

Antonio Monestiroli*

ARCHITEKTURA I JEJ NAUCZANIE ARCHITECTURE AND ITS TEACHING

Streszczenie

Architektura nie może być jedynie odpowiedzią na jednostkowe zamówienie. Podobnie jak sztuka w ogóle, architektura winna stawiać pytania i jednocześnie formułować odpowiedzi. Jest jej potrzebna wolność, która nie oznacza oderwania od rzeczywistości, ale wolność pozwalająca poznawać rzeczywistość, w którą architektura jest wkomponowywana... by budować nową rzeczywistość, zdolną interpretować wartości i dążenia naszych czasów. Ostatecznym celem architektury jest „dotknąć serca”. Ale co nas porusza w formach architektonicznych, jeśli nie identyfikacja ich znaczenia? Relacja pomiędzy formą i znaczeniem winna być ustanawiana za każdym razem na nowo, z pełną świadomością tradycji, a jednocześnie swobodą myśli, pozwalającą wyjść poza wcześniej ustanowione relacje. Architektura nie jest zbyt cenna, jak wielu uważa, ale niezbędna dla dobra nas wszystkich.

Słowa kluczowe: nauczanie architektury, kompozycja architektoniczna, forma i znaczenie architektury

Abstract

Architecture cannot be the response to a particular demand. Like art in general, architecture has to ask the questions and formulate their answers at the same time. This is its necessary freedom, which does not mean detachment from reality but simply the freedom to know the reality in which it is inserted... to construct a new reality that knows how to interpret the values and aspirations of our time. The ultimate goal of architecture is to “touch the heart.” But what touches the heart in the forms of architecture, if not the recognition of their meaning? The relationship between form and meaning has to be estab-

lished anew each time, in full awareness of the tradition, but with the freedom of thought that allows us to go beyond any pre-set relationship. Architecture is not superfluous, as many think, but necessary for the wellbeing of us all.

Keywords: teaching architecture, architectural composition, architectural form and meaning

In Hollywood they've always asked me to do things I don't know how to do. They've never been interested in the things I know how to do.

Robert Altman

Gdybym jeszcze raz mógł zostać studentem, zapytałbym moich nauczycieli „czym jest architektura?” Zapytałbym wszystkich, aby zrozumieć, czy programy poszczególnych dyscyplin związanych z projektowaniem architektonicznym, lub jedynie na znajomości architektury, są zgodne z przekazywaną definicją.

Aby stworzyć architekturę, konieczne jest posiadanie pewnej *idei architektury, aby móc podać definicję architektury*. Trzeba umieć opisać podstawowe cechy dyscypliny, której podstawy mają być nauczane.

Przez wiele lat uczyłem kompozycji architektonicznej i muszę przyznać, że nikt nigdy nie zapytał mnie, czym – moim zdaniem – jest architektura.

Mój przypadek nie jest odosobniony: nikt już nie pyta, czym jest architektura. A mimo to na włoskich uczelniach architektonicznych studenci pod okiem wykładowców nadal realizują projekty, aby omawiać prace dyplomowe, a architekci w swoich studiach wciąż tworzą projekty, które są budowane, opisywane i komentowane w magazynach poświęconych architekturze. Jednak, nikt tak naprawdę nie pyta „czym jest architektura”.

Przez lata panowała niewytłumaczalna cisza dotycząca przyczyn dyscypliny praktykowanej przez każdą osobę w sposób, który najbardziej jej odpowiada. W międzyczasie nasze miasta rosną, a jakość ich architektury jest coraz bardziej zaniedbywana, nawet tych historycznych miast, które są coraz bardziej zniszczone.

Wszyscy obwiniają obojętność tych, którzy decydują się na zwykły zysk ekonomiczny poprzez architekturę.

Dziś są nawet biznesmeni, którzy prowadzą organizacje stworzone do badań nad kulturą architektoniczną i jej rozpowszechnianiem, z rezultatami *zupełnie nieistotnymi* dla tych celów, wyników, które ostatecznie mają wpływ na społeczność, która traci wszelkie możliwości debaty na temat architektury.

Uważam, że obywatele są nadal przekonani, że architekci, czyli ci, którym przydzielono precyzyjne zadanie ochrony dziedzictwa zbudowanego w tym kraju i jego rozwijanie zgodnie z prawami architektury, wiedzą, czym jest architektura. Ale tak nie jest.

Obecnie architekci *stracili orientację w wiedzy* o dyscyplinie, do której praktykowania zostali powołani *zgodnie z mandatami wspólnotowymi*. Nie wiem, jak to się stało, ale wiem, jak współcześni architekci praktykują swoje rzemiosło, ponieważ jestem naocznym świadkiem tego wyników. Jedna część, a nawet większość, wybrała łatwą drogę, robiąc to, o co prosi ich klient. Istnieje wiele różnych typów klientów: są drobni klienci, którzy chcą zbudować dom swoich marzeń, *dom, który znają już w najdrobniejszych szczegółach*, od materiałów budowlanych po ozdobne elementy. Dla tych klientów *architekt jest technikiem w ich służbie*, który musi znaleźć sposób na spełnienie ich pragnień.

Są też więksi i ważniejsi klienci, ci, którzy budują całe części miasta: budynki publiczne, osiedla mieszkaniowe, infrastrukturę miejską. Oni nigdy nie są sami; zawsze towarzyszą im wielcy inwestorzy, i w przeciwieństwie do małych klientów nie chcą budować miasta swoich marzeń, ponieważ *nikt z nich już nie marzy o mieście*. W przeważającej części, tworzą programy ekonomiczne, a każdy z nich, *w tym administracja publiczna*, z konieczności, godzą z tym, co można zyskać z każdej operacji na rynku nieruchomości.

Zrozumiałe zatem jest, że w tych warunkach nikt nie dba o to, by wiedzieć, *czym jest architektura*. Właściwie, jeśli istnieje architekt, który zna zasady rzemiosła, ten mandat wspólnotowy, o którym wspominałem, to musi on zająć stanowisko, w którym nie spowoduje problemów.

Co zatem można zrobić, aby chronić *jakość miejską*, która jest coraz częściej przywoływana na konferencjach i w gazetach? Najprostszym rozwiązaniem byłoby zatrudnienie architekta, który wie, jak wykonywać swoją

pracę, ale jak już zdążyliśmy zauważyć, wybór ten jest prawie niemożliwy. Nacisk położony jest na sławę architekta, a nie na jego wiedzę, z jednej strony, i na fakt – i to jest prawdziwa sprzeczność – że nie każdy jest w stanie zrozumieć architekturę, co oznacza, że jakość projektu jest trudna do rozpoznania.

W tym stanie mniej lub bardziej winnej ignorancji, wybór należy do tych kilku architektów znanych na poziomie międzynarodowym, zwykle blisko powiązaniymi z biznesmenami, którzy zobowiązują się odpowiedzieć na potrzeby tychże przedsiębiorców, którzy swoją sławę zdobywają dzięki mediom komunikacyjnym. W ten sposób zamyka się koło, a co za tym idzie, jak można wywnioskować, nie istnieje przestrzeń dla *prawdziwej, bezinteresownej wiedzy* architekta, *wiedzy pracowicie zbudowanej dzięki znajomości specyfiki dyscypliny*.

Niektórzy twierdzą, że sposobem na wyjście z tego błędnego koła są *negocjacje i kompromisy*. W efekcie żyjemy w czasach kompromisów. Niedawno przeczytałem ładną definicję kompromisu, która mówi, że *kompromis sprawia, że jest o wiele łatwiej, ale o wiele mniej interesująco*. Zgadzam się z tą definicją, ale zastanawiam się, dlaczego podmioty gospodarze powinny być zainteresowane znalezieniem kompromisu z architektami, skoro bez niego dobrze się dogadują. Mówiąc o kompromisach, słyszałem, że są tacy architekci, którzy deklarują gotowość zaprojektowania tylko elewacji swoich budynków. Dla mnie nie wydaje się to nawet kompromisem, ale *prawdziwą kapitulacją*.

Sądzę, że istnieje tylko jedna ścieżka, którą można podążać, najdłuższa i najcięższa, najbardziej obca światowi biznesu: *jest to ścieżka wiedzy, zainteresowana jedynie określeniem przyczyny architektury, jej ogólnego celu, jej prawdziwych klientów, którzy są odbiorcami znaczenia architektury i niczym więcej*.

Chociaż niektórzy mogą uważać to za naiwne stwierdzenie, jest to najtrudniejszy krok do zrozumienia i wyłumaczenia wszystkim tym, którzy są zainteresowani tym problemem.

Jak można uczynić wszystkich obywateli beneficjentami architektury? Wszystkich, którzy nie mają narzędzi, aby jasno wyrazić swój *zamysł architektoniczny*? Aby tego dokonać, architektura nie może być odpowiedzią

na konkretne zapotrzebowanie. *Podobnie jak w sztuce, architektura musi zadawać pytania i formułować odpowiedzi w tym samym czasie. Jest to jej niezbędna wolność, która nie oznacza oderwania od rzeczywistości, ale po prostu wolność poznania rzeczywistości, w którą jest wprowadzona, rozpoznania jej istotnych aspektów, wyrażenia osądu, przedstawienia krytyki do skonstruowania – chcę podkreślić to słowo – skonstruowania nowej rzeczywistości, która wie, jak interpretować wartości i aspiracje naszych czasów.*

Jeśli to jest nasze zadanie, dlaczego mielibyśmy ograniczyć nasze pole działania do interesów każdego klienta, z którym spotykamy się po drodze?

Zdarzali się świetni klienci, tacy jak Adriano Olivetti, który poprosił architektów o *nowoczesną koncepcję miasta*. Chcieli jednak, aby pomysł ten wykroczył poza żądanie, który sami mogli zaoferować. Tylko w ten sposób można było zaproponować *typy i języki*, które byłyby w stanie odpowiedzieć na otrzymane zamówienie.

Ale dzisiaj rzeczy już nie są takie. Dzisiaj wymagana jest odpowiedź techniczna na konkretne żądanie. Zamiast tego, w procesie poznawania rzeczywistości, musimy wyjść *poza konkretny charakter* (poza *przypadkiem* adresowanym przez Hegla), aby poznać podstawowe aspekty i zbudować nasz projekt na nich i tylko na nich.

Kim więc jest nasz klient? Uważam, że naszymi klientami są tylko ci, którzy są zainteresowani, naprawdę zainteresowani, budowaniem wartości kulturowych całej społeczności obywateli.

W ten sposób możemy zrozumieć, jaki jest prawdziwy konflikt, jaki przeżywamy dzisiaj w kulturze konsumpcji, kulturze skupioną na zaspokajaniu *indywidualnych impulsów* i całkowicie niezainteresowaną tym, co zbyt nonszalancko nazywane jest *dobrem wspólnym*. Kultura, która doprowadziła do *mutacji naszego zawodu*, stworzyła odpowiednie dla siebie teorie, takie jak *postmodernizm* czy *dekonstruktywizm*, które umożliwiły propagowanie najbardziej rozproszonych (możemy też powiedzieć, *rozpaczliwych*), które są uznawane za wyróżniające się szczególnym charakterem, szczególnym charakterem tych, którzy je zlecają. System, który wydawał się dobrze funkcjonować w ciągu ostatnich 30 lat: *dla klienteli złożonej z wielu konkretnych zainteresowań,*

klasa zawodowa odpowiedziała, produkując wiele określonych języków, wywołanych również ciągłą nową produkcją elementów konstrukcyjnych.

Osobiście nie wierzę, że system ten może trwać znacznie dłużej. Nie są już budowane miejsca i budynki, w których możemy rozpoznać *zbiorową myśl*, która zawsze była i jest przyczyną, dla której architektura nadaje poczucie przynależności. Kiedy mówimy, że budynki są brzydkie i że miejsca, w których stoją są bez formy, a zatem bez tożsamości, nigdy wystarczająco nie bierzemy pod uwagę faktu, że prowadzi to do *dezorientacji, niezadowolenia, poczucia braku przynależności do miejsc, w których mieszkamy, poczucia samotności, które czyni nas nieszczęśliwymi*. Ignazio Gardella nazwał to *estetycznym zanieczyszczeniem*, mając na myśli fakt, że *brzydota stanowi zagrożenie dla zdrowia*.

Co jest również sposobem na powiedzenie, że architektura nie jest zbyt dobra, jak wielu sądzi, ale niezbędna dla dobrobytu nas wszystkich. Nieuwzględnianie tego faktu czyni nas winnymi.

W tych warunkach, w których zaprzecza się niezbędne mu rzemiosłu, musimy znaleźć sposób, aby je odzyskać. Nie pojedynczo, ale zbiorowo, a to może być tylko zadanie szkoły, *szczytne i szlachetne* zadanie, które pozwala nam przyczynić się do jakości naszego życia.

Ponieważ dzięki architekturze możliwe jest sprawienie, że miejsca naszego zamieszkania będą rozpoznawalne, aby obywatele czuli się *integralną częścią* społeczności.

Romano Guardini, teolog ceniony przez Miesa, powiedział, za Immanuelem Kantem: *Dla sztuki istotne jest posiadanie znaczenia, ale nie celu. Nie istnieje ona dla użyteczności technicznej, ani dla korzyści ekonomicznej, ale żeby być formą, która wyjawia. Nie ma celu, ale znaczenie, nie chce nic poza byciem*. R. Guardini, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Brescia 1998.

Mogę wam przypomnieć definicję piękna Kanta, która mówi: *Piękno jest formą celowości przedmiotu, ponieważ jest w nim postrzegana bez reprezentacji celu*.

I. Kant, *Critique of Judgment*, 1790.

Dla Kanta *cel sztuki, a zatem architektury, jest wyrazem jej znaczenia, a nie celu*. Jak widać, pozycje Kanta i Guardiniego są bardzo zbliżone.

Oczywiście, dzisiaj trudno jest wyjaśnić różnicę mię-

dzy *znaczeniem a celem*. Jest to bardzo trudne w czasach, gdy mówi się jedynie o celu, a nawet, jak wspominałem, o określonym celu, o *indywidualnym celu*.

Często zajmowanym dziś stanowiskiem jest to, która stwierdza, że znaczenie form architektury pokrywa się z ich celem, że nie ma różnicy między celem i znaczeniem. Tego typu myślenie zawsze było typowe dla *funkcjonalistów*.

Są też tacy, którzy twierdzą, że każda forma *przynosi ze sobą swój sens*, że forma i znaczenie są nierozłączne, a zatem problem wyrażania znaczenia nie powstaje. Dla tych, którzy uważają, że *zależność między formą a znaczeniem została dana raz na zawsze u źródła architektury*, problem polega po prostu na znalezieniu formy odpowiedniej dla funkcji dzieła architektonicznego, wybraniu jej spośród wielu już istniejących w pewnym katalogu form i ich możliwych kombinacji.

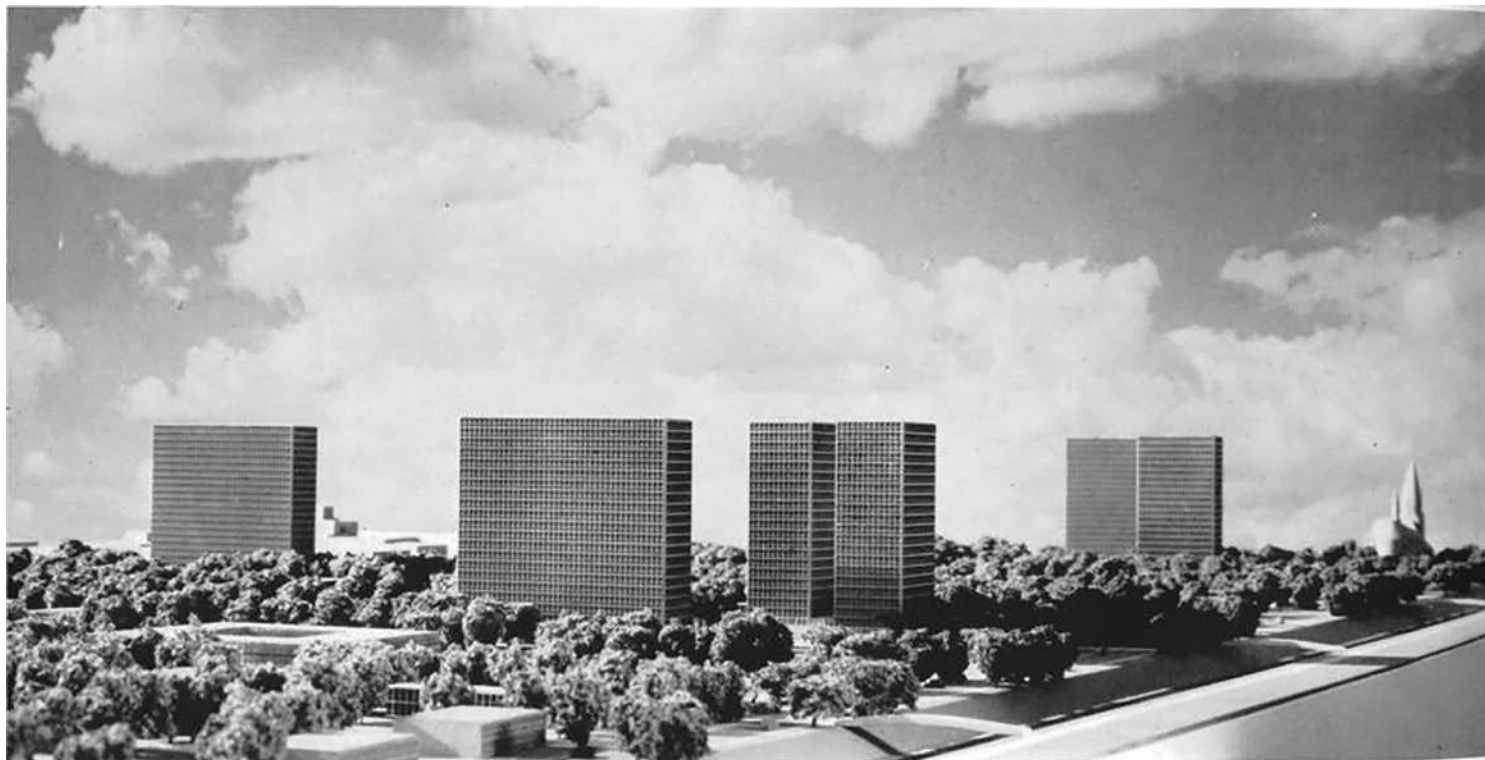
Ja natomiast uważam, że *zależność między formą i znaczeniem musi być ustanawiany na nowo za każdym razem, z pełną świadomością tradycji, ale z wolnością*

myśli, która pozwala nam wyjść poza jakąkolwiek wcześniej ustaloną zależność.

Powtarzam: *zależność między formą i znaczeniem musi być ustanawiany na nowo za każdym razem*. Wiele razy mówiłem i pisałem na ten temat; dziś chciałbym podkreślić jeden aspekt tego subtelnego, ale fundamentalnego fragmentu. Uważam, że to, co zmienia się w czasie, to nasza *interpretacja motywów architektonicznych*. Wierzę, że nasz pomysł na dom nie jest taki sam jak w przypadku starożytnych, ale jest inny, ponieważ nasza kultura jest inna. Paradoksalnie, dom jest taki sam z punktu widzenia funkcjonalnego. Zmienia się natomiast jego znaczenie, znaczenie, jakie mu przypisujemy.

Zastanówmy się nad różnicą pomiędzy związkiem z naturą w starożytności a obecną. *W starożytności trzeba było chronić się przed naturą, a dziś zwracamy się ku naturze w poszukiwaniu wiedzy i pocieszenia. Rozpoznajemy się w naturze; rozpoznajemy naturę w nas.*

Starożytny związek domu z naturą zmienił się dzisiaj, a nasza idea domu zmienia się wraz z nim. Jeśli porów-



namy starożytny domus z Villa Savoye Le Corbusiera, dostrzeżemy różnicę form a, wraz z nimi, znaczenia. Jednak koncepcja zawłaszczenia miejsca nie zmienia się: dom jest miejscem pobytu, ten, który w nim mieszka, zawłaszcza to miejsca i wypełnia je przedmiotami życia codziennego.

Domus *zamyka się* wokół perystylu, a Villa Savoye *otwiera się* na otaczającą przyrodę. W tym sensie Le Corbusier jest nadzwyczajnym interpretatorem wartości swoich czasów (na równi być może tylko z Miesem van der Rohe). Wśród tych wartości, przede wszystkim istnieje związek z naturą. Wielu podziwiało go za jego język, za związki, które potrafił rozwinąć ze sztuką figuratywną XX wieku. I ten aspekt architektury Le Corbusiera nie powinien być lekceważony. Niemniej jednak zawsze pociągała mnie jego umiejętność *wyraźnego wyrażania*, ujawniania, jak mówi Guardini, kultury swojego czasu. Wartości jego czasów pozwalają mu na przekształcenie, *nadanie nowych form* architekturze.

Używam sformułowania *nowe formy*, aby przypomnieć, że forma jest zawsze nowa; nawet jeśli przypomina stare formy, jest nowa. Rozumiem przez to, że rzeczy konstruowane są nie poprzez przeciąganie starych form, ale przez *manifestację znaczenia*. Pamiętam trafną definicję sztuki Heideggera, który powiedział (jak wyżej), że *sztuka jest manifestacją prawdy*. Zawsze byłem zafascynowany przejściem od abstrakcyjnego pojęcia, takiego jak prawda do konkretnej, materialnej formy, która jest *zamanifestowana* lub ucieleśniona.

To przejście od niematerialnego świata, takiego jak świat idei, do materialnego świata, takiego jak konstrukcja; rodzaj *metamorfozy idei*. Nie ma ustalonych reguł dla tego przejścia. Jeśli już, to istnieją zalecenia. Jednym z nich jest to, że idee i ich znaczenia muszą być *głębokie a nie powierzchowne*, a formy konstrukcji muszą być *proste i jasne*.

Ponieważ w przejściu od pomysłu do formy nie ma żadnych reguł, nie ma również pewnych odniesień. Ryzyko jest całkowite, w tym sensie, że gdy nie zachodzi przejście, nie pojawia się znaczenie.

Definicja idei pojawia się przed jakąkolwiek formą. Przez ideę, nie mam na myśli idei projektu, ale nawet przed nią, *ideę tego, co projekt ma osiągnąć*: ideę domu,

teatru, muzeum itp. Ta pierwsza faza projektu, którą zawsze obszernie omawiałem, jest najtrudniejsza i najbardziej wymagająca, ponieważ bez posiadania idei dom niemożliwe jest zaprojektowanie domu.

Idea, na której zbudowany jest projekt, nie może pochodzić z umysłu projektanta; musi być zakorzeniona w kulturze i warunkach materialnych społeczeństwa. Kultura domu, teatru lub muzeum w krajach północnej Europy będzie inna niż ta w krajach śródziemnomorskich, a na ich podstawie zbudowane zostaną różne domy, muzea i teatry.

Ta *przynależność* idei do rzeczywistości jest dobrze opisana przez Erwina Panofsky'ego w jego niezwykłym eseju pod tytułem *Idea*. Panofsky pisze: *Idea nie jest wstępnie uformowana w duchu artysty, przed doświadczeniem, ale jest generowana w oparciu o doświadczenie, wytworzone a posteriori. W rezultacie w pewnym sensie nie jest już jak dana treść, ani nawet transcendentny obiekt ludzkiej świadomości; jest produktem ludzkiej świadomości*. E. Panofsky, *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924; tytuł eseju przetłumaczony na angielski jako *Idea: A Concept in Art Theory*).

Idea jest więc produktem świadomości, świadomości tematu projektu. Musimy umieć opisać znaczenie tematu projektu, *zanim zaczniemy szukać odpowiednich form*. Wiemy o nim, ponieważ przedstawia się ono naszemu doświadczeniu, ale także, a nawet przede wszystkim, naszemu pragnieniu lepszego świata: dom, który chciałbym mieć, teatr lub muzeum, które mi się podobają. W ten sposób tworzymy dla siebie ideę celu tego, co musimy zbudować, co jest znaczeniem tematu projektu. Ale jak znaleźć odpowiednie formy? Jak przebiega przejście od pomysłu do formy? Co nazwałabym *metamorfozą idei*? Jest to najbardziej niejasny fragment procedury, ale to także sprawia, że nasze rzemiosło jest fascynujące. Fakt, że idea domu zostaje przekształcona w dom, jest najbardziej autentycznym aktem twórczym całej procedury. Akt, którego nie można ominąć, przechodząc bezpośrednio z historycznego repertuaru form do nowej formy. Akt, któremu powierzamy *autentyczność dzieła*. Oczywiście, pierwszym i najważniejszym archiwum form jest historia. Właśnie w architekturze historii możemy roz-

poznać związek między formą a ideą, która ją napędza. Niemniej nie jest to jedyne miejsce, w którym możemy szukać odpowiednich form. Istnieją inne miejsca: świat natury i techniki. Zastanówmy się tylko, co Le Corbusier *znalazł* w świecie techniki i natury, która być może jest światem form, które mają największy wpływ na architekturę, od czasów starożytnych do współczesności. Natura, technika i historia to systemy odniesienia, do których zwracamy się, gdy szukamy form odpowiadających znaczeniu naszego tematu projektowego. Nie znajdziemy oczywiście form, których szukamy bezpośrednio w tych światach, ale znajdziemy *to, czego potrzebujemy*, aby stworzyć nasze własne formy, analogicznie, choć wciąż w stanie embrionalnym.

Zaczynając od tych embrionalnych form, musimy uporać się z aspektem naszego projektu, który jest uważany – słusznie, moim zdaniem – za ten, który naprawdę dotyczy naszej dyscypliny: *konstrukcję*.

Konstrukcja realizuje ten pomysł, jak ująłby to Heidegger. Nie można łączyć dowolnie jej części w sposób najlepiej odpowiadający jej własnemu prawom, ponieważ musi wykonać zadanie polegające na zbudowaniu budynku i ujawnieniu jego znaczenia. Chociaż konstrukcja ma prawa, których musi przestrzegać, jej własną ustawę dyscyplinarną, która musi być znana, należy podkreślić, że konstrukcja jest *szkieletem*, podstawową formą, podstawową formą budynku, a zatem musi *już zawierać jego znaczenie*.

Nie pamiętam dokładnie, kto mi powiedział – wydaje mi się, że to był Francesco Venezia – że Leonardo zawsze zaczynał od szkieletu, kiedy malował figurę. Choć później został ukryty przez kolejne warstwy, szkielet zawierał *już dużą część końcowego wyrazu*. To samo można powiedzieć o Miesie van der Rohe, który uważał, że wszystkie czynności powstałe już po konstrukcji szkieletu budynku zasłaniają tylko jego klarowność. Z pewnością zrozumiecie, że we wszystkich opisywanych przeze mnie fragmentach istnieje wiele stopni swobody dla projektanta, które są konieczne, aby wziąć na siebie wiele obowiązków i że wybory dokonywane w tym procesie mają wiele implikacji moralnych. Rola podmiotu, rola autobiograficzna, jest bardzo ważna i nie można jej zaprzeczyć. I tutaj chciałbym zakończyć ostatnim aspektem

tego długiego i krętego procesu, a mianowicie kwestią uznania: *rozpoznania, w formach architektonicznych, ich znaczenia*. Ponownie mogę odnieść się do Le Corbusiera, który w swoim niezwykłym traktacie o architekturze pisze, że ostatecznym celem architektury jest *dotknięcie serca*. Ale co dotyka serca w formach architektury, jeśli nie *rozpoznanie ich znaczenia*? Tego znaczenia, które jest początkiem każdego projektu, tego znaczenia, które należy do naszego życia, zanim przynależy do form, znaczenia, które musimy potrafić przenosić do form budynków, które projektujemy.

To, co nas dotyka, to rozpoznanie naszego życia w formach budynków, rozpoznanie, które jest także dowodem – być może jedynym – że nasz projekt zdołał wyrazić swój cel.

*Prof. arch. Antonio Monestiroli, Politecnico di Milano