

Politechnika Gdańska
Wydział Architektury
Katedra Architektury Mieszkaniowej

Rozprawa doktorska

Normatywna zawartość architektury po-ponowoczesnej
w świetle koncepcji rozumu komunikacyjnego Jürgena Habermasa

Piotr Czyż

promotor rozprawy
dr hab. inż. arch. Antoni Taraszkiewicz prof. nadzw. PG

Gdańsk, 2013

Spis treści:

1. Wprowadzenie	4
1.1 Problematyka badawcza.....	4
1.2 Stan badań	14
1.3 Podstawowe pojęcia.....	19
1.4 Teza i cel pracy.....	21
1.5 Metody badań i układ pracy.	22
2. Nowość jako kategoria estetyczna.....	24
3. Nowość a nowoczesność.....	32
3.1 Nowość	32
3.2 Nowość w czasach nowoczesności.....	35
3.3 Czy nowość jest jeszcze nowoczesna?	38
4. Nowość a Ponowoczesność.....	42
4.1 Pojęcie ponowoczesności	42
4.2 Postmodernizm – kulturowe zaplecze koncepcji	46
4.3 Nowość w czasach ponowoczesności.....	58
5. Cztery interpretacje pojęcia nowoczesność.....	69
5.1 Nowoczesna Architektura w ujęciu chronologicznym.....	70
5.2 Nowoczesna Architektura w ujęciu historycznym	73
5.3 Nowoczesna Architektura w ujęciu strukturalnym.....	74
5.4 Nowoczesna architektura w ujęciu normatywnym.....	82
6. Po-ponowoczesność.....	87
6.1 Czasy po postmodernizmie, powrót do wartości.....	87
6.2 Architektura po-ponowoczesna - architektura codzienności.....	94
6.3 Normatywny charakter po-ponowoczesności.....	120
6.4 Koncepcja rozumu komunikacyjnego J. Habermasa	124
6.5 Warunki idealnej komunikacji a zjawiska architektury	129
6.6 Koncepcja wspólnoty swobodnego uczestnictwa.....	132
7. Zakończenie	140
7.1 Odniesienie do tezy rozprawy.....	140
7.2 Ocena proponowanego rozwiązania.....	142
7.3 Dalsze perspektywy badawcze.....	143
7.4 Streszczenie	144
7.5 Summary.....	144
7.6 Bibliografia.....	145
7.7 Spis ilustracji	152

1. Wprowadzenie

1.1 Problematyka badawcza

Praca niniejsza dotyczy założeń architektury nowoczesnej i ich miejsca we współczesnym po-ponowoczesnym dyskursie architektonicznym. W szczególności dotyczy normatywnych aspektów koncepcji nowoczesności, ponieważ to od nich, zarówno w koncepcjach modernistycznych jak i postmodernistycznych, zależy kierunek kształtujących się trendów w architekturze współczesnej. Zjawiska architektury interpretowane są w niniejszej pracy z perspektywy racjonalności komunikacyjnej, ponieważ pozwala ona, w odróżnieniu od racjonalności instrumentalnej, wydobyć z obserwowanych zjawisk subtelniejszą zawartość jakim jest osadzenie ich w etycznych, społecznych i estetycznych kontekstach.

Zadanie postawione w pracy mieści się w obszarze badawczym współczesnej teorii architektury, jednak jego realizacja wymaga przesłedzenia filozoficznych i kulturowych zagadnień z nim związanych. Normatywność, czyli odniesienie do tego co powinno się czynić, co powinno być normą, jest jednym z podstawowych zagadnień filozoficznych i z zakresu kulturoznawstwa. Dlatego konieczne wydaje się wykorzystanie tego dorobku w tworzeniu nowych perspektyw dla teorii architektury, by ująć je w szerszym kontekście poznawczym niezbędnym do ich rozpoznania.

Architektura w normatywnym ujęciu, nie jest rozpatrywana jako obiekt oceny estetycznej, a jako czynnik przekształceń społecznych i kulturowych, realizujący określone wartości. Normatywność charakteryzuje się nakierowaniem na wartości a nie na zjawiska. W ujęciu tym chodzi przede wszystkim o wydobycie tej warstwy w działalności architektonicznej spod jej estetycznej i opisowej zawartości. Architektura może stymulować kontakty społeczne, tworzyć intymną przestrzeń zamieszkiwania, kształtować postawy egalitarne, skłaniać do prośrodowiskowych działań, ułatwiać odpowiedzialne gospodarowanie zasobami, inicjować przedsięwzięcia społeczne ale również izolować, wzmacniać poczucie zagrożenia, prowokować złe zarządzanie zasobami czasowymi i materialnymi, skłaniać do konsumpcjonizmu, elityzmu. W niniejszej pracy architektura jest rozumiana przede wszystkim jako czynnik warunkujący działania i postawy człowieka.

W opinii autora pracy, oraz wielu cytowanych badaczy, normatywne ujmowanie zjawisk architektury, choć zawsze było częścią dyskursu architektonicznego, to obecnie staje się kluczowym zagadnieniem teorii architektury i znamionuje kształtowanie się nowego paradygmatu architektury.

Główny problem (...) nie zawiera się w architekturze rozumianej jako obiekt, którego wizualna obecność często przytłacza krytyczną refleksję, lecz raczej na architekturze rozumianej jako czynnik zmian [społecznych i etycznych]. To do tej instancji obecnie się zwracamy [w architekturze], do wydobycia jego [społecznych] uwarunkowań i odnalezienia ich potencjału, a nie tego czy coś dobrze lub źle wygląda.¹

W pracy niniejszej proponuje się analizę normatywnej zawartości architektury po-ponowoczesnej, czyli tej, która nastąpiła po ponowoczesności. Myślenie w ramach ponowoczesnego paradygmatu zostało wyczerpane. Niektórzy współcześni teoretycy mówią nawet o tym, że ponowoczesność nigdy nie nastąpiła a stanowiła jedynie intelektualną modę. Dlatego więc współczesne postawy teoretyczne w dyskursie architektonicznym wymagają nowych podstaw normatywnych, zarówno etycznych jak i estetycznych. Wiąże się to przede wszystkim z przywróceniem decyzjom projektowym pojęcia sensu².

Koncepcji określających kondycje po-ponowoczesności, czyli po okresie ponowoczesności w przeciągu ostatnich 10 lat wyraźnie przybyło: metamodernizm, altermodernizm, performatyzm, hipermodernizm, nowy urbanizm, zrównoważony rozwój - wszystkie przeciwstawiają się postawom ponowoczesnym³. Termin po-ponowoczesność, choć przez niektórych autorów jest używany jako określenie konkretnej koncepcji to najczęściej stosowany jest jako zbiorcze określenie koncepcji opisujących rzeczywistość po-ponowoczesną. Dlatego też w pracy niniejszej określenie to pełni rolę czysto operacyjną, opisującą koncepcje wykraczające poza paradygmat ponowoczesny.

Wyczerpanie paradygmatu ponowoczesnego w architekturze jest zjawiskiem obserwowanym od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku.⁴ Niemniej jednak nie powstała jeszcze żadna istotna teoria odpowiadająca na kulturowe potrzeby współczesności. Wszyscy, lub prawie wszyscy badacze, są zgodni co do tego, że potrzeba jest w dyskursie architektonicznym nowego opisu rzeczywistości. Intencją autora nie jest stworzenie nowej teorii a nakreślenie rysującego się kierunku po-ponowoczesnego myślenia o architekturze.

¹ Jeremy Till, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s.146 i 147. Tłumaczenia autora. W oryginale: The main issue (...) is founded not on architecture as object, in which the visual presence often overwhelms critical thought, but rather on architecture as agency. It is to this agency that we now turn, to excavate its operation and find its potential, not to display its good or bad looks.

² Patrz: R. Eshelman, *Performatism, or What Comes After Postmodernism. New Architecture in Berlin*. Art-Margins (April 2002), <http://www.artmargins.com/index.php/archive/322-performatism-or-whatcomes-after-postmodernism-new-architecture-inberlin>.

³ Patrz np.: Alan Kirby, *Successor states to an empire in free fall*, [w:] *Times Higher Education*, 2010. <http://www.timeshighereducation.co.uk/>

⁴ Termin po-ponowoczesność – *Post-postmodernism* w dyskursie architektonicznym został po raz pierwszy użyty przez T. Turnera w 1995 roku. Patrz: T. Turner, *City as Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*, Taylor & Francis, 1995.

Wykorzystanym do tego narzędziem będzie koncepcja rozumu komunikacyjnego J. Habermasa, która pozwoli na rzetelniejsze opisanie prezentowanych zjawisk.

J. Habermas, z którego dorobku teoretycznego czerpie autor niniejszej pracy, sprzeciwiał się postawom postmodernistycznym od samego początku ich powstania. To według niego, w procesie kształtowania się dyskursu nowoczesności zagubiony został jej normatywny wymiar a zadaniem współczesności jest jego przywrócenie, również w architekturze.

Normatywna zawartość nowoczesności to tytuł ostatniego wykładu Jurgena Habermasa zamykającego cykl wykładów: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*⁵ z 1984, czyli okresu, w którym postawy postmodernistyczne zdominowały dyskurs architektoniczny i filozoficzny. W wykładzie tym, myśliciel stara się określić jakie są normatywne podstawy działania współczesnego nowoczesnego ale i ponowoczesnego obywatela. W stosunku do obywatela nowoczesnego mówi o społecznie ukonstytuowanej racjonalnej podmiotowości nowoczesnej. W stosunku do ponowoczesnego obywatela - o wewnętrznym rozbięciu pozbawionej tożsamości, irracjonalnej podmiotowości ponowoczesnej. Obie metafory zdają się być współcześnie wyczerpane.

Habermas, jako odpowiedź na wyczerpanie obu metafor, proponuje współczesnemu obserwatorowi przyjęcie perspektywy tak zwanego rozumu komunikacyjnego czy racjonalności komunikacyjnej. Przyjęcie perspektywy rozumu komunikacyjnego oznacza interpretację rzeczywistości nie jako widzianej oczyma osamotnionego podmiotu obserwującego świat, a jako uzgadnianego wizerunku rzeczywistości w procesie intersubiektywnej komunikacji. Człowiek (będąc uczestnikiem komunikacji) o świecie przede wszystkim rozmawia i poprzez aktywność językową ustala wizerunek rzeczywistości. Takie ujęcie otwiera dostęp do zjawisk dla tradycyjnej racjonalności niedostępnych, takich jak zagadnienia estetyczne czy etyczne. Dostęp do tych warstw (w języku Habermasa odniesień do słuszności i piękna) otwiera się, gdy model uzasadniania w oparciu o logikę formalną zastąpimy uzasadnianiem komunikacyjnym, czerpiącym swój wzór z codziennej praktyki komunikacyjnej.

Habermas poprzez wieloletnie analizy stara się wypracować metodologicznie reguły komunikacji, które uczestnik dyskursu musi przyjąć jeżeli rzeczywiście pragnie się porozumieć. Przyjęcie tej perspektywy, w opinii Habermasa, pozwala wydobyć normatywny sens dzisiejszej kultury.

Propozycją niniejszej pracy jest interpretacja procesu przekształceń architektury jako medium komunikacji między różnymi podmiotami. Przeniesienie reguł tak zwanych warunków idealnej komunikacji (*ideale Sprechsituation*) na praktykę

⁵ J. Habermas , *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas, Kraków 2005.

architektoniczną pozwala na wydobycie istotnych normatywnych walorów współczesnej architektury.

Na wstępie należy wyjaśnić co oznacza predykat: normatywny. Określenie to jest częścią dychotomii normatywny-deskryptywny; normatywny to nadający, nakładający normę czyli mówiący jak być powinno, deskryptywny to opisujący rzeczywistość, mówiący jak jest. Pojęcie deskryptywności odnosi się do faktów, pojęcie normatywności odnosi się do wartości. Normatywny więc oznacza odnoszący się nie do tego, *co jest* ale do tego, *co być powinno*.

O normatywnym korzeniu postaw, czy to nowoczesnych czy ponowoczesnych, często się zapomina, sprowadzając odbiór fenomenów kultury, w tym i architektury, tylko do zewnętrznych ich przejawów. Architektura, przez to że organizuje przestrzeń życia ludzi, zawsze pełni jakąś kulturotwórczą rolę a często kształtuje określone zachowania. Dlatego architekt choć w swojej praktyce jest uczestnikiem procesów inżynierskich, to bezsprzecznie jest twórcą materialnej kultury.

Karsten Harries tak opisuje współczesną sytuację teorii architektury:

Niepewność załamała myśl szkół architektury. Trzydzieści lat temu Christian Norberg-Schulz atakował to, że 'szkoły okazały się niezdolne do wykształcenia architektów potrafiących realizować aktualne zadania [architektury]'. Obecna sytuacja nie uległa zmianie, jesteśmy nawet bardziej zmuszeni do odpowiedzi na pytania czym są 'aktualne zadania'. Czy wiemy jakie one są?⁶

Harries uważa, że zagubienie we współczesnym dyskursie architektonicznym nie jest spowodowane brakiem technicznych możliwości zaspokajania potrzeb człowieka ale nieumiejętnością zrozumienia samych tych potrzeb. Nie potrafimy określić zadań jakie architektura *powinna* realizować. Według Harriesa, brak wiedzy o ludzkich potrzebach wraz z subtelnościami rodzaju: potrzeba intymności, wyciszenia, otwartości, kontaktu sprawia, że odwracamy się jako badacze od pytań o zadania architektury i skłaniamy się do rozważań o nowych sposobach poszukiwania formy architektonicznej. Naiwne przeciwstawienie funkcji i formy na zasadzie obiektu i jego opakowania upraszcza sytuację poznawczą. Sytuacja ta prowadzi do zagubienia projektanta i poszukiwań rozwiązań w sferze doświadczeń estetycznych pozostawiając problematykę odnoszącą się do normatywnej zawartości architektury nierozpoznaną.

⁶ Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997, s. 10. Tłumaczenia autora. W oryginale: Uncertainty has spilled over into schools of architecture. Thirty years ago Christian Norberg-Schulz charged that 'the schools have shown themselves incapable of bringing forth architects able to solve the actual tasks.' Things are no different today although we are more likely to meet with challenges to the very notion of 'the actual tasks'. Do we know what these tasks are?

Budynek, choć jest obiektem fizycznym, wymagającym od projektanta technicznych zdolności do jego wykonania, po jego wybudowaniu jest przestrzenią życia człowieka. To ta przestrzeń jest właściwym przedmiotem działań architekta. Architekt projektując zadaje sobie pytania, świadomie bądź nie, o wartości jakie środowisko naszego życia powinno realizować.

Realizacja architektoniczna jest próbą realizacji określonych normatywnych założeń. Każde celowe działanie nadbudowane jest swoją warstwą intencjonalną. Teoria architektoniczna, czyli teoria określająca to jak powinniśmy budować, to nic innego jak naukowy, to znaczy metodycznie opracowany obraz dążeń w architekturze, próba obiektywizacji określonego porządku wartości. Ten obraz ma charakter normatywny, jest przede wszystkim wizją tego *jak powinniśmy kształtować przestrzeń*.

Dla koncepcji modernistycznych będzie to na przykład wykorzystanie potencjału wytwórczego przemysłu w realizacji powszechnej emancypacji społecznej. Można tu przytoczyć słynną wypowiedź Waltera Gropiusa:

Jeśli nie zdołamy doprowadzić do tego, aby w ramach naszego zindustrializowanego społeczeństwa znaleźć dla życia codziennego formę, przemawiającą do społeczeństwa i zorientowaną pod względem socjalnym, a równocześnie kształtować nasze otoczenie piękniej i bardziej jednolicie - trudno nam będzie wzbudzić sympatię dla osiągnięć XX wieku.⁷

Emancypacja społeczna jest tutaj wartością, a modernizm jest rozumiany jako koncepcja normatywna.

Przytoczone wyżej słowa Gropiusa, nie tylko określają teoretyczne podstawy modernizmu, rozumianego jako stylu w architekturze, są czymś więcej. To świadectwo świadomości losu człowieka. Nowoczesność w tym sensie jest wzięciem na siebie odpowiedzialności, gotowością walki o nowe społeczeństwo. Jest przestrzenną realizacją oświeceniowych ideałów, czerpiących ze słynnej maksymy I. Kanta:

Oświecenie to wyjście człowieka z zwinionej przez niego niedojrzałości. Niedojrzałość jest nieumiejętnością w posługiwaniu się własnym rozumem bez przewodnictwa innych. Niedojrzałość ta jest zwiniona przez człowieka, jeśli jej powód tkwi nie w braku rozumu, ale zdecydowania i odwagi, by swym rozumem posługiwać się bez zwierzchnictwa innych. Sapere aude! — Odważ posługiwać się własnym rozumem! - stanowi maksymę przewodnią oświecenia.⁸

Marzenie o nowoczesności Garniera, Gropiusa, Roha i wielu innych, nie są jedynie podwaliną nowego stylu; są początkiem nowej epoki historii

⁷ Przemysław Trzeciak, *Przegląd architektury XX wieku*, za: Waler Gropius.

⁸ I. Kant, Odpowiedź na pytanie: czym jest Oświecenie? Rozprawy z filozofii historii, przeł. T. Kupś, Kęty 2005, s. 44.

architektury. Gropius, nadając architekturze wyraźnie normatywną rolę, zdaje sprawę o najprostszym fakcie: chce aby architektura po prostu do czegoś służyła, by pełniła aktywną rolę w kształtowaniu nowoczesnego, demokratycznego społeczeństwa. Początkowo przejawiało się to jedynie w instrumentalnej funkcjonalności i efektywności budowlanej. Szybko jednak, wraz z krytyką zarówno ze strony teoretyków jak i praktyków, zrozumiałe stały się subtelniejsze walory człowieczeństwa. Nowoczesna architektura stała się poszukiwaniem człowieka.

Nowoczesność w tym sensie stała się niekończącym się projektem. Jego głównym zadaniem jest poszukiwanie formy dla życia: zrozumienie i realizacja potrzeb życiowych człowieka. Habermas w słynnym wykładzie z 1981 roku *Modernizm – niedokończony projekt*⁹ apeluje byśmy trzymali się wytyczonego jeszcze w oświeceniu dla nowoczesności kursu, to jest: poszukiwania argumentacyjnie klarownych podstaw dla kształtowania środowiska.

Według Habermasa, projekt nowoczesności choć nigdy się w pełni nie zrealizuje, bo taka jest jego natura, to przynosi naszemu społeczeństwu i środowisku w którym żyjemy ogromne korzyści. Zaś negatywne skutki modernizacji - autorytarność decyzji dotyczących środowiska, instrumentalne podejście do potrzeb i wrażliwości człowieka - Habermas przypisuje niezrozumieniu tego co nowoczesność naprawdę oznacza bądź złą wole polityczną. Uważa, że ogromu zmian w wymiarze codziennego życia krytyka modernizmu nie jest w stanie zniwelować, należy ten program krytycznie oceniać, rekonstruować, ale nie porzucać.

Dzisiaj, za co powinniśmy być wdzięczni jednostce marsylskiej czy nawet gdańskim falowcom¹⁰, wiemy więcej na temat potrzeb życiowych. Projekty te były zakrojonymi na ogromną skalę eksperymentami społecznymi. Realizacja gdańskich falowców, wbrew obiegowym opiniom, osiągnęła sukces odpowiadając na ówczesne zapotrzebowanie mieszkaniowe oraz zapewniając mieszkańcom ogromną otwartą przestrzeń rekreacyjną. Uwarunkowania gospodarcze i polityczne, w tym normatywy budowlane, uniemożliwiły jednak pełną realizację zamierzenia.

Architekci polscy w latach siedemdziesiątych XX wieku byli doskonale świadomi negatywnych skutków normatywów budowlanych nakazujących im projektowanie zbyt małych mieszkań, zbyt wysokich i źle rozmieszczonych budynków oraz niedoinwestowanych w usługi i przestrzeń rekreacyjną, ogołoconych zespołów mieszkaniowych.¹¹ Choć, co należy zauważyć nie

⁹ Patrz: J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 25-46.

¹⁰ Falowiec to typ budynku mieszkalnego. Jest to długi budynek galeriowy w kształcie fali. W Polsce budynki tego typu występują jedynie w Gdańsku i powstały w latach 60. i 70. XX wieku. Mają często kilkaset metrów długości, najdłuższy falowiec ma 860 metrów długości.

¹¹ Patrz: Szafer P. (red.), *Nowa architektura polska: Diariusz lat 1976-1980*, Warszawa, Arkady, 1981. Również: Syrkus H., *Spoleczne cele urbanizacji*, Warszawa, PWN, 1981.

uwzględniali dziś istotnego dla kształtowania przestrzeni zamieszkania rozróżnienia na przestrzeń: publiczną, półpubliczną i prywatną. To jednak nie teoria architektoniczna zawiodła a zawiodły możliwości jej realizacji.¹²

Współczesny architekt jest na pewno wrażliwszy na wielorakie potrzeby człowieka rozumiejąc, że mieszkanie to nie tylko surowe schronienie. Sensowne z dzisiejszej perspektywy zarzuty o nie-człowieczeństwo modernistów powinny być skonfrontowane z ówczesną potrzebą zamieszkiwania. Krytyka zjawisk musi polegać na świadomości procesu i czasów, których są częścią. Realizacja surowych potrzeb mieszkaniowych była konieczną odpowiedzią na powojenne uwarunkowania gospodarcze i demograficzne. W kontekście dwóch wojen światowych potrzeby te były palące.

Lista problemów podejmowanych w architekturze wraz z rozwojem gospodarczym i kulturowym sukcesywnie się powiększa. Zaczynając od racjonalności konstrukcji oraz funkcjonalności, z czasem uzupełnia się o autentyczność osoby człowieka i jego intymności, dalej przez tożsamość, komfort, zdrowie, potrzebę socjalizacji. Jeszcze kilka lat temu lista branych pod uwagę problemów kończyła się na zrównoważeniu, by dziś spotkać się np. z możliwościami technologii cyfrowych: wzmocnioną rzeczywistością (*augmented reality*) czy interaktywnością w przestrzeni publicznej. Wciąż poszerzające się spektrum rozumienia potrzeb i uwarunkowań życia człowieka pozostaje otwarte. Projekt nowoczesności wciąż niezrealizowany, nadal skłania do poszukiwań, nadal żąda swojej realizacji, jego normatywny charakter pozostaje aktualny – niemniej obecnie, wciąż brak jest jego opisu.

Sytuacja czasów współczesnych wydaje się kłopotliwa. Dzieła w sytuacji kulturowego zagubienia dryfują poza swój zakres obowiązywania i tracą na znaczeniu, realizując się tylko w przestrzeni zmysłowych doznań czy narracyjnych, ekspresyjnych zaskoczeń.

Według Jürgena Habermasa ale i jego ucznia Herberta Schnadelbacha, w obliczu postmodernistycznych przemian, przede wszystkim braku możliwości normatywnego ukonstytuowania wartości, w świecie *anything goes*,¹³ należy zrekonstruować narzędzia racjonalnej oceny zjawisk kultury by przywrócić im ich normatywny charakter. Sam tytuł książki Schnadelbacha jest pewną anty-postmodernistyczną deklaracją: *Próba rehabilitacji animal rationale*.¹⁴

Przeciw postawom postmodernistycznym występuje również Karsten Harries.

¹² Patrz: Habermas J., *Modern and Postmodern Architecture* [w:] ed. M. Hays *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, London, 2000.

¹³ *Anything goes* to głośne hasło wprowadzone przez filozofa nauki Paula Fayerabenda, między innymi w *Przeciw Metodzie z 1975*. Jego koncepcja dotycząca braku metodologicznych podstaw uzasadniania wyboru badań naukowych została zaadaptowana do opisu postmodernistycznego świata. Pierwsze wydanie: Fayerabend Paul, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, London, Verso, 1975.

¹⁴ Schnadelbach H. *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001.

Potrzebne jest coś zupełnie innego: rygorystyczne przemyślenie, często branego za pewnik, rozumienia dzieł architektury jako funkcjonalnych szop, do których estetyczny element został dodany; rozumienie architektury pozwalające nam poważnie traktować imperatywy Giedona, że architektura to interpretacja sposobu życia adekwatnego dla naszych czasów.¹⁵

W architekturze nie chodzi o to jak nasza przestrzeń ma wyglądać – klasycznie czy nowocześnie - o wiele istotniejsze jest pytanie na ile oddaje ona obraz naszego życia codziennego. W swojej analizie historii architektury Harries wyróżnia dwa paradygmaty architektury, czy raczej dwa podstawowe problemy architektury: świątynię i dom. Uważa (mówiąc w uproszczeniu) że do XIX wieku w teorii architektury problem zamieszkiwania, i tym samym życia codziennego, właściwie nie występował. To budynek ikona – świątynia, teatr, urząd, monument, cyrk – były przedmiotem zainteresowania teorii architektury. Zainteresowanie przestrzeniami *sacrum* było tak duże, że opracowania historyczne często nic nie mówiły o koniecznych dla tych przestrzeni, mówiąc metaforycznie - *przyświątynnych zabudowaniach*. Opisując i oceniając zabytkowe pałace i założenia parkowe zapominamy o okolicznych wsiach, stodołach, stajniach, pracowniach. Zapominając o tych przestrzeniach zapominamy również o ludziach tam mieszkających, ogromnych kosztach jakie ponosili na rzecz przestrzeni prestiżu i garstki elit. Perspektywa *świątyni* jako przedmiot zainteresowań stawiała budynek-pomnik, który prezentował się przede wszystkim jako problem estetyczny i symboliczny. Budynek był rozumiany jako wydzielony z przestrzeni i rzeczywistości społecznej pojedynczy obiekt. Harries przypomina nam, że architektura taka jest zjawiskiem peryferyjnym, bo znajduje się na peryferiach naszego codziennego życia i naszej codziennej uwagi. Dopiero rytuał stawiał przed oczyma ludzi świątynię w swojej okazałości. Architektura była jedynie „od święta.”

Chociaż taka architektura ma długą historię, to zawsze była peryferyjna. Jest peryferyjna w znacznie głębszym sensie niż wypowiedzi Venturiego o przedmiejskich przestrzeniach naszych miast mogą sugerować: peryferyjna, gdyż dotyka tylko peryferii naszego życia.¹⁶

Budynki ikony - *świątynie* Harriesa czy *Las Vegas* Venturiego o ile nie pełnią spajającej społecznej roli to pod swoją estetyczną skorupą pozostają puste. Są

¹⁵ Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997, s. 12. Tłumaczenie autora. W oryginale: What is needed is something quite different: a rigorous rethinking of the often taken for granted understanding of works of architecture as functional sheds to which an aesthetic component has been added; an understanding of architecture that allows us to take seriously Giedon's imperative that architecture interpret a way of life valid to our period.

¹⁶ Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997, s. 78. Tłumaczenie autora. W oryginale: Though such architecture has had a long history, it has always been peripheral, and in a much more profound sense than Venturi's talk of the suburban edges of our towns may suggest: peripheral, because it touches only peripheries of our life.

interesujące, estetycznie angażujące ale w codzienności naszego życia - nieistotne.

Z pewnością są chwile, kiedy chcemy uciec od codziennej rzeczywistości naszego życia do jakiegoś świata Disneya lub innych. Ale tak jak świat Disneya tak samo architektura Las Vegas daje mało wzorców dla stworzenia budynku rozwiązującego nasze potrzeby pracy czy zamieszkiwania jako członkowie realnej wspólnoty.¹⁷

Przekształcenia społeczne, gospodarcze i demograficzne XIX, ale przede wszystkim XX wieku re-orientują zainteresowanie teorii architektury na budynki mieszkalne, lub szerzej na budynki związane z rutyną codziennego życia. Dopiero wtedy dom stał się paradygmatem dla rozważań architektów. Zamieszkiwanie, choć początkowo rozumiane tylko funkcjonalnie, było obszarem rozmyślań teorii architektury XX wieku. Tutaj budynek przestaje być oddzielną całością a staje się elementem większej przestrzeni zamieszkiwania. Budynek nie jest wyizolowanym obiektem oceny, tylko związany jest z otaczającą przestrzenią siecią relacji. Budynki wchodzą w relację między sobą oraz relację między budynkami i ludźmi. Te relacje realizują określone wartości i to one są właściwym przedmiotem zainteresowania współczesnej architektury.

Zmiana perspektywy z nakierowania na znaczące realizacje w kierunku architektury tła i codzienności wymaga zanegowania prymatu estetycznej zawartości realizacji architektonicznej. Przywiązanie jedynie do formy architektonicznej kształtuje kulturę architektoniczną na wzór mody – zainteresowani jesteśmy nowymi znaczącymi realizacjami, nowymi sposobami artykulacji pozostawiając warstwę codzienności bez rozpoznania. Dlatego zdaje się, że podstawowym dla dokonującej się zmiany perspektywy jest redefinicja pojęcia nowatorstwa i nowości.

Co oznacza dzisiaj poszukiwanie nowoczesnej formy życia? Jakie jest współczesne znaczenie nowej architektury? Czy każde nowe jest już treściowo nowatorskie? Oczywiście nie. Umiejętne odróżnienie nowego w znaczeniu chronologicznym od nowego w znaczeniu strukturalnym czy normatywnym jest w dobie po-ponowoczesności umiejętnością pożądaną, jeżeli nie kluczową.

Nie każda nowość- aktualizacja, oznacza krok naprzód. Duch innowacji, nie przejawia się w we wprowadzeniu nowego, przejawia się w jego źródłowym sensie; nowe musi wprowadzać nowy sens, nowe wartości. Jak tego rozróżnienia dokonać?

¹⁷ Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997, s. 78. Tłumaczenie autora. W oryginale: Certainly, there are times when we may want to escape, if only temporarily, from the everyday reality of our lives to some Disney world or other. But as little as Disneyworld's does the architecture of Las Vegas provide a model for building that addresses our needs of working and dwelling as members of genuine community.

Znaczenie pojęcia 'nowość' i do niego stosunek radykalnie różni się w zależności od przyjętych założeń filozoficznych. Współcześnie jesteśmy zakładnikami nowości, jako kluczowego elementu marketingu architektury. Nie daje to nam dostępu do jej głębszej zawartości i zmusza do ciągłego poszukiwania nowych form architektonicznych, często bez uzasadnienia.

We wczesnych koncepcjach modernistycznych nowe oznaczało przede wszystkim inne od starego, reprezentującego tradycyjne stosunki władzy, które należało przewyciężyć. Wcześni futuryści, kubiści, konstruktywiści ale i romantycy w samym odkrywczym geście upatrywali wartości estetycznej, o bardzo doniosłej społecznej roli¹⁸ - bo pozwalało to zdynamizować skostniałą, tradycyjną kulturę. Nowość była katalizatorem zmian społecznych. Stanowisko to było w tamtym okresie kulturowo uzasadnione.

Natomiast w koncepcjach postmodernistycznych, tych najambitniejszych jak np.: *dekonstrukcja* J. Derridy, nowatorstwo to przede wszystkim destrukcyjna reinterpretacja zastanego tekstu ujawniająca jego wewnętrzne sprzeczności; tekst jest tutaj oczywiście metaforą całej rzeczywistości. Dekonstrukcja ma ujawnić nieuzasadnione supozycje dotyczące rzeczywistości i zdemaskować ją. W obszarze architektury taką dekonstrukcją, wbrew temu co sama nazwa wskazuje, można zaobserwować bardziej w dziełach Herzoga i de Meurona niż w pracach Franka Gehrego, Daniela Libeskinda czy Zaha Hadid - dekonstruktywistów. Ada Louise Huxtable, krytyk architektury, członek komisji przyznającej nagrodę Pritzкера opisuje prace Herzoga i de Meurona następująco:

Wysubtelniają (*refine*) tradycje modernizmu do jej elementarnej prostoty, poprzez transformację materiałów i powierzchni oraz poszukiwanie nowych metod działania i technik.¹⁹

Użycie sformułowań: *refine* (w znaczeniu: wydobyć, wysubtelnić), transformować, odkrywać nowe sposoby i techniki obróbki, sugerują że kluczem interpretacyjnym nie jest tworzenie a przekształcanie. Warto zaznaczyć, że nie przekształcanie materiału, formy a przekształcenie samych metod projektowych jest przedmiotem dekonstrukcji. To odróżnia właśnie dekonstrukcję od dekonstruktywizmu F. Gehrego, D. Libeskinda czy Zaha Hadid.

Niestety podejście dekonstruktywistyczne oraz jego poprzednik - podejście postmodernistyczne nie sięgały swoją krytyką warstwy rzeczywistego życia ludzi; zatrzymywały się jedynie na warstwie wizualnej obiektu, często bardzo drogiej.²⁰

¹⁸ Patrz np.: J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Arkady, Warszawa 1986.

¹⁹ Patrz: J. Craven, *Jacques Herzog and Pierre de Meuron, Modern Architects*, www.about.com. Tłumaczenie autora. W oryginale: They refine the traditions of modernism to elemental simplicity, while transforming materials and surfaces through the exploration of new treatments and techniques.

²⁰ Patrz: McLeod Mary, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989.

Dziś ani podejście modernistyczne - konstruktywistyczne, ani podejście postmodernistyczne – dekonstruktywistyczne zdają się nie mieć racji bytu. Współczesny obserwator potrzebuje innej definicji nowości, która nie będzie eksploatowana gospodarczo. Pokolenie powojenne jest pierwszym pokoleniem w historii cywilizacji przeżywającym plagę obfitości nowych zjawisk. Jest to pierwsza w historii sytuacja, w której nowe zjawiska powinny być w jakiś sposób reglamentowane. Dlatego początkiem dla niniejszych rozważań będzie krytyczna rekonstrukcja pojęcia nowości i jego funkcji w nowoczesnym i ponowoczesnym dyskursie architektonicznym oraz jego redefinicja.

1.2 Stan badań

Postawy kontestujące postmodernistyczne zorientowanie projektowania na widzialności oraz komunikacji symbolicznej mają tak samo długą tradycję co sama koncepcja postmodernizmu.

Najistotniejszym dla podejmowanego tematu pracy impulsem do podjęcia krytyki ponowoczesności, przede wszystkim w architekturze ale również w sztukach wizualnych, jest działalność myślicieli związanych z Teorią krytyczną – Jurgena Habermasa oraz Herberta Schnadelbacha. Habermas wygłosił przełomowe dla współczesnego dyskursu architektonicznego wykłady *Modernizm - niedokończony projekt*²¹ oraz *Modern and Postmodern Architecture*²². W obu wzywa do odnowy społecznie zorientowanej architektury, jako najważniejszego normatywnego założenia modernizmu.

Podobny ton mają publikacje amerykańskiej krytyk kultury i teoretyk architektury Mary McLeod. Krytykuje ona postmodernizm i dekonstruktywizm za ich społeczną niewrażliwość²³. Koncepcja *Architecture of resistance*²⁴ Kennetha Framptona podejmuje problem projektowania zgodnie z racjonalnymi przesłankami modernizmu przy jednoczesnym oporze wobec popadania w ślepy postęp i braku wrażliwości na uwarunkowania lokalne.

²¹ Patrz: J. Habermas, *Modernizm - niedokończony projekt*, wykład z okazji otrzymania nagrody Adorna, Frankfurt nad Menem, 1981. Opracowanie można znaleźć w: Nycz R. (red.), *Postmodernizm Antologia przekładów*, Kraków.

²² Patrz: J. Habermas, *Modern and Postmodern Architecture* [w:] ed. M. Hays *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, London, 2000.

²³ Patrz: McLeod Mary, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989.

²⁴ Patrz: Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* [w:] *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1983.

Natomiast krytyczne artykuły Herberta Schnadelbacha, krytykują naiwne podążanie za nowością i postęmem w nowoczesnej architekturze.²⁵

W ostatnich latach zaczęły pojawiać się pierwsze sygnały mówiące o nadejściu nowej po-ponowoczesnej perspektywy teoretycznej. Koncepcji określających kondycje po-ponowoczesności w przeciągu ostatnich 10 lat wyraźnie przybyło: metamodernizm, altermodernizm, performatyzm, hipermodernizm, nowy urbanizm, zrównoważony rozwój - wszystkie przeciwstawiają się postawom ponowoczesnym²⁶. Wynikają one z krytycznej recepcji ponowoczesności.

W architekturze *explicite* problem post-postmodernizmu został podjęty przez Toma Turnera w *City as Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*.²⁷ Jednak *implicite* perspektywa ta zawarta jest w podejściach zrywających z prymatem tego co estetyczne a kierująca się na pojęcie nadawania sensu (*sense-making*) w architekturze oraz jej komunikacyjnego charakteru. Problem ten podejmuje Forester w swoich publikacjach²⁸.

Jednym z takich podejść, dla niniejszej tematyki kluczowym, jest koncepcja *contingent architecture* J. Tilla.²⁹ Krytykuje on suponowaną przez architektów autonomię kulturową architektury. Uznaje, że kształtowanie architektury jest negocjowaniem uwarunkowań społecznych, kulturowych, technologicznych i przyrodniczych. To zanurzenie architektury w świecie uwarunkowań czyni z architekta działacza społecznego nadającego przestrzeni przede wszystkim sens a nie wygląd.

Podobnie Karsten Harries krytykuje ujmowanie obiektów architektury jako obiektów estetycznych i podkreśla znaczenie etycznego kontekstu architektury.³⁰ Natomiast J. Hill podejmuje problem wąskiego pojmowania użytkownika i wynikający z tego brak zainteresowania codziennością.

Istotne z perspektywy społecznej są również prace Hebrakena, podejmujące temat szczególnego modelu partycypacji jakim jest jego koncepcja *Supports* – projektowania architektury jako jedynie „ramy”, którą użytkownicy sami

²⁵ Patrz: Schnadelbach H. *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001.

²⁶ Patrz np.: Alan Kirby, *Successor states to an empire in free fall*, [w:] *Times Higher Education*, 2010. <http://www.timeshighereducation.co.uk/>

²⁷ Patrz: T. Turner, *City as Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*, Taylor & Francis, 1995.

²⁸ Patrz: John Forester, "Designing: Making Sense Together in Practical Conversations," *Journal of Architectural Education* 38, no. 3 (1985). Oraz: John Forester, *Planning in the Face of Power* (Berkeley: University of California Press, 1989), ss. 119–133.

²⁹ Awan N., Schneider T., Till J., *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Routledge, London-New York, 2011 i Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009 i Till Jeremy, *Everyday an Architecture*, Academy Press, Seattle, 1998.

³⁰ Patrz: Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997.

wypełniają znaczeniem. Ważny jest również jego wkład w rozumienie przestrzeni codziennych oraz społecznej odpowiedzialności architekta³¹.

Działalność wielu wrażliwych na zagadnienia społeczne i środowiskowe architektów znajduje światowe uznanie. Jest to między innymi wynikiem działań instytucji kultury. Przyznawana od 2008 r. przez fundację szwajcarskiego banku BSI nagroda *Swiss Architecture Awards* promuje postawy odpowiedzialności i nagradza architektów realizujących założenia społecznie i środowiskowo zorientowanej architektury. Nowojorskie muzeum MOMA poświęca wystawy działalności społecznej prowadzonej przez architekturę, inicjuje dyskusje na temat kondycji architektury i sztuki w czasach po ponowoczesnych.³²

Znaczący wpływ na kształt współczesnego dyskursu nowoczesności mają teoretycy z dziedziny designu. Koncepcja projektowania *without thought* Naoto Fukasawy, neguje estetyczne zorientowanie projektowania. Dieter Rams podkreśla postawę odpowiedzialności w projektowaniu i potrzebę stosowania racjonalnych metod.³³ Natomiast Rob Walker krytycznie ocenia związek designu z rynkiem i wykorzystanie suponowanej w projektowaniu 'wartości dodanej' w marketingu.³⁴

Istotne dla dokonującej się zmiany paradygmatu są wyniki badań antropologicznych. Poczynając od lat siedemdziesiątych XX wieku, perspektywa antropologiczna zwróciła się w stronę analiz zachodnich społeczeństw. Podkreślają one znaczenie kontekstów codzienności we współczesnym mieście. Można tu wymienić: badania nad 'życiem w dzielnicy' Certeau, Luce i Mayola, opublikowane w *Wynaleźć codzienność*,³⁵ czy badania nad współczesną codziennością oraz codzienną przestrzenią życia Lefebvra.³⁶ Wyniki tych badań miały znaczący wpływ na zmianę perspektyw projektowych.

Na uwagę zasługuje również głośna publikacja z zakresu antropologii kulturowej Bruno Latoura *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*³⁷, kontestująca zarówno

³¹ Patrz: Hebraken, N. J., *The Structure of the Ordinary*, MIT Press, Cambridge, 1998. Oraz: tenże, *Palladio's Children*, Taylor & Francis, 2005. Oraz: tenże, *Supports: an Alternative to Mass Housing*, Urban International Press, UK, Ed. Jonathan Teicher, 1999.

³² Patrz: Lepik Andres, *Small scale. Big change, New Architectures of Social Engagement*, MOMA, NY, 2010-2011 i <http://www.metamodernism.com/2011/06/30/vinoly-on-architecture-after-postmodernism/> oraz: Jordana , Sebastian. *What Comes After Postmodern Architecture? A Conversation with Rafael Viñoly*, 01 Apr 2011. ArchDaily. <<http://www.archdaily.com/124578>>

³³ Patrz: Lovell, Sophie, *As Little Design As Possible: The Work of Dieter Rams*, London, Phaidon, 2011.

³⁴ Patrz: Walker Rob, *BUYING IN, The secret dialogue between what we buy and who we are*, Random House, New York, N.Y. 2008.

³⁵ Certeau de Michel, Giard Luce, Mayol Pierre, *Wynaleźć codzienność, tom 2. Mieszkać, gotować*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2011.

³⁶ Patrz: Lefebvre Henri, *Critique of Everyday Life*, trans. John Moore, London: Verso, 1991. Oraz: tenże, *Everyday Life in the Modern World*, Transaction Publishers, New Brunswick, 1984. Oraz: tenże *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

³⁷ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, Oficyna naukowa, Warszawa

modernizm i postmodernizm jako wzajemnie konstytuujące się modalności postępu. Wyniki jego badań wykorzystuje J. Till w swojej koncepcji *contingent architecture*.

Temat miejsca i jego związek z technologią i aktywnością społeczną podejmuje Marc Auge w *Nie-miejscach*,³⁸ było to przyczynkiem do podjęcia rozważań na temat roli miejsca przez architektów. Przyjęcie dynamicznej koncepcji miejsca proponuje Kim Dovey w *Becoming Places*³⁹, jest to koncepcja wiążąca miejsce z uwarunkowaniami społecznymi a zrywająca z symboliczną funkcją miejsca. Do podobnych wniosków dochodzi Lars Lerup w *Building the Unfinished*⁴⁰ przy opisie kształtowania się przestrzeni niewielkich miast skandynawskich.

W Polsce w ostatnich latach problematyka nowoczesności i po-nowoczesności stała się ponownie aktualna. Wydawnictwo Universitas, w 2001 r. rozpoczęło serie wydawniczą *Horyzonty Nowoczesności*⁴¹, poświęconą studiom nad nowoczesnością w historii kultury, antropologii, literaturze, filozofii, sztuce i architekturze.

Najbardziej znane architektom są m. in. klasyczna już pozycja *Post-polis*⁴² Ewy Rewers czy najnowsze opracowanie tej samej autorki *Miasto w sztuce - sztuka miasta*⁴³ oraz antologia *Muzeum sztuki* pod redakcją Marii Popczyk⁴⁴. Obok tych pozycji znaleźć można kluczową dla współczesnej teorii nowoczesności publikację *Filozoficzny dyskurs nowoczesności* J. Habermasa oraz publikację rozwijającą tezy teoretyka ponowoczesności Wolfganga Welscha, *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Patrycji Cembrzyńskiej.

Dodatkowym impulsem do podjęcia tematyki nowoczesności w Polsce są wydarzenia kulturalne i konferencje poświęcone nowoczesności: działalność Muzeum sztuki nowoczesnej w Warszawie, zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie wystawa *Chcemy być nowocześni* i publikacje z nią związane, seria konferencji *Nowoczesność w Architekturze* organizowanych przez Wydział Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach.

Niemniej samo zagadnienie normatywnego charakteru współczesnej architektury oraz krytyki pojęcia nowości jak też ich rola w kształtującym się ponowoczesnym dyskursie architektonicznym nie zostały jeszcze dogłębnie

³⁸ Auge Marc, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności* (fragmenty), przeł. Adam Dziadek, Teksty Drugie 4/2008.

³⁹ Dovey Kim, *Becoming Places, Urbanism, Architecture, Identity, Power*, Routledge, London/New York, 2010.

⁴⁰ Lerup Lars, *Building the Unfinished: Architecture and Human Action*, Sage, Beverly Hills, Sage, 1977.

⁴¹ Patrz: Universitas, *Horyzonty Nowoczesności*, www.universitas.com.pl

⁴² Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków, 2005.

⁴³ Ewa Rewers, *Miasto w sztuce - sztuka miasta*, Kraków, 2011.

⁴⁴ Popczyk Maria (red.), *Muzeum Sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, 2006.

zbadane⁴⁵. A trzeba zauważyć, że jest to zagadnienie istotne bo wpływające na kształtowanie współczesnych postaw projektowych.

Dojrzała postawa wobec nowości oraz świadomość społecznej roli projektanta zdają się być w dzisiejszych czasach palącą potrzebą. Dzisiejsza zdestrukturyzowana przestrzeń miejska wymaga stabilizacji. Coraz częściej realizowane w Polsce *ikony architektury* wymagają akompaniamentu w postaci architektury tła. Inwestorzy jak i publiczność architektoniczna nie będzie aprobować i współfinansować takiej architektury dopóki w ramach samego dyskursu architektonicznego nie będzie ona obdarzona należytą uwagą i doceniona.

Dlatego w opinii autora, by odbudować naturalną równowagę estetycznych napięć zachodzących w mieście, potrzebna jest redefinicja modelu nowości, jego przewartościowanie i reglamentacja, co przywróci architekturze jej normatywny charakter. Nie może to być oczywiście naiwne i reaktywne odrzucanie czy kontestowanie nowości oraz jej kulturotwórczej roli. Chodzi raczej o zdanie sobie sprawy z niezbędnego we współczesnym mieście dialogu i napięcia między wartościami.

⁴⁵ W ramach dyskursu filozoficznego, problematyka relacji nowego do nowoczesnego została podjęta explicite przez Herberta Schnadelbacha i będzie punktem odniesienia dla rozważań podjętych w ramach pracy doktorskiej.

1.3 Podstawowe pojęcia

Normatywny. Jest częścią pary pojęciowej normatywny-deskryptywny. Sąd o charakterze normatywnym mówi o tym jak *powinno być*. W odróżnieniu od sądu deskryptywnego, który mówi *jak jest*. Zdania o charakterze normatywnym są istotną częścią języka, pozwalają bowiem opisać i negocjować cele działania. Każde celowe działanie ma swoją normatywną intencję tłumaczącą dlaczego to działanie się podejmuje.

Gdy mowa jest o **normatywnej zawartości** danego zjawiska, to odnosi się ona do uzasadnienia jego zaistnienia. Normatywna zawartość odpowiada na pytanie dlaczego dane zjawisko powinno zaistnieć w rzeczywistości.

Istotne dla niniejszych rozważań jest zagadnienie normatywnej zawartości nowoczesności, ponowoczesności i opisywanej w tej pracy po-ponowoczesności. Można tym ujęciom odpowiednio przypisać różną normatywną zawartość z których te koncepcje czerpią. Nowoczesność, w ujęciu klasycznym, czerpie swoją normatywną zawartość z obiektywnego opisu świata dokonywanego w naukach szczegółowych. Ponowoczesność czerpie swoją zawartość z subiektywnej wieloznaczności opisów rzeczywistości i wynikającego z tego pluralizmu perspektyw. Natomiast ujęcie po-ponowoczesne czerpie, w opinii autora pracy, swoją zawartość z intersubiektywnie obowiązujących codziennych praktyk.

Nowoczesność. Pojęcie nowoczesności można rozumieć szeroko i wąsko. Rozumiana szeroko, jest to perspektywa kulturowa uznająca, że celem rozwoju społecznego jest refleksyjne i racjonalne kształtowanie rzeczywistości kulturowej. Użycie terminu *nowoczesny* w jego szerokim zakresie pokrywa się z użyciem terminu *nowożytny*. W językach zachodniej Europy rozróżnienie to nie występuje. W nich, pojęcie nowoczesności i nowożytności jest tożsame, np.: w języku angielskim jest to *modernity*.

Światopogląd nowoczesny to przede wszystkim wiara w możliwość świadomego kierowania swoim losem bez zwierzchnictwa tradycji kulturowych. Tradycja nie jest bezwzględnie obowiązująca ale jest przedmiotem teoretycznego namysłu i może być przez człowieka świadomie modyfikowana. Ujęcie takie zakłada istnienie obiektywnych metod opisywania rzeczywistości na podstawie którego można nakreślić optymalny model rozwoju nowoczesnych społeczeństw. Architektura, od połowy XIX wieku pełni w tym procesie zasadniczą rolę. Metody opisu odnoszą się przede wszystkim do nauk o charakterze pozytywnym, czyli nauk o faktach. Dlatego też, z konieczności, roszczenia modernizmu ograniczają się do uwarunkowań materialnych – bowiem to one przede wszystkim są dostępne nauce.

W architekturze oznaczało to podjęcie wysiłku zaadaptowania metod projektowania do możliwości wynikających z postępu technologicznego oraz zmieniającego się oblicza modernizującego się społeczeństwa. Sprowadza się to do projektowania optymalizującego funkcję i dostosowującego się do uwarunkowań przyrodniczych. Wraz z rozwojem myśli modernistycznej do zakresu istotnych uwarunkowań dołączyły uwarunkowania socjologiczne.

W wąskim znaczeniu, pojęcie nowoczesności wiąże się z konkretnym prądem kulturowym. Ma to szczególne znaczenie w literaturze, sztukach plastycznych i architekturze, ponieważ tam wiąże się z konkretnym, identyfikowanym kulturowo stylem.

Jego początek można usytuować na przełomie XIX i XX wieku, a koniec na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Modernizm jako styl charakteryzuje się przede wszystkim anty-tradycjonalizmem i wykorzystaniem zdobyczy przemysłu. Prąd ten łączyło nie tylko przekonanie o wartości postępu ale również określona preferencja estetyczna. W ramach tego rozumienia mówi się często o awangardyzmie estetycznym w sztuce i architekturze.

Dokładniejszy opis różnorodnych możliwości interpretacji pojęcia nowoczesności, zasadniczy dla badań podejmowanych w pracy, można znaleźć w rozdziale 3 i 5.

Ponowoczesność. Ponowoczesność to zbiorcze określenie postaw i koncepcji kontestujących nowoczesność. Ich wspólnym elementem jest brak wiary w możliwość naukowego, rzetelnego opisu rzeczywistości, który miałby być podstawą rozwoju w kulturze. Ma to swoje 2 źródła:

Po pierwsze, naukowy opis rzeczywistości nie oddaje jej bogactwa a bazowanie jedynie na naukowych przesłankach powoduje jego znaczące zubożenie. W architekturze prowadzi to do totalizacji czynników racjonalnych w projektowaniu i dehumanizacji przestrzeni.

Po drugie, nie istnieje coś takiego jak neutralny opis naukowy i wynikające z tego obiektywne prawdy. Dlatego też przeniesienie obowiązującego prawa nauki do rzeczywistości społecznej prowadzi do konfliktów.

Zdaniem postmodernistów procesy modernizacyjne są nasycone przemocą. Przekonanie o wyższości naukowego wytłumaczenia jest jedynie wymówką, by narzucić *Innym* swoją preferencję kulturową, skolonizować obszary inności – innych kultur, innych stylów życia.

Kondycja ponowoczesna jest rozbita i pluralistyczna. W opinii postmodernistów sytuacja ta jest wartością. Próba sprowadzenia rzeczywistości do wspólnego mianownika jednej teorii zubaża bogactwo rzeczywistości i tłamsi jej kreatywny potencjał.

Natomiast krytycy tego pojęcia, na czele z Habermasem, uznają je za pozbawione sensu. Uznają że myśl postmodernistyczna prowadzi do samozaprzeczeń bądź że jest jedynie pozbawionym teoretycznej perspektywy tekstem literackim lub intelektualną modą.

Po-ponowoczesność. Proponowane w pracy zbiorcze określenie postaw i koncepcji kontestujących ponowoczesność. Jego wspólnym mianownikiem jest przekonanie o potrzebie przywrócenia kategorii sensu i racjonalności do dyskursu nauki, w tym architektury. Opis uwarunkowań uzasadniających tę perspektywę w ramach architektury jest tematem niniejszej pracy.

1.4 Teza i cel pracy

Rozważania prowadzone w ramach niniejszej rozprawy doktorskiej pozwalają postawić następującą tezę:

Redefinicja pojęcia nowości, jako pewnej kategorii estetycznej i jego roli we współczesnym dyskursie architektonicznym, może pozwolić na ukonstytuowanie się podejścia projektowego zorientowanego na doznania powszechności, codzienności i zwykłości, tak istotne dla przywrócenia architekturze jej normatywnej roli.

Wypchnięcie wartości o tym charakterze poza dyskurs architektoniczny zubożyło go o istotny walor. Wynikiem tego jest marginalizacja przestrzeni, której w istocie jest, a raczej powinno być, we współczesnym mieście najwięcej – typowej, ponieważ to ona kształtuje jego charakter, kształtuje przestrzeń codzienności i ustanawia tło dla zdarzeń o innym charakterze. Należy więc zwrócić dyskursowi architektonicznemu te pojęcia, uzupełniając tym samym spektrum zjawisk zachodzących w przestrzeni.

W pracy proponuje się eksplorację tematu przy użyciu koncepcji rozumu komunikacyjnego J. Habermasa. W swojej krytyce postaw postmodernistycznych⁴⁶ myśliciel nieustannie podkreśla że ich podstawowym błędem jest skupienie postmodernistycznie nastawionego badacza na przestrzeni nie-codzienności, która w zdecydowanej większości nie stanowi treści naszego życia.

Podstawowym doświadczeniem podmiotu, według Habermasa, jest codzienna praktyka komunikacyjna w wyniku której uzgadniany jest wizerunek otaczającej rzeczywistości. Bez względu na to jak podmioty się różnią, gdy się komunikują otwierają przed sobą wspólną przestrzeń porozumienia: konsens⁴⁷. Pozwala to na odnoszenie się do szerszego kontekstu znaczeń niż tylko formalne uzasadnienia. Jego koncepcja działania komunikacyjnego, czy inaczej rozumu komunikacyjnego, na powrót łączy osamotnione podmioty a robi to poprzez określenie zasad komunikacji, które nie są autorytarnym nakazem tego jak należy się komunikować a raczej określeniem nieuniknionej konieczności, tego jak się komunikować jeśli rzeczywiście chcemy się porozumieć. Propozycją badawczą niniejszej pracy jest analiza procesów przekształceń architektonicznych jako swoistego rodzaju komunikacji i próba wykorzystania koncepcji działania

⁴⁶ Patrz: Jurgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Univesitas, Kraków, 2005, lub J. Habermas *Działanie komunikacyjne i detranscendentalizacja rozumu*, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2004.

⁴⁷ *Konsens* z niem. zgoda jest terminem którego zwyczajowo nie tłumaczy się na język polski. W dyskursie filozoficznym odnosi czytelnika do Habermasowskiego rozumienia terminu: przestrzeń porozumienia między komunikującymi się podmiotami.

komunikacyjnego do budowy nowej strategii projektowej tworzącej przestrzeń codzienności.

Wynikiem prowadzonych badań w ramach pracy doktorskiej jest opracowanie koncepcji wspólnoty swobodnego uczestnictwa. Polega ona na wykształceniu w danym miejscu wspólnoty przekształcającej przestrzeń zgodnie z zasadami racjonalności komunikacyjnej.

Działanie takiej wspólnoty polega na zrozumieniu autentyczności argumentacji wielu ścierających się w społeczeństwie stanowisk, na umiejętności mediacji i budowania kompromisu nie tylko godzącego przeciwstawne potrzeby, ale na nich się wspierającego. Podstawowym założeniem dla powstającej wspólnoty jest swoboda uczestnictwa. Gwarantuje to realizację wszystkich założeń dotyczących warunków komunikacji proponowanych przez Habermasa. Wspólnota staje się wspólnotą porozumienia, w której każdy podmiot (urzędnik, urbanista, architekt, obywatel) staje się członkiem intersubiektywnej komunikacji. Uczestnik wspólnoty będzie uczestniczył w określonych czynnościach o ile będzie to dla niego z jakichś powodów korzystne, modne czy opłacalne.

Rolą projektanta jest tutaj stworzenie infrastruktury dla swobodnie powstającej wspólnoty, a podstawowym narzędziem pracy – co odnotowuje dziś nowa karta ateńska – negocjacje i komunikacja. Sama infrastruktura stanowi tu podstawowe minimum funkcjonalne dla danego założenia, ale pozostawia możliwość wzrostu i synergicznie ten wzrost wspiera.

1.5 Metody badań i układ pracy.

Ze względu na przedmiot dociekań naukowych, podstawowym komponentem badań niniejszej pracy jest filozoficzna analiza użycia pojęcia ‘nowość’ (w ujęciu nowoczesnym i ponowoczesnym) stosowanego w architekturze.

Krytyka pojęcia nowości poszerza kontekst problematyki nowoczesności. Pozwala to na wydobycie przy użyciu definicji opracowanych przez Herberta Schnadelbacha⁴⁸ czterech możliwych znaczeń nowoczesności: nowoczesność rozumianą chronologicznie – jako czasowe wypieranie przez zjawiska nowe zjawisk zastanych, rozumianą historycznie – jako epokę charakteryzującą się określonymi cechami, rozumianą strukturalnie jako ponad czasowy zestaw cech charakteryzujących zjawisko nowoczesne i wreszcie rozumianą normatywnie – jako zjawisko realizujące w swoim oddziaływaniu określony wydzźwięk kulturowy czy społeczny.

Każda z wyżej wymienionych interpretacji pozwala wypracować odmienną koncepcję nowoczesności i architektury nowoczesnej. Wyniki tych analiz

⁴⁸ Herbert Schnadelbach, *Przebrana moderna? w: Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus 2001.

pozwalają na wypracowanie możliwych interpretacji użycia pojęć i postaw projektowych na nich się opierających.

Zgodnie z przekonaniem autora pracy dwa pierwsze ujęcia – chronologiczne i historyczne, należy odrzucić, gdyż nie spełniają one swojej kulturotwórczej roli, choć są mocno zakorzenione we współczesnej praktyce architektonicznej. Natomiast dwa pozostałe ujęcia – strukturalne i normatywne, wymagają rehabilitacji, ponieważ pozwalają architekturze na realizację swojej kluczowej roli – kształtowania życia społecznego.

Analizy zostały skonfrontowane z tzw. warunkami idealnej komunikacji (*ideale Sprechsituation*) zaproponowanymi przez J. Habermasa. Pozwoliło to na wykazanie (od strony teoretycznej) możliwości działań projektowych w środowisku społecznym. Wynikiem badań jest koncepcja ‘wspólnoty swobodnego uczestnictwa’, która organizuje przestrzeń wokół siebie zgodnie z modelem racjonalności komunikacyjnej.

Rozdział pierwszy służy wprowadzeniu do problematyki i zarysowaniu podstawowych pojęć.

Rozdział drugi jest poświęcony problematyce nowości, gdy ujmuje się ją jako pojęcie o charakterze estetycznym. Pozwala to na nakreślenie tła dla późniejszych rozważań.

Rozdział trzeci jest rekonstrukcją funkcji pojęcia nowości w paradygmacie nowoczesnym. Pozwoliło to na zobrazowanie pierwotnej, kulturotwórczej roli nowatorstwa w kształtującej się na przełomie XIX i XX wieku architekturze nowoczesnej oraz osłabienia tej roli w okresie powojennym.

Rozdział czwarty to krytyczna analiza roli nowości jaką pełni ona w ponowoczesnym dyskursie architektonicznym. Pozwala to na zlokalizowanie podstawowego dla niniejszej pracy problemu jakim jest przesadne poświęcanie uwagi zagadnieniu formy architektonicznej przy jednoczesnym pomijaniu zagadnień społecznych i ekologicznych.

Rozdział piąty jest analizą służącą wydobyciu czterech możliwych znaczeń nowoczesności. Wydobywa ona te obszary nowoczesności, które obecnie wymagają uwagi oraz te, które od współczesnego obserwatora wymagają odrzucenia. Pozwala to wykazać nieaktualność ponowoczesnego ujęcia architektury i wskazać na postawy po-ponowoczesne, poszukujące w architekturze jej utraconego normatywnego charakteru.

Rozdział szósty to przedstawienie kształtujących się odpowiedzi na krytyczną recepcję ponowoczesności. Jest to przede wszystkim powrót do wartości i racjonalnych kryteriów oceny zjawisk architektury. Przedstawione stanowiska pozwalają na nakreślenie normatywnego charakteru architektury po-ponowoczesnej, której potencjał zawiera się w przestrzeniach codzienności.

Rozdział siódmy jest podsumowaniem pracy i weryfikacją tezy badawczej.

2. Nowość jako kategoria estetyczna

Presja nowości jest w dzisiejszej kulturze zjawiskiem powszechnym. Nowe znaczy lepsze, bo wypiera stare, w domyśle gorsze. Nowe dziś stało się wartością *sui generis*, niezależną i w większości przypadków odczytywaną jako pozytywna. Nowość, świeżość, innowacyjność ale i starość, zużycie, powszechność, popolitość stały się pojęciami o charakterze estetycznym tworząc kategorię estetyczną. Ambicją projektanta jest stworzyć projekt wprowadzający *nową* jakość, rozwiązujący problemy w *nowy* sposób. Taka postawa, dziś powszechnie obecna we wszystkich obszarach kultury, leżała u podstaw kształtującego się pod koniec XIX wieku nowoczesnego światopoglądu.

Za nowoczesne uchodzi (...) to, w czym może się obiektywnie wypowiedzieć spontanicznie się odnawiająca aktualność ducha czasów. Znakiem takich dzieł jest nowość, którą prześcignie i zdeprecjonuje nowatorstwo następnego stylu.⁴⁹

Na przełomie XIX i XX wieku nowość pełniła kluczową rolę w kształtowaniu estetycznej jakości dzieła nowoczesnego i przeniknęła życie współczesnego człowieka w każdym jego aspekcie. W czasach tamtych nowość pełniła istotną kulturotwórczą rolę, pozwalała bowiem zaprzeczyć zastanemu, skostniałemu porządkowi – takie było pierwsze użycie sformułowania awangarda powstałego w 1825 roku.⁵⁰

Tak jak prymat pojęcia nowości w kształtującym się dopiero dyskursie nowoczesności pełnił istotną kulturotwórczą rolę, to obecnie, 150 lat później, rola tego pojęcia stała się problematyczna. Intuicyjne podejście - nowe znaczy lepsze i zasługuje na uwagę - oczywiście zrozumiałe ale jakże często nieuzasadnione, wrosło w naszą konsumpcyjną kulturę i stało się integralną częścią współczesnych strategii rynkowych.

Rob Walker⁵¹, dziennikarz i pisarz, krytyk rynku i designu w wywiadzie mówi:

Podstawowa zasada jest taka: dobry design jest czymś czego chcesz, dobry design jest czymś co ciebie wyróżnia; jest oznaką bycia postępowym. Jeśli jesteś osobą, która docenia dobry

⁴⁹ J. Habermas, *Modernizm - niedokończony projekt*, wykład z okazji otrzymania nagrody Adorna, Frankfurt nad Menem, 1981. Opracowanie można znaleźć w: Nycz R. (red.), *Postmodernizm Antologia przekładów*, Kraków.

⁵⁰ Patrz: Calinescu Matei, *The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, 1987.

⁵¹ Rob Walker jest znany przede wszystkim jako dziennikarz New York Times prowadzący kolumnę *Consumed*, w Europie znany jest przede wszystkim z wypowiedzi w filmie dokumentalnym *Objectified*. Jego najślynniejsza publikacja to *BUYING IN, The secret dialogue between what we buy and who we are*, Random House, New York, N.Y. 2008.

design, to wyróżnia to ciebie spośród naiwnej, *kukurydzianej burżuazji* hołdującej przeszłości, przeszłości rozumianej jako wszystko sięgające chwili obecnej.

(...) Często nowy projekt nie powstaje w wyniku spotkania profesjonalistów, którzy usiedli i zapytali: „Jakie jest dziesięć najistotniejszych problemów, które możemy rozwiązać?” Jest firma która wystawia czek. I to czego firma chce to nowe SKU,⁵² chcą nowego towaru i chcą by ludzie go kupowali. To wszystko.

Mamy tendencję by chcieć nowych rzeczy. Można stworzyć coś co wygląda inaczej, co jest świeższe, nowsze, co wygląda jak *nowe-teraz*, jak *następne-teraz*. Problem wynikający z poświęcania uwagi temu co jest teraz i tego, co po nim następuje polega na tym, że żadne z nich nie jest na zawsze. Oznacza to, że rzeczy straciły swoją możliwość trwania, bo już widać kogoś kto projektuje *nowe-teraz* oraz *następne-teraz*.

Bez względu na to czy jest to wyrażone wprost, celem jest sprawić, by to co *teraz*, wyglądało jak *kiedyś*. By ludzie kupowali *nowe-teraz*.⁵³

Lapidarne stwierdzenie: *Mamy tendencję by chcieć nowych rzeczy* choć ma ekspanacyjnie niewielką wartość jest dla współczesnego obserwatora istotne. To przesunięcie wartości nowości ze statusu wartości informacyjnej w stronę wartości estetycznej niesie ze sobą zagrożenie - eksploatacja pojęcia nowości przez procesy gospodarcze jest dziś kulturową oczywistością. Podobnie działalność architektoniczna, zniewolona baudelairowską koncepcją nowoczesności⁵⁴ niesie ze sobą zagrożenie dla jakości naszej przestrzeni.

Jednym ze współczesnych obrazów przywiązania do nowości, do baudelairowskiej nowoczesności, jest koncepcja *strategii uwodzenia* Jean Baudrillard'a.⁵⁵ Konsument kultury jest uwodzony czymś nowym, nęcony nowoczesnością przejawiającą się przede wszystkim w wizualnej różnicy. Twory tak ukształtowanej kultury to symulakry, znaki nie odnoszące obserwatora do znaczonego,⁵⁶ symbole odnoszące się do innych symboli bez odniesienia do substancjalnej rzeczywistości.

Twórca, jakim jest architekt, zawieszony zostaje w próżni pustych odniesień i często przez to projektuje obiekty oderwane od rzeczywistości – materialnej, bo

⁵² Stock Keeping Unit, jednostka magazynowa – jest to system oznaczania i zarządzania towarem w magazynach.

⁵³ Rob Walker, *Objectified*, 2009. W ramach: *Helvetica, Objectified, Urbanized – Design trilogy*, documentary by Gary Hustwid, 2007-2011. Tłumaczenie autora.

⁵⁴ W koncepcji estetycznej zaproponowanej przez Charlesa Baudelaira w *Malarzu życia nowoczesnego* pojęcie nowoczesności to sytuacja, w której czysta aktualność dzieła łączy się z elementem klasycyzmu tworząc unikalną nowoczesną jakość. Nowatorstwo jest tutaj podstawowym przejawem jakości nowoczesnej. Za Herbertem Schnadelbachem nazywa się taką koncepcję 'nowoczesnością chronologiczną' lub 'baudelairowską nowoczesnością'.

⁵⁵ Jest to postmodernistyczna koncepcja opisująca mechanizmy rynkowe polegające na tworzeniu produktu-obietnicy która nigdy się nie zrealizuje, współczesne twory kultury według J. Baudrillard'a są symulakrami – znakami bez znaczonego; nie odnoszące się do rzeczywistości a tworzące przed oczami podmiotu kulturową, nieprawdziwą, niefałszywą nad-rzeczywistość, teatr nad-realnych przeżyć. Zaprezentowana zarówno w *Symulakry i symulacja* jak i w *O uwodzeniu*.

⁵⁶ Jest to definicja symulakru: znak nie odnoszący się do znaczonego, lub znaczące bez znaczonego.

mechanizmy rynkowe ją unieważniają, jak i społecznej, bo w wyniku postmodernistycznych przemian nie da się jej zrozumieć.

Stąd bierze się tendencja do uciekania się do widzialności projektowanego obiektu z pominięciem jego głębszego doświadczania i roli jaką spełnia w szerszym kontekście kulturowym. Nowe nie musi (by użyć sformułowania Roba Walker'a) *rozwiązać 10 najistotniejszych problemów*, nowe musi po prostu inaczej wyglądać. Jeremy Till, opisując wystawę dyplomową studentów w *Architecture Depends* następująco konstatuje powszechne zainteresowanie błyskotliwą architekturą:

Wystawy końcowe są często olśniewające, całkiem dosłownie - taki jest połysk i świeżość powierzchni, że jesteśmy oczarowani, skłaniani do myślenia, że mamy do czynienia z czymś autentycznie nowym. Ale podrap pod okleiną a znajdziesz pustkę; polityczną i etyczną pustkę świadczącą o zupełnym oderwaniu od uwarunkowań i nierozpoznananiu rzeczywistości społecznej.⁵⁷

Jeremy Till za Roemer von Toorn'em⁵⁸ nazywa trend przywiązywania uwagi do widzialnych przejawów nowości *Fresh Conservatism* - świeży konserwatyzm, w którym twórca wykorzystuje, często nieświadomie, sytuację zagubienia w dzisiejszej kulturze by stworzyć produkt z pozoru nowy a nie rozwiązujący w istocie żadnego problemu. Wartości projektu realizują się w przestrzeni widzialności, lub szerzej zmysłowości a jego pozaestetyczne walory pozostają nienaruszone – stąd nazwa *fresh conservatism*, bo projekty takiego rodzaju nie proponują w istocie realnej zmiany, konstytuując tym samym stan istniejący.

Oczekiwania dotyczące architektury, zarówno samych architektów jak i publiczności architektonicznej często są dokładnie takie: 'Chcemy czegoś nowego, czegoś czego jeszcze nie było'. Jest to postawa z którą już młody projektant spotyka się niejednokrotnie. Wynikiem takich pragnień, gdyby do nich bezrefleksyjnie dopuścić, byłaby z pewnością zdestabilizowana przestrzeń i społecznie architektura.

Bez dłuższego zastanowienia można stwierdzić, że sytuacja taka jest niepokojąca. W sytuacji idealnej, czy to w koncepcji modernistycznej czy postmodernistycznej, zdecydowaną większość treści miasta stanowią przestrzenie neutralne, typowe, zwykłe, o których uroku często nie decyduje unikatowość rozwiązań a raczej spójność przestrzenna oraz ciągłość zdarzeń w niej zachodzących. To architektura tła pozwala dane obszary odczytywać jako całość,

⁵⁷ Jeremy Till, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s.15. Tłumaczenie autora. W oryginale: The end-of-year exhibitions are often dazzling, quite literally; such is the shininess and freshness of the surface that one is seduced into believing that something genuinely new is happening. But scratch beneath the veneer and one finds a void, a political and ethical void in which the underlying processes and their social detachment are left unexamined.

⁵⁸ Roemer von Toorn, *Fresh Conservatism: Landscapes of Normality*, patrz: <http://www.roemervantoorn.nl/freshconservatis.html>

rozpoznawać pomiędzy nimi granice, by dopiero na ich tle lokalizować istotne punkty węzłowe miasta.⁵⁹

Budynki ekstrawaganckie, budynki *ikony* w celu realizacji swojego potencjału artystycznego wymagają szczególnych uwarunkowań. Pojemność przestrzeni (w sensie estetycznym, ekonomicznym a nawet politycznym) na budynki o takim charakterze jest ograniczona i wprost proporcjonalna do ilości przestrzeni o charakterze tła, przeciętnej ale harmonijnie komponowanej.

Dlatego podjęcie tematu nowości jako pewnej kategorii estetycznej, zbadanie możliwych podejść do problematyki nowości, jej reglamentacji jak i poszukiwanie metod tworzenia przestrzeni codzienności, uzupełniania struktur miejskich zdaje się być uzasadnione zwłaszcza w Polsce, w której niewiele jest ciągłej, gęstej i jednolitej przestrzeni miejskiej charakterystycznej dla współczesnych miast europejskich.

Dodatkowo krytyka przywiązania do nowości jako formalizmu pozwala wydobyć ze zjawisk architektury jej głębszy normatywny sens – nakierowanie na człowieka i jego codzienne doświadczenia, odpowiedzialne społecznie i ekologicznie podejmowanie decyzji projektowych.

Czy postawa projektowa zakładająca zaprojektowanie czegoś niespotykanego wynika z wewnętrznej dynamiki procesów rozwojowych *architektury* czy ambicji *architekta*? Czy przesłanką dla takiego podejścia jest przekonanie o potencjale danego miejsca, wyzwanie projektowe i troska o przestrzeń, czy jest nią raczej chęć zabyśnięcia w środowisku architektonicznym lub zainteresowanie inwestora? Czy specyficzna forma komunikacji w dyskursie architektonicznym jaką jest konkurs, pozostaje neutralnym medium komunikacji? Czy sytuacja konkursowa nie zmusza projektanta do projektowania czegoś innego, nowego, błyskotliwego, pomimo że często płytkiego?

Nowość jest w istocie pojęciem abstrakcyjnym, wykraczającym poza fizyczne właściwości przedmiotu. Tak samo jest z odpadami – oba są pewnego rodzaju umową społeczną. Jest to w tych rozważaniach bardzo istotne, bo uświadamia fakt, że można do nowości podchodzić inaczej. Jeżeli nowość jest umową społeczną, konwencją, to możemy tą konwencję po prostu zmienić.

Przyzwyczajeni jesteśmy traktować nowość, innowacyjność, inność jako coś pozytywnego; jednak nie zawsze jest to prawda. Za przykład, zaczerpnięty z literatury, może posłużyć postać Horacia Oliveiry, bohatera *Gry w klasy*,⁶⁰ archetypu gorzkiego intelektualisty pierwszej połowy XX wieku. Horacio czuje

⁵⁹ Patrz: *Diagnoza trójmiejskiej architektury*, red. Piotr Czyż, Debata z udziałem: Jacek Friedrich, Wojciech Targowski, Tomasz Korzeniowski, Jan Buczkowski [w:] Trójmiasto. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

⁶⁰ Julio Cortazar, *Gra w Klasy*, 1963.

się zażenowany gdy jego partnerka przebiega przez ulice by obejrzeć nowe kapelusze na wystawie sklepowej, jest to dla niego przejawem drobnomieszczaństwa.

Podobnie pojęcie *Gentleman* powstało w Wielkiej Brytanii w czasach gdy ceny odzieży drastycznie zwały i przedstawiciele niższej klasy średniej zaczęli nadmiernie się stroić. Gentlemanowi nie uchodziło nosić strojów najnowszych, on jest *gentle* nie narzuca się swojemu rozmówcy, zarówno strojem jak i zachowaniem, nie poprawia przejawów jego ignorancji, nie rozmawia na tematy które mogłyby wprowadzić go w zakłopotanie.

Przykładem skrajnego przywiązania do nowości jest tulipomania,⁶¹ moda na zakup cebulek tulipanów w latach 30-tych XVII wieku. Nowe, rzadkie okazy tulipana, niektóre celowo zarażane rzadkimi chorobami dla efektu wizualnego, stały się symbolem pozycji społecznej. Ceny cebulek bywały astronomiczne, przeliczając np. na cenę masła, bardzo istotnego towaru żywnościowego tamtych czasów, za najdrożej sprzedaną cebulkę tulipana można było otrzymać aż 60 ton masła. Na nowe cebulki zaciągano kredyty, sprzedawano nieruchomości w przekonaniu że stanowią bezpieczny kapitał. Tak silne było przekonanie o wartości tych przedmiotów. Zaledwie kilka miesięcy później ich wartość zmalała ponad tysiącrotnie.

Stosunek do nowości nie ma charakteru obiektywnego; wynika on bezpośrednio z przyjętych postaw jak i konwencji działania w społeczeństwie, których niesposób określić jako obiektywnie obowiązujące. Podobnie w architekturze niesposób określić racjonalnych ram dla działalności architektonicznej, więcej zależy od intersubiektywnie kształtujących się postaw. Tu pojawia się zagrożenie obsesyjnego poszukiwania nowych form architektonicznego wyrazu, bez osadzenia go w pozaestetycznym przeżyciu.

Przedmiot architektury powinien więc być interpretowany nie jako zjawisko estetyczne, a jako element praktyki życiowej w której *strukturalnie* jest osadzony, by dopiero na niej *ustrukturyzować* się jako przedmiot o charakterze estetycznym. Pomimo tego, że dzieła architektury najpierw widzimy i dotykamy, to w porządku logicznym w dziełach architektury przede wszystkim żyjemy. Ocena estetyczna dzieła dopiero na tym doświadczeniu (mówiąc fenomenologicznie *bycia-wewnątrz*) się ustanawia.

Wprowadzenie żelbetu do budownictwa mieszkaniowego było sensowne, ponieważ zmieniło możliwości budownictwa mieszkaniowego w ogóle, zmieniło sposób w jaki rozumie się mieszkalnictwo. Pozwoliło to na realizację taniego mieszkalnictwa zbiorowego, odpowiadającego na palące potrzeby wynikłe z powojennych zmian demograficznych Europy i Stanów Zjednoczonych.

⁶¹ Patrz: P. M. Garber, *Tulipmania* [w:] Journal of Political Economy, The University of Chicago Press, 1989. Zagadnienie to wykorzystuje Richard Sennet do opisu kruchości podstaw aktywności społecznych w: R. Sennet, *Kultura nowego kapitalizmu*, MUZA, 2010, s.121.

Wyzwania technologiczne związane z budownictwem mieszkalnictwa zbiorowego, przede wszystkim realizacją konstrukcji żelbetowych i prefabrykacją rozwiązywały realnie istniejące problemy codzienności. Dopiero wykorzystanie tych możliwości w zdehumanizowany instrumentalny sposób doprowadziło do kształtowania złego środowiska zamieszkania.

Przenosząc się do czasów współczesnych zapytać można jakie realne problemy związane z życiem codziennym rozwiązuje projekt *Nordpark Railway Stations* autorstwa zespołu Zaha Hadid? Jest to projekt kolei łączącej centrum miasta Innsbruck z wyciągami narciarskimi na pobliskich stokach. Kulminacyjnym elementem realizacji są zadaszenia nad wejściem do kolei. Jest to dynamiczna forma w założeniu korespondująca z otaczającym krajobrazem – lodem, śniegiem. Wizualnie imponująca forma, której nie można odmówić estetycznego sukcesu.

Niemniej proces powstania tego przekrycia budzi wątpliwości. Zaprojektowana forma wymagała ogromnych wysiłków inwestycyjnych i materiałowych. Każdy z profili okładzinowych przykrycia był unikatowy co oznaczało, że jednorazowo pochłonął ogromne ilości materiałów, energii, pracy i środków finansowych. Każdy z paneli był odlewany w oddzielnej formie. W przypadku usterki każdy profil musi zostać od początku wyprodukowany. Choć realizacja wprowadza nową jakość estetyczną, nie zmienia sposobu rozumienia zadaszenia nad wejściem do metra - co najwyżej uświadamia nam, że może być ono naprawdę bardzo drogie.



il. 1, Zaha Hadid, Nordpark Railway Stations, Innsbruck, 2007, Hungerburg Station, fotografia: Werner Huthmacher.



il. 2, Zaha Hadid, Nordpark Railway Stations, Innsbruck, 2007, Hungerburg Station, fotografia: Roland Halbe

Zespół Zaha Hadid sam o sobie pisze:

(...) stosowanie najnowszych technologii pozwoliło na realizację płynnych, dynamicznych i przez to skomplikowanych struktur architektonicznych.⁶²

Realizacja dynamicznej formy architektonicznej i zaangażowanie w jej kształtowanie najnowszych dostępnych technologii jest tutaj celem samym w sobie. Efektem działań projektowych jest uzyskanie *struktury architektonicznej o wysokim stopniu skomplikowania*. Nawiązując do Jeremiego Tilla zadajmy pytanie: Co z tego? Jaka jest wartość tego, że struktury architektoniczne są skomplikowane?

Jest to sytuacja dokładnie odwrotna do prezentowanej przez modernistów. Zrezygnowanie z ornamentu umożliwiło zaangażowanie technologii w

⁶² Patrz: <http://www.zaha-hadid.com/2012/12/deasons-greeting-from-zaha-hadid-architects/#about-us>. Tłumaczenie autora.

kształtowaniu formy bezpośrednio wynikającej z celów czy funkcji jakie dany obiekt architektoniczny miał realizować. Realizacja architektoniczna nie zawierała w sobie zbędnych elementów a jej forma wynikała bezpośrednio z tego jak ona funkcjonowała oraz z tego jak była skonstruowana. Stąd wzięło się hasło *Form follows function*. To właśnie ta prostota i zależność formy od funkcji jest estetyczną wartością.

Realizacja zespołu Zaha Hadid jest typowym przykładem *ikony architektury*, budynku przyciągającego uwagę przechodnia, turysty. Budynki takie generują aktywność, która przekłada się na zyski związane z turystyką. Dodatkowo budynki takie są istotnymi elementami narracji miasta, są punktami odniesienia, kształtują współczesną tożsamość miasta, na podobnej zasadzie co np. budownictwo sakralne miast historycznych.

Niemniej doświadczenia związane z obcowaniem z takimi budynkami nie składają się na zasadniczą część doświadczenia miasta. Są, jak określa to Karsten Harries peryferyjne wobec naszego życia. Bardzo często budynki tego rodzaju widzimy raz w życiu. Natomiast osoby obcujące z takimi budynkami codziennie stają się nieczułe na ich estetyczne walory - ich postawa estetyczna jest rozproszona. Dodatkowo sukces artystyczny i ekonomiczny takich realizacji uzależniony jest od tła w jakim zostały one usytuowane. Budynki tego rodzaju muszą *wyłączyć się* z nieokreślonej przestrzeni. W przypadku miasta obiekty takie wyłaniają się z neutralnej, gęstej i przede wszystkim ciągłej zabudowy – przestrzeni codzienności.

Obserwacja ta skłania do refleksji na temat funkcji nowości we współczesnej architekturze. Pogoń za nowymi rozwiązaniami formalnymi jest i zawsze będzie częścią działalności architektonicznej, bo taka jest jej natura. Należy jednak pamiętać, że jest ona tylko częścią uwarunkowań kształtujących dzieła architektoniczne.

W opinii autora niniejszej pracy poszukiwanie wartości pozaestetycznych w architekturze jest obecnie zadaniem o wiele istotniejszym. Umiejętność projektowania formy realizującej wartości organizujące się wokół codziennego życia człowieka (higiena, intymność, komfort, poczucie tożsamości z miejscem i społecznością, odpowiedzialne gospodarowanie zasobami oraz utrzymanie ciągłości przestrzeni i klarownego zdefiniowania przestrzeni) jest zadaniem o wiele pilniejszym.

Promowanie takich postaw wśród architektów ma wpływ na kształtowanie współczesnej przestrzeni miejskiej. Ma wpływ na inwestorów, politykę przestrzenną miast, zwiększa świadomość społeczną mieszkańców przez co kierunkuje rynek nieruchomości.

3. Nowość a nowoczesność

3.1 Nowość

Choć początkowo wyniki analizy pojęcia nowości mogą zdawać się mało istotne dla architekta, to intencją autora jest wykazanie jego wagi w kształtowaniu postaw projektowych, tworzeniu koncepcji architektonicznych, a przede wszystkim w określeniu współczesnych strategii estetycznych. W zależności od tego jak rozumie się pojęcie nowości, tak waloryzuje się nowe zjawiska zachodzące w przestrzeni. Nie tylko znaczenie pojęcia ‘nowość’ ale i podejście do niego może być i jest wielorakie. Zależy od dziedziny kultury w której zjawisko się znajduje, od czasów historycznych i mód z nimi związanych – ale przede wszystkim od przyjętych filozoficznych założeń dotyczących tego pojęcia.

Nowy, według *Słownika języka polskiego PWN* to:

taki, który zajął miejsce poprzedniego; niedawno zrobiony, nabyty lub właśnie powstały, założony; od niedawna istniejący, właśnie wynaleziony; następny, dalszy.⁶³

Należy zwrócić uwagę, że współczesna definicja pojęcia nowości jest pojęciem abstrakcyjnym, to znaczy oderwanym od przedmiotu. Abstrakcyjny w tradycyjnym języku filozoficznym znaczy: oderwanie od rzeczy (od łacińskiego *abstractio*). W istocie, cecha nowości, odniesiona do danego bytu, nie jest substancjalnie z nim związana a raczej związana jest z ogółem innych przedmiotów. Nowość jest określeniem przez negację – odnosi się do tego czym ten przedmiot *nie jest*. Mówiąc językiem klasycznej metafizyki nowość jest przypadłością relacji bytu w stosunku do innego bytu. Dokładniej, nowość odnosi się do wszystkiego czym dany przedmiot nie jest. Przedmiot określany jest jako nowy bo wszystkie inne przedmioty w świecie takie nie są. Oznacza to, że nowe nie jest istotową cechą danego bytu – to czy jest ono nowe, czy nie, nie zmienia samej tej rzeczy. Dany byt, przedmiot nie staje się nowy z racji jakiegś wewnętrznej cechy materialnej, a staje się nowy z nadania mu abstrakcyjnego atrybutu *nowości*. Dokładniejsza analiza pozwala wykazać że nowość jest pojęciem czysto kulturowym. Cecha ta jest nadawana przedmiotowi w akcie społecznego nadawania znaczenia, sztucznego włączania bytu do przestrzeni zjawisk danego rodzaju, np. rynku gdy jest przedmiotem sprzedaży, czy miasta gdy staje się jego elementem. Nowość jest cechą bliższą w funkcji języka terminom takim jak – wdowiec, kuzyn, polak niż cechą rzeczy jak ciężar, chropowatość, kolor, objętość.

⁶³ Słownik Języka Polskiego, PWN, Warszawa, 2012.

Nowe przedmioty powstają w kulturowo niewidzialnym procesie produkcji. Wydobywają się z pozakulturowego świata surowców (fabryk, budów) jako *gotowy* przedmiot, który dopiero wtedy objawia się jako przedmiot możliwych działań – przede wszystkim kupna, zamieszkania. Nowy przedmiot nie materializuje się z nicości, jednak jego kulturowy odbiór dokładnie tak go przedstawia, on bierze się znikąd, nie był przez nikogo wcześniej używany, dotykany – co jest oczywistym absurdem.

Nowość oceniana z innej perspektywy to re-aranżacja dóbr, rodzaj potwierdzenia, zaświadczenia zaistnienia *nowego* zjawiska w świecie społecznym. Jest pojęciem o charakterze administracyjnym, porządkującym przestrzeń zjawisk wokół nas. Stanowi subiektywną ocenę, uznanie pewnego procesu przekształceń jako gotowego, zakończonego, wprowadzonego do rzeczywistości społecznej.

Nowość jest pojęciem należącym do rodziny pojęć budujących tak zwaną społeczną konstrukcję materii - *social construction of matter*⁶⁴. Jest konstruktem społecznym, co oznacza, że jest tworem odnoszącym się do sfery społecznej. Zależy od norm przyjętych w społeczeństwie, znaczeń jakie nadaje się przedmiotom. Nowość tylko pozornie odnosi się do fizycznie istniejącego przedmiotu, do materii.

Podobnie jest z pojęciem odpadu, zabytku, antyku, wszystkie należą do jednej kategorii desygnatów. Micheal Thompson, twórca tak zwanej *Rubbish Theory*⁶⁵ - teorii śmieci oraz Mary Douglas⁶⁶ podjęli badania na temat społecznego statusu śmieci i ich społecznego obiegu. Stwierdzają, że pojęcia takiego typu powstają w wyniku społecznego procesu nadawania znaczenia – *social process of endowment*. Oznacza to, że nie istnieją fizyczne właściwości predysponujące jakikolwiek przedmiot do bycia śmieciem, czymś zużyтым, czymś nowym, nawet do bycia zabytkiem. Jeremy Till, na podstawie rozważań dotyczących *rubbish theory*, opisuje proces przypisywania obiektów do trzech kategorii przedmiotów: czegoś nowego, czegoś trwałego lub śmiecia, następująco:

(...) przypisanie obiektów do różnych kategorii nie zależy od ich wewnętrznych właściwości fizycznych czy estetycznych, ale odbywa się ze względu na właściwości będące wynikiem "społecznego procesu nadawania znaczeń," jest to proces, który jest w stanie ciągłej zmiany. Obiekty, w tym budynki, wystawione są na "społeczną kowalność znaczeń" przy ustalaniu ich wartości dla społeczeństwa, a więc i ich miejsca w danej kategorii.⁶⁷

⁶⁴ Patrz: Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 70 i n..

⁶⁵ Patrz: Thompson Micheal, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford, 1979.

⁶⁶ Patrz: Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London, 1966.

⁶⁷ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 71. Tłumaczenie autora.

Spółeczne znaczenie przedmiotu, włączając w to dzieła architektury, jest *wykuwane* w procesie ustalania jego wartości. Z początku jest to nowość, budująca się na kontrastowaniu z otoczeniem, by chwilę później stracić swój walor na rzecz kolejnego obiektu wzbudzającego zainteresowanie. Sformułowanie „wystawione są na społeczną kowalność znaczeń” (*exposed to social malleability*) jest dla niniejszych rozważań kluczowe. Przypisanie wartości nowości jest kowalne, tzn. możliwe do przekucia, czyli zmiany jego znaczenia.

Jeremy Till mówi o otrzeźwiającej chwili, w której architekt orientuje się o z góry nadanym losie obiektów architektonicznych, ich ciągłym traceniu na znaczeniu ze statusu nowych do śmiecia. Potencjalny ratunek przychodzi dopiero w możliwości odrestaurowania jego znaczenia i przeniesienia z grupy *śmieci* do grupy tak zwanych *klasyków* – obiektów nie tracących na znaczeniu w czasie. Analiza twórcy *Rubish Theory* wykazuje, że aby przedmiot stał się *klasykiem*, obiektem którego wartość w czasie się nie zmienia, musi on najpierw stać się śmieciem. Prowadzi do tego konsekwentna analiza znaczenia pojęć – jeżeli dany przedmiot jest czasowy, przemijający (transient) – to nie może po prostu przejść do kategorii *klasyków* (durable) bo przeczyłoby to jego naturze. Dlatego jedynym logicznie uzasadnionym przejściem jest zmiana z przedmiotu czasowego (transient) do śmiecia (rubish), oraz ze śmiecia do *klasyka* (durable). Oznacza to że *klasykiem* staje się to, co zostało w jakimś procesie odzyskane, zrehabilitowane, ponownie zauważone.

(...) prawda jest taka, że [obiekty architektoniczne] zawsze wchodzą w sferę społeczną jako obiekty czasowe, przejściowe. Ich wartość zanika i nieuchronnie nabiera statusu śmiecia. Niektóre uwarunkowania (np. budynki osadzone w stosunkowo stabilnych warunkach kulturowych lub te zaprojektowane przez znanych architektów) mogą opóźnić ten proces (...) niemniej dosięga on ostatecznie wszystkich realizacji. Dopiero po osiągnięciu dna, mogą one w niektórych przypadkach być przeniesione do stanu trwałości, *klasyka*.⁶⁸

Wnioski z rozważań tego typu są następujące: zainteresowanie błyskotliwą nowością jest krótkotrwałe. Architekci często w swojej praktyce wykorzystują ten fakt, ponieważ ich praca najczęściej kończy się w momencie oddania budynku, co oznacza, że to co będzie się z nim działo po jego wybudowaniu nie jest już ich odpowiedzialnością. Należy tu zaznaczyć, że nie ma tutaj mowy o technicznej jakości obiektu (składną istotnym zagadnieniu). Ważny dla niniejszych rozważań jest sam kulturowy odbiór architektury. Architekci, jak na przykład wspomniany powyżej Jeremy Till, Tony Fretton czy Kenneth Frampton kontestują naiwne pojęcie nowości. Tony Fretton, brytyjski architekt swoje realizację dyskretnie wpasowuje w otaczający kontekst przestrzenny. Dobór materiałów i detalu architektonicznego podyktowany jest jakością i wygodą życia mieszkańców bez nadmiernej uwagi poświęconej komunikowaniu prestiżu.

⁶⁸ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 71. Tłumaczenie autora.

W jednej ze swoich realizacji budynek został celowo zaimpregnowany co dodatkowo postarzyło ceglana elewację by wpasować go w otaczającą zabudowę.

3.2 Nowość w czasach nowoczesności

Dopiero w czasach nowożytnych, a dokładniej na przełomie XIX i XX wieku pojęcie nowości nabiera wyraźnie normatywnego charakteru. Początkiem tego procesu jest okres oświecenia, proces uniezależniania się człowieka od tradycji poprzez postęp.

Sama idea postępu nastawiona jest na nowość – nie należy problemów rozwiązywać jak zostało to przyjęte, tylko poszukiwać najlepszych możliwych rozwiązań dla danego problemu. Człowiek ma prawo, nawet obowiązek jak przypomina kantowska maksyma oświecenia, poszukiwać nowych, efektywniejszych rozwiązań za pomocą rozumu. „*Refleksyjny stosunek do tradycji* – jak nazywa to J. Habermas, *stracił swój naturalny charakter*.”⁶⁹ Stąd wzięło się nastawienie na nowe zjawiska, badania zjawisk dotychczas niebadanych z powodu braku przyzwolenia społecznego, poszukiwania najefektywniejszych rozwiązań funkcjonalnych, rozbijających skostniałe stereotypy ale również (o czym często się zapomina) poszukiwania higienicznej, bezpiecznej, ekonomicznie uzasadnionej, społecznie odpowiedzialnej, egalitarnej formy dla naszego życia. Z tej postawy wzięło się samo pojęcie nowoczesności będące racjonalnie ukonstruowaną odpowiedzią na problemy trapiące społeczność XIX wieku.

Opór z jakim spotkały się propozycje stworzenia nowoczesnego świata spolaryzował społeczeństwo i sprawił, że pojęcie nowości nabrało charakteru normatywnego. Samo nowatorstwo odbierane jest jako przejaw postępu. Nowość i nowoczesność stały się nierozdzielne, co w języku polskim uwidacznia się w samym trzonie słowotwórczym obu pojęć. Dokładniejsza analiza powstawania znaczenia nowego i nowoczesnego wskazuje dużo głębsze związanie obu pojęć.

Zwyczajem w dyskursie akademickim jest rozpatrywanie etymologii pojęcia problemowego sięgając do jego źródłosłowia łacińskiego i śledzenia jego późniejszej ewolucji w językach europejskich, by wydobyć jego znaczenie. W przypadku pojęcia nowoczesności i problematyki pracy język polski, wyjątkowo, okazuje się korzystniejszym obszarem analiz językowych, ponieważ w języku polskim – ‘nowoczesne’ bierze swoje brzmienie od słowa ‘nowe’ czyli łacińskiego ‘novum’ w odróżnieniu od zachodniego ‘modern’ biorącego swój źródłosłów od

⁶⁹ Jürgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas 2005, s.10.

łacińskiego 'modernum', z kolei wywodzącego się od 'modus'. Prześledzenie tej różnicy, nie jest erudycyjnym popisem, tylko pozwoli zaakcentować dwa możliwe podejścia do pojęcia nowoczesności, dokładniej analizowane w dalszych rozdziałach pracy.

Rozpoczynając od pojęcia *modern* w języku angielskim, to jego znaczenie zawiera się jednocześnie w dwóch polskich sformułowaniach: nowoczesny ale i nowożytny. Tylko w polskim języku, ewentualnie innych językach słowiańskich, odnaleźć można zestaw trzech pojęć: nowożytność, nowoczesność, modernizm. Język angielski, dla przykładu, wyposażony jest w dwa pojęcia: modernity (nowożytność, nowoczesność) i modernism (modernizm).

Modern w języku angielskim, ale i innych językach zachodnich, odnosi się do okresu czasu jako epoki. Habermas, prowadząc swoje analizy zwraca uwagę:

(...) wyrażenie „nowe” czasy („nowy” świat) utraciło sens czysto chronologiczny i nabrało opozycyjnego, emfatycznego znaczenia „nowoczesności”⁷⁰

Oświecenie, Rewolucja francuska, odkrycie Nowego Świata, pozwalają Europejczykom sytuować siebie w innej epoce historycznej, która nie czerpie już wzorców z autorytetu starożytności. Nowożytnicy widzą źródło swoich poczynań w samych sobie. Słynny spór w sztuce na początku XVIII wieku, tak zwany *spór starożytników z nowożytnikami: querelle des anciens et des modernes*, doprowadził do ukształtowania pojęcia *modern* jako opozycyjnego do *ancient*. Wtedy to po raz pierwszy do kultury weszło rozróżnienie na nowożytne i klasyczne czy też tradycyjne. Widać to rozróżnienie również w klasycznym podziale historii na historię starożytną, średniowieczną i nowożytną: Ancient history, Middle Ages, Modern history. *Nowoczesność (modernity)* stała się epoką.

Sięgając do źródeł łacińskich pojęcie *modern* wywodzi się z łacińskiego pojęcia *modernum*, wywodzące się z kolei od *modus*, znaczącego: tryb, sposób wykonywania pewnej rzeczy, zwyczaj, technikę obrabiania czy nawet gotowania, obyczaj. Dla polskiego obserwatora skojarzenie jest oczywiste: moda - wywodzące się z tego samego łacińskiego pojęcia. Wobec tego, określenie *modern* odnosi się do nowoczesności jako mody wyższego rzędu: naszej, nowożytnej epoki, naszego trybu życia, myślenia o świecie, budowania. *Modern*, powiązane jest bardzo blisko znaczeniowo z *modernity* – nowoczesność ale bardziej odpowiednie jest tu sformułowanie nowożytność. Angielskie sformułowanie skłania do rozmyślenia o nowoczesności bardziej jako epoka, styl niż nowatorstwo.

Znaczeniowe usytuowanie polskiego pojęcia *nowoczesny* i *nowoczesność* jest odmienne od zachodnich odpowiedników. Przy analizowaniu związków między

⁷⁰ Jurgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas, Kraków, 2005, s. 15.

pojęciem *nowy* a *nowoczesny*, ze względu na wspólny trzon słowotwórczy, język polski bardziej akcentuje związek nowoczesności z nowością niż nowożytnością. Nowoczesny, zgodnie ze słownikiem języka polskiego⁷¹ oznacza: wykorzystujący lub zawierający to, co nowe w danym czasie, właściwy nowym czasom. Nowoczesny w popularnym użyciu pojęcia to nowatorski. Etymologia pojęcia nowe, sięga daleko głębiej niż do łaciny. Łacińskie *novum*, bierze się z greckiego νεός (neos), natomiast greckie pojęcie można odnaleźć w sanskrycie: नव (náva), a oznaczające: świeże, młode, młodzieńcze, energiczne. Warto zauważyć, że pojęcie to stosowano przede wszystkim w opisie roślin, zwierząt i ludzi a nie artefaktów, jak dzieje się to dziś.

W codziennym użyciu nowoczesne, oznacza właśnie: zjawisko dopiero co powstałe, świeże, w domyśle interesujące, zachęcające do kontaktu, ekscytujące. Ten aspekt nowoczesności jest w języku polskim mocniej akcentowany niż przynależność historyczna. Rozróżnienie na nowoczesny i współczesny, szalenie istotne dla teoretyków sztuki, kultury, filozofów jest dla przeciętnego użytkownika języka mgliste. Dla polskiego użytkownika w szczególności, znaczenie chronologiczne jest istotniejsze niż jego historyczno-kulturowe użycie.

Ta analiza, zwraca uwagę na różne możliwości interpretacji pojęcia nowoczesny i ich relację do nowości, które w dyskursie filozoficznym zyskały rangę oddzielnego problemu filozoficznego. Potoczne, polskie znaczenie pojęcia nowoczesny zdaje się być bliższe jego głębszego, filozoficznego znaczenia niż jego użycie angielskie, jest to sytuacja rzadka dlatego warto ją tutaj podkreślić. Nowoczesność to świeżość, młodzieńczość oraz co łączy się z tymi pojęciami orientacja na proces, rozwój, przyszłość. Korelującą z tą propozycją, najdojrzalszą, w opinii autora pracy, koncepcję nowoczesności (nowożytności) wypracował Reinhart Kosselleck:

(...) w nowożytności (nowoczesności) różnica między doświadczeniem a oczekiwaniem coraz bardziej się zwiększa, a dokładniej – że nowożytność (nowoczesność – przyp. aut.) można pojmować jako nowe czasy dopiero wówczas, gdy oczekiwania zaczynają się coraz bardziej oddalać od wszystkich dotychczasowych doświadczeń.⁷²

Nowoczesność to przede wszystkim zorientowanie świadomości na zmianę jaka może nadejść w przyszłości. Dla nowoczesnej świadomości przestrzeń doświadczeń nie jest całym światem, nie pokrywa się z horyzontem oczekiwań. To oczekiwania wyznaczają cel dążeń człowieka nowoczesnego, natomiast przestrzeń w której znajdujemy się teraz, jest jedynie materialem wyjściowym, zestawem danych z których czerpie się informację. Tu właśnie osadza się istota

⁷¹ Słownik języka polskiego, PWN.

⁷² Reinhaert Kosselleck, *Erfahrungsraum und Erwartungshorizont* [w:] *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M., 1979. Za: Jurgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Univesitas, Kraków, 2005, s. 21.

tego co nowoczesne: jest to przede wszystkim to, co człowiek nowoczesny chce osiągnąć, jest wyjściem w przyszłość. Ten walor pojęcia nowoczesność świadczy o jego normatywnym charakterze, nowoczesne nie odnosi się do tego jak jest, ale do tego jak powinno być. Jest wizją tego jak ludzie powinni żyć, mieszkać, bawić się, uprawiać sztukę, w czym powinni chodzić ubrani. To normatywne roszczenie zastępuje kolektywne porządki tradycji społeczeństw przednowoczesnych, w których to co *się powinno* określał kanon.

Miejsce tradycyjnych doświadczeń minionych pokoleń zajmuje teraz doświadczenie postępu, które horyzontowi oczekiwań, dotąd mocno zakorzenionemu w przeszłości, nadaje *historycznie nową, utopijnie wciąż rozciągłą jakość*.⁷³

Koncepcje nowoczesności zawsze więc kreślą nierealną, czasem utopijną, rzeczywistość bo taka jest właśnie wizja postępu cywilizacji nowoczesnej. Produkt nowoczesny, czy jest to krzesło czy miasto oferuje nam nową jakość zorientowaną na realizację oczekiwań dotyczących tego jak rzeczywistość powinna wyglądać – realizującą się w przestrzeni estetycznej, technicznej czy społecznej. Każda decyzja projektowa ma w istocie charakter normatywny. Jest formą odpowiedzi na pytanie o dążenia człowieka.

3.3 Czy nowość jest jeszcze nowoczesna?

Samotranscendująca się nowoczesność uwidacznia się w nowości. Człowiek nowoczesny oczekuje od produktu nowatorstwa. Co jednak dzieje się z nowym produktem w przestrzeni społecznej – gdy nowość wkracza w przestrzeń rynku czy polityki?

Zmęczenie ciągłym bombardowaniem nowością współczesnego człowieka znane jest każdemu. Warto jednak prześledzić zagrożenia związane z przyjęciem takiej strategii rynkowej, ponieważ przeniknęła ona życie współczesnego człowieka, również architekta.

Obrazową ilustracją procesu instrumentalizacji nowości może być alegoria o fioletowej krowie – *purple cow*, będącą hasłem przewodnim koncepcji Setha Godina, zaprezentowanej w *Purple Cow: Transform Your Business by Being Remarkable*. Pochodzenie tytułu książki i nazwy koncepcji Rob Walker tłumaczy następująco:

⁷³ Jurgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Univesitas, Kraków, 2005, s. 22, cudzysłów za: Reinhaert Kosselleck, *Erfahrungsraum und Erwartungshorizont* [w:] *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M., 1979.

Tytuł publikacji tłumaczy anegdota o rodzinnej przejażdżce po Francji. Z początku rodzina jest zauroczona sielankowymi krowami, jednak po dwudziestu minutach widok tych krów powszedniejsze i stają się one nudne. Gdy przed oczami pojawi się fioletowa krowa – „to byłoby interesujące”, pisze Godin. Uważa, że „większość produktów jest niewidoczna,” podobnie jak większość działań marketingowych. Oznacza to, że należy tworzyć „niesamowite” rzeczy jeśli mają one osiągnąć sukces na rynku. Musi być coś o czym ludzie mogą porozmawiać. (...) Ważne jest, by przyrzeć się tej metaforze dogłębnie: Krowa nie jest niesamowita bo produkuje więcej mleka lub ma mniejsze zapotrzebowanie żywieniowe czy funkcjonuje jako odtwarzacz MP3 i aparat cyfrowy. Jego fioletowość nie jest innowacją, jest nowinką.⁷⁴

W malowniczym francuskim pejzażu, wypełnionym zdrowymi krowami dającymi zdrowe mleko to fioletowa krowa wzbudzi nasze zainteresowanie, to o fioletowej krowie będziemy rozmawiać. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt że fioletowa krowa: *nie daje więcej mleka, nie ma mniejszego zapotrzebowania żywieniowego i nie funkcjonuje jednocześnie jako odtwarzacz MP3*. Tu zawiera się prawdziwe zagrożenie, które można milcząco przyjąć: fioletowa krowa, skoro nie wzbudza zainteresowania ze względu na jej cechy funkcjonalne – może ich nie mieć. Może więc: dawać mniej mleka i jeść więcej, pomijając oczywiście zdolność odtwarzania plików MP3, co byłoby wygórowanym życzeniem. Tak zwany ‘*wow-factor*’ - współczynnik fajności, zdominował przestrzeń wartości realizujących się w projektowanym obiekcie czy produkcie.

Seth Godin, twórca koncepcji *purple cow*, i będący jej wielkim entuzjastą, nosi się kolorowo i pstrokato, przed twórcą stawia wybór:

Jesteś albo Fioletową krową albo niczym ciekawym. Jesteś albo niezwykły albo niewidoczny. Dokonaj wyboru.⁷⁵

Wybór: *fioletowa krowa lub nic*, jest dla współczesnej kultury, nawet środowiska przyrodniczego, ogromnym zagrożeniem. *Fioletowość* produktu, oczywiście również dzieła architektury, zostaje bowiem uznana za jedyną istotową cechę projektowanego przedmiotu. *Fioletowość wystarcza*.

W tak przedstawionym scenariuszu największym zagrożeniem jest, wciąż trzymając się metafory krów i sięgając do języka Martina Heideggera: zapomnienie o krowach. O tych krowach, które na co dzień dają mleko. W przestrzeni zorientowanej na *współczynnik fajności* zapomniane są pojęcia jakości produktu oraz odpowiedzialności wobec jego odbiorcy, nie mówiąc o środowisku.

⁷⁴ Walker Rob, *BUYING IN, The secret dialogue between what we buy and who we are*, Random House, New York, N.Y. 2008, s. 7. Tłumaczenie autora.

⁷⁵ Seth Godin, *Purple Cow: Transform Your Business by Being Remarkable*, Portfolio, 2003, wstęp. Tłumaczenie autora.

Warto powtórzyć: *Krowy, potem jak widziałeś jedną, dwie, dziesięć są nudne. Fioletowa krowa ... to jest coś!* Ciągłe pragnienie czegoś *po prostu niesamowitego*, powoduje zubożenie rzeczywistości o jej prawdziwą treść. Pierwotna funkcja przedmiotu zostaje zapomniana, często celowo zapomniana; krowy nie dają mleka, w domach się nie mieszka, na ławkach w parku się nie siedzi, w biurach się nie pracuje. Słynnym tego przykładem jest wypowiedź Venturiego dotycząca placu:

Kolejną kulą u nogi nowoczesnej architektury jest odczuwanie przymusu budowania placu. Rodzi się on z naszej uzasadnionej miłości do włoskich miast. Jednak otwarte place rzadko kiedy są właściwe dla współczesnego amerykańskiego miasta, chyba że dla wygody pieszych skracających sobie drogę. Plac jest, w istocie, nieamerykański. Amerykanie nie czują się komfortowo siedząc na placu, powinni pracować w biurze, lub siedzieć w domu z rodziną i oglądać telewizję. Sprawy domowe oraz weekendowe wyjazdy zastąpiły zwyczaj przebywania na placach.⁷⁶

Według Venturiego funkcją placu nie jest to że jest on placem – miejscem zgromadzenia mieszkańców miasta. Funkcjonalnie jest on jedynie przejściem, ludzie nie powinni na nim przesiadywać, rozmawiać, kupować, biesiadować czy nawet słuchać razem muzyki bo powinni siedzieć w domu i oglądać telewizję a w weekend jechać gdzieś samochodem. Píše to jeden ze światowej sławy teoretyków architektury niecałe 50 lat temu.

Placowi, wobec tego, pozostaje jedynie bycie obiektem estetycznych przeżyć, jego istotowym walorem jest widzialność. Z tego wynikają niecodzienne propozycje zagospodarowania placu. Abstrakcyjne, często niefunkcjonalne geometryczne wzory, rzadkie rośliny, instalacje artystyczne, nowatorskie formy oświetlenia stały się treścią placu ostatnich dekad. Jest to pozostałość ponowoczesnego myślenia o przestrzeni, przekonanie że należy przestrzeń zapełnić znaczeniem, symbolem. Projektanci prześcigają się w propozycjach na nową formę, niestety zapominając często o społecznej funkcji projektowanego obiektu.

Tak nakreślona nowość zatraciła swoją normatywną rolę jaką pełniła w tak zwanym klasycznym okresie modernizmu, czyli pierwszej połowie XX wieku. Poszukiwanie nowych zjawisk pełniło w tym okresie istotną krytyczną rolę; erodowało skostniałą strukturę społeczno-kulturową, wskazywało możliwości innych rozwiązań, że można inaczej, nasyciło dyskurs społeczny krytyczną perspektywą. Kontrast nowych zjawisk i zachowań niósł ze sobą wyzwoleniczą moc.

Mary McLeod obrazowo przedstawia te zmiany opisując zmianę trendu w projektowaniu wnętrz dokonującą się na początku XX wieku: pozornie

⁷⁶ Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA New York, 1966, s. 130. Tłumaczenie autora.

niewielka zmiana, jaką było zunifikowanie pomieszczeń jeżeli chodzi o płęć.⁷⁷ Pokój kobiety nie musi niczym się różnić od pokoju mężczyzny, podobnie przestrzenie wspólne w domu nie muszą nosić znamion płci, w salonie nie potrzeba oddzielnych stołów dla pań do szydełkowania i panów do palenia cygar. Tak nieznaczące z pozoru zmiany były paliwem dla ogromnych zmian społecznych dokonujących się na przełomie XIX i XX wieku; kobieta mogła uczestniczyć w popołudniowym męskim rytuale palenia cygara, mogła dyskutować, mogła w końcu bez skrępowania nosić spodnie.

Nowość była impulsem, krytycznym wskazaniem na nieuzasadnioną apodyktyczność rozwiązań i form. Jeszcze przed I Wojną Światową, kilka lat przed tym gdy Walter Benjamin w swoich *Pasażach*⁷⁸ opisuje postać *flaneura* (w latach 1927-40, książka wydana po śmierci autora) fenomen włóczenia się po mieście bez celu, odwiedzania kawiarni, galerii, spotykania się ze znajomymi *na mieście* bez podyktowanej po temu okazji był dla ówczesnej społeczności nie do przyjęcia. Był oznaką ordynarnego nieróbstwa i źle pojętej nonszalancji. Dziś, wizyty w kawiarniach, udział w dyskusjach, wystawach jest oznaką kultury osobistej. Współczesne oczywistości, które zawdzięczamy modernizmowi, również dotyczące zachowania człowieka w przestrzeni, gdy spojrzeć na zmiany społeczne z perspektywy stuleci były rewolucyjne. Dziś, w przestrzeni cywilizacji zachodu trudno jest spodziewać się jakichkolwiek zmian o takim zakresie.

Nowość przestała być nowoczesna, chronologiczne samotranscendowanie formy dla naszego życia, samo w sobie nie pełni żadnej istotnej roli. Zagarnięcie architektury przez rynek rozpuściło społeczne roszczenia projektu nowoczesności, pozostawiając architekturę nowoczesną jako styl: wyabstrahowane od uwarunkowań społecznych, technologicznych i prawnych zestawienie formalne. Walter Gropius w jednym ze swoich esejów pisze że *największą klęską modernizmu było to, że stał się on modny*.⁷⁹

⁷⁷ Mary McLeod, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989.

⁷⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2005.

⁷⁹ Patrz: W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, New York, Collier Books, 1962.

4. Nowość a Ponowoczesność

4.1 Pojęcie ponowoczesności

Zdefiniowanie pojęcia ponowoczesności w architekturze samo w sobie jest zagadnieniem wymagającym przeprowadzenia badań i wykracza poza zakres niniejszej pracy. Mary McLeod, teoretyk architektury proponuje najprostsze i najpopularniejsze użycie tego pojęcia, na którym można oprzeć początek rozważań o ponowoczesności. Jest to:

Pierwsze, i nadal najbardziej rozpowszechnione, rozumienie pojęcia odnosi się do tendencji odrzucającej formalne i społeczne ufundowanie nowoczesnego ruchu i obejmuje szerszy formalny język, który często jest figuratywny i historycznie eklektyczny.⁸⁰

W okresie postmodernizmu zdano sobie sprawę z jałowości projektu nowoczesności skonfrontowanego z rzeczywistością dojrzałego kapitalizmu. Gdy architektura stała się towarem jak każdy inny, normatywnego impulsu nowatorstwa nie doszukiwano się w społecznej mocy architektury a w jej dyspozycji do komunikowania symboli.

Jeśli istnieje jeden cel, który łączy (...) różne [postmodernistyczne] zapatrywania, to jest nim poszukiwanie architektonicznej komunikacji - chęć, aby architektura była narzędziem kulturalnej ekspresji. Postmodernistyczni praktycy i krytycy mają tendencję do poszukiwania ideologicznego umocowania swoich działań nie w programie, funkcji czy konstrukcji, ale w znaczeniu.⁸¹

Znaczenie stało się paradygmatycznym problemem architektury ponowoczesnej. Elityzm estetyczny architektury nowoczesnej, brak możliwości weryfikacji jej

⁸⁰ Mary McLeod, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989, s. 24. Tłumaczenie autora. W oryginale: The first, and still most common, understanding of the term refers to the tendency that rejects the formal and social constituents of the modern movement and embraces a broader formal language, which is frequently figurative and historically eclectic.

⁸¹ Mary McLeod, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989, s. 24. Tłumaczenie autora. W oryginale: If there is any single objective that unites (...) various [postmodern – przyp. aut.] concerns, it is the search for architectural communication, the desire to make architecture a vehicle of cultural expression. Postmodern practitioners and critics have tended to seek ideological justification, not in program, function, or structure, but in meaning.

społecznego sukcesu i przede wszystkim zwiększający się dobrobyt klasy średniej Stanów Zjednoczonych wygenerował potrzebę znaczenia.

Znudzona abstrakcyjnymi formami publiczność architektoniczna oczekiwała form dla niej zrozumiałych, sięgających do znanych wzorców identyfikowanych najczęściej ze sztuką XIX wieku. Architekt powinien powrócić do ludu i komunikować zrozumiałe dla niego symbole – stąd nostalgiczny historycyzm wczesnego postmodernizmu. Architekt powinien nasycić znaczeniowo przestrzeń bezpłciową, w której jedynie się żyje, powinien życie zmotoryzowanego konsumenta urozmaicić – stąd gęstość zdarzeń i poetyckość miasta, obrazowo zaprezentowana w *Niewidzialnych Miastach* Italo Calvino.⁸²

Postawy domagające się od architektury (po)nowoczesnej mocy komunikowania symboli nie były w latach sześćdziesiątych XX wieku, czyli początkach postmodernizmu, niczym nowym. Postawy krytyczne wobec nowoczesności były wielokrotnie wyrażane wcześniej, niemniej nigdy nie doczekały się powszechnego uznania. Jest to tendencja dialektycznie zawarta w każdym procesie kulturowym; to co racjonalne przeciwstawione zostaje irracjonalnemu.

Można tu przytoczyć obrazową anegdotę z 1925 roku; włoski krytyk architektury i sztuki Michelucci pisze o *potrzebie fantastyczności* (need for fantastic) w architekturze. Wspomniany autor zakłada nawet pismo *Fantastica* szerzące idee melodycznej i literackiej architektury przeciwstawiające się bezdusznosci nowoczesności. Z niebywałą dla współczesnego obserwatora prostodusznością pisze:

Ze względu na środowisko [kulturowe] i tradycję odczuwamy potrzebę melodyjnych, muzycznych ruchów w architekturze (...) nowoczesne konstrukcje powinny zdobyć się na kilka nielogicznych, nieoczekiwanych elementów (...) Dynamika jest świadectwem wewnętrznego życia i ciągłego podboju [ducha].⁸³

Budynki pomimo swojej nowoczesnej konstrukcji powinny zawrzeć w sobie kilka *nielogicznych, zaskakujących elementów*. Tendencje te 40 lat później doczekały się swojego rozkwitu. Dziewiętnastowieczne hasło *Less is more*, rozpowszechnione głównie za sprawą Miesa van der rohe, będące określeniem identyfikującym modernistyczną rewolucję w architekturze, będącą zasadniczą częścią kształtującego się w XX wieku nowoczesnego społeczeństwa charakteryzującego się nastawieniem na demokratyzację architektury, zapewnienie masie ludności podstawowych warunków zamieszkania, usprawnienie życia społecznego, emancypację, wprowadzenie prawa głosowania

⁸² I. Calvino, *Niewidzialne Miasta*, Collegium Columbinum, Kraków, 2005.

⁸³ Patrz: Massimo Scolari, *The New Architecture and The Avant-Garde*, 1973. Tłumaczenie autora. W oryginale: For reasons of environment and tradition we feel the need for melodious, musical movements in architecture (...) modern constructions should conquer a few illogical, unexpected elements (...) Movement is an indication of inner life and lasting conquest.

dla kobiet, dla czarnej ludności, gigantyczne zmiany w wymiarze oczekiwań w stosunku do codziennego życia, choćby: organizacja przestrzeni kuchni gospodarstwa domowego, zmiany w higienie, fakt posiadania przestrzeni prywatnej w swoim miejscu zamieszkania, nawet posiadania własnego łóżka, powszechna w Europie umiejętność czytania i pisania. Wszystko to zostaje ponad pół wieku później skontrastowane z hasłem *Less is bore* – będącym symbolem nieprzystawiania projektu nowoczesności do kulturowego zapotrzebowania po-nowoczesnego konsumenta, oczekującego nowych, autentycznych przeżyć.

Teoretyczne podwaliny dla architektury ponowoczesnej wyłożył Robert Venturi w 1966 w głośniejszej publikacji *Complexity and Contradiction in Architecture*. Główną tezę rozprawy było przekonanie o kulturowej wielowarstwowości architektury. Architektura jest wewnętrznie, semantycznie napięta i zadaniem architekta jest to napięcie eksplikować. Wielowarstwowość, wielowątkowość i wewnętrzne skomplikowanie dzieła architektonicznego wywołuje w odbiorcy poczucie niepokoju i chęć ciągłej eksploracji znaczeń w nim zawartych. Na poparcie swojej tezy w początkowej części książki wskazuje na sytuację napięcia z którymi odbiorca architektury się spotyka:

(...) miejska ulica wskazuje kierunek gdy rozumieć ją jako drogę a jest statyczna jako miejsce.⁸⁴

Dla współczesnego czytelnika powyższa obserwacja jest niedorzeczna, czy raczej banalna; obrazem skomplikowania znaczeń tego czym jest ulica jest to, że jest statycznie pojętym miejscem jednak dokądś prowadzi. W tym samym rozdziale Venturi zadaje czytelnikowi pytanie:

Apartamenty Luigiego Moretti przy Via Parioli w Rzymie – czy są one jednym przedzielonym budynkiem czy dwoma połączonymi?⁸⁵

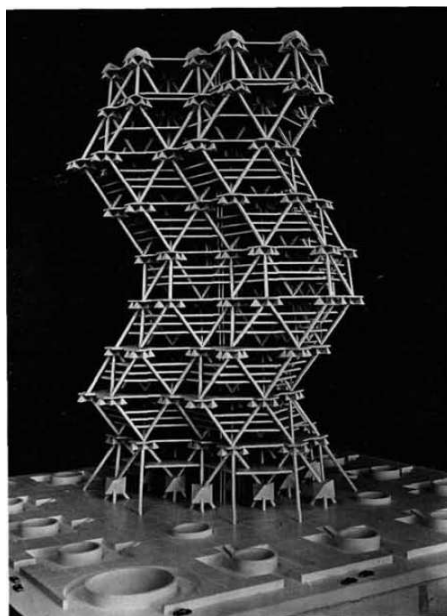
Warto uzupełnić, że pytanie to odnosi się do dwuskrzydłowego budynku połączonego łącznikiem. Według Venturiego powyższe obserwacje są świadectwem wewnętrznego napięcia znaczeń zawartych w architekturze i świadczą one o unikatowej jakości dzieła architektonicznego. Zadaniem architekta jest tutaj projektowanie tak zwanej *trudnej całości* wynikającej z

⁸⁴ Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA New York, 1966, s. 22. Tłumaczenie autora. W oryginale: (...) an urban street is directional as a route yet static as a place.

⁸⁵ Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA New York, 1966, s. 21. Tłumaczenie autora. W oryginale: Luigi Moretti's apartments on the Via Parioli in Rome: are they one building with a split or two buildings joined?

zestawienia nieprzystających elementów, z kształtowania percepcyjnego zagubienia, nakładania symboli.

Architektura ponowoczesna, by spełnić swoje założenia, kontestuje dominujące znaczenie czynników racjonalnych – jak funkcja czy konstrukcja obiektu, na rzecz wolności twórczej.



il. 3. Mies van der Rohe and Johnson. Seagram Building. Nowy Jork. il. 4. Kahn. Projekt biurowca - Office Tower, Philadelphia. Model. Źródło ilustracji: Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA New York, 1966, s. 50.

Venturi, porównując projekt Seagram Building z projektem budynku biurowego w Filadelfii stwierdza że prostokątna siatka Seagram Building jest niepotrzebną restrykcją, używając sformułowania Kahna – gorsetem ograniczającym możliwości twórcze architekta. Budynek w Filadelfii natomiast oddaje prawdziwe znaczenie walki konstrukcji z wiatrem by potem dodać: ale rzeczywiście kosztem niemożności zaprojektowania normalnych wind i znaczącym ograniczeniem powierzchni użytkowej budynku.⁸⁶

Uwarunkowania funkcjonalne w ramach myślenia postmodernistycznego zostały tak dalece zmarginalizowane, że stawiają pod znakiem zapytania sens realizacji budynku. Teoretycy ponowoczesności widzieli w tym bogactwo ponowoczesnej kultury.

⁸⁶ Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA New York, 1966, s. 50.

4.2 Postmodernizm – kulturowe zaplecze koncepcji

Wewnętrzna sprzeczność, postulowana przez postmodernistycznych architektów, była reakcją na światopoglądowy kryzys dokonujący się w tamtych czasach. Było to przede wszystkim przesunięcie zainteresowania z tego co racjonalne w stronę tego co irracjonalne. Można w ogromnym skrócie przytoczyć niektóre z wydarzeń mających wpływ na powstanie koncepcji ponowoczesności.

Znaczącą w tym rolę odegrały obserwacje metodologiczne przekreślające możliwość odkrycia klasycznie pojętej prawdy i podważające autorytet nauki. Przyczyniły się do tego głośne publikacje *Struktura rewolucji naukowych*⁸⁷ Thomasa Kuhna, *Logika odkrycia naukowego*⁸⁸ Karla Poppera oraz najbardziej rewolucyjna *Przeciw metodzie*⁸⁹ Paula Fayerabenda. Publikacje te odpowiednio: podważały statut prawdy jako czegoś statycznego, wiązały logikę odkrycia naukowego ze społecznymi uwarunkowaniami uprawiania nauki, czy wskazywały na niemożliwość określenia samego pojęcia naukowości. Przeniknięcie tych idei w przetworzonej, uproszczonej postaci do kultury popularnej wzmocniły resentymenty społeczne związane z nauką.

Ogromna popularność psychoanalizy przyczyniła się do widzenia racjonalnego jako będącego w służbie nieuświadomionych popędów. Podobnie Michel Foucault uznawał że dyskurs nauki i dyskurs społeczny są przesycone władzą. Działania zmierzające do racjonalizacji procesów związanych z funkcją uznawano za ograniczenie autonomii ciała – szpital, szkoła, mieszkanie stały się metaforycznymi więzieniami projektowanymi przez pozbawionych emocji architektów.⁹⁰ Metafora mieszkania jako maszyny spotkała się z powszechnym atakiem ze strony ponowoczesnych teoretyków – wynikało to z obawy o integralność osoby ludzkiej w świecie, w którym wszystkie procesy się optymalizuje.

Powstające ruchy hipisowskie negowały postęp i promowały postawy prostego harmonijnego życia w zgodzie z naturą i popędami. Zwiększająca się mobilność ludności prowokowała kontakty międzykulturowe i powstające na ich podstawie poczucie relatywizmu.

⁸⁷ Kuhn, T.S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press, 1962

⁸⁸ Popper, Karl, *The Logic of Scientific Discovery* New York, NY: Routledge Classics, 1959.

⁸⁹ Fayerabend Paul, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (1975), First edition in M. Radner & S. Winokur, eds., *Analyses of Theories and Methods of Physics and Psychology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970.

⁹⁰ Patrz: Foucault M., *Nadzorować i karać*, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, wyd I: Warszawa 1993.

Kryzys ten w latach siedemdziesiątych podsumowuje F. Lyotard w słynnej *Kondycji Ponowoczesnej*.⁹¹ Ogłasza upadek wielkich narracji. Kondycji ponowoczesnej nie da się zamknąć w jednej teorii, jednym opisie, należy na nią patrzeć z perspektywy wielu, często wzajemnie się wykluczających perspektyw. Nie ma np.: jednej historii, jednej nauki o moralności czy wreszcie jednego słusznego sposobu zamieszkiwania – są to wielkie narracje, będące wyrazem dominacji wyjąłowanej kultury zachodu nad innymi kulturami. Rzeczywistości bowiem nie da się zamknąć rozumowo w jednej teorii, jest na to zbyt bogata i zawsze wymyka się próbie teoretycznego ujęcia, jest jej zawsze dla danej teorii ‚zbyt dużo‘. Dlatego nie ma możliwości wykonstruowania jednego systemu, porządku, stylu, a zastępują je lokalne, partykularne narracje. Kultura ponowoczesna jest kulturą pluralistyczną, jest zestawieniem kultur, tradycji, metod.⁹²

Recepcja koncepcji ponowoczesności skutkowałą mass produkcją małych narracji często pełnych sprzeczności. Sprzeczność, brak konsekwencji logicznej, literacki lub metafizyczny charakter teorii naukowych, przestał być dla akademickiego dyskursu, również architektonicznego, czymś dyskwalifikującym.

Kryzys metodologiczny zrównał wszystkie możliwe podejścia do rzeczywistości, przez co anulowane zostały roszczenia do ważności teorii a sukces teorii czy koncepcji mógł być mierzony tylko retoryczną skutecznością w ramach dyskursu. W ten sposób zniwelowane do jednego poziomu zostały rozmaite koncepcje dotyczące architektury: poetyka przestrzeni, hermeneutyka przestrzeni czy późniejsza dekonstrukcja stały się równie uzasadnionymi podejściami co na przykład perspektywa krytycznego regionalizmu czy architektury ekologicznej, nie mówiąc o tak podstawowych kryteriach jak efektywność, ekonomika czy funkcjonalność obiektu.

W wyniku tego procesu wyraz architektoniczny zdominował przestrzeń rozmyślań o architekturze: czy to w zakresie komunikacji symbolicznej, znaczenia, semiotyki architektury czy nastroju, ducha miejsca.

Zagubienie metodologiczne doprowadziło również do równouprawnienia sposobów argumentacji. Kryterium racjonalności było tylko jednym z kryteriów oceny pozycji teoretycznej. Doprowadziło to do ogromnego zagubienia w teorii architektury, pozwalało bowiem na wypowiedanie i publikowanie niedorzeczności o ile doczekiwały się one akceptacji publiczności architektonicznej.

Dla przykładu można przytoczyć samozaprzeczające deklaracje Bernarda Tschumiego, jednego z najistotniejszych teoretyków architektury postmodernistycznej:

⁹¹ Pierwsze wydanie: F. Lyotard, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979

⁹² Patrz: Welsch W., *Nasza posmodernistyczna moderna*, Oficyna naukowa, Warszawa, 1998.

(...) obecnie architektura już nie dotyczy kompozycji czy ekspresji funkcji.⁹³

Skoro architektura nie jest istotnie związana z tym, by być kompozycją tego, co funkcjonalne (modernizm) oraz by komunikować swoją funkcją znaczenie (postmodernizm), to nasuwa się pytanie czym wobec tego jest architektura? Trudno jest we współczesnej teorii architektury znaleźć trzecią drogę, zresztą teksty Tschumiego jej nie wskazują.

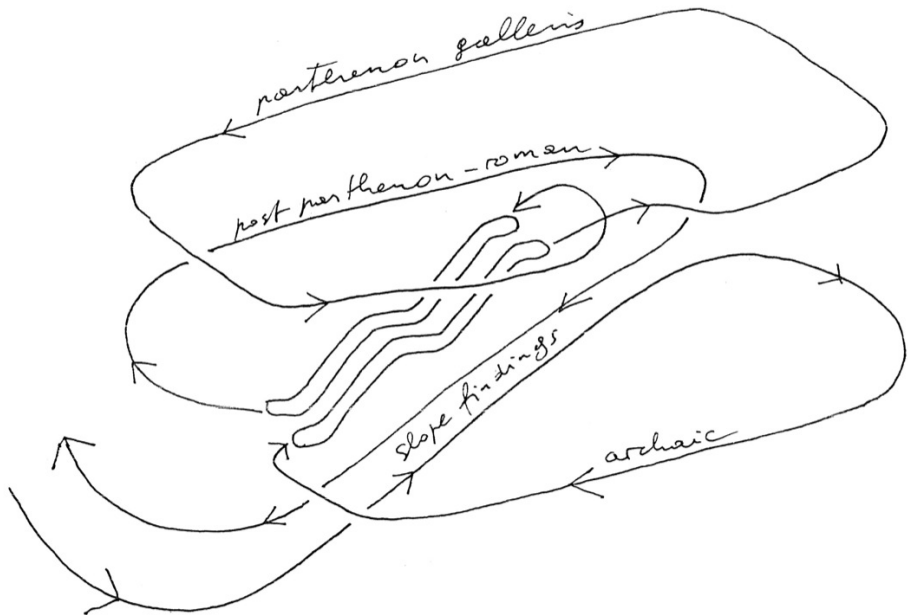
Podobnie w realizacjach architektonicznych autora nie da się znaleźć znamion innego podejścia niż właśnie interpretowanie architektury jako kompozycji i ekspresji funkcji obiektu. Jako przykład można się posłużyć ostatnią realizacją Tschumiego, budynek muzeum zlokalizowany w Atenach, *New Acropolis Museum*.



il. 5. Bernard Tschumi, New Acropolis Museum, wnętrze sali wystawowej, 2009, źródło: Bernard Tschumi Architects.

Na przedstawionym zdjęciu (il. 5) znajduje się jedna z sal wystawowych w muzeum. Trudno o bardziej wymowną ilustrację ekspresji funkcji niż zaprezentowana. Zestawienie eksponatów, antycznych rzeźb z kolumnadą słupów podtrzymujących budynek idealnie wpisuje się w funkcję i charakter prezentowanych obiektów. Funkcja i konstrukcja obiektu są elementami znaczącymi, pełnią określoną symboliczną rolę i uzupełniają się.

⁹³ Tschumi, Bernard. *Cinéma Folie: Le Parc de la Villette*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987, źródło: Hill J., *Actions of Architecture, architects and creative users*, London and New York, 2003, s. 71. Tłumaczenie autora.



il. 6. Bernard Tschumi, New Acropolis Museum, szkic autora opisujący koncepcję funkcjonowania budynku, 2009, źródło: Bernard Tschumi Architects.

Realizacje o takim rozmachu ze względów praktycznych, o których architekt nie może zapomnieć, muszą również działać w niezakłócony sposób. Architekt może deklarować brak zainteresowania zagadnieniami funkcjonalnymi, jednak jest to jedynie retoryczny gest. Nie ma w budynku o takiej wielkości i budżecie miejsca na rezygnowanie czy pomijanie funkcji obiektu. Powyższy szkic (il. 6), samego Tschumiego, prezentujący schemat funkcjonalny obiektu jest tego świadectwem. Oba przykłady świadczą o rozejściu między retorycznymi deklaracjami projektanta a jego realizacjami, co paradoksalnie wpływa na korzyść realizacji.

Karkołomne rozumowanie w kanonie ponowoczesnym, prowadzi niekiedy do wyjątkowo kłopotliwych wniosków, które dodatkowo obnażają jałowość przyjętych założeń. Jako przykład można podać wypowiedź wspomnianego powyżej autora:

Jeśli architekci są w stanie świadomie stosować takie zabiegi [artystyczne] jak powtórzenie, zaburzenie rytmu czy przeciwstawienie w procesie poszukiwań formy architektonicznej, to czy nie mogliby dokonywać tego samego w stosunku do aktywności [użytkowników] dokonującej się w obiekcie? Skok o tyczce w kaplicy, jazda na rowerze w palce, spadochroniarstwo w szybie windy? Stawianie takich pytań okazuje się bardzo stymulujące. Lub na odwrót: najbardziej zawila i przewrotna organizacja przestrzeni mogłaby służyć jako mieszkanie dla przeciętnej rodziny z przedmieść (...) Architektura przestała być ramą dla

działań, a stała się samym działaniem. To wszystko sugeruje, że architekt musi wytworzyć ‘szok’, jeśli architektura ma coś komunikować.⁹⁴

Propozycje absurdalnych aktywności podejmowanych w budynku lub próba projektowania środowiska codziennego w możliwie najbardziej przewrotnych warunkach traktowana jest jako inspiracja do poszukiwań. Jest to błąd we wnioskowaniu. Wnioskiem Tschumiego (wyprowadzonym ze słusznego stanowiska, że należy myśleć kreatywnie o przestrzeni i nie hamować wyobraźni konwencją w poszukiwaniu rozwiązań) jest to że architektura, by pełnić swoją rolę jako komunikat, musi szokować. Pozostaje zadać bardzo proste pytanie: dlaczego?

Nawet jeśli przyjmujemy oczekiwania postmodernistów, że zadaniem architektury jest komunikacja, dlaczego ten komunikat miałby szokować, dlaczego miałby być mocny? Karsten Harries słusznie pyta: Czy rzeczywiście chcemy żyć w środowisku, które wciąż wyprowadza nas z równowagi, czy nie mamy w codziennym życiu wystarczająco dużo destabilizujących doznań?⁹⁵ Życie w takim środowisku musiałyby być bardzo kłopotliwe.

Warto przytoczyć jeszcze jedną kłopotliwą uwagę Tschumiego, tym razem odnoszącą się do niezależności dziedziny architektury:

(...) tworzenie architektury nie różni się znacznie od wypalania zapalek bez celu.⁹⁶

Jest to uwaga z eseju autora zatytułowanego *The Pleasure of Architecture* – sam tytuł sugeruje treść rozważań – prawdziwa architektura nie ma celu, przyjemność z obcowania z architekturą bierze się ze swobodnej gry form, które odbiorca percypuje. Sytuuje to architekturę w dziedzinie sztuki; w tym samym miejscu co rzeźbę czy instalację. Jest to po prostu błąd faktyczny prowadzący do aporii. Jeśli architektura nie ma celu innego poza bycia formą przestrzenną to dlaczego nie jest nazywana po prostu rzeźbą. Idąc dalej tym tropem, jeśli architektura w swoim założeniu nie ma do czegokolwiek służyć, bo gra form i znaczeń dzieje się sama w odbiorcy, to po co ją robić?

⁹⁴ Tschumi, Bernard. *Spaces and Events* [w:] *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London: Architectural Association, 1990, s. 94. Tłumaczenie autora. W oryginale: For if architects could self-consciously use such devices as repetition, distortion or juxtaposition in the formal elaboration of walls, couldn't they do the same thing in terms of the activities that occurred within those very walls? Pole-vaulting in the chapel, bicycling in the Laundromat, sky-diving in the elevator shaft? Raising these questions proved increasingly stimulating: conventional organizations of spaces could be matched to the most surrealistically absurd sets of activities. Or vice-versa: the most intricate and perverse organization of spaces could accommodate the everyday life of an average suburban family (...) Architecture ceases to be a backdrop for actions, becoming the action itself. All this suggests that 'shock' must be manufactured by the architect if architecture is to communicate.

⁹⁵ Patrz: Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997, s. 78.

⁹⁶ Tschumi, Bernard. 'The Pleasure of Architecture', [w:] *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London: Architectural Association, 1990, s. 52. Tłumaczenie autora.

Postmodernistyczne roszczenie do tego by architektura była komunikatem symbolicznym nieuchronnie prowadzi do aporii. Architektura ponowoczesna ma uwolnić stłamszonego nowoczesnością obserwatora poprzez frywolną grę znaczeń. Miasto staje się w tym ujęciu przestrzenią symboliczną, interpretowaną przez użytkownika – proces interpretacji pozostawiony zostaje odbiorcy, nic nie jest mu narzucane: ani funkcjonalnie uwarunkowane zachowania (modernizm) ani kulturowy nakaz autorytetu do odczytywania symboli w określony sposób (architektura tradycyjna). Jest to nieprawda, ponieważ architektura jako komunikat zawsze niesie ze sobą jakieś znaczeniowe intencje. Bernard Tschumi opisując swoją realizację w Parc de la Villette, odnosi się do założeń parkowych Williama Kenta, na których się wzorował.

Park Williama Kenta prezentuje subtelną dialektykę między zorganizowanym krajobrazem a [uporządkowanymi] elementami architektury (...) Lecz te 'ruiny' mają być odczytywane mniej jako elementy malowniczej romantycznej kompozycji ile raczej jako rozrzucone elementy uosabiające ład. Pomimo prezentującego się chaosu, ład jest wciąż obecny jako niezbędna przeciwwaga do zmysłowej obecności krętych strumieni. Bez oznak ładu park straciłby znamiona 'rozumu'. A odwrotnie, bez swobodnej zmysłowości – drzew, krzewów, dolin – pozostałby jedynie symbol, w milczącej, skamieniałej obecności.⁹⁷

Błąd logiczny polega na jednoczesnym wycofywaniu się od nadawania znaczenia i nadawaniu znaczenia. Tschumi nie tylko zakłada określoną funkcję symboliczną obiektu, ale sam mówi jaka ona jest. Należy zwrócić uwagę na wypowiedź autora: *te ruiny należy czytać jako...* - jest to oczywiście kulturowy nakaz interpretacyjny, jak należy odpowiednio odczytywać architekturę. Architekt mówi nam jakie symbole są zawarte w jego dziele i jak należy je odczytywać – jest to postawa przednowoczesna, autorytarna, narzucająca odbiorcy określony *kanon architektury* – postawa, której zarówno nowocześni jak i ponowocześni teoretycy zawsze się wystrzegali.

Rola architektury jako komunikatu, jak to zostało przyjęte przez postmodernistów, z konieczności będzie prowadzić do uwikłania autora w produkowanie określonego znaczenia. Narzucanie czy sugerowanie sposobów interpretacji jest nieuniknione.

Niezależność i prymat znaczenia, legitymowany ponowoczesną niezależnością architektury od uwarunkowań społecznych i technologicznych, prowadzi do sytuacji skrajnych. Przykładem tego może być House VI, zrealizowany przez

⁹⁷ Tschumi, Bernard. 'The Pleasure of Architecture', [w:] *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London: Architectural Association, 1990, s. 51. Tłumaczenie autora. W oryginale: William Kent's park displays a subtle dialectic between organized landscape and architectural elements (...) But these 'ruins' are to be read less as elements of a picturesque composition than as the dismantled elements of order. Yet, despite the apparent chaos, order is still present as a necessary counterpart to the sensuality of the winding streams. Without the signs of order Kent's park would lose all reminders of 'reason'. Conversely, without the traces of sensuality – trees, hedges, valleys – only symbols would remain, in a silent and frozen fashion.

Petera Eisenmana. Architekt by zdystansować się od postmodernizmu, w swoich pracach teoretycznych przedstawia się jako post-funkcjonalista, jednak jego argumenty są typowo postmodernistyczne, podobnie jak jego realizacje. Koncepcja projektu House VI, konsekwentnie realizowana w duchu strukturalizmu doprowadziła do powstania abstrakcyjnej kompozycji architektonicznej przy zupełnym pominięciu realnych, wyraźnie określonych przez inwestorów, potrzeb użytkownika, logiki konstrukcji obiektu, racji ekonomicznych czy konsekwencji budowlanych wynikających z podjętych decyzji formalnych a nawet zastosowania określonych materiałów budowlanych. Najgłośniejszym elementem budynku w wyniku absurdalnie przyjętych formalnych założeń autora domu jest kilkudziesięciocentymetrowe przeszklenie w sypialni. Analiza określana przez autora jako strukturalistyczna wymagała by przez sypialnie państwa domu przebiegała szpara w podłodze kończąca się subtelnym przeszkleniem. Dlatego w sypialni umieszczono 2 jednoosobowe łóżka, pomimo wiedzy autora o tym, że inwestorzy mają zwyczaj spać w jednym łóżku razem.



il. 7. Peter Eisenman, House VI, wnętrze sypialni, źródło: New Jersey Institute of Technology (Architecture History Department).

Niektóre słupy w budynku pełniły jedynie rolę ozdobną, nie pełniąc roli konstrukcyjnej. Jeden ze słupów nie dochodził do podłogi, tylko z formalnych powodów unosił się tuż ponad blatem kuchennym.

Projekt budynku nie zważał również na uwarunkowania technologiczne. Realizacja kilkakrotnie przekroczyła zakładany budżet, co sprawiło że był budowany przez 3 lata. Pomimo ogromnych kosztów budowy, dobierania materiałów najwyższej jakości już po 12 latach budynek wymagał generalnego

remontu, bo zaczął przeciekać. W trakcie remontu właściciele budynku usunęli również szparę i wstawili do sypialni dwuosobowe łóżko.

Eisenman tak uzasadnia swoje zamierzenie projektowe:

(...) wydobywanie prawidłowości głęboko osadzonych w strukturze [formalnej] obiektu i prezentowanie ich świadomości odbiorcy może być aktem o fundamentalnym znaczeniu w tworzeniu architektury.⁹⁸

Według Eisenmana, fundamentalnym zagadnieniem w architekturze jest sprawienie by użytkownik był świadom głęboko osadzonej struktury formalnej budynku. Jeremy Till, komentując wypowiedź Eisenmanna pisze literalnie: *Co z tego?*⁹⁹

Co z tego? Czy rzeczywiście w architekturze chodzi o to by komunikowała abstrakcyjny system znaków – strukturę; arbitralnie przyjętą przez architekta? Dlaczego? Jakie jest tego uzasadnienie? Nie ma. Czym jest świadomość struktury formalnej budynku? Czego podmiot jest wtedy świadom i jak to na niego wpływa? Jest to tylko ocena estetyczna, wspierająca się na tajemniczym estetycznym rytuale odczytywania znaków i pozorowanej konsekwencji kompozycji architektonicznej. Jeremy Till krytykuje podejście Eisenmana za to, że w imię funkcji reprezentacyjnej znaku upośledził budynek w jego istotnych miejscach i funkcjach.¹⁰⁰

Mamy tutaj do czynienia z pomyleniem celu i środka do osiągnięcia celu. Tekstualny czy strukturalny charakter architektury może prowokować do strukturalistycznych poszukiwań, jednak odnosi się do analizy tego co realnie dane. Analiza strukturalna, czyli analiza zbioru elementów w określonych relacjach może służyć jako narzędzie do organizacji realnie istniejących elementów, wchodzących w realne relacje w realnej przestrzeni dla realnie istniejących użytkowników. Natomiast nie da się przeprowadzić analizy strukturalnej nie osadzonej w relacjach – bo nie jest ona wtedy strukturą. Kompozycja przestrzenna, formowana zgodnie z dowolną metodą oderwana od realnych czynników po prostu nie jest architekturą, jest rzeźbą lub nawet działaniem marketingowym – nie jest dziełem architektonicznym.

Autor budynku tak broni swojego projektu:

W pierwotnym zamierzeniu [projekt] kwestionował idee zamieszkiwania poprzez przyzwyczajenie (gra słów, w angielskim: habitation, as habit – przyp. aut.). W funkcji

⁹⁸ Peter Esienman, źródło niepodane, za: Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 21 i 22. Tłumaczenie autora. W oryginale: (...) it may be a fundamental act in the making of architecture to take certain regularities which exist in a deep structure and present them systematically so that the user is aware of them.

⁹⁹ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 21 i 22.

¹⁰⁰ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 21 i 22.

[budynku] nie było niczego z pojęcia domu, co świadczyłyby o jego mieszkaniowym charakterze (w pierwszych rysunkach projektu nie było sypialni: wysuwane łóżko mieściło się w szafie). W później zaprojektowanej sypialni nie było drzwi, które mogłyby izolować dźwięki czy dać użytkownikom prywatność. Ponadto w podłodze sypialni znajdowała się sławetna szczelina, kolumna zwisła nad blatem kuchennym a łazienka wyglądała na szafę. Krótco, nic z funkcji domu nie odnosi się do istniejącej typologii posiadłości wiejskiej.¹⁰¹

Według Eisenmana projekt jest wyzwaniem rzuconym faktowi *zamieszkiwania*. Jego zamiarem było stworzenie obiektu kwestionującego samą ideę zamieszkiwania. Można taką argumentację zaakceptować gdyby budynek kwestionował zamieszkiwanie w celu demaskacji społecznych uwarunkowań zniewalających kondycję ludzką. Niemniej celem tego projektu jest sama kontestacja, stworzenie domu bez sypialni (bo takie było pierwotne zamierzenie autora), z niewygodną kuchnią ze słupem unoszącym się nad blatem oraz łazienką wbudowaną w szafę – wszystko w imię kontestacji. Podobnie wypowiada się J. Hill:

Eisenman (...) sugeruje, że najbardziej satysfakcjonujący jest budynek, który najtrudniej użytkować. W przeciwieństwie do zdradzieckiej łatwości w użytkowaniu, którą architekt utożsamia z funkcjonalizmem (...) proponuje nie-życzliwość wobec użytkownika, delikatną prowokację (...) która nie musi oznaczać wrogości.¹⁰²

Jaki jest cel takich działań? Co jest zdradzieckiego w wygodzie użytkowania? Zastanawiające jest jak można postawić tezę, że największą satysfakcję z zamieszkiwania czerpie się z budynku, który jest najtrudniejszy w użytkowaniu. Według Hilla realizacja Eisenmana jest prowokacją, która nagradza odbiorcę satysfakcją z przebywania w takim budynku i reprezentowania stylu życia pełnego uznania dla wartości estetycznych. Niemniej jest to nieprawda, choć właściciele budynku przyznają że budynek im się podoba to zupełnie słusznie nie zgodzili się na niewygodę i dostosowali budynek do swoich potrzeb. Można tutaj przytoczyć wypowiedź Suzanne Frank, właścicielki domu:

¹⁰¹ Eisenman, Peter. 'Afterword'. In Frank, s.110. Tłumaczenie autora. W oryginale: In its original incarnation it certainly questioned the idea of inhabiting, or habitation, as habit. There was nothing about the occupation of the house that was habitual (even in its first drawings it had no bedroom: the bed occupied a place in a closet, to be rolled out at night). Even when there was a bedroom it did not have a door which would close it off for auditory and visual privacy. Furthermore there was the notorious slot in the bedroom floor, the column at the dining table, and the bathroom in what appears to be a closet. In short, nothing about the house's function conformed to the existing typology of country house.

¹⁰² Hill J., *Actions of Architecture, architects and creative users*, London and New York, 2003, s. 54. Tłumaczenie autora. W oryginale: Eisenman (...) suggests that the most rewarding building is the one that is hardest to use. In contrast to the insidious user-friendliness he associates with functionalism, (...) suggests 'user-unfriendliness, a gentle provocation (...) which does not have to mean user hostility.'

Najbardziej niewygodnym elementem projektu Eisenmana (...) była szczelina w podłodze sypialni, przecinająca przestrzeń między łózkami. Zmusiło to nas do spania w osobnych łóżkach, co nie było w naszym zwyczaju. Naiwnie, żyliśmy z dwoma łózkami przez wiele lat, aż do renowacji w 1990 roku, kiedy zdecydowaliśmy się na wprowadzenie dużego łóżka unoszącego się ponad szparą. Mój mąż zlecił zrobienie wcięcia w drewnianym węzłowi łóżka tuż powyżej szczeliny, co było ukłonem w stronę zamierzenia, jednocześnie nie pozwalając nas rozdzielić – dobry pomysł, uważam.¹⁰³

Właścicielka przytłoczona wzrastającą sławą Eisenmana, przekonana że tak powinno być opowiada, że *naiwnie* przez wiele lat spała razem z mężem oddzielnie. Tak traktowany budynek przestaje być budynkiem a jest tworem kulturowym, unoszącym się symbolicznie ponad rzeczywistością w której żyje człowiek. Marketingowy czy kulturowy status budynków, takich jak House VI, podkreśla wydarzenie z późniejszych lat. Peter Eisenman, dowiedziawszy się, że Philip Johnson przyjedzie obejrzeć House VI, przed wizytą zadzwonił do właścicieli budynku z żądaniem by usunęli z pokoju dziecka kołyskę ponieważ zaburza ona kompozycję domu. Till komentuje:

Nerwowość Eisenmana jest niemal wzruszająca; mniej jego założenie, że wrażliwość architektoniczna Johnsona może być aż tak urażona inwazją codziennego życia wyabstrahowanej perfekcji Domu (Architektury).¹⁰⁴

Dom nie służy do mieszkania, służy do pokazywania, jest elementem promocji określonego stylu życia i odgrywania w nim ról. Jest to sytuacja, której postmodernizm początkowo dokładnie się przeciwstawiał by ostatecznie to zjawisko tylko wzmocnić. Postmodernistyczny zwrot w stronę symboliki, dokonał się w imię ludzi. Pojęcie *populizm*, zrehabilitowane przez postmodernistów, było jednym z kluczowych pojęć ówczesnego dyskursu społecznego. Gust *popularny*, był czymś pożądanym w sztuce ponowoczesnej. Kilka lat później przedmiot promocji - komunikat kulturowy, wprowadzony w imię przeciętnego odbiorcy staje się dla niego czymś niezrozumiałym. Jest uważnie chroniony przed inwazją codziennych kontekstów. Jest traktowany jako własność intelektualna. Prowadzi to do zagrożenia, które wyłuszcza J. Hill:

¹⁰³ Frank, Suzanne. *Peter Eisenman's House VI: A Client's Response*. New York: Whitney, 1994, s.60. Tłumaczenie autora. W oryginale: The most inconvenient element in Eisenman's design (...) was the slot in the bedroom floor, which sliced right through the middle of our bed. This forced us to sleep in separate beds, which was not our custom. Foolishly, we lived with twin beds for many years until the renovation in 1990, when we resolved the situation by introducing a large bed that bridged the floor slot. My husband had a notch cut into the wooden bedstead just above the floor slot, thus nodding to the existence of the slot, but not allowing it to separate us – an apt notation, I believe.

¹⁰⁴ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 22. Tłumaczenie autora. W oryginale: Eisenman's nervousness is almost touching; less so is his assumption that Johnson's architectural sensibility might be so offended by the invasion of everyday life into the perfected autonomy of the House (of Architecture).

(...) własności intelektualnej architekta nadawane jest pierwszeństwo wobec prawnej czy emocjonalnej własności klienta.¹⁰⁵

Kulturowe znaczenie architektury ponowoczesnej zdominowało dyskurs tak dalece, że codzienność życia ludzi (w imię czego ponowoczesny zwrot się dokonał) została wypchnięta poza jego obszar. Problemy rozgrywają się tylko w symbolicznej grze znaczeń formy architektonicznej.

Na podobne problemy napotykały koncepcje projektowe późnego postmodernizmu, jak na przykład dekonstruktywizm. Architekci-dekonstruktywiści posługują się filozoficzną koncepcją dekonstrukcji J. Derridy i poststrukturalistycznymi koncepcjami jak np. Teoria Władzy M. Foucaulta¹⁰⁶ w sposób płytki i nie sięgający do normatywnego korzenia tych koncepcji – tj. rozbicia autorytarnie przyjętej struktury znaczeń kulturowych tłamszących współczesne społeczeństwo. Zamiast tego odnoszą metodę dekonstrukcji do przestrzeni wizualnych doznań. Jeremy Till słusznie zauważa:

Gdy strukturalizm został zastąpiony przez poststrukturalizm (jako zewnętrzny dyskurs), wewnętrzne mechanizmy architektury nie wykorzystały intelektualnego potencjału poststrukturalizmu do ponownego ustalenia priorytetów społecznych i hierarchii problemów praktycznych. Mgliste są dokonujące się związki między dekonstrukcją jako koncepcją filozoficzną a architekturą dekonstrukcji i w końcu sprowadzone zostają do formalnego oportunistycznego. "Forma została skażona", pisze Mark Wigley we wstępie do wystawy, uznawanej za początek architektury dekonstrukcji, "dekonstrukcja czerpie swoją moc z zakwestionowania wartości harmonii, jedności, stabilności proponując w zamian zupełnie inne widzenie struktury." Wigley doczytuje się w czystości formy tendencji konserwatywnych i uznaje kwestionowanie tej czystości jako przełomowy moment - ale w rzeczywistości nowe formalne zawiłości są równie konserwatywne jak kwestionowana stabilność. Obie tylko umacniają pozycję autonomii architektury w zakresie jej formalistycznego zaabsorbowania. Prawdziwym naddatkiem jest stwierdzenie Wigley'a: "Co więcej, formy są deformowane by dopiero wtedy nadawać im dany program funkcjonalny. Zamiast zasady *Forma podąża za funkcją*, mamy *Funkcja podąża za deformacją*." Zatem nawet modernistyczny ukłon w stronę funkcji budynku (...) został odrzucony w procesie nadawania manipulacji formy statusu najistotniejszego zagadnienia w działalności architektonicznej.¹⁰⁷

Zastosowane w ponowoczesnej teorii architektury metody czerpiące z nowopowstałych prądów intelektualnych, przede wszystkim związanych z

¹⁰⁵ Hill J., *Actions of Architecture, architects and creative users*, London and New York, 2003, s. 53. Tłumaczenie autora. W oryginale: (...) the intellectual property of the architect is prioritized over the legal or emotional property of the client.

¹⁰⁶ W dyskursie architektonicznym w Polsce najczęściej obecna jest jedna praca M. Foucaulta: *Nadzorować i karać*, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, wyd I: Warszawa 1993. W literaturze anglojęzycznej można znaleźć publikację wywiadu dotyczącego architektury: *Space, Knowledge, Power*, wywiad z Paul'em Rabinow [w:] *Skyline, March, 1982*.

¹⁰⁷ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 15. Tłumaczenie autora.

literaturą (strukturalizm, poststrukturalizm, hermeneutyka czy dekonstrukcja) nie odnoszą się do sfery życia człowieka a są sprowadzone do przestrzeni rozmyślań nad formą architektoniczną budynku, w którym dyspozycja funkcjonalno-przestrzenna, zastosowane rozwiązania i technologie budowlane, modele zachowania i interakcji człowieka zasadniczo pozostają bez zmian.



il. 8. okładka, TIME 8 Jan, 1979. Philip Johnson z makieta budynku jego projektu, poniżej sugestywny napis: Amerykańscy architekci robią po swojemu. źródło: McLeod Mary, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989.

4.3 Nowość w czasach ponowoczesności

Nowość, będąca przejawem zmian społecznych stała się bronią w walce o biernego i znudzonego konsumenta, który oczekuje *czegoś więcej*. Ponowoczesna nowość, *formalizm*, stał się częścią kształtującej się fikcyjnej kultury inscenizacji. Jest to kultura symbolizowana przez Las Vegas, kształtowana przede wszystkim przez symbol.¹⁰⁸ Filozoficznym obrazem tej sytuacji jest koncepcja *hiperrzeczywistości* Jeana Baudrillard'a.¹⁰⁹ Kulturowa produkcja znaków nasyciła rzeczywistość w taki sposób, że

(...) zaawansowany proces estetyzacji rzeczywistości, w ramach którego „sztuka przestaje być osobną, wydzieloną rzeczywistością; przenika procesy produkcji i re-produkcji”, sprawił, że „realne i wyobrażone zlewają się”. W świecie „symulakry”, nadprodukcji informacji, przesylenia znakami, przestaje istnieć granica między rzeczywistością i wyobraźnią, a w wyniku tego winny zostać ostatecznie zarzucone iluzje związane z funkcją referencyjną naszych aktów językowych.¹¹⁰

Czynności kulturowe, dzieło architektoniczne, malarstwo czy sport straciły swoje odniesienie (bądź nigdy go nie miały) do substancjalnej rzeczywistości, unoszą się ponad jedynie mitologicznie istniejącą *rzeczywistością prawdziwą*.

Istotą koncepcji Baudrillard'a jest to, że od samego początku perspektywa podmiotu sytuuje się wewnątrz hiperrzeczywistości, sama rzeczywistość nie istnieje, sama jest symulakrem,¹¹¹ znakiem, symbolem. Oznacza to, że każde odniesienie, traci swoją obiektywizującą moc i jest jedynie sytuacyjnym odniesieniem kulturowym – koszty produkcji, racjonalność programu funkcjonalnego budynku, ciągłość przestrzeni miejskiej są zrelatywizowane, nie posiadają swojego uzasadnienia w obiektywnej rzeczywistości – bo ta jest nieznana.

Alegorycznym przedstawieniem postmodernistycznej przestrzeni jest Disneyland,¹¹² stale inscenizowana przestrzeń teatralna, przestrzeń nie pełniąca

¹⁰⁸ Patrz: R. Venturi, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press; revised edition edition, June 15, 1977.

¹⁰⁹ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa 2005, Wyd. Sic!, Patrz również: Beata Trochimska-Kubacka, *O chcianych i niechcianych aporiach myśli postmodernizmu*, [w:] *Nowa Krytyka*, 2008.

¹¹⁰ Beata Trochimska-Kubacka, *O chcianych i niechcianych aporiach myśli postmodernizmu*, [w:] *Nowa Krytyka*, 2008, s. 1.

¹¹¹ Symulakr to pojęcie ukute przez J. Baudrillard'a określające znak nie odnoszący się do znaczonego, znak nie wskazujący niczego poza samym sobą i innych znaków.

¹¹² patrz: Szczepańska-Pabiszczak B., *"Zmierzch" czy "renesans" wrażliwości estetycznej*. (ss.137-156) [w:] *Ścieżki i rozdroża wrażliwości*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii UAM w Poznaniu, Poznań 2000 oraz: Jean Baudrillard, *Ameryka*, Warszawa 1998, 2001, Wyd. Sic!,

funkcji mimetycznej, tylko *będąca* tym co jest przedstawiane. Disneyland nie obrazuje żadnej sytuacji, tylko przedstawia niejako sam siebie – możemy tam spotkać Myszkę Miki czy Kaczora Donalda, przedstawiających samych siebie, możemy się do nich przytulić, zrobić sobie z nimi zdjęcie, doskonale wiedząc że są to postacie fikcyjne.

Istotnym aspektem Disneylandu jest świadomość odwiedzającego (nawet dziecka) o tym, że jest to przestrzeń nieprawdziwa, fikcyjna, zaaranżowana. Niemniej przeżycia, które oferuje pozostają realne i autentyczne. Przestrzeń ta uwodzi nas, choć wiemy, że jest nieprawdziwa. Jean Baudrillard mówi tu o *strategii uwodzenia*. Jest to przyciąganie odbiorcy niecodziennością rozwiązań bez ich umocowania w pozaestetycznym przeżyciu.

Współcześnie, w szczególności gdy chodzi o miasta turystyczne, oczekujemy od nich przeżyć estetycznych, czegoś wyjątkowego, czegoś *nowego* co zapamiętamy na lata. W odpowiedzi na to zapotrzebowanie produkujemy przestrzenie wyjątkowości, stosujemy strategię uwodzenia. Jest to zjawisko typowo ponowoczesne. Potrzeba nowego obiektu logicznie i chronologicznie wyprzedza istnienie i rozwiązanie problemu, który obiekt ten ma rozwiązywać. Przykładem takiego podejścia może być Metropol Parasol, spektakularny obiekt w centralnej przestrzeni historycznej zabudowy Seville.



il. 9. Metropol Parasol, zdjęcie lotnicze. Źródło: Oficjalna strona internetowa pracowni: <http://www.jmayerh.de>



il. 10, 11. Metropol Parasol, fotografie. Źródło: Oficjalna strona internetowa pracowni: <http://www.jmayerh.de>

Autorzy projektu nie ukrywają, że celem inwestycji było od początku wybudowanie spektakularnego obiektu.

„Metropol Parasol,” projekt rewitalizacji Plaza de la Encarnacion w Sewilli, zaprojektowany przez J. Mayer H. Architects staje się nową ikoną Sewilli - miejscem identyfikacji oraz artykulacji znaczenia Sewilli jako jednego z najbardziej fascynujących miejsc kulturalnych na świecie.¹¹³

Funkcją obiektu jest przede wszystkim bycie miejscem identyfikacji, powiedzmy inaczej: *miejscem do identyfikowania się*. Potrzeba nowej formy wynika jedynie z jej mocy bycia interesującym. Architekci wprost mówią że ich celem była *artykulacja miejsca jako fascynującego*. Z perspektywy badacza kultury, np. etnologa czy antropologa, istnienie miejsca, które świadomie zostało zaprojektowane i zrealizowane, najczęściej z publicznych pieniędzy, by ludzie mogli się z nim *identyfikować*: robić zdjęcia, opowiadać znajomym że tam byli i że jest to rzeczywiście miejsce spektakularne, musi być ogromnym intelektualnym wyzwaniem. W działaniu tym nie ma nic z zawartości tak zwanego projektu nowoczesnego. W istocie zachowanie takie ma charakter przednowoczesny, jest przejawem pierwotnego myślenia totemicznego: zjednamy sobie ludzi i bogów przez wybudowanie totemu wzbudzającego zachwyty. Obrazem takiej działalności mogą być posągi *moai* z Wyspy Wielkanocnej.

Choć kulturowe uwarunkowania powstania posągów na Wyspie Wielkanocnej były znacząco różne od współczesnych dla powstawania tak zwanych budynków ikon architektury, to psychologiczna potrzeba budowania takich obiektów i reakcje na nie są bardzo podobne – zdobycie szacunku w społeczności, zjednanie sobie ludzi, uobecnienie się w świecie społecznym.

Konsekwencje działań inwestycyjnych na Wyspie Wielkanocnej, która może być uważana za archetyp ekologicznych uwarunkowań kultury, były tragiczne. Przez prawie 500 lat najważniejszą działalnością mieszkańców wyspy było wykuwanie, transportowanie i stawianie posągów. Pod koniec tego okresu czyli około XVII wieku z powodu braku żywności mogło dochodzić nawet do kanibalizmu.

Po wycięciu wszystkich drzew na wyspie, używanych w ogromnej ilości do transportu posągów, populacja wyspy zmniejszyła się 5-6 krotnie. W przeciągu niecałych stu lat, drastycznie zmniejszyła się liczba ptactwa i roślinności.¹¹⁴

¹¹³ Metropol Parasol, opis autorski projektu. Źródło: Oficjalna strona internetowa pracowni: <http://www.jmayerh.de>

¹¹⁴ Diamond Jared, *Collapse. How Societies Choose to Fail or Succeed*. New York: Viking, 2005.



il. 12. Moai na Rano Raraku, Wyspa Wielkanocna, 2004. Źródło: Wikimedia Commons.

Podobna potrzeba dyktowała działaniami mieszkańców słynnego miasteczka San Gimignano w Toskanii. Członkowie dwóch konkurujących rodzin w mieście budowali wieże w swoich domach jako oznaka ich władzy i dostatku.

Trudno jest odmówić wszystkim wyżej wymienionym przykładom niebywałego charakteru estetycznego, unikalnej żywej zawartości estetycznej: uroku średniowiecznego włoskiego miasteczka pełnego tajemniczych wież budowanych bez praktycznego celu; odległej wyspy wypełnionej setkami posągów

spoglądających w morze i pozdrawiających przodków jak i spektakularnego zadaszania placu Sevilli. Wszystkie osiągnęły swoisty sukces estetyczny, jednak uwarunkowania w jakich realizacji te powstają wymagają zastanowienia. Nie chodzi tu jedynie o koszty realizacji ile o ich głębszy normatywny sens. Jakie wartości realizuje taki projekt? Czy jesteśmy w stanie je sprecyzować i uzasadnić potrzebę ich budowania?

Nowość w ponowoczesnej rzeczywistości pojmowana jest przede wszystkim jako zestawienie formalne, nowa jakość estetyczna. Zatraciła ona swój normatywny sens. Nowość przestała pełnić zbawienną rolę, przestała być kojarzona z rozwiązaniem problemu; jej wartości realizują się w świecie ponowoczesnym w przestrzeni znaku/symbolu, poszukiwanie nowej formy zredukowane zostało do poszukiwań formalnych. Nowość stała się formalizmem.

Najjaskrawszym przykładem instrumentalizacji nowości jako formalizmu jest tak zwany *efekt Bilbao* czy *syndrom Bilbao* – jest to strategia inwestycyjna polegająca na sztucznym stworzeniu tak zwanego magnesu, punktu zainteresowania przyciągającego masowo turystów. Pierwszym tego typu obiektem, od którego pochodzi nazwa takiej praktyki jest *Muzeum Guggenheim w Bilbao*, projektu Franka Gehrego. Sukces inwestycji doczekał się wielu działań naśladowczych. Podupadające miasta czy regiony by przyciągnąć turystę tworzyły przestrzenie zachwyty, *Mekki kreatywności* – jak nazywa je Glenn Murray, kanadyjski polityk i urbanista. Murray pisze: *obywatelscy entuzjaści wierzą, że muzea ikony są skrótem do transformacji przedziewiałych miast w Mekkę kreatywności*¹¹⁵.

Przytoczony autor przyrównuje *syndrom Bilbao* do choroby:

Wybudowanie Muzeum Guggenheima w Bilbao, stało się załączkiem nowej miejskiej pandemii.¹¹⁶

Miejska pandemia, ogarniająca cały zindustrializowany świat szuka podatnych obszarów by zarazić je *syndromem Bilbao*. Miasta poprzemysłowe o zanikającej aktywności gospodarczej bez jasnej strategii rozwoju są szczególnie podatne na tę przypadłość. Władze miast podejmują się zdecydowanych działań inwestycyjnych by zrealizować ikonę architektury, która odmieni oblicze przygasającego miasta.

Choć, co krytyk w swoim tekście przyznaje, strategia naśladownictwa *syndromu Bilbao* może mieć szanse osiągnięcia sukcesu ekonomicznego, niemniej jest on jedynie słabej jakości substytutem dla żmudnego i długotrwałego procesu przekształcania miast.¹¹⁷ Potencjał miastotwórczy takich realizacji jest nieznany.

¹¹⁵ Glenn Murray, *Irritable Bilbao Syndrome' spawns civic horrors*, 2007. Patrz: <http://www.thestar.com/opinion/article/168577---irritable-bilbao-syndrome-spawns-civic-horrors>

¹¹⁶ Ibidem. Tłumaczenie autora.

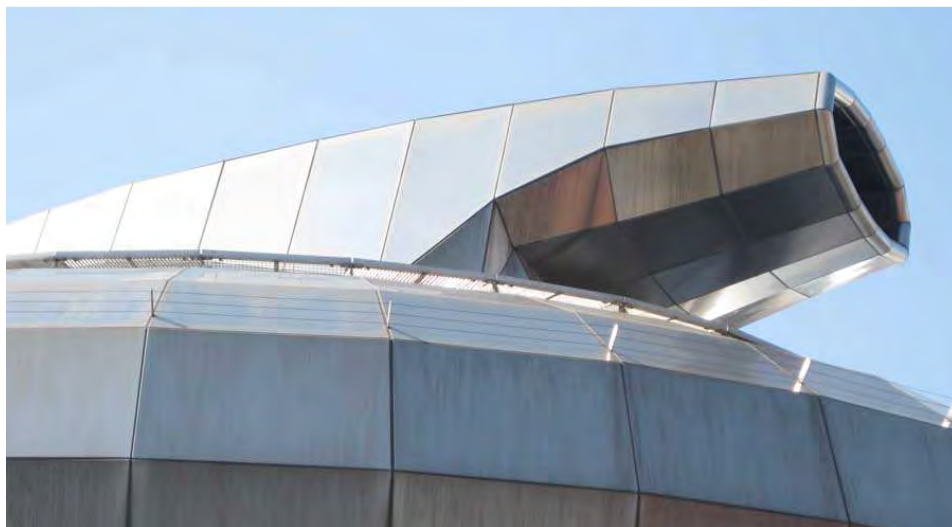
¹¹⁷ Ibidem

Nie da się określić ilości miejsc pracy jakie może przynieść realizacja, wpływu na rynek usług, nie mówiąc o samym zysku płynącym z prowadzenia instytucji zlokalizowanym w obiekcie. Jest to efemeryczna funkcja nie generująca w istocie żadnego mierzalnego produktu.

Dodatkowo nieznane są długoterminowe skutki takich działań, niesposób określić ile trwa *efekt Bilbao*. Podobnie szacunki dotyczące przyszłości obiektu są mgliste, bo określenie poziomu zainteresowania *współczynnikiem fajności* muszą być z natury badanego obiektu płynne. Dlatego ryzyko fiaska takich inwestycji jest poważne.

Najstłynniejszym przykładem fiaska naśladownictwa Bilbao jest *National Centre for Popular Music* w Sheffield; Był to budynek mieszczący w sobie muzeum kultury popularnej swoją formą przypominający cztery wielkie bębny.

Inwestycja zakończona w 1999 roku pochłonęła 15 milionów funtów, nie licząc kosztów promocji. Wybudowane muzeum nie działało nawet jednego roku. Próby ratowania inwestycji przed bankrutwem pochłonęły kolejne 2 miliony funtów – bez sukcesu. W roku 2003 budynek został kupiony przez tamtejszy uniwersytet za 1,85 miliona funtów.¹¹⁸



il. 13. *National Centre for Popular Music* w Sheffield, fotografia: A. Welch, 2010.

¹¹⁸ Ibidem



il. 14. *National Centre for Popular Music* w Sheffield, fotografia: A. Smith.

Strategie inwestycyjne naśladowujące sukces inwestycji w Bilbao, celujące w zaprojektowanie punktu orientacyjnego (landmark) są w istocie próbą inwestowania w funkcję symboliczną budynku. Zobowiązuje to projektantów do projektowania obiektów o wyszukanej formie i programie, które gdy zajdzie taka potrzeba, trudno jest zaadaptować do pełnienia innej, bardziej podstawowej funkcji. Dodatkowo obiekty te, ze względu na swoją specyfikę, izolują się wyraźnie ze swego otoczenia, tworzą dominantę kompozycyjną, która w przypadku fiaska inwestycji degradowuje zastaną przestrzeń. Obie wyżej wymienione okoliczności potęgują ryzyko związane z inwestowaniem w funkcję symboliczną budynku.

Z drugiej strony przestrzeń codzienności, w perspektywie postmodernistycznej również tracą swoją normatywną rolę, przez skupienie odbiorcy architektury na komunikacji symbolicznej. W perspektywie tej traci na znaczeniu anonimowa przestrzeń miasta, to jak przestrzeń ta funkcjonuje, jaka jest jakość życia jej mieszkańców, jak wygląda codzienność przebywania w tej przestrzeni – liczy się charakter miejsca definiowany w języku symbolu i wizualnej komunikacji –

duch miejsca. Pojęcie to sięga do Heideggerowskiej tradycji filozoficznej, bazującej na pojęciu autentyczności. Egzystencja i dla niej środowisko musi być autentyczne by zapewnić człowiekowi prawdziwą możliwość *zamieszkiwania*.¹¹⁹ Prawdziwe zamieszkiwanie wiąże człowieka z miejscem, mówiąc językiem Heideggera: wiąże jego *bycie z ziemią*.

Pojęcie zamieszkiwania sięga do nostalgicznych wspomnień przednowoczesnych miasteczek i wiosek, w których ludzie autentycznie żyli w związku z ziemią, która ich karmiła. Realizacja tych wspomnień jest dla współczesnego człowieka niemożliwa. Nie dzieje się tak jednak dlatego że nie potrafimy takiego autentycznego charakteru miejsca odtworzyć, tylko dlatego że ten autentyczny charakter miejsca nigdy nie istniał. Jest on wspomnieniem przestrzeni nigdy nie doświadczonej - nostalgicznym przeżyciem.

Dla mieszkańca takiego wyobrazonego miejsca pierwotna autentyczność jest jego codziennością, nie odczuwa on autentyczności tego miejsca. To *człowiek nowoczesny* odwiedzający takie wyobrazone miasteczko odczuwa pierwotną tożsamość miejsca zorganizowaną wokół przeżycia autentycznego obcowania z ziemią – co jest pojęciem kluczowym w Heideggera koncepcji zamieszkiwania. Miejsce, nie jest traktowane jako przestrzeń żywych interakcji między ludźmi i przestrzenią a jest inscenizacją dla *prywatnych* estetycznych i emocjonalnych przeżyć. Postmodernistyczne pojęcie autentyczności przestrzeni jest wyrazem nostalgicznej tęsknoty do miejsca, którego nigdy nie było. Obiecuje miejsce, którego nie da się wybudować a można jedynie zainscenizować w postaci komunikatu.

Choć ponowoczesne koncepcje architektury zrodziły się z głębokich przemyśleń na temat potrzeby autentycznego zamieszkiwania, poszukiwania ducha miejsca, to szybko jednak ustąpiły modzie na zdobniczość, historyzowanie lub strategie zaskakiwania odbiorcy realizacją. Sącząca się wśród koneserów nuda, uwypuklona w przytoczonym haśle *Less is bore* reifikuje się w koncepcji trudnej całości - *difficult whole*.¹²⁰ Jest to rozedrgane zestawienie elementów zarówno w warstwie symbolicznej co kompozycyjnej. Całość jest celowo rozerwana, nie dająca się zunifikować. Taka koncepcja, dziś szczęśliwie powszechnie odrzucana, nie była niczym innym jak eksperymentem estetycznym.

Kim Dovey w *Becoming Places*¹²¹ przeciwstawia się po-heideggerowskiej, postmodernistycznej koncepcji autentyczności miejsca. Uważa, że koncepcja ta zawiera dwa błędy:

¹¹⁹ Patrz: Massimo Cacciari, *Eupalinos or Architecture, Oppositions 21 (Summer 1980)*, czy M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć: Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa, 1977.

¹²⁰ Patrz: Charles A. Jencks, *Post-Modern Architecture*, [w:] *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, 1977.

¹²¹ Kim Dovey, *Becoming Places, Urbanism, Architecture, Identity, Power*, Routledge, London/New York, 2010.

Po pierwsze bazuje na emocjonalnej reakcji na miejsce z pominięciem interakcji między ludźmi, które koniecznie składają się na poczucie tożsamości. Sytuuje odbiorcę przestrzeni w roli obserwatora-turysty z zewnątrz przyglądającego się miejscu.

Po drugie uznaje miejsce za produkt gotowy - uznaje że tożsamość miejsca jest jedna i niezmienna w czasie. Z tego bierze się przekonanie, że tożsamość ta jest czymś co powinno się chronić przed zewnętrznymi wpływami.

Przeciwstawiając się takiemu pojęciu miejsca Kim Dovey opisuje nową dynamiczną koncepcję miejsca, czerpiąc z analiz geograficznych Doreen Massey. Massey uznaje miejsce jako przestrzeń istotowo związaną ze społecznością, definiowaną przede wszystkim przez praktyki społeczne. Charakter miejsca nie definiuje się poprzez jego scenografię a przez aktywność uczestników przestrzeni. Odróżnia to jej koncepcję od tradycyjnej, przestrzennej charakterystyki miejsca, zawierającej się w pojęciu *tożsamości*:

Zamiast [tradycyjnego] ujęcia, Massey proponuje otwartą koncepcję miejsca, w którym jego tożsamość jest prowizoryczna i nieokreślona. Massey, w progresywnym pojęciu miejsca kieruje perspektywę na zewnątrz, określone jest ono przez wiele tożsamości i historii, jego charakter pochodzi połączeń i interakcji, zamiast oryginalnych źródeł i domykających granic. Takie pojęcie miejsca uprzywilejowuje (...) drogi zamiast korzeni (gra słowna: routs rather than roots – przyp. aut.).¹²²

Miejsce, jako przestrzeń zamieszkania jest siecią relacji między ludźmi, na których budują się praktyki z nim związane. Miejsce jest pojęciem wielowarstwowym, posiadającym wiele nakładających się wątków. Nie da się ich przełożyć na pojedyncze pojęcie czy opis *ducha miejsca*. W tak pojętym miejscu pielęgnuje się różnorodne praktyki a nie wyraz architektoniczny związany z tradycją czy symbolami.

Podsumowując należy powiedzieć, że postmodernizm wpłynął nieznacznie na kształtowanie architektury zorientowanej na konkretnego człowieka. Choć w strefie deklaratywnej to postmodernistyczne koncepcje odnoszą się do dobra zindywidualizowanego człowieka z jego indywidualnymi potrzebami, to jednak realizacje architektoniczne często pomijały sprawy społeczne i potrzeby psychologiczne człowieka.

¹²² Kim Dovey, *Becoming Places, Urbanism, Architecture, Identity, Power*, Routledge, London/New York, 2010, s. 5. Tłumaczenie autora. W oryginale: Against such [traditional – przyp. aut.] views Massey proposes an open conception of place where place identity is provisional and unfixed. Massey's progressive sense of place is outward looking, defined by multiple identities and histories, its character comes connections and interactions rather than original sources and enclosing boundaries. (...) Such a sense of place is seen as (...) privileging routs rather than roots.

(Postmoderniści) używając jałowych pojęć kontrastowych – takich jak bycie, suwerenność, władza, różnica i nie-identyczność – odsyłają niewątpliwie także do doświadczeń estetycznych; ale wywiedzione stąd, *explicite* przywoływane wartości łaski i iluminacji, ekstazy zachwyty, cielesnej integralności, spełnienia pragnień i ochronnej intymności nie pokrywają moralnego weksla, wystawionego po cichu (...) na nietkniętą (...) praktykę życiową. Między deklarowanymi a zawołowanymi podstawami normatywnymi zachodzi dysproporcja.¹²³

Koncepcja postmodernizmu w architekturze stała się przede wszystkim postawą legitymizującą nowy wyraz estetyczny, nastawiony na komunikowanie symboli kosztem pomijania interesów publicznych czy racjonalności proponowanych założeń. Jest przede wszystkim stylem, modą. Jeremy Till, podsumowując dokonania w ramach architektury ponowoczesnej mówi:

W tym świetle widzimy, że formalna gimnastyka architektonicznego postmodernizmu mało osiągnęła by rozwiązać kwestię społecznej autonomii modernizmu. Wizualny szum, stworzony w imię ludyczności i kulturowego znaczenia, odwrócił uwagę od faktu, że PoMo (postmodernizm – przyp. aut.) był tylko przekształceniem zestawu wcześniej zinternalizowanych kodów: stoły może zostały poprzestawiane na nowo, jednak nasz wspólny okręt Architektura nadał podaża wytoczonym kursom. Choć rzeczy wyglądają inaczej to reorganizacja przestrzeni miała charakter jedynie formalny; pozostające pod spodem społeczne uwarunkowania zostały w większości zignorowane.¹²⁴

Architektura ponowoczesna to tylko rearanżacja krzeseł w tej samej sali, przemeblowanie, a nie głęboka zmiana rozumienia tego jak ludzie powinni żyć. Zmiana paradygmatu z modernistycznego na postmodernistyczny dokonała się tylko w przestrzeni formalnej, jest nowym wzorem tego samego produktu, który należy kupić, bo jest nowy. Nowość, spełniająca wyżej wymienione kryteria jest kamieniem filozoficznym marketingu architektonicznego.

Każde odkrywcze działanie projektowe pretenduje do bycia krytyczną rekonstrukcją zastanej rzeczywistości. Często prezentując odbiorcy dzieło formalnie wyszukane a realizujące się jedynie w przestrzeni widzialności. Trafne jest tutaj określenie *recyklicacji obrazu*, jako strategii estetycznej współczesnych gwiazd architektury, jak Zaha Hadid, Frank Gehry czy MVRDV – ich realizacje są *recyklingiem obrazu pozostawiającym faktyczność niezmienną*.¹²⁵

¹²³ Habermas J., *Normatywna zawartość nowoczesności* [w:] *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas, Kraków 2005 s. 379.

¹²⁴ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 51. Tłumaczenie autora. W oryginale: In this light too we can understand that the formal gymnastics of architectural postmodernism (as a style) did little to address the social autonomy of architectural modernism. The visual noise, created in the name of populism and greater meaning, distracted from the fact that PoMo (postmodernism – przyp. aut.) was simply a reworking of a set of internalized codes: the deckchairs may have been arranged into different patterns, but the good ship Architecture plowed on regardless. Although things looked different, the reorganization of the pieces was only formal; the underlying social conditions remained largely ignored.

¹²⁵ W oryginale: *recycling of images that leaves material forces untouched* – patrz: Mary McLeod, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989.

5. Cztery interpretacje pojęcia nowoczesność

Mówiąc o nowoczesności można mówić o: epoce, światopoglądzie, stylu, określonej jakości przedmiotu lub określonych wartościach jakie się realizuje. Analiza użycia tego pojęcia może ukazywać wielorakie, równoprawne rozumienia terminu nowoczesny. Krytyka modernizmu ze strony postmodernistów jeszcze bardziej skomplikowała współczesne rozumienie pojęcia nowoczesność. Nasuwają się różne wątpliwości dotyczące tego problemu: czy nowoczesność jest jedna, czy może ma różne oblicza, a jeżeli jest więcej sposobów rozumienia nowoczesności, to które z nich zostały odrzucone przez postmodernistów? Oraz najistotniejsze pytanie:

Które sposoby rozumienia nowoczesności dzisiaj należy odrzucić, a które należy przywrócić do współczesnego dyskursu architektonicznego? Powyższe wątpliwości wyraża Herbert Schnadelbach w artykule *Przegrana moderna?*

(...) trzeba postawić pytanie, czy zawiódła rzeczywistość moderna, czy tylko fałszywa etykieta: A może zestarzał się i stał się wygodny tylko określony rodzaj modernizmu, i może to jego właśnie ambicje stały się przyczyną jego śmierci? Co następuje po nim? Czy [jest nim – przyp. aut.] coś nowoczesnego, co nie jest już nowoczesne w sensie modernistycznym, tzn. zrezygnowało z patosu odchodzenia od istniejącej rzeczywistości i pozostawienia jej za sobą w drodze ku czemuś, co nadchodzi?¹²⁶

Aby udzielić odpowiedzi na to pytanie Schnadelbach wprowadza rozróżnienie na cztery możliwe znaczenia pojęcia nowoczesności: chronologiczne, historyczne, strukturalne i normatywne. Znaczenie chronologiczne odnosi się do stosunku czasu i jest ściśle związane z pojęciem nowości, nowatorstwa, mody. Znaczenie historyczne odnosi się do nowoczesności jako określonej całości kulturowej. Znaczenie strukturalne odnosi się do określonej jakości zjawiska, które sprawiają że jest on nowoczesny – przede wszystkim jest to innowacyjność i spójność technologiczna. Wreszcie znaczenie normatywne odnosi się do nowoczesności jako nastawienia na realizację zespołu wartości określanych zbiorczo jako nowoczesne.

W przekonaniu autora pracy w postmodernistycznej krytyce nowoczesności kładziono nacisk przede wszystkim na dwa pierwsze użycia pojęcia: chronologiczne i historyczne. Znaczenie strukturalne i normatywne nowoczesności choć było kontestowane w ramach postmodernistycznej krytyki to było ono albo niesłuszne (jeżeli chodzi o rozumienie strukturalne) albo płytkie i nieuwzględniające dwudziestowiecznych historyczno-społecznych uwarunkowań (w stosunku do normatywnego rozumienia).

¹²⁶ Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 327.

5.1 Nowoczesna Architektura w ujęciu chronologicznym

Chronologiczne ujęcie nowoczesności traktuje ją jako idee postępu w dowolnym jego wymiarze. Podstawowym wymiarem nowoczesności są tutaj stosunki czasu. Zadaniem tego, co nowoczesne jest zastąpić to, co już istnieje. Najistotniejszym jej walorem jest następowanie po sobie nowych zjawisk. Nowość, nowatorstwo, moda, postęp, wzrost – to pojęcia należące do obszaru chronologicznej nowoczesności.

Chronologiczne znaczenie słowa „nowoczesny” podkreśla stosunki czasu, to znaczy to, co współczesne, ujmuje na tle minionego, a w tym sensie również to, co obecnie nowe, na tle tego, co się starzeje, na tle starego, które nie pozostaje wiecznie nowym.¹²⁷

Postęp w tym ujęciu to aktualizm. Polega na ciągłym transcendowaniu obecnej rzeczywistości dla samego jej transcendowania. Tak pojęta nowoczesność objawia się ciągłym poszukiwaniem nowych form ekspresji i rozwiązań technologicznych. Jednak proces ten sprowadzony zostaje często jedynie do tego by nowy obiekt różnił się od starego swoim wyglądem. Nie dzieje się tu żaden realny progres. Odkrywczy awangardowy ruch, już w swoim powstaniu zakłada to, że zostanie zastąpiony nowym odkrywczym impulsem.

Postawa awangardowa nigdy nie ucieknie systemom konserwatywnym, które krytycznie ocenia, ponieważ koniec końców obie perspektywy są formułowane przez ten sam system wartości, czyli produkcja formy i gustu.¹²⁸

Problem narastający przy przywiązaniu jedynie do chronologicznie pojętej nowoczesności ujawnia się w tym, że to co następuje nie musi istotowo różnić się od tego co obecne. Dajemy się często zwieść iluzji tego, że za czymś co wygląda radykalnie inaczej stoi radykalnie inne myślenie, że jeżeli na przykład wykorzystuje najnowsze technologie to jest przyszłościowe.

Wbrew pozorom, koncepcja chronologicznej nowoczesności jest głęboko osadzona we współczesnej kulturze. Poziom skomplikowania uwarunkowań technologicznych i społecznych sprawia że odbiorca czy użytkownik obiektu często nie jest w stanie ocenić ich nowatorstwa. Z tego powodu wybiera obiekt, który *wygląda na* nowatorski. Często sam projektant przekonany jest również o

¹²⁷ Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 328.

¹²⁸ Jeremy Till, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s.15. Tłumaczenie autora. W oryginale: The avant-garde will never escape the conservative systems that they attempt to criticize, because in the end both are framed by the same value system, namely that of the production of form and taste.

tym że projektowany obiekt powinien *wyglądać nowatorsko*, powinien poszukiwać nowatorskiej, oryginalnej formy. Taka sytuacja zwalnia projektanta z rozpoznania głębokich uwarunkowań wpływających na formę obiektu. Dlatego pogoń za chronologiczną nowością tworzy iluzję zmian, które faktycznie nie zachodzą.

Płytko osadzona w realiach technologicznych i społecznych koncepcja postępu skłania do projektowania obiektów po prostu inaczej wyglądających lub prześcigających się w ambicjach dotyczących nieistotnych uwarunkowań. Mamy do czynienia z takimi zamierzeniami jak najwyższy budynek, największy budynek czy najinteligentniejszy budynek. Nie są one często podporządkowane realnej potrzebie. Uwarunkowania technologiczne i społeczne często pozostają zupełnie nierozpoznane albo są one podporządkowane osiągnięciu danego estetycznego, marketingowego czy politycznego efektu.

Dla przykładu można porównać dwa obiekty, wspomnianą w poprzednich rozdziałach stację kolei Zaha Hadid, *Nordpark Railway Stations* oraz projekt szkoły zarządzania i projektowania w Essen, *Zollverein School of Management and Design* autorstwa biura projektowego SANAA.

Projekty prezentują dwa oblicza innowacji. Projekt Zaha Hadid w Innsbrucku to poszukiwanie chronologicznie nowoczesnej, przykuwającej uwagę formy, która wzbudzi społeczne zainteresowanie, co będzie miało wpływ na dochody związane z turystyką. Nie można tej realizacji odmówić efektu marketingowego - tłumy turystów przyciąganych przez ekspresyjną i dynamiczną formę zadaszania. Niemniej można jej zarzucić powierzchowne, chronologiczne rozumienie nowoczesności.



il. 15. Zaha Hadid, Nordpark Railway Stations, Innsbruck, 2007. Hungerburg Station, fotografia: Werner Huthmacher

Projekt szkoły zarządzania pełni podobną społeczną rolę – realizacja budynku ma być impulsem aktywizującym przygasające życie miasta, przyciągać użytkowników, turystów być przedmiotem marketingu miejskiego. Jego forma nie nawiązuje przestrzennie do otoczenia, celowo kontrastuje z sąsiednią zabudową by wzbudzić zainteresowanie. Jednak forma budynku nie jest stworzona sama dla siebie a istotnie związana jest z miejscem. Essen, gdzie zlokalizowany jest omawiany budynek, to miasto przemysłowe, w którym znajdowały się kopalnie. Aby dostać się do wydobywanych ród należało ciągle odpompowywać wodę znajdującą się pod ziemią. Dziś gdy nie ma już kopalni i fabryk woda ta jest bezustannie przepompowywana do wód lądowych. Należy dodać że woda ta ma temperaturę + 25 °C. Stąd propozycja stworzenia nowatorskiej, tak zwanej, *aktywnej izolacji termicznej*. Ściany obiektu izolowane są przez wodę bijącą z ziemi. Dodatkowo przy budowie stopów, by ograniczyć ilość zużytego betonu, zastosowano technologie *voided biaxial slab* - przestrzenie między zbrojeniem zostały wypełnione balonami napęcznionymi powietrzem.



il.16. Zollverein School of Management and Design, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, 2006. Fotografia: Iwan Baan.



il. 17. Zollverein School of Management and Design, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, 2006. Fotografia: Iwan Baan.

5.2 Nowoczesna Architektura w ujęciu historycznym

Nowoczesność w sensie historycznym jest rozumiana jako odrębna kulturowa całość istniejąca w czasie i przestrzeni. „Słowa <<nowoczesny>> (modern) używamy w sensie historycznym, kiedy mówimy o modernie jako epoce.”¹²⁹ Jest to więc okres w historii wyróżniający się swoistą dla siebie specyfiką – miał swoich inicjatorów, grupę zwolenników, określony światopogląd, swoje losy. Według Schnadelbacha to poczucie ciągłości i narracyjny charakter nowoczesności świadczą o jej historycznym charakterze.

Decydującą cechą jest narracyjny charakter takich sposobów rozumienia i przedstawiania (nowoczesności – przyp. aut.), przy czym samo narracyjne podejście konstytuuje już modernę jako twór historyczny.¹³⁰

Jednak co wyjdaje się tu najistotniejsze to poczucie tożsamości kulturowej, poczucie uczestnictwa w projekcie nowoczesności. Składa się na to poczucie przynależności do określonej grupy osób, która reprezentuje określony światopogląd. W ujęciu historycznym zainteresowani jesteśmy na przykład założycielami ruchu i ich losami oraz późniejszymi perypetiami. Pojawiają się w

¹²⁹ Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 328.

¹³⁰ Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 330.

ramach tak prowadzonej narracji pytania o to czyja myśl zapoczątkowała ruch, kto jest prawdziwym modernistą a kto tylko modernistę udaje, o co często oskarżany był np. Mies van der Rohe ze względu na brak wiary w modernizm jako projekt społeczny. Poczucie tożsamości z ruchem i jego ideami stają się tutaj kluczowe.

Dla historycznie pojętej nowoczesności, dana realizacja jest nowoczesna o ile nawiązuje do określonego kodu kulturowego lub podejmuje tematy z nim związane. Możemy tutaj mówić na przykład o kontynuowaniu stylu, podejmowania z nim dialogu, nawiązywaniu lub nawet kopiowaniu rozwiązań.

Przykładem dla tego ujęcia może być 5 punktów architektury Corbusiera, wyłożonych w artykule o tym samym tytule: *Les 5 Points d' une architecture nouvelle*.¹³¹ Jest to zestawienie zasad dotyczących tego jak należy budować nowoczesną architekturę, jaką należy stosować w niej technologię i w jaki sposób projektować dyspozycję przestrzenną obiektu. Zasady te odnoszą się do konkretnych uwarunkowań technologicznych określonych czasów i miejsca. Obecnie, prawie 100 lat po tej publikacji (1926) kontynuowanie tej tradycji ma przede wszystkim wymiar kulturowy. Jest to nawiązywanie do pewnej czytelnej tradycji, kontynuowanie jej, manifestowanie swojej preferencji kulturowej.

Podobnie jak w ujęciu chronologicznym, historycznie pojęta nowoczesność nie sięga do głębszego sensu nowoczesności. Analiza obiektu nadal polega na rozpoznawaniu formalnych aspektów realizacji architektonicznej.

5.3 Nowoczesna Architektura w ujęciu strukturalnym

Nowoczesność w znaczeniu strukturalnym rozpatruje nowoczesność jako zestawienie określonych cech składających się na pojęcie nowoczesności. Ujęcie strukturalne zmusza badacza do zajrzenia 'do środka' danego zjawiska i interpretowanie go jako relacyjnego układu. Obiekt jest układem elementów, ma swoją wewnętrzną logikę i zasadę. W określony sposób odnosi się do uwarunkowań: funkcjonalnych, technicznych, przestrzennych, środowiskowych, społecznych oraz prawnych. Nowoczesność strukturalna to określony *sposób* w jaki ustosunkowujemy się do uwarunkowań. To właśnie odróżnia podejście strukturalne od historycznego.

Strukturalna charakterystyka moderny ma na uwadze stan: nowoczesność. W odróżnieniu od historycznego kontekstu mowy tutaj niczego się opowiada, trzeba natomiast podać

¹³¹ Patrz: *Les 5 Points d' une architecture nouvelle*. Źródło anglojęzyczne: Jeanneret, P., *Five points towards and new architecture*, in *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Conrads, U. - Editor, (MIT Press 1975).

określone ogólne cechy, którymi muszą się znamionować kultury lub społeczeństwa, by mogły być uznane za nowoczesne.¹³²

Podejście strukturalne nie odnosi się do tego jak projektowany obiekt wygląda, nie narzuca żadnych rozwiązań formalnych, stosowanych materiałów czy detalu architektonicznego. W podejściu tym oczekuje się realizacji określonych założeń, z przyjęcia których wynika dopiero forma architektoniczna obiektu. Najistotniejszym walorem strukturalnej nowoczesności była innowacja i ciągle wykorzystywanie możliwości technicznych dla lepszej realizacji zamierzonych celów.

(...) to, co w strukturalnym sensie nowoczesne, cechowało się wewnętrzną, niepowstrzymaną dynamiką innowacyjną; konstatowanie takiej dynamiki jest czymś innym niż narracyjna próba szczegółowego kopiowania jej efektów.¹³³

Kolejnym istotnym walorem strukturalnego pojęcia nowoczesności jest jego wewnętrzna spójność i konsekwencja w realizacji danego zamierzenia. Budynek nowoczesny nie jest wynikiem dodania funkcji, konstrukcji i formy – nie jest ozdabianą szopą (decorated shed) Venturiego. Jego wewnętrzna logika nie pozwala na wyróżnienie poszczególnych warstw znaczeniowych budynku, są one nierozrwalne.

Kenneth Frampton, teoretyk architektury sprzeciwiający się zarówno koncepcji ponowoczesności ale i naiwnego – chronologicznego i historycznego – modernizmu, proponuje koncepcję krytycznego regionalizmu, będącego adaptacją zasad modernizmu do przestrzennych i środowiskowych uwarunkowań lokalizacyjnych. Jego koncepcja wpisuje się w strukturalne ujęcie nowoczesności.

Dla Framptona podstawowym pojęciem w opisie obiektu architektonicznego jest jego tektonika. Nawiązuje do greckiego źródłosłowa: *tektonike* oznaczającego sztukę budowania. Jest to taka umiejętność projektowania, która z samych niezbędnych elementów schronienia, konstrukcji obiektu, niezbędnych elementów funkcji czyni obiekt estetyczny.

Język tektoniki obiektu rozgrywa się, według Framptona, wokół stosowanych materiałów, sztuki budowlanej i znajomości praw przyrody. Budynek ma zdawać sprawę z logiki wynikającej z natury stosowanego materiału i konsekwentnego jego wykorzystania, to ona składa się na zawartość estetyczną budynku. Jest to przeciwstawione funkcji reprezentacyjnej budynku prowadzącej się do aranżowania dwuwymiarowej kompozycji elewacji.

¹³² Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 330.

¹³³ Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 330 i n..

Tektonika to możliwe działanie [projektowe] prowadzące do wydobywania wzajemnej gry materiału, sztuki rzemieślniczego i ciężaru [budynku], by otrzymany obiekt był uspoźnieniem, kondensacją całej jego struktury. Możemy tu mówić o prezentowaniu strukturalnej poetyki obiektu zamiast re-prezentowaniu fasady.¹³⁴

Frampton używa sformułowania *distilling play between material, craftwork and gravity* – co dosłownie oznacza wydestylować grę materiału, sztuki budowlanego oraz grawitacji. Rolą architekta jest więc wydobyć znaczenie budynku, jego istoty, którą jest właśnie jego materialność, to że stoi, przeciwstawia się uwarunkowaniom, jest skondensowany - związany, obecny. Wyras estetyczny budynku jest już niejako zawarty w samej materii budynku, do którego nie należy niczego dodawać. Jego układ funkcjonalny i konstrukcyjny jest zaprojektowany w taki sposób by wydobyć jego wewnętrzną, unikatową logikę powiązań – poetykę przestrzeni.

Prezentowane przez Framptona stanowisko sięga do źródłowych idei modernizmu Behrensa, Gropiusa, Roha. Pojęcie tektoniki było zasadnicze dla koncepcji estetycznej Behrensa. Za nim, Frampton sięga do pojęcia tektoniki odnoszącego się do formy greckich kolumn wywiedzionych z samej natury podpory: *entasis*, czyli wybrzuszenie kolumny doryckiej - będącej kluczowym elementem ładu estetycznego starożytniej świątyni greckiej. To wybrzuszenie zdaje sprawę z logiki konstrukcyjnej obiektu, uobecnia ją.

Tektonika odnosi się nie tylko do aktu budowania, konstruowania jako czegoś niezbędnego by budynek stanął (...) chodzi raczej by samo budowanie, konstrukcja obiektu stała się formą sztuki (...) Forma adekwatna do funkcji musi nadawać jej wyraz. Pojęcie przenoszenia ciężaru wyraźnie zaznaczone w *entasis* greckich kolumn jest probierzem pojęcia Tektonika.¹³⁵

Podobnie ujmuje zawartość estetyczną architektury Karsten Harries, co z powodzeniem można odnieść do strukturalnego pojęcia nowoczesności. Według niego, odrzucenie ornamentu nie oznacza zrezygnowania z estetycznego wyrazu architektury, jest raczej głębszym wglądem w jego strukturę. Budynek nie składa

¹³⁴ Frampton Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points of an Architecture of Resistance*, [w:] *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, s. 28. Tłumaczenie autora. W oryginale: The tectonic remains to us today as a potential means for distilling play between material, craftwork and gravity, so as to yield a component which is in fact a condensation of the entire structure. We may speak here of the presentation of a structural poetic rather than the re-presentation of a facade.

¹³⁵ Stanford Anderson, *Modern Architecture and Industry: Peter Behrens, the AEG, and Industrial Design*, [w:] *Oppositions 21* (Summer 1980), s. 83. Tłumaczenie autora. W oryginale: "Tektonik" referred not just to the activity of making the materially requisite construction ... but rather to the activity that raises this construction to an art form (...) The functionally adequate form must be adapted so as to give expression to its function. The sense of bearing provided by the entasis of Greek columns became the touchstone of this concept of Tektonik.

się z konstrukcji i ornamentu, obiektu i jego estetycznego opakowania. Zawartość estetyczna budynku *już* w nim samym jest; to jego organizacja, sposób unoszenia się przeciw grawitacji, gra światła, stosowane materiały i komfort użytkowania obiektu – one *już* składają się na jego estetyczny wyraz. Ornament czyli obiekt nakładany na inny obiekt by go ozdobić w nowoczesnej architekturze po prostu nie występuje. Jako przykład, Harries podaje realizację Louisa Kahna, Galerię sztuki w Yale University.



il. 18. L. Kahn, Yale University Gallery, fotografia: Jörn Schiemann.

Budynek ten jest wynikiem konsekwentnego stosowania określonych zasad bezpośrednio wynikających z zastosowanych technologii budowlanych i materiałów. Kulminacyjnym elementem realizacji jest okrągła klatka schodowa przykryta trójkątnym zwieńczeniem – ideogramem koncepcji projektowej.¹³⁶ Funkcja forma i konstrukcja budynku są tutaj nierozzerwalne.

¹³⁶ Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997, s. 56.



il. 19. L. Kahn, Yale University Gallery, fotografia: *Elizabeth Felicella*.

Nowoczesna architektura w ujęciu strukturalnym to przede wszystkim zestawienie obiektów i relacje w jakie wchodzą. Dlatego właśnie wymieniana wyżej tektonika budynku, czyli to jak został on zbudowany jest kluczowym punktem rozumienia architektury. Nie chodzi oczywiście tutaj tylko o czynniki konstrukcyjne ale o klarowne i konsekwentne związanie projektowanego obiektu z zespołem czynników na niego wpływających.

Frampton przywołuje koncepcję Mario Botta wbudowania się budynku w krajobraz - *building in site*. Przywołuje różne sposoby rozumienia tego pojęcia. Oznacza ono wbudowanie w strukturę przestrzenną ale i w tradycję miejsca oraz kultywowanie miejsca jako zbioru praktyk społecznych. Frampton nazywa cechę tak projektowanych obiektów idiosynkrazją – unikatowość, szczególność. Wyraźnie zaznacza, że taka idiosynkrazja nie oznacza popadania w tradycyjny sentymentalizm. To właśnie wbudowanie się w miejsce, zrozumienie jego szczególnych uwarunkowań, pozwala projektować coś współczesnego, a nie naiwnie kopiować tego, co zastane. Chodzi tu o pełne spektrum zjawisk, począwszy od uwarunkowań przyrodniczych takich jak klimat czy światło ale

również gęstość zabudowy, stosowane materiały, metody budowlane, lokalne praktyki zamieszkiwania, relacje sąsiedzkie.¹³⁷

Jako obiekt będący przykładem krytycznego regionalizmu Frampton wskazuje na budynek Urzędu Miasta Säynätsalo w Finlandii, projektu Alvara Aalto. Dobór materiałów podyktowany jest warunkami klimatycznymi oraz surowym charakterem krajobrazu. Jednak surowość materiału nie przeszkadza w komponowaniu kameralnej i wyjątkowej dla budynku urzędu miasta atmosfery wynikającej z zestawienia ze sobą brył wokół podniesionego podwórza. Skutkuje to utworzeniem atmosfery sprzyjającej wzajemnemu kontaktowi, poprzez zwrócenie przestrzeni wspólnych w stronę wewnętrznego atrium-ogrodu. Dodatkowo wewnątrz budynku: jego skala i aranżacja komponują przyjazną przestrzeń wnętrza zamiast oficjalnej monumentalności, cenią to sobie zarówno mieszkańcy jak i pracownicy urzędu.¹³⁸

Odpowiada to podejściu nakierowanemu na kształtowanie struktur przestrzennych wynikających z funkcjonalno-technologicznych uwarunkowań a nie na potrzebie wizualnej reprezentacji znaczeń. Frampton, metaforycznie mówi o tym, że jej istota mieści się w więzaniach budowli.

(...) podstawowa moc architektury zawiera się w jej tektonice a nie scenografii: ucieleśniona jest w więzaniach budowli oraz sposobie w jaki składnia struktury formalnej budynku uwyrażnia jej odporność na działanie grawitacji.¹³⁹

Wyraz estetyczny budynku Alvara Aalto nie jest wynikiem działań o charakterze scenograficznym. Nie ma w nim żadnych elementów znaczących z reguły związanych z budynkami administracyjnymi. Niemniej powaga urzędu i jego otwarty, publiczny charakter został zachowany. Na uwagę zasługuje również konsekwencja w stosowaniu materiału. Cegła, podstawowy stosowany materiał, została użyta również jako element schodów i detal posadzek. Natomiast otwarcia obiektu komponowane są bez wstydlivej potrzeby ukrywania konstrukcji nośnej ścian jak i konstrukcji szkleń.

¹³⁷ Frampton Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points of an Architecture of Resistance*, [w:] *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, s. 26.

¹³⁸ Patrz: <http://www3.jkl.fi/saynatsalo/townhall/>

¹³⁹ Frampton Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points of an Architecture of Resistance*, [w:] *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, s. 27. Tłumaczenie autora. W oryginale: (...) the primary principle of architectural autonomy resides in the tectonic rather than the scenographic: that is to say, this autonomy is embodied in the revealed ligaments of the construction and in the way in which the syntactical form of the structure explicitly resists the action of gravity.



il. 20. Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, widok na podwórze. il. 21. Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, detal. Źródło: Säynätsalo office of the City of Jyväskylä & Alvar Aalto Foundation © 2007



il. 22. Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, wnętrze hallu. il. 23. Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, detal konstrukcji, Sali rady miejskiej. Źródło: Säynätsalo office of the City of Jyväskylä & Alvar Aalto Foundation © 2007

5.4 Nowoczesna architektura w ujęciu normatywnym

Normatywne pojęcie nowoczesności wiąże jej pojęcie z wartościami jakie realizuje - „tutaj czyni się nowoczesność zasadą normatywną”.¹⁴⁰ Architektura jest nowoczesna w sensie normatywnym o ile realizuje określone, nowoczesne wartości. To odróżnia nowoczesność od mody i stylu – kładli na to nacisk prekursorzy modernizmu Walter Gropius czy Le Corbusier.¹⁴¹

Rzecz w tym, że chronologiczne definicje bycia nowoczesnym nie wystarczają, aby dokładniej określić modernizm i odróżnić go od czystego aktualizmu; nie preferuje się tu ani nie domaga czegoś co właśnie jest w modzie; pożądane jest jednak to, co *jakościowo nowe*, za nowe zaś w tym sensie zwykło się uważać tylko to, co stwarza dystans między sobą i tym, co stare, oraz co mu się przeciwstawia.¹⁴²

Schnadelbach proponuje by normatywny charakter nowoczesności określać negatywistycznie. Oznacza to, że nowoczesne jest to, co wprowadza realną jakościową zmianę, przewyżcza zastaną rzeczywistość. Mówi tu o programie *krytycznego modernizmu*, „zgodnie z nim tylko to, co nowe i całkowicie inne, może być dobre i autentyczne, ponieważ to, co minione (...) jest złe, opaczne i wymaga przewyżczenia.”¹⁴³ Nowe zjawisko jest normatywnie nowoczesne ponieważ przewyżcza zastaną rzeczywistość. Nie oznacza to kompulsywnej potrzeby zastąpienia zastanych zjawisk ich nowszymi wersjami, ale by działać tam, gdzie zastana rzeczywistość skłania nas do podjęcia działania. Nowoczesność w znaczeniu normatywnym staje się etycznym zobowiązaniem.

Normatywny charakter nowoczesności obliguje do przyjęcia krytycznej perspektywy. Podstawowym dla niej zadaniem jest diagnoza rzeczywistości społecznej oraz, gdy to potrzebne, jej usprawnianie. Użycie sformułowania ‘krytyczny’ ma tutaj swoje specyficzne konotacje, odnosi się do Teorii Krytycznej. Jest to teoria społeczna powstała w pierwszej połowie XX wieku w Niemczech. Zakłada ona metodyczną analizę uwarunkowań społecznych zmierzającą do wyzwolenia człowieka z jego ograniczeń. Za Maxem Horkheimerem, jednym z głównych przedstawicieli tego prądu uznaje się, że krytyczna perspektywa zakłada realizację trzech warunków:

¹⁴⁰ Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 332.

¹⁴¹ Por. W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, New York, Collier Books, 1962 oraz Le Corbusier/ Charles-Édouard Jeanneret, *W stronę architektury*, Centrum Architektury, Warszawa, 2012.

¹⁴² Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 332 i n..

¹⁴³ ibidem

(...)teoria krytyczna, jest pełna gdy spełnione są trzy kryteria: musi mieć charakter wyjaśniający, praktyczny i normatywny, w tym samym czasie.¹⁴⁴

Realizacja projektu nowoczesności opiera się więc na trzech elementach: eksplanacyjno-poznawczym, praktycznym i normatywnym. Z rzeczywistości należy wydobyć to, co negatywnie wpływa na rozwój, następnie zidentyfikować czynniki związane z negatywnym zjawiskiem (uwarunkowania materialne i kulturowe oraz aktorów). By wreszcie w wyniku analizy uwarunkowań określić: realne możliwości zmiany, odpowiednie kryteria oceny zjawisk oraz cele działań.¹⁴⁵

Architektura staje się tutaj elementem programu społecznego kształtującego nowoczesne społeczeństwo. Wyzwania architektury i jej historia ma więc swój podstawowy wymiar w sposobach realizowania *potrzeb społecznych*. Samo zagadnienie potrzeb społecznych jest przedmiotem wielu sporów filozoficznych. Istnieje wiele możliwych ujęć tego problemu: tradycyjne uznające możliwość obiektywnego wyłożenia potrzeb społecznych poprzez odniesienie do obiektywnego zestawu wartości, pozytywistyczne (wcześnomodernistyczne) znajdujące możliwość obiektywnego wyłożenia potrzeb przez odniesienie do nauk przyrodniczych ograniczające pojęcie potrzeb do czynników materialnych, postmodernistyczne zaprzeczające możliwości obiektywnej eksplikacji potrzeb i postulujące substytut w postaci produkcji ironicznej kultury. Wreszcie podejście krytyczne widzi możliwość uzyskania intersubiektywnego porozumienia co do pojęcia potrzeb poprzez jego ciągłą rekonstrukcję.

Podstawowym więc zagadnieniem związanym z normatywnie pojętą nowoczesnością jest: *Jakie one są?*

Schnadelbach i Habermas są zgodni co do tego że obiektywny, wyczerpujący opis pojęcia potrzeb społecznych jest niemożliwy – bo są one zmienne w czasie w zależności od zmiennych uwarunkowań. Dlatego też, zagadnienie to jest przedmiotem badań na zasadzie cyrkularnej interpretacji, a nie jednorazowej eksplikacji problemu. Niemniej można, sięgając do źródeł pojęcia nowoczesności, wyróżnić obszary, w których objawia się projekt nowoczesności.

¹⁴⁴ Bohman, James, *Critical Theory*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2012 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/critical-theory/>>. Tłumaczenie autora. W oryginale: (...) critical theory is adequate only if it meets three criteria: it must be explanatory, practical, and normative, all at the same time.

¹⁴⁵ Ibidem.

Są to:¹⁴⁶

Opanowanie przyrody dla ulżenia egzystencji ludzkiej

Autonomizacja jednostki

Samorealizacja człowieka w racjonalnie sterowanym procesie historycznym

Awangardyzm estetyczny

Bycie nowoczesnym w znaczeniu normatywnym to poszukiwanie odpowiedzi na pytania:

Jak dziś można wykorzystać zdobycze technologiczne dla poprawy jakości warunków życia człowieka?

W jakim zakresie współczesne środowisko pozostawia człowiekowi swobodę działania i podejmowania decyzji, na ile gwarantuje mu możliwość posiadania przestrzeni prywatnej?

Czy współczesne środowisko zapewnia możliwość samorealizacji poza obszarem pracy? W jakim zakresie należy ograniczać samowolę człowieka dla zapewnienia bezpieczeństwa innym i środowiska?

Na ile realizowane cele są wynikiem świadomej decyzji społeczeństwa powstałej w wyniku argumentacji zamiast realizacji autorytarnych zobowiązań wobec martwej tradycji?

Jakie są możliwości a jakie ograniczenia swobodnych poszukiwań estetycznych?

Jednorazowa, wyczerpująca eksplikacja wyżej wymienionych obszarów jest niemożliwa do zrealizowania. Mają one charakter interpretacyjny w przeciwieństwie do obiektywnego obowiązywania. Są odpowiedzią na uwarunkowania historyczne, które z samej swojej natury są zmienne.¹⁴⁷ Każdy z wyżej wymienionych obszarów jest niewyczerpany i podjęcie się kontynuacji tzw. niedokończonego projektu nowoczesności polega właśnie na próbie ciągłej reinterpretacji tych obszarów. Analizując uwarunkowania potrzeb z konieczności podejmujemy się analizy siebie i swojego miejsca w świecie, za każdym razem na nowo cyrkularnie diagnozując swoją kondycję. Jest to świadectwem refleksyjnego stosunku do siebie znamionującego właśnie nowoczesność.

¹⁴⁶ Patrz: Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 338, por. Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Univesitas, Kraków 2005. Wstęp. Jest to współcześnie ogólnobowiązujący 'zakres obowiązywania' nowoczesności. *Opanowanie przyrody* odnosi się do nowożytnego modelu naukowości F. Bacona. Autonomizacja jednostki odnosi się do Kartezjańskiego odrzucenia tradycji oraz Kantowskiego modelu Oświecenia. Samorealizacja człowieka odnosi się do koncepcji historii i rozwoju Marksa. Awangardyzm estetyczny odnosi się do koncepcji estetyki Baudelaira.

¹⁴⁷ O hermeneutycznym charakterze pojęcia potrzeb społecznych, patrz: Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997, s. 147-151.

Podstawy takich cyrkularności należy szukać w samym refleksyjnym charakterze nowoczesnych i zmodernizowanych społeczeństw; nie tylko mimochodem, ale w sposób istotny znamionuje je kognitywny i praktyczny *stosunek do siebie samych*. Człowiek starożytny nie żył w starożytności, ale „renesans”, „nowożytność” i „moderna” to samookreślenia się epok kulturowych, które ludzie w nich żyjący mogli czynić podstawą własnych samowykładań. Przesłanką nowoczesności w tym sensie jest wyczuwalne osłabienie tradycyjnych potęg (...) które z jednej strony umożliwia nowe możliwości działania, z drugiej jednak stwarza problemy z orientacją, próbując często rozwiązywać je poprzez sięganie do tradycji. Nie jest już ona jednak bezdyskusyjnie wiążąca i wchodzi w obręb możliwych środków dysponowania, co z kolei wymaga namysłu i odpowiedzialności. Tradycyjne społeczeństwa nie były ani tradycjonalistyczne, ani antytradycjonalistyczne; społeczeństwa nowoczesne natomiast trapi spór „modernizm contra antymodernizm.”¹⁴⁸

Nowoczesna samoświadomość zmusza nas do ciągłego analizowania swojego umiejscowienia w świecie. Jesteśmy w architekturze zawieszeni pomiędzy totalizującą racjonalnością a beztróską irracjonalnością. Najbardziej w architekturze uwidacznia się to w obszarze rozważań estetycznych – nie sposób ich w jakiś racjonalny sposób ograniczyć a jednocześnie trudno pozostawić jedynie irracjonalnym zachciankom. Człowiek nowoczesny, ponowoczesny ale i po-ponowoczesny wciąż pozostaje w tym zawieszeniu i jednocześnie musi dokonywać wyboru.

W normatywnym podejściu do nowoczesności nie może być mowy o bezrefleksyjnym opowiadaniu się za postępek nie uzasadnionym krytyczną analizą rzeczywistości. Rzeczywistości nie należy tworzyć by wyglądała na nowoczesną, bo to właśnie nie jest nowoczesne. Aby to dokładnie zrozumieć można jeszcze raz odnieść się do negatywnej definicji normatywnego charakteru nowoczesności – „tylko to, co nowe i całkowicie inne, może być dobre i autentyczne, ponieważ to, co minione (...) jest złe, opaczne i wymaga przezwyciężenia.”¹⁴⁹ Odwracając ten sylogizm można powiedzieć że nowoczesne jest to co przezwycięża to, co złe i opaczne. Nowoczesne jest to, co wprowadza istotowo nową jakość do rzeczywistości społecznej, poprzez zmianę środowiska naprawia lub poprawia realne życie ludzi.

Jak wykazano we wcześniejszych analizach, skomplikowanie procesów modernizacyjnych i równoległość wielu nowoczesności sprawia, że nie wszystko co rzeczywiście nowe jest realizacją normatywnych roszczeń nowoczesności. Warto przypomnieć wątpliwość krytyka designu Roba Walkera, czy rzeczywiście

¹⁴⁸ Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 339.

¹⁴⁹ *ibidem*, s. 332 i n..

nowy produkt jest wynikiem odpowiedzi na pytanie: „Jakie jest dziesięć problemów dotyczących tego obszaru czy produktu, które należy rozwiązać?”¹⁵⁰

Krytyczna perspektywa wymaga dystansu i wrażliwości społecznej niezbędnej do diagnozowania efektów modernizacji. Nie podejmowanie działania jest również działaniem. Nowoczesność nie wiąże się, nie może się wiązać, z bezrefleksyjnym odrzuceniem wszystkiego co przednowoczesne. Nowoczesna forma dla naszego życia wynika z namysłu nad koniecznymi lub pożądanymi zmianami. Kategoria sensu staje się tutaj dla projektanta kluczowa.

Ci, którzy dzisiaj obstają przy projekcie oświecenia, czynią to, mając na myśli nie epokę, co byłoby pozbawione sensu, ale określoną rozważną odpowiedź na modernizację i nowoczesność; nie polega ona po prostu na modernistycznym angażowaniu się po stronie tego, co nieuchronne, ale przeciwnie, na krytycznym wobec tego dystansie.¹⁵¹

Zdaje się, że właśnie tym różni się współczesne podejście od podejścia wczesnych modernistów, proklamujących koniec historii i ostateczne rozwiązanie wszelkich kwestii związanych z kształtowaniem środowiska. Jednak nie oznacza to że projekt nowoczesności należy odrzucić. Normatywny charakter nowoczesnej architektury pozostaje niezmienny od prawie 100 lat. Sam tytuł głośnego eseju Gropiusa zawiera esencję normatywnego myślenia o architekturze: *How Can We Build Cheaper, Better, More Attractive Houses*.¹⁵² Architektura nowoczesna jest zobowiązaniem wobec ludzi widzianych jako podmiot historii. Nie musi zdawać sprawy z metafizycznego obrazu świata jak to czyniono w historii: czy będzie to wizualizacja obrazu państwa kościelnego św. Augustyna lub alegoryczny obraz boskiej iluminacji w przypadku średniowiecznej architektury sakralnej; czy będzie to obraz matematycznego piękna oddawanego poprzez relację przestrzenne renesansowych budowli; czy re-produkcja znaczeń bez odniesienia do tego co oznaczane lub (pseudo)dekonstrukcja kodów kulturowych architektury postmodernistycznej. Mówiąc językiem Habermasa, metafizyczny weksel kultury tradycyjnej został w (normatywnie pojętej) nowoczesności wypłacony na rzecz życia codziennego.

¹⁵⁰ Rob Walker, *Objectified*, 2009. W ramach: *Helvetica, Objectified, Urbanized – Design trilogy*, documentary by Gary Hustwid, 2007-2011.

¹⁵¹ Schnadelbach H. *Przegrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 338.

¹⁵² Gropius, Walter, *How Can We Build Cheaper, Better, More Attractive Houses* [w:] Benton, Tim, Charlotte Benton with Dennis Sharp, eds. *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design, 1890–1939*. London: Crosby Lockwood Spales, 1975.

6. Po-ponowoczesność

6.1 Czasy po postmodernizmie, powrót do wartości

Poprzedni rozdział wprowadził, istotne z perspektywy podejmowanych w pracy zagadnień, rozróżnienie na cztery możliwe rozumienia problematyki nowoczesności: chronologiczne, historyczne, strukturalne i normatywne. Rozróżnienie to jest niezbędne do wydobywania tych aspektów nowoczesności, które w dzisiejszej po-ponowoczesnej sytuacji kulturowej wymagają rehabilitacji. By cel ten zrealizować należy w pierwszej kolejności przedstawić postmodernistyczną krytykę nowoczesności.

W opinii autora niniejszej pracy, i wielu badaczy tutaj przytaczanych, postmodernistyczna krytyka modernizmu była niesłuszna. Krytyka chronologicznej nowoczesności nie została w istocie podjęta – intencją ponowoczesnej krytyki było właśnie zastąpienie nudnego i skostniałego porządku architektury nowoczesnej czymś nowym, czymś interesującym – stąd głośne hasło *Less is bore*.

Podobnie intencją krytyki historycznego kodu kulturowego architektury nowoczesnej było wytworzenie innego kodu, pozostawiając rzeczywistość społeczną praktycznie niezmienną. Choć w warstwie deklaratywnej postmodernizm kontestował brak społecznej wrażliwości modernistów i martwe przestrzenie publiczne z tego wynikające,¹⁵³ niemniej propozycje naprawy tej sytuacji, prócz powrotu do urbanistyki klasycznej, zamykały się w warstwie problemów estetycznych, nie dyspozycji funkcji czy zmiany obrazu społeczeństwa. Profesor Julian Beinart z MIT w swoich wykładach stwierdza:

Postmodernizm zdaje się mieć więcej treści w stosunku do architektury czy literatury niż w stosunku do problematyki miasta.¹⁵⁴

Oceniając propozycje urbanistyki ponowoczesnej stwierdza, że trudno jest mówić tutaj o nowym paradygmacie co bardziej o praktycznych poprawkach dotyczących modernistycznej, zracjonalizowanej urbanistyki po prostu bogatszej o zdobycze nauk społecznych XX wieku. Podobne opinie wyrażają McLeod i Till.

¹⁵³ Patrz: np. Tokajuk A., *Trwanie czy przemijanie, O postmodernizmie w polskiej powojennej architekturze mieszkaniowej*, 2010, Biblioteka cyfrowa Politechniki Krakowskiej.

¹⁵⁴ Beinart Julian, *Theory of City Form*, Spring 2004. (Massachusetts Institute of Technology: MIT OpenCourseWare), <http://ocw.mit.edu> (Accessed 20 Jan, 2013). Tłumaczenie autora. W oryginale: Post-modernism seems to have more specific content in architecture and literature than it has in reference to the city.

W artykule *Trwanie czy przemijanie, O postmodernizmie w polskiej powojennej architekturze mieszkaniowej*, A. Tokajuk opisując „założenia, postawy twórcze, przestrzeń” postmodernizmu, jako jej cechy wymienia: pluralizm, znaczenie kontekstu miejskiego, wieloznaczeniowość, aluzyjność, symbolikę, historyzm, rodzimość, kontekstualizm, eklektyzm, klasycyzm, malowniczość.¹⁵⁵ Zostały tu wymienione wszystkie pojawiające się w tamtejszej pracy cechy tego co ponowoczesne. Przewaga określeń odnoszących się do zdobniczości, kodu kulturowego nad realną zmianą dyspozycji przestrzennej jest tutaj wyraźnie widoczna.

Krytyka modernizmu i powstały na niej postmodernizm dokonuje się przede wszystkim w obszarze historycznego rozumienia nowoczesności. Schnadelbach słusznie zauważa zagrożenie związane z przywiązaniem wyłącznie do historycznego pojmowania nowoczesności. Jest nim jakże ludzka chęć zaistnienia:

Kto jest nowoczesny w sensie bezwarunkowego tu i teraz, chciałby aż nazbyt chętnie nadawać własnej współczesności wymiar epokowy – że o to „od dziś i wraz ze mną rozpoczyna się nowa epoka.”¹⁵⁶

Znaczenie strukturalne i normatywne nowoczesności choć było kontestowane w ramach postmodernistycznej krytyki, to było ono albo niesłuszne (jeżeli chodzi o rozumienie strukturalne) albo płytkie i nieuwzględniające dwudziestowiecznych historyczno-społecznych uwarunkowań (w stosunku do normatywnego rozumienia).¹⁵⁷ Za opinią tą argumentują zarówno współcześni teoretycy jak i żyjący w czasach rozkwitu postmodernizmu. Reprezentują oni różnorakie dziedziny pokrewne architekturze: J. Till (architekt), K. Harries (filozof), Rob Walker (krytyk kultury), H. Schnadelbach (filozof), J. Habermas (socjolog, filozof), N. J. Hebraken (architekt), J. Hill (architekt), B. Latour (antropolog), L. Krier (architekt), H. Lefebvre (filozof, socjolog), M. McLeod (architekt, historyk sztuki) – by wymienić najistotniejszych. Wszystkich wyżej wymienionych łączy przekonanie o jałowości podejścia postmodernistycznego jeśli chodzi o poprawę jakości codziennego życia ludzi, czy szerzej o normatywną zawartość architektury.

Architekci ponowoczesni znużeni byli formami modernistycznymi, otwarcie to wyrażali i chcieli po prostu realizować coś innego. Był to, parafrazując Jeremiego Tilla, recykling warstwy wizualnej architektury.

¹⁵⁵ op. cit.

¹⁵⁶ Schnadelbach H. *Przeigrana moderna?* [w:] *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001, s. 330.

¹⁵⁷ Patrz: Habermas J., *Modern and Postmodern Architecture* (1981), [w:] *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, London, 2000.

Działanie zgodnie z zasadą *Less is bore* odrzuca zasady w imię swobody twórczej z nadzieją nasycenia życia codziennego artystyczną treścią. Jednak brak ram, brak sensu nie prowadzi do tego nasycenia, a prowadzi do trywializacji naszego życia. Po prostu nie wiemy co z taką swobodą zrobić. Gion A. Caminada, szwajcarski architekt i teoretyk architektury, stwierdza że pozorowana dowolność z jaką mamy do czynienia we współczesnej architekturze jest oznaką słabości naszego stylu życia, który nie jest osadzony w rzeczywistości, zarówno społecznej jak i przyrodniczej.

Radosne, swobodne postępowanie w ramach danej sytuacji jest możliwe tylko wtedy gdy istnieją jasno określone zasady tego postępowania. Natomiast obecnie, beztroskie podejście do zupełnie otwartej, pustej przestrzeni odzwierciedla słabość dzisiejszego stylu życia. Mam tu na myśli wolność życia w nowoczesnym świecie i ludzi, którzy nie mają pojęcia jak radzić sobie z tego rodzaju wolnością. Okres klasycznej nowoczesności zrodził tę wolność, ale nie nauczył nikogo sztuki radzenia sobie z nią, gdy ta zostanie osiągnięta...¹⁵⁸

Brak racjonalnych kryteriów, które zostały zakwestionowane, sprawia że nie potrafimy jako projektanci lokalizować i oceniać problemów. Z tego też powodu problemy czy uwarunkowania – ekonomiczne, ekologiczne, społeczne, funkcjonalne przestają być traktowane jako oparcie dla koncepcji projektowej a są traktowane jako przeszkoda, którą należy przezwyciężyć. Natomiast prawdziwa treść projektu zawiera się w jego formie – to spuścizna postmodernizmu. Jest nią przywiązanie do widzialności, kształtowanie nostalgicznego kodu kulturowego sięgającego do wzorców tradycji, jest nią brak zainteresowania codziennym wymiarem życia i jego praktycznymi uwarunkowaniami. To przesunięcie zainteresowania w stronę nie-codzienności jest obecne do dziś. Zjawisko to dokładnie opisuje Mary McLeod; warto tutaj przytoczyć wyniki tych analiz:

Pozycja architekta uległa przesunięciu ze społecznego misjonarza i estetycznego purytanina w stronę trend-setera i medialnej gwiazdy. Ta zmiana w definicji zawodu na dobre zakorzeniła się w instytucjach architektonicznych. W latach osiemdziesiątych XX wieku, szkoły przestały kształcić w zakresie przeciętnych jednostek mieszkaniowych; kluby dla gentlemanów, hotele w resortach turystycznych, muzea sztuki, domy wakacyjne stały się elementami standardowego programu kształcenia.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Caminada A. Gion, *Cul zuffel e l'aura dadl*, Quart Verlag Luzern, 2010. Cytowane za: *Vrin and Gion Caminada*, John K. Branner, 2009. Tłumaczenie autora. W oryginale: Dealing playfully with any event or occurrence is possible only when certain rules for play exist. By contrast, current playful approaches to completely open spaces reflect the weakness of today's lifestyle. By that I mean the freedom of life in the modern world and the people who have no idea how to deal with this kind of freedom. The classical Modern period generated this freedom but it didn't teach anyone the art of dealing with it once it was attained...

¹⁵⁹ McLeod Mary, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989, s. 38. Tłumaczenie autora. W oryginale: The image of architect shifted from social crusader and aesthetic puritan to trendsetter and media star. This change in professional

Podobnie czasopisma i albumy architektoniczne, istotne medium komunikacji dla architekta, pełne są niecodziennych realizacji peryferyjnych wobec życia: galerii, mediatek, pawilonów, instalacji, miejsc odosobnienia, czy wyszukanych restauracji. Nawet przestrzenie mieszkalne prezentują rozwiązania niecodzienne i niezmiernie często po prostu niewygodne lub nawet niebezpieczne.

Choć współcześni architekci porzucili zawartość estetyczną ponowoczesności to nie stracili zainteresowania chronologiczną nowością skłaniającą do poszukiwania coraz to nowych, często nieuzasadnionych form. Przeciętą, rzetelną, funkcjonalną, wpisana w kontekst lokalizacyjny architektura została wykluczona z dyskursu architektonicznego by wraz z krytyką ponowoczesności do niego powrócić.

Krytyczna perspektywa wobec postmodernizmu pojawia się na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w obszarze wszystkich nauk i dziedzin kultury. Coraz częściej zagadnienie racjonalności, odpowiedzialności i sensu, odrzucone jako autorytarne przez postmodernistów, wkracza w obszar kultury, niemniej przyjmuje zupełnie inny kostium – zamiast pretendować do obiektywnego obowiązywania wartości, skłania się ku intersubiektywnemu porozumieniu. Podobnie dzieje się w obszarze architektury, jednak warto jest wpiąć w przeszłość zmiany w innych dziedzinach.

Za moment przełomowy, datujący koniec postmodernizmu można uznać połowę lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Wtedy to np.: Alan D. Sokal, fizyk i matematyk Uniwersytetu Nowojorskiego, pisze *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, artykuł naukowy pozytywnie zaopiniowany przez komitet redakcyjny i opublikowany w jednym z najbardziej prestiżowych periodyków z dziedziny humanistyki na świecie: *Social Text*.¹⁶⁰ Tekst ten był celowo i metodycznie napisaną bzdurą. Autor niestrudzenie cytując klasycznych postmodernistycznych myślicieli, zestawiając ze sobą pojęcia z zakresu hermeneutyki, dekonstrukcji, teorii gender pisał bezsensowne zdania nie odnoszące się do niczego, dowodząc nieistniejącej, wymyślonej, bezsensownej tezy. Było to jedno w wielu działań w ramach tak zwanej *Science Wars* – jak popularnie nazwano spór o naukowość metod postmodernistów i ich miejsce w dyskursie naukowym. Tekst, mający około 12 stron maszynopisu, zgodnie z postmodernistyczną naukową modą nasycony był ogromną ilością cytatów i odniesień (109) pochodzących z wielu dziedzin nauki oraz tekstów o charakterze literackim a jego nota bibliograficzna wynosiła 218

definition had ramification throughout architectural institutions. In the 1980s most schools stopped offering regular housing studios; gentleman clubs, resort hotels, art museums and vacation homes became the standard program.

¹⁶⁰ Patrz: *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity* [w:] *Social Text* #46/47, pp. 217-252 (spring/summer 1996).

pozycji. Celem publikacji było udowodnienie jałowości dyskursu ponowoczesnego.

Podobnie w 1993 B. Latour publikuje *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, w której krytykuje ponowoczesność za jej intelektualną bezpłodność. O postmodernizmie pisze:

[Postmoderniści] znaleźli się w impasie, jak wszystkie awangardy, za którymi nie podążają już żadne oddziały. Pozwólmy im drzeć (...), i przejdźmy do innych spraw. Albo raczej wróćmy po śladach. Przestańmy iść do przodu.¹⁶¹

W latach dziewięćdziesiątych coraz więcej myślicieli odwraca się od retorycznego czy nawet literackiego języka rozważań postmodernistycznych i poszukuje krytycznej perspektywy teoretycznej. Coraz częściej pojawiają się publikacje podejmujące temat roszczeń do ważności i prawdy we współczesnym dyskursie naukowym. Jako przykład może posłużyć *Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again*¹⁶², Benta Flyvbjerga z 2001 roku. Autor postuluje powrót w naukach społecznych do roszczeń do prawdziwości przez odniesienie do rozumu praktycznego, czyli odniesienie do wartości i możliwości ich realizacji w realnie istniejących konstelacjach władzy. Jeszcze w latach osiemdziesiątych J. Habermas w *Filozoficznym dyskursie nowoczesności* obala program ponowoczesności i proponuje przyjęcie nowej komunikacyjnej perspektywy.

Krytyczne stanowiska wobec ponowoczesności zaczęły być określane zbiorczo jako po-ponowoczesne. Jest to określenie bardziej czasowe niż identyfikujące kulturowo. Należy wyraźnie jeszcze raz podkreślić, że określenie po-ponowoczesny używane w niniejszej pracy jest jedynie zbiorczym określeniem krytycznych postaw a nie pojęciem określającym nową epokę. Pojęcie to nie jest klasyfikacją kulturową, jest znaczeniowo puste, jest określeniem kształtujących się, jednak wciąż niedojrzałych odpowiedzi na ponowoczesność.¹⁶³

Uwarunkowania składające się na zmianę perspektywy były różnorakie i dotyczyły często niezależnych obszarów życia, niemniej wszystkie skłaniały do poszukiwań racjonalnych metod rozwiązywania problemów. Czynniki te znamionują nadejście *kultury zaangażowania*, polegającej na poszukiwaniu możliwości przywrócenia pojęcia sensu dyskursowi publicznemu.

Autorzy *Notes on Metamodernism* wskazują na szereg uwarunkowań, których analiza skłania do przyjęcia nowej, po-ponowoczesnej perspektywy. Z pośród

¹⁶¹ Latour Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, Oficyna naukowa, Warszawa 2011, s. 94.

¹⁶² Bent Flyvbjerg, *Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁶³ T. Vermeulen, R. van den Akker, Notes on Metamodernism, Journal of AESTHETICS & CULTURE, vol. 2, 2010.

wielu uwarunkowań można wymienić te, które znacząco wpływają na architekturę:

Zmiana światowych uwarunkowań finansowych związanych z kryzysem.

Wpływ działań człowieka na zmiany klimatyczne.

Powstanie nowej gałęzi gospodarki – tzw. zielonego kołnierzyka, związanego z działaniami na rzecz ochrony środowiska przyrodniczego i kulturowego, ruchy partycypacyjne, zwiększające się znaczenie postaw obywatelskich.

Zwiększające się znaczenie demokracji bezpośredniej za sprawą nowych mediów komunikacji, przede wszystkim Internetu.

Potrzeba racjonalizacji gospodarowania zasobami.

Negatywne skutki nieracjonalnej urbanizacji i negatywnego wizerunku postaw wspólnotowych w mieszkalnictwie i transporcie.

Pojawienie się koncepcji zrównoważonego rozwoju i wyzwań z nim związanych.¹⁶⁴

Wszystkie powyższe uwarunkowania świadczą o potrzebie nowych narzędzi interpretacji zjawisk społecznych, gospodarczych i przyrodniczych, potrzebie racjonalnych, ale nie instrumentalnych, kryteriów oceny działalności architektonicznej.

Niemniej najistotniejszym czynnikiem skłaniającym do przyjęcia poponowoczesnej perspektywy jest konstatacja, że świat *nie jest ponowoczesny*. Skutecznie dowodzi tego Habermas mówiąc o niewrażliwości na wszechobecną obecność efektów modernizacji w naszym życiu.¹⁶⁵ Standaryzacja i jej efekty są powszechnie obecne w każdej dziedzinie życia: stosowanie miar, standardowe i kompatybilne wielkości elementów technologii budynku, przyłączy, kabli, sprzętu cyfrowego, elementów konstrukcyjnych, – by wymienić tylko niektóre, istotnie związane z praktyką architektoniczną. Standaryzacja nie prowadzi, jak przeczowano, do ograniczenia możliwości wyboru. Wręcz przeciwnie, standaryzacja, uniformizacja procesów i dóbr doprowadziła do obezwładniającego niekiedy bogactwa zjawisk.

Podobnie w architekturze, bogactwo zjawisk w niej zachodzących: materiałów budowlanych, dostępnych technologii, rozwiązań konstrukcyjnych, wielości podejść do projektowania, wciąż zwiększającej się wiedzy o fizyce budownictwa i komforcie użytkowania budynku, uwarunkowania ekologiczne – wszystko to jest wynikiem postępującego procesu modernizacji.

Problemem współczesności nie jest autorytarna totalizacja architektury, w której architekt-demiurg nakazuje nam żyć w określony sposób. Problemem jest

¹⁶⁴ tamże.

¹⁶⁵ J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas 2005, s. 380.

wielość zjawisk, których skomplikowanie i natłok nie pozwala nam rzetelnie ich ocenić. Wynikiem tego jest chaotyczna przestrzeń pełna trywialnych ozdobnych rozwiązań.

Tak skrótowo rysuje się tło dla współczesnych postaw projektowych, powszechnie dziś odrzucających postawy postmodernistyczne. Ponowoczesność jest obecnie uznawana za zamkniętą całość.¹⁶⁶ Obecnie poszukuje się nowej narracji współczesności rehabilitującej pojęcie odpowiedzialności.

W 1994 roku pojawia się pierwsza publikacja stosująca pojęcie po-ponowoczesność w architekturze - *City as Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*¹⁶⁷ Toma Turnera. Autor proponuje w niej wrócić do projektowania na podstawie racjonalnych przesłanek ale skonfrontowanych z praktyką zawodową i codziennością życia użytkowników. Turner podkreśla znaczenie tak zwanego *projektowania brudnymi rękoma*, czyli obecności projektanta w procesie budowlanym, znajomość metod konstrukcyjnych i często adaptowanie rozwiązań w trakcie wykonywania robót budowlanych.

Najdojrzałą, w opinii autora niniejszej pracy, koncepcję po-ponowoczesnej architektury proponuje Jeremy Till w *Architecture Depends* a swoją koncepcję architektury nazywa *contingent architecture*. Jego zdaniem należy odejść od przekonania o niezależności dziedziny architektury od innych dziedzin, bo jest ona po prostu nieprawdziwa.

Architektura zależna jest od ogromnej ilości czynników: woli politycznej, czynników ekonomicznych, technicznych, wymagań prawnych, uwarunkowań środowiskowych, społecznych, kulturowych oraz oczywiście przestrzennych i estetycznych. Zadaniem architekta jest te wszystkie zależności pogodzić.

Architekt nie jest twórcą zmian zachodzących w przestrzeni tylko ich agentem, mówiąc przenieśniewnie ambasadorem. Till często używa sformułowania – *architecture as an agency*;¹⁶⁸ oznacza to że działalność architektoniczna jest interpretowana bardziej jako społeczny proces, w którym uzgadniany jest między wieloma aktorami obraz proponowanych zmian. Architekt temu procesowi przekształceń przewodzi – jednak nigdy nie działa i nie decyduje sam.

Co teoretycznie w koncepcji Tilla najistotniejsze to przekonanie że uwikłanie architektury w zewnętrzne uwarunkowania nie może być traktowane jako przeszkoda w projektowaniu a właśnie jako przyczynek do projektowania. Architektura jest przeciw zestawieniem wszystkich możliwych oczekiwań dotyczących tego jak dany fragment przestrzeni ma wyglądać i funkcjonować.

¹⁶⁶ Ostatnią powszechnie uznaną publikacją otwarcie podejmującą i propagującą idee postmodernizmu w architekturze jest *Nasza postmodernistyczna moderna* Wolfganga Welscha. Patrz: W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Oficyna naukowa, Warszawa, 1998.

¹⁶⁷ T. Turner, *City as Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*, Taylor & Francis, 1995.

¹⁶⁸ Patrz: Awan N., Schneider T., Till J., *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Routledge, London-New York, 2011, oraz: Jeremy Till, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009.

Aby zrealizować to założenie architekt winien przestać uznawać siebie jako projektanta formy przestrzennej a jako działacza godzącego różne interesy grup społecznych.

Zasadniczym celem działań jest więc tworzenie architektury jako czynnika działania,¹⁶⁹ kształtowania zachowania użytkowników, stymulowania określonych postaw jak np.: integracji społecznej, kształtowania poczucia ciągłości przestrzennej, odpowiedzialnego gospodarowania zasobami. Postawa ta przeciwstawia się zarówno demiurgicznej roli architekta nowoczesnego jak i komunikującej symbole roli architekta ponowoczesnego.

Gdy w nowoczesnym projekcie cel jest wyznaczany przez wartości prawdy i rozumu, a tym samym w ogromnym zakresie jest zdeterminowany, to w świecie przygodnego [projektowania] ostateczny cel jest niepewny, mglisty. Wybory dokonywane w trakcie procesu projektowania otwierają się na inne siły, a w szczególności na nadzieje i zamiary innych [podmiotów]. [Otwarcie na] przygodność nakazuje nam dzielić nasze losy; to wcale nie przytłacza intencjami innych zaproszonych do stołu, tylko kształtuje te intencje i zobowiązuje wszystkich do bycia mniej dogmatycznymi. Postępowanie takie wymaga zatem by mieć wizję, ale w tym samym czasie bycie na tyle skromnym i elastycznym by dostosować ją do okoliczności.¹⁷⁰

Taka sytuacja sprawia, że rezultat pracy architekta jest zawsze niepewny i uzależniony od wielu czynników, wobec kompetencji architekta zewnętrznych. To związanie praktyki zawodowej z przygodnością wymaga od architekta podjęcia działań na zasadzie współpracy, w której nie ma miejsca na jednostronną argumentację. Przyjęcie takiej postawy projektowej wymaga odejścia od pojęcia architektury, jako tworzenia formy architektonicznej o zawartości estetycznej i skupienia na jej normatywnym charakterze i osadzeniu jej w codziennym życiu.

6.2 Architektura po-ponowoczesna - architektura codzienności

Architektura po-ponowoczesna charakteryzuje się na powrót orientacją poszukiwań w zakresie codziennego życia ludzi i ich praktyk. Opisując takie

¹⁶⁹ Jeremy Till, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s.146 i 147.

¹⁷⁰ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 59. Tłumaczenie autora. W oryginale: Where in the modern project the end is overseen by values of truth and reason, and thus to a large extent predetermined, in the contingent world the exact end is uncertain and the choices made along the way are exposed to other forces, and in particular the hopes and intents of others. Contingency thus demands that we share our destinies; it does not overpower the intents that people bring to the table, it just shapes them and obliges them to be less dogmatic. Dealing with contingency thus calls for one to have a vision but, at the same time, to be modest and light-footed enough to allow that vision to be adjusted to the circumstances.

podjęcie Jeremy Till, mówi tu o *setting architecture*¹⁷¹, architekturze jako oprawie dla życia. Trafne wydaje się tu również pojęcie *framework* – rama okalająca przestrzeń naszego życia. W opinii Tilla dotychczasowy dyskurs architektoniczny nie oddaje bogactwa codziennego życia, stara się od niego zdystansować, uznaje za niebezpieczeństwo.

Till wskazuje na bardzo prosty przykład, jakim są zwyczaje związane z prezentacją obiektów architektonicznych. Często w publikacjach obiekty na fotografiach, wizualizacjach prezentuje się jedynie z zewnątrz. Natomiast, gdy pokazuje się wnętrze to jest ono sztucznie zaaranżowane, lub najczęściej po prostu puste, by pokazać jedynie grę formy architektonicznej. Ale to przecież nie o tą grę formy architektonicznej chodzi.

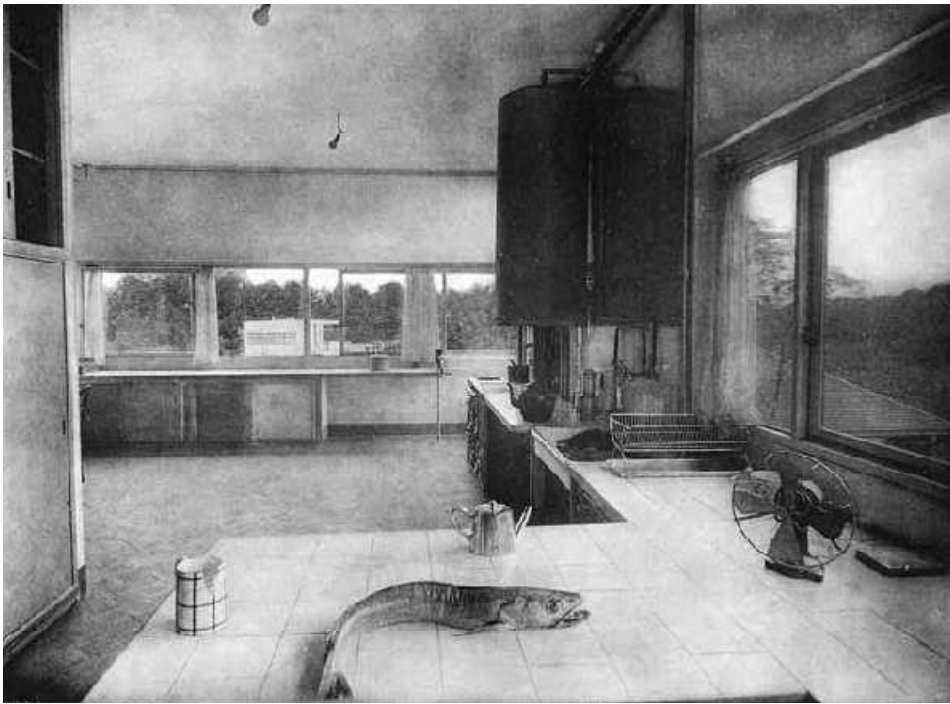
Budynek jest przedmiotem oceny przede wszystkim gdy jest użytkowany, bezustannie spotykając się z przygodnymi okolicznościami codziennego życia. Zwyczaj fotografowania wyabstrahowanych z kontekstów obiektów jest symptomem wyabstrahowania myślenia o architekturze. Opisuując zdjęcia z Villi Savoye, projektu Corbusiera, Till żartobliwie zauważa:

Wiadomo, że scena jest nieprawdziwa, ponieważ na blacie widać czajnik, dzbanek mleka oraz rybę, a kto pije herbatę do ryby we Francji? Fotografie realizacji Le Corbusiera są świadomie zmanipulowane by wygnać normalność z zamieszkiwania. To rzeczywiście są „martwe natury.” Zapis współczesnej architektury jest opanowany przez takiego typu zdjęcia budynków, które łowią go w wyidealizowanej chwili zanim cokolwiek zakłóci doskonałość sceny. Fotografia pozwala nam zapomnieć, co działo się przed (ból pracy związanym z pełną realizacją budynku) i co ma przyjść po (afrońt czasu jak brud, użytkownicy, zmiany i skutki działań atmosferycznych). Czas zamarza, a raczej zawiesza się. Fotografie architektury "unoszą budynek ponad obowiązywanie czasu," a przez to zapewniają ukojenie dla architektów, którzy mogą pomarzyć przez chwilę, że architektura jest stabilną mocą istniejącą ponad przyływem czasu. Jak wielu innych, [architekci] argumentują, kuszeni tą myślą, że fotografia architektury nie jest tylko re-produkcją architektury ale także miejscem produkcji architektury. Nie jest wielką przesadą miejski mit o tym, że architekci projektują budynki z myślą o konkretnych ich fotografiach. A z pewnością prawdą jest to, że fotografia stała się podstawowym punktem odniesienia dla architektury.¹⁷²

Fotografia jest podstawowym medium komunikacji w dyskursie architektonicznym, przez co na drugi plan schodzą zagadnienia związane z rzeczywistym użytkowaniem obiektu. Till wskazuje akurat na tą fotografię realizacji Corbusiera ze względu na absurd sytuacji jaką prezentuje: samotna ryba leży na blacie bez żadnych urządzeń kuchennych, podkładki, naczyń a obok niej znajduje się imbryk z herbatą i dzban z mlekiem. Poniższa fotografia nie jest prezentacją codzienności w domu, to martwa natura.

¹⁷¹ Jeremy Till, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s.124.

¹⁷² Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 77. Tłumaczenie autora.



il. 24. Corbusier, Villa Savoye, źródło: Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 78.

Takie samo zdanie wyraża wielu krytyków. Karsten Harries w *Ethical Function of Architecture* pyta wprost: *Should architecture be concerned with creating important aesthetic events?* Harries uzupełnia: *Repeated, what once was interesting will soon become boring. There is, to be sure, a more basic question: should architecture strive to be interesting?*¹⁷³ - Czy architektura rzeczywiście powinna starać się być interesująca? To bardzo podstawowe pytanie dotyczy fundamentalnych zagadnień architektury.

Jim Saker, specjalista od przewidywania trendów rozwojowych w designie, zaproszony przez RIBA do wygłoszenia wykładu o adaptowalności w architekturze, stwierdza:

Zdaje się, ale należy podkreślić że jedynie się zdaje, że architekci tworzą coś spektakularnego, następnie to budują, robią mnóstwo wysmakowanych zdjęć i odchodzą, by ich nikt więcej nie zobaczył. Wyzwaniem jest (...) to, że w przyszłości, w której będziemy musieli być znacznie bardziej adaptowalni najprawdopodobniej ten stosunek pomiędzy architekturą, budynkiem i użytkownikiem ulegnie zmianie.¹⁷⁴

¹⁷³ Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997, s. 7.

¹⁷⁴ Saker Jim, Loughborough University, *Adaptable Futures – Is it the Future?* RIBA Research Symposium 2009: Changing Practices. Tłumaczenie autora.

Hill, krytykując naśladowanie dyskursu sztuki w dyskursie architektonicznym, stwierdza, że przywiązanie do widzialności obiektu i fotografii znacząco spłaszczyło ambicje architektów:

Czasami architektura bywa opisywana jako autonomiczna, odnosząca się jedynie do siebie. Na wzór historii sztuki, historia architektury często ujmuje budynek jako obiekt kontemplacji estetycznej i sugeruje, że jest to właściwy sposób jego doświadczania. Fotografia stała się pośrednikiem między autorem a odbiorcą, który zachęcany jest do zrównania doświadczenia fotografii z doświadczeniem budynku. Często przedmiotem architektonicznych sporów jest sama fotografia [budynek], a nie budynek. Dzieje się tak, ponieważ to fotografia spełnia pragnienia i oczekiwania architekta i historyka architektury by budynek był traktowany jako obiekt artystycznej kontemplacji.¹⁷⁵

Dalej, opisując fotografię pawilonu w Barcelonie wypowiada się o braku ludzi na fotografii. Brak ten i fakt że nikt tego nie zauważył świadczy o tym, że całe pokolenie architektów izolowało estetyczną zawartość architektury od jej codziennych kontekstów.¹⁷⁶ Traktowało dzieła architektury jako wysmakowane kompozycje.

Efekt wizualny realizacji architektonicznych jest najbardziej namacalną konsekwencją powstania dzieła architektonicznego, porównując go chociażby do zmian w strukturze funkcjonalnej otoczenia, zmian demograficznych czy społecznych spowodowanych powstaniem budynku. Dlatego też krytyka architektoniczna skupia się przede wszystkim na wizualnym, czy szerzej estetycznym wymiarze realizacji. Budynek w takim ujęciu pełni rolę przede wszystkim marketingową, jest komunikatem. Obiekt architektoniczny staje się wtedy obiektem oceny, odpowiadając na kulturowe zapotrzebowanie *nowych wartości, innowacyjności, oryginalności*. Wywołuje to chroniczną potrzebę przekraczania granic w wymiarze estetycznym czy technologicznym. Budynki stają się coraz ciekawsze, coraz wyższe, dłuższe, bardziej przeszklone, uniesione – bez względu na realnie istniejące uwarunkowania oraz potrzeby. Postęp i związane z tym procesy modernizacyjne zostały splecione do kompulsywnego poszukiwania nowych form.

Budynki są więc wykorzystywane jako znaczniki będące świadectwem następujących po sobie momentów nowoczesności.¹⁷⁷

Wynikiem tak przedstawionego procesu modernizacji jest marginalizacja wszystkiego co nie wpływa na efekt wizualny projektowanego obiektu. Powstały

¹⁷⁵ Hill J., *Actions of Architecture, architects and creative users*, London and New York, 2003, s. 22. Tłumaczenie autora.

¹⁷⁶ Hill J., *Actions of Architecture, architects and creative users*, London and New York, 2003, s. 22 za: Quantrill, Malcolm. *Ritual and Response in Architecture*. London: Lund Humphries, 1974, s. 105.

¹⁷⁷ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 85.

z tego zamęt, o którym mówi Till sprawia, że „niesposób przez szum wewnętrznych [formalnych] prawidłowości architektury dosłyszeć się zewnętrznego świata.”¹⁷⁸ Stosowanie w projektach wirtuozerskich zabiegów ma zaczarować otaczającą rzeczywistość, stworzyć pozory zmian. Jednak, jak zauważa Kwinter, projekty takie nie są w stanie ukryć *fundamentalnej bezcelowości*¹⁷⁹ wynikającej z wyizolowania realizacji ze społecznych, historycznych, ekonomicznych i przyrodniczych uwarunkowań.

Przesłanką dla takiego myślenia o architekturze jest jej artystyczny charakter. Dzieło architektoniczne jest dziełem sztuki i dlatego należy je kontemplować. Pozostawiając zagadnienie artystycznego statusu sztuki z boku, bo jest ono dla nas tutaj zupełnie nieistotne, należy zauważyć że samo *doświadczenie architektury* najczęściej nie ma charakteru kontemplacyjnego.

Gdy mówimy o doświadczeniu takich budynków jak Pawilon w Barcelonie Roha czy Muzeum w Bilbao Gehrego to rzeczywiście możemy myśleć o kontemplacji, ale dzieje się tak dlatego, że najczęściej obserwator po to się w tym miejscu zjawiał i jest do tej kontemplacji mentalnie przygotowany. Jest to przeżycie najczęściej jednorazowe, nie wiąże się z nawykami i codziennością życia.

W zdecydowanej większości przypadków mamy do czynienia z sytuacją odmienną. Obserwator nie jest żywo zainteresowany kontemplowaniem budynku i doświadcza otaczającej przestrzeni w trakcie wykonywania innych czynności. Przestrzeń jego doświadczeniu jedynie towarzyszy nie będąc przy tym przedmiotem intencjonalnego doświadczenia. W życiu codziennym jesteśmy zainteresowani innymi ludźmi, punktami znaczącymi jak: sklep, fryzjer, kawiarnia, stragan; musimy uważać na ruch uliczny, na tramwaje, pilnujemy czasu, szukamy przejścia dla pieszych – to wszystko dzieje się w horyzoncie architektury.

Architektura i jej wyraz estetyczny, jest najczęściej jedynie akompaniamentem do czynności wykonywanych w codziennym życiu. Wizualne doświadczenie budynku jest masowe i odbywa się w stanie percepcyjnego rozproszenia.¹⁸⁰ Rozproszenie należy tutaj rozumieć zgodnie z definicją Benjamina jako: *state of absent-mindedness enforced by habit and repetition* – stanie zamyślenia wynikłego z nawyku.

¹⁷⁸ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 87 i 88 za: Kwinter, Sanford. *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

¹⁷⁹ Ibidem, za: Kwinter, Sanford. *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*. Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.

¹⁸⁰ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Production*. [w:] W. Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*. ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

W. Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*. ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969, s. 239.

Odejście od życia codziennego i skupienie dyskursu architektonicznego na *znaczących realizacjach* prowadzi do marginalizacji ogromnej części realizacji architektonicznych – typowych i anonimowych, a to one przede wszystkim budują przestrzeń naszego życia, przestrzeń codzienności. Dlatego też Till proponuje by wypełnić lukę jaka istnieje między przestrzenią życia codziennego ludzi a architekturą. Należy więc zwrócić dyskursowi architektonicznemu problemy powszedniości.¹⁸¹

Reorientacja dyskursu architektonicznego na problemy codzienności sprawia że nie zostają one *pozostawione wulgarności*, alienacji i banalności jak dzieje się współcześnie.¹⁸² Till używa tu sugestywnej metafory stołu śniadaniowego, do którego zasiada rano każda rodzina.

Jeśli (...) architektura ma rozgrywać się wokół podobnych problemów co stół śniadaniowy, to musi brać pod uwagę uwarunkowania codzienności. (...) Ale nie oznacza to zapadnięcia się w codzienność przez bezmyślne powtarzanie architektonicznych banałów. One już tam są. Nie oznacza to również sardonicznego prześwietlania popularnych motywów z protekcyjną nadzieją, że spełni oczekiwania przeciętnej ludności.¹⁸³

W obronie codzienności występuje również Naoto Fukasawa, japoński projektant form użytkowych, teoretyk designu. Fukasawa proponuje by dosłownie: ‘rozpuścić projektowanie w zachowaniu’ (design dissolving in behavior). W wywiadzie mówi:

Zastanawiałem się, jak ludzie nie myślą o przedmiotach, których używają w trakcie ich użytkowania. My projektanci pracowaliśmy zawsze by stymulować ludzkie uczucia i umysł. Ale w rzeczywistości, nie myślę o piórze, którego używam gdy piszę. To właśnie gdy nie myślę o piórze może ono być zupełnie naturalnie trzymane. Mam wrażenie, że udało mi się dotrzeć do tego świata. Świata składającego się jedynie z czynności jakie ludzie wykonują podświadomie ... bez myślenia. Projektowanie musi być związane z naturalnym zachowaniem. Lubię mówić ‘Design dissolving in behaviour’ – projektowanie rozpuszczone w zachowaniu.¹⁸⁴

Przyjęcie propozycji Fukasawy może początkowo wydać się kontrafaktyczne w stosunku do intuicji dotyczących projektowania. Proponuje by projektować obiekty w taki sposób, by nie były one przedmiotem kontemplacji a korzystało

¹⁸¹ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 137.

¹⁸² Patrz: Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, trans. John Moore, vol. 1 (London: Verso, 1991), oraz Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 139.

¹⁸³ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 139. Tłumaczenie autora. W oryginale: If (...) architecture is to be played out around the equivalent of the breakfast table, then it has to take the conditions of the everyday into account if it is to remain relevant. (...) But this does not mean a collapse into the everyday as a mere repetition of the architectural dross that is already there. Nor does it mean a sardonic display of popular motives in the patronizing hope that this will meet the demands of the everyday populace.

¹⁸⁴ Naoto Fukasawa, *Objectified*, materiał filmowy, 2009. Tłumaczenie autora.

się z nich mimochodem – *without thought*. Przyjemność, istotny walor projektowanych obiektów, nie pochodzi z kontemplacji obiektu ale z satysfakcji jego użytkowania. To podejście, mówiąc metaforycznie, sytuuje projektowany obiekt obok użytkownika a nie naprzeciw niego. Nie oznacza to oczywiście, że projektowane obiekty miałyby być wyzbyte jakiejkolwiek estetycznej treści, bo każdy przedmiot ma charakter estetyczny. Chodzi raczej by kontekst oceny estetycznej istotowo wpleść w kontekst jego użycia.



il. 25. Fukasawa Naoto, Hiroshima chair, Maruni. Fotografia:
<http://www.viaduct.co.uk/hiroshima>

Fukasawa jest jednym z twórców inicjatywy *Super Normal*¹⁸⁵ - publikacji, serii wystaw i odczytów mających na celu popularyzację projektowania zorientowanego na codzienne doświadczenie życia, poszanowania środowiska przyrodniczego oraz celebracji powszedniości, zwykłości przedmiotów, którymi się otaczamy.

Pokazywane w ramach inicjatywy *Super Normal* projekty (czasami nieznanego autora) całkowicie wtapiają się w rutynę naszego życia. Często o przedmiotach

¹⁸⁵ Fukasawa Naoto, Morrison Jasper, *Super Normal, Sensations of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Baden, 2007.

takiego typu zapominamy. Na przykład szklanka czy najprostszy otwieracz do butelek - są to przedmioty, których zawartości estetycznej nie widzimy, „które nie wchodzi nam w drogę” swoim estetycznym wyrazem. Zdaniem Fukasawy, tak należy kształtować nasze przyszłe środowisko.

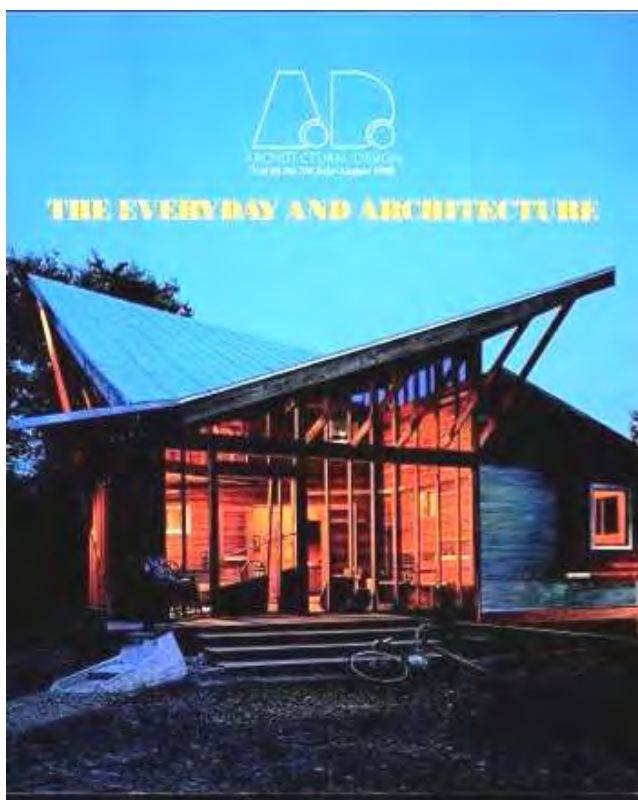
Till, Harriess, Frampton, Fukasawa, Saker, Habermas, Schnadelbach proponują by zwrócić perspektywę architektury i designu na problemy codzienności. Należy zaakceptować rozproszone doświadczenie architektury, jej charakter jako czegoś co towarzyszy jedynie doświadczeniu życia a samo nie jest przedmiotem skupionej kontemplacji – będącej nieuzasadnioną ambicją architekta.

Lęk przed dyskretną obecnością architektury jest zupełnie nieuzasadniony. Tak po prostu jest, a próby zaprzeczenia tego faktu wynikają z niezrozumienia roli architektury w kształtowaniu środowiska ludzi. Wynikiem tego jest poczucie przymusu by zaprojektować coś nowatorskiego, by zaangażować w projekcie nowe środki, formy czy technologie bez uzasadnionej potrzeby. Zadaniem współczesności jest „wyzbyć się obawy, że codzienność jest jedynie czymś zwykłym.”¹⁸⁶ Wyzbycie się tej obawy nie oznacza projektowania mdłych, pozbawionych wdzięku obiektów. Przeciwnie, wiąże odbiór estetyczny z codziennymi praktykami, tak aby użytkownik w danej przestrzeni czuł się przyjemnie, przyjaźnie, by był świadom swojego miejsca w przestrzeni, by była ona dla niego czytelna.

Till, by zobrazować jak dalece dyskurs architektoniczny wyizolował się z kontekstów codzienności opisuje proces negocjacji podczas projektowania okładki do jego publikacji *The Everyday and Architecture*.¹⁸⁷ Zaprezentowana okładka jest kompromisem między Tillem a komitetem redakcyjnym wydawnictwa. Pierwotnie zaproponowana przez autora okładka, przedstawiająca codzienną sytuację użytkownika obiektu, z jego użytkownikami w środku, została odrzucona jako niewłaściwa, niepoważna.

¹⁸⁶ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 139.

¹⁸⁷ Till Jeremy, *Everyday an Architecture*, Academy Press, Seattle, 1998.



il. 26. Till Jeremy, *Everyday an Architecture*, Academy Press, Seattle, 1998. Okładka.

Po negocjacjach, komitet redakcyjny zgodził się na umieszczenie przed fotografowanym obiektem - rowerem.

Niektóre propozycję Tilla, by przywrócić architekturze jej pospolity charakter, są zaskakująco proste. Będąc sędzią w komisji sędziowskiej RIBA zaproponował by fotografie nagradzanych prac były wykonywane *po* wprowadzeniu do przestrzeni obiektu użytkowników i przyjmować ten moment za datę ukończenia obiektu.

Till proponuje nową koncepcję projektową *contingent architecture*, architekturę, która poddaje się zewnętrznym uwarunkowaniom przestrzennym, społecznym ale również ekonomicznym i technologicznym - by z nich czerpać inspirację. Koncepcja ta uznaje, że pojęcie stałości w projektowaniu jest iluzją. Przestrzeń jest przedmiotem ciągłych manipulacji ludzi i jest nieustannie poddawana działaniom czynników zewnętrznych.

Dlatego też, projektowane obiekty muszą w sobie zawierać potencjalność zmian. Nie chodzi tu o jego mobilność czy adaptowalność. Ważne jest tutaj raczej otwarcie na zmiany wprowadzane przez użytkowników, zmienny charakter estetyczny budynków czy zmiany w czasie związane ze starzeniem się budynku. Projektowany obiekt ma być przygotowany na wprowadzenie do niego

codziennej rzeczywistości. Projektant musi być świadom tego procesu i nie może kształtować wyizolowanych z użycia form.

Taka izolacja skonfrontowana z rzeczywistością użytkownika obiektu generuje estetyczny i etyczny dysonans. Przykładem tego może być wspomniany Peter Eisenman dzwoniący do właścicieli zaprojektowanego przez siebie domu by szybko usunęli z pokoju dziecka kołyskę, bo Philip Johnson jedzie obejrzeć jego realizację.

Koncepcja *contingent architecture* postuluje by estetyczne walory obiektów dostrzegać właśnie w kontekście ich codziennego użycia. Nie oznacza to projektowania jedynie funkcjonalnych obiektów, ale zrozumienie specyfiki życia odbiorcy, jego rytmu, łącznie z „rytuałami” na nie się składającymi. Architektura te aktywności ma podkreślać a nawet celebrować.

Dodatkowo koncepcja *contingent architecture* podkreśla znaczenie stosunków ekonomicznych i przyrodniczych, od których realizacja projektu jest równie zależna. Till uważa, że architektura zorientowana na potrzeby społeczne i ekologiczne może być jednocześnie tania. Proponuje stosowanie możliwie najprostszyc technologii budowlanych, lokalnych materiałów i wprowadzanie rozwiązań proekologicznych.

Pracownia projektowa, w której pracuje Till, Sarah Wigglesworth Architects, konsekwentnie realizuje wspomnianą wcześniej koncepcję *contingent architecture*. Trudno jest mówić tutaj o stylu prezentowanym przez architektów, każdy projekt jest odpowiedzią na unikatowe przygodności związane z procesem projektowym: lokalizacją, użytkownikiem, inwestorem, nawet zastanymi materiałami na działce, jak miało to miejsce przy projektowaniu siedziby pracowni przy Stock Orchard Street.

Gabiony będące podporą dla belek unoszących obiekt, to skruszone pozostałości budynku, który znajdował się wcześniej na działce. Po zrealizowaniu obiektu okazało się, że koszt konstrukcji składającej się z gabionów, razem z kosztami, wynajęciem maszyn i robotników był niższy niż szacunkowy koszt wywiezienia gruzu na wysypisko śmieci.

Jeśli chodzi o zrównoważenie to zastosowano wiele rozwiązań w tym zakresie: pasywna dyspozycja przestrzeni względem słońca, izolacja ze słomy i recyklowanego papieru, wykorzystanie wody deszczowej, wentylacja z zastosowaniem komina słonecznego, solarne ogrzewanie wody, kompostowanie ścieków oraz recyklicacja materiałów budowlanych.



il. 27. i 28. Sarah Wigglesworth Architects, Stock Orchard Street. Widoki z zewnątrz, fotografia: Paul Smoothy, źródło fotografii: <http://nubesrosasenarquitectura.blogspot.com/>



il. 29 i 30. Sarah Wigglesworth Architects, Stock Orchard Street. Widoki wnętrza części prywatnej, fotografia: Paul Smoothy, źródło fotografii: <http://nubesrosasenarquitectura.blogspot.com/>

Warto wspomnieć o innej realizacji pracowni w typowo miejskiej skali. Jest to *Wardroper House* w Londynie, budynek z mieszkaniami socjalnymi realizowany dla miasta przez jednego z większych deweloperów tamtejszego rynku.

Nawet w takich uwarunkowaniach rynkowych, powszechnie uznawanych za ograniczające możliwości twórcze architekta, autorom udało się zrealizować swoją koncepcję.



il. 31. Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, widok od ulicy, źródło fotografii: <http://www.swarch.co.uk/projects/wardroper-house/info/>

Obiekt doskonale wpisuje się w charakter dzielnicy mieszkaniowej. Można powiedzieć, że swoją obecnością wzmacnia pozytywny odbiór otoczenia, w tym innych budynków. Kształtuje harmonijną, ciągłą zabudowę miejską. Należy tu przytoczyć opis koncepcji projektowej, trafnie oddający charakter architektury codzienności.

W przeciętnym środowisku miejskim, chcieliśmy pokazać, jak nowa zabudowa może respektować lokalny kontekst i wzmocnić jego pozytywny odbiór poprzez dobre projektowanie. Realizacja składa się z piętnastu wysokiej klasy apartamentów przeznaczonych na mieszkania socjalne. Obszerne przestrzenie wspólne, skrupulatnie opracowany układ przestrzenny i spokojny ogród na dziedzińcu tworzą przyjazne i atrakcyjne środowisko. Drewniane balkony dostawione do trzonu budynku tworzą ekran akustyczny izolujący od ruchliwej ulicy. Kompozycja drewnianej siatki ekranu rozbrzmiewa echem detali sąsiadujących budynków, natomiast kolorowe wypełnienia elewacji dają całości

przyjemny dla oka akcent kolorystyczny. Gdziegdzie ceglana glazurowana ściana buduje kolorowe refleksy.¹⁸⁸

Celem działań projektowych było stworzenie przyjaznej i żywej przestrzeni codziennej. Działania składające się na tworzenie tej przestrzeni to zarówno honorowanie lokalnego kontekstu przestrzennego, jak i dbałość o psychologiczne poczucie kontaktu z obiektem przez stosowanie przyjemnych w dotyku, prostych materiałów: drewna i ceramiki. Nawet kolorystyka obiektu z przebłyskami zieleni i granatu tworzy harmonijne zestawienie nie tylko z materiałami stosowanymi w obiekcie ale i z całą ulicą.

Formalne decyzje projektowe dotyczące projektu podyktowane są realną psychologiczną potrzebą użytkowników - tworzenia poczucia zadomowienia, bezpieczeństwa i przynależności. Jest to szczególnie ważne gdy projektuje się miejsca w skomplikowanym kontekście społecznym, jakim jest z pewnością budynek mieszkalnictwa socjalnego. Podobnie wpisanie budynku w otoczenie ma swoje znaczenie społeczne, pozwala bowiem harmonijnie wtopić nowych mieszkańców w istniejące środowisko społeczne. Nowoprojektowany budynek szybko wrasta w świadomość mieszkańców i staje się integralną częścią dzielnicy.



il. 32. Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, detal muru przy chodniku, źródło fotografii: <http://www.swarch.co.uk/projects/wardroper-house/info/>

¹⁸⁸ Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, autorski opis koncepcji. Patrz: <http://www.swarch.co.uk/projects/wardroper-house/info/>. Tłumaczenie autora.



il. 33. Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, detal elewacji. il. 34. Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, balkon. Źródło fotografii, strona internetowa pracowni: <http://www.swarch.co.uk/projects/wardroper-house/info/>

By stymulować powstawanie wspólnoty, budynek bogaty jest w przestrzeń interakcji. Wspólne tarasy i pomieszczenia prowokują do kontaktu, co w budynku tej wielkości – 15 mieszkań – nie prowadzi do napięcia i braku poczucia bezpieczeństwa, gdyż ogranicza się do niewielkiej grupy ludzi, których mieszkańiec budynku z konieczności zna. Jednocześnie każde mieszkanie posiada swoją wydzieloną przestrzeń zewnętrzną. Na zakończenie opisu realizacji należy dodać, że budynek był tani oraz realizowany zgodnie z zasadami zrównoważonego rozwoju; jego realizacja pochłonęła 2,1 mln funtów, co na 15 mieszkań daje koszt około 150 tys. funtów na jedno mieszkanie – jak na rynek londyński są to niewielkie koszty budowy.

Podobne myślenie dotyczące architektury można odnaleźć w projektach Tonego Frettona. Jako przykład może posłużyć budynek wielofunkcyjny Vassall Road Housing & Medical Centre w Londynie. Jest to budynek mieszczący na parterze przychodnię a na wyższych kondygnacjach mieszkania. Obie strefy funkcjonalne mają oddzielne wejścia by uniemożliwić konflikty przy jednoczesnym zapewnieniu komfortowego zacisza dla użytkowników. Na terenie działki znajduje się ogród dla użytkowników przychodni. Na tarasie na pierwszej kondygnacji zlokalizowano patio dla mieszkańców.

Uwagę przykuwa przede wszystkim wpasowanie budynku w otoczenie. Na rysunku sytuacyjnym widoczne jest, że budynek ten wypełnia lukę w układzie urbanistycznym dzielnicy. Jego obecność przyczynia się do kształtowania ciągłej, harmonijnej przestrzeni miejskiej.



il. 35. Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, Sytuacja. Źródło: <http://www.archdaily.com/130956>.

Choć budynek swoim kształtem w żaden sposób nie naśladuje okolicznej, wiktoriańskiej zabudowy, to jego wyraz przestrzenny, powtarzalność formy i zastosowane materiały doskonale się z nią komponują. Budynek jest podobnej wysokości co sąsiadujące, posiada zbliżonej wielkości okna i wykusze. Jedynym zabiegiem dekoracyjnym było zaimpregnowanie cegły elewacyjnej mieszanką mineralną by upodobnić zastosowaną cegłę do okolicznie stosowanej.¹⁸⁹

Intencją projektantów, co zostało osiągnięte, było zaprojektowanie eleganckiego ale stonowanego budynku. Wyznacznikiem do projektu nie był wyraz formy architektonicznej tylko jakość stosowanych materiałów, dbałość o detal oraz zapewnienie komfortu użytkowego – cechy bardziej kojarzące się z rzemiosłem niż akademicką architekturą. Dzięki temu udało się zrealizować niedrogi obiekt o wysokim standardzie użytkowym.¹⁹⁰

Fretton swoje realizacje dyskretnie wpasowuje w otaczający kontekst przestrzenny. Dobór materiałów i detalu architektonicznego podyktowany jest jakością i wygodą życia mieszkańców bez niepotrzebnego angażowania uwagi czy komunikowania prestiżu.



il. 36 i 37. Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, Widoki z ulicy. Źródło: <http://www.archdaily.com/130956>.

¹⁸⁹ Autorski opis projektu, źródło: <http://www.tonyfretton.com/vassall.htm>

¹⁹⁰ Henry, Christopher, *Vassall Road Housing & Medical Centre / Tony Fretton Architects*, 04 May 2011. Patrz: <http://www.archdaily.com/130956>.



il. 38, 39 i 40. Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, Detale i widok wnętrza kwartału.
Źródło: <http://www.archdaily.com/130956>.

Znaczący wpływ na nowokształtujące się współcześnie trendy w architekturze ma nagroda Banku BSI: Swiss Architectural Award, inaczej nazywana BSI Award. Celem nagrody jest wyróżnienie i propagowanie architektów znamionujących się wrażliwością społeczną i ekologiczną, promujących takie postawy i aktywnie przyczyniających się do poprawy jakości życia ludzi. To wyraźnie normatywne podejście odróżnia tę nagrodę na tle innych. Mario Botta, członek komisji sędziowskiej, tak przedstawia cel przyznawania nagrody:

Ta nagroda jest okazją by odkryć i nadać międzynarodowy rozgłos architektom, którzy mogą wnieść znaczący wkład do współczesnej kultury architektonicznej. Jest to również dobra okazja do podjęcia krytycznej refleksji na temat podejść [projektowych] sprzyjających w pierw etycznym a dopiero następnie estetycznym zagadnieniom. Wybranych architektów można uznawać za jednych z najwybitniejszych architektów obecnie działających. Wrażliwość i zaangażowanie zawodowe w działania regionalne podkreślają ich różnorodne nadzieje zarówno te swobodne (fanciful) jak i te najbardziej realistyczne. W przeciwieństwie do sprzeczności i zamieszania, obecnie szerzących się w debacie zawodowej.¹⁹¹

Warto przeanalizować prace niektórych z nominowanych i nagrodzonych by zobrazować postawy promowane przez fundację BSI.

Francis Kere, otrzymał nagrodę BSI w 2010 r. Jest to berliński architekt projektujący przede wszystkim w Afryce. Zdaniem Kere, kopiowanie technologii krajów rozwiniętych przez mniej rozwinięte regiony świata jest pozbawione sensu. Stosowanie ich nie uwzględnia bowiem uwarunkowań lokalnych, przyrodniczych jak i społecznych oraz cywilizacyjnych. Postępowość często opatrzenie utożsamiana jest ze stosowaniem nowinek technologicznych, mogących nie mieć zastosowania w danej lokalizacji. Postawy naśladowcze prowadzą do powstawania rozwiązań kompromisowych, które często jedynie udają nowoczesność by dać zadość oczekiwaniom społecznym.



il. 41. Francis Kere, Szkoła podstawowa, Gando, Burkina Faso, 2010, fotografia: http://www.kerearchitecture.com/bf/bf_001.html

¹⁹¹ Mario Botta dla BSI Awards, patrz: <http://www.bsi-swissarchitecturalaward.ch/en/Award/Aims-of-the-award.html>. Tłumaczenie autora.



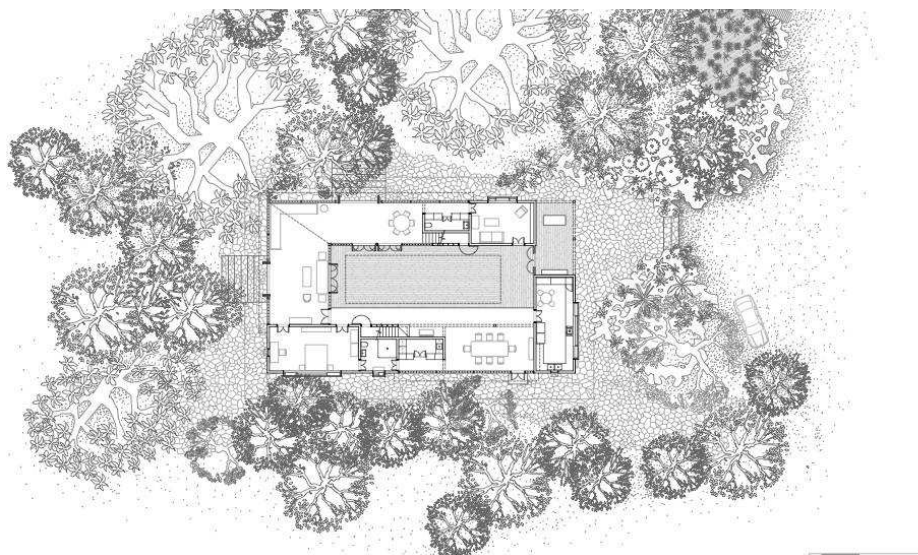
il. 42 i 43. Francis Kere, Szkoła podstawowa, Gando, Burkina Faso, 2010, fotografia:
http://www.kerearchitecture.com/bf/bf_001.html

Kere w swoich projektach adaptuje technologie przemysłowe do możliwości materiałowych, technologicznych oraz ekonomicznych zastanych społeczności. Biorąc pod uwagę szereg uwarunkowań projektuje nowoczesne w formie, funkcjonalne budynki służące społeczności. Często budynki te budowane są

ręko ma mieszkańców lub zaprojektowane w taki sposób by nie używać dźwigów lub by obniżyć koszty transportu materiałów. Nie chodzi tu jedynie o względy ekonomiczne, ale również o kształtowanie świadomości społecznej mieszkańców. Kere podkreśla znaczenie świadomości ludności w kształtowaniu zrównoważonego środowiska. Dlatego jego projekty mają stać się przykładem dla społeczności w zakresie możliwości, jak również ograniczeń, związanych ze stosowaniem lokalnych materiałów. Równie istotna jest tutaj świadomość nieprzystawania zachodnich technologii do uwarunkowań przyrodniczych, społecznych i gospodarczych biedniejszych regionów świata.¹⁹²

Kolejnym, przykładem mogą być tu również realizacje Studia Mumbai z Indii, laureatów nagrody BSI z roku 2012. Jest to pracownia architektoniczna i jednocześnie przedsiębiorstwo budowlane. Pracownia sama realizuje projektowane przez siebie budynki, ściśle współpracując z klientem i zainteresowanymi podmiotami. Jedną z ich realizacji jest dom jednorodzinny w Indiach – Copper House.

Architekci ze Studia Mumbai, choć projektują nowoczesną formę to znajdują dla niej uzasadnioną uwarunkowaniami lokalnymi technologie. Dzięki temu powstaje budynek o unikalnych walorach, tani, odpowiadający wszystkim wymaganiom funkcjonalnym i przemawiający swoją formą.



il. 44. Studio Mumbai, Copper House II, rzut. Źródło: Studio Mumbai. www.studiomumbai.com/

¹⁹² Francis Kere, Primary School, Gando, Burkina Faso, 2010, opis autorski projektu, http://www.kerearchitecture.com/bf/bf_001.html



il. 45 i 46. Studio Mumbai, Copper House II, fotografie. Źródło: Studio Mumbai, www.studiomumbai.com/

Z przykładów Europejskich osadzonych w omawianym nurcie można wskazać realizację Giona A. Caminady, architekta szwajcarskiego. Realizację tego architekta są w opinii autora ucieleśnieniem architektury codzienności. Najlepiej o tym świadczy jego budynek szkoły dla dziewcząt w alpejskim miasteczku Vrin. Realizacja w naturalny sposób wpisuje się w krajobraz miasta uzupełniając jego kompozycje urbanistyczną. Pomimo tego, że budynek jest dużo większy niż sąsiadująca zabudowa to nie powoduje przestrzennego konfliktu i jednocześnie podkreśla charakter otoczenia.



il. 47. Gion A. Caminada, Girls Boarding School, fotografia: Archiwum BSI Awards.

Choć jego forma z pozoru zdaje się przypominać typową zabudowę alpejskiego miasteczka to jednak jego dyspozycja przestrzenna jest wynikiem dokładnych analiz przyszłego funkcjonowania budynku. Funkcja ta jest przede wszystkim wynikiem analiz zachowań i potrzeb użytkownika. Każda z dziewcząt ma własną część mieszkalną, na każdym piętrze znajduje się podręczna kuchnia i przestrzeń wspólna. Forma okien jest ściśle związana z funkcją pomieszczeń, a ich dywersyfikacja tworzy interesującą grę na elewacji budynku.



il. 48. Gion A. Caminada, Girls Boarding School, detal, fotografia: Maria G. Orille, za: Caminada, *Cul zuffel e l'aura dadl: Gion A. Caminada* [w:] <http://hicarquitectura.com>

Dopiero po wejściu do środka budynku okazuje się, że okna pokoi są częścią aranżacji wnętrza – tworząc szerokie ławy do siedzenia. Jest to powodem często wyrażanego zadowolenia użytkowniczek. Detali takiego rodzaju jest w pomieszczeniach dużo więcej i wynikają one z dokładnego prześledzenia potrzeb i stylu życia współczesnych dziewcząt.

Każda mieszkająca tam dziewczyna, ma własne mieszkanie. Wszystkie elementy wyposażenia zostały zaprojektowane przez Caminadę i wykonane w lokalnych warsztatach stolarskich. Ponieważ każdy pokój miał również zawierać prysznic, projektant zmuszony potrzebą, chyttrze włączył prysznice do ogólnej przestrzeni mieszkania. Przy czym armatury są ukryte w ciągu dnia przez zasłony prysznicowe, a drzwi szafy funkcjonują również jako drzwi WC. Młode kobiety są szczególnie zadowolone z szerokich siedzisk okiennych, usytuowanych powyżej grzejników. Dyspozycja przestrzenna pomieszczeń wynika z rzetelnego przemyślenia przez Caminadę obecnego stylu życia oraz potrzeb dziewcząt.¹⁹³

¹⁹³Maria G. Orille, *Discovering Gion A. Caminada's work, Girls Boarding School*, 2012. <http://hicarquitectura.com/2012/10/discovering-gion-a-caminada%C2%B4s-work-girls-boarding-school-disentis-switzerland/>. Tłumaczenie autora.



il. 49. Gion A. Caminada, Girls Boarding School, wnętrze mieszkania: Maria G. Orille, za: Caminada, *Cul zuffel e l'aura dadl*: Gion A. Caminada [w:] <http://hicarquitectura.com>

Należy również zwrócić uwagę na społeczny kontekst powstawania projektów Caminady. W trakcie projektowania współpracuje z lokalnymi stolarzami by dostosować projekt do lokalnych możliwości wykonawczych. Jest to nie tylko racjonalizacja kosztów ale i kształtowanie lokalnej tożsamości.

Polskim przykładem realizacji zasługującym na uwagę jest projekt domów dla powodzian w Lanckoronie pracowni JEMS architektki. Projekt, podyktowany koniecznością, zakładał realizację tanich i szybkich w budowie budynków mieszkalnych wpisujących się w wiejski krajobraz wsi Lanckorona. Projektantom udało się zrealizować powyższe założenia jednocześnie nie popadając w historyzm czy naiwny regionalizm. Projektowana forma jest współczesna jednocześnie doskonale wpasowuje się w sąsiedztwo okolicznej tradycyjnej zabudowy.



il. 50. JEMS Architekci, Domy w Lanckoronie, widok na ulicę, źródło: materiały pracowni.

Wpisanie budynków w krajobraz i tworzenie harmonijnej, ciągłej architektury tła uwidacznia się najlepiej na widokach panoramicznych. Choć lokalizacja domów w Lanckoronie oddalona jest od pobliskich zabudowań to w przyszłości, wraz z rozwojem miasteczka domy te staną się integralną częścią krajobrazu pomiędzy kolejnymi budynkami realizowanymi wokół.



il. 51. JEMS Architekci, Domy w Lanckoronie, sylweta miejscowości, źródło: materiały pracowni.

Stosowanie prostych technologii budowlanych, powtarzalność elementów, dobór materiałów oraz racjonalizacja programu domów pozwoliły dodatkowo zrealizować obiekty tanio bez zmniejszania wygody użytkowników. Nawet tak proste rozwiązania jak np. druciany płot systemowy jako element barierki przy tarasie w żaden sposób nie powoduje wrażenia tymczasowości, wulgarności czy poczucia, że budynek jest niedokończony.



il. 52. JEMS Architekci, Domy w Lanckoronie, wizualizacja projektu, źródło: materiały pracowni.

Podsumowując rozważania dotyczące architektury codzienności, można powiedzieć że projektowanie oparte na poczuciu odpowiedzialności, chęci kształtowania harmonijnego środowiska coraz częściej znajduje swój wyraz zarówno w praktyce projektowej jak i w obszarze teorii projektowania. W dyskursie architektonicznym coraz częściej perspektywa kieruje się ku obiektom zwykłym i anonimowym. Architekci świadomie chcą się swoimi realizacjami harmonijnie wtopić w krajobraz i kontekst przestrzenny a nie mu się przeciwstawiać. Coraz częściej do głosu dochodzi nastawienie na normatywność a nie na kształtowanie kodów kulturowych.

Ejigu i Haas, na przykładzie amerykańskiego programu mieszkalnictwa socjalnego HOPE VI oraz odwołując się do haseł nowego urbanizmu – New Urbanism,¹⁹⁴ starają się zrekonstruować wartości składające się na nową architekturę mieszkaniową. Chcąc sklasyfikować swoje podejście mówią o Kontekstualnym Modernizmie. Przynajmniej część ich propozycji można z powodzeniem uznać za ogólnie obowiązujące cechy najnowszej, odpowiedzialnej architektury tła.

Wymieniają oni: preferencję ruchu pieszego, ciągłość przestrzeni miejskiej, zróżnicowanie funkcjonalne obszarów zamiast strefowania, lokalne zróżnicowanie wielkości mieszkań, stosowanie materiałów wysokiej jakości, kształtowanie ciągłości przestrzeni publicznej, zwiększenie gęstości i intensywności zabudowy – wypełnianie luk w przestrzeni miejskiej, zrównoważone projektowanie.¹⁹⁵

Nie chodzi jednak bynajmniej o to by wszystkie zjawiska architektoniczne były anonimowe i mieściły się pod pojęciowym „parasolem” - *architektura codzienności*. Chodzi raczej by przywrócić codzienności jej miejsce w spektrum zjawisk zachodzących w architekturze. Obecnie architektura o takim charakterze, w szczególności w Polsce, pozostawiona jest sama sobie, realizując nostalgiczne tęsknoty publiczności architektonicznej. Współczesny obraz naszej przestrzeni w drugiej dekadzie XXI wieku jest na to dowodem.

6.3 Normatywny charakter po-ponowoczesności

W poprzedniej części rozdziału zostało nakreślone tło dla kształtujących się postaw po-ponowoczesnych. Celują one w przywrócenie normatywnego charakteru architekturze, poprzez skupienie nie na wymiarze estetycznym a na mocy architektury do stymulowania integracji społecznej i rozwoju. H. Arendt, przypomina nam, że w społeczeństwach nowoczesnych, czyli tych, w których zrezygnowano z autorytetu tradycji, to wspólnotowość jest najistotniejszym nośnikiem cywilizacji.

Jedynym niezbywalnym materialnym czynnikiem [obecnych] czasów władzy (age of power) jest wspólnotowy charakter życia ludzi. Tylko gdy ludzie żyją na tyle blisko siebie, że potencjalność współdziałania jest zawsze obecna, będą też oni nośnikiem władzy i podstawą dla powstawania miasta. Miasta nawiązującego do państwa-miasta, wciąż będącego

¹⁹⁴ Patrz: <http://www.newurbanism.org/>

¹⁹⁵ Ejigu A., Haas T., KTH, Royal Institute of Technology, Stockholm, Contextual Modernism and Sustainable Urbanism as New Housing Strategies, Enhr Conference, Toulouse, 5-8 July, 2011.

paradygmatem dla wszystkich zachodnich organizacji politycznych. [Bycie razem] jest zatem najważniejszym materialnym nośnikiem władzy.¹⁹⁶

Autorka wyraźnie zaznacza jednak, że wspólnotowość kształtuje się gdy ludzie żyją na tyle blisko siebie, że zachodzą między nimi interakcje. Ponieważ to one tworzą więzi. Żyć blisko siebie oznacza tutaj żyć we wspólnocie, w której codzienna aktywność człowieka jest istotowo związana z aktywnością innych. Podtrzymanie więzi w „rzeczywistości pozbawionej tradycji” staje się wyzwaniem wszystkich kultur nowoczesnych. Dlatego właśnie należy wydobyć z architektury jej normatywną zawartość, zawierającą się w jej codziennych interakcjach.

Podobnie R. Sennett w *Kulturze Nowego Kapitalizmu* stwierdza, że potrzeba jest w naszej rzeczywistości *kulturowego zakotwiczenia*.¹⁹⁷ Nadaje ono naszemu codziennemu życiu poczucie stabilności w chronicznie zmiennej rzeczywistości, pełnej zmian pracy, miejsca zamieszkania, multikulturowości. W świecie takim o wiele istotniejsze od sztucznego kształtowania poczucia tożsamości jest kształtowanie sieci powiązań funkcjonalnych, różnorodnych, przeplatających się narracji pozwalających na zawiązywanie się wspólnoty. Współczesny człowiek ma się czuć *u siebie* nie za sprawą inscenizowanego krajobrazu a za sprawą poczucia ciągłego uczestnictwa w aktywności społecznej.

Jest to z jednej strony powrót do postaw modernistycznych, z drugiej jednak powrót ten przyjmuje zupełnie inną postać. Postawa nowoczesna odnosiła się do obiektywnie obowiązujących uwarunkowań czerpiących swoją moc obowiązywania z nauk szczegółowych – przyrodniczych i społecznych. Jak wiadomo, nie wystarczało to do opisu bogatej rzeczywistości człowieka.

Nie oznacza to jednak zatopienia się w relatywizmie i zagubieniu. Można bowiem odnosić zakres swoich analiz do tego co obowiązuje w ramach intersubiektywnego porozumienia – jak zakłada teoria działania komunikacyjnego J. Habermasa.

Teoria ta proponuje nowy rodzaj racjonalności rzetelniej przedstawiający uwikłanie podmiotu w procesie komunikacji. Uznanie czegokolwiek za racjonalne zawsze bowiem odnosi się (choćby potencjalnie) do sytuacji komunikacyjnej – zawsze przyjmuje postać językowej argumentacji. Przyjęcie perspektywy komunikacyjnej poszerza zakres obowiązywania tego co mówimy, pozwala bowiem widzieć świat nie tylko w kontekście policzalnych jakości, surowej i instrumentalnej racjonalności ale również daje dostęp do subtelniejszych jakości, takich jak: etyczne uzasadnienia i wyraz estetyczny. Ich

¹⁹⁶ Arendt Hannah, *Kondycja Ludzka*, Wydawnictwo Aletheia, 2011. Wydanie oryginalne: 1958, University of Chicago Press, Chicago, strona: 201. Tłumaczenie autora.

¹⁹⁷ Patrz: Sennett R., *Kultura nowego kapitalizmu*, MUZA, Warszawa, 2010, w szczególności rozdział Kapitalizm społeczny naszych czasów. Sennett wymienia trzy wartości istotne z tego punktu widzenia: narracyjna ciągłość, użyteczność społeczna, ideał sztuki. Opis tych uwarunkowań wykracza poza zakres niniejszej pracy.

prawomocność bierze się z intersubiektywnego porozumienia między dyskutującymi podmiotami.

Koncepcja rozumu komunikacyjnego wspiera się na założeniu, że istnieją trzy sfery odniesień do rzeczywistości: prawdy, słuszności i szczerości oraz odpowiadające im metody opisu rzeczywistości. Zagadnienie prawdy jest rozpatrywane w ramach dyskursu naukowego. Słuszność jest domeną nauk o charakterze normatywnym: filozofii i prawa. Zagadnienie subiektywnego wyrazu jest domeną krytyki i sztuki. Dopiero zestawienie tych trzech jest właściwym obrazem naszej obecności w świecie. Tą obecność opisuje tak zwana racjonalność komunikacyjna. Roszczenie do obiektywnie unormowanej prawdy, jak chcieli tego moderniści w sposób zrozumiały ograniczyło dostęp do subtelniejszych walorów człowieczeństwa. Zagadnienia etyczne i estetyczne, ze względu na brak narzędzi do oceny tych zjawisk zostały odrzucone, jako nienaukowe. Model rozumu komunikacyjnego ma przywrócić człowiekowi dostęp do wszystkich trzech sfer obowiązywania (prawda, słuszność, piękno), przez zbudowanie odpowiednich narzędzi oceny tych zjawisk.

Podstawowym do tego warunkiem jest przyjęcie perspektywy komunikacji. Polega ona na uświadomieniu sobie dyskursywnej natury wszystkich sądów - dotyczących zarówno prawdy, jak i słuszności i piękna. Dopiero dyskursywna konfrontacja stanowiska z drugim człowiekiem pozwala na wyłuskanie jego sensu, zmusza bowiem mówiącego by postawił się w perspektywie uczestnika komunikacji.

Otóż takie nastawienie uczestników językowo zapośredniczonej interakcji umożliwia odniesienie podmiotu do samego siebie inne niż postawa obiektywizująca, jaką przyjmuje obserwator w stosunku do bytów w świecie (...) Wówczas ego znajduje się w międzyosobowej relacji, która pozwala mu odnieść się z perspektywy alter do siebie jako uczestnika interakcji.¹⁹⁸

Tak samo dzieła architektury tworzone są zawsze w horyzoncie komunikacji. W ramach niej, obok odniesień do uwarunkowań materialno-formalnych, odnoszących się do prawdy, architekt zmuszony jest oceniać również inne uwarunkowania, wobec których nie ma sztywnych metod oceny. Są to na przykład: poczucie komfortu czy intymności, uwzględnienie walorów krajobrazowych i środowiskowych. Każde z tych uwarunkowań zmusza do działań wykraczających poza możliwość operowania w ramach wyabstrahowanej formy architektonicznej. Architekt musi podjąć się negocjowania sensu w ramach zewnętrznych wobec siebie uwarunkowań, co zobowiązuje go do podjęcia komunikacji z innymi.

¹⁹⁸ Habermas J., *Inne wyjście z filozofii podmiotu – rozum komunikacyjny vs ześrodkowany w podmiocie*, [w:] *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas, Kraków 2005 s. 337.

Architektura więc, jest dyscypliną daleką w charakterze od podążania zgodnie z procedurami na wzór wyidealizowanego tramwaju. To ciągle balansowanie między ogromnymi siłami.¹⁹⁹

Proces kształtowania architektury jest z góry skazany na związenie go z procesem komunikacji. Architekt nie jest wydzielonym z dyskursu twórcą otrzymującym dane wejściowe dotyczące inwestycji i oddającym zainteresowanym wyjściową, gotową formę, którą odbiorca bierze lub nie. Sam proces tworzenia projektu wiąże architekta nie tylko z inwestorem ale z konieczności z szeregiem współpracowników swojej i innych branż, reprezentantami interesu publicznego a często z przedstawicielami dużo szerszych grup interesów. Zadaniem architekta jest nadać temu dyskursowi formę poprzez nadanie zadanej sytuacji komunikacyjnej sensu.

W poszukiwaniu paradygmatu dla tak przedstawionych działań w architekturze, Till proponuje za Forresterem, by model rozwiązywania problemów (problem-solving) zastąpić modelem nadawania sensu (sense-making).²⁰⁰ Oznacza to, że projektowanie nie polega na instrumentalnym rozwiązaniu zadanego problemu na zasadzie optymalizacji. Polega ono raczej na zrozumieniu, poszanowaniu, zmienianiu i kształtowaniu świata życia ludzi, którego nie da się sprowadzić ani do problemu technicznego ani zamknąć w metaforze symbolu. Dlatego, to komunikacja, w trakcie której uwypuklane zostają interesy, ale i obawy, nadzieje, oczekiwania, praktyki uczestników, staje się właściwą płaszczyzną rozwiązywania problemów w architekturze.

W opinii autora komunikacyjne usytuowanie architektury pozwala lepiej ująć rzeczywiste uwarunkowania projektowania. Przyjęcie perspektywy komunikacyjnej nie zmienia zasadniczo tego jak wygląda praktyka architektoniczna, ono tylko uwypukla jej komunikacyjny charakter i uświadamia nam, że współczesna praktyka architektoniczna ma z konieczności charakter społeczny. Dodatkowo przyjęcie tej perspektywy pozwala łatwiej opisać i uzasadnić normatywne umocowanie działalności architektonicznej. Niezbędne do tego jest przyjęcie perspektywy rozumu komunikacyjnego J. Habermasa.

¹⁹⁹ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 46. Tłumaczenie autora. Cały ustęp w oryginale: "because architecture is an event, it is always contingent." Architecture is thus a form of communication conditioned to occur without common rules—it is a communication with the other, who, by definition, does not follow the same set of rules. (...) Architecture as a discipline is thus far from a linear procedure running along idealized tramlines. It is a balance of colossal forces.

²⁰⁰ Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 168, za: John Forester, *Designing: Making Sense Together in Practical Conversations* [w:] *Journal of Architectural Education* 38, no. 3, 1985. Oraz: John Forester, *Planning in the Face of Power*, Berkeley, University of California Press, 1989, ss. 119–133.

6.4 Koncepcja rozumu komunikacyjnego J. Habermasa

Koncepcja rozumu komunikacyjnego J. Habermasa zasadniczo zmienia nastawienie podmiotu do świata. Związanie podmiotu z praktyką komunikacyjną pozwala wydobyć nową kategorię obowiązywania jaką jest intersubiektywne porozumienie. Dochodzi się do niego poprzez negocjacje znaczenia pojęć odniesionych do świata. Subiektywność w świetle językowego porozumienia zyskuje nowy walor ważności. Potwierdzenie własnej wypowiedzi (przez drugi komunikujący się z nami podmiot) nadaje jej ponadsubiektywny – intersubiektywny charakter. Pojęcie intersubiektywności pozwala na koordynację działań nie odwołującą się do przemocy lub autorytetu. Celem komunikacji jest wypracowanie intersubiektywnego porozumienia. Taki sposób argumentacji poszerza ramy dostępnych zagadnień nie tylko do tego co logicznie udowodnialne ale i do tego, czego udowodnić się nie da, ale wobec czego w ramach komunikacji się zgadzamy. Chodzi tu o pojęcia z zakresu etyki i teorii wartości oraz estetyki i teorii sztuki. Pozwala to na rekonstrukcję pojęcia normatywności w działaniu, zniwelowaną w wyniku postmodernistycznej krytyki.

Niwelacyjne efekty krytyki rozumu można wyłowić tylko za pomocą opisów, które ze swej strony kierują się intuicjami normatywnymi. Ta normatywna zawartość – jeśli nie ma być arbitralna – musi być wydobyta z rozumnego potencjału ukrytego w codziennej praktyce i na jego gruncie uzasadniona.²⁰¹

Oznacza to, że normatywna zawartość po-ponowoczesności zawarta jest w codziennym działaniu i komunikowaniu się ludzi. To ona bowiem zawiera tak zwany *zasób kulturowych oczywistości*, z którego czerpiemy pojęcia. Codziennosc jest zasobem dla wydawania sądów, ocen, diagnozowania.

Należy zwrócić uwagę na ogromną różnicę perspektywy jaka zachodzi pomiędzy ponowoczesnym a po-ponowoczesnym poszukiwaniu sensu w architekturze. Można do tego przywołać, cytowaną wcześniej, propozycje Tschumi²⁰² by przyczynkiem do projektowania uczynić nawet najbardziej absurdalne czynności, takie jak: skok o tyczce w świątyni, jazda na rowerze w przemysłowej palce czy skoki ekstremalne w szybie windowym. Wymienione wyżej propozycje są pełne twórczej wyobraźni, witalności, humoru jednak nie składają się na podstawowe doświadczenie życia ludzi i jego problemów. Współcześnie zapomniano o codziennych formach życia, ponieważ przez większość są

²⁰¹ Habermas J., *Normatywna zawartość nowoczesności* [w:] *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas, Kraków 2005 s. 382 i n..

²⁰² Tschumi, Bernard. *Spaces and Events* [w:] *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London: Architectural Association, 1990, s. 93-95.

traktowane jako pewnik. Kopiujemy scenariusze codzienności bez refleksyjnej oceny ich uwarunkowań, osadzenia w potrzebach, rzeczywistych praktykach. Stąd wzięło się zainteresowanie jedynie estetycznym wyrazem dla codzienności a nie problemem jej właściwego sensu.

W istocie, skupienie się na przestrzeni codziennej jest tylko przypomnieniem tego co właśnie modernistyczni myśliciele i architekci chcieli realizować w ramach projektu nowoczesności jeszcze na początku XX wieku. Badano na przykład uwarunkowania składające się na praktyki w kuchni by potem ocenić jej optymalną wielkość.²⁰³

Jednak zachodzi między modernistyczną a współczesną perspektywą znacząca różnica. W paradygmacie nowoczesnym normatywna zawartość konstruowana była z perspektywy pojedynczego podmiotu – eksperta, który korzystając ze swojej wiedzy i kompetencji kreśli *obiektywny* obraz świata, na podstawie którego działa. Architekt korzystając ze zdobyczy nauk technicznych i społecznych określa znaczenie i właściwą mu formę: mieszkania, domu, osiedla, miasta czy czegokolwiek innego.

W podejściu proponowanym przez Habermasa, normatywna zawartość popowoczesności kreślona jest z perspektywy wspólnoty komunikacyjnej opisującej *intersubiektywny* obraz świata. Obraz środowiska nie jest narzucany a proponowany i poddawany procesowi ustalania jego ostatecznego kształtu w procesie komunikacji.

Należy wyraźnie zaznaczyć, że intersubiektywne porozumienie, do którego dochodzą komunikujące się podmioty nie jest próbą sił, w której konsens jest komuś narzucany lub jest wynikiem retorycznego sukcesu. Określenie konsens odnosi się do porozumienia osiągniętego w ramach komunikacji odbywającej się wedle ściśle określonych reguł. Osiągnięcie konsensu, porozumienia jest wynikiem komunikacji spełniającej warunki tak zwanej *idealnej sytuacji mowy* lub *idealnej komunikacji*. Warunki składające się na nie, nie są autorytarnym nakazem tego jak należy się komunikować ile raczej określeniem nieuniknionej konieczności, tego jak się komunikować, jeśli chcemy się porozumieć. Są wynikiem pragmatyczno-formalnej analizy komunikacji. O ile rzeczywiście pragniemy się porozumieć, to z konieczności przyjmujemy wymieniane przez Habermasa przesłanki dotyczące komunikacji.

Kluczowym dla zrozumienia tej koncepcji jest odróżnienie pojęcia racjonalności instrumentalnej od racjonalności komunikacyjnej. Racjonalność instrumentalna to ogół uzasadnień odnoszących się do skuteczności danego działania, realizacji określonego celu. W ujęciu tym wszystkie napotymane zjawiska, również ludzi, traktuje się jako środek do realizacji wyznaczonego celu. To właśnie

²⁰³ Jak, np. Frankfurt Kitchen, jeden z pierwszych projektów kuchni opartych na metodycznych badaniach empirycznych. Patrz: Wystawa Museum of Modern Art, Nowy York, Materiały prasowe, źródło: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen#highlights.

instrumentalnie pojęta racjonalność stała się obiektem uzasadnionego ataku postmodernistów na modernistyczne zasady projektowania.

Krytyka racjonalności oskarża rozum o brak wrażliwości na uzasadnienia nie odnoszące się do obiektywnie udowodnialnej prawdy. W uproszczeniu, liczy się tylko to, co można niezaprzeczalnie udowodnić z apodyktyczną pewnością – przede wszystkim uzasadnianie ilościowe: ekonomiczne czy statystyczne. Ujęcie to z konieczności pomija niepoliczalną treść zjawisk, która tonie w subiektywności – jest to uproszczony model tak zwanej kartezjańskiej racjonalności. Podstawą dla tego rozumowania jest, fałszywa w opinii Habermasa, teza o formalnym charakterze rozumu.

U jej podłoża leży przesłanka, że odczarowanie religijno-metafizycznych obrazów świata odbiera racjonalności – razem z tradycjami – wszelkie konotacje treściowe i pozbawia ją siły potrzebnej, by poza celowo-racjonalną organizacją środków wywierać jeszcze wpływ na strukturę świata przeżywanego. Ja natomiast twierdziłbym z naciskiem, że rozum komunikacyjny – mimo swego czysto proceduralnego charakteru, oczyszczonego z wszelkiej hipoteki religijnej i metafizycznej – wpłciony jest w proces życia społecznego w ten sposób, że akty porozumiewania przejmują rolę koordynowania działań.²⁰⁴

Zarzuty dotyczące kartezjańskiej racjonalności i jej późniejszej instrumentalnej wersji są oczywiście słuszne. Trudno byłoby współcześnie znaleźć filozofa szczerze przywiązanego do kartezjańskiego modelu rozumu. Ale zarzuty te nie powinny prowadzić do odrzucenia racjonalności jako takiej, tylko do poszukiwania innego jej modelu, co wielokrotnie wydarzyło się w ciągu ostatnich bez mała 250 lat.

Pośpieszne odrzucenie racjonalności jako totalizującej dyskurs siły – władzy, ‘wylało dziecko razem z kąpielą’, ponieważ unieważniło jakiegokolwiek roszczenia ważnościowe w ramach dyskursu. Koncepcje postmodernistyczne, zamiast stać się buforem dla przemocy działania instrumentalnego uniemożliwiły jakiegokolwiek oceny działań, pozbawiły bowiem obserwatora kryteriów oceny sensowności przedsięwziętych działań.

Niemniej nie tylko myślenie instrumentalne jest racjonalne. Obok takiego pojęcia racjonalności można usytuować racjonalność komunikacyjną, która za racjonalne uznaje nie proces sylogistycznego uzasadniania, oderwanego od codziennej praktyki życiowej, ale klarowność argumentacji w procesie uzgadniania znaczeń.

²⁰⁴ Habermas J., *Inne wyjście z filozofii podmiotu – rozum komunikacyjny vs ześrodkowany w podmiocie*, [w:] *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas, Kraków 2005 s. 356.

W paradygmacie porozumienia zasadnicze jest (...) performatywne nastawienie uczestników interakcji, którzy koordynują swoje plany działania, porozumiewając się co do czegoś w świecie.²⁰⁵

Koncepcja racjonalności komunikacyjnej “w centrum swych zainteresowań stawia językowe dochodzenie do porozumienia jako mechanizm koordynacji działań”²⁰⁶. Racjonalna nie jest treść wypowiedzianych sądów, bo niestety metodologicznie jest to niemożliwe, ale sama konstrukcja i proces argumentowania. Zgodnie z tą koncepcją nie możemy zapewnić tego żeby uczestnicy komunikacji się nie mylili, bo jest to po prostu niemożliwe do osiągnięcia. Możemy natomiast zapewnić poprawność argumentacyjną procesu komunikacji, co niejako gwarantuje ważność roszczeń w niej zawartych. Mówiąc językiem Habermasa, nie treść, a poprawność argumentacji jest *instancją odwoławczą roszczeń ważnościowych* dyskursu.

Racjonalność tkwiąca immanentnie w codziennej praktyce [...] odsyła zatem do praktyki polegającej na argumentowaniu jako do instancji odwoławczej [roszczeń ważnościowych – przyp. aut.].²⁰⁷

Oznacza to, że “kryteriów nie możemy już szukać w prawdziwości wiedzy zawartej w wypowiedziach i działaniach, ale w regułach argumentacyjnego tworzenia konsensu.”²⁰⁸ Ma to swoje źródło w przekonaniu, że samo argumentacyjne formułowanie problemu w realnej komunikacji między podmiotami zmusza wypowiadającego do klarownego wyrażenia problemu i w sposób konieczny zmusza mówiącego do osądu słuszności jego wypowiedzi. Wyrażanie przekonania w sytuacji komunikacji zmusza do oceny określonego działania nie tylko pod kątem jego skuteczności w celowo-racjonalnym działaniu ale również jego szerszej pojętego sensu: etycznego czy społecznego.

[Uczestnik komunikacji, gdy] musi uzmysłowić sobie racje, za pomocą których mówiący broniłby – w razie gdyby to było wymagane oraz w sprzyjających po temu okolicznościach – prawomocności swej ekspresji, to sam zostaje wciągnięty w proces oceniania roszczeń ważnościowych.²⁰⁹

²⁰⁵ Habermas J., *Inne wyjście z filozofii podmiotu – rozum komunikacyjny vs ześrodkowany w podmiocie*, [w:] *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Univesitas, Kraków 2005 s. 336 i n..

²⁰⁶ Habermas, J. *Teoria działania komunikacyjnego, tom I: Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, PWN, Warszawa 1999, s. 455.

²⁰⁷ Habermas, J. *Teoria działania komunikacyjnego, tom I: Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, PWN, Warszawa 1999, s. 46, za: H. Schnadelbach, *Transformacja Teorii krytycznej, O „Teorii działania komunikacyjnego” Jürgena Habermasa*.

²⁰⁸ H. Schnadelbach, *Transformacja Teorii krytycznej, O „Teorii działania komunikacyjnego” Jürgena Habermasa*.

²⁰⁹ Habermas, J. *Teoria działania komunikacyjnego, tom I: Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, PWN, Warszawa 1999, s. 210.

Analiza komunikacji pozwoliła Habermasowi na określenie reguł komunikacji jakie ów proces musi spełniać. Należy zaznaczyć, że nie są to jedynie reguły poprawności wnioskowania, na których intuicyjnie opieramy każdy proces komunikacji. Poprawna argumentacja poszerza pole reguł o dodatkowe odnoszące się do argumentacji: ważne staje się kto jest uczestnikiem argumentacji, czy wyrażono wszystkie istotne kwestie, czy wszystkie wyrażone argumenty są możliwe do zrozumienia przez uczestników komunikacji. Tak zwane warunki idealnej sytuacji mowy to pragmatyczne ujęcie sytuacji, w której uczestnicy komunikują się w konkretnym praktycznym celu: osiągnięciu porozumienia wobec czegoś w świecie.

Jeśli proces argumentacji ma spełnić swoje zadanie, to komunikacyjna forma dyskursu musi stwarzać warunki do tego, aby możliwie wszystkie istotne wyjaśnienia i informacje zostały zgłoszone i poddane pod rozwagę tak, żeby zajmujący stanowisko uczestnicy mogli kierować się motywami swoistymi [dla postępowania argumentacyjnego] – wyłącznie sprawdzającą siłą swobodnie fluktuujących racji. O ile wszakże jest to logika, jaką intuicyjnie wiążemy z argumentacją w ogóle, o tyle wiemy również, że żadna praktyka nie może poważnie się liczyć jako argumentacja, jeżeli nie spełnia określonych przesłanek pragmatycznych.²¹⁰

Sytuacja komunikacyjna jest to więc taki proces argumentacji, którego uczestnicy spełniają wszystkie konieczne warunki idealnej sytuacji mowy lub warunki idealnej komunikacji. Spełnienie ich jest gwarancją poprawności argumentacyjnej co niejako gwarantuje ważność roszczeń w niej zawartych. Jak zostało powiedziane, architektura jest zawsze związana z praktyką komunikacyjną. Można więc odnieść ją do sytuacji komunikacyjnej dokonującej się w ramach przekształceń architektonicznych. W następnej części pracy dokonana zostanie analiza uwarunkowań związanych z przekształceniami architektonicznymi stosując się do reguł idealnej komunikacji zaproponowanych przez J. Habermasa.

²¹⁰ Habermas J., *Działanie komunikacyjne i detranscendentalizacja rozumu*, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2004, s. 37 i n..

6.5 Warunki idealnej komunikacji a zjawiska architektury

We wcześniejszej części pracy zostało wykazane, że normatywna zawartość architektury po-ponowoczesnej to poszukiwanie niearbitralnej formy dla codziennego charakteru życia ludzi (wartości i praktyk w nich zawartych), które w procesie komunikacji należy wydobyć. Pozwala to na przewyciężenie ponowoczesnego zagubienia i ponowne umocowanie architektury w jej roli społecznej.

Narzędziem do tych poszukiwań jest argumentacja stosująca się do tak zwanych warunków idealnej komunikacji. Stosowanie się do warunków komunikacji sprawia, że proces argumentacyjny nastawiony jest na porozumienie – konsens, a nie na realizację prywatnych interesów uczestników komunikacji. Dzieje się to poprzez uzyskanie klarowności argumentów, które przestają być własnością wypowiadających a stają się po prostu racjami, za którymi przemawiają określone argumenty. Celem tych działań jest osiągnięcie „bezstronności dyskursywnego uwierzytelnienia.”²¹¹

Habermas wymienia cztery warunki idealnej komunikacji. Są to:

- A. „Sfera publiczna i inkluzja: nikt, kto mógłby wnieść jakiś istotny wkład ze względu na kontrowersyjne roszczenie do prawomocności, nie może zostać wykluczony;
- B. Równouprawnienie komunikacyjne: wszyscy mają jednakową szansę wypowiedzenia się w sprawie;
- C. Wykluczenie złudzeń i iluzji: uczestnicy muszą mówić to co myślą;
- D. Swoboda [uczestnictwa]: komunikacja nie może podlegać restrykcjom uniemożliwiającym, aby lepszy argument mógł dojść do głosu i zdecydować o wyniku dyskusji;”²¹²

²¹¹ Habermas J., *Działanie komunikacyjne i detranscendentalizacja rozumu*, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2004, s. 36.

²¹² Habermas J., *Działanie komunikacyjne i detranscendentalizacja rozumu*, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2004, s. 38.

Ad. A i B

Warunki te odnoszą się do umiejętnej identyfikacji aktorów związanych z danym zagadnieniem oraz egalitarnym charakterem komunikacji. Oznaczają otwartość komunikacji na kontrowersyjne roszczenia uczestników komunikacji. Należy jednak wiedzieć kto jest, a kto nie jest uczestnikiem komunikacji oraz co jest istotnym wkładem do komunikacji a co nim nie jest. By dokładnie zobrazować tą sytuację można odwrócić wyżej wymieniony warunek A:

Każdy kto nie wnosi istotnego wkładu ze względu na roszczenie do prawomocności, musi zostać wykluczony.

Powyższy warunek zmusza więc uczestników komunikacji do umiejętnego wyznaczenia ram komunikacji przy jednoczesnej gotowości by (gdy zajdzie taka potrzeba) je zmieniać. Aby jednak to zrobić uczestnicy komunikacji, w tym architekt, muszą umieć odróżnić kompetentnego uczestnika komunikacji od kogoś kto wyraża jedynie swoje racje bez prawomocnego odniesienia.

W związku z inkluzją często może dochodzić do konfliktów, ze względu na nieumiejętność wyznaczenia ram komunikacji. Dzieje się tak niezmiernie często przy np. działaniach partycypacyjnych, w których mieszkańców określonego obszaru traktuje się mylnie jako kompetentnych uczestników komunikacji a nie cenne źródło informacji oraz punkt odniesienia. Przyczyną tego jest mylenie psychologicznego poczucia związania z danym miejscem lub zagadnieniem z realnymi możliwościami komunikacyjnymi mieszkańców czy użytkowników. Komunikacja z mieszkańcami, wywiady, tak zwane spotkania *focusowe*, są niezmiernie istotne w procesie partycypacyjnym: wiążą mieszkańców z miejscem, kształtują poczucie uczestnictwa i odpowiedzialności, są cennym źródłem informacji, częścią społecznego procesu przekształceń. Jednak mieszkańcy nie są, lub nie koniecznie muszą być, kompetentnym uczestnikiem komunikacji. Konsens, będący zgodą co do podejmowanych działań w przestrzeni nie musi dotyczyć mieszkańców czy użytkowników danego miejsca. Bardzo często proponowane rozwiązania mogą spotykać się z brakiem akceptacji mieszkańców, by dopiero z czasem zyskać ich aprobatę.

Umiejętność rozróżnienia między wyrażaniem prawomocnego stanowiska a wyrażeniem opinii, cennej ale ze względów rzeczowych nie istotnej, jest w odniesieniu do tego warunku umiejętnością kluczową. Uczestnicy komunikacji muszą wobec tego być zawsze otwarci i gotowi do przyjmowania informacji i dyskusji z jednej strony, ale z drugiej, potrafić zachować dystans wobec często zabarwionych emocjonalnie ocen o nieistotnym charakterze.

Otwartość na kontrowersyjne argumenty, debatowanie przy otwartych drzwiach jest również gwarantem klarowności podejmowanych decyzji względem

społeczeństwa. Umożliwienie wypowiedzenia swoich racji, bez względu na ich pochodzenie jest źródłem zaufania budującego się w społeczeństwie wobec proponowanej zmiany. W przypadku inwestycji lub przekształceń o szerokim zakresie, z udziałem podmiotów publicznych jest to wyjątkowo istotne.

Ad. C

Wykluczenie złudzeń i iluzji odnosi się do dwóch kwestii jednocześnie. Po pierwsze jest to nakaz konfrontacji argumentów z rzeczywistością intersubiektywności, która unieważnia odniesienia niemożliwe do obrony w procesie komunikacji. Po drugie jest to nakaz szczerego i otwartego wyrażania swoich racji i argumentów je wspierających.

Konfrontacja roszczeń z rzeczywistością intersubiektywną oznacza odrzucenie wszystkich nieprawomocnych argumentów. Najkrócej mówiąc oznacza to, że wypowiedzane zdania muszą być zrozumiałe dla innych uczestników komunikacji. Natomiast roszczenia niemożliwe do zrozumienia należy odrzucić jako nieważne, w języku Habermasa - nieprawomocne. Pojęcie prawomocności jest tutaj istotne ponieważ wskazuje na trojaki charakter roszczeń ważnościowych: wypowiedzi mogą być prawdziwe lub fałszywe, gdy odnoszą się do faktyczności, mogą być słuszne lub niesłuszne – gdy odnoszą się do sfery wartości, oraz mogą być szczerze, autentyczne w ocenie lub nieszczerze, nieautentyczne – gdy odnoszą się do sfery subiektywności, czyli gdy dotyczą między innymi ocen estetycznych.

Po powyższej klaryfikacji można uściślić: wykluczenie złudzeń oznacza tutaj odrzucenie takich stanowisk, których niemożna w procesie argumentacji poddać ocenie ze względu na prawdę lub słuszność. Nie chodzi tu na przykład o odrzucenie zdań fałszywych, bo jest to operacja oczywista, chodzi raczej o odrzucenie zdań, o których prawdziwości lub fałszywości nie jesteśmy w stanie nic powiedzieć, w języku logiki - zdań bezsensownych.

Wbrew pozorom zdań i roszczeń o takim bezsensownym charakterze, w dyskursie architektonicznym jest bardzo wiele. Można na przykład sięgnąć do ocen estetycznych. Zdanie: *To mi się nie podoba* - jest typowym zdaniem nie możliwym do przyjęcia. Gdy uczestnik komunikacji nie jest w stanie skonstruować dyskursywnej wypowiedzi dotyczącej jego oceny estetycznej, to powinna być ona odrzucona. Uczestnicy komunikacji pozbawieni są tutaj odniesienia, nie potrafią zrozumieć tej oceny, dlatego nie mogą o niej kompetentnie rozmawiać. Czy oznacza to, że o zagadnieniach estetycznych nie powinno się rozmawiać i argumentować, w myśl: *de gustibus non est disputandum?* Nie!

Zagadnienia estetyczne nie tylko podlegają ocenie i dyskusji, ale jest ona istotnym czynnikiem kształtowania wrażliwości estetycznej. Przecież oceny estetyczne niezmiernie często są właśnie wynikiem dyskusji i konfrontacji

stanowisk. Rzecz w tym, by wypowiedzi tego typu były wypowiedzane w sposób dyskursywny, tak by rozmówca mógł się do nich odnieść, natomiast to, do czego się odnieść nie może było odrzucone jako nieistotne. I tak na przykład można wypowiedzieć sąd estetyczny: kolorystyka obiektu sprawia, że obiekt wtapia się tło o niekorzystnym charakterze przez co wzmaga jedynie negatywny odbiór otoczenia. Choć mamy tutaj do czynienia z oceną estetyczną to wypowiedź pozwala rozmówcom do tej prywatnej, subiektywnej oceny w ramach intersubiektywnego kontaktu się porozumieć.

Do kategorii złudzeń należą również roszczenia o charakterze metafizycznym, wykraczające poza możliwości dyskursywności, przywiązanie do martwych tradycji nie znajdujących realnego poparcia w praktykach społecznych czy przyzwyczajenia.

Dlatego też warunek dotyczący pozbawienia iluzji kładzie taki nacisk na szczerłość w argumentacji. Tylko przejrzyste komunikowanie swojego stanowiska i racji za nim stających pozwala na wykluczenie iluzorycznych treści. Przez to, warunek ten „zyskuje dodatkowe znaczenie, postuluje krytyczną [czujność] wobec autoiluzji oraz hermeneutyczną otwartość i wrażliwość na sposób, w jaki siebie i świat pojmują inni.”²¹³ W architekturze niezmiernie często mamy do czynienia z subiektywnymi ocenami zjawisk. Konfrontacja pozwala więc interpretować własne oceny i nadać im moc intersubiektywnego porozumienia. Proces ten prawomocnym roszczeniom nadaje ważność. Natomiast gdy okażą się iluzoryczne to odwołują tym samym od popadnięcia w autorytaryzm decyzji projektowych.

Ad. D

Swoboda uczestnictwa oznacza zapewnienie możliwości wolnego wypowiedzania się wszystkich argumentujących. Jest to jednocześnie kontrolowanie procesu argumentującego tak, by każdy argument miał możliwość bycia rozpoznany bez względu na swoje pochodzenie. Ten warunek zdaje się być oczywisty, niemniej jest trudny do osiągnięcia. Umiejętne odróżnienie siły argumentu od siły autorytetu w procesie argumentacji jest zadaniem trudnym – niemniej jest to zagadnienie praktyczne, wykraczające poza ramy niniejszej pracy.

6.6 Koncepcja wspólnoty swobodnego uczestnictwa

²¹³ Habermas J., *Działanie komunikacyjne i detranscendentalizacja rozumu*, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2004, s. 38.

Realizacja powyższych warunków komunikacji wspiera się na pewnej przesłance, którą należy w tym miejscu uwypuklić. Każdy z uczestników komunikacji musi być *nastawiony na porozumienie*. Nie oznacza to, że należy każdy proces komunikacji rozpoczynać od deklaracji dotyczących nastawienia uczestników – byłoby to zresztą śmieszne. Znaczy to raczej, że sam proces komunikacji o ile kończy się osiągnięciem porozumienia to zmienia nastawienie komunikacyjne uczestników.

Nastawienie na porozumienie nie jest niczym innym niż właśnie realizowaniem warunków idealnej komunikacji w procesie argumentacyjnym. Sprawia to że, „przesłanki praktyki argumentacyjnej w żadnym razie nie są czystymi konstruktami [myślowymi], lecz *czynnie oddziałują* na zachowania samych uczestników argumentacji. Kto serio uczestniczy w argumentacji, faktycznie przyjmuje tego rodzaju przesłanki za punkt wyjścia.”²¹⁴ Nastawienie na porozumienie jest więc zasadą nadrzędną wobec warunków idealnej komunikacji.

Najprostszym sposobem gwarantowania nastawienia na porozumienie jest po prostu swoboda uczestnictwa w procesie argumentacyjnym. Swoboda uczestnictwa oznacza tutaj, że uczestnik komunikacji uczestniczy w procesie komunikacyjnym ponieważ chce, ale jednocześnie *nie musi* być częścią procesu, o którym jest mowa. Każdy uczestnik komunikacji, podejmuje się jej bez zobowiązań i w każdej chwili może zrezygnować z uczestnictwa bez ponoszenia jakichkolwiek kosztów, również społecznych, np.: związanych z ostracyzmem. Takie normatywne zabezpieczenie procesu komunikacji może być skutecznym narzędziem w sporządzaniu programów przekształceń architektonicznych, może również być wytyczną do podejmowania decyzji projektowych wiążących się z procesem komunikacji z innymi podmiotami.

Na powyższej przesłance opiera się proponowana w niniejszej pracy koncepcja wspólnoty swobodnego uczestnictwa. Jest to wspólnota komunikacyjna, której uczestnicy na podstawie swobodnej decyzji uczestniczą w danym procesie przekształceń. Prywatne intencje uczestników są dla procesu przekształceń zupełnie nie istotne. Podobnie, udział w procesie nie jest niczym sankcjonowany, jest on tylko określonym grupom proponowany.

Przedsięwzięcia projektowe zgodne z tą koncepcją są więc takimi przedsięwzięciami, których sukces *nie jest* warunkowany uczestnictwem konkretnych podmiotów. Uczestnictwo jest podmiotom jedynie proponowane. Wspólnota, w ramach swoich działań, uzgadnia zgodnie z modelem komunikacyjnym, formę i zakres proponowanych przekształceń i proponuje swoim uczestnikom ich realizację.

²¹⁴ Habermas J., *Działanie komunikacyjne i detranscendentalizacja rozumu*, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2004, s. 38.

Najprostszym przykładem wspólnoty swobodnego uczestnictwa jest sieć podobnych elementów. Tożsamość danego miejsca jest kształtowana przez powtarzający się w różnych kontekstach podobny element. W procesie tym, dany zabieg przestrzenny staje się kłamrą spajającą estetycznie miejsce, ale przede wszystkim jest wyrazem żywych praktyk użytkowników tej przestrzeni.

W ramach programu przekształceń wspólnota uzgadnia proponowane zmiany, od najprostszycch jak np. wygląd posesji w danej dzielnicy, stosowany detal, czy nawet projekt całych obiektów – by następnie zaproponować zainteresowanym realizację zmian. Proponowana zmiana jest dobrowolna i niczym nie sankcjonowana. Tak tworzy się sieć podobnych elementów, podobnych bo odstępstwa nie są niczym sankcjonowane. Sieć elementów po przekroczeniu określonego poziomu nadaje przestrzeni określony charakter, wspólną gramatykę przestrzeni publicznej.

Należy zaznaczyć, że podejmowanie się uczestnictwa we wspólnocie nie łączy się z żadną potencjalną szkodą. Jeśli np. ilość podjętych działań nie przekroczy oczekiwanego progu i nie stanie się rozpoznawalnym elementem danego krajobrazu jak zakładano – to po prostu nic się nie stanie.

Działania projektowe w ramach wspólnoty przyjmują więc postać programu przekształceń. Program ten składa się z dwóch zasadniczych faz: przygotowawczej oraz wykonawczej. W ramach przygotowań część społeczności i zainteresowane podmioty ustalają, zgodnie z modelem komunikacyjnym zakres zmian dla danego obszaru – np. może to być projekt typowego domu jednorodzinnego dla tego obszaru. By zrealizować to zadanie należy oczywiście podjąć szereg działań związanych z lokalizacją aktorów i czynników lokalnych, mających wpływ na projekt.

W części wykonawczej, mieszkańcom obszaru oraz inwestującym w obszarze proponuje się wypracowane rozwiązanie. Może się to dziać np. na zasadzie preferencyjnej sprzedaży projektu, udzielaniu pomocy finansowej lub nawet darmowego projektu obiektu, który mieszkaniec, o ile realizuje projekt na zadanym obszarze, może wykorzystać.

Przedsięwzięcia tego rodzaju mogą z powodzeniem przekształcać charakter danego miejsca, być częścią działań rewitalizacyjnych, stać się czynnikiem kształtowania nowej tożsamości miejsca, być elementem polityki przestrzennej jednostek administracyjnych. W ten sposób wyraz przestrzenny jest istotowo związany z codziennymi praktykami jej mieszkańców – jest to realizacja normatywnych przesłanek po-ponowoczesności.

Podobieństwo elementów, przy jednoczesnym umożliwieniu wariacji, pozwala na swobodne kształtowanie się przestrzeni tła – architektury o typowym dla danego miejsca charakterze. Jest to przestrzeń codzienności, o której wyrazie nie decydują ambicje estetyczne, a codzienna praktyka społeczna. W opinii autora, przestrzeń o takim charakterze jest w dzisiejszych czasach niezmiernie potrzebna.

Działania w ramach wspólnoty swobodnego uczestnictwa mogą okazać się dobrym narzędziem wspierającym formalne działania administracyjne, przede wszystkim miejscowe plany zagospodarowania przestrzennego. Plan zagospodarowania zobowiązuje mieszkańca, inwestora, architekta do określonych zachowań w przestrzeni. Inicjatywy miejskie prowadzące do zawiązania się wspólnoty swobodnego uczestnictwa, poprzez proponowanie rozwiązań, mogą wesprzeć działania planistyczne i nadać im spajającą formę.

Tak pojęte działania traktują miejsce i jego charakter odmiennie niż dzieje się to w tradycyjnym ujęciu, często nawiązującym do Heideggerowskiego pojęcia źródłowej autentyczności. Tutaj punktem wyjścia jest wspólnota i jej interesy a nie krajobraz kulturowy. Należy tutaj przypomnieć koncepcję miejsca Kim Dovey, który opisuje miejsce jako przestrzeń określaną przede wszystkim przez praktyki z nim związane. Przez swoje odniesienie do praktyk społecznych miejsce jest więc w stanie ciągłej zmiany. Nazwa koncepcji *Becoming places*, nie oznacza tutaj opisu tego jak miejsca powstają, a odnosi się do tego, że miejsce jest w ciągłym procesie stawania się. Charakter miejsca nie jest czymś zadany, a ciągle ewoluuje pod wpływem zmian dokonywanych przez mieszkańców. Poprzez uczestnictwo w programach przekształceń społeczność wiąże się na powrót ze swoim otoczeniem tworząc realną wspólnotę. By to uzyskać estetyczny, historyczny i symboliczny wyraz miejsca musi ustąpić realnym, współczesnym praktykom, stąd wymowna gra słowna - *routs rather than roots*, zaproponowana przez Doveya. Należy dać priorytet połączeniom między ludźmi i zastąpić nimi pojęcie ochrony efemerycznego *charakteru miejsca* – sztucznej scenografii.

Do podobnych wniosków dochodzą badacze zjawisk codziennych pod kierownictwem Michela de Certeau. Badając zjawisko 'dzielnic' stwierdzają:

Dzielnica jawi się (...) jako miejsce, w którym uwidacznia się społeczne „zaangażowanie”, inaczej mówiąc: sztuka koegzystowania z partnerami (sąsiadami, sklepikarzami), których łączy z wami jeden konkretny, ale zasadniczy fakt bliskości i powtarzalności [kontaktu – przyp. aut.]²¹⁵

Poszukiwanie formy dla wspólnoty nie może więc polegać na sięganiu do nostalgicznych tęsknot architektury tradycyjnej czy regionalnej. Z drugiej strony nie może poddawać się ślepej pogoni za nowością, w której projektant przestaje widzieć realne uwarunkowania i realne problemy a skłania się ku formalizmom chronologicznej nowoczesności.

Trafny opis usytuowania w sytuacji komunikacyjnej można znaleźć u Kennetha Framptona w jego koncepcji krytycznego regionalizmu. Polega ona na

²¹⁵ Certeau de Michel, Giard Luce, Mayol Pierre, *Wynaleźć codzienność, tom 2. Mieszkać, gotować*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2011, s. 4.

krytycznym adaptowaniu uwarunkowań o charakterze uniwersalnym do partykularnych uwarunkowań lokalnych. Jednocześnie postulowane jest odejście od architektury jako scenografii oraz skupieniu na wizualnym wrażeniu. Projektant, realizujący założenia Framptona, nie jest częścią awangardy tylko krytycznie nastawionej ariergardy.

Krytyczna ariergarda musi wycofać się zarówno z tendencji do optymalizowania zaawansowanych technologii jak i z zawsze obecnego regresu do nostalgicznego historyzmu czy topornej dekoracyjności. Jest moim głębokim przekonaniem, że jedynie ariergarda jest zdolna do kształtowania odpornej [na zawirowania], nadającej tożsamość kultury oraz, w tym samym czasie, dyskretnie wciąż odwoływać się do uniwersalności techniki.²¹⁶

Gdy Frampton mówi o uniwersalności techniki, to chodzi mu oczywiście o ciągle powracanie do roszczeń moderny. Jest to poszukiwanie racjonalnych metod rozwiązywania problemu przy zachowaniu niezbędnego dystansu, by nie popaść w instrumentalizm. Zadaniem ariergardy jest więc obrona przed ślepą ambicją nowoczesności i jej totalizującymi tendencjami ale i przed nostalgicznym regresem. Rolą architekta jest obrona tych roszczeń w procesie komunikacji oraz umiejętność argumentowania za nimi.

Doskonałym przykładem myślenia komunikacyjnego jest realizacja mieszkaniowa Herzbergera – Diagoon Houses w Delft. Obiekt zaprojektowany jest w taki sposób, że każdy z właścicieli ma możliwość dowolnego adaptowania projektu swojego domu stosownie do potrzeb. Projekt budynku jest ramą, w którą funkcja każdej jednostki mieszkaniowej się wpisuje. Każda część budynku posiada przynajmniej osiem możliwych rozwiązań, z których właściciel może dowolnie czerpać; np.: strefa wejściowa na parterze może być: pracownią, zadaszeniem dla samochodu i pomieszczeniem gospodarczym, małym garażem pozostawiającym przestrzeń magazynową, dużym garażem lub otwartą częścią ogrodu. Użytkownicy zgodzili się tylko by stosować podobne materiały budowlane oraz stolarkę okienną – co ułatwiło spojenie wyrazu estetycznego budynków.

²¹⁶ Frampton Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points of an Architecture of Resistance*, [w:] *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, s. 21. Tłumaczenie autora. W oryginale: A critical arriere-garde has to remove itself from both the optimization of advanced technology and the ever-present tendency to regress into nostalgic historicism or glibly decorative. It is my contention that only an arriere-garde has the capacity to cultivate a resistant, identity giving-culture while at the same time having discreet recourse to universal technique.



il. 53. Rzuty, scenariusze wykorzystania przestrzeni, il. 54 Szkic koncepcyjny. Herman Hertzberger, Diagon Houses, Delft, The Netherlands, 1970. Rysunki: Herman Hertzberger.

Budynki te zrealizowano w roku 1970, a załączona poniżej fotografia została wykonana w roku 2007. Choć budynki noszą wpływ czasu, to nie straciły nic na pozytywnym odbiorze estetycznym. Warto zauważyć, że po upływie 40 lat, czyli zmianie jednego pokolenia zasada uczestnictwa we wspólnocie nie została podważona.



il. 55. Herman Hertzberger: Diagoon Houses, Delft. Fotografia: Jörn Schiemann, 2007.

Powyższy przykład dowodzi, że zadaniem projektanta jest takie ułożenie programu rozwoju, by nie zakładał koniecznego uczestnictwa w programie wszystkich potencjalnych beneficjentów. By dodatkowo przedsięwzięte działania były podzielone na niezależne od siebie pod-działania, tak by umożliwić każdemu z podmiotów możliwość podejmowania działań bez uzależniania ich sukcesu czy nawet realizacji od innych uczestników.

Podejście projektowe na zasadzie swobodnego uczestnictwa opiera się na podobnej zasadzie co koncepcja *open building* Johna Hebrakena. Ten teoretyk architektury już w latach siedemdziesiątych XX wieku proponuje komunikacyjne podejście do architektury – specyficzny model partycypacji. Polega on na projektowaniu obiektów jako jedynie struktury, szkieletu budynków, *support* pozostawiając mieszkańcom możliwość dowolnej aranżacji wnętrza, jak to mówi Hebraken, wypełnienia – *infill*.²¹⁷ Pozostawia to swobodę mieszkańcom w personalizowaniu swoich mieszkań ale i psychologicznie wiąże ich z procesem powstawania obiektu, kształtując poczucie wspólnotowości.

Istnieje jednak istotna różnica między prezentowanymi rozwiązaniami a propozycją wspólnoty swobodnego uczestnictwa. W opisywanych przypadkach, wspólnota jest wyraźnie określona już na początku prowadzonych prac a każdy z

²¹⁷ Patrz: Hebraken, N. J., *Supports: an Alternative to Mass Housing*, Urban International Press, UK, Ed. Jonathan Teicher, 1999.

uczestników 'jest skazany na współpracy' – co prowadzi do powstawania konfliktów, np. wobec decyzji ekonomicznych. W takiej sytuacji partycypujący *muszą* dojść do porozumienia by zrealizować projekt.

We wspólnocie swobodnego uczestnictwa nie istnieje możliwość konfliktów, gdyż uczestnictwo we wspólnocie nie jest niczym normowane. Każdy z uczestników, np. mieszkaniec danego obszaru objętego działaniami wspólnoty, może w każdej chwili zrezygnować lub dołączyć się do działań w ramach wspólnoty.

7. Zakończenie

7.1 Odniesienie do tezy rozprawy

W obecnej sytuacji kulturowej trudno jest mówić o pełnym opisie normatywnego charakteru architektury współczesnej. Normatywna zawartość architektury po-ponowoczesnej jest czymś co się dopiero przed nami rysuje jako możliwy problem badań nad architekturą. Jednak, co było intencją autora, udało się wykazać, że jest to coraz istotniejsze zagadnienie współczesnego po-ponowoczesnego dyskursu architektonicznego.

Krytyczne analizy pojęcia nowości pozwoliły wskazać jego jałową rolę we współczesnych strategiach estetycznych. Obecnie kształtujący się dyskurs po-ponowoczesny wyraźnie odcina się od perspektywy chronologicznej i historycznej nowoczesności. Odrzucenie tych perspektyw umożliwia refleksyjne ocenianie architektury i wykształcenie wrażliwości na problemy społeczne, etyczne i ekologiczne w architekturze.

W wyniku analiz udało się również dowieść, że normatywny charakter architektury jest zawarty przede wszystkim w architekturze codzienności. Forma naszego życia, za sprawą zmian społecznych, technologicznych i ekonomicznych zmienia się coraz szybciej. Należy więc zwrócić perspektywę badań nad architekturą na codzienne konteksty życia, by stały się one w świecie ciągłych zmian, jak to mówi Sennett, naszym *kulturowym zakotwiczeniem*.

Zaproponowana w niniejszej pracy koncepcja wspólnoty swobodnego uczestnictwa spełnia założenia normatywnego nastawienia w architekturze. Należy pamiętać jednak, że jest to z pewnością tylko jedno z możliwych narzędzi honorujące normatywne przesłanki projektowania. Należy wciąż poszukiwać innych rozwiązań w tym zakresie. Istnieje wyraźna potrzeba podejmowania przez architektów działań o charakterze społecznym, wdrażania programów rozwoju, które wiążą interesy mieszkańców i użytkowników z zagospodarowywaną przestrzenią. Przedstawiona koncepcja może stać się przyczynkiem do budowania takich programów.

Stosowanie się do reguły swobodnego uczestnictwa na pewno ogranicza zakres możliwych działań w przestrzeni. Nie każde przedsięwzięcie przestrzenne możliwe jest do zrealizowania z poszanowaniem tej zasady. Niemniej stosowanie się do niej, co wykazano w niniejszej pracy, jest gwarantem komunikacyjnego zabezpieczenia podejmowanych działań. Jest to ważne, ponieważ buduje atmosferę zrozumienia społecznego i realnie angażuje uczestników.

Podejmowanie takich inicjatyw jest szczególnie ważne w obecnej sytuacji w Polsce. Bez świadomości społecznej i postawy zaangażowania rozwój przestrzenny zostanie pozostawiony działaniom czysto ekonomicznym. Zauważa to Hubbert Trammer w *Polish Architecture in Transition*.

Polska architektura ma potencjał. Jest tam coraz więcej architektów, rośnie zainteresowanie społecznie zorientowaną architekturą i istnieje wiele problemów, które wymagają odpowiedzi od projektantów, w tym niedobory mieszkaniowe. Znalezienie sposobów by architekci współpracowali z działaczami społecznymi, zamiast realizować się pod egidą dużych graczy rynkowych - z myślą o zaspokajaniu zarówno potrzeb społecznych jak i osób prywatnych - to klucz do wydobycia tego potencjału.²¹⁸

Oczywiście nie jest to jedynie Polska specyfika, świadczy o tym między innymi bogata literatura zagraniczna podejmująca temat normatywnego charakteru architektury. To, co wyróżnia nasze uwarunkowania to ogrom pracy jaką należy wykonać by zmodernizować naszą przestrzeń. Istnieje szansa by zrobić to bez popadania w puste kody kulturowe a kształtować i negocjować realne zmiany dokonujące się w codziennym wymiarze życia.

Z konieczności sprowadza to badacza do dialogicznego charakteru codzienności. Z jednej strony jest to potrzeba bezpieczeństwa z drugiej eksploracji. Z jednej strony, potrzeba racjonalnego koordynowania rozwiązań z drugiej, potrzeba estetycznego ekscesu. Dlatego też rekonstrukcja codzienności będzie zawsze uwiązana w konkretnych uwarunkowaniach historycznych i gospodarczych. Będzie cyrkularnie powracać do badacza. Jest to więc zadanie o charakterze ciągłym.

Dylemat modernisty i postmodernisty rozgrywa się wokół problemu funkcji i formy, racjonalności realizowanego przedsięwzięcia i jego piękna, to dwie dialogicznie zawarte w człowieku potrzeby. Opisuując wewnętrzną sprzeczność dążeń człowieka E. Levinas, pisze:

Antynomia [na której osadza się dzisiejsze społeczeństwo] przeciwstawiająca potrzebę ocalenia potrzebie zaspokojenia – to Jakub i Ezaw.²¹⁹

Biblijni bracia kłócący się o przywództwo. Jakub zwraca się do Boga, poszukuje zbawienia a brutalny Ezaw myśli o przetrwaniu. Nie da się ukryć, że Ezaw wzbudza większą sympatię, w swoim poszukiwaniu odestetyzowanej formy przetrwania, jednak rozumiemy również potrzebę ocalenia Jakuba przez poszukiwanie piękna. To dwa bieguny człowieczeństwa.

Najistotniejsza wydaje się właśnie świadomość dialogicznego charakteru nowoczesności, tego że jej wewnętrzna krytyka i ciągły kryzys jest jego istotą. Tak samo pojęcie 'potreb społecznych', opiera się na swoim dialogicznym korzeniu, zmienia się w ciągłym procesie ustalania znaczeń. To pojęcie otwarte, którego nie da się zamknąć w określonych raz na zawsze kontekstach. Pojęcie potrzeby jest w rzeczywistości pojęciem uwiązanym metafizycznie.

²¹⁸ Trammer Hubbert, *Polish Architecture in Transition*, Mark42, Feb. 2013.

²¹⁹ Patrz: Emmanuel Levinas, *Życie codzienne i zbawienie w: Czas i to, co inne*, KR 1999, s. 53.

Próba zdefiniowania potrzeb ludzkich jest raczej opisem wrażliwości człowieka, ilustracją epoki niż definicją. Dlatego projekt realizacji tychże, projekt nowoczesności, jak go nazywa Jurgen Habermas i Herbert Schnadelbach²²⁰, jest projektem, który nigdy się nie zrealizuje, zawsze będzie nie-dokończony; zawsze pozostaje w nim coś do zrobienia. Ta otwartość pozostaje według autora niniejszej pracy podstawową cechą dyskursu, obecnie już po-ponowoczesnego. Będąc wiernymi ideałom modernizmu odczuwamy potrzebę zmian i korekt rozumienia potrzeb społecznych, na których sam projekt (po-po)nowoczesności się wspiera.

7.2 Ocena proponowanego rozwiązania.

Habermasowska perspektywa rozwoju jest postawą typowo Europejską. To europejska tradycja filozoficzna zakłada, że rozwój dokonuje się poprzez dobrowolną współpracę między podmiotami, która nie musi być redukowana do relacji ekonomicznych. Można temu podejściu przeciwstawić model amerykański, czy marksowski, które zakładają, że to konflikt jest podstawą dla rozwoju społecznego. Konkurujące podmioty wciąż ulepszają swoją ofertę w walce o klienta. Jest to prawda, niemniej współczesna krytyka wskazuje na uwiązanie interesów ekonomicznych w kontekstach pozaekonomicznych – ekologicznych, społecznych, które mobilizują nas do współpracy. Wzajemna współpraca, choć trudna do osiągnięcia, prowadzi do dużo większych zysków niż ekonomiczna konkurencja. Zagadnienie ładu przestrzennego zdaje się wymagać przyjęcia właśnie takiej perspektywy.

Postawa Habermasa i proponowane w niniejszej pracy rozwiązania zakładają, że komunikacyjna współpraca prowadzi do powstania synergicznego efektu, który jest czymś więcej niż tylko sumą zjawisk. Harmonijna przestrzeń skłaniająca do kontaktów społecznych jest wynikiem synergicznych działań, w których pojedyncze podmioty wzajem koordynują swoje działania, jest wynikiem działania komunikacyjnego.

Jeśli więc, zagadnienie harmonijnego zamieszkiwania w przestrzeniach codziennych przyjmie się za przesłankę normatywną projektowania, to zagadnienie komunikacyjnej współpracy między podmiotami staje się istotną częścią działalności architektonicznej. Architektura w takim ujęciu nabiera charakteru programu społecznego.

Podejściu temu często zarzuca się utopijność, ze względu na założenie szczerzej chęci współpracy między komunikującymi się podmiotami. Szczerłość i chęć współpracy nie jest teoretycznie zakładana a jest po prostu konieczna do tego by

²²⁰ Patrz: Herbert Schnadelbach, *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus 2001 i Jurgen Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Univesitas 2005

tworzyć wspólnotę w nowoczesnym, pozbawionym tradycji świecie. Programy rozwoju, które szanują zasadę racjonalności komunikacyjnej właśnie stymulują podmioty do tego by, po zrozumieniu swojego prywatnego interesu, zaangażowały się w uczestnictwo w programach.

7.3 Dalsze perspektywy badawcze

Dalsze możliwości badań zdają się być ukierunkowane dwojako. Kierunek pierwszy to dalsze badania teoretyczne nad zagadnieniem codzienności. Drugi zaś to badania zmierzające do rozpoznania realnych możliwości działań w praktyce projektowej.

W przypadku badań nad codziennością należy zauważyć, że zagadnienie to wymaga od badacza ciągłego monitorowania rzeczywistości społecznej, by wciąż na nowo rekonstruować pojęcie potrzeb społecznych i codziennych praktyk. Jest to zadanie o charakterze ciągłym. Bez możliwości diagnozowania potrzeb społecznych i zrozumienia współczesnych praktyk codziennych niemożliwe jest tworzenie przestrzeni realnie związanej ze wspólnotą ją zamieszkującą. Dlatego niezbędne są działania zmierzające do podjęcia takich badań.

Ze względu na swoją specyfikę badania te muszą mieć charakter interdyscyplinarny. By zrozumieć zagadnienie zachowania codziennego w przestrzeni niezbędna jest współpraca architektów z antropologami kultury, socjologami oraz filozofami. W badaniach tych bowiem chodzi nie tylko o to, by opisać rzeczywistość społeczną ale by ją odpowiednio ocenić, nadać jej pożądaną kierunek - by ją normatywnie umocować.

Co się zaś tyczy drugiego kierunku badań, to należy zaznaczyć, że przedstawione rozważania są jedynie stanowiskiem teoretycznym. Potrzebne są dalsze prace zmierzające do operacjonalizacji przedstawionej koncepcji. Potrzeba jest większej ilości badań realnych przedsięwzięć o charakterze społecznym, by zdiagnozować istniejące w nich uwarunkowania, stworzyć metody lokalizacji uczestników, procedury komunikacji, metody rozwiązywania konfliktów, wreszcie metody wdrażania projektów. Ważne w tym miejscu jest również stworzenie metod informowania i angażowania potencjalnych uczestników przekształceń, poszukiwania metod współpracy z jednostkami administracji jak i określenia prawnych ram dla podejmowanych działań.

7.4 Streszczenie

Praca jest analizą normatywnych aspektów projektowania w czasach ponowoczesnych. Normatywne nastawienie w projektowaniu charakteryzuje się zainteresowaniem etycznymi, społecznymi i ekologicznymi uwarunkowaniami działalności architektonicznej a odwraca się od architektury rozumianej jako produkcja nowych kodów kulturowych. Dlatego podstawowym elementem pracy jest krytyczna analiza pojęcia nowości i nowatorstwa w nowoczesnym i ponowoczesnym dyskursie architektonicznym.

Redefinicja pojęcia nowości, jako pewnej kategorii estetycznej i jego roli we współczesnym dyskursie architektonicznym pozwala ukonstytuować podejście projektowe zorientowane na przestrzenie doznań powszechności, codzienności, zwykłości, tak istotnych dla przywrócenia architekturze jej normatywnej roli.

Wypchnięcie wartości o tym charakterze poza dyskurs architektoniczny zubożyło go o istotny walor. Wynikiem tego jest marginalizacja przestrzeni, której w istocie jest, a raczej powinno być, we współczesnym mieście najczęściej – typowej, ponieważ to ona kształtuje jego charakter, kształtuje przestrzenie codzienności i ustanawia tło dla zdarzeń o innym charakterze. Należy więc zwrócić dyskursowi architektonicznemu te pojęcia, uzupełniając tym samym spektrum zjawisk zachodzących w przestrzeni.

7.5 Summary

Presented work is an analysis of the normative aspects of architectural design in the post postmodern times. Normative approach in design is characterized by focusing attention on ethical, social and environmental determinants of architectural practice and, in the same time, turning away from the architecture understood as the production of new cultural codes. Therefore, the basic element of presented work is a critical analysis of the concept of novelty and innovation in the modern and post-modern architectural discourse.

Redefining the concept of novelty and understanding it as an aesthetic category and critical analysis of its role in contemporary architectural discourse can constitute design approach oriented on space of everyday life, so important for the restoration of the normative role of architecture.

Neglecting the value of the ordinary, and therefore pushing it outside the architectural discourse deprived it of a significant element. The result is the marginalization of space that in reality is, or rather should be, in the modern city most common - typical, since it shapes its character, shapes spaces of everyday life and sets the background for the events of a different nature. Therefore there is a need to return these concepts to architectural discourse, thereby complementing the spectrum of phenomena occurring in space.

7.6 Bibliografia

1. *Apartments I Like blog. Creative living and design for the apartment lifestyle*, patrz: <http://apartmentsilike.wordpress.com/>
2. Appadurai, A. *Nowoczesność bez granic*, Universitas: Kraków, 2005.
3. Arendt Hannah, *Kondycja Ludzka*, Wydawnictwo Aletheia, 2011. Wydanie oryginalne: 1958, University of Chicago Press, Chicago, strona: 201.
4. Ashcraft Brian, *Without Thought* [w:] *MetropolisMag.com*, May 18, 2007.
5. Auge Marc, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności* (fragmenty), przeł. Adam Dziadek, *Teksty Drugie* 4/2008.
6. Awan N., Schneider T., Till J., *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Routledge, London-New York, 2011.
7. Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego* [w:] Tenże, *O sztuce. Szkice krytyczne*, tłum. J. Guze, Wrocław 1961.
8. Baudrillard J., *Ameryka*, Warszawa, Wyd. Sic!, 1998, 2001.
9. Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna, jego mity i struktury*, Warszawa 2006.
10. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa Wyd. Sic!. 2005.
11. Beinart, Julian, *Theory of City Form*, Spring 2004. (Massachusetts Institute of Technology: MIT OpenCourseWare), <http://ocw.mit.edu> (Accessed 20 Jan, 2013).
12. Benjamin W., *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2005.
13. Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Production*. [w:] W. Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*. ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
14. Bohman, James, *Critical Theory*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2012 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/critical-theory/>.
15. Cacciari Massimo, *Eupalinos or Architecture, Oppositions 21 (Summer 1980)*.
16. Calinescu Matei, *The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, 1987.
17. Calvino I., *Niewidzialne Miasta*, Collegium Columbinum, Kraków, 2005.
18. Catherine Bauer, *Modern Housing*, Boston and New York: HoughtonMifflin, 1934.
19. Cembrzyńska P., *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Universitas, Kraków, 2012.

20. Certeau de Michel, Giard Luce, Mayol Pierre, *Wynaleźć codzienność, tom 2. Mieszkać, gotować*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2011.
21. Chmielewski J. M., Mirecka M., *Modernizacja osiedli mieszkaniowych*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa, 2007.
22. Cortazar Julio, *Gra w Klasy*, 1963.
23. Craven J., *Jacques Herzog and Pierre de Meuron, Modern Architects*, [w:] www.about.com.
24. Czyż Piotr (red.), *Diagnoza trójmiejskiej architektury*, Debata z udziałem: Jacek Friedrich, Wojciech Targowski, Tomasz Korzeniowski, Jan Buczkowski [w:] *Trójmiasto. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
25. Derrida J., *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
26. Diamond Jared, *Collapse. How Societies Choose to Fail or Succeed*. New York: Viking, 2005.
27. Douglas Mary, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London, 1966.
28. Dovey Kim, *Becoming Places, Urbanism, Architecture, Identity, Power*, Routledge, London/New York, 2010.
29. Dunne Anthony. *Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetic Experience and Critical Design*. London: Royal College of Art, 1999.
30. Eisenman Peter, *Post-Functionalism*, [w:] *Oppositions 6* (Fall 1976).
31. Eisenman, Peter, *Afterword* [w:] Frank, Suzanne. *Peter Eisenman's House VI: A Client's Response*. New York, 1994.
32. Ejigu A., Haas T., KTH, Royal Institute of Technology, Stockholm, *Contextual Modernism and Sustainable Urbanism as New Housing Strategies*, Enhr Conference, Toulouse, 5-8 July, 2011.
33. Eshelman R., *Performatism, or What Comes After Postmodernism. New Architecture in Berlin*. [w:] Art-Margins (April 2002).
34. Europejska Rada Urbanistów, *Nowa Karta Ateńska 2003*, Lizbona 2003.
35. Feyerabend Paul, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (1975), First edition in M. Radner & S. Winokur, eds., *Analyses of Theories and Methods of Physics and Psychology*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970.
36. Flyvbjerg Bent, *Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
37. Forester John, *Designing: Making Sense Together in Practical Conversations*, w: *Journal of Architectural Education* 38, no. 3 (1985).
38. Forester John, *Planning in the Face of Power* (Berkeley: University of California Press, 1989).

39. Foster H., Krauss R., Bois Y-A, Buchloh B.H.D., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004.
40. Foucault M., *Nadzorować i karać*, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, wyd I: Warszawa 1993.
41. Foucault M., *Space, Knowledge, Power*, wywiad z Paulem Rabinow [w:] *Skyline, March, 1982*.
42. Frampton Kenneth, *The Status of Man and The Status of His Objects: A Reading of The Human Condition* (1979) [w:] *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, London, 2000.
43. Frampton Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* [w:] *The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1983.
44. Frank Suzanne, *Peter Eisenman's House VI: The Client's Response*, Whitney Library of Design, New York, 1994.
45. Fretton Tony, autorski opis projektu: *Vassall Road Housing & Medical Centre*, źródło: <http://www.tonyfretton.com/vassall.htm>.
46. Fukasawa Naoto, wywiad, *Objectified*, 2009, reż. Gary Huswitz.
47. Garber P. M., *Tulipmania* [w:] *Journal of Political Economy*, The University of Chicago Press, 1989.
48. Giedon Siegfried, *Przestrzeń, czas, architektura – Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968.
49. Godin Seth, *Purple Cow: Transform Your Business by Being Remarkable*, Portfolio, 2003,
50. Gropius Walter, *Scope of Total Architecture*, New York, Collier Books, 1962.
51. Gropius, Walter, *How Can We Build Cheaper, Better, More Attractive Houses* [w:] Benton, Tim, Charlotte Benton with Dennis Sharp, eds. *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design, 1890–1939*. London: Crosby Lockwood Spales, 1975.
52. Gutowski Bartłomiej, *Przestrzeń marzycieli, miasto jako projekt utopijny*, Praca doktorska, Warszawa, 2006.
53. Habermas J. , *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Univesitas, Kraków 2005.
54. Habermas J., *Działanie komunikacyjne i detranscendentalizacja rozumu*, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2004.
55. Habermas J., *Modern and Postmodern Architecture* [w:] ed. M. Hays *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, London, 2000.
56. Habermas J., *Modernizm – niedokończony projekt*, przekł. M. Łukaszewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 25-46.
57. Habermas Jurgen, *Teoria działania komunikacyjnego, tom I: Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, PWN, Warszawa 1999,
58. Harries Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997.

59. Hebraken, N. J., *Palladio's Children*, Taylor & Francis, 2005.
60. Hebraken, N. J., *Supports: an Alternative to Mass Housing*, Urban International Press, UK, Ed. Jonathan Teicher, 1999.
61. Hebraken, N. J., *The Structure of the Ordinary*, MIT Press, Cambridge, 1998.
62. Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć* [w:] Tenże, *Budować, mieszkać, myśleć: Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa, 1977.
63. Henry Christopher, *Vassall Road Housing & Medical Centre / Tony Fretton Architects*, 04 May 2011, patrz: <<http://www.archdaily.com/130956>>.
64. Hertzberger, Herman. *Lessons For Students in Architecture*, Rotterdam, 1998.
65. Hill Jonathan, *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*, Routledge, London and New York, 2003.
66. Hill Jonathan, *Critical Architecture*, Routledge, London, 2007.
67. Holl S., Pallasmaa J., Perez-Gomez A., *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishers, San Francisco 2006.
68. Jeanneret Charles-Édouard/Le Corbusier, *W stronę architektury*, Centrum Architektury, Warszawa, 2012.
69. Jeanneret, Charles-Édouard/Le Corbusier, *Les 5 Points d' une architecture nouvelle*. Źródło anglojęzyczne: Five points towards and new architecture, in Programs and manifestoes on 20th-century architecture, Conrads, U. - Editor, (MIT Press 1975).
70. Jencks Charles, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, 1973.
71. Jencks Charles, *Post-Modern Architecture*, [w:] *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, 1977.
72. Kant I., *Odpowiedź na pytanie: czym jest Oświecenie? Rozprawy z filozofii historii*, przeł. T. Kupś, Kęty 2005.
73. Kirby Alan, *Successor states to an empire in free fall*, [w:] *Times Higher Education, 2010*. <http://www.timeshighereducation.co.uk/>.
74. Kosselleck Reinhaert, *Erfahrungsraum und Erwartungshorizont* [w:] *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M.. 1979.
75. Krier L., Culot M., *The Only Path for Architecture*, Oppositions 14 (Fall 1978).
76. Kuhn, T.S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press, 1962.
77. Kwinter, Sanford. *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
78. Latour Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, Oficyna naukowa, Warszawa 2011.
79. Lefebvre Henri, *Critique of Everyday Life*, trans. John Moore, London: Verso, 1991.

80. Lefebvre Henri, *Everyday Life in the Modern World*, Transaction Publishers, New Brunswick, 1984.
81. Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
82. Lerup Lars, *Building the Unfinished: Architecture and Human Action*, Sage, Beverly Hills, Sage, 1977.
83. Levinas Emmanuel, *Życie codzienne i zbawienie* [w:] *Czas i to, co inne*, KR 1999.
84. Luhmann Niklas, *Observations on Modernity*, Stanford University Press, Stanford, 1998.
85. Lyotard F., *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
86. Mangabeira Unger Roberto, *False Necessity: Anti-Necessitarian Social Theory in the Service of Radical Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
87. McLeod Mary, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989.
88. *Metropol Parasol - Redevelopment of Plaza de la Encarnacion*, Seville, Spain, Project Architect: Jürgen Mayer H., Andre Santer, Marta Ramírez Iglesias. Źródło: Oficjalna strona www pracowni: <http://www.jmayerh.de>.
89. Murray Glenn, *'Irritable Bilbao Syndrome' spawns civic horrors*, 2007. Patrz: <http://www.thestar.com/opinion/article/168577---irritable-bilbao-syndrome-spawns-civic-horrors>.
90. Nycz R. (red.), *Postmodernizm*, Antologia przekładów, Kraków, 1998.
91. Popczyk Maria (red.), *Muzeum Sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, 2006.
92. Popper, Karl, *The Logic of Scientific Discovery* New York, NY: Routledge Classics, 1959.
93. Quantrill, Malcolm. *Ritual and Response in Architecture*. London: Lund Humphries, 1974.
94. Rewers E., *Miasto w sztuce - sztuka miasta*, Univesitas Kraków, 2011.
95. Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków, 2005.
96. Roemer von Toorn, *Fresh Conservatism: Landscapes of Normality*, patrz: <http://www.roemervantoor.nl/freshconservatis.html>.
97. Saker Jim, Loughborough University, *Adaptable Futures – Is it the Future?* RIBA Research Symposium 2009: Changing Practices.
98. Schnadelbach H. *Próba rehabilitacji animal rationale*, Terminus, Warszawa 2001.
99. Scolari Massimo, *The New Architecture and The Avant-Garde*, 1973, [w:] *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, London, 2000.
100. Sennet R., *Kultura nowego kapitalizmu*, MUZA, Warszawa, 2010.

101. Sennet R., *Upadek człowieka publicznego*, MUZA, Warszawa 2009.
102. Shotter John, *Cultural Politics of Everyday Life: Social Constructionism, Rhetoric and Knowing of the Third Kind*, Open University Press, Buckingham, 1993
103. Sokal Alan D., *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity* [w:] *Social Text* #46/47, pp. 217-252 (spring/summer 1996).
104. Stanford Anderson, *Modern Architecture and Industry: Peter Behrens, the AEG, and Industrial Design*, [w:] *Oppositions* 21 (Summer 1980).
105. Syrkus H., *Spoleczne cele urbanizacji*, Warszawa, PWN, 1981.
106. Szafer P. (red.), *Nowa architektura polska: Diariusz lat 1976-1980*, Warszawa, Arkady, 1981.
107. Szczepańska-Pabiszczak B., "Zmierzch" czy "renesans" wrażliwości estetycznej. (ss.137-156) [w:] *Ścieżki i rozdroża wrażliwości*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii UAM w Poznaniu, Poznań 2000.
108. Tafuri Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Trans. Barbara Luigia La Penta. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.
109. Thompson Micheal, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford, 1979.
110. Till Jeremy, *Architecture and Contingency* [w:] *Field journal*, School of Architecture, University of Sheffield, źródło internetowe: http://www.field-journal.org/uploads/file/2011%20Volume%204/field-journal_Ecology.pdf.
111. Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009.
112. Till Jeremy, *Everyday and Architecture*, Academy Press, Seattle, 1998.
113. Tokajuk A., *Trwanie czy przemijanie, O postmodernizmie w polskiej powojennej architekturze mieszkaniowej*, 2010, Biblioteka cyfrowa Politechniki Krakowskiej.
114. Toorn (von) Roemer, *Fresh Conservatism: Landscapes of Normality*, patrz: <http://www.roemervantoorn.nl/freshconservatis.html>.
115. Trammer Hubbert, *Polish Architecture in Transition*, Mark42, Feb. 2013.
116. Trochimska-Kubacka Beata, *O chcianych i niechcianych aporiach myśli postmodernizmu*, [w:] *Nowa Krytyka*, 2008.
117. Trzeciak Przemysław, *Przygody architektury XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa, 1974.
118. Tschumi Bernard. *Cinéma Folie: Le Parc de la Villette*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987, źródło: Hill J., *Actions of Architecture, architects and creative users*, London and New York, 2003, s. 71.
119. Tschumi Bernard. *Spaces and Events* [w:] *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London, Architectural Association, 1990, s. 93-95.

120. Tschumi Bernard. *The Pleasure of Architecture* [w:] *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London, Architectural Association, 1990.
121. Turner T., *City as Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*, Taylor & Francis.
122. Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA New York, 1966.
123. Venturi R., *Learning from Las Vegas*, The MIT Press; revised edition edition, June 15, 1977.
124. Vermeulen T., R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, Journal of AESTHETICS & CULTURE, vol. 2, 2010.
125. Vidler Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* [w:] *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, London, 2000.
126. Walker Rob, *BUYING IN, The secret dialogue between what we buy and who we are*, Random House, New York, N.Y. 2008.
127. Walker Rob, wywiad, *Objectified*, 2009. W ramach: *Helvetica, Objectified, Urbanized – Design trilogy*, documentary by Gary Hustwid, 2007-2011.
128. Wellmer Albrecht, *Endgames: The Irreconcilable Nature of Modernity*, MIT Press, Cambridge, 1998.
129. Welsch W., *Nasza posmodernistyczna moderna*, Oficyna naukowa, Warszawa, 1998.
130. Wigley Mark, *White Walls, Designer Dressess: The fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1995.
131. Wujek Jakub, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Arkady, Warszawa 1986.
132. Zaha Hadid, *about us*: <http://www.zaha-hadid.com/2012/12/deasons-greeting-from-zaha-hadid-architects/#about-us>

7.7 Spis ilustracji

okładka: Gion Caminada, Girls Boarding School, Wnętrze, źródło: Caminada, materiały dydaktyczne: Orte schaffen, Wydział Architektury ETH, Zurich, 2010.

il. 1, Zaha Hadid, Nordpark Railway Stations, Innsbruck, 2007, Hungerburg Station, fotografia: Werner Huthmacher.

il.2, Zaha Hadid, Nordpark Railway Stations, Innsbruck, 2007, Hungerburg Station, fotografia: Roland Halbe

il. 3. Mies van der Rohe and Johnson. Seagram Building. New York. Źródło ilustracji: Venturi R., Complexity and Contradiction in Architecture, MOMA New York, 1966, s. 50.

il. 4. Kahn. Projekt biurowca - Office Tower, Philadelphia. Model. Źródło ilustracji: Venturi R., Complexity and Contradiction in Architecture, MOMA New York, 1966, s. 50.

il. 5. Bernard Tschumi, New Acropolis Museum, wnętrze sali wystawowej, 2009, źródło: Bernard Tschumi Architects.

il. 6. Bernard Tschumi, New Acropolis Museum, szkic autora opisujący koncepcję funkcjonowania budynku, 2009, źródło: Bernard Tschumi Architects.

il. 7. Peter Eisenman, House VI, wnętrze sypialni, źródło: New Jersey Institute of Technology (Architecture History Department).

il. 8. okładka, TIME 8 Jan, 1979. Philip Johnson z makietą budynku jego projektu, poniżej sugestywny napis: Amerykańscy architekci robią po swojemu. źródło: McLeod Mary, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, 1989.

il. 9. Metropol Parasol, zdjęcie lotnicze. Źródło: Oficjalna strona internetowa pracowni: <http://www.jmayerh.de>

il. 10, Metropol Parasol, fotografie. Źródło: Oficjalna strona internetowa pracowni: <http://www.jmayerh.de>

il. 11. Metropol Parasol, fotografie. Źródło: Oficjalna strona internetowa pracowni: <http://www.jmayerh.de>

il. 12. Moai na Rano Raraku, Wyspa Wielkanocna, 2004. Źródło: Wikimedia Commons.

il. 13. *National Centre for Popular Music* w Sheffield, fotografia: A. Welch, 2010.

il. 14. *National Centre for Popular Music* w Sheffield, fotografia: A. Smith.

il. 15. Zaha Hadid, Nordpark Railway Stations, Innsbruck, 2007. Hungerburg Station, fotografia: Werner Huthmacher

il.16. Zollverein School of Management and Design, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, 2006. Fotografia: Iwan Baan.

il. 17. Zollverein School of Management and Design, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, 2006. Fotografia: Iwan Baan.

il. 18. L. Kahn, Yale University Gallery, fotografia: Jörn Schieman.

il. 19. L. Kahn, Yale University Gallery, fotografia: *Elizabeth Felicella*.

- il. 20. Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, widok na podwórze. Źródło: Säynätsalo office of the City of Jyväskylä & Alvar Aalto Foundation © 2007.
- il. 21. Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, detal. Źródło: Säynätsalo office of the City of Jyväskylä & Alvar Aalto Foundation © 2007.
- il. 22. Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, wnętrze hallu. Źródło: Säynätsalo office of the City of Jyväskylä & Alvar Aalto Foundation © 2007.
- il. 23. Alvar Aalto, Säynätsalo Town Hall, detal konstrukcji, Sali rady miejskiej. Źródło: Säynätsalo office of the City of Jyväskylä & Alvar Aalto Foundation © 2007.
- il. 24. Corbusier, Villa Savoye, źródło: Till Jeremy, *Architecture Depends*, MIT Press, 2009, s. 78.
- il. 25. Fukasawa Naoto, Hiroshima chair, Maruni. Fotografia:
<http://www.viaduct.co.uk/hiroshima>
- il. 26. Till Jeremy, *Everyday an Architecture*, Academy Press, Seattle, 1998.
Okładka.
- il. 27. Sarah Wigglesworth Architects, Stock Orchard Street. Widoki z zewnątrz, fotografia: Paul Smoothy, źródło fotografii:
<http://nubesrosasenarquitectura.blogspot.com/>
- il. 28. Sarah Wigglesworth Architects, Stock Orchard Street. Widoki z zewnątrz, fotografia: Paul Smoothy, źródło fotografii:
<http://nubesrosasenarquitectura.blogspot.com/>
- il. 29 Sarah Wigglesworth Architects, Stock Orchard Street. Widoki wnętrza części prywatnej, fotografia: Paul Smoothy, źródło fotografii:
<http://nubesrosasenarquitectura.blogspot.com/>
- il. 30. Sarah Wigglesworth Architects, Stock Orchard Street. Widoki wnętrza części prywatnej, fotografia: Paul Smoothy, źródło fotografii:
<http://nubesrosasenarquitectura.blogspot.com/>
- il. 31. Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, widok od ulicy, źródło fotografii: <http://www.swarch.co.uk/projects/wardroper-house/info/>
- il. 32. Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, detal muru przy chodniku, źródło fotografii: <http://www.swarch.co.uk/projects/wardroper-house/info/>
- il. 33. Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, detal elewacji. Źródło fotografii, strona internetowa pracowni:
<http://www.swarch.co.uk/projects/wardroper-house/info/>
- il. 34. Sarah Wigglesworth Architects, Wardroper house, balkon. Źródło fotografii, strona internetowa pracowni: <http://www.swarch.co.uk/projects/wardroper-house/info/>
- il. 35. Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, Sytuacja. Źródło:
<http://www.archdaily.com/130956>.
- il. 36 Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, widok z ulicy. Źródło:
<http://www.archdaily.com/130956>.

- il. 37. Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, widok z ulicy. Źródło: <http://www.archdaily.com/130956>.
- il. 38. Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, detal. Źródło: <http://www.archdaily.com/130956>.
- il. 39. Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, detal. Źródło: <http://www.archdaily.com/130956>.
40. Vassall Road Housing & Medical Centre, 2008, widok wnętrza kwartału. Źródło: <http://www.archdaily.com/130956>.
- il. 41. Francis Kere, Szkoła podstawowa, Gando, Burkina Faso, 2010, fotografia: http://www.kerearchitecture.com/bf/bf_001.html
- il. 42. Francis Kere, Szkoła podstawowa, Gando, Burkina Faso, 2010, fotografia: http://www.kerearchitecture.com/bf/bf_001.html
- il. 43. Francis Kere, Szkoła podstawowa, Gando, Burkina Faso, 2010, fotografia: http://www.kerearchitecture.com/bf/bf_001.html
- il. 44. Studio Mumbai, Copper House II, rzut. Źródło: Studio Mumbai. www.studiomumbai.com/
- il. 45. Studio Mumbai, Copper House II, fotografie. Źródło: Studio Mumbai, www.studiomumbai.com/
- il. 46. Studio Mumbai, Copper House II, fotografie. Źródło: Studio Mumbai, www.studiomumbai.com/
- il. 47. Gion A. Caminada, Girls Boarding School, fotografia: Archiwum BSI Awards.
- il. 48. Gion A. Caminada, Girls Boarding School, detal, fotografia: Maria G. Orille, za: Caminada, *Cul zuffel e l'aura dadl: Gion A. Caminada* [w:] <http://hicarquitectura.com>
- il. 49. Gion A. Caminada, Girls Boarding School, wnętrze mieszkania: Maria G. Orille, za: Caminada, *Cul zuffel e l'aura dadl: Gion A. Caminada* [w:] <http://hicarquitectura.com>
- il. 50. JEMS Architekci, Domy w Lanckoronie, widok na ulicę, źródło: materiały pracowni.
- il. 51. JEMS Architekci, Domy w Lanckoronie, sylweta miejscowości, źródło: materiały pracowni.
- il. 52. JEMS Architekci, Domy w Lanckoronie, wizualizacja projektu, źródło: materiały pracowni.
- il. 53. Rzuty, scenariusze wykorzystania przestrzeni, Herman Hertzberger, Diagoon Houses, Delft, The Netherlands, 1970. Rysunek: Herman Hertzberger.
- il. 54. Szkic koncepcyjny. Herman Hertzberger, Diagoon Houses, Delft, The Netherlands, 1970. Rysunek: Herman Hertzberger.
- il. 55. Herman Hertzberger: Diagoon Houses, Delft. Fotografia: Jörn Schiemann, 2007.