

## **Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: Poszukiwanie znaczenia dla parkingów AGP albo uczyć się od Las Vegas**

W ciągu ostatnich czterdziestu lat teoretycy modernizmu całą swoją uwagę poświęcili przestrzeni jako podstawowemu elementowi odróżniającemu architekturę od malarstwa, rzeźby i literatury. Ich definicje chlubią się wyjątkowością tego medium; i chociaż rzeźbie i malarstwu można czasem przyznać prawo do przestrzenności, to rzeźbiarska lub malarska architektura jest niedopuszczalna, bowiem Przestrzeń jest święta – piszą autorzy książki „Uczyć się od Las Vegas”.

Dla pisarza materia nic składa się wyłącznie z tych rzeczywistości, które sam zdaje się odkrywać, lecz w dużo większym stopniu z tych, które udostępniły mu literatura i język jego epoki oraz wciąż żywe obrazy z literatury dawniejszej. Pisarz może wyrazić swoje odczucia względem tej materii, przyjmując odpowiedni styl: albo naśladowanie, jeśli materia ta mu odpowiada, albo parodię, jeżeli mu nie odpowiada[1]

Uczyć się od istniejącego krajobrazu – oto jak architekt może być rewolucyjny. Nie jest to działanie oczywiste, jak burzenie Paryża i zaczynanie wszystkiego od nowa, co proponował Le Corbusier w latach dwudziestych XX wieku. Jest to inne, bardziej tolerancyjne podejście: kwestionuje nasze spojrzenie na rzeczywistość.

Komercyjna zabudowa pasa przydrożnego, *strip*, której Las Vegas Strip jest przykładem *par excellence* wymaga od architekta podejścia pozytywnego i pozbawionego kompleksów. Architekci nie mają w zwyczaju patrzeć na otoczenie bezkrytycznie, ponieważ ortodoksyjna architektura modernistyczna jest postępową – jeśli nie rewolucyjną – utopijną, purystyczną i programowo niezadowolona z *istniejących* warunków. Architektura modernistyczna jest jak najdalsza od pobłażliwości – architekci woleli zmieniać istniejące środowisko niż poprawiać to, co już w nim było.

A przecież czerpanie wiedzy i inspiracji ze zwykłej, codziennej rzeczywistości nie jest niczym nowym. Osiemnastowieczni architekci odkryli istniejącą, konwencjonalną architekturę rustykalną. Architekci wczesnego modernizmu przywłaszczyli sobie, bez wprowadzania większych zmian, zastany, konwencjonalny katalog form przemysłowych. Le Corbusier kochał parowce i silosy, Bauhaus przypominał fabrykę, Mies wykorzystał detale konstrukcyjne amerykańskich hut, udoskonalał je na potrzeby budynków z betonu. Moderniści wykorzystywali analogie, symbole i obrazy – chociaż dołożyli wszelkich starań, żeby zrzec się wszystkich determinantów formalnych poza wymogami konstrukcyjnymi i programem funkcjonalnym – oraz czerpali z nieoczekiwanych obrazów idee, analogie i motywację. Proces uczenia się jest nieco przewrotny: oglądamy się wstecz na historię i tradycję, żeby iść naprzód; można też pa trzeć w dół, żeby iść do góry. A wstrzymywanie się z osądem może być wykorzystane jako narzędzie, dzięki któremu nasze późniejsze sądy będą bardziej wyrozumiałe. Tym sposobem można się uczyć od wszystkiego.

**Wartości komercyjne a metody komercyjne**

Las Vegas jest tutaj analizowane wyłącznie jako fenomen komunikowania się w architekturze. I jak analizie struktury gotyckich katedr nie musi towarzyszyć debata nad etyką średniowiecznej religii, tak i my nie oceniamy Las Vegas pod względem moralnym. Etyka reklam, przemysłu hazardowego i instynktu rywalizacji nie jest przedmiotem naszych rozważań, chociaż wierzymy, że powinna wchodzić w zakres szerszych, syntetycznych zadań architekta, których przeprowadzana tu analiza byłaby tylko jednym z aspektów. W tym kontekście analiza restauracji *drive-in* nie różniłaby się od analizy kościołów *drive-in*, ponieważ jest to studium metody, a nie treści. Analiza jednej zmiennej architektonicznej w oderwaniu od pozostałych jest akceptowalną formą działalności naukowej, o ile w końcowym projekcie wszystkie zmienne utworzą ponownie jedną całość. Analiza współczesnej urbanistyki amerykańskiej jest działalnością społecznie potrzebną o tyle, że dzięki niej my, architekci, możemy nauczyć się bardziej tolerancyjnie i mniej autorytarnie przygotowywać plany rewitalizacji centrów miast czy zagospodarowywania nowych obszarów. Poza tym nie ma powodu, dla którego analizowane tutaj metody perswazji komercyjnej i *skyline* sztyldów nie miałyby służyć rozwojowi miast i kultury. Aczkolwiek to akurat nie zależy tylko od architekta.

### **Billboardy są prawie w porządku**

Architekci potrafiący przyswoić sobie lekcję prymitywnej architektury wernakularnej – na tyle, by zaakceptować wystawę w rodzaju „Architektura bez architektów” – lub przemysłowej architektury wernakularnej – na tyle, by zaadaptować ją na wernakularyzm elektroniczny lub przestrzenny w rodzaju zawitych neobrutalistycznych i neokonstruktywistycznych megastruktur – z trudem uznają słuszość

komercyjnego wernakulajizmu. Artysta, aby stworzyć coś nowego, może sięgnąć po elementy stare lub już istniejące. To prawda na nowo odkryta przez twórców pop-artu. Przyjęcie przez nas do wiadomości istnienia komercyjnej architektury w skali szosy wpisuje się w tę tradycję.

Architektura modernistyczna nie tyle wykluczała komercyjny wernakularyzm, ile próbowała go przewyższyć, wymyślając i narzucając swój własny, ulepszony i uniwersalny wernakularyzm. Odrzuciła kombinację sztuki wysokiej i niskiej. Włoski krajobraz zawsze harmonijnie łączył to, co pospolite, z tym, co witruwiańskie: *contorni*[2] wokół *duomo*[3], pranie *portiere*[4] wiszące w poprzek *portone*[5] prowadzącego do apartamentów *padrone*[6], *supercortemaggiore*[7] na rromańskiej apsydzie. W naszych fontannach nigdy nie bawiły się gołe dzieciaki, a I.M. Pei nigdy nie będzie szczęśliwy na Route 66.

## **Architektura jako przestrzeń**

Architektów najbardziej oczarował jeden element włoskiego krajobrazu: *piazza*[8]. Łatwiej jest lubić jego tradycyjną, dostosowaną do skali pieszego, misternie zamkniętą przestrzeń niż *sprawl* Los Angeles i Route 66. Architekci zostali wychowani w kulcie Przestrzeni, a najłatwiej radzić sobie z przestrzenią zamkniętą.

W ciągu ostatnich czterdziestu lat teoretycy modernizmu (z wyłączeniem niekiedy Wrighta i Le Corbusiera) całą swoją uwagę poświęcili przestrzeni jako podstawowemu elementowi odróżniającemu architekturę od malarstwa, rzeźby i literatury. Ich definicje chlubią się wy-

jątkowością tego medium; i chociaż rzeźbie i malarstwu można czasem przyznać prawo do przestrzenności, to rzeźbiarska lub malarska architektura jest niedopuszczalna, bowiem Przestrzeń jest święta.

Architektura purystyczna była częściowo reakcją na dziewiętnastowieczny eklektyzm. Gotyckie kościoły, renesansowe banki, jakobińskie rezydencje nie kryły się ze swoją malowniczością. Mieszanie stylów oznaczało mieszanie mediów. Udekorowane na historyczną modłę budynki budziły jednoznaczne skojarzenia i czyniły romantyczne aluzje do przeszłości po to, by przekazać dosłowne treści symboliczne: kościelne, narodowe lub programowe. Definicje architektury jako przestrzeni i formy na usługach konstrukcji i programu funkcjonalnego okazały się niewystarczające. Wzajemne nakładanie się na siebie różnych dyscyplin być może osłabiło architekturę, ale wzbogaciło znaczenie.

Architekci modernizmu porzucili tradycję ikonograficzną, w której malarstwo, rzeźba i grafika były połączone z architekturą. Delikatne hieroglify na potężnym pylonie, archetypowe inskrypcje na rzymskim architrawie, mozaiki w San Apollinare, wszechobecne tatuaże pokrywające kaplicę Giotto, uświęcone hierarchie wokół gotyckiego portalu, a nawet iluzjonistyczne freski w weneckich pałacach – we wszystkich zawarty jest przekaz wykraczający poza ich ornamentalny wkład w przestrzeń architektoniczną. Synteza sztuk w architekturze modernizmu zawsze była uznawana za coś pozytywnego. Ale nikt nie malował na Miesie. Malowane panele – dzięki krytym łączeniom – były wprowadzane niezależnie od konstrukcji; rzeźba stała wewnątrz lub gdzieś w pobliżu, ale rzadko na budynku. Obiekty sztuki były wykorzystywane do podkreślania przestrzeni architektonicznej kosztem ich własnego przekazu. Kolbe w pawilonie barcelońskim

stanowił co najwyżej tło dla zorganizowanej przestrzeni: przekaz był przede wszystkim architektoniczny. W większości modernistycznych budynków miniaturowe szyldy przekazywały wyłącznie najpotrzebniejsze informacje – na przykład: LADIES na oznaczenie damskiej toalety – drobne, niechętnie wprowadzane elementy.

## **Architektura jako symbol**

Krytycy i historycy dokumentujący „upadek popularnych symboli” w sztuce wsparli ortodoksyjnych architektów modernizmu odrzucających symbolikę form jako wyraz i wzmocnienie treści – znaczenie miało być przekazywane nie poprzez aluzję do form znanych z historii, lecz poprzez inherentne, fizjonomiczne właściwości samej formy. Tworzenie formy architektonicznej miało być procesem logicznym, wolnym od obrazów dawnych doświadczeń, determinowanym wyłącznie przez funkcję i konstrukcję, oraz sporadycznie, jak zasugerował Alan Colquhoun[9], wspieranym przez intuicję.

Ostatnio jednak niektórzy krytycy zaczęli zadawać pytanie, ile treści może tak naprawdę przekazać abstrakcyjna forma. Inni pokazali, że funkcjoniści – niezależnie od ich zapewnień – stworzyli, głównie bazując na aktualnych ruchach artystycznych i industrialnym wernakularyzmie, własny katalog form. Natomiast ich współcześni epigoni, tacy jak grupa Archigram – deklarując mniej więcej to samo – zwrócili się w stronę pop-artu i przemysłu kosmicznego. Tak czy inaczej, większość krytyków zlekceważyła ikonografię, która przetrwała w komercyjnej sztuce popularnej, perswazyjną heraldykę wszechobecną w naszym otoczeniu: począwszy od stron reklamowych w „New Yorkerze”, na wielkich billboardach w Houston kończąc. Ich

teoria „degradacji” architektury symbolicznej w dziewiętnastowiecznym eklektyzmie zamknęła im oczy na wartość architektury figuratywnej powstającej przy szosach. A jeśli już nawet ktoś dostrzega ten „przydrożny eklektyzm”, to natychmiast go odrzuca, gdyż w równym stopniu obnosi się on z banalnymi symbolami sprzed dekady co ze stylem sprzed wieku. Ale w sumie czemu nie? Dziś czas płynie szybko.

Motel Miami Beach Modern, stojący przy ponurym odcinku szosy gdzieś w południowym Delaware, roztacza przed zdżozonym kierowcą wizję gościnnego luksusu tropikalnego kurortu, próbując przekonać go, by zrezygnował z postoju w Motelu Monticello, wystawnym przybytku leżącym tuż za granicą stanu Virginia. Prawdziwy hotel w Miami nawiązuje do międzynarodowej elegancji brazylijskiego kurortu, która z kolei wywodzi się ze stylu międzynarodowego środkowego Corbu. Ta ewolucja od „wysokiej”, przez „średnią”, do „niskiej” proweniencji zajęła jedynie trzydzieści lat. Dziś „środkowa”, neoeklektyczna architektura lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku jest mniej interesująca niż komercyjne adaptacje. Przydrożne kopie Eda Stone’a są ciekawsze niż prawdziwy Ed Stone.

Fragment książki *Uczyć się od Las Vegas. Zapomniana symbolika formy architektonicznej*, wydanej przez Wydawnictwo Karakter.

*Fot. Thomas Wolff, Wikimedia Commons*

\*\*\*

[1] Richard Poirier, *T.S. Eliot and the Literature of Waste*, „The New Republic”, 20 maja 1967, s. 21 (wszystkie cytaty w tłumaczeniu Anny Porębskiej)

[2] *Contomo* (wł.) – dodatki, elementy rozmieszczone dookoła (przyp. tłum.)

[3] *Duomo* (wł.) – katedra (przyp. tłum.)

[4] *Portiere* (wł.) – dozorca (przyp. tłum.)

[5] *Portone* (wł.) – portyk, główne wejście do budynku (przyp. Tłum.)

[6] *Padrone* (wł.) – właściciel (przyp. tłum.).

[7] *Supercortemaggiore* (wł.) – benzyna produkowana przez włoski koncern Agip w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, sygnowana słynnym logo projektu Luigiego Brogginiego przedstawiającym szcścionożnego psa (przyp. tłum.).

[8] *Piazza* (wł.) – plac (przyp. Tłum.)

[9] Alan Colquhoun, *Typology and Design Method*, „Arena. Journal of the Architectural Association”, czerwiec 1967, s. 11-14.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut  
Wolności - Centrum Rozwoju  
Społeczeństwa Obywatelskiego  
ze środków Programu Rozwoju  
Organizacji Obywatelskich  
na lata 2018 - 2030



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano  
ze środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego