

ASP

W GDAŃSKU



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Wzajemne przenikanie architektury i rzeźby
we współczesnych koncepcjach kształtowania
przestrzeni publicznej

asp.gda.pl

ISSN: 23-2423-235

01



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



KONFERENCJA

Wzajemne przenikanie architektury i rzeźby
we współczesnych koncepcjach kształtowania przestrzeni publicznej
17–18 XI 2008

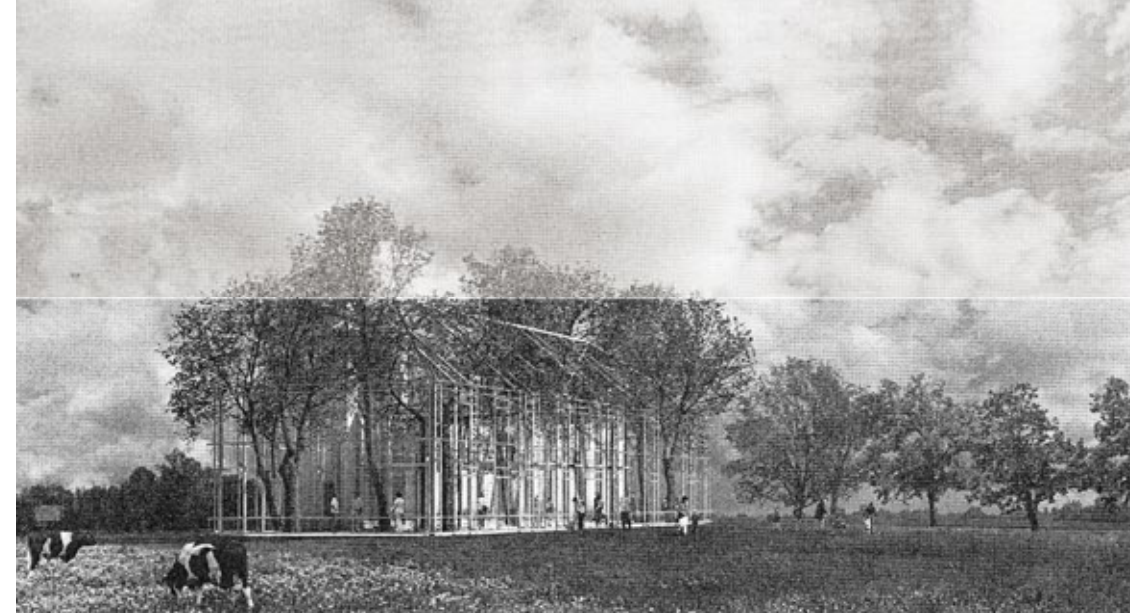
ASP w Gdańsku

Pomysł zorganizowania konferencji na temat związków architektury i rzeźby funkcjonujących i współistniejących w przestrzeniach publicznych współczesnego miasta zrodził się w wyniku kilkuletniej współpracy pracowni Projektowania i Organizacji Przestrzeni z zaproszonymi gośćmi którzy prowadzili zajęcia ze studentami tej pracowni. Wśród nich byli między innymi tak znani artyści i architekci jak: Stanisław Fiszer, Mirosław Bałka, Jarosław Kozakiewicz. Są to osobowości artystyczne prezentujące różnorodne postawy w zakresie roli sztuki w przestrzeni miejskiej. Mieliśmy okazję przekonać się o tym zróżnicowaniu zarówno w sferze poglądów jak i strategii działań artystycznych. Mając świadomość ogromnej roli jaką odegrali wspomniani artyści w przekraczaniu stereotypów myślenia o funkcji sztuki i sposobach jej implementacji w tkankę miasta zdecydowaliśmy się zorganizować konferencję która mogła by być zarówno formą podsumowania kilkuletnich doświadczeń pracowni gościnnej, jak sposobnością do konfrontacji odmiennych postaw zaproszonych artystów. Rozmiary tej publikacji nie pozwalają na przedstawienie całości materiału pokonferencyjnego. Dlatego wykład Jarosława Kozakiewicza na temat jego twórczości poprzedzający konferencję został zastąpiony tekstem pani Lidii Klein syntetycznie opisującym prace i idee artysty. Natomiast wystąpienie prof. Stanisława Fiszera i dyskusję, która wywiązała się po wykładzie prezentujemy w całości.

Chciałbym w tym miejscu podziękować za pomoc w przygotowaniu tej publikacji pani Agacie Czarneckiej, Jolancie Stasiak-Sopolińskiej, Piotrowi Józefowiczowi oraz przede wszystkim autorom wystąpień.

Robert Kaja

„(...)Plaża, ten widok kultury rozkoszującej się w zmysłowej bez trosce na brzegu żywiołu, bawiła i radowała go jak zawsze. (...) Przed wydłużonym rzędem budek, na których platformach siedziano jak na małych werandach, panował pełen zabawy ruch lub leniwy spoczynek, odwiedziny i pogawędki, wytworna ranna elegancja i nagość, która zażywała zuchwale wygodnej miejscowej swobody. (...) Po lewej, przed jedną z budek, które stały prostopadle do innych i do morza i z tej strony stanowiły zakończenie plaży, obozowała jakaś rosyjska rodzina: mężczyźni z brodami i wielkimi zębami, tłuste i leniwe kobiety, jakaś bałtycka panna, która siedząc przy sztalugach wśród okrzyków rozpaczy malowała morze, dwoje dobrotliwych, brzydkich dzieci, stara sługa w chustce na głowie, z czule poddańczymi manierami niewolnicy. (...) „Więc zostanę” – myślał Aschenbach – Gdzież by było lepiej?” I z rękoma złożonymi na kolanach błędził w dalekościach morza oczami, których spojrzenie ślizgało się, rozpląwało, ginęło w monotonnym oparze pustynnego przestworu. Kochał morze z głębokich powodów: z żądz spoczynku ciężko pracującego artysty, który przed wymagającą wielokształtnością zjawisk pragnie ukryć się na łonie prostoty, ogromu; z zakazanej, właśnie w jego zdaniu przeciwnej i dlatego też kuszącej skłonności do chaosu, bezmiaru, wieczności, do nicości.”



Opis odpoczynku na plaży w *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna¹ prezentuje typowy dla kultury europejskiej sposób myślenia o naturze. Oddzielana od techniki (i wytworów człowieka w ogóle) natura stanowiła zwykle miejsce ucieczki od cywilizacji oraz przedmiot estetycznej kontemplacji. Takiemu podejściu towarzyszyły dwa założenia: istnienie opozycji natura – kultura oraz wyraźny dystans pomiędzy człowiekiem a przyrodą, który przez Gernota Böhme zostanie nazwany „stosunkiem zewnętrznym”. Oba te przekonania zostają zweryfikowane przez współczesną filozofię przyrody. Po pierwsze, zauważa ona zatarcie granicy między

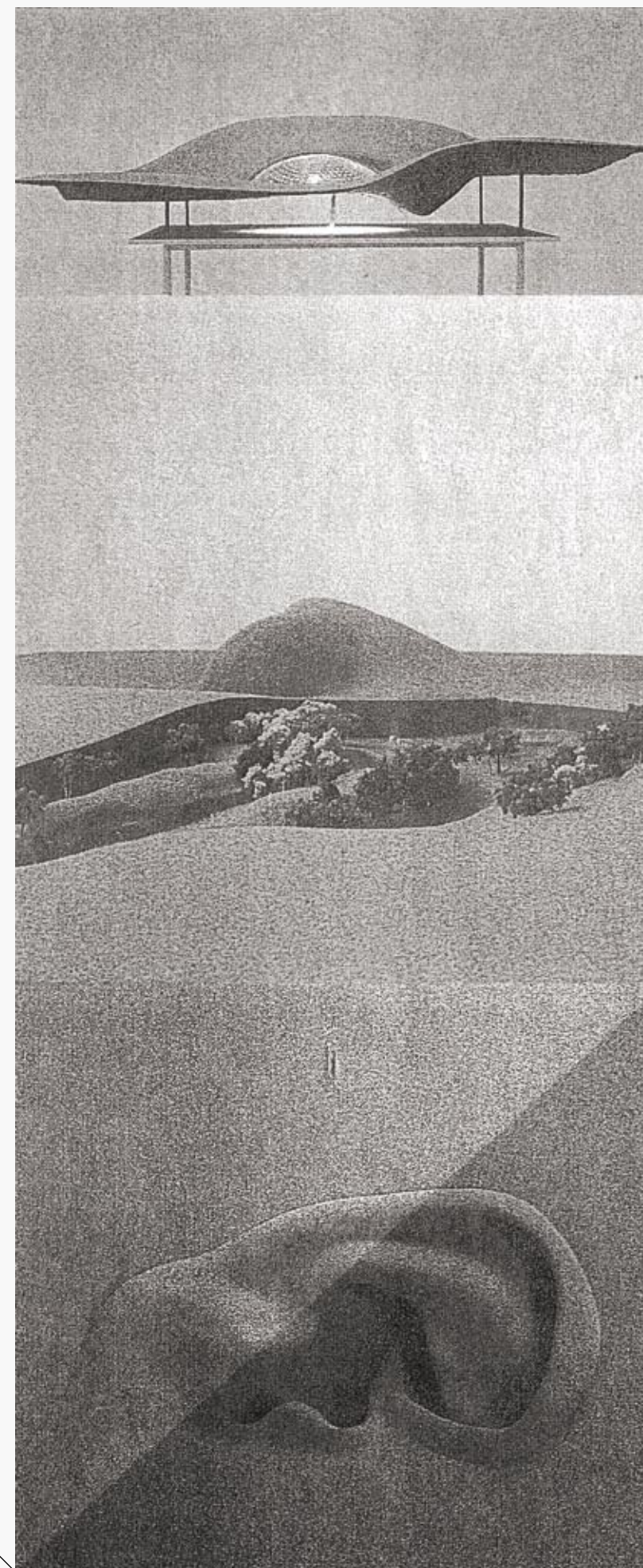
tym, co stworzone przez człowieka a tym, co naturalne. Wobec wszechobecnych ingerencji w środowisko wydaje się, że obcowanie z naturą w czystej, nieskażonej postaci nie jest możliwe. Dlatego wspomniany nurt posługuje się terminem „ekonstruk-tury”, oznaczającym całość otoczenia człowieka, na które składają się tradycyjnie rozumiana przyroda oraz to, co w środowisku „sztuczne”. Oba te czynniki rozpatrywane są jako jedno niero-zdzielne zjawisko,

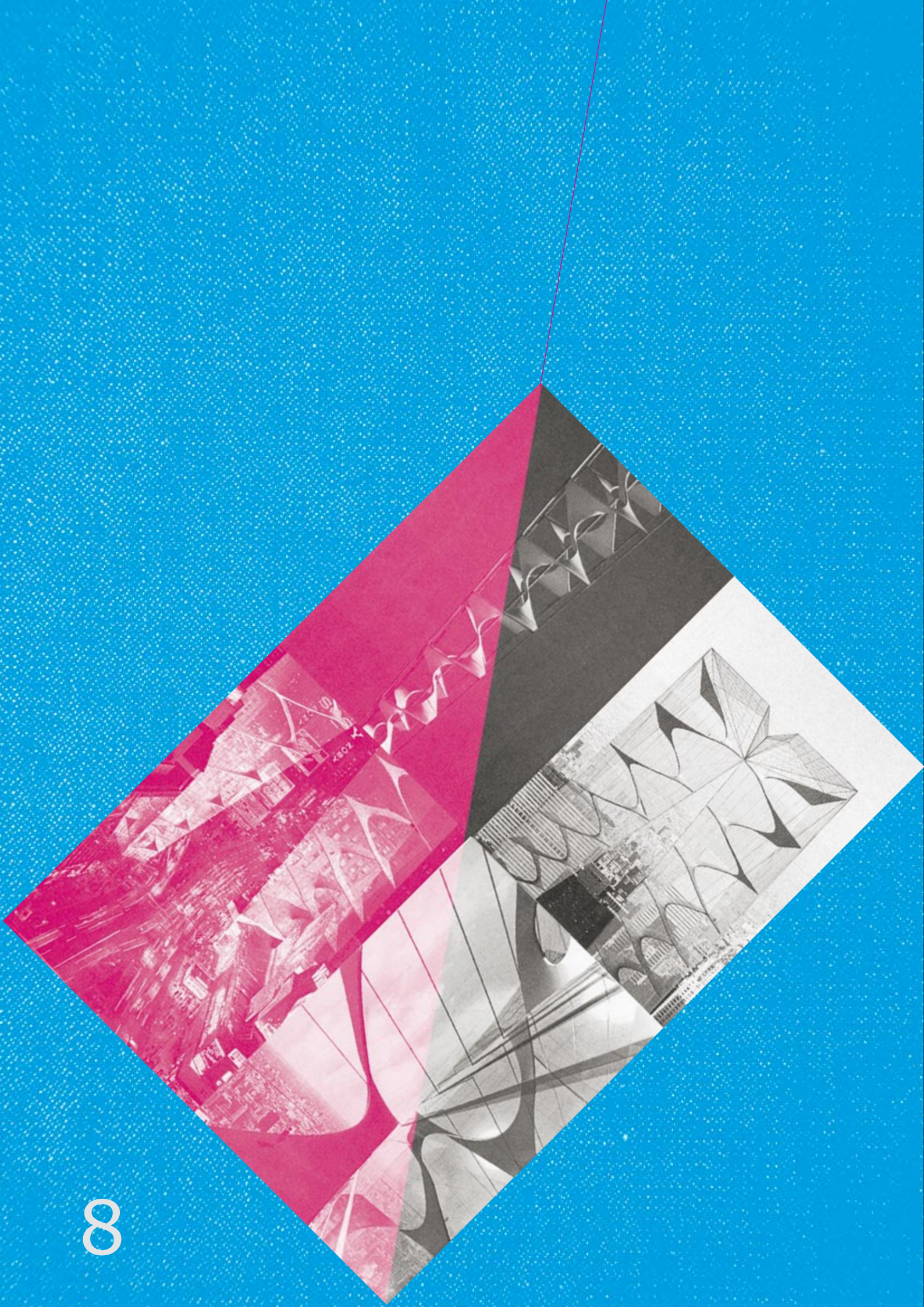
a więc, w taki sposób w jaki zwykle ich doświadczamy. Drugie wymienione założenie także zadecydowało o charakterze relacji sztuki i natury; estetyczny stosunek jest bowiem możliwy tylko dzięki poczuciu dystansu między obserwatorem a obserwowanym obiektem, a więc pomiędzy osobą i jej otoczeniem. Gernot Böhme opisuje „stosunek zewnętrzny” jako charakterystyczny dla człowieka od czasów nowożytnych – człowieka, który „definiując siebie jako istotę racjonalną, odciął się od swojej przynależności do przyrody. Stała się ona dla niego czymś zewnętrznym, czymś, co należy opanować, zdyscyplinować, uregulować”.² Zdyscyplinowaniu ulega również ciało, które – jak się wydaje – myśl europejska sytuuje w porządku kultury. Lynda Nead omawiając kobiece akty (zwłaszcza nowożytne i akademickie) zauważa ich gładość, wyraźnie zaznaczony kontur – granicę, odcinającą ciało od tła. Miejsca przejścia między zewnętrznym a wewnętrznym, a więc otwory w ciele są traktowane marginalnie, ledwie zaznaczane.³ Akty opisywane przez Nead prezentują ciało ograniczone, pozbawione konkretnego, biologicznego wymiaru i przez to zde-materializowane. Malarski opis, estetyzacja służą oswojeniu ciała-natury i tym samym przeniesieniu go w sferę kultury. W podobny sposób interpretować można Witruwiańskie ciało – moduł, które – choć za pomocą innych środków – również zostaje poddane panowaniu umysłu.⁴ Narzędzie opisu stanowią w tym przypadku nie kategorie estetyczne, ale abstrakcyjny porządek figur geometrycznych i liczb. Tym samym człowiek w ujęciu Witruwiusza traci swój konkretny, fizyczny wymiar i staje się wolnym od nieczystości materii naukowym pojęciem, przynależnym do intelektualnej sfery kultury. Architektura Jarosława Kozakiewicza może zostać zinterpretowana jako dialog z opisanymi wyżej opozycjami. Jednym z najistotniejszych tematów jego pracy jest natura, rozumiana bardziej jako ekonstrukcja niż „czysta”, pozbawiona ludzkich ingerencji przyroda. W *Centrum Kultury Brok* architektura ograniczona została do stalowego szkieletu – ramy, wyznaczonego w obrębie dawnych murów XVI wiecznego pałacu biskupów płockich. Zasadniczym

elementem projektu są rosnące w tym miejscu drzewa klonowe objęte stalowym szkieletem w taki sposób, by ich korony tworzyły roślinny dach. To, co sztuczne, stworzone przez człowieka, zostanie organicznie związane z tym, co naturalne. Niemożliwe będzie wyznaczenie granicy między właściwą architekturą a przyrodą – drzewa staną się elementami konstrukcji, zaś stalowa siatka „wrośnie” w krajobraz. O kształcie budynku zadecyduje rytm pór roku – zależnie od nich zmieniał się będzie kolor i kształt koron drzew, a więc i całego obiektu. Przyroda i architektura będą tworzyły nierozzerwalną całość i tym samym znosiły opozycję sztuczne – naturalne.

Kozakiewicz zaciera także drugie wspomniane przeciwstawienie – między człowiekiem a jego otoczeniem. Aron Guriewicz, opisując charakterystyczne dla człowieka wieków średnich nastawienie do przyrody, stwierdzał, że widział on w niej część samego siebie i nie oddzialał w pełni osoby od otoczenia, które stanowiło przedłużenie ludzkiego „ja”.⁵ Wyraz takiego przekonania znajduje Guriewicz w Bachtinowskiej koncepcji ciała groteskowego i licznych hybrydalnych przedstawieniach, ukazujących człowieka i formy natury jako całość.⁶ Stosunek do przyrody nie był więc jeszcze instrumentalny, a człowiek nie był pojmowany jako autonomiczna jednostka – ośrodek wszechrzeczy, z punktu widzenia którego bada się otoczenie. Nie można wskazać wyraźnej granicy pomiędzy naturą a kulturą. Istotną konsekwencją nierozdzielności osoby i jej środowiska jest też – według Guriewicza – brak „estetycznego stosunku do przyrody”, na którą człowiek nie może spojrzeć z zewnątrz i uczynić przedmiotem kontemplacji.⁷

Te uwagi mogą posłużyć jako klucz do odczytania pracy *Pejzaże*, w której poszczególne otwory ludzkiego ciała zostały przyporządkowane planetom Układu Słonecznego i rzutowane na mapę Europy. Dzięki przyjęciu ogromnej skali obiekty mają harmonijnie dopasować się do krajobrazu. Ich rozmiary uniemożliwiają rozpatrywanie *Pejzaży* w tradycyjnych kategoriach estetycznych – ogarnięcie





i podziwianie tych struktur w całości jest wprawdzie możliwe (przy obserwacji z lotu ptaka), ale w zasadzie nierealne przy „zwyczajnej” konfrontacji z dziełem, a właśnie taka najbardziej interesuje Kozakiewicza. *Pejzaże* mają zostać integralnie związane z otoczeniem i harmonijnie z niego wyrastać. Będą też poddane rytmowi natury podobnie jak niestworzone przez człowieka elementy krajobrazu.

W omówieniach wspomnianego projektu często pojawia się porównanie Kozakiewicza do renesansowego twórcy. Do zauważenia takiej analogii skłaniają poszukiwania związków ciała i kosmosu sytuujące się na pograniczu nauki i sztuki. Wydaje się jednak, że chociaż przywołane zestawienie wskazuje na wiele istotnych cech działalności artysty, to może także prowadzić do ograniczenia pola widzenia. W konsekwencji takiej interpretacji wizerunek człowieka stworzony w twórczości Kozakiewicza odczytuje się poprzez paradygmat niezależnego obserwatora, świadomego podmiotu poznającego świat z dystansu, „z zewnątrz”. Stosunek osoby do otaczającego ją świata w ujęciu artysty nie wydaje się jednak podobny nowożytnemu. Nieprzypadkowo Kozakiewicz wybiera jako punkty odniesienia otwory w ciele – miejsca graniczne, przejściowe – akcentując tym samym ciągłość i nierozdzielność tego, co wewnętrzne z tym, co zewnętrzne. Kolejnym ważnym tematem twórczości Kozakiewicza jest człowiek co pozornie zbliża go do nowożytnego, antropocentrycznego modelu. Nie jest to jednak Witruwiański człowiek – moduł o określonych granicach, ale rozproszone, otwarte ciało pozostające w ciągłej relacji ze swoim otoczeniem – rozumianym nie tylko jako ekostruktura, ale także jako środowisko społeczne. Kozakiewicz podkreśla rolę architektury w budowaniu więzi międzyludzkich i traktuje ją jako istotny czynnik inspirujący lub ułatwiający spotkanie człowieka z drugim człowiekiem. Charakteryzuje to większość prac artysty, a chyba najbardziej widoczne jest w projekcie *Wieże Miłości*, których forma została ukształtowana w taki sposób, by symbolicznie przedstawić główną funkcję budynku. Umieszczone w wysokiej zabudowie wielkiej aglomeracji, nachylone ku sobie wieże, których kształt wyprowadzony został od wizerunku dwóch postaci – kobiety i mężczyzny – pomyślane zostały jako miejsce spotkań i spacerów, umożliwiające odbudowanie interpersonalnych relacji, zatracanych w przestrzeni nowoczesnej metropolii. *Wieże Miłości* stanowią próbę przywrócenia miastu centrum, stworzenia współczesnego rynku, który spełniałby najważniejszą być może rolę tej instytucji – funkcję społecznej integracji – jednocześnie dostosowując swoją formę do wertykalnej struktury zabudowy.

Warto zwrócić również uwagę na trzeci obecny w pracach artysty motyw – historii i jej relacji do teraźniejszości. Doskonałą prezentacją podejścia do przeszłości jest *Centrum Kultury Brok*. Znajdujące się tam ruiny XVI-wiecznego pałacu biskupów płockich

nie zostaną poddane dokładnej rekonstrukcji, ale twórczej restytucji, przywracającej obiekt współczesności. Będą pozostawione w takiej formie, w jakiej dotrwały do czasów współczesnych i organicznie połączone z nowym, szklanym pawilonem oraz rosnącymi w obrębie obrysu pałacu klonami. Kozakiewicz nie wybiera jedynie efektownych momentów z dziejów obiektu i nie tworzy iluzji odzyskanego czasu poprzez przywrócenie jego dawnego wyglądu. Historia będzie zachowana tak, jak została zastana – bez „lukrowania” i upiększania, z uwzględnieniem zniszczenia pałacu, które także należy do dziejów miejsca. Centrum Brok pokazuje więc postawę opartą na akceptacji i szacunku dla całej historii, nie tylko momentów, które chcemy pamiętać. Poprzez integrację nowej struktury architektonicznej nie tylko z naturalną, ale także zabytkową tkanką pokazuje przeszłość nie jako oderwaną od naszego współczesnego doświadczenia, ale jako integralnie z nim związaną.

Dokonując próby systematyzacji architektonicznej twórczości Jarosława Kozakiewicza można zauważyć, że akcentuje on trzy ciągłości: człowieka i otaczającej go (także społecznej) przestrzeni, tego, co sztuczne i naturalne oraz przeszłości i teraźniejszości. Choć odwołuje się do tradycji kultury europejskiej, to jednocześnie stara się zerwać z typowym dla niej podejściem do natury i człowieka.

Lidia Klein 2006

Co jest najważniejsze w zawodzie

Chciałbym zająć się dziś tematem, który wydaje mi się zasadniczy nie tylko dla architektów, ale dla przedstawicieli właściwie każdego zawodu. Chodzi mi o **poszukiwanie klienta**. Podstawowym tematem w życiu, w jakiegokolwiek dziedzinie, jest to, jak znaleźć możliwości i środki, aby zrealizować to, co się ewentualnie ma ochotę zrobić. Jako zasada wydaje się to bardzo proste, tym niemniej w naturalny sposób wytwarza różne kategorie, do których przyporządkujemy ludzi, którzy są, by tak rzec, z naszego obozu. Czy istnieje pojęcie „naszego obozu”? Czy istnieje obóz nasz i cudzy? Tu wiele zależy od przyjętych postaw strategicznych. Są ludzie, którzy nie potrafią inaczej **funkcjonować**, niż **w opozycji** z kimś, dla kogo ewentualnie pracują. Tak właśnie działały, jak doskonale wiecie, wszystkie awangardy. Polegało to na **niezbędności konfliktu**, **niezbędności różności**, **niezbędności nieporozumienia**.

Jeśli chodzi o mój zawód – architekta i urbanistę – **pojęcie awangardy** zawsze było dla mnie czymś zupełnie sterylnym. Ponieważ straszną miałem ochotę budować, być na budowie, wejść w cenę, uczestniczyć w odbiorach tego, co się zrealizowało. Nie znaczy to, że miałem również ochotę uczestniczyć w procesach, jakie architektem wytaczają użytkownicy czy klienci. Wiadomo, że specjalnie do tego nie dążyłem. Na szczęście procesów jeszcze tak dużo nie miałem. (Ale czy, na przykład, w waszej dziedzinie procesy są możliwe? Sądzę, że byłyby trudniejsze do przeprowadzenia, tym nie mniej można byłoby postarać się wytworzyć tu sytuację procesową jako, jak to się mówi, nośny element.)

Zaangażowanie i rzemiosło

Chciałbym, abyście tych kilku słów, które powiem, pod żadnym pretekstem nie przyjmowali jako wyraz cynizmu. To znaczy próby zdystansowania się wobec tego, co się robi. Nic podobnego. Są to rzeczy bardzo zaangażowane. Dlaczego? Zaangażowana jest, jak sądzę, każda osoba pracująca w tak zwanych dziedzinach artystycznych. To może jedyny punkt, w którym architektura mogłaby mieć pretensje, by wejść w kategorię tego, co się nazywa sztuką. Widać to w osobistych postawach wielu architektów. Prezentują oni pewien model, który mnie wydaje się zdecydowanie łatwiejszy do zaaplikowania w dziedzinach z zasady ujmowanych jako obszary sztuki. Natomiast jeśli chodzi o mnie, to w głębi mojego przekonania i w głębi mojej praktyki nie chciałbym nigdy przekro-

czyć pojęcia rzemiosła. Co oznacza naturalnie wiele, wiele rzeczy natury doktrynalnej.

Samo słowo **rzemiosło** od razu **przywołuje** pojęcie **powtarzalności**. Czyli pozbawia obowiązku wynalezienia czegoś nowego. Czy wy możecie sobie pozwolić na taki luksus? Czy moglibyście powiedzieć: opieram się na czymś, żeby móc robić coś własnego? Warto się nad tym poważnie zastanowić. Tym niemniej jest oczywiste, że architekt, jak każdy, kto ma dostęp do zamówień bardziej konkretnych, a więc łatwiejszych do określenia pod względem czasu, wymiarów czy finansów, łatwiej może przyjąć **status**, nazwijmy to, **rzemieślnika**. To znaczy, że powinien spędzić całe życie na zastanawianiu się nad tym co proponuje klientowi – do czego to jest podobne. Jest to jedno z moich zdań, które stawiam w rozmowach z klientami. Wydaje się nawet, że mogłoby funkcjonować w waszej dziedzinie. Dlatego zawsze warto przywołać przykłady artystów, choćby rzeźbiarzy, którzy wydają się nam bliscy.

Dla mnie jako architekta interesujący są **Louise Nevelson¹**, **Richard Serra²**, **Richard Long³**. Dla każdego z nich charakterystyczne były pewne sztandarowe posunięcia, każdy z nich miał swoje bardzo czytelne posunięcia formalne. Architekt dość łatwo może je przyswoić i użytkować. Byłem zaskoczony, że Nevelson nie jest wpisana w wasz korpus odniesień modeli. Gdy ktoś chce współpracować z architektem, nawiązywanie do jej prac wydaje się praktyczne i strategiczne.

Muszę was uprzedzić, że ciągle będę mówić o tym samym. Bardzo mi się zresztą podoba w tej chwili w moim życiu, że zaczynam **mówić ciągle to samo**. To mnie podnosi na duchu. Przede wszystkim daje mi to do zrozumienia, że pewne rzeczy się kończą. Dlatego nie ma już co się męczyć. Nawiasem mówiąc, nigdy się nie męczyłem. Nad pracą spędza się dużo czasu, ale nigdy nie oznaczało to dla mnie męczarni czy kłopotu. Strasznie mi przykro. Tak, to chyba niepokojące, że architekt nie jest konfliktowy. Czy to znaczy, że jest kiepski? Czy architekt powinien być subiektywny? To nie są paradoksy. Jest również niepokojące, gdy ktoś wygrywa bardzo dużo konkursów. Ja wygrałem nieskończoną ilość konkursów i jestem tym zupełnie przerażony. Znając pracę jury z drugiej strony, będąc samemu często jego członkiem, zdaję sobie sprawę, iż prace które wygrywają są przeważnie przeciętne.

Ale wczoraj wieczorem coś podniosło mnie na duchu. Jestem, między innymi, architektem budynku Archiwów Narodowych w Paryżu. Wczoraj wieczorem rzeczywiście przeżyłem moment kompletnego szczęścia i chwały. Świętowano właśnie dwusetną rocznicę archiwów narodowych we Francji i to dwustulecie było świętowane w moim budynku. Nie byłem tam od kilku miesięcy, no i trochę go zapomniałem. Przyszedłem wieczorem przez

Rue des Francs-Bourgeois, l'Hôtel Soubise, **l'Hôtel des Boisgelin**, Jardin de Rohan, l'Hôtel de Rohan – to jest **w starej dzielnicy** w Paryżu... miałem kolosalne nazwiska **architektury** klasycznej francuskiej, i bum! pojawił się mój **budynek, CARAN⁴**.

Fasada mojego budynku składa się z szesnastu **kwadratów**. Pracując nad projektem konkursowym, zdecydowałem **się przerysować** projekt pana **Roberta de Cotte⁵** z XVIII wieku, **który dokładnie** w tym samym miejscu również narysował **szesnastcie kwadratów**, ułożonych mniej więcej w ten sam sposób jak **na obecnej fasadzie**. Ponieważ jest jesień, na drzewach nie było liści. **Budynek był na** drugim planie, za konturami drzew, i **wyglądał fantastycznie**. Widać było złote światła rozświetlające wnętrza, **meble, drewniane** ściany, kamień i beton.

Zamówienia publiczne

Minąłem kraty, przeszedłem przez wejściową **rotundę** i tu właśnie zaczyna się mój budynek i nasz temat, **zamówienia publiczne**. We Francji reguły **zamówień publicznych** rezerwują **tak zwany jeden procent artystyczny**. Oznacza to, że każdy inwestor – **nie tylko** inwestor publiczny, jak, w moim przypadku, **Ministerstwo Kultury**, ale każdy inwestor jest zobowiązany poświęcić **jeden procent** wartości budowy na to, co się nazywa dziełem artystycznym. **Na** pewno o tym słyszeliście, a jeżeli nie słyszeliście, to trzeba się tym **koniecznie zainteresować**. Budowa budynku Archiwów w 1988 roku kosztowała sto milionów franków, a więc w grę wchodził milion franków (jeden procent). To było wtedy sporo pieniędzy. Miałem prawo zaproponować w Ministerstwie, jak zagospodarować ten jeden procent artystyczny. Zasugerowałem podział na cztery części, żeby nie powierzać całego miliona jednej osobie.

Pierwsza część, pięćset tysięcy franków, miała pójść na klasyczną płaskorzeźbę, którą po wewnętrznym konkursie powierzyliśmy rzeźbiarzowi czeskiego pochodzenia, **Ivanowi Theimerowi⁶**. Od wielu, wielu lat króluje on w obszarze zamówień publicznych na całym świecie i buduje bardzo dużo pomników. Ciągłe pomniki, pomniki, pomniki. Wykonuje je w odlewach z brązu. Jest bardzo dobry w odlewach z brązu. Theimer jest zresztą kolegą i przeciwieństwem Igora Mitoraja. Są sąsiadami w Toskanii i jednocześnie chyba wrogami. To chyba zresztą dobrze. Sądzę, że ta wrogość jest troszeczkę dla zabawy, żeby ewentualnie podniecić klienta. Ale oni rzeczywiście są bardzo różni. Theimer w swojej płaskorzeźbie na fasadzie północnej budynku rozwiązał wszystkie problemy tak, jak tego wymaga konwencja płaskorzeźby, to jest na głębokości nie więcej niż czterech centymetrów. Jak wiadomo, Mitoraj pracuje inaczej. I tak nam odpadło pięćset tysięcy franków.

Potem znalazłem meblarza, który **nazywa** się **Maxime Old⁸**. W latach czterdziestych Maxime Old był kimś w rodzaju **Philippe'a Starcka⁹**, ale wyszedł **zupenie** z rynku i naturalnie wszyscy o nim zapomnieli. Tak jak kiedyś zapomni się o **Franku Gehrym¹⁰**. Zresztą – nie wiadomo, zobaczmy (to znaczy, ja nie zobaczę, ale ktoś zobaczy). W pracowni Maxime'a Olda znalazłem **pięćset planów wykonawczych** foteli, **pięćset rysowanych ołówkiem modeli w skali** jeden do jeden. Rysunki wykonawcze **stolarzki, metalu, drewna**, skóry, tkanin. Fotele Maxime'a Olda dzisiaj **we Francji kupuje** się w antykwariatach. **Maxime Old przyjął** mnie bardzo serdecznie (niestety już nie żyje, umarł w 1991 r.). Zaprosiłem go jako konsultanta na rozmowę z **dyrektorem Archiwów Narodowych**. Pan Jean Favier, dyrektor Archiwów Narodowych, którego wczoraj z wielką przyjemnością spotkałem po jakichś **dziesięciu** czy piętnastu latach, zgodził się **powierzyć** panu Maxime'owi Oldowi fotel w dużej Sali Lektury. To był następny kawałek jednego procenta.

Trzecią część pieniędzy **przeznaczylismy** dla **Adalberto Mecerellego¹¹**, który miał wówczas swoje dni chwały. Był on typowym *courtisan*, dworzaninem **związany** z Ministerstwem. **Wokół wszystkich ministerstw kultury** świata krążą tacy artyści, **wokół ministra i jego doradców**. Tym też warto się zainteresować, bo to może być **dobre źródło** zamówień i dotyczy to każdego: kogoś, kto **robi mankiety na spodniach**, kogoś, kto **robi tak zwaną przestrzeń publiczną** albo **zastanawia** się nad znaczeniem **sztuki w przestrzeni miasta**, **na przykład**, czy sztuka ma wpływ **na zachowanie kibiców**. **Co proponował** Mecerelli? **Zaproponował nam pracę nad światłem** wirtualnym oraz światłem i cieniem **realnym**. **Promująca go pani** sugerowała, by Mecerelli zrobił rzeźbę **w dużej czytelni**, której byłem architektem. Jak Mecerelli to **wyłosił**, **to pan Jean Favier** wstał i wyszedł. Potem pan Jean Favier **mnie poprosił i spytał**: panie architekcie, o czym oni mówią? Starałem **się wyjaśnić**, **co to właściwie** znaczy: problem światła i cienia **wirtualnego i realnego**. W czasie dnia światło pada na jakąś rzeźbę i **można to** odczytywać na jeden sposób, a z kolei przy świetle **sztucznym da się** to skorygować, co może wytwarzać bardzo interesującą **relację** między formą i cieniem tej formy. Tyle wówczas zrozumiałem z tego, co mówił Mecerelli.

Ta rzeźba została zainstalowana i w dalszym ciągu istnieje; znajduje się w rotundzie, przez którą wchodzi się do budynku. Jest to rozciągnięta, cienka piramida o małym przekroju. Na górze umieszczono skomplikowany projektor, który rzuca na podłogę piękny biały trójkąt. Problem jest taki, że Archiwa zamyka się przeważnie o 16.30, a słońce w Paryżu zachodzi trochę później niż w Warszawie czy Gdańsku – w związku z tym nikt nigdy nie widział tej rzeźby oświetlonej przez światło sztuczne. Nikt nie zapalał projektora po zamknięciu budynku. Trzeba przyznać, że było to bardzo,

bardzo interesujące jako posunięcie wirtualne.

Czwarty z naszych artystów działał na pograniczu ślusarki artystycznej (w Polsce to się kiedyś nazywało metaloplastyka) i ślusarstwa, a więc robienia poręczy, balustrad, różnych struktur metalowych. Nazywał się **Pierre Gaucher**. Zaczął się on zastanawiać nad problemem, który powinien być też waszym problemem – a na pewno był moim problemem – relacji między materiałem i narzędziem. W czasie pracy nad kamieniarką zdałem sobie sprawę, że jestem dobry, jak to się mówi, w profilach, to jest, w detalu. (Naturalnie takie stwierdzenie jest raczej obraźliwe dla architekta, bo jeżeli ktoś mówi: on jest dobry w detalu, to chce powiedzieć, że nie jest architektem, tylko dobrym wykończeniowcem.) Wracając do obróbki materiału – jeszcze trzydzieści lat temu trzeba było pracować nad kamieniem, w tej chwili piły nie mają żadnego problemu z cięciem kamienia, tną go na dobrą sprawę jak balsę. W związku z tym w kamieniu można uzyskać formę, jak się komu podoba. Metal natomiast, żelazo, pod wpływem dużych nagrzewañ czy też dużych nacisków prasą staje się gumą do żucia.

Pierre Gaucher zrobił z metalu coś w rodzaju tkaniny. Po za tym postawił cztery słupki, na które przy pomocy kolegi – przedsiębiorcy zaaplikował raz pięćset ton, raz sześćset ton, raz trzysta ton. Za każdym razem te słupki się zniekształcały w troszkę inny sposób. Gdzieś coś jeszcze dokręcił, pomajstrował, i wszyscy się tym naturalnie strasznie zachwycali, ojoj itd. Wczoraj było tak samo.

W tym miejscu pojawiają się bardzo interesujące myśli na temat relacji między materiałem i narzędziem. To już na pewno było metaforycznie u Salvadore'a Dali. Można tak interpretować te jego miękkie zegarki, co dla niektórych stanowią symbol jego niewystarczalności seksualnej. Ci, którzy chcą zdobyć klienta, interpretują zegarki w tym kierunku. Ci, którzy chcą, na przykład, przedstawić relację między formą a materią, będą mówili co innego: o metalu, który tam zwisa na krawędzi skały.

Ale po co ja to opowiadam? Chodzi z jednej strony o francuski system „procenta artystycznego”, który mógłby się stać dla was jednym ze źródeł zamówień. Z drugiej strony, chciałem opowiedzieć o tej realizacji, żeby pokazać, czego architekt może oczekiwać od ludzi, którzy są wykształceni tak jak wy, i czego wy ewentualnie możecie oczekiwać od architekta, który może być wykształcony tak jak ja, ewentualnie trochę inaczej. Jeżeli nie będziecie się nad tym zastanawiać, to będziemy mieć straszny kłopot. Po pierwsze, nie będziemy w stanie znaleźć dobrego rozmówcy, a po drugie – doprowadzić z nim do współpracy.

Rozmowa z klientem

Zawód architekta jest, na dobrą sprawę, bardzo łatwy do okre-

12

ślenia. Prototypem zadania architekta jest zbudowanie pomieszczenia, schronienia, w którym ktoś inny mógłby mieszkać (wtedy to się nazywa dom), albo się uczyć (wtedy to się nazywa szkoła lub uniwersytet), albo słuchać muzyki (to się nazywa wtedy sala koncertowa), albo uczestniczyć w przedstawieniach na dużą skalę (to się nazywa wtedy stadion piłki nożnej). Jeśli chodzi o zawód architekta, jest to zawsze tak zwany handlarz. Nie wiem czy macie dostęp do elementarnych zdobyczy z dziedziny klasyfikacji architektury o charakterze doktrynalnym. **Charles Jencks** wymyślił dwie kategorie architektury. Pierwsza kategoria budynków nazywa się hangar udekorowany, druga nazywa się z angielska *duck*, czyli kaczką. Można na ten temat zrobić łatwe ćwiczenia: jakie budynki należą do kategorii „hangar udekorowany”, a jakie budynki należą do kategorii „kaczka”? Na przykład, słynną kaczką jest naturalnie muzeum Guggenheima w Bilbao. Jest to kaczka, która rzeczywiście funkcjonuje w sposób znakomity, po prostu super – kaczka. Jedną z największych kaczek w historii współczesnej architektury była Opera w Sydney. Natomiast w kategorii hangar udekorowany znajdują się oczywiście wszystkie budynki neoklasyczne czy też neoklasycystyczne, jak chociażby dziewiętnastowieczne teatry we wszystkich miastach, które miały troszeczkę pieniędzy i tak zwane ambicje. Polegało to na tym, żeby wybudować skrzynkę i ją ozdobić. Tak samo jak zresztą sądy. Zdobiono je kolumnami w stylu doryckim, podczas gdy teatry – kolumnami w stylu jońskim. Tego typu konwencje były niesłychanie proste, ale nie oznacza to, że projekt architektoniczny był przez to łatwiejszy do zrobienia, niż projekty tych architektów, którzy starali się zrobić kaczkę (czyli duck).

Wydaje mi się, że dzisiaj kaczkę zrobić jest dosyć łatwo. Niedawno oddaliśmy projekt na konkurs na salę koncertową w Katowicach dla Orkiestry Radia Katowickiego. Klient wyraźnie zapisał w programie konkursu, że zamawia pudełko na buty. Ciekaw jestem, jakie będą rezultaty... Marzę o tym, żeby powstało co najmniej dziesięć kaczek, które powinny zostać natychmiast zdyskwalifikowane. Ale to wymagałoby wielu rzeczy od programu, na przykład żeby jury dysponowało tą **doktryną Jencksa**, dotyczącą podziału na hangar udekorowany i kaczkę. Jeżeli jury nie posiada takiej bazy teoretycznej, jeśli nie dysponuje takim niesłychanie czystym przedziałem doktrynalnym wszystko się komplikuje.

Co to znaczy **doktrynalne** w stosunku do teoretycznego? Doktryna odnosi się do czegoś, co można natychmiast zaaplikować, podczas gdy teoria z definicji nie ma swojego przedmiotu materialnego. Sądzę, że jest to niesłychanie proste i klarowne pojęcie **doktryny i teorii**. Na planie doktrynalnym wymienić możemy **doktrynę formalną, doktrynę socjalną, doktrynę polityczną** i wreszcie **doktrynę ekonomiczną**. Trzeba o tym pamiętać, ponieważ klienci są zupełnie pozbawieni możliwości rozmawia-

nia na dwóch planach jednocześnie, na planie teoretycznym i na planie doktrynalnym, czyli praktycznym. W każdej dziedzinie klient musi mówić o tym, kiedy, co i za ile.

Historia sztuki, historia architektury również poświęca sporo uwagi relacjom z klientami wielkich artystów tego świata, którzy spędzali całe życie na zastanawianiu się jak sprzedać swoją pracę, a więc **jak znaleźć klienta**. Istnieją wspaniałe książki na ten temat, najwspanialszy był Benvenuto Cellini¹², albo, na przykład, Michał Anioł¹³. Michał Anioł, ten archetyp samodzielnego i potężnego artysty, całe życie trząsł się ze strachu, czy będzie miał co robić za dwa miesiące. Jan Sebastian Bach¹⁴ pisał bez ustanku listy do wszystkich swoich klientów, prosząc o zamówienie albo o pracę. W listach do np. arcybiskupów potrafił napisać: Wasza Eminencjo, błagam Was żebyście posłuchali mojej muzyki, bo nawet zwierzęta lubią moją muzykę, nawet ptaki. Jest o tym piękny wiersz Gałczyńskiego pt. *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, gdzie Jan Sebastian chodzi po pustych korytarzach i nasłuchuje. Słucha korytarzy, słucha dźwięków, które wychodzą z obrazów. Wiersz zaczyna się od słów: „Rodzina wyjechała do Hagen. Sam zostałem w tym ogromnym domu.” Tego typu lektury są bardzo ważne, pozwalają się zastanowić, do czego służy to, czego zdołaliśmy się nauczyć.

Przestrzeń publiczna

Wracając do zamówień publicznych. Nie mówię, że zamówienia publiczne mają być dla was najważniejsze, natomiast warto się zastanowić, czy interesuje was upiększanie miasta. Ktoś, kto mówi „upiększamy miasto” takie sobie zdanie samo w sobie, może się wydawać niesłychanie powierzchowny. A przecież we Francji i w innych krajach istnieje specjalne prawo określające, co można nazwać przestrzenią publiczną. Przez to, że przestrzeń publiczna zostaje prawnie uznana za dobro publiczne, wytwarza pewien do niej stosunek. Prawo to ma swoje konsekwencje dlatego że w pewnym momencie niema już tylko tych przerażonych i osamotnionych konserwatorów zabytków, którzy nie wiadomo z kim walczą i nie wiadomo dlaczego. Politycy, krótko mówiąc, zrozumieli, że to się opłaca. Dlatego warto jest zadać sobie to pytanie – czy ma się ochotę pracować dla tak zwanej przestrzeni miejskiej lub publicznej. Czy macie ochotę pracować nad przedmiotami czy przyrządami, które mogą wpłynąć na przestrzeń miejską, które byłyby monumentalne i trwałe? Czy takie zamówienia jeszcze w ogóle istnieją? Nie mam pojęcia. Natomiast stawia to bardzo interesujący problem przestrzeni monumentalnej, czyli trwałej, i przestrzeni efemerycznej, czyli nietrwałej.

Co do przestrzeni efemerycznej, to, mam wrażenie, wszyscy jesteśmy w domu. Współczesne gwiazdy na dobrą sprawę wszyst-

ko robią przy pomocy rzutnika, kilku ekranów, kilku rzeczy zupełnie niematerialnych. Oczywiście stanowi to ogromne pole do popisu dla tych, którzy przy pomocy środków przedstawienia mogą wyjść poza samą tylko propozycję. Mogą robić próbki naturalnej wielkości. Są na to tysiące doskonale znanych przykładów. W Paryżu, dawno, dawno temu istniała grupa artystyczna, która rzucała slajdy, ogromne obrazy, na przykład, niebo czy chmury na chmury. Odniosła wielki sukces w stacji narciarskiej Les Arcs w Alpach. Rzutnikami lotniczymi rzucali na góry kolorowe pasy co sto metrów. Kreskowali góry. Dla architekta czy urbanisty jest to bardzo ciekawe ćwiczenie dotyczące problemu wymiarowania. Poza tym było to niesłychanie spektakularne. Jestem przekonany, że mer czy burmistrz takiej miejscowości musiał być zafascynowany. W Gdańsku można by było w tym samym duchu rzucić fasadę kościoła Mariackiego na kościół Mariacki. Fasadę ulicy na ulicę, krótko mówiąc, zrobić demonstrację – obraz i rzeczywistość.

Projekt i realizacja

Jeśli chodzi o góry, nie można zapominać o postaci, jaką był architekt **Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc**¹⁵, który wślawił się tym, że odnawiał budynki gotyckie we Francji. Uznał kiedyś, że góra Mont Blanc nie jest dobra. Nie jest taka jak należy. W związku z tym zrobił projekt skorygowania Mont Blanc. Świetnie rysował, więc zrobił wizualizację skorygowanej Mont Blanc i w podgórskiej miejscowości przedstawił propozycję tego przedsięwzięcia wraz z wyceną. Niestety albo nie znaleziono pieniędzy, albo nie znalazł się nikt odważny, ale coś w tym jednak było. Sądzę, że daje to też pewne pojęcie o skali problemów, jakie mamy dzisiaj, to znaczy, różnicy między propozycją a rzeczywistością. Propozycje takie, jak ta, mogą się stać ewentualną platformą relacji między architektem i tym, kto mu powierza plan urbanistyczny, dom, plac czy, powiedzmy, przestrzeń miejską. Stąd tak ważne jest, żeby nie bać się pomysłów na taką miarę, jak miał Viollet-le-Duc.

Dlatego też nie wstydzę się używać takich słów, jak „próba upiększania przestrzeni”. Nie wiem co to znaczy, ale zawsze warto się nad tym zastanowić. A przede wszystkim należy się zastanawiać, czego oczekuje od nas klient. Nigdy nie można sobie pozwolić na powiedzenie, że klient jest do kitu, ponieważ nie odpowiada mu to, co proponuję. Przemyślenie, czego oczekuje od nas klient, jeszcze nikomu nie zaszkodziło. Oczywiście nie dotyczy to sytuacji, kiedy zostajemy sami w domu, na poddaszu czy może na wsi, i w sposób niezależny i samodzielny coś sobie robimy. Sądzę jednak, że interesujące jest właśnie to, jak te światy się przenikają: w tym wypadku świat architekta, który staje się urbanistą, i świat artysty.

13

Architekt staje się urbanistą, kiedy musi zaprojektować więcej niż jeden budynek naraz, kiedy musi zagospodarować jakąś przestrzeń. A gdzie pojawia się przestrzeń, wraz z nią zaczyna się podobno problem – problem socjologiczny, kulturowy, polityczny. Być może jeśli ma się tylko jedną fasadę, jeden dom, to tych problemów nie ma. Na pewno warto się nad tym zastanowić. Podobnie jak nad tym, czy macie ochotę pracować w przestrzeniach tak zwanych przygranicznych, przybrzeżnych między pracą architekta i artysty.

Specyficzną granicą jest, na przykład, przeskok od ćwiczenia akademickiego do obszaru tak zwanego zadania zawodowego. Co się wtedy dzieje? W którym momencie to przejście następuje? Pojawia się tu problem sposobu przedstawiania pracy, który wykracza poza zwykły dobór środków ekspresji. Najpierw czeka nas wybór artystyczny, powiedzmy, projektu, potem techniczny wybór środków, potem socio – polityczny wybór sposobu przedstawiania go możliwemu klientowi. Takie sytuacje można przećwiczyć z asystentem albo profesorem, tak samo jak przed klientem, który ewentualnie któregoś dnia wyjmie czek. Czy też nie wyjmie, co jest dosyć częstym zjawiskiem. Wasza wielka przewaga polega na tym, że status samodzielnego dzieła może się u was utrzymywać bardzo długo, a faza realizacji następuje dopiero na samym końcu.

Z mojego punktu widzenia przejście do realizacji następuje w chwili, kiedy zaczyna się pracować w ekipie. To nie oznacza, że zaczyna się pracować z kolegami o takim samym wykształceniu, tylko z innymi. Wtedy zaczyna się realizacja i wtedy musi powstać ekipa. Bo na dobrą sprawę, co architekt może zrobić sam? Nic.

Co w waszym wypadku oznacza realizacja? Czy realizacja może istnieć bez zamówienia? Czy można nazwać coś, co się zrobiło, realizacją, jeśli nie było na to zamówienia? Dla mnie jest to poważne pytanie, choć nie mam zielonego pojęcia, w jakim stopniu te rzeczy was też nurtują.

Robert Kaja:

Myślę, że ten głos w pewnej opozycji do wcześniejszej wypowiedzi, daje nam trochę inne spojrzenie na podejście do działalności artystycznej. Mam nadzieję, że sprowokuje nas to do dyskusji.

Jarosław Kozakiewicz:

Stanisław Fiszer poruszył bardzo wiele tematów, więc może zacząć od jego skromnej autoprezentacji. Powiedział, że wygrał wiele konkursów, co według niego oznacza, że jest przeciętnym architektem, bo przecież jury wybiera zawsze przeciętne projekty. Nie do końca zgodziłbym się z tym stwierdzeniem. Jest Pan skromnym człowiekiem, wiele przecież zależy od tego, ile osób jest w jury. Jeśli jest wielu jurorów (co zdarza się często, gdyż inwestorom wydaje się, iż szerokie ich grono gwarantuje jakość wyboru), wybierane są przeciętne projekty. Choć przecież to też nie jest to reguła. Chciałem też odnieść się do kwestii, której poświęcił Pan chyba najwięcej czasu: do tego, co mówił Pan o kliencie, o zwracaniu uwagi na jego oczekiwania, i o tym, że jest on bardzo potrzebny, wręcz niezbędny, dla powstania projektu. Myślę, że w przypadku projektów artystycznych (nie – architektonicznych) rzecz się ma zupełnie inaczej. Klient jako taki nie jest istotny. Proces twórczy w praktyce artystycznej nie zależy od żadnych zewnętrznych uwarunkowań, polega po prostu na tym, że artysta ma wyraźną potrzebę zrobienia czegoś, ma potrzebę ekspresji. Myślę, że ten dosyć oczywisty aspekt wyróżnia naszą praktykę od tego, jak Pan definiuje architekturę.

Stanisław Fiszer:

Kategoria sztuki i kategoria rzemiosła.

Jarosław Kozakiewicz:

Myślę też, że dość ciekawe jest Pańskie rozróżnienie w dziedzinie teorii architektury na kaczkę i pudełko. Natomiast moja sytuacja jest zupełnie inna, bo od lat zajmuję się – powiedziałbym – „podwójną” praktyką. Z jednej strony są to działania na pograniczu architektury, lecz bezpośrednio wyrastające z moich doświadczeń rzeźbiarskich (czyli pracy z przestrzenią): nawet jeśli powstaje duża struktura określana jako budowla ziemna, w moim rozumieniu nie jest to praktyka architektoniczna, lecz twórczość wyrastająca z rzeźby. Z drugiej natomiast strony tworzę projekty krytyczne, czyli wskazujące na problemy związane z praktyką architektów, urbanistów i urzędników, a dotyczące przestrzeni publicznej, czyli tej wspólnej strefy, której doświadczam jako obywatel w złe działającym mieście. Jest to taktyka wyrastająca z praktyk dadaistycznych czy sztuki konceptualnej. W tego typu pracach często wykorzystuję język, którym posługują się architekci, ale wykorzystuję go do wpuszczania wirusa w szeroko rozumianą przestrzeń publiczną. Myślę tu o przestrzeni, do której możemy zaliczyć Internet, prasę czy telewizję. Powstaje wirtualny projekt, którego celem jest wywołanie dyskusji. Ludzie naprawdę chętnie wypowiadają swoje opinie, zaczynają się zastanawiać i rozważać różne możliwości. To przecież ich przestrzeń, ich dom. Nie są to natomiast, jak

już wspomniałem wczoraj, koncepcje projektowe będące odpowiedzią, można by powiedzieć – statementem – projektanta, lecz prace konceptualne, które zazwyczaj stawiają pytania.

Stanisław Fiszer:

Mogę jedno słowo? Są dwa słowa, które mogą pomóc. Jest słowo realny i materialny. Pana projekty są realne, choć nie materialne. Ale są realne.

Jarosław Kozakiewicz:

Są realne jeśli skłaniają do myślenia.

Stanisław Fiszer:

To znaczy, że nie są zmaterializowane.

Jarosław Kozakiewicz:

Owszem. Ale Pan jako praktyk zdaje sobie sprawę, że aby zbudować obiekt w przestrzeni miejskiej, musi zbiec się bardzo wiele najrozmaitszych interesów. Budynku nie będzie dopóki ten węzeł nie powstanie i nie stworzy jakiejś figury. Musi powstać – „zmaterializować” się – cała kombinacja interesów politycznych, finansowych, potrzeb społecznych.

Stanisław Fiszer:

Nie chodzi o to, żeby to było realistyczne czy możliwe do zrealizowania, ale że to jest realne, że zaistniało.

Jarosław Kozakiewicz:

To prawda. Jednak bardzo wyraźnie trzeba oddzielić sztukę projektowania od budownictwa, które jest przecież dziedziną gospodarki. Architektura może powstawać jako zapis idei na serwetce i nie musi być materialnym „archifaktem”.

Wojciech Mokwiński:

Ja chciałbym przeczytać jedną z definicji architektury. Ta jest akurat neomodernistyczna, takich trzech włochów: Vacchini, Snozzi i Galfetti. Definiują oni architekturę jako rzecz bezużyteczną, która pojawia się dopiero wtedy, gdy potrafimy przekroczyć granicę banalnej użyteczności. Jest sporo w tym racji, jakkolwiek definicja ta jest raczej kontrowersyjna z tą bezużytecznością.

Stanisław Fiszer:

Ani Galfetti, ani Snozzi nie zrobili ani jednego budynku z kategorii tak zwanego budynku symbolicznego. Galfetti zrobił rozbudowę Muzeum Belinsona. Niesłychanie spektakularny budynek, jest tam, na przykład, winda, która przebija skałę. Po za tym Snozzi jest specjalistą od domów, mieszkań. Od mieszkaniówki w Szwajcarii. To pojęcie budownictwa ekonomicznego, choć można się pośmiać, bo to tak ekonomiczne, jak mieszkanie w hotelu Bristol. To są architekci ze Szwajcarii, włoskiej Szwajcarii, w tej chwili największą gwiazdą jest tam Mario Botta. Są znakomici. Zresztą my ich znamy. Natomiast wiąże się z nimi ciekawa historia. Wszyscy zostali zaproszeni do Paryża przez pewnego inwestora – promotora budynków socjalnych, który zresztą też z pochodzenia był Włochem. Każdy z nich dostał do zrealizowania budynek mieszkalny i... wszyscy się wyłożyli. Co to znaczy się wyłożyli? To znaczy, że nikomu się to nie podoba. Czy należy się przejmować, że

na nikim te budynki nie zrobiły wrażenia. A przecież w Locarno stoją istne arcydzieła architektury współczesnej, zrobione przez Livio Vacchiniego – jedna szkoła, druga szkoła, jego pracownia. Vacchini robił straszny przeciąg, ale to są ludzie, którzy sobie mogą pozwolić na powiedzenie, czego chcą, bo mają za sobą niesłychaną bazę, solidność prostej pracy. Okno, drzwi, narożnik, dach, wszystko takie... aż miło. To jest bardzo ciekawe, że przypomniałeś tych facetów, ale co oni w końcu mówili?

Wojciech Mokwiński:

Tutaj jest dość istotne to, że oni mówili, że trzeba przekroczyć granicę banalnej użyteczności.

Stanisław Fiszer:

To co, oni musieli tak cierpieć, że robili te banalne rzeczy, daj spokój!

Wojciech Mokwiński:

Oni nie, oni chyba właśnie przekraczali.

Stanisław Fiszer:

Gdzie tam, ani razu! Możemy otworzyć albumy. Są to domy, gdzie jest okno, drzwi... Nie wiem czy Wam coś mówi nazwisko Carlo Scarpa? To jeden z moich bogów. Oni są wszyscy uczniami Carlo Scarpy. Te wyrafinowane balustrady, te wycofane zestawienia. Oni są mistrzami detalu. Nigdy by nie zrobili czegoś takiego (wskazanie na stół prezydialny audytorium). Nie można zestawiać takiego kosztownego materiału z drugim kosztownym materiałem i z klejem, który wycieka. Takich rzeczy się nie robi. W ich meblach tego się nie robi. Nie wyobrażacie sobie, jak są narysowane ich drzwi. Jak są narysowane balkony, jak są narysowane okna. Ani przez moment nie chce mi się wierzyć, że cierpieli.

Krystyna Brandowska:

Użyteczność nie jest banalna. Nigdy nie jest banalna i nie może być banalna. To tylko chwyt retoryczny, żeby zarobić.

Stanisław Fiszer:

Taaak.

Krystyna Brandowska:

Co chwilę ogłasza się jakiś konkurs skierowany do studentów. W tej chwili zabraliśmy się za konkurs międzynarodowy, który ma odpowiedzieć jak będziemy mieszkać w roku 2020. Pamiętam też angielski konkurs na architektoniczną hybrydę. Jest wyraźna potrzeba wybiegania w przyszłość, może w bok, jakoś oryginalnie, bardziej lub mniej. Ale życie toczy się swoim trybem, prawda? Trzeba porządnie robić to, co się robi, nie przestając też interesować się tą tak zwaną nieużytecznością, która nieużytecznością też nie jest, bo jest bytem, który funkcjonuje od momentu, kiedy zostanie coś powiedziane. Zapładnia wyobraźnię. Zastanawiamy się co to znaczy użyteczność. Co to znaczy banał.

Wojciech Mokwiński:

Tu może moglibyśmy dojść do czegoś takiego, jak sztuka czysta. Czy, powiedzmy, jak rzeźba, malarstwo, grafika. Dyscypliny te bardzo prosto i szybko formułują komunikat, który jest mniej lub bar-

dziej czytelny. Na ogół bardziej. Natomiast z architekturą jest inaczej. Mówi się, że jest asemantyczna, czyli że nie formułuje znaków. Ja się z tym nie zgadzam. Moim zdaniem architektura, ta dobra, jest kopalnią znaków i silnym komunikatem, który mówi, że tutaj możesz się pomodlić – znaczy że jest to katedra – albo, że jest to sąd, lub też dom mieszkalny, rodzinny. Komunikat, znak pojawia się bardzo mocno. Często muzycy mówią o architektonice dzieła. Chodzi im o bryły, masy, natężenia. Myślę, że muzyka jest też asemantyczna, a przecież ludzie na koncertach ronią łzy przy czystej, orkiestrowej prezentacji. Tak dalece są uczuciowo pobudzeni, to znaczy zaatakowani. Rzeźba czy plastyka bardzo szybko formułuje komunikat czy znak. Z architekturą jest inaczej. Ale przecież korzysta ona z kulturowo utartych w danym rejonie takim jak Europa pojęć. Właściwie wszystko rozumiemy. Co to jest kolumna, schody, wieża, itd.

Jarosław Kozakiewicz:

Osobiście wierzę, że znaczenia można wpisywać w projekt (oczywiście na różny sposób) w zależności od osobowości autora. Podobnie jak w przypadku działalności artystycznej. Mogą one być wpisane w sposób mniej lub bardziej świadomy, intuicyjny lub intelektualny. Ale wydaje mi się, że dobrą architekturę odczuwamy przede wszystkim dzięki znaczeniom, w które jest „wyposażona”. Odczytujemy je, mniej lub bardziej świadomie.

Wojciech Mokwiński:

Tak się zastanawiam, które z tych kategorii, które wymienił prof. Stanisław Fiszer, które są łatwiejsze do zrozumienia: kaczk czy udekorowany hangar?

Stanisław Fiszer:

Mnie się wydaje, że ze strony Jencksa to był bardzo dobry chwyt.

Wojciech Mokwiński:

To dobre zestawienie.

Stanisław Fiszer:

To działa. Jest sporo takich różnych rzeczy, na przykład u Sandauera. Nie wiem, czy Sandauer jest teraz lekturą obowiązkową? Już nie? To jest kwestia pokolenia.

Robert Kaja:

Jeszcze takie pytanie. Jak w Pańskim wyobrażeniu powinna wyglądać współpraca z rzeźbiarzem? Czy to jest rzeczywiście tylko ten jeden procent całości architektury? Czy to może się pojawić już nieco wcześniej, na przykład przy tworzeniu koncepcji architektonicznych?

Stanisław Fiszer:

Rozmawialiśmy o tym, kiedy staraliśmy się pracować nad Louise Nevelson. Louise Nevelson ma te swoje skrzynki, to bardzo architektoniczne. Całość i podział. Element, powtarzanie elementu, fragment, całość, fragment, całość. Jest oczywiste, że jeżeli są rzeźbiarze, tak jak ona Louise Nevelson, którzy ten problem zamienili w przedmioty, które są kwalifikowane jako przedmioty rzeźbiarskie, czyli artystyczne, a architekci tacy jak ja, setki takich jak

ja, patrzą się na to i coś z tego zostaje do pracy nad projektem, to nie ma nic lepszego. Albo, na przykład, prace Richarda Longa, kamyczki układane na płaszczyznach, na okrągło. Richard Long jest dla mnie niesłychanie interesującą osobą. Dlatego, że każdy może zrobić coś takiego, jak Richard Long. W trzy kwadransie, wystarczy zatrzymać się na trzy kwadransie w górach. Jest zawsze bardzo dużo kamieni, w dwie osoby robi się jedno dzieło Richarda Longa. Jedynym problemem jest, że się tego nie sprzedaje za miliony dolarów, tak jak on to sprzedaje. Ale można na przykład sfotografować i sobie powiedzieć: zrobiłem dzieło Richarda Longa. I co to daje architektowi? Mnie się wydaje, że wiele rzeczy. Z punktu widzenia czysto formalnego: kontrast między porządkiem i tak zwanym nieporządkiem. Jeśli ktoś ma tego typu problematykę, to w budynku może zrobić część nieporządku, niepodporządkowaną określonym geometriom, i część porządku, czyli podporządkowaną określonym geometriom. Czyli, na przykład, na podobieństwo do czegoś. Czyli, na przykład, do ucha. Jeżeli ktoś ma problemy czysto geometryczne, to nie będzie to coś podobnego do ucha, tylko do siatki chińskiej czy geometrii, której się nauczył w szóstej klasie podstawówki, a może w liceum. Może wkleić to w swój projekt, właśnie dzięki panu Richardowi Longowi, który go nauczył porządkowania i nieporządku. Ale nie mam relacji fizycznej z pracą Zadkina czy Rodina. Do czego mi służy zachwyt pracami Zadkina czy Rodina, oprócz tego, że Rodin rzeczywiście, tak jak mówiłeś, wyciska łzy? Rodin wyciska łzy, jak się chce. Od czasu do czasu. U kogoś. U kogo? Nie wiadomo. Warto się zastanowić, kto nam wyciska łzy. Ale ważne, żeby ktoś jednak je wyciskał. Bo jeżeli nikt nam nie wyciska łez, to jest cholernie trudno w tak zwanym życiu. A życie jednak istnieje. No nie wiem, w każdym bądź razie coś w tym jest. Ale wracając do rzeźbiarzy. Był na przykład ten od skręcanych śrubek i podkładek, Tony Cragg. Tony Cragg dla architekta jest bardzo praktyczny formalnie. Bardzo praktyczny, właśnie dlatego, że skręcany. Myślisz sobie: to jest dobre, to się skręca. Mnie to wystarczy. A buty Van Gogha? Zużyte buty Van Gogha, namalowane przez Van Gogha, kosztują 60 milionów dolarów. Kto pod koniec XIX wieku przypuszczał, że coś takiego się stanie? Ktoś, kto namalował swoje własne buty, umazane w błocie, sprzedał za właśnie... ile? Zresztą nie ma ceny na Van Gogha. Ktoś zapłacił 60 milionów, ale można by zapłacić na przykład 500 milionów. To są ciekawe rzeczy. Co się właściwie stało?

Jarosław Kozakiewicz:

Wspomniał Pan nazwisko Richarda Serra. Co według Pana wnosi jego sztuka, co Richard Serra daje architektom?

Stanisław Fiszer:

Co daje Richard Serra? Po pierwsze Richard Serra daje architektom niewiarygodne zaufanie do nieskończoności materii. Nie mówię o tych jego dowcipach z równowagą, bo są naturalnie bardzo fascynujące rzeczy, postawienie tony na kancie, żeby przechodzić obok tego i nie zauważyć. Ale przechodzisz pod płytami żardze-

wialej stali, której metr kwadratowy waży dwie i pół tony, tych metrów kwadratowych jest, powiedzmy, pięćset, i zastanawiasz się, jak to weszło do tego budynku, jak to stoi, tak lekko pod kątem. Niedawno widziałem takie dwie ogromne płachty, lekko zwichrowane. Dla architekta jest to triumf nad materią. Ktoś utrwalił triumf nad materią. To jest fantastyczne. To jest strasznie dobre.

Jarosław Kozakiewicz:

Bardzo mnie cieszy, że w ten sposób ocenił Pan sztukę Serry. Zwłaszcza w świetle tego, co mówił Pan wcześniej o Tonym Craggu.

Stanisław Fiszer:

Ha, ha. A Wy macie jakiś stosunek do Tony'ego Cragga?

Robert Kaja:

Moje pytanie było troszeczkę inne, bo mówiłeś o wzajemnym zafascynowaniu rzeźbiarza architekturą, jak i architekta rzeźbą. Donald Judd był z pewnością zafascynowany formami architektonicznymi, a architekci często zafascynowani są formą organiczną, tworzą te kaczki, o których wspominałeś. A czy widzisz możliwość, czy jest w ogóle taka potrzeba, żeby na przykład nastąpiła współpraca rzeźbiarz – architekt już w fazie projektowej? Czy coś takiego może się udać i czy to ma sens?

Stanisław Fiszer:

Myszę, że co do tego nie ma najmniejszej wątpliwości. Tak jak każda współpraca z ludźmi, którzy po prostu coś lubią. Jeżeli ktoś coś lubi i ty przychodzisz z tym do drugiego i okazuje się że ten drugi lubi inną rzecz i zaczynacie o tym rozmawiać, no to wiadomo, że to musi pomóc. A potem, jeżeli będzie knot, to będzie knot. Co znaczy knot? Coś co nie jest tak naprawdę przekonujące, albo natychmiastowo, albo w jakiejś dłuższej skali. To nie ma żadnego znaczenia. Najważniejszy jest moment, kiedy ktoś z czymś przychodzi i ty mówisz: ha! Coś kapuję, nie wiem jeszcze dokładnie co. I to jest bardzo miły moment. Kiedy na dobrą sprawę nie wiadomo o co chodzi. Pierwszy raz widziałem meble Donalda Judda w hotelu, który kupił w Szwajcarii. I wypróżnił cały hotel, zostawił tylko kuchnię. Taką nowiusienką kuchnię, którą ten hotelarz kupił na dwa miesiące przed tym, jak sprzedał budynek. Judd wywalił wszystkie ścianki działowe. Pojawiły się wspaniałe, ogromne stoły z nierdzewnej stali, bo to była kuchnia na trzysta posiłków. A on w tym hotelu żył sam z żoną. Naturalnie wiedziałem mniej więcej, jak wyglądają jego skrzynki. Ale tutaj to były naprawdę super skrzynki. Potem zrobił też meble, dopasowane co do milimetra. Były wypolerowane, narożniki, skręcane na niewidoczne śrubki, w ogóle super. Ale jako człowiek wydawał mi się niesłychanie niesympatyczny, arogancki, przemądrzały. No, nie wiem, na ile ważny był mój stosunek do niego. Pasjonują mnie za to skrzynki Donalda Judda. Naprawdę bardzo się podniecam. Ale co więcej można powiedzieć? Że to jest architektura bliższa skrzynki? Że można zrobić budynki, które będą miały różne ścianki i każda z nich będzie trochę inaczej błyszcząca? Owszem, ale najważniejsze, że coś, co istnieje u innych, także tych bliskich, po prostu robi przyjem-

ność, a potem w jakiś sposób ta przyjemność zamienia się w coś, co się samemu robi. Od czasu do czasu pojawia się taka alchemia, o której bardzo miło jest nie mówić. Wtedy się mówi ha, ha, ha, jesteśmy w trakcie tworzenia, takie tam różne rzeczy. Można się roześmiać albo się nie roześmiać. A potem przychodzi piątek wieczór, trzeba coś oddać, skończone albo nieskończone.



s.4

- 1 T. Mann, *Śmierć w Wenecji*. tłum. L. Staff, Warszawa 1988, s. 33 i 34.
- 2 G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, Warszawa 2002, s. 62.
- 3 L. Nead, *Akt kobiecy; sztuka, obscena i seksualność*. Chociaż autorka opisuje akty kobiece i jej interpretacja jest osadzona w feministycznej historii sztuki to wydaje się, że część uwag można odnieść zarówno do reprezentacji ciała kobiecego, jak i męskiego.
- 4 Interpretację tę odnieść możemy także do późniejszych od Witruwiańskiej koncepcji z *modulorem* Le Corbusiera włącznie.

s.5

- 5 A.Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976
- 6 A.Guriewicz, op.cit.
- 7 A.Guriewicz, op. cit., s.53.

s.10

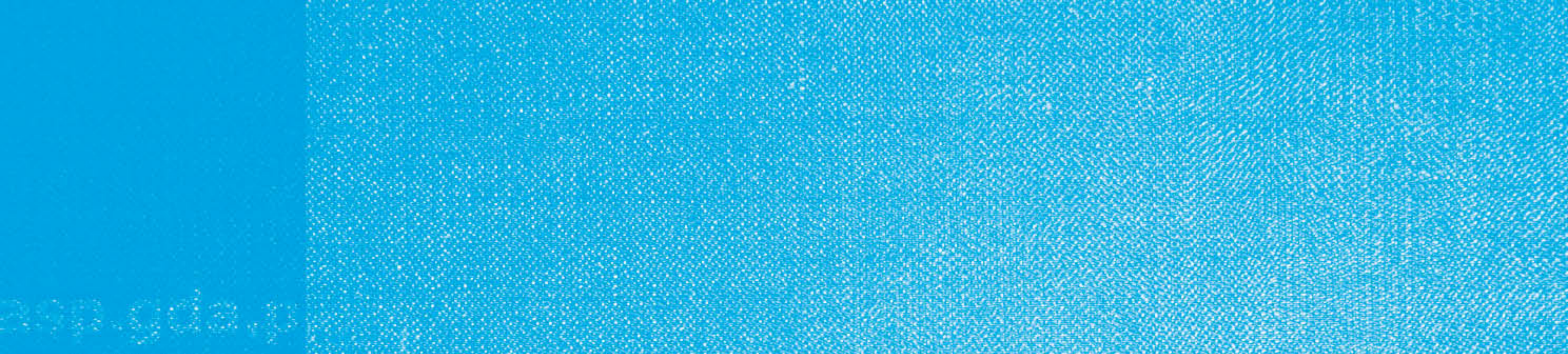
- 1 Louise Nevelson (wł. Leah Berliawsky, 1899-1988) – amerykańska rzeźbiarka pochodzenia ukraińskiego. Wypracowała charakterystyczną formę płytkiego reliefu zorganizowanego na kształt „szafek”.
- 2 Robert Serra (ur. w 1939 r.) – amerykański rzeźbiarz minimalistyczny. Dla jego pracy charakterystyczne jest używanie wielkich płatów blachy metalowej.
- 3 Richard Long (ur. w 1945 r. w Bristolu, w Wielkiej Brytanii) – angielski rzeźbiarz, malarz i fotograf, uprawia sztukę z nurtu *land art*.

s.11

- 4 Centre d'Accueil de Recherche des Archives Nationales.
- 5 Robert de Cotte (1656-1735) – jeden z wielkich architektów i dekoratorów francuskich. Od 1708 r. był pierwszym architektem króla Francji.
- 6 Ivan Theimer (ur. w 1944 r. w Ołomuńcu) – czeski rzeźbiarz i malarz. Od 1968 r. mieszka i tworzy we Francji. Autor m.in. pomnika Praw Człowieka na Polach Marsowych w Paryżu (1989).
- 7 Igor Mitoraj (ur. w 1944 r. w Oederan w Niemczech) – polski rzeźbiarz, od 1968 r. mieszka i tworzy we Francji i Włoszech. Autor m.in. ozdobnych drzwi do katedry Santa Maria dei Angeli w Rzymie (2006).
- 8 Maxime Old (1910-1991) – francuski dekorator i wytwórca mebli. O jego stylu mówiono, że stanowi znakomite połączenie modernizmu i klasycyzmu.
- 9 Philippe Starck (ur. w 1949 r. w Paryżu) – francuski architekt i projektant. Autor m.in. słynnego wyciskacza do cytryn Alessi.
- 10 Frank Gehry (ur. w 1929 r. w Toronto) – amerykański architekt wpisujący w nurt tzw. dekonstruktywizmu. Laureat Nagrody Pritzкера (1989 r.). Autor m.in. Muzeum Guggenheima w Bilbao (1991-1997).
- 11 Adalberto Mecarelli (ur. w 1946 r. w Terni we Włoszech) – włoski rzeźbiarz. Od 1968 r. mieszka i tworzy w Paryżu.

s.13

- 12 Benvenuto Cellini (1500-1571) – florencki złotnik, rzeźbiarz i medalier. Parał się też literaturą: zob.: Benvenuta Celliniego żywot własny spisany przez niego samego, tłum. L. Staff, PIW, Warszawa 1953.
- 13 Michał Anioł (wł. Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) – włoski malarz, rzeźbiarz i architekt. Działał w Bolonii, Florencji i Rzymie.
- 14 Johann Sebastian Bach (1685-1750) – niemiecki muzyk i kompozytor. Synowie Jana Sebastiana, Wilhelm Friedemann, Johann Gottfried Bernhard, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian i Carl Philipp Emanuel zostali znanymi muzykami. Synowie Jana Sebastiana, Wilhelm Friedemann, Johann Gottfried Bernhard, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian i Carl Philipp Emanuel zostali znanymi muzykami. Johann Christian Bach miał duży wpływ na wczesne dzieła Wolfganga Amadeusza Mozarta, niepodważalny jest też wpływ Carla Philippa Emanuela Bacha na XVIII-wieczną muzykę niemiecką.
- 15 Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) – słynny architekt francuski; znany zwłaszcza z restauracji budynków gotyckich. Uważa się, że jego pisma teoretyczne (*Entretiens sur l'architecture*, 1863) stały się podwalinami architektury nowoczesnej, a sam Viollet-le-Duc żywo inspirował największych twórców nurtu Art Nouveau.



© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Targ Węglowy 6 • 80-836 Gdańsk • tel.: 55 301 28 01

opracowanie graficzno-typograficzne zeszytu:

Gabriela Guzik • Weronika Wolińska,

w ramach realizacji rozszerzonego programu,

przedmiotu Warsztat DTP • Wydział Grafiki

prowadzący: dr Adam Kamiński