda teoria piękna w architekturze współczesnej na drodze swojego ukształtowania musiała zostać skonfrontowana z Wielką Teorią Piękna

jest uznana za prawdziwą. Ta najtrwalsza ze wszystkich teorii estetycznych jest zauważalna w każdym nurcie architektonicznym. Piękno stosowności i piękno proporcji są nieodłącznymi elementami estetyki każdego wielkiego dzieła architektonicznego.

⁵⁸³ B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia...*, dz. cyt., s. 154-155.

6. Podsumowanie

6.1. Kierunki dalszych badań

Wynikiem podjętych prac jest usystematyzowanie wiedzy na temat piękna współcześnie projektowanej architektury oraz zwrócenie uwagi na nieodnotowane wcześniej zależności. Udowodnienie tezy głównej i pomocniczej znacząco pomagają w rozpatrywaniu strony wizualnej architektury. Odniesienie do bogato opisanych i przeanalizowanych nurtów myślowych i wielowiekowych teorii znacząco przyspieszy przyszłe prace naukowe. Ograniczy drogi myślowe, które ktoś już zbadał oraz możliwości błędu.

Doktorat nie wyczerpuje w pełni zagadnienia i, jak w większości badań wchodzących na pole nauk humanistycznych i dotyczących sztuki, może być traktowany jako wskazanie kierunków kolejnych badań. Problematyka, którą porusza, czyli piękno we współcześnie tworzonej architekturze, może być punktem wyjścia dla innych naukowców. Relacja dzisiejszej sztuki budowania i piękna wciąż nie jest w pełni wyjaśniona. Rodzące się pytania, które zdaniem Autora wymagają dogłębnej analizy, to m. in.:

- gust odbiorców (w przypadku architektury – użytkowników) a gust projektantów i krytyków branżowych;
- wyzwania płynące z obecności obok siebie budynków nie tylko zupełnie odmiennych w wyglądzie, ale również w filozoficznym podejściu do estetyki;
- relacja estetyki współcześnie tworzonej przestrzeni publicznej i etyki mieszkańców;
- możliwość wpływania estetyki architektury na całość estetyki.

Doktorat stanowi również bazę dla przyszłych prac na dokładnie ten sam temat, co dysertacja. Każdy z badanych nurtów skorzystałby na pogłębionej analizie jego wizualnych cech dystynktywnych w celu poszerzenia wiedzy na jego temat. Autor, z racji rozmiaru pracy, nie mógł poświęcić im tyle uwagi, ile każdy z nurtów wymaga, aby zostać dokładnie zbadanym. Postęp myśli architektonicznej będzie zasługiwał na doprecyzowywanie oraz eksplorację zupełnie nowych nurtów i stylów. Rozwój opisanych tutaj nurtów zapewne bę-

dzie trwał przez fazy: wczesną, dojrzałą i wreszcie schyłkową, aż do wyczerpania możliwości ewolucyjnych. Wtedy zapewne nastąpi przełom i na horyzoncie pojawi się nowa estetyka. Może ona być owocem twórczego naśladownictwa manieri geniusza albo zrodzić się w wielu miejscach równocześnie jako efekt podobnych odpowiedzi na zbliżone problemy świata. Style jednak nie pojawiają się i nie znikają zupełnie nagle. Łuk romański był używany długo po udanych próbach stosowania łuku ostrego w gotyku, a w katedrach w Laon oraz Noyon oba łuki używane są obok siebie. Wenecki gotyk był niezwykle popularny jeszcze w czasie renesansu. Autor uważa, że zawarte w doktoracie wnioski jeszcze przez wiele lat mogą rzucać światło na przedmiot piękna w architekturze, a metoda badawcza będzie cały czas wydajna.

6.2. Możliwości wdrożeniowe

Praca ma na celu zwrócenie większej uwagi na świadome decyzje estetyczne w procesie projektowym. Coraz więcej tworzonych budynków jest bezstylowych. Uleganie tej wierze w brak stylu czy konwencji to mniemanie, że rzeczywistość da się osiągnąć bez pośrednictwa konkretyzacji, zupełnie bezpośrednio. Kantowska bezinteresowność piękna może być wtedy powodem pustej, pozbawionej głębszego sensu estetyzacji świata. Związki piękna z poznaniem, moralnością i życiem mogą zostać wyparte.

Doktorat ma zachęcić do przyjrzenia się roli estetyki jako autonomicznego narzędzia w repertuarze architekta. Autor dostrzega tendencję do kamuflowania gustu architekta w innych motywach. Są to najczęściej względy uznawane za bardziej obiektywne, a więc trudniejsze do podważenia. Zdaniem Autora taka postawa biur architektonicznych może wynikać z obaw przed odebraniem przez inwestora funduszy na wszystko, co nie jest niezbędne. Stąd wygląd budynku jest czasami argumentowany tradycją miejscowej architektury (nowy klasycyzm), pozytywnym wpływem na samopoczucie jednostki (minimalizm), wartością turystyczno-komercyjną (dekonstruktywizm), sprawnością działania (high-tech), ekonomią wykorzystania materiału (parametrycyzm). Bardzo rzadko strona wizualna budynku jest broniona słowami „piękny”, „ładny” czy „zmysłowy”. Wydaje się, że współcześnie ocena wyglądu budynku zeszła na drugi plan. Ocena estetyczna jest nadmiernie racjonalizowana i zupełnie pozbawiona najbardziej podstawowego odczucia piękna. Autor proponuje postawę kompromisową, która łączy inżynierski i artystyczny charakter uprawianej sztuki architektury.

Słowo piękno, które zostało użyte w tytule doktoratu i pojawia się w nim wielokrotnie, ma za zadanie zachęcić projektantów do odważnego i świadomego dążenia do tej wartości jako autonomicznego celu przynajmniej niektórych działań. Będąca jedną z najwyższych jakości w historii ludzkości, nie może być ignorowana ani dyskredytowana, szczególnie na rzecz cech bardziej uzależnionych od aktualnego stanu społecznego i ekonomicznego. Piękno, obok prawdy i dobra, jest wartością absolutnie konieczną. Jest czymś, co istnieje samoistnie. Fascynuje nas i chcemy mu się przypatrywać, nasycić nim nie wnikając koniecznie w powody, dla jakich powstało.

Autor uważa, że nauka o pięknie powinna również wrócić do programu nauczania uczelni architektonicznych. Nie można piękna pozostawić zupełnie niezdefiniowanego. Brak definicji trudnych do uchwycenia wrażeń, jak piękno, skazuje je na „głód tożsamości”. Doprecyzowanie pojęcia piękna i jego stosunku do architektury jest bardzo trudne. Dużo łatwiej niż je doprecyzowywać byłoby się go wyrzec. Pojęcie piękna jest dziś używane potocznie. Słowo to, będące kluczowym terminem najważniejszych teorii przez dwa tysiąclecia, dziś jest spotykane częściej w praktyce. Rzadziej występuje w książkach niż w codziennych rozmowach⁵⁸⁴. Mimo że piękna może nie da się zdefiniować ani nawet ująć w jakiegokolwiek ramy, to lęk przed definiowaniem może skutkować pustką filozoficzną właśnie w miejscu najbardziej tego potrzebującym. Definicja wcale nie musi oznaczać zakonserwowania jakiegoś zjawiska i wyjęcia go z żywego świata sztuki. W dziedzinach humanistycznych definicja może polegać na opisanu warunków potrzebnych do zaistnienia lub odnotowania jakiegoś zjawiska. Dzieje piękna to jeden z najdoskonalszych przykładów niezwyklej zdolności człowieka do operowania nieuchwytnością.

Wielu studentów architektury nie czuje, że ich wrażenia estetyczne mają moc oddziaływania na innych. Na przedmiotach projektowych nie mają odwagi proponować rozwiązań czysto estetycznych. Bardzo rzadko z ich ust pada słowo „piękno”. Godzą się na „niedyskutowanie o gustach”, które to sformułowanie bardzo gładko kończy wszelkie dyskusje. Najczęściej bez żalu, gdyż adwersarze przeważnie czują, że doszli w polemice do granicy obiektywności. O ile można się zgodzić co do istnienia indywidualnego piękna, czyli gustu będącego sprawą osobniczą, na którą wpływ mają tylko upodobania konkretnej jednostki (np. przy poszukiwaniu partnera życiowego), o tyle nie jest to tak oczywiste

⁵⁸⁴ Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz.cyt., s. 171.

w przypadku kulturowego pojęcia piękna. Kultura istnieje tylko wtedy, gdy coś jest współdzielone. Artysta wypowiada się do ludzi, od których oczekuje zrozumienia i im głębiej sięga do pnia kultury tym szersza jest jego publika. Aby móc podzielić się swoim prywatnym (subiektywnym) spojrzeniem na rzeczywistość musimy przenieść się o jeden szczebel wyżej na drabinie kultury i przekazać naszą myśl w sposób nawiązujący do ogólnie znanych, obiektywnych form. Studenci architektury powinni zdawać sobie sprawę, że nie tworzą w próżni, ale w określonym kręgu kulturowym, często dla bardzo spójnej społeczności. Nie powinni być uczeni w przekonaniu o przywileju narzucania innym swojego, opartego na wieloletniej edukacji, gustu, ale również nie powinni uciekać od jakiegokolwiek odważnej formy o silnej identyfikacji wizualnej. Niestety to drugie podejście jest bardzo częste. Autor ma nadzieję, że doktorat pomoże w odwróceniu tego trendu i przywróci pięknu należne mu miejsce w edukacji młodych architektów.

6.3. Zakończenie

Architekt projektujący piękne rzeczy to postać odważna i bezkompromisowa. Niepowtarzalną możliwością tego zawodu jest potencjał łączenia piękna świata i piękna sztuki. To zapewne jedyny artysta, który ma sposobność wkomponowania wytworów artystycznych o wysokiej jakości estetycznej w codzienne życie człowieka i całych społeczności. Miejscem piękna tworzonych przez człowieka nie powinny być jedynie mury muzeum, ale każdy aspekt ludzkiej egzystencji. Projektant przestrzeni publicznej może je przybliżyć każdej osobie, tym samym oferując piękno także tym, którzy nie mogą sobie pozwolić na prestiżowe przedmioty i kosztowne projekty.

Potrzeba piękna jest ogólnoludzkim pragnieniem. Nie dotyczy to tylko jednostronnego uwielbienia wizualnie atrakcyjnych obiektów, ale także wyrażania gotowości do obdarowywania nim innych. Piękno nie jest zarezerwowane wyłącznie dla ekspertów. Każdy człowiek w każdej chwili – piekarz, murarz czy sadownik – tak samo może pokazywać piękno za pomocą swojej dyscypliny. Być może ładne otoczenie pomoże mu w tym, doda mu odwagi i pewności, że ma do tego prawo. Owoce szerzenia piękna są zdumiewające i wiele osób czuje to intuicyjnie. Powtarzalne sytuacje dostają uroku i barwy, a ulotne i przypadkowe spotkania zyskują na wyjątkowości, gdy odbywają się w pięknym otoczeniu. Świadomość zbudowania pięknej scenerii życia i otwarcie ludzkich oczu na zachwycający materialny wymiar rzeczywistości jest największym zaszczytem, jaki architekt może osiągnąć.

Jest to powód, dla którego wrażliwość na piękno powinna zajmować w dziedzinie architektury znaczące miejsce i nigdy nie ulegać przekonaniu o braku sensu tego terminu.

Rzeczywistość piękna jest rzeczywistością, nad którą warto się zastanawiać nieprzerwanie. Jest aporią – zagadnieniem filozoficznym, które nigdy nie będzie w pełni poznane i zrozumiane, które domaga się ciągłego, nieprzerwanego namysłu. Zmieniający się świat kultury motywuje do takiej rewizji i uaktualniania naszego postrzegania i wnioskowania. W architekturze powstają nowe funkcje, stosuje się nowe materiały, a codzienność życia potrafi diametralnie odmienić swoje oblicze w ciągu trwania jednego życia ludzkiego. Nowe konteksty powodują, że stare definicje wcale się nie dezaktualizują. Wymagają one głębszego zrozumienia, wniknięcia pod powierzchownie rozumiane szablony, powtarzane formanty, sugestywną manierę i dotarcia do podstawowych kategorii i aspektów. Ani znaczenie, ani piękno nie mogą być obiektywnie opisane, ale formy, jakimi się one posługują, już tak. Obserwacja form powinna jednak przejść w bardziej otwartą kontemplację ich natury. Dostrzeżenie ponadczasowości piękna pozwala człowiekowi w pełni docenić życie.

Ostatecznie nie chodzi o uzyskanie obiektywnego rezultatu, ale o wynik w ścisłym sensie teoriopoznawczym, czyli o odniesienie sądów estetycznych do czegoś poza nimi samymi. Do nadania im uniwersalnego charakteru o niezachwianej podstawie. Dlatego właśnie z piękna nigdy nie można rezygnować. Ostatecznie piękno architektury jest zupełnie darmowe, dlaczego więc z niego nie skorzystać?

Bibliografia

- Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*, red. B. Szmygina, Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej, Warszawa-Lublin 2009, <http://bc.pollub.pl/Content/631/adaptacja.pdf> (dostęp: 31.05.2018).
- Aesthetic Theory. Essential Texts For Architecture and Design*, red. M. F. Gage, W. W. Norton & Company, New York 2011.
- Affelt J. W., *Estetyka zabytku budownictwa jako wyzwanie dla jego adaptacji*, w: *Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*, red. B. Szmygina, Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej, Warszawa-Lublin 2009, <http://bc.pollub.pl/Content/631/adaptacja.pdf> (dostęp: 31.05.2018).
- Aharoni R., *13. TAB 2019 Symposium: Ron Aharoni and Graham Harman. The interest in beauty through history*, youtube 24.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=1KiMH18KQnM> (dostęp: 15.06.2020).
- Ahronov R, Kent S., *High-tech: Craft and Caro*, „Architectural Review” 7 (1049)/1984.
- Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Alexander Ch., *Język wzorców*, przeł. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne Profesjonalne, Gdańsk 2008.
- Apanowicz J., *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Bernardinum, Gdynia 2002.
- Apanowicz J., *Metodologia uwarunkowania pracy naukowej*, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2005.
- Arad R., Jacob S., *Is beauty an essential consideration in architecture?*, „Royal Academy of Arts” 14.11.2014, <https://www.royalacademy.org.uk/article/debate-is-beauty-an-essential-consideration-in-architecture> (dostęp: 05.10.2017).
- „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019.
- „Architectural Design Profile. Folding in Architecture” 102/1995.
- Architektura niezrównoważona*, red. K. Pobłocki, B. Świątkowska, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Architektura. Urbanistyka. Nauka*, red. S. Gzell, PWN, Warszawa 2019.
- Arnheim R., *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzebiński, D. Juruś, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2016.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Arrhenius Th., *The Construction of a New 'ism' - The Rhetorical Context of Architecture*, „Nordisk Arkitekturforskning” 2/1996.
- Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999.
- Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.

- Baeza A. C., *Relentlessly Seeking Beauty*, Poetica Architectonica, Madrid 2014, http://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/12/2014_POETICA-ARCHITECTONICA_RELENTLESSLY-SEEKING-BEAUTY.pdf (dostęp: 14.05.2017).
- Banham R., *The Machine Aesthetic*, za: <https://bibliodarb.files.wordpress.com/2014/06/banham-r-the-machine-aesthetic.pdf> (dostęp: 23.11.2020).
- Barnaś J., *Kryterium piękna w architekturze*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Barucki T., *O pięknie ale i o tożsamości naszej współczesnej architektury*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Basista A., *Architektura jako sztuka*, Universitas, Kraków 2016.
- Basista A., *Architektura i wartości*, Universitas, Kraków 2009.
- Basista A., *Jak czytać architekturę*, Universitas, Kraków 2012.
- Basista A., *Kompozycja dzieła architektury*, Universitas, Kraków 2006.
- Bell C., *The Aesthetic Hypothesis*, w: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999.
- Berlyne D., *Aesthetics and Psycho-biology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1971.
- Bertoni F., *Claudio Silvestrin*, Octavo, Firenze 1999.
- Bigaj P., *O współistnieniu piękna i celowości w architekturze*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Blok (grupa artystyczna), *Co to jest konstruktywizm*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.
- Bogdan M., *Piękno formy i odpowiedniości w architekturze*, „Zeszyty naukowe Politechniki Śląskiej. Architektura” 19 (1110)/1992, za: http://delibra.bg.polsl.pl/Content/30115/BCPS_33331_1992_Piekno-formy-i-odpow.pdf (dostęp: 20.03.2020).
- Bondar J., *Ruch i rytm. Piękno klasyczne i piękno współczesne*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 106, Z. 7, 1-A2 /2009, za: <https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/resources/33771> (dostęp: 09.08.2020).
- de Botton A., *Architektura szczęścia*, przeł. K. Środa, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010.
- de Botton A., *The Question of Beauty of Architecture*, Gresham College 23.06.2008, <http://maybeorstaing.com/architecture/question-beauty-architecture> (dostęp: 23.10.2020).
- Bertoni F., *Claudio Silvestrin*, Octavo, Firenze 1999.
- Brogowki L., *Sztuka i człowiek*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.
- Cézanne P., *z listów do Emila Bernard*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.

- Chatfield-Taylor A., *Introduction*, w: M. Miers, *American Houses. The Architecture of Fairfax & Sammons*, New York: Rizzoli, 2006.
- Cheviakoff S., *Minimalism*, Könemann, Köln 2006.
- Chu K. S., *Metaphysics of Genetic Architecture and Computation*, w: *Constructing a New Agenda for Architecture. Architectural Theory 1993-2009*, red. K. A. Sykes, Princeton Architectural Press, New York 2010.
- Cielątkowska R., *Minimalizm jako aktualny nośnik piękna - „uderzenie w duszę”*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Colletti M., *Ambiguous Bipolar Beauty. And Similarly Agile and Fragile Post-Digital Practices*, „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019.
- Constructing a New Agenda for Architecture. Architectural Theory 1993-2009*, red. K. A. Sykes, Princeton Architectural Press, New York 2010.
- Cook P., *The Primacy of Relationships and the Reclamation of Beauty. Jeanne Gang: Observed and Interviewed*, „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019.
- Crowe N., Econamakis R., Lykoudis M., *Building Cities*, Artmedia Press, London 1999.
- Cybula B., Żołnierczuk M., *Język kultury szklanej architektury*, Fundacja Imienia Stefana Kuryłowicza Warszawa 2015.
- Cymer A., *Architektura czasów nadprodukcji*, w: *Architektura niezrównowazona*, red. K. Pobłocki, B. Świątkowska, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Dal Fabbro A., *Beauty As Desire*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Dargavel R., *Anatomies Of Order*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Davies C., *Hopkins' Rules*, „The Architectural Review” 175/1984.
- Deconstructivist Architecture*. Katalog wystawy, red. Ph. Johnson, M. Wigley, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 23.06.-30.08.1988, New York 1988.
- Deleuze G., *Falda. Leibniz a barok*, PWN, Warszawa 2014.
- Derrida J., Eisenman P., *Chora L Works*, The Monacelli Press, New York 1997.
- The Digital Turn in Architecture 1992-2012*, red. M. Carpo, John Wiley & Sons, Chichester 2013, za: <https://andreaarianoitaadsaggio.files.wordpress.com/2018/06/digital-turn.pdf> (dostęp: 28.08.2019).
- Doda-Wyszyńska A., *O celowości, czyli zapomnianej zależności między estetyką a etyką*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Domińczak M., Zaguła A., *Typologia łódzkiej kamienicy*, Urząd Miasta Łodzi, Łódź 2016.

- Dowling E. M., *New Classicism. The Rebirth of Traditional Architecture*, Rizzoli, New York 2004.
- Dürschke G. J., *Refleksja estetyczna o końcu sztuki i o sztuce końca*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Dyckhoff T., *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018.
- Dziamski G., *Konceptualna teoria i praktyka (część I)*, „Dyskurs” 4/2006, za: <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/GrzegorzDziamski.pdf> (dostęp: 20.03.2020).
- Dziemidok B., *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2014.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2012.
- Eisenman P., *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity*, rozm. przepr: I. Ansami, „Archdaily” 23.09.2013, <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity> (dostęp: 24.01.2017).
- Eisenman P., *Visions Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, w: *The Digital Turn in Architecture 1992-2012*, red. M. Carpo, John Wiley & Sons, Chichester 2013, za: <https://andreaarianoit-caadsaggio.files.wordpress.com/2018/06/digital-turn.pdf> (dostęp: 28.08.2019).
- Endell A., *The Beauty of Forms and Decorative Art*, w: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999.
- Enoch T., 3. *TAB Symposium: Taylor Enoch and Graham Harman. New Reasons For the Interest In Beauty*, youtube 24.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=wVzg2NATQwE> (dostęp: 15.06.2020).
- Fathy H., *Architektura dla ubogich*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, przeł. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.
- Foster N., w: *Marc Emery Interview for L'Architecture d'Aujourd'hui*, rozm. przepr. M. Emery, „Norman Foster 1964-1987 A+U Extra Edition” 5/1988.
- Foster N., *Norman Foster Royal Gold Medal address 1983*, „Norman Foster 1964-1987 A+U Extra Edition” 5/1988.
- Frampton K., *Giedion in America: Reflections in a Mirror*, w: *On the Methodology of Architectural History*, red. D. Porphyrios, St Martin's Press, London 1981.
- Frampton K., *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, Milton Keynes 1992.
- Fried M., *Art and Objecthood*, w: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999.
- Fry R., *An Essay in Aesthetics*, w: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999.
- Furmanek P., *Fasady fraktalne*, „Architectus” 1 (41)/2015.
- Furmanek P., *W poszukiwaniu zasad architektury fraktalnej*, „Architectus” 1 (33)/2013.

- Gabriel J.-F., *Classical Architecture for the Twenty-first Century. An Introduction to Design*, W. W. Norton & Company, New York 2005.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Garcia D. A., *The Geometry of Seduction. Considerations of Beauty from Noun to Verb*, „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019.
- Glancey J., *New British Architecture*, Thames & Hudson, London 1991.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Estetyka rzeczywistości*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- Gołaszewska M., *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970.
- Green S. U., *The Case for Minimalism | The Art Assignment | PBS Digital Studios*, youtube 24.03.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XEi0Ib-nNGo> (dostęp: 09.01.2018).
- Greenberg A., *Dlaczego architektura klasyczna jest nowoczesna*, Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, przeł. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.
- Greenhalgh M., *The Classical Tradition*, w: *New Classicism. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, H. Watson, Academy Editions, London 1990.
- Groat L., Wang D., *Architectural Research Methods*, John Wiley & Sons, Chichester 2013.
- Gropius W., *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.
- Gropius W., *Reply to Arbeitsrat für Kunst Questionnaire*, w: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Padstow 1999.
- Grządek E., *Grupa Nowohucka*, Culture.pl 12.2010, <http://culture.pl/pl/tworca/grupa-nowohucka> (dostęp: 22.11.2017).
- Gyurkovich J., *Forma i kontekst*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Gyurkovich M., *Nowe formy muzeów w tkance miejskiej*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Helenowska-Peschke M., *Witruwiańska triada a projektowanie parametryczno/algorytmiczne*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 106, Z. 7, 1-A2/2009, za: <https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/resources/33792> (dostęp: 20.07.2019).
- Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekł. zbiorowy, Rebis, Poznań 2014.
- Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2014.
- Horecka A., *O pojęciu wartości estetycznej w dziełach przedstawicieli Szkoły Lwowsko-Warszawskiej*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 3 (79)/2011.

- Hyde T., *Ugliness and Judgement. On Architecture in the Public Eye*, Princeton University Press, Princeton 2019.
- Janocha M., *A piękno świeci w ciemności*, rozm. przepr.: E. Kiedio, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2017.
- Jaroszyński P., *Piękno*, Lublin 2000.
- Jencks Ch., *2000 July: Jencks' Theory of Evolution, an Overview of 20th Century Architecture*, „The Architectural Review” 2011, <https://www.architectural-review.com/essays/archive/2000-july-jencks-theory-of-evolution-an-overview-of-20th-century-architecture/8623596.article> (dostęp: 26.04.2018).
- Jencks Ch., *Architecture Today*, H. N. Abrams, London 1988.
- Jencks Ch., *In what style shall we build?*, „The Architectural Review” 12.03.2015, <https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/in-what-style-shall-we-build/8679048.article> (dostęp: 07.01.2017).
- Jencks Ch., Kropf K., *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, przeł. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.
- Jencks Ch., *The New Moderns*, Academy Editions, London 1990.
- Jękot B. P., *Skilfull Action And Deep Happiness Versus Shallow Beauty*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Jodidio Ph., *Architecture Now! 4*, przeł. M. Dera, Taschen GmbH, Köln 2010.
- Jodidio Ph., *UK. Architecture in the United Kingdom*, Taschen GmbH, Köln 2006.
- John R., *Thomas Gordon Smith. The Rebirth of Classical Architecture*, Papadakis Publisher, London 2001.
- Juzwa N., *Beauty In Architecture*, w: *Definiowanie przestrzeni architektonicznej: Tradycja i nowoczesność architektury*, red. W. Celadyn, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2019.
- Kandinsky W., *Język form i kolorów*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.
- Karol, JW Książę Walii, *A Vision of Britain*, Doubleday, London 1989.
- Kaśkiewicz K., Michalski R., *Estetyzacja moralności – dylematy kultury współczesnego człowieka*, w: *Między etyką i estetyką. Rozważania nad problemem estetyzacji*, red. K. Kaśkiewicz, R. Michalski, T. Siwiec, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.
- Kaśkiewicz K., *O geniuszu naturalnym. Inspiracja Kantowską estetyką w rozważaniach Fryderyka Schillera*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Kaśkiewicz K., *Piękno postaci ludzkiej w estetycznej filozofii Fryderyka Schillera*, „Filo–Sofija” 1 (2)/2002, za: http://www.filo-sofija.pl/userfiles/nr2_k_kaskiewicz.pdf (dostęp: 06.06.2020).
- Kawecki W., *Czy piękno może zbawić?: Wokół teologii piękna*, „Studia Theologica Varsaviensia” 2 (47)/2009, za: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Studia_Theologica_Varsaviensia/Studia_Theologica_Varsaviensia-r2009-t47-n2/Studia_Theologica_Varsaviensia-r2009-t47-n2-s201-221/Studia_Theologica_Varsaviensia-r2009-t47-n2-s201-221.pdf (dostęp: 06.06.2020).
- Kazaniecka-Olejnik L., *Bryła idealna*, „Rzut” 1-2 (13)/2017.

- Kiereś H., *Co zagraża sztuce?*, Fundacja *Servire Veritati* Instytut Edukacji Narodowej, Lublin 2004.
- Kiereś H., *Klasyczna teoria sztuki*, w: *U źródeł tożsamości kultury europejskiej*, red. T. Rakowski, Lublin, 1994, za: <http://www.ptta.pl/lst/publikacje/klasycznateoriasztuki.pdf> (dostęp: 24.11.2020).
- Kleczyk A., *Współczesne trendy w projektowaniu. Minimalizm*, bryla.pl 10.2016, <http://www.bryla.pl/bryla/56,154445,20893736,wspolczesne-trendy-w-projektowaniu-minimalizm.html> (dostęp: 15.10.2017).
- Klein L., *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku*, Fundacja Kultury Miejsca, Warszawa 2014.
- Kluszczyński R. W., *Przedmowa. W stronę (odnowionej) trzeciej kultury*, w: *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce / praktyka w teorii*, red. P. Zawojski, Wydawnictwo Make It Funky Production, Szczecin 2010.
- Kosiński J., *Architektura – przestrzeń „ograniczona”*, „Przestrzeń i forma” 16/2011, <http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.baztech-article-BPS1-0047-0059> (dostęp: 06.06.2017).
- Kozaczko M., *Prawo Lippsa-Meyera we współczesnej estetyce architektury*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007Kraków 2007.
- Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981.
- Krasuska Z., *Na granicy wnętrza i architektury. Wzajemne przenikanie się form strukturalnych*, ASP im. Władysława Strzebińskiego w Łodzi, Łódź 2019, za: <https://www.asp.lodz.pl/images/dzialalnosc-na-ukowa/stopnie-tytuly/przewody-doktorskie/krasuska-zuzanna/190415-praca-doktorska.pdf> (dostęp: 27.05.2020).
- Krauze A., *William Hogarth – prekursor i moralista. Zarys problematyki*, „ARTykuly” 4/2010, za: https://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuly/ARTykuly004/ARTykuly_004_2010.pdf (dostęp: 24.11.2020).
- Krier L., *Architektura wspólnoty*, przeł. P. Chojnowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Krier L., *Picturesque Comments on Vitruvian Architecture*, „Symmetry: Culture and Science” 3 (29)/2018, za: https://doi.org/10.26830/symmetry_2018_3_441 (dostęp: 05.05.2020).
- Krier L., *Wybór czy przeznaczenie*, przeł. P. Chojnowski, Arkady, Warszawa 2001.
- Krier R., *Ten Theses On Architecture*, w: *New Classicism. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, H. Watson, Academy Editions, London 1990.
- Kuziak Z. K., *Piękno nie jedyne*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- LaMotte Crane S., *North Carolina Cotswold Cottage*, „New Old House” winter 2008, http://www.jamescollinsarchitect.com/publications/NOH_Winter_2008.pdf (dostęp: 30.05.2016).
- Leśniak-Rychlak D., *Życie, śmierć, architektura* [przedmowa], w: A. Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, przeł. A. Stępnikowska-Berns, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013.
- Libeskind D., *Breaking Ground: An Immigrant's Journey from Poland to Ground Zero*, Riverhead Books, New York 2005.

- Lombard J., *The Architecture of Duany Plater-Zyberk and Company*, Rizzoli, New York 2005.
- Loos A., *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, przeł. A. Stępnikowska-Berns, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013.
- Lorenc I., *Fenomenologia wspólnej zmysłowości wobec Kantowskiej kategorii «sensus communis»*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Lyons F., *The Architecture of Nothingness. An Explanation of the Objective Basis of Beauty in Architecture and the Arts*, Routledge. Taylor & Francis Group, New York & London 2019.
- Łukasiuk M., *Profilaktyka w kontekście socjologii architektury – cz. IV*, <http://www.profnet.org.pl/profilaktyka-w-kontekście-socjologii-architektury-cz-iv/> (dostęp: 30.05.2016).
- Maguire R., *Wartość tradycji*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, przeł. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.
- Marc F., *100 aforyzmów*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.
- Marciniak P., *Racjonalne piękno architektury w eopce informacji*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Marzec S., *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, Towarzystwo Naukowe KUL & Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Lublin 2008.
- Mielnik A., *Współczesne tendencje minimalistyczne domów jednorodzinnych*, części 1-4, Politechnika Krakowska, Kraków 2011, http://yadda.icm.edu.pl/baztech/search/page.action?q=sc.general*c_0all_0eq.Wsp%25C3%25B3%25C5%2582czesne%2Btendencje%2Bminimalistyczne%2Bw%2Barchitekturze%2Bdom%25C3%25B3w%2Bjednorodzinnych*1_0&qt=SEARCH (dostęp: 14.01.2018).
- Nassery F., Vogt B., *Geometria we współczesnej architekturze – kontekst teorii Witruwiusza*, „Czasopismo techniczne” 106/2009, za: https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/redo/resources/33170/file/suwFiles/NasseryF_FormyGeometryczne.pdf (dostęp: 01.05.2020).
- Nawrot G., *Architektura – sen o miejscu dla pięknych zdarzeń*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Nesbitt K., *The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction*, w: *83rd ACSA Annual Meeting Proceedings*, 1995, <http://apps.acsa-arch.org/resources/proceedings/indexsearch.aspx?txtKeyword1=nesbitt&ddField1=0> (dostęp: 25.01.2017).
- Niebrzydowski W., *Logika konstrukcji a piękno*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- „Norman Foster 1964-1987 A+U Extra Edition” 5/1988.
- Nowotniak-Poręba J., *O pojęciu „sensus communis” w Krytyce władzy sądzenia*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- MacIntyre A., *Trzy antagonistyczne wersje dociekań moralnych*, przeł. M. Filipczuk, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

- Matisse H., *O malarstwie*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.
- Maxwell R., *Ryner Banham: the Plenitude of Presence*, w: *On the Methodology of Architectural History*, red. D. Porphyrios, St Martin's Press, London 1981.
- Michałowska M., *Portretowanie architektury*, „Autoportret” 1 (40)/2013, za: <https://autoportret.pl/artykuly/portretowanie-architektury-miedzy-fotograficzna-konwencja-i-wizualnym-eksperymentem/4/> (dostęp: 13.09.2020).
- Między etyką i estetyką. Rozważania nad problemem estetyzacji*, red. K. Kaśkiewicz, R. Michalski, T. Siwicz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.
- Miłobędzki M., *Nieznośna lekkość*, „Autoportret” 4 (59)/2017.
- Mondrian P., *Neoplastycyzm w malarstwie (1917)*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.
- Mondrian P., *Plastic Art and Pure Plastic Art*, w: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999.
- Morawski S., *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973.
- Morawski S., *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2007.
- Murphy P., *The City of Justice*, w: N. Crowe, R. Econamakis, M. Lykoudis, *Building Cities*, Artmedia Press, London 1999.
- The New Classicism in Architecture and Urbanism*, red. A. Papadakis, C. Aslet, Academy Group, London 1988.
- New Classicism. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, H. Watson, Academy Editions, London 1990.
- Niezabitowska E. D., *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2014.
- Olek J., *Niedoskonałość symetrii*, „Architectus” 4 (44)/2015.
- Omieciński T., *Beauty – the most practical aspect of the Vitruvian Triad in the context of the eternity of architecture*, „Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Racjonalistyczna czy intuicyjna droga do architektury”, t. 8, red. A. Mielnik, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2018.
- Omieciński T., *Główne założenia estetyczne dekonstruktywizmu na przykładzie Muzeum Żydowskiego w Berlinie Daniela Libeskinda*, „Architectus” 3 (51)/2017.
- Omieciński T., *Wybrane założenia estetyczne minimalizmu architektonicznego*, „Architectus” 3 (55)/2018.
- On the Methodology of Architectural History*, red. D. Porphyrios, St Martin's Press, London 1981.
- Ostrowski M., *Teoria sytuacji estetycznej M. Gołaszewskiej jako fundament estetyki*, „Edukacja Filozoficzna” 22/1996, Warszawa 1996.
- Ozorowski M., *Przewodnik pisania pracy naukowej*, Wydawnictwo Akademii Teologii Katolickiej, Warszawa 1997, za: http://katedra.uksw.edu.pl/dydaktyka/seminaria/przew_pis_pracy_nauk.pdf (dostęp: 10.01.2018).

- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Pallasmaa J., *Uczenie i oduczanie się*, przeł. M. Choptiany, „Autoportret” 1 (60)/2018.
- Panasiewicz A., *Światło w sztuce*, „Studia de Arte et Educatione” 2/2006, za: <https://studiadearte.up.krakow.pl/issue/view/507/220> (dostęp: 18.08.2020).
- Panel: Piękno i władza – spór między dyskursem konserwatywnym a lewicowym w kulturze*, youtube 22.07.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=GuxnRD2bbT4> (dostęp: 15.10.2018).
- Pawson J., *Minimum*, Phaidon, London 1996.
- Pawson J., *Pause for thought*, „El Croquis” 127/2005.
- Pękala T., *Kantowskie inspiracje we współczesnych refleksjach nad estetycznym doświadczeniem przeszłości*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Picon A., *Digital Culture in Architecture*, Birkhäuser, Basel 2010.
- Pollack S. (reż.), *Sketches of Frank Gehry*, Sony Pictures Classics, 2005, za: vimeo, <https://vimeo.com/252370825> (dostęp: 10.10.2018).
- Popczyk M., *Przeżycie estetyczne a struktura dzieła sztuki w ujęciu Mikela Dufrenne'a i Romana Ingardena*, „Folia Philosophica” 10/1992.
- Porphyrios D., *Classical Architecture. The Living Tradition*, McGraw-Hill Inc., New York 1992.
- Porphyrios D., *Classicism is not a style*, St. Martin's Press, New York 1982.
- Porphyrios D., *High-tech and Such Misnomers*, w: P. Portoghesi, *Porphyrios Associates*, Papadakis Publisher, London 1999.
- Porphyrios D., *Imitation & Convention in Architecture*, w: *The New Classicism in Architecture and Urbanism*, red. A. Papadakis, C. Aslet, Academy Group, London 1988.
- Porphyrios D., *Notes on a Method*, w: *On the Methodology of Architectural History*, red. D. Porphyrios, St Martin's Press, London 1981.
- Portoghesi P., *Porphyrios Associates*, Papadakis Publisher, London 1999.
- Potocka M. A., *Estetyka kontra sztuka*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007.
- Quinlan Terry. Selected Works*, red. R. Economakis, Ernst & Sohn, Berlin 1993.
- Rasmussen S. E., *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Karakter, Kraków 2015.
- Read H., *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Reisner Y., *1. TAB Symposium: Yael Reisner, TAB 2019 Head Curator, "Beauty Matters; The Resurgence of Beauty"*, youtube 30.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=x57rlOeyAgQ> (dostęp: 15.06.2020).
- Reisner Y., *Architecture and Beauty. A Symbiotic Relationship*, „Architectural Design Profile. Beauty Matters: Human Judgement and the Pursuit of New Beauties in Post-Digital Architecture” 5 (89)/2019.

- Ritchie I., *Aesthetics in Glass Structures*, „IABSE Journal” 5/2004, za: <https://www.ianritchiearchitects.co.uk/literature/aesthetics-in-glass-structures/> (dostęp: 31.07.2020).
- Ruggles D. H., *Beauty, Neuroscience & Architecture*, Fibonacci, Denver 2017.
- Ruggles D. H., *Keynote Beauty, Neuroscience, and Architecture*, youtube 09.01.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=x3dCXhGPPA4&t=9m8s> (dostęp: 05.08.2020).
- Rossiter N. (reż.), *HRH Prince Of Wales: A Vision Of Britain*, BBC, 1988.
- Rybczyński W., *Jak działa architektura. Przyborek humanisty*, przeł. K. Kopczyńska, Karakter, Kraków 2014.
- Rybczyński W., *The Transparency Trap*, <https://www.witoldrybczynski.com/architecture/the-transparency-trap/> (dostęp: 31.07.2020).
- „Rzut” 2 (7)/2015.
- Salingeros N. A., *A Theory of Architecture*, Vajra Books, Kathmandu 2013.
- Sant’Elia A., *L’Architettura Futurista, Manifesto*, za: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/66.pdf> (dostęp: 05.08.2020).
- Salazar J. M. P., *Project And Aesthetic Sense*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Schollenberger P., *Kant według Duchampa. Sądy smaku i sztuka współczesna*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Schumacher P., *AR 120: Patrik Schumacher on Style*, „The Architectural Review” 19.01.2017, <https://www.architectural-review.com/ar-120/ar-120-patrik-schumacher-on-style/10016459.article?search=https%3a%2f%2fwww.architectural-review.com%2fsearcharticles%3fqsearch%3d1%26keywords%3dparametricism> (dostęp: 20.07.2019).
- Schumacher P., *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I: A New Framework of Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester 2011.
- Schumacher P., *The Autopoiesis of Architecture, Vol. II: A New Agenda for Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester 2012.
- Schumacher P., *Parametricism as Style - Parametricist Manifesto*, London 2008, za: <http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20as%20Style.htm> (dostęp: 04.11.2020).
- Scruton R., *Piękno*, przeł. S. Krawczyk, A. Rejniak-Majewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Scruton R., *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, New Jersey 2013.
- Scruton R. (reż.), *Why Beauty Matters*, BBC, 2009, za: [topdocumentaryfilms, https://topdocumentaryfilms.com/why-beauty-matters/](http://topdocumentaryfilms.com/why-beauty-matters/) (dostęp: 29.05.2018).
- Scruton R., *Zasady architektury w wieku nihilizmu*, w: Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, przeł. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.

- Scruton R., *Zielona filozofia*, przeł. J. Grzegorzczak, R. P. Wierchosławski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2017
- Selye H., *Od marzenia do odkrycia naukowego*, przeł. L. Zembruski, W. Serzysko, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1967.
- Shubow J., *The End of Beauty in Architecture (Justin Shubow)*, youtube 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=jE09fOMmOPI&t=22m33s> (dostęp: 04.01.2018).
- Smith P. F., *The Dynamics of Delight. Architecture and Aesthetics*, Routledge. Taylor & Francis Group, New York & London 2003.
- Sobczak G., *Piękno jako szczyt natury oraz kultury – filozoficzno-teologiczne ujęcie piękna*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 2 (24)/2016.
- Stanowski M., *Struktury abstrakcyjne*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego Warszawa 2005.
- Staszewska-Furmanek A., *Piękno czy estetyka dialogu*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Stern R. A. M., *Modern Classicism*, Rizzoli, 1988.
- Stern R. A. M., *What the Classical Can Do For the Modern*, w: *New Classicism. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, H. Watson, Academy Editions, London 1990.
- Stróżewski Wł., *Prof. Władysław Stróżewski - Metafizyka piękna (WF IF UJ)*, youtube 07.07.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=fa5Bu1QYx1w> (dostęp: 15.05.2018).
- Stróżewski Wł., *O pięknie. Wykład prof. Władysława Stróżewskiego*, youtube 01.02.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=IR5Tx9H2g5M> (dostęp: 14.05.2018).
- Strzemiński Wł., *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016.
- Strzemiński Wł., *Unizm w malarstwie*, w: *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.
- Sudjic D., *New directions in British architecture: Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling*, Thames & Hudson, London 1991.
- Tambor P., *Piękno w teorii nauki. Estetyczne kryteria w ocenie i wyborze teorii naukowych*, „Humanistyka i przyrodznawstwo” 19/2013.
- Tatarkiewicz Wł., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982.
- Tatarkiewicz Wł., *Historia estetyki*, t. I-III, Ossolineum, Wrocław 1962.
- Tatarkiewicz Wł., *Średniowieczny a nowożytny pogląd na piękno i sztukę*, „Studia Philosophiae Christianae” 2/1967, za: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Studia_Philosophiae_Christianae/Studia_Philosophiae_Christianae-r1967-t3-n2/Studia_Philosophiae_Christianae-r1967-t3-n2-s111-118/Studia_Philosophiae_Christianae-r1967-t3-n2-s111-118.pdf (dostęp: 11.06.2020).
- Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, red. K. Nesbitt, Princeton Architecture Press, New York 1996.

- Tokajuk A., *Piękno, oryginalność, kicz i estetyka drugiej kategorii w architekturze współczesnej*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMA, New York 1966.
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Uczyć się od Las Vegas*, przeł. A. Porębska, Karakter, Kraków 2013.
- Visions Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, w: *The Digital Turn in Architecture 1992-2012*, red. M. Carpo, John Wiley & Sons, Chichester 2013, za: <https://andreaarianoitcaadsaggio.files.wordpress.com/2018/06/digital-turn.pdf> (dostęp: 28.08.2019).
- de Vlaminc M., *Open Opinions on Painting*, w: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. W. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 1999.
- Waite R., Jessel E., *Style wars begin: 'housing tsar' Scruton slams Modernist architecture*, „Architects' Journal” 15.12.2018, <https://www.architectsjournal.co.uk/news/style-wars-begin-housing-tsar-scruton-slams-modernist-architecture/10037212.article> (dostęp: 25.03.2019).
- Wawrzonkowski K., *O podobieństwach między koncepcjami geniuszu Kanta i Gerarda*, w: *Aktualność estetyki Kanta*, red. K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Wąs C., *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015.
- Wąs C., *Przestrzenie różnicy. Modernizm, postmodernizm i dekonstruktywizm w architekturze (próba definicji)*, „Quart” 4 (10)/2008.
- Welsch W., *Est/etyka. Etyczne implikacje i następstwa estetyki*, w: *Między etyką i estetyką. Rozważania nad problemem estetyzacji*, red. K. Kaśkiewicz, R. Michalski, T. Siwiec, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.
- Winskowski P., *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Universitas, Kraków 2000.
- Winters E., *Architecture and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, London, New York 2007.
- Wiśniewski R., *Lekcja filozofii Władysława Tatarkiewicza*, „Filo–Sofija” 2-3 (13-14)/2011.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Prószyński i Spółka, Warszawa 1999.
- Włodarczyk M., *Piękno utracone?*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, TAIWPN Universitas, Kraków 1997.
- Wright F. L., *Architektura nowoczesna. Wykłady*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2016.
- Wysokiński K., *Piękno odczuwalne. Po co nam wychowanie*, „Rzut” 2 (7)/2015.
- Zagała A., *Arystotelesowskie i religijne źródła Nowego Klasycyzmu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013.
- Zagała A., *Geneza Nowego Modernizmu w architekturze brytyjskiej lat 80. – idee i realizacje*, [praca doktorska], Łódź 2003 .

- Zagła A., *Piękno cyfrowe*, „Czasopismo techniczne. Architektura” R. 104, Z. 13, 6-A/2007.
- Zagła A., *The traditional house as an expression of conservative values and the culture of continuation*, w: *Dom w mieście: właściwości rzeczy architektonicznej*, t. II, red. M. Misiągiewicz, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2016.
- Zieliński J., *Metodologia pracy naukowej*, Aspra, Warszawa 2012.
- Ziff M., *The Role of Glass in Interior Architecture: Aesthetics, Community, and Privacy*, „The Journal of Aesthetic Education” 4 (38)/2004.
- Ziobrowski J., *Bajki budynków*, „Rzut” 3-4 (14)/2017.
- Zumthor P., *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kozuch, Karakter, Kraków 2010.
- Zunz J., *The Aesthetics of Engineering*, rozm. przepr. Ch. Jencks, w: „Architectural Design” 11-12 (57)/1987.
- Žižek S., *Slavoj Žižek on Architecture and Aesthetics*, youtube 08.11.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=xdbiN3YcuEI> (dostęp: 28.09.2018).

Spis ilustracji

Ilustracja 1	24
Fragment diagramu Charlesa Jencksa z 2000 r. https://archinect.imgix.net/uploads/ac/ac242a38d20a38d625da0302f4e88f69.jpg?auto=compress%2Cformat (dostęp: 30.12.2020)	
Ilustracja 2	60
Stosunek wymiarów okna w złotej proporcji. Kamienica na Brooklynie, Nowy Jork, pracownia Fairfax & Sammons. https://fairfaxandsammons.com/portfolio/neighborhood/state-street/ (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 3	62
Akcentowanie granic ściany za pomocą białego kamienia. Uniwersytet w Delaware, pracownia A. Greenberga. https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/sites.udel.edu/dist/8/3772/files/2016/02/DuPont-xh7ok5.jpg (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 4	63
Podział ścian na prostokątne pola. Ferne House w Wiltshire, Anglia, pracownia Terry. https://qtarchitects.com/projects/english-houses/ferne-park/ (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 5	64
Podział sufitu na pola: środkowe, boczne i narożnikowe. Yale Residential Colleges w New Haven, Connecticut, pracowni Sterna. https://www.dmsas.com/project/smith-center-performing-arts/ (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 6	67
Powtórzenie tympanonu nad oknami, drzwiami i portykiem wejściowym. The Norman Rockwell Museum w Stockbridge, Massachusetts, pracowni Sterna. https://www.ramsa.com/index.php/projects/project/norman-rockwell-museum-stockbridge (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 7	72
Przykład symetrii nieidealnej przez małe, kwadratowe okna po prawej stronie wejścia. Italian House w Atlancie, Georgia, pracowni Askinsa. https://www.normanaskins.com/italian.html (dostęp: 10.11.2020)	
Ilustracja 8	76
Twórcze podejście do kanonu architektury – półokrągłe łuki łączące co drugą kolumnę.	

Three Brindleyplace, Birmingham, pracownia Porphyrios.	
http://www.porphyrios.co.uk/project.php?cat=2 (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 9	113
Schody ograniczone do stopnic.	
Tolo House w Ribeira da Pena, Portugalia, pracownia Álvaro Siza Vieira.	
fot. Fernando Guerra	
https://www.subtilitas.site/post/112264123194/alvaro-siza-casa-tolo-alvite-2005-via-photos (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 10	116
Wyraźne światło padające na proste powierzchnie.	
House Tokyo, pracownia Junichi Sampei.	
fot. Kouichi Torimura	
http://www.xain.jp/works_ht.html (dostęp: 08.12.2020)	
Ilustracja 11	117
Perfekcja detalu łączenia szyb pod fragmentem pełnej ściany.	
Hoffman House, Walencja, pracowni Frana Silvestre'a.	
https://fransilvestrearquitectos.com/en/projects/hofmann-house/ (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 12	117
Idealnie gładka biel.	
Dom w Leirze, Portugalia, pracowni Airesa Mateusa.	
fot. Fernando Guerra FG+SG	
https://www.archdaily.com/118906/house-in-leiria-aires-mateus (dostęp: 10.11.2020)	
Ilustracja 13	123
Budynek bez łatwych do porównania wymiarów.	
The Store X, Londyn, pracownia Pawsona.	
fot. Marco Zanta	
http://www.johnpawson.com/works/plain-space-exhibition-1 (dostęp: 14.12.2020)	
Ilustracja 14	138
Oryginalność budynku dekonstruktywistycznego pokazana z dużej odległości.	
Muzeum sztuki w Denver, Kolorado, pracownia Libeskinda.	
fot. Bitter Bredt	
https://www.arch2o.com/denver-art-museum-daniel-libeskind/ (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 15	139
Płynne przejścia od ściany do dachu.	
Fondation Louis Vuitton w Paryżu, pracownia Gehry'ego.	

https://www.reddit.com/r/architecture/comments/h0w7en/louis_vuitton_foundation_building_in_paris_by/ (dostęp: 10.11.2020)	
Ilustracja 16	140
Niespotykane kąty między płaszczyznami.	
Budynek Legal / Illegal w Kolonii, pracownia Manuela Herza.	
fot. Boris Becker	
http://www.manuelherz.com/legal-illegal-cologne (dostęp: 10.11.2020)	
Ilustracja 17	141
Rany i pęknięcia na elewacji.	
Muzeum Żydowskie w Berlinie, pracownia Libeskinda.	
fot. Hufton+Crow	
https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/ (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 18	143
Przecinające się pod kątem 45° części budynku.	
Schulzentrum Mühleholz II w Vaduz, Liechtenstein, pracownia Domenig & Wallner.	
zdjęcie: Rainer Wührer	
https://www.domenig-wallner.at/en/projects/education-centre-muhleholz-ii-in-vaduz/#1 (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 19	145
Nadmiernie wychylone nadwieszenie.	
Budynek ASG w Graz, pracownia Domenig & Wallner.	
fot. Helmut Pierer	
https://www.domenig-wallner.at/en/projects/albert-schweitzer-gasse-2/ (dostęp: 12.11.2020)149	
Ilustracja 20	146
Układ metalowych elementów wspierający szyby ostentacyjnie niedopasowany do granic ścian.	
Art Gallery of Alberta w Edmonton, pracownia Randalla Stouta.	
https://www.heidelbergcement.com/sites/default/files/assets/images/5c/1b/the_art_gallery_of_alberta_image_1.jpg (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 21	167
Jaskrawa kolorystyka eksponująca liniowo ułożone kable do lamp.	
Budynek stacji telewizyjnej Channel 4 w Londynie, wnętrza pracowni Sheppard Robson.	
https://www.sheppardrobson.com/idsr/view/channel-4 (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 22	169
Ruchome schody jako „maszynowy” ornament.	
The Leadenhall Building w Londynie, pracownia Rogersa.	
fot. Paul Raftery	

<https://www.archdaily.com/547041/the-leadenhall-building-rogers-stirk-harbour-partners/541098c7c07a807972000055-the-leadenhall-building-rogers-stirk-harbour-partners-photo> (dostęp: 12.11.2020)

Ilustracja 23 169
 Żaluzje jako liniowy ornament w nurcie high-tech.
 Checkland Building w Brighton, pracownia Hopkins.
<https://www.hopkins.co.uk/projects/2/117/> (dostęp: 12.11.2020)

Ilustracja 24 171
 Wyraziste użycie barwy podstawowej na elewacji.
 Rozbudowa ExCel w Londynie, pracownia Grimshawa.
 fot. Edmund Sumner
https://grimshaw.global/projects/gallery/?i=264&p=06038_N101_a3 (dostęp: 12.11.2020)

Ilustracja 25 176
 Wyeksponowana konstrukcja.
 Centrum Renault w Swindon, Anglia, pracownia Fosterera.
<https://www.fosterandpartners.com/projects/renault-distribution-centre/#gallery> (dostęp: 12.11.2020)

Ilustracja 26 177
 Formy przypominające konstrukcją oddzieloną od budynku.
 Chiswick Park w Londynie, pracownia Rogersa.
<https://www.daverbarandcable.co.uk/projects/ bespoke-projects/chiswick-park-london-uk/> (dostęp: 12.11.2020)

Ilustracja 27 176
 Elewacja budynku budząca skojarzenie z przekrojem przez konstrukcję budynku.
 Rozbudowa Sainsbury Centre w Norwich, Anglia, pracownia Fosterera.
<https://www.fosterandpartners.com/projects/sainsbury-centre-for-visual-arts/> (dostęp: 12.11.2020)

Ilustracja 28 181
 Estetyka ekranów LCD i pikseli odtworzona za pomocą malowanego na szybie rastra.
 Land Rover's Shanghai Offices, pracownia FGP Atelier.
<https://www.archpaper.com/2019/02/fritted-glass-land-rover-hq-francisco-gonzalez-pulido-facades/> (dostęp: 12.11.2020)

Ilustracja 29 184
 Zdjęcie detalu konstrukcyjnego jako ilustracja budynku na oficjalnej stronie biura architektonicznego.
 8 Chifley w Sydney, pracownia Rogersa.
<https://www.rsh-p.com/projects/8-chifley/> (dostęp: 12.11.2020)

Ilustracja 30	208
Forma fałdy.	
Wnętrze stambulskiego lotniska, pracownia Softroom.	
fot. Büşra Yeltekin and Ahmet Oktay / Ikoor	
https://www.worldarchitecturenews.com/article/1592536/2019-win-awards-flow-wall-turkish-airlines-lounges-istanbul-softroom (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 31	211
Przykład „łusek” – powtarzalnych modułów okładziny dopasowanych do płynnej formy budynku.	
The Wave w Tiencin, Chiny, pracownia Lacime Architects.	
fot. CAAI	
https://www.archdaily.com/945526/shimao-the-wave-lacime-architects/5f320becb35765e6aa0000a5-shimao-the-wave-lacime-architects-photo (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 32	212
Linie siatki na opływowej bryle.	
Stacja Hungerburg w Innsbrucku, pracownia ZHA.	
fot. Werner Huthmacher	
https://www.zaha-hadid.com/architecture/nordpark-railway-stations/ (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 33	212
Forma ukazana jedynie za pomocą równomiernie rozłożonych przekrojów.	
Metropol Parasol w Sewilli, pracownia J. Mayer H. Architects.	
https://www.publicspace.org/documents/220568/505343/352412011_Hufton_Crow_Plaza.JPG/9b740053-3e49-ba9c-2814-7d761d50721d?version=1.0&t=1525251517401 (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 34	214
Kolejno zmieniające się „warstwie” formy ukazujące jej stopniową zmienność.	
Aqua Tower w Chicago, pracownia Studio Gang.	
fot. Steve Hall	
https://studiogang.com/project/aqua-tower (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 35	215
Plastyczne ukazanie sił na bryle budynku.	
Facts Emporia, Malmö, pracownia Wingårdha Arkitektkontora.	
fot. Tord-Rikard Söderström	
https://www.archdaily.com/386107/facts-emporia-wingardhs/51b6a8a1b3fc4b63760000a8-facts-emporia-wingardhs-photo (dostęp: 12.11.2020)	
Ilustracja 36	216
Drugi przykład plastycznego ukazania sił tworzących (niejako) formę architektoniczną.	

Harbin Opera House, Chiny, pracownia MAD.

fot. Adam Mørk

<https://www.archdaily.com/778933/harbin-opera-house-mad-architects/567176d5e58ecee9c0000396-harbin-opera-house-mad-architects-photo> (dostęp: 12.11.2020)

Spis tabel

Tabela 1 237

Dowiedzione w pracy relacje nurtów i teorii piękna.

Skorowidz osób i pracowni architektonicznych

- A.P.P. Architects & Associates 210
- Aalto, Alvar 186
- Abraham Cota Paredes Arquitectos 130
- ACME 210
- Adam, Robert 55, 57, 59, 65, 66, 70, 71, 79
- Addison, Joseph 150
- Aedas 213, 216
- Aharoni, Ron 99
- Albert Wielki 97, 129
- Alberti, Leon Battista 46, 47, 89, 127, 189, 230
- Alexander, Christopher 53, 65
- Alison, Archibald 46, 47, 85
- Alsop, Will 168, 175, 179
- Andō, Tadao 115, 118, 119, 124, 132
- Andre, Carl 199
- Andreu, Paul 187
- AntiStatics Architecture 213
- Aoki, Jun 186
- Apanowicz, Jerzy 32
- Apollinaire, Guillaume 49
- Arad, Ron 9
- Archigram 165, 206
- Arcimboldi, Giuseppe 48
- Arendt, Hanna 97
- AR-MA Built 222
- Arnheim, Rudolf 40, 41, 87, 90, 122
- Arup 183, 186
- Arystoteles 22, 29, 91, 95, 97, 99, 102, 103, 238, 241, 244
- Askins, Norman Davenport 59, 60, 69, 71, 74, 78, 94
- Asymptote Architecture 210
- Atelier Alter Architects 209
- Atelier Christian de Portzamparc 182
- św. Augustyn 46, 85, 99, 111
- Aureli, Pier Vittorio 233
- B.E Architecture 130
- Baeza, Alberto Campo 44, 112, 114, 115, 118-121, 124, 129, 132
- Baillie, John 150
- Ban, Shigeru 118
- Banham, Reyner 28, 190, 193, 199
- Basista, Andrzej 241
- Batchelor, David 106
- Baudelaire, Charles 154
- Baumgarten, Alexander Gottlieb 15
- Bazyli Wielki 86
- Beardsley, Monroe 153
- Beeby, Thomas H. 57, 64
- Bell, Clive 11
- Belzberg Architects 209
- Benevolo, Leonard 193
- Benjamin, Walter 14
- Berlage, Hendrik 126
- św. Bernard z Clairvaux 110, 112
- Bernstein, Leonard 156
- BIAD UFo 208
- Białostocki, Jan 31
- Bicknell, Julian 58, 60, 65, 66, 69, 70, 71
- Binkley, Timothy 50
- Birkhoff, George David 89, 217
- Blatteau, John 71, 74, 83, 102
- Bosanquet, Bernard 48
- de Botton, Alain 9, 115, 178, 230
- Bourdieu, Pierre 96
- Brodski, Josif 18
- Brooks, Alison 114
- Bruno, Giordano 89
- Brzoza, Piotr 126
- Brzozowski, Stanisław 31
- Building Design Partnership 167
- Burke, Edmund 34, 150
- Burke, Joseph 217
- Burton, Decimus 178
- Cage, John 107, 225
- Calatrava, Santiago 180, 185, 187
- CallisonRTKL 209
- Camus, Albert 151, 238

Carlson, Eric 186
 Carpo, Mario 220, 221
 Cecyliusz 150
 Cézanne, Paul 12, 13
 Chatfield-Taylor, Adele 98
 Cheviakoff, Sofia 42
 Chipperfield, David 121
 Chu, Karl S. 228
 Clementi, Aurelio 186
 Cobb, Henry 194, 220
 Collingwood, Robin G. 48
 Colomina, Beatriz 10
 Colquhoun, Alan 193
 de Condillac, Étienne 47
 Cook, Peter 221
 Coop Himmelb(l)au 136, 140, 141, 144-146
 Le Corbusier 31, 47, 110-112, 135, 164, 173, 190, 195, 196
 Crawford Architects 213
 Cret, Paul 78
 Croce, Benedetto 15, 48, 119, 238
 Cyceon 46
 Danto, Arthur 50, 242
 Dawkins, Richard 234
 Deleuze, Gilles 135, 219-221
 Dennis, John 150
 Derrida, Jacques 133, 135, 136, 153, 157, 158
 Dewey, John 89
 Dickie, George 50, 242
 Diller Scofidio + Renfro 187, 210
 Dollens, Dennis 225
 Domenig & Wallner 140, 144, 145, 149
 Dowling, Elizabeth Meredith 42
 Duany Plater-Zyberk 55, 71, 79, 81, 83, 99
 Dubuffet, Jean 12, 13
 Ducasse, Curt J. 48
 Duchamp, Marcel 34, 159, 164, 238
 Dufrenne, Mikel 35, 119, 149, 238
 Dürer, Albrecht 46, 89
 Dyckhoff, Tom 235
 Dziemidok, Bohdan 20, 36, 37, 45
 Eames, Charles 136
 Eames, Ray 136
 Eco, Umberto 30, 38, 147, 150, 160, 238
 Eisenman, Peter 44, 135, 136, 139, 141-144, 152, 153, 157, 206, 220
 Endell, August 126
 Erith, Raymond 53
 Fairfax & Sammons 58-61, 63, 69-71, 78, 80-82, 98
 Fathy, Hassan 82
 Fechner, Gustav Theodor 217, 222
 Ferguson & Shamamian 57, 63, 64, 69, 76, 78-81
 Feynman, Richard 226
 FGP Atelier 182
 Ficini, Marsil 46
 Fiedler, Konrad 15
 Flynt, Henry 49
 Foster, Norman / Foster + Partners 44, 165, 168, 170-175, 178-187, 194, 196-199, 202
 Foucault, Michel 135
 Fournier, Colin 221
 Fried, Michael 129
 Friedman, Yona 206
 Fuksas 210, 241, 224
 Fuller, Buckminster 163, 165, 178, 196
 Gabriel, Jean-François 62, 65, 66, 91, 103
 Gadamer, Hans-Georg 241
 Galen 86
 Garcia, David A. 9
 Gehry, Frank 19, 133, 136-139, 141-145, 155, 158-160, 207
 Gérard, Alexander 150
 Gerkan, Marg and Partners 168
 Ghiberti, Lorenzo 46
 Ghyka, Matila 89, 217
 von Goethe, Johann Wolfgang 155
 Goldman, Lucien 23
 Gołaszewska, Maria 15, 20, 30, 31, 36, 97, 154, 163
 Gombrich, Ernst 149
 Gracián 48
 Graft 209
 Gramsci, Antonio 23
 Graves Michael 135
 Greenberg, Allan 57-63, 65, 68-70, 76, 78, 103
 Greenberg, Clement 128

Greenhalgh, Michael 83
 Greenough, Horatio 163
 Gregotti, Vittorio 127
 Grimshaw, Nicholas 165, 166, 168, 171-175, 180, 183, 185, 199
 Groat, Linda 32
 Gromont, Georges 66
 Gropius, Walter 31, 164, 189
 Grosseteste, Robert 89, 97
 Gwathmey, Charles 135
 Hadid, Zaha 219 (patrz też: ZHA)
 Hamann, Johann Georg 15
 Hariri Pontarini Architects 224
 Harrison, William H. 59, 61, 65, 68, 74, 78-80
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 34, 49, 83, 102, 130, 150
 Heidegger, Martin 19, 119
 Hejduk, John 135
 von Helmholtz, Herman 104
 Helwecjusz 13
 Herart 89
 Herbart 46
 Herz, Manuel 140
 Hirt, Aloys 155
 Hogarth, William 219, 238
 Holm, Alvin 59
 Home, Henry 89
 Hopkins, Michael 168, 172-175, 178, 180, 183, 187, 189
 Hopkins, Patty 168
 Horden, Richard 168
 Huisman 217
 HULPIA architecten 130
 Hume, David 34, 46, 150
 Huntington, Samuel 29
 Hutcheson, Francis 89
 Imber, Michael G. 74, 79, 81, 94
 Imperiale, Alicia 209
 Ingarden, Roman 31, 35, 36, 89
 Isozaki, Arata 165
 Izenour, Steven 149, 188
 J. Mayer H. Architects 213
 Jacobs, Jane 53
 Jan Szkot Eriugen 238
 Janocha, Michał 101
 Jay, Martin 227
 Jemelle, Hina 219
 Jencks, Charles 19, 26, 27, 42, 43, 158, 159, 165, 174, 178, 183, 185, 199
 Jennings, Jim 114
 Jiricna, Eva 172, 197
 Jodidio, Philip 152
 Johnson, Philip 9, 42, 133, 172
 Judd, Donald 107, 108, 109, 122, 199
 Kahn, Louis 186
 Kandinsky, Wassily 130
 Kant, Immanuel 15, 16, 20, 34, 77, 105, 131, 135
 Kantor, Tadeusz 118
 Karol, JW Książę Walii 54, 55, 57, 69, 80
 Kaškiewicz, Kinga 34, 37, 92
 KCAP 224
 Kiereś, Henryk 17
 Kimura, Kouichi 114, 115
 Kipnis, Jeff 206
 Klein, Lidia 220, 221
 Koenig, Pierre 183
 Koolhaas, Rem (patrz też: OMA) 136, 140, 144-146, 154
 Kosuth, Joseph 49
 Kozaczko, Mieczysław 102
 Krier, Léon 11, 44, 54, 55, 59, 71, 74, 75, 80, 97
 Krier, Rob 104
 Kron, Joan 162
 Kropf, Karl 43
 Kurokawa, Kishō 165
 Kwietowicz, Marcin 126
 Lacime Architects 209, 210
 Lassen, Schmidt Hammer 182
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 22, 89
 Lem, Stanisław 217
 LESS 214
 Levi-Strauss, Claude 30
 LeWitt, Sol 49, 109, 125, 199
 Libeskind, Daniel 44, 136-142, 144-147, 149, 151, 152
 van Lier, Henri 201
 Longinos 201
 Loos, Adolf 110-112, 129
 Lukács, György 23
 Lynn, Greg 44, 206, 207, 209, 220
 Łosiew, Aleksiej 100

MacIntyre, Alasdair 156
 MAD 208, 213, 215, 216
 Maguire, Robert 95, 102
 Margolis, Joseph 16, 242
 Marquard, Odo 15, 151
 Marzec, Sławomir 17, 49
 Mateus, Aires 118
 Matisse, Henri 47, 125
 Matsuyama Architect and Associates 130
 Mattick, Stephen 83
 McQueen, Alexander 151
 Means, James 53
 Meier, Richard 135
 Mendelssohn, Moses 130
 Merrill, Scott 80
 Meyer, Eva 133
 Michalski, Rafał 37
 Mielnik, Anna 42
 Mies van der Rohe, Ludwig 110-112, 126, 128, 162, 180, 182, 188, 196
 Milunić, Vlad 136, 137, 144
 Miłobędzki, Maciej 191
 Mondrian, Piet 120
 Morawski, Stefan 14, 20, 28, 30, 31, 33, 44, 98, 217, 219
 Moritain, Jacques 89
 Morphosis 140, 151
 Morris, Robert 109, 122, 199
 Moss, Eric Owen 140, 142
 Murphy, Peter 88
 Nietzsche, Fryderyk 139, 148, 150, 155
 Niezabitowska, Elżbieta Danuta 33
 Nishizawa, Ryue 114 (patrz też: SANAA)
 Nouvel, Jean 19, 131, 182, 183, 185, 186
 Nowosielski, Jerzy 106
 Nudes 210
 O'Connor, Liam 55
 Ogawa, Shinichi 118
 de Oiza, Francisco Javier Sáenz 11
 Oldenburg, Claes 159, 238
 OMA 136
 ONL 210
 Ossowski, Stanisław 31
 Ozenfant, Amédée 164
 Ozorowski, Mieczysław 22
 Pallasmaa, Juhani 24, 44
 Papadakis, Andreas 53
 Parker, Dewitt H. 48
 Pascal, Blaise 232
 Pawson, John 44, 112, 116, 118, 123, 124, 234
 Paxton, Joseph 163, 178
 Peckham, Morse 221
 Pei-Zhu 173, 224
 Pelli, César 187
 Pepper, Stephen 147
 Perrault, Claude 127, 232
 Perret, Auguste 59
 Piano, Renzo 165-167, 170, 174, 180, 185, 188, 198, 203
 Picon, Antoine 42, 210, 229
 Platon 89, 110, 121, 127, 190, 195, 238
 Plotyn 101, 129, 130, 243, 244
 Podgórski, Michał 100
 Poincaré, Henri 224
 Pope, Alexander 29
 Porębski, Mieczysław 23
 Porphyrios, Demetri 44, 54, 55, 57, 71, 73, 74, 76, 80-83, 87, 96, 101, 105
 Potocka, Maria Anna 12, 28, 33, 34, 36
 Prall, David Wight 18, 48
 Predock, Antoine 113
 Price, Cedric 186, 202
 Protagoras 103
 Przybylski, Czesław 10
 Pseudo-Dionizy 46, 129, 130
 Pugin, Augustus 163
 de Quincy, Quatremère 46
 Rahim, Ali 219
 Rasmussen, Steen Eiler 15, 19, 41, 44, 87
 Read, Herbert Edward 37, 38, 40, 123
 Reid, Louis A. 48
 Reisner, Yeal 9
 ReNa Design 210
 Rice, Peter 181
 Rilke, Rainer Maria 151, 238
 Ritchie, Ian 168, 174
 Rogers, Richard 165-168, 170, 171, 174, 175, 179, 183-185, 187, 190, 191, 194, 198, 200-202
 Romano, Giulio 228

Romero, Fernand 229

Rose, Barbara 106, 233

Rosenkratz, Karl 104

Ruggles, Donald H. 225

Ruskin, John 124, 162, 163

Salingeros, Nikos A. 42, 65, 66, 68, 77, 88

Sampei, Junichi 115

Samuels, Lisa 99

SANAA 114, 180

Sant'Elia, Antonio 139, 202

Santayana, George 48

von Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 201

Schiller, Friedrich 34, 86, 148, 149

Schlegel, Friedrich 155

Schollenberger, Piotr 34

Schüler, Ralf 172

Schüler-Witte, Ursulina 172

Schumacher, Patrik 44, 204-206, 217, 222, 223, 230, 231

Schwarz, David M. 57, 58, 61, 64, 69, 70, 78-80, 82

Schweger Architekten 168

Scott Brown, Denise 149, 188

Scruton, Roger 9, 11, 13, 14, 38-40, 42, 54, 56, 67, 82, 93

Sejima, Kazuyo 114 (patrz też: SANAA)

Selye, Hans 32

Sheppard Robson 166, 167

Shusterman, Richard 9

Shutze, Philip 53

Silvestre, Fran 116, 118

Silvestrin, Claudio 112, 114

Simpson, John 64, 65, 68, 72, 74, 76, 94

Siwiec, Tomasz 37

Siza, Álvaro Vieira 114

Slesin, Suzanne 162

Smith, David 12, 46

Smith, Peter F. 12, 41, 91

Smith, Thomas Gordon 53-55, 65, 68, 69, 71, 75, 79, 81, 94, 102

Smithson, Alison 165

Smithson, Peter 165

Softroom 208

Sokrates 46, 94, 131, 132, 238

SOM 165

Souriau, Paul 89

Space Group 209

SPARK Architects 213

Spuybroek, Lars 207

Stern, Robert A. M. 52, 53, 55, 59, 60, 65, 66, 68, 69, 71, 76

Stirling, James 172, 200

Stout, Randall 147

Strzemiński, Władysław 29, 90, 120

Studio Gang 213, 215

Sudjic, Dejan 42, 187

Sugariusz 127

Sullivan, Louis Henry 163, 189

Sulzer, Johann Georg 14

Tafuri, Manfredo 135

Tange, Kenzō 165

Tatarkiewicz, Władysław 26, 35, 36, 45, 92, 103, 129, 241

Taut, Bruno 194

Terry, Quinlan 55, 58, 59, 61, 63, 68-71, 74, 76-78, 80, 84, 102

Tesauro 48

Testelin 131

The Buchan Group 209

Thompson, D'Arcy 89

Tołstoj, Lew 47, 147

św. Tomasz z Akwinu 46, 87, 88, 91, 99, 102, 112, 129, 131, 225, 238, 244

Town, A. Hays 53

Tschumi, Bernard 152, 153

Turrell, James 197

Ulryk ze Strasburga 46

UNStudio 209, 214

Valéry, Paul 47, 164

Van Duysen, Vincent 113

van de Velde, Henry 164

Venturi, Robert 53, 149, 188

Véron, Eugène 47, 151

Vignelli, Massimo 107, 109, 129

de Vlaminck, Maurice 161

Wagner, Otto 110, 111

Wallis, Mieczysław 31

Wang, David 32

Watkin, David 54

Watson, Harriet 53

Wąs, Cezary 42, 133, 157

Welsch, Wolfgang 15, 99, 233

Whyte, Thomas 89

Wiener, Norbert 206

Wigley, Mark 42, 133, 136,
141, 144, 151, 152, 156

Wilson, Edward Osborne 22

Winckelman, Johann 130

Wingårdh Arkitektkontor 215

Winskowski, Piotr 42

Witruwiusz 46, 76, 85, 86, 103

Wölfflin, Heinrich 29

Wollheim, Richard 106

Woods Bagot 208

Wordsworth, William 47

Wright, Frank Lloyd 31, 112,
119, 126, 163

Wundt, Wilhelm 222

Yamashita, Yasuhiro 123

Zagała, Artur 42, 101, 172, 175,
183

Zeising, Adolf 89

Zeki, Semir 99, 226

ZHA 136, 142, 146, 204, 208,
210, 213, 216, 224

Zieliński, Jarosław 32

Zimmermann 89, 122

Žižek, Slavoj 192, 233

Zumthor, Peter 24, 42, 118,
119, 128

de Zurko, Edward 184

Streszczenie w języku polskim

Doktorat bada rzadko poruszany temat piękna dzisiejszej architektury. Celem pracy jest naukowe wniknięcie w proces wizualnego odbioru architektury i powiązanej z nim oceny estetycznej oraz usystematyzowanie i klasyfikacja zabiegów architektonicznych i zagadnień estetycznych współczesnych budynków. Praca umiejscawia aktualne trendy architektoniczne w kontekście wielowiekowych tradycji i teorii piękna.

Praca składa się z trzech rozdziałów wprowadzających ramy rozważań, czwartego będącego właściwą częścią naukową oraz dwóch rozdziałów zawierających podsumowanie i analizę obserwacji.

Trzy pierwsze rozdziały to *1. Wstęp*; *2. Tezy, cele i zakres opracowania pracy* oraz *3. Teorie piękna*. Pierwszy rozdział odpowiada na pytania o sens pracy naukowej z estetyki w dziedzinie architektury i urbanistyki. Badania mają charakter podstawowych badań naukowych (inaczej zwanych teoretycznymi lub czystymi), czyli takich, które podejmuje się bez konkretnego celu praktycznego, a jedynie dla poszerzenia korpusu wiedzy ludzkości i wyjaśnienia nieopisanych dostatecznie zjawisk i relacji. Drugi rozdział koncentruje się na tezach doktoratu, przyjętej metodzie badawczej, pojęciowym i geograficznym obszarze badań oraz istniejącym stanie badań. Praca doktorska posiada tezę główną w brzmieniu: *Współczesne nurty architektoniczne posiadają możliwe do określenia ideały piękna oraz wpisują się one w nieprzerwane rozważania ludzkości na temat piękna* oraz tezę pomocniczą: *Każda teoria piękna w architekturze współczesnej na drodze swojego ukształtowania musiała zostać skonfrontowana z Wielką Teorią Piękna*. Do prowadzenia pracy zostały wykorzystane metody indukcji niepełnej (możliwie przybliżone wnioski z przesłanek będących poszczególnymi przypadkami – konkretnymi budynkami – oraz z doświadczenia twórców i krytyków) oraz porównywania (porównywanie cech dystynktywnych, obserwacji naukowych, pojęć i teorii). Przyjętymi strategiami są badania historyczne i badania korelacyjne, a argumentacja ma charakter kulturowo-dyskursywny. Geograficznie obszar badań został ograniczony do rozumiałej Autorowi kultury Zachodu (inaczej zwanej euroatlantycką) poszerzonej o Japonię. W trzecim rozdziale opisane są skrótowo rozpatrywane teorie piękna, czyli: piękno jako proporcja, jako następstwo stosowności, emocjonalistyczne, piękno jako odkrycie, piękno konceptualne oraz piękno instytucjonalne.

Główny rozdział rozprawy doktorskiej – rozdział 4., nosi tytuł *Nurty architektoniczne w kontekście teorii piękna*. To w nim Autor opisuje każdy z pięciu analizowanych nurtów, którymi są: nowy klasycyzm, minimalizm, dekonstruktywizm, high-tech i parametrycyzm. Ich kolejność odzwierciedla stosunek do Wielkiej Teorii Piękna – od nurtu najbardziej zgodnego z tą teorią do tych, które wydają się jej obojętne. Każdy nurt posiada głęboką analizę zauważalnych cech dystynktywnych. Ogólne kategorie, takie jak formy, barwy, faktury, materiały itp. posiadają opisy aspektów, w jakich najczęściej się przejawiają. Na tej podstawie Autor wnioskuje o teoriach piękna przyświecających twórcom tego nurtu.

W rozdziale 5. *Podsumowanie analiz wszystkich nurtów* zostały zebrane w całość spostrzeżenia z badań nad pojedynczymi nurtami i przedstawione wnioski ogólne. Opis korelacji cech dystynktywnych nurtów architektonicznych i teorii piękna ma charakter eksplanacyjny (wyjaśnia strukturę budynków) oraz heurystyczny (przydatność w uzyskiwaniu nowej wiedzy). Zarówno teza główna, jak i pomocnicza, zostały w pracy udowodnione. Każdy współczesny nurt architektoniczny posiada wyraźne teorie piękna, którymi się kieruje. W każdym z nich da się zaobserwować obecność Wielkiej Teorii Piękna.

W rozdziale 6. *Podsumowanie* przedstawiono kierunki doskonalenia rozpoczętych badań w przyszłości i zaproponowano praktyczne możliwości wdrożeniowe osiągniętych rezultatów. Autor sugeruje większą koncentrację na aspektach wizualnych w nauczaniu architektury na kierunkach architektonicznych. Słowo „piękno” powinno zdaniem Autora wrócić do programu wyższych uczelni i być jednym z głównych zagadnień, na którym opiera się fundament nauczania o architekturze. Drugim postulowanym rezultatem badań jest zwiększenie świadomości estetycznej architektów.

Rzeczywistość piękna jest rzeczywistością, nad którą warto się zastanawiać nieprzerwanie. Dostrzeżenie jego ponadczasowości wzywa człowieka do odnajdywania znaczenia w życiu i pozwala je w pełni docenić. Dlatego właśnie z piękna nigdy nie można rezygnować.

Streszczenie w języku angielskim / Summary in english

The Thesis THEORIES OF BEAUTY IN CURRENT ARCHITECTURE TRENDS investigates the rarely addressed subject of Beauty in modern architecture. It aims at presentation of a scholarly insight into the process of visual perception of architecture and the related aesthetic judgement as well as systemic approach to architecture techniques and aesthetic issues that shape modern buildings. Modern trends are set within the context of the beauty theories that have been affecting architecture for centuries.

Three initial chapters outline the conceptual framework, the fourth provides the core scholarly arguments, while two concluding chapters provide summary and analysis of the results.

Initial, outlining chapters comprise of *1. Introduction*, *2. Theses, objects and scope of the study*, and *3. Theories of Beauty*. Chapter 1 answers the challenges about sense in aesthetics research in Architecture and Urban Planning. The research follows the path of inquiry concerning fundamental understanding, that is: having no practical objective but performed only for the purpose of expansion of human understanding, explanation of the phenomena and relations not yet adequately explored. Second chapter focuses on the thesis' conclusions, the adopted research methodology, the geography range of research and its current state. The Thesis offers a central claim that: *Current trends of Architecture follow comprehensive ideal of beauty and belong to the incessant human kind considerations on Beauty* and the supporting claim that: *In its development, each Theory of Beauty present in the modern Architecture must have been confronted with the Great Theory of Beauty*⁵⁸⁵. The conclusions have been drawn under the rules of incomplete induction (i.e. approximate conclusions were derived on the basis of individual cases – particular buildings – and on the experiences of the creators and the critics) and their comparison (comparison of distinctive features, scholarly observations, of concepts and theories). The research strategy comprises of historical research and correlation research while reasoning remains on the cultural-discur-

⁵⁸⁵ “Great Theory of Beauty” which refers to Pythagorean-Platonic ideas, was named this way by W. Tarkiewicz, who provided the English translation himself in “The Great Theory of Beauty and Its Decline”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2 (31)/1972, pp. 165-180;

sive field. The geographical range has been limited to the western (Euro-Atlantic) civilisation comprehensive to the Author and extended with Japan. Chapter three provides short presentations of the applicable theories of Beauty, i.e.: Beauty as proportion, consequence of conformity (aptum), Beauty as an emotion response to discovery, conceptual Beauty and institutional theory of Art (Beauty).

The core chapter 4 has been entitled: *Architectural trends in the context of theories of Beauty*. Here, each of the five analysed trends is described. These are: new classicism, minimalism, deconstructivism, high-tech and parametricism. The order of precedence reflects the relation to the Great Theory of Beauty, from the most conforming to the one most indifferent. Each trend has been subjected to an in depth analysis of its distinctive features. Aspects where the general categories, like forms, colours, texture, material etc. manifest most often have been described. These provide the basis for reasoning about which of the Theories of Beauty most affected the originators of the trend.

Chapter 5. *Summary of the trends analyses* synthesises the observations from the research of particular trends, and offers general conclusions. The distinctive features of the architecture trends and their correlation with the theories of Beauty has been used as an explanatory tool (it explains the buildings' structure) and, being useful in acquisition of new knowledge, it has heuristic value. Both the main and the supportive claims have been substantiated in the study. Each modern architecture trend is driven with well assigned theory of Beauty. Each reveals presence of the Great Theory of Beauty.

Chapter 6. *Summary* discusses the directions of future continuation of the commenced research and practical ways of the results' implementation. The Author suggests greater stress on visual aspects in architecture teaching. Concept of Beauty shall return to the curriculum of higher education and become the underline of the foundation of the architecture teaching. The other stipulated result is expansion of the aesthetic awareness of the architects.

Reality of Beauty deserves incessant consideration. Grasp of its time independence summons a human being to search for the meaning in life and enables its full appreciation. That is why Beauty shall never be waved.

translated by Stanisław Semczuk