

REAKCJA FORMY 1 Krótki wykład na temat architektury

Niniejszy wykład przeznaczony jest dla studentów architektury oraz dla wszystkich tych, którzy zadają sobie pytanie, co jest celem tworzenia architektury i jakie są niezbędne formy ekspertyzy.

Niektórzy mogą zaprotestować, że w dzisiejszych czasach każdy ma swe własne wyobrażenie architektury ukształtowane przez życie w naszych miastach, które jednogłośnie uznawane wartości zapisują w czasie.

Mam tu na myśli liczne przykłady przepięknych teatrów wybudowanych na początku XIX w. we włoskich miastach, ich widzów, którzy za każdym razem podziwiają szlachetną i zarazem figlarną atmosferę nadającą im niepowtarzalny charakter.

Jak wiadomo, już samo wejście do takich teatrów stanowi nadzwyczajne doświadczenie. Wydatne balkony ułożone w kształcie podkowy zwracają się w stronę miejsca, które – do momentu wygaśnięcia świateł na widowni – pozostaje tajemnicze i nieme. W tym właśnie miejscu rozpoczyna się spektakl.

Zastanawiam się, czy osoba, która doświadczyła wydarzenia takiego kalibru, mogłaby dalej nie wiedzieć, czym jest architektura. Z pewnością ma ona taką świadomość, przynajmniej w chwili, gdy przygasają światła na widowni, a na scenie rozpoczyna się barwne widowisko.

Gdy występ dobiega końca, a obie części teatru oświetlone są w stopniu równomiernym, znika magia miejsca i niemal wszyscy obecni zapominają o tym, że uczestniczyli w zdarzeniu o charakterze architektonicznym. Niektórzy zamykają je w czasie przeszłym, wyobrażając sobie, że tylko w przeszłości można było skonstruować tak magiczne miejsca.

Nigdy nie potrafiłem zrozumieć pragnienia wyróżniania okresów historycznych i oddzielania przeszłości grubą kreską. Podejście takie izoluje nasz czas od biegu historii, pozostawiając go na pastwę losu w imię narzucającej różnorodność nowoczesności, tak jakby nasza kultura musiała należeć tylko i wyłącznie do okresu naszego życia. Dla wielu ludzi ani przeszłość ani przyszłość nie ma prawdziwej wartości – liczy się tylko teraźniejszość.

W ten właśnie sposób naucza się grupy szkolne zwiedzające Panteon: uczniowie zwiedzają *cud z przeszłości*, który już nie należy do nas. Żaden

z niezliczonych przewodników nie zwraca uwagi na samo doświadczenie zwiedzania – od przejścia przez szesnaście gigantycznych kolumn z granitu aż do przekroczenia progu wspaniałej kopuły, która zdumiewa każdego śmiertelnika. Wejście do kopuły Panteonu to niepowtarzalne przeżycie. Inne znane nam urodzive kopuły są oddalone od obserwatorów, tutaj sprawa ma się inaczej: kopuła wraz ze wszystkimi detalami znajduje się na wyciągnięcie ręki.

Dlaczego doświadczenie to nie może posiadać wartości w teraźniejszości? Cemu musi wiązać się tylko i wyłącznie z czasem, w którym wzniesiono ten cudowny budynek?

Gunnard Asplund chciał odtworzyć to doświadczenie w innej skali, dostosowując proporcje swej drewnianej kaplicy (na sztokholmskim cmentarzu) do rozmiarów gości. Pragnął on na nowo wywołać dreszcz towarzyszący przechodzeniu z lasu kolumn do idealnej półkuli kopuły. Budynek zlokalizowany jest w lesie, kolumny z pomalowanego na biało drewna stanowią kontynuację i alegorię pni otaczających je drzew, kopuła zaś pełni funkcję funeralną. Podczas wizyty w niewielkim budynku funkcja ta może być nieaktywna, ale sama jego bryła, wpadające doń naturalne światło, ustawione w krąg wysokie miejsca siedzące sprawiają wrażenie, że zaraz rozpocznie się tu uroczystość pogrzebowa.

Wracając jednak do wizyty w Panteonie – co rozumiemy przez budynek nadzwyczajny? Czy choć na krótką chwilę przychodzi zwiedzającym do głowy, że piękno tego miejsca należy do naszej kultury i że możemy je odtworzyć w innym miejscu i w innych formach? Być może dzieje się tak wyłącznie w przypadku osób o silnym powołaniu architektonicznym.

Omawiane doświadczenia to również lekcje architektury pokazujące, w jaki sposób może ona wywoływać głębokie emocje – nie krótkotrwałe wrażenia, lecz prawdziwe uczucia pozwalające nam rozpoznawać wartości, które trwają w czasie.

Im trudniejsza lekcja w Panteonie, tym trudniej zrozumieć jego znaczenie. Fascynuje nas jego zmyślna konstrukcja, ekspresyjna siła poszczególnych części, moc kolumn, precyzja połączeń, ale ucieka nam ogólne znaczenie samego budynku. Mówiąc precyzyjniej,

ucieka nam jego początkowe znaczenie, a pozostaje znaczenie historyczne, które od niepamiętnych czasów dominuje w całych Atenach i, z dowolnej perspektywy, zdaje się zawsze nad nami górować niczym znak ostrzeżenia.

Żaden inny budynek na świecie nie daje tak silnie odczuć swojej obecności, jednak to nie ona pozwala nam podejść do greckiej świątyni – jej autorytatywna obecność trzyma nas na pewien dystans. Tym, co nadaje świątyni aktualność, jest rozpoznanie aktu zamknięcia i chronienia czegoś, do czego przywiązuje się ogromną wagę. Jednakże świątynia dostępna jest wyłącznie jako ruina. Odgradza ona i chroni celę boskości, dla której została stworzona. Nie wita gości zbyt gorąco – solidne kolumny otaczające celę i podtrzymujące dach wręcz ich odpychają, trzymają na dystans, domagają się szacunku.

Grecka świątynia dozwala obserwację, lecz nie poufałość, chroni boski pierwiastek ukryty w niej jak w skarbcu. Dlatego też ludzie zawsze podziwiali świątynie za metody konstrukcji, proporcje poszczególnych części, wzajemne połączenia. Zawsze prowadzono studia nad *językiem konstrukcji*, nigdy natomiast nie wiadomo dyskusji nad głębszym jego sensem. Stąd dwuznaczność: z jednej strony świątynię uważa się za prototyp architektury wszech czasów, z drugiej – za niedostępny pomnik przekształcony w obiekt kultu.

Możemy zatem zrozumieć słowa Le Corbusiera, który za prawdziwego autora świątyni uznawał nie architekta Iktinosa, lecz wielkiego rzeźbiarza Fidiasza. Panteon to dzieło powierzone raczej językowi konstrukcji niż typologicznej definicji, która na przestrzeni wieków nie uległa zmianie.

Rzymianie przekształcili świątynię w bazylikę po to, by umożliwić zgromadzonym wejście do głównej sali otoczonej kolumnami i przykrytej wielkim dachem.

Ta ogromna, niepodzielona przestrzeń staje się tematem architektonicznym dla tych, którzy chcą budować instytucje publiczne, dla tych, którzy nadać formę miejscom zgromadzeń, związaną nie z poszczególnymi funkcjami, a z ogólnym znaczeniem zgromadzenia jako matrycą formy miejsca.

Historia, jak widać, przekształca z ery na erę nie tyle

formy architektury, co motywacje, dla których tworzy się dzieło architektoniczne.

Definicja Sali głównej jako miejsca zbiorowego, zbudowanego w formie ewokującej ideę wspólnoty, stała się także jednym z tematów badań prowadzonych przez Miesa van der Rohe.

Gdyby wzniesiono Salę Konferencyjną w Chicago, stałaby się jednym z cudów swojego czasu – przestrzenią o niezwykłych wymiarach, przeznaczoną dla 50 tys. osób, wyznaczoną przez marmurową ścianę na czterech bokach kwadratu mierzących 200 m. To gigantyczne zamknięcie definiuje miejsce zgromadzeń i wyraża ideę wspólnoty.

Nikt wcześniej nie był w stanie przekryć tak ogromnej przestrzeni, nie poświęcając przy tym cywilnego charakteru budynku. Być może nikt przedtem nie czuł takiej potrzeby. *Potrzeba ta stanowi motywację dla stworzenia projektu, a jego formy to wyraz tejże potrzeby.*

Pomyślcie o geście zamknięcia miejsca – geście uświęconym, powtarzanym w historii gatunku ludzkiego za każdym razem, gdy pojawiała się potrzeba rozróżnienia pomiędzy wnętrzem a zewnątrz ograniczonej przestrzeni. Zamknąć, by chronić, ale też zidentyfikować, uczynić miejsce właściwym i rozpoznawalnym.

Takim samym gestem zamknięcia Mies tworzy swe niskie domy, które przede wszystkim stanowią *miejsce chronione i identyfikowane*, czyjeś miejsce zamieszkania. Wewnątrz ogrodzenia

z wyeksponowanych cegieł dom może być zbudowany na rozmaite sposoby. Tym, co się liczy, co sprawia, że dom staje się rozpoznawalny jako miejsce do życia, jest jego zamknięcie.

Wracając do kwestii historycznych, zadajmy sobie pytanie, co odróżnia dom starożytny od zamkniętego miejsca Miesa. Z pewnością praktyczne i religijne motywacje zamknięcia, materiały i metody budowlane, ale nie chęć identyfikacji i wyróżnienia domu.

Będąc zmuszonym do podjęcia tematu domu i radykalnego odtworzenia kultury zamieszkania z poszanowaniem odnośnie czynszówek XIX-wiecznego Paryża, Le Corbusier pyta samego siebie, który budynek, jeśli nie siedziba króla Francji wraz

z dworem, jest najpiękniejszym, jaki kiedykolwiek postawiono w tym mieście, i zastanawia się, dlaczego nie wszyscy Paryżanie mogą mieszkać w równie pięknych obiektach. Oczywiście, kiedy Le Corbusier mówi o domu króla Francji, wcale nie chodzi mu o bogactwo umeblowania, złocenia zwierciadeł czy inne wspaniałe ozdoby. Ma on na myśli system dziedzińców otwierających się niczym teleskop na ogrody Les Tuileries i dalsze okolice, widocznych z okien każdego pokoju. Jest to wciąż sposób zamykania budynku, pozostawiania perspektywy otwartej w stronę idealnie nieskażonej przyrody. Gdy pojawił się problem, Le Corbusier musiał znaleźć model, który ustanowiłby związek między domem a naturą – odnalazł go w Luwrze.

Każda chwila w historii ma swoje ideały i architektoniczne próby ich osiągnięcia, znalezienia form mogących przekształcić je w rzeczywistość. Weźmy renesans – ideę *jedności tworzenia*, która ustala formy analogii między architekturą a przyrodą, lub też oświecenie – wznowione poszukiwanie związku z naturą w okresie, gdy rozwój wielkich miast zdawał się wykluczać jakąkolwiek możliwość nawiązania takiego związku.

Mies i Le Corbusier poszukiwali tego związku, co leżało u podstaw stworzenia czterech wież mieszkalnych ułożonych niczym kostki domina na brzegu jeziora Michigan w Chicago. Ułożenie czterech wysokich budynków sprawia, że największa możliwa liczba jednostek zwrócona jest w stronę jeziora, dzięki czemu wszystkie apartamenty, z których każdy ogranicza się do jednego pokoju o bardzo dużych rozmiarach, spełniają podstawowy warunek istnienia domu – są miejscem, z którego obserwuje się naturalny krajobraz. Tworzenie idei odnowionego związku z przyrodą uzasadnia wszystkie badania nad domem w architekturze XX w. Samo sedno wszelkich wyborów dotyczących domu z tamtego okresu: od kierunku ustawienia do pozycjonowania budynków i miejsc zamieszkania.

Widzimy, że architekturę zawsze motywuje program istniejący poza nią, w społeczeństwie, które ją wytwarza. Od teatru jako wzajemnego odbicia dwóch przeciwnych części, przez salę jako zbiorowe miejsce wywołujące ideę wspólnoty, po dom jako miejsce

naszego życia wytwarzające charakterystyczne reakcje, architektura zawsze wymaga programu odniesienia, motywacji, konieczności dostarczanych przez społeczeństwo, które ją tworzy.

Musimy znać tę konieczność, oceniać poziom jej generalizacji, *poszerzać jej wartość* aż do momentu rozpoznania jej jako należącej do naszej kultury i współtworzącej z nią formy architektoniczne, dzięki którym może stać się ewidentna dla wszystkich.

Wracając do licznych teatrów w stylu włoskim: stanowią one produkty silnej i szeroko rozpowszechnionej kultury teatralnej zbudowane w najodpowiedniejszych formach, nie tylko dla funkcji praktycznej (złożony związek między widownią a sceną), ale też, i przede wszystkim, aby zaspokoić pragnienie stworzenia miejsca sugerującego jej wartość. Kiedy przychodzę na spektakl wystawiany w jednym z teatrów tego rodzaju, gdy patrzę na rzędy pustych jeszcze balkonów, nie potrafię nie myśleć o wielu pokoleniach, które kiedyś zapełniały te miejsca, czekając na ostatni dzwonek. Można to powiedzieć o teatrach z każdej epoki, o przewspaniałych przestrzeniach nadmorskich teatrów greckich, o rzymskich teatrach stojących przed niezwykle, emblematycznymi konstrukcjami w rodzaju fasady Pałacu Cesarskiego. Można tak mówić o wszystkich teatrach pod warunkiem, że budowano je z wolą uwypuklenia ich funkcji reprezentacyjnej – że budowano je *metodami architektonicznymi*.

Co kryje się pod pojęciem metod architektonicznych? Wypadałoby teraz wytłumaczyć się z nieco przydługiego wstępu. Jest on niezbędny dla przypomnienia, że praca architekta *nie rozpoczyna się od danego programu*, lecz od jego zdefiniowania. Dobra architektura zaczyna się wraz z wypracowaniem programu. Zdanie to, choć sprawia wrażenie oczywistego, budzi dziś sporo kontrowersji. Program nie jest obecnie powierzany tym, którzy tworzą projekty architektoniczne – dostarcza go klient, który zwykle podchodzi do ewentualnej dyskusji z dużą niechęcią. Oznacza to, że w programie brakuje ważnego czynnika fundacyjnego, motywacji stojącej za ideą, która formuje podstawę projektu budynku. Przekonaliśmy się już, że idea przyjmuje formę, starając się poznać ogólniejszą

wartość budynku, jaki mamy postawić, co pozwala nam określić jego charakter. Jeżeli narzuca go klient, będzie w większej części ograniczony do wartości praktycznej. Ale, jak wcześniej wspomniałem, praktyczna wartość specjalnie nas nie interesuje, mimo że zawsze to ona stanowi motywację budowy. Bardziej interesuje nas wartość kulturowa, czyli *poszerzenie i uogólnienie wartości praktycznej*.

W celu dokładniejszego wyjaśnienia problemu skorzystam z przykładów własnej pracy.

Gdy projektowałem gmach teatralny w ramach konkursu w Udine w 1974 r., dłuższa refleksja doprowadziła mnie do konkluzji, że w każdym teatrze są dwie przeciwległe części i że najogólniejsza wartość teatru zasadza się na ich konfrontacji. Cała reszta ma znaczenie drugoplanowe. Naprawdę istotna jest konfrontacja widowni z krajobrazem naturalnym w teatrze greckim, ze stałą sceną, metaforą konstrukcji, w teatrze rzymskim, z ukrytym za kurtyną magicznym miejscem w teatrze włoskim.

Doprowadziło to do powstania początkowej, niezbyt jasnej, formalnej idei mojego teatru: pomyślałem o miejscu ustawionym pomiędzy dwiema przeciwległymi stałymi scenami. Był to bardzo ważny punkt wyjścia, który zdeterminował wszystkie kolejne kroki.

Gdybym nie cieszył się wolnością programową, możliwością rozpatrywania ogólnego znaczenia teatru, nigdy nie doszedłbym do wyobrażenia formy embrionalnej, typologicznego planu teatru realizowanego w czasie budowy.

Owa forma początkowa nie wywodzi się z innych form, lecz z refleksji nad tożsamością i potencjałem teatru.

Jest to pierwsze, delikatne przejście od idei, którą można też wyrazić słowami, do formy, która poprzez konstrukcję przyjmuje określoną postać. Wierzę, iż taka właśnie procedura doprowadziła Ignazia Gardellę do odnalezienia formy teatru w Vicenza – kto wie, czy nie najpiękniejszego ze wszystkich jego projektów, w którym widownia i scena spoglądają na siebie we wspólnej przestrzeni wyróżniającej się silną jednością i geometrią.

Niewiele wcześniej (w 1972 r.) wykonałem projekt przedszkola pomyślanego jako dom dla dzieci, co

doprowadziło mnie do stworzenia koncepcji wielkiego ogrodzenia obejmującego i dom, i ogród.

Mógłbym dalej opisywać genezę form wszystkich moich projektów, które zawsze rozwijały się w ten sam sposób: myśląc o znaczeniu projektu, definiowałem jego charakter.

Co oczywiście, w tym przejściu od idei do formy pozostaje się pod wpływem wszystkich przykładów i podobieństw, które przychodzą do głowy. Bez naszych poszukiwań znaczenia kolejnych dzieł nie byłoby z nich żadnego pożytku – rodziłyby się po prostu pozbawione życia kopie.

Właśnie we wstępnej fazie poznawczej możemy myśleć w sposób analityczny, poruszając się zarówno między ideami a kompatybilnymi formami, jak i między formami rozwijanymi a istniejącymi, które pozwalają nam wyrażać własne sądy – dualistyczna analogia, która z jednej strony pozwala nam testować aktualność naszych idei, z drugiej zaś pomaga unikać kopiowania już istniejących form.

Używanie wyobraźni ma w fazie początkowej znaczenie pierwszorzędne: chodzi o umiejętność, w odniesieniu do tworzenia się idei, wyobrażenia sobie jednej lub więcej *reakcji form*. Przywołujemy tu emocje odczuwane w przeżywaniu dzieł architektury z odległej i niedawnej przeszłości, nie tyle i nie tylko form, co wywołanych przez nie emocji. Takie same emocje chcielibyśmy wywołać za pomocą własnego projektu. Wracając raz jeszcze do mojego projektu teatru w Udine, pamiętam, że powtarzałem swego rodzaju symulowane doświadczenie miejsca szlakiem prowadzącym z wąskich wejść bocznych w sam środek dwu przeciwległych scen. Potem już wszystko, każdy poszczególny ruch konstrukcyjny, musiało podporządkować się temu programowi. Każde przejście, od konstrukcji po formę pojedynczych części, było rezultatem tego doświadczenia.

Widzimy więc, że w historii transportowano nie formy (dobrze, że pozostają one w czasie, gdy je stworzono), lecz idee i emocje, które potrafimy z nich wydobyć. Tylko w taki sposób, poprzez rozpoznanie idei i przeżycie emocji, będziemy mogli odnaleźć nowe formy zdolne do reprezentowania wartości swej epoki.

Jak na razie dzieło nasze pozostaje wewnątrz

wyimaginowanej rzeczywistości, formy nadal nie posiadają bryły, a by się urealnić, będą musiały zmierzyć się z konkretnymi czynnikami miejsca, z wymaganiami funkcji oraz z zasadami budowy. Wiemy już mniej więcej, co chcemy zbudować, co pomaga nam przebadać wszystkie czynniki oraz wybrać spośród wielu możliwości odpowiednie metody konstrukcyjne.

Doszliśmy do ważnego etapu naszej dyskusji: naszej zdolności trzymania wyznaczonego kursu. Można go, rzecz jasna, udoskonalać w czasie budowy, ale nie za każdym razem, gdy pojawią się jakieś trudności. Podsycanie wiary w przygotowany program stanowi warunek osiągnięcia pozytywnych wyników, bez usprawiedliwiania wyborów opartych na zdarzeniach nieprzewidywanych i przypadkowych uwarunkowaniach miejsc oraz zobowiązaniach budowlanych. Kiedy Mies projektował Salę Konferencyjną, był w pełni świadom problemów związanych z dwustumetrowym dachem po obu stronach, a jednak nie dawał im sobą zawładnąć. Szukał rozwiązania najlepiej dopasowanego do maksymalnej ekspozycji *rozległości miejsca zamkniętego* i, zamiast odrzucać, wzmacniał jedność form.

Budowa zobowiązuje nas do urzeczywistniania idei projektowej, do realizowania jej charakteru. Nie nakłada się on na ideę ani jej nie zastępuje. Jego zadaniem jest idei tej urealnienie.

Istnieje wiele stosownych przykładów ze starożytności i nowoczesności. Wystarczy prześledzić problemy związane z budową kopuły w czasach odrodzenia. Technika konstrukcyjna rozwijała się po to, by cel ten osiągnąć. Wybudowanie kopuły było dla renesansowych architektów czymś więcej niż zwykłym wyzwaniem natury technicznej – było realizacją formy podobnej do sklepienia niebieskiego rozciągającego się nad głowami wszystkich mieszkańców. Aby program taki skutecznie, trzeba było za wszelką cenę odnaleźć właściwe rozwiązanie techniczne.

Ktoś mógłby powiedzieć, że program realizuje się stopniowo, wraz z postępem technik budowlanych, ale sama konstrukcja nie posiada najmniejszej wartości bez sprecyzowanej idei tego, co chcemy zbudować. Nie wszyscy zgadzają się dziś z tą opinią. Wiele osób przeprowadza skomplikowane badania techniczne

w przekonaniu, że mają one charakter architektoniczny, i w bezprecedensowym przemieszaniu środków i celów. Powraca teoria prymitywnej chaty rozumiana jako supremacja form technicznych. Jednakże architektura nie jest równoważna z budową – w swej najbardziej zaawansowanej metodzie reprezentuje ona akt budowy wraz z jego najogólniejszymi motywacjami. To świątynia, a nie chata, tworzy przejście od konstrukcji do jej metafory, architektura zaś rodzi się równocześnie z budową świątyni.

Co dziś moglibyśmy rzec na temat tego zdania? Musimy raz jeszcze podkreślić, że budowa ma swój cel zewnętrzny, który tkwi w idei wznoszonego obiektu ukazanej w sposób jak najwyrazistszy. Gardella twierdził, iż „*architektura jest budową idei*”, w związku z czym rola konstrukcji, logika jej części, miar i związków, musi być rozpoznawalna. Konstrukcyjne części chaty przybierają formę elementów naturalnych, pni drzew, poplątanych gałęzi itp. W architekturze bardziej złożonej części rozpoznaje się po formie, która reprezentuje ich rolę (kolumna i jej komponenty, architrav i jego komponenty). Nawet kiedy nie będzie się już stosować układów klasycznych z wyjątkiem celów ornamentalnych, części konstrukcji (filary, architrawy, ściana, krypty) będą rozpoznawalne wraz z realizowaną przez nie ideą.

Rozpoznawalność elementów nie stanowi właściwości pojedynczej metody budowlanej – nie wchodzi w relacje z klasycznymi układami lub ich uproszczonymi formami. Jest to zawsze możliwe, nawet w bardzo zróżnicowanych systemach budowlanych. Wystarczy nam jeden przykład: katedra. Istnieje wiele powodów, dla których wpadamy w zachwyt, wchodząc w słoneczne popołudnie do katedry w Chartres: światło wpadające przez struktury naw, chór i okno rozetowe na fasadzie, wymiary i proporcje nawy głównej, wszechogarniająca przestrzeń, czy wreszcie – z myślą o wszystkich, których interesują metody nadzwyczajnego przedsięwzięcia – logika konstrukcji.

Dzięki ramifikacji kamieni wzmacniających krypty oraz ich ponownemu zjednoczeniu w kolumnach naw wszystko wydaje się tak naturalne, że całą naszą

uwagę przykuwa generalne piękno miejsca, w którym wiele może się zdarzyć i które wyzwala w nas niepowtarzalne wrażenie cudu.

Nie znajdujemy tu ścian, kolumn czy też architrawów w układach klasycznych. Mimo to nietrudno zrozumieć logikę konstrukcji katedry. Przedstawiana jest wzorcowo, rozumiemy jej cele, każdy kamień wyraża dumę jej twórców.

Możemy stwierdzić, że ekspozycja form technicznych, stanowiąca dziś jedyną zrozumiałą formę konstrukcyjną, również wyraża dumę budowniczych z jedną, niezwykle istotną różnicą: konstrukcja katedry ukazuje jej najogólniejszy cel – nadanie formy odpowiedniemu miejscu oraz uwypuklenie jej wspaniałości. Zdaje się, że szeroko dziś stosowana konstrukcja techniczna nie bierze pod uwagę tego, co ma być zbudowane. Duma budowlanców wywoływana jest dziś przez oryginalność formy technicznej, nie zaś przez jakość budynku, który musi być postawiony. W ten sposób kwestia konstrukcji pozostaje oddzielona od typologicznej definicji wznoszonego budynku.

Mies van der Rohe wyjaśnia ten problem, twierdząc, że logika struktury musi zmierzać do ujawnienia powodów budowy. Musi istnieć bardzo bliskie powiązanie między przyczyną budowania a wyborem systemów konstrukcyjnych.

W swych salach Neue Nationalgalerie w Berlinie Mies stosuje technikę, którą uważa za najbardziej odpowiednią dla charakteru budynku, definiując w tej procedurze elementy konstrukcji stalowej oraz formę, która najlepiej przedstawia ich rolę.

Krótko mówiąc, temat konstrukcji znacznie wykracza poza jej jakość techniczną. Konstrukcja przystosowuje się do celu architektury.

Forma gmachu muzeum w Berlinie opiera się na związku między wielkim dachem kasetonowym a ośmioma filarami na planie krzyża. Relacja owa, o wysokiej wartości technicznej, odgrywa rolę ekspresywną bezpośrednio związaną z przestrzenią opisaną przez dach. *Przebywanie pod dachem* po rozpoznaniu struktury i systemu podpór zapewnia mocne przeżycie miejsca dzielonego przez wszystkich zwiedzających, których chroni wspaniały dach oraz określone elementy sali. W tym przypadku graniczące

z salą zamknięcie to po prostu przezroczysta ściana ze szkła pozostawiająca funkcję definiowania wspólnego miejsca metalowemu dachowi, który można podziwiać w pełnej krasie z każdej części sali.

Dach muzeum w Berlinie sugeruje silną funkcję ochrony znajdujących się pod nim ludzi i przedmiotów, tworzoną przez prosty i przejrzysty system formalny.

Fakt, że części konstrukcyjne powinny wyrażać swą rolę, pociąga za sobą ich identyfikację, definicję ich tożsamości. Konieczne jest nadanie im formy odpowiedniej dla tożsamości, zdolnej uczynić ją rozpoznawalną.

Deliberując na ten temat, nie możemy zapominać słów Hegla: *„Jedyną i ostateczną funkcją kolumny jest nośność... sprawą najwyższej wagi jest to, żeby kolumna sprawiała wrażenie, że reaguje na podtrzymywany ciężar i że nie jest ani zbyt silna, ani zbyt słaba, że nie jest przeciążona ani nie wznosi się tak wysoko i z taką łatwością, by móc bawić się swym obciążeniem”*.

Zasadą, która reguluje proces identyfikacji elementów, jest zasada dekorum.

„Dekorum to sposób uzewnętrzniania realności rzeczy” – stwierdza Rogers, tym samym rozpoczynając grę z funkcją pradowej zasady poszukiwania właściwej formy. Nie można rozdzielić dekorum od konstrukcji (według Rogersa żadne przejście w projekcie architektonicznym nie jest oddzielne). To właśnie dekorum *nadaje formę* elementom budowlanym.

Mówiłem już – w kontekście twórczości Miesa – o różnicy między podporą a kolumną: podpora pełni praktyczną funkcję nośną, podczas gdy kolumna, pełniąc tę samą funkcję, przyjmuje formę odpowiednią dla jej przedstawienia. Krzyżowe filary, które od początku do końca swego dzieła projektuje Mies, wynikają z pragnienia znalezienia właściwej formy dla tego elementu.

Dotyczy to wszystkich elementów architektury we wszystkich okresach historycznych. Dzięki dekorum architektura zawsze przyjmuje formę właściwą dla jej celu.

Trudno w to uwierzyć, ale dekorum (dekoracja) i ornamentyka były przez długi czas uznawane za synonimy. Ornamentyka nie stanowi części konstrukcji,

jest na nią nakładana, a w najgorszych przypadkach zajmuje jej miejsce, sprawiając, że cała procedura staje się niezrozumiała.

„*Ten, kto ukrywa filar, popełnia błąd. Ten, kto tworzy niewłaściwy filar, popełnia zbrodnię*” – mówi Perret, za którym Adolf Loos uważa ornamentykę za zbrodnię, ponieważ uniemożliwia ona rozpoznanie sensu całości i poszczególnych jej części. Może też ograniczyć się do wyznaczonych przestrzeni tak, jak dzieje się to w klasycznej architekturze lub w katedrze gotyckiej, gdzie ornamenty opowiadają historię drugoplanowo.

Z kolei dekorum stanowi integralną część konstrukcji i definiuje swą formę, która wyraża jej rolę. Dekorum wedle Perreta „*sprawia, że punkt oparcia zaczyna śpiewać*”.

Jednakże dekorum nie dotyczy tylko i wyłącznie elementów konstrukcyjnych – jako zasada identyfikacji stanowi część procesu definiowania wszystkich form architektury.

W tym sensie dekorum to łatwo rozpoznawalna zasada obecna we wszystkich dziełach Loosa – najzacieklejszego wroga ornamentyki, w projektach jego domów budowanych w ramach umiejętnej gry związków między częściami. Każda część odnosi się do innych, ujawniając ogólny charakter domu.

Domy Loosa reprezentują poszczególne miejsca życia rodzinnego, jak gdyby były scenami jednej sztuki.

To w końcu dekorum nadaje formę usypanemu w lesie kurhanowi, prowadząc do słynnej definicji architektury, współtworzonej przez Loosa, najpiękniejszej – moim zdaniem – definicji spośród wielu, jakie sformułowano w historii tej dyscypliny.

Proporcje kurhanu wraz z materiałem, z którego go utworzono, pozwalają rozpoznać jego cel. „*Nagle poważniejemy*” – snuje swą opowieść Loos – „*i coś w nas mówi: kogoś tu pochowano. To właśnie jest architektura*”.

Potem dekorum wiedzie nas do *reakcji formy*, pozwala nam rozpoznać sens tego, co budujemy, i wyzwala w nas emocję związaną z tym rozpoznaniem.

Mediolan, 10.01.2010 r.



Ilustracja: La cupola del Pantheon (fot. Roberto Bossaglia)

This lecture is aimed at architecture students and all those who ask themselves what is the purpose for which architecture is built and what are the forms of expertise necessary to build it.

Some might object that today everyone has an idea of what architecture is, an idea everyone has formed while living in our cities, that conserve unanimously recognized values in time.

I am thinking about the many very beautiful theaters built in the 1800s in Italian cities, the citizens who go to those theaters and each time they see them are again amazed by that noble yet playful atmosphere that gives them character, each in its own way.

As everyone knows, entering these theaters is an extraordinary experience. The stacked balconies, arranged in a horseshoe form, face towards a place that – as long as the seating areas are lit – remains mysterious, mute, and reveals itself only when the house lights go down. In this place, built for this purpose, the performance begins.

I wonder if a citizen who has lived this experience can still not know what architecture is. It is certain that he knows it, or at least he knows it in that precise moment, the moment in which the house lights are dimmed and the stage lights up, the moment in which the performance begins in the theater.

Then, at the end of the show, when the two parts of the theater are equally bright, the magic of the place vanishes with its experience, and almost all (not precisely all) those who have been there forget that they have had an experience of architecture. Or they shut it off in the past tense, imagining that only in the past was it possible to construct such magical places.

I have never understood this desire to distinguish and separate the periods of our history, denying the timeliness of the past. A distinction that isolates our time from the course of history, leaving it to its own devices in the name of a modernity that imposes diversity. As if our culture had to strictly belong to the time of our life. For many people, neither the past nor the future has a real value, but only the present.

This is how the school groups that visit the Pantheon are taught: to visit *a wonder of the past* that no longer belongs to us, but simply bears witness. Not one of the many guides calls attention to the experience of the

visit in itself, from the passage through the sixteen gigantic granite columns to the crossing of the threshold to enter the grand cupola that overwhelms every thing, every person. Entering the dome of the Pantheon is a unique experience, precisely of this building alone. The other beautiful domes we know about are far away from those who observe them. Here that is not the case, here the cupola is present and gathers, in a single unity, the many particulars it contains.

Why can this experience not have value in the present? Why must it be connected only with the time in which this marvelous building was built?

Gunnard Asplund wanted to reproduce this experience, though not on the same scale as the Pantheon, taking the proportions of his Woodland Chapel (in the Stockholm cemetery) to the size of the bodies of visitors. Asplund wanted to rediscover, with those new measurements, the thrill of the passage from a forest of columns, across a threshold and into a cupola, a perfect semi-sphere, that contains an event. The building is located in the woods, the columns of white painted wood are the continuation and allegory of the trunks of the surrounding trees, the dome hosts a funerary function and, at the same time, evokes it. During the visit to this small building the function may not be in progress, yet the form of the place, the natural light that enters, the high seats arranged in a circle give us the sensation that the service is about to begin, because the evocative quality of the whole is so strong. But getting back to the visit to the Pantheon, what is understood of the meaning of this extraordinary building? Does it come to mind to any of the visitors, if only for a moment, that the beauty of that place belongs to our culture and that we can reproduce it in another place, with other forms? Perhaps it comes to mind only to those who have a strong architectural calling.

These experiences are also lessons of architecture, lessons on how it is possible, with architecture, to produce profound emotions. Not just temporary sensations, as many are satisfied to do today, but emotions that make us recognize values that last in time.

The harder the lesson of the Parthenon is, the harder it is to understand its meaning. We are fascinated by its skillful construction, by the expressive power of its parts, by the force of the columns, the precision of their assembly, but the overall meaning of the building escapes us. Or, more precisely, its original meaning escapes us, and what remains is the historical significance of a building that since the distant past has stood over the city of Athens and, from any vantage point, always seems to be higher than us, like an admonishing sign.

No other building in the world has such a presence, yet this is not what allows us to approach the Greek Temple; this authoritative presence, if anything, keeps us at a certain distance. What makes the Greek Temple timely is the recognition of the act of enclosing and protecting something to which great value is attributed. But the Temple is inaccessible, except as a ruin. The temple encloses and shelters the cella of the divinity for which it is made. It does not welcome citizens, in fact the sturdy columns that surround the cella and support the roof somehow repel them, keep that at the proper distance, commanding a sentiment of respect.

The Greek Temple lets itself be observed but not frequented, it is shelter of the divinity it protects, closed inside it as if in a treasure chest. This is why people have always admired temples for the modes of construction, the proportions of the single parts, their interconnections. In short, there has always been study of *the language of construction* and there has never been any discussion of its deeper reasoning. Hence its ambiguity: on the one hand the temple is considered the prototype of the architecture of all times, while on the other it is an impenetrable monument that is transformed into an object of worship.

We can thus understand the words of Le Corbusier who considers Phidias, the great sculptor, the true author of the Temple and not Iktinos, the architect. The Parthenon is a work entrusted more to the language of construction than to the typological definition that remained unchanged for many centuries.

The Romans transformed the Temple into the Basilica, to allow all those who would gather there, also for different reasons, to enter the hall, surrounded by

columns and sheltered by a large roof.

This large, undivided space becomes the architectural theme of those who want to construct the place of public institutions, those who want to give form to a place of gathering, a form not connected with particular functions but with the general meaning of gathering as the matrix of the form of the place.

As we can see, history transfers from one era to another not so much the forms of architecture as the motivations for which a work of architecture was built.

The definition of the hall as a collective place, constructed in a form that evokes the idea of community, would also become one of the themes of research of Mies van der Rohe.

If the Convention Hall in Chicago had been built, it would have been one of the wonders of our time. A space of unusual size, built to contain 50,000 persons, determined by a marble wall on the four sides of a square measuring 200 meters on each side. This gigantic enclosure defines the place of gathering and expresses the idea of community.

No one before this had been able to cover a space of such size without sacrificing the civil character of the building. Perhaps no one before this had felt the need to do so. *This need is the motivation behind the project, and its forms are the expression of that need.*

Think about the gesture of enclosing a place. A sacred gesture, repeated in the history of humankind every time the need arises to distinguish between an interior and an exterior of a circumscribed space. To enclose in order to protect, but also to identify, to make a place appropriate and recognizable.

With this same gesture of enclosure, Mies constructs his low houses that are first of all a *protected and identified place*, the place of one's home. Inside that enclosure, of exposed bricks, the house can be constructed in the widest range of different ways. What counts, what makes the house recognizable as a place in which to stay, is the enclosure.

Getting back to the question of history, let's ask ourselves what distinguishes the house of antiquity from this enclosed place of Mies. Certainly the practical and religious motivations of the enclosure, the materials and modes of construction, but not the will to identify and make recognizable the place of the home.

Having to approach the theme of the home and radically re-establish the culture of residence with respect to the rental homes of 19th-century Paris, Le Corbusier asks himself what is the most beautiful house ever built in Paris, if not the home of the king of France and his court, and he wonders why the citizens of Paris cannot all live in beautiful houses like that of the king. Of course when he thinks about the house of the king of France Le Corbusier is not thinking of the richness of the furnishings, the gilding of the mirrors, the sumptuous decorations; he is thinking about, and redesigns, that system of open courtyards, like a telescope, open on the gardens of Les Tuileries and beyond, seen in views from all the rooms. This is still a way of enclosing a building, leaving a perspective open toward ideally uncontaminated nature. In that moment Le Corbusier had that problem, he had to find a settlement model that would establish a relationship between the house and nature, and he found it in the palace of the Louvre.

Every moment in history has its ideals and architecture attempts to achieve them, to find the forms to make them reality. Just consider the Renaissance, the idea of *the unity of creation* that establishes forms of analogy between architecture and nature; or consider the renewed pursuit of the relationship with nature of the Enlightenment, in the period in which the growth of big cities seemed to deny any possibility of such a relationship.

Mies too, together with Le Corbusier, seeks this relationship, and this is the reason behind the four residential towers arranged like dominos on the bank of Lake Michigan in Chicago. The four tall buildings are positioned in that way in order to make the largest possible number of units face the lake, so that all the single apartments, each reduced to a single large room, would thus have a reason to exist, the main reason of the home, a place from which to observe the natural landscape.

The formation of this ideal, of a renewed relationship with nature, explains all the research on the house in 20th-century architecture. An ideal thrust that lies behind all the choices regarding the house in that period: from orientation to the positioning of buildings and dwellings.

As we can see, architecture is always motivated by a program that exists outside of it, in the society that produces it. From the theater as the mutual reflection of two opposing parts, to the hall as a collective place that evokes the idea of community, to the house as the resplendent place of our life, that evokes this characteristic of responding, architecture always requires a program of reference, a motivation, a necessity, in short, that is supplied by the society that produces it.

We have to know this necessity, to assess its degree of generality, *to extend its value* to the point of recognizing it as belonging to our culture and constructing it with the forms of architecture, because through these forms it can become evident to everyone.

To return to the many Italian-style theaters: they are products of a strong, widespread theater culture and are built in the most suitable forms not only for their practical function (the complex relationship between audience area and stage) but also, and above all, to fulfill the desire to construct a place that suggests the value of that function. When I attend a performance in one of these theaters, when I look at the series of balconies still empty before the show, I cannot help but think of the many generations of people that have filled them, waiting for the performance to begin. This can be said of the theaters of all ages, of the grand spaces of the Greek theaters facing the sea, those of the Roman theaters that face an extraordinary, emblematic construction like the facade of the Palace of the Emperor. It can be said of all theaters as long as they are built with the will to make their representative function explicit, in short as long as they are built with *the modes of architecture*.

But what are the modes of architecture?

First we should explain the reasons behind this long introduction. It is necessary as a reminder that the work of the architect *does not begin from a given program*, but from the definition of the program itself. Good architecture begins with the elaboration of the program. This statement, though it might seem obvious, is quite controversial today. Today the program is not entrusted to those who make architectural projects; it is supplied by a client usually unwilling to accept its discussion.

This means that an important foundation factor is missing, namely the motivation behind the idea that forms the basis of the design of a building. We have seen that the idea takes form by trying to know the more general value of the building we have to construct, which permits us to define its character. If this is imposed by the client, for the most part it will be reduced to its practical value. But as I have said, the practical value is not what interests us, though it is always the motive of the construction. What interests us more is the cultural value that is the *extension of the practical value, its generalization*.

To clarify, I will take an example from my work.

Designing a theater for a competition in Udine in 1974, lengthy reflection on the theme led me to conclude that in the theater there are always two parts that face each other, and that the theater's most general value lies in this confrontation. All the rest is secondary. What is important is the face-off of the seating area with the natural landscape, in the Greek theater, with the fixed stage, a metaphor of construction, in the Roman theater, with the magical place hidden behind a curtain, in the Italianate theater.

This led to the formation of an initial, though vague, formal idea of my theater: I thought of a place set between two opposite, fixed stages. For me, this was a very important starting point, that determined all the subsequent steps.

Had I not had the freedom to investigate the program, the possibility of reflecting on the general meaning of the theater, I would never have reached the point of imagining this embryonic form, this typological scheme of the theater, a scheme that is realized in its construction.

This initial form, then, does not come from other forms, but from reflection on what a theater is, or what it could be.

This is the first, delicate passage of an idea, that can also be expressed in words, to a form that, through construction, takes on a body. I believe that this was the procedure that led Ignazio Gardella to find the form of the theater of Vicenza, perhaps his most beautiful design, where the place of the seating and that of the stage face each other in a space that includes them

both, that has its own strong unity and geometry.

Shortly before that (in 1972), I did a project for a daycare center, and again it was the idea of a daycare center as a house for children that led me to think of a large enclosure that would contain the house and its garden.

I could go on in this way, to describe the genesis of the forms of all my projects, which has always happened in the same manner: thinking about the meaning of what I had to design, to define its character.

Of course in this passage from the idea to the form one is influenced, or more precisely aided, by all the examples that come to mind through similarities. But they would be of no help at all, and would just produce lifeless copies, without our pursuit, each time, of the meaning of what we are making.

It is in this initial cognitive phase that we can apply analogical thinking, both between ideas and the forms compatible with them, and between forms being developed and forms that already exist, that permit us to express a judgment on ours. A dual analogy that on the one hand allows us to test the validity of our ideas, and on the other helps us to avoid copying already existing forms.

In this initial phase the use of imagination is essential; the capacity, with respect to the formation of an idea, to imagine one or more *responding forms*. In this exercise we recall emotions felt through our experience of works of architecture of the remote and recent past. Not so much the forms, or not just the forms, but the emotions caused by them. The same emotions we want to be capable of causing, in turn, with our project. Thinking back on my project for the theater of Udine, I remember that I repeated a sort of simulated experience of the place along the route that leads from the narrow lateral entrances directly to the center of the two stages facing each other. Everything after that, each single move to construct that place, would have to obey that program. Every passage, from the construction to the form of the single parts, would have to underline that experience.

As we can see, in history forms are not transported (it is right that they remain in the time they generated them), but ideas and emotions are transported, that we are able to glean from the forms. Only in this way, through the recognition of those ideas and the

experience of those emotions, will we be able to find new forms capable of representing the values of our time.

Up to this point our work remains inside an imagined reality, the forms are still without a body, and to become real they will have to come to grips with the concrete factors of the place, with the requirements of the function and the rules of the construction. But we already know what we want to build, though not precisely yet, and this helps us to examine all the factors and to choose, among the many possibilities, the appropriate modes for the construction.

This is an important point of the discussion: our ability to hold the pre-set objective still. It can certainly be perfected during the course of the work, but it cannot be changed every time we run into a difficulty. Keeping faith with the program we have outlined is a condition for the good results of our work. Without justifying choices based on unexpected things and accidental conditions of the places and obligations of the construction. When Mies designs the Convention Hall he is well aware of the problems involved in a roof with a 200-meter span on both sides of the hall, yet he does not let himself be influenced by those problems, he looks for the solution best suited to maximum display of the *vastness of the enclosed place* without contradicting, and instead enhancing, the unity of its form.

The construction obliges us to make the project idea real, to implement its character. It is not overlaid on the idea, nor does it replace the idea. Its task is to make the idea a reality.

There are many examples from ancient and modern times. Just consider the technical problems involved in building a dome during the Renaissance. Yet when faced with this task, construction technique developed in order to reach its goal. For the architects of the Renaissance the construction of the dome is not just a technical challenge, it is also the realization of a form similar to the dome of the sky that extends above the heads of all citizens. To achieve this program an appropriate technical solution had to be found, at all costs.

Someone might say that the program is made real

gradually, together with the advance of construction techniques; but without a precise idea of what we want to build, construction in itself has no value. Today not everyone agrees with this statement. Many people, today, conduct sophisticated technical research, convinced that it is architectural research, in an unprecedented confusion between means and ends. The theory of the primitive cabin returns to the spotlight, understood as the supremacy of technical forms. But architecture is not directly construction, in the most highly evolved mode it is representation of the act of construction and of its most general motivations. The temple, not the cabin, makes the passage from construction to its metaphor, and architecture is born with the construction of the temple.

What can we say about this statement today? It is necessary to repeat that construction has a goal that is external to it, that lies in the idea of what is to be constructed, which must be displayed as clearly as possible. Gardella said that "*architecture is the construction of an idea*". To perform this task the construction has to make its role recognizable, the logic of its parts, of their measurements and relationships. In the cabin the construction parts have the form of natural elements, tree trunks, crossed branches, etc. In more evolved architecture, the parts are recognizable by their form that is representative of their role (the column and its components, the architrave and its components). Even when the classical orders are no longer utilized, except for ornamental purposes, the parts of the construction (pillars, architraves, the wall, vaults) will be recognizable, together with the idea they implement.

The recognizability of the elements is not the property of a single mode of construction; it does not coincide with the classical orders or their simplified forms. It is always possible, even in construction systems that are very different from one another. One example will suffice: that of the Cathedral.

There are many reasons to be amazed when one enters the cathedral of Chartres on a sunny day: the light that crosses the structure of the naves, the choir loft and the rose window on the facade, the size and

proportions of the main nave, a magnificent space in the literal sense of the term (a space that “magnifies” those who enter it), and finally, for those interested in understanding the modes of that extraordinary undertaking, the logic of the construction.

The ramification of the stones that support the vaults, their reunification in the composite columns of the naves, make everything seem so natural that our attention is captured above all by the general beauty of the place. A place where many different things happen, but one that produces in us a unique sensation of wonder.

Here we do not find the walls, columns and architraves of the classical orders. Yet in the Cathedral too the logic of the construction is clearly comprehensible. It is represented in an exemplary way, we can understand its objectives and it communicates the pride of those who made it, stone by stone.

We might say that the display of technical forms, which today is the only form of construction in some way comprehensible, also communicates the pride of the builder, with a single, major difference: that in the Cathedral the construction displays its most general goal, which is that of giving form to an appropriate place, and of expressing its magnificence. Technical construction, as it is widely used today, seems to fail to take what is to be constructed into account. The pride of the builder today lies in the originality of the technical form and not in the quality of the building that must be built. In this way, the question of construction remains separate from the typological definition of the buildings it erects.

Mies van der Rohe clarifies this problem, saying that the logic of the structure must be aimed at bringing out the reasons behind buildings. There has to be a very close connection between the reason of a building and the systems chosen to construct it.

In his buildings with halls, in the Neue Nationalgalerie in Berlin, Mies deploys the technique he considers most suitable for the character of the building, and in this procedure he defines the elements of the steel construction and the form that best displays their role.

In short, the theme of construction goes well beyond its technical quality. The construction adapts to the aim of

the architecture.

The museum in Berlin takes form from the relationship between a large coffered roof and eight cruciform pillars that support it. This relationship, which nevertheless has an important technical value, plays an expressive role directly connected with the space defined by the roof. *To stay under the roof*, recognizing the structure and the system of supports, gives us a strong experience of the place. A single place shared by all visitors, who are protected by the great roof together with the works contained in the hall. In this case the enclosure that borders the hall is reduced to a transparent glass wall, leaving the function of defining a common place up to the metal roof, that can be seen in its entirety from every part of the hall.

The roof of the museum in Berlin evokes an idea of protection of the people and things below it. A strong idea, made evident by a simple, clear formal system.

The fact that the construction parts should express their role implies their identification, the definition of their identity. It is necessary to give them a form that is appropriate to their identity, capable of making it recognizable.

On this subject, it is impossible to forget Hegel’s words about the classical column. *“The column has no other determination than that of bearing ... with this ultimate aim of bearing, the thing of foremost importance is that the column should convey, in relation to the weight that rests on it, the impression of responding to it, and therefore that it is not too strong nor too weak, that it is not overburdened, nor does it rise so high and with such ease as to seem to be playing with the weight it bears.”*

The principle that regulates this process of identification of the elements is the principle of decorum.

“Decorum is a way of bringing out the reality of things”, says Rogers, and by saying this he calls into play the function of this ancient principle in the pursuit of the appropriate form. The decorum cannot be separated from the construction (according to Rogers, no passage is separable in the architectural project). The decorum *gives form* to the elements of the construction.

I have already spoken, regarding Mies, of the difference between a support and a column: the support fulfills the practical function of bearing, while the column, that performs the same function, takes on the appropriate form for its representation. The cruciform pillars Mies designs from the start to the end of his work are the result of the desire to find the appropriate form for this element.

This is true of all the elements of architecture in all the eras of its history. Architecture always, through decorum, takes on the appropriate form for its purpose.

It is incredible that for a very long time decorum (decoration) and ornament have been confused with each other. Ornament is not part of the construction, it is overlaid on it and, in the worst cases, takes its place, making the entire procedure incomprehensible.

“He who disguises a pillar commits an error. He who makes a false pillar commits a crime”, says Perret, and this is why Adolf Loos considers ornament a crime: because it makes it impossible to recognize the sense of the whole and its parts. Unless it is limited to spaces set aside for it, as in classical architecture or the Gothic Cathedral, where the ornamentation narrates secondary stories.

On the other hand, decorum is an integral part of the construction, it defines its form that expresses its role. Decorum, according to Perret, *“makes the resting point sing”*.

But decorum does not apply only to the construction elements: as a principle of identification, decorum is part of the process of definition of all the forms in architecture.

In this sense, decorum is a vividly recognizable principle in the work of Loos, the greatest enemy of ornament. It is seen in all his works, it is present in the designs of his houses, built through the skillful play of relationships among the parts. Each part relates to the others, displaying the general character of the house.

In the houses of Loos the places of domestic life are represented, from one to the next, as if they were the scenes of a single performance.

Finally, it is decorum that gives form to the burial mound encountered in the woods, leading to the

famous definition of architecture, also by Loos, the most beautiful definition, in my view among the many formulated in the history of architecture.

The proportions of the mound, together with the material from which it is made, are such as to make its purpose recognizable. *“We become serious”*, Loos narrates, *“and something in us says: someone was buried here. This is architecture.”*

Decorum, then, leads us to the *responding form*, permits us to recognize the sense of what we build and provokes, in us, an emotion connected to that recognition.

This, and perhaps this alone, is the purpose of our work.

Milan. 10-01-2010