

PRZEKŁADY / TRANSLATIONS

ANTHONY VIDLER

ARCHITEKTURA W POSZERZONYM POLU

Ten, kto pierwszy uczynił porównanie między malarstwem a poezją był człowiekiem subtelnym, który odczuwał na sobie podobne oddziaływanie obu tych sztuk. One obie – jak odczuwał – przedstawiają rzeczy nieobecne jako istniejące przed nami, pozór jako rzeczywistość; obie łudzą, a złudzenie to nam się podoba.

Drugi próbował wnikać w sedno owego upodobania i odkrył, że w obu sztukach wypływa ono z tego samego źródła. Piękno, którego pojęcie wysnuwamy najpierw z przedmiotów cielesnych, posiada ogólne prawidła, dające zastosować się do wielu innych rzeczy: do działań, myśli, jak też do form.

Trzeci, który rozmyślał nad wartością i podziałem tych ogólnych reguł, spostrzegł, że niektóre z nich mają większe znaczenie dla malarstwa, inne zaś dla poezji; że więc w wypadku tych pierwszych malarstwo poezji, w wypadku tych drugich poezja malarstwu może przyjść z pomocą poprzez objaśnienia i przykłady.

Pierwszy był amatorem, drugi filozofem, trzeci krytykiem¹.

Gotthold Ephraim Lessing

Atakując modę na porównywanie i przenikanie się sztuk malarstwa i poezji, a także podkreślając wyjątkową rolę każdej ze sztuk, opartych na swoich własnych środkach reprezentacji – poezji jako formy narracyjnej i malarstwa, które utrwała pewien moment – Lessing spowodował, jak określił to Hubert Damisch, wielki kulturowy szok dla osiemnastowiecznej teorii i zainicjował

¹ G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, opr. naukowe M. Menckel, tłum. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012, s. 3 [przypis od Redakcji].

trwającą do dziś dyskusję. Jaka jest zatem specyfika każdej ze sztuk i czym by to było, jeśli miałyby korespondować z wyjątkowością medium każdej z nich?²

Jeśli to prawda, że malarz naśladować, sięga po środki i znaki inne niż te, których używa poeta, czyli rozdysponowane w przestrzeni formy i kolory, podczas gdy środkami poezji są artykułowane, następujące po sobie w czasie dźwięki, i jeśli niepodważalnym jest, że znaki powinny trwać w naturalnej i prostej relacji z oznaczanym obiektem, to znaki, które są zestawione obok siebie, mogą wyrażać jedynie zestawione obok siebie obiekty, tak jak i znaki, które następują po sobie, mogą jedynie dokonywać translacji obiektów lub ich następujących po sobie elementów. Obiekty lub ich elementy, które są ze sobą zestawione, nazywa się „ciałami”. A zatem ciała, z ich oczywistymi cechami, są obiektami właściwymi malarstwu. Obiekty lub ich części rozdysponowane w porządku następstwa, ewokują, najogólniej rzecz ujmując, działania. Działania są zatem właściwe poezji.

Blisko dwieście pięćdziesiąt lat po tym, jak Gotthold Lessing opublikował swojego *Laokoona* (1766), esej, w którym podjął próbę zdefiniowania malarstwa, rzeźby i literatury na gruncie specyfiki ich mediów i ich niezbywalnej zdolności do przedstawiania przestrzeni i czasu, oraz ponad sześćdziesiąt lat po Clementa Greenberga odpowiedzi na Lessinga w jego *Towards a Newer Laocoön* (1949), kwestia wydaje się nadal nierozstrzygnięta, zwłaszcza w przypadku architektury³. Choć Lessing nie pisze w swoim esej o architekturze, problem ten zawsze krążył nad tym specjalnym przypadkiem sztuki, która ani nie jest powiązana z malarstwem, ani z rzeźbą czy, rzecz jasna, z poezją lub prozą, lecz mimo to czerpie ze wszystkich wspomnianych sztuk i w nich uczestniczy.

Pragnę tu zaproponować perspektywę spojrzenia na kilka kwestii związanych z debatami wokół architektury, specyfiki jej prezentacji, reprezentacji i, jak już powiedziano, oglądu. W obliczu zintensyfikowanego – za sprawą takich praktyk jak performans, sztuka instalacji, sztuka site-specific, land art i innych – zacierania się różnic między malarstwem, rzeźbą i architekturą, „specyfika medium” ponownie wyłoniła się jako kluczowe pojęcie krytyczne. W jaki sposób definiujemy, a tym samym zapewniamy, indywidualną integralność każdej ze sztuk jako praktyki, gdy nie istnieje już żaden podział na to, co przestrzenne i to, co tekstualne, czy, co bardziej problematyczne w przy-

² Wersja tego eseju po raz pierwszy ukazała się w „Artforum” 2004, 42(8), s. 322–323 [Przekład na podstawie: A. Vidler, *Architecture's Expanded Field*, w: *Architecture Between Spectacle and Use*, red. A. Vidler, Williamstown, MA/New Haven–London 2008, s. 143–154. Redakcja dziękuje bardzo prof. Emily Apter za zgodę na przekład tekstu jej zmarłego męża].

³ C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoön*, „Partisan Review” 1940, 7(4), s. 296–310.

padku rzeźby i architektury, na to, co, odpowiednio, estetyczne i funkcjonalnie skonstruowane jako przestrzenne? Gdy tacy artyści jak Vito Acconci eksperymentują z architekturą, a tacy architekci jak Frank Gehry wydają się zaabsorbowani rzeźbiarską formą budynku w takim samym stopniu, co jego funkcjonalnością, wydaje się, że to, co Rosalind Krauss niegdyś określiła jako „poszerzone pole” rzeźby, nawiedziło również architekturę⁴, czy też, jak pokazują eksperymentalne konstrukcje Dana Grahama i innych, architektura nawiedziła rzeźbę.

Jednak nadal podejrzewamy, że istnieje zasadnicze rozróżnienie wpisane w sposoby użytkowania każdej sztuki, które wykracza poza proste napięcie między funkcją a formą, użytecznością i bezużytecznością. A, jak przeczuwał Kant, takich różnic poszukiwano od oświecenia. W architekturze problem ten został określony w kategoriach dualistycznego konfliktu między sztuką a życiem. Filozof i matematyk Jean le Rond d'Alembert wyłożył ten problem najbardziej zwięźle, definiując architekturę jako „upiększoną maskę naszego największego pragnienia”, co oznaczało, że w oku filozofa architektura nie była niczym innym jak tylko estetycznym lub „retorycznym” dodatkiem do [jej funkcji] schronienia. Od tamtego czasu można interpretować wszystkie próby określenia „istoty” architektury jako pragnienie redukcji tego dualizmu do jakiejś jedności. Stąd wzięły się odwołania albo do architektury czystej metafizycznej wzniosłości (od Johna Ruskina po Louisa I. Kahna), albo czystego funkcjonalizmu (od Jeana-Nicholasa-Louisa Duranda po Hannesa Meyera) i wszystkich odcieni funkcjonalistycznej estetyki mieszczących się w ramach tego spektrum. Każda faza modernizmu przekształcała to równanie podług własnych standardów politycznych i estetycznych. A zatem „funkcję” wprowadzono do strukturalnej spójności lub ekonomii przestrzennej, podczas gdy „metafizyka” była definiowana jako duchowe uniesienie lub efekt wzniosłości. Inne, nowsze teorie postulowały prymat „programu”, władzy „znaku” czy powrót do „tradycji”. Ostatnio debaty na temat natury architektury, choć już nie tak zajadłe i bardziej eklektyczne niż w okresie dojrzałego modernizmu, krążą wokół kluczowej roli „diagramu” – propozycji ujęcia funkcji i przestrzeni jako jedności oraz efektu płaszczyzny – w estetycznym odwołaniu do efek-

⁴ R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, 8, s. 30–44 [Esej ten ukazał się w książce: R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA 1986, s. 277–290; polski przekład tej książki i zamieszczonego w niej eseju, niestety niezbyt udany: R. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, w: eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 275–288. Cytaty i pojęcia, choć niekiedy częściowo zbieżne z istniejącym polskim tłumaczeniem, przekładam sam na podstawie oryginalnego tekstu – przyp. tłum.].

tów nowych materiałów odlewanych i formowanych, poddanych rzeźbieniu za pomocą programów cyfrowych.

Rzeczywista niejasność rozróżnienia między rzeźbą a architekturą pojawiła się, rzecz jasna, w momencie, gdy modernizm sięgnął po abstrakcję jako formalny język obu sztuk. Choć rzeźba reprezentowała postać, a architektura historyczne style, to niewiele dyskutowano o ich wspólnej płaszczyźnie, do chwili, gdy Auguste Rodin połączył powierzchnię drzwi z przestrzenią swych rzeźbiarskich form i do czasu, gdy kierunki konstrukttywizmu i neoplastycyzmu zdecydowały, że abstrakcyjne formy w przestrzeni służyć będą w równym stopniu architekturze, rzeźbie, malarstwu i sztukom graficznym. Greenberg próbując uratować malarstwo przed inwazją reliefów, popłonu *Reliefów naróżnych* Władimira Tatlina, usiłował zdefiniować płaskość – ślad na płótnie – jako czynnik rozstrzygający.

Owa niejasność była obecna przynajmniej od lat 60., gdy równolegle za uważać można było inspiracje teorią i praktyką architektoniczną Dana Grahama, tak jak i konstrukcje Louisa I. Kahna sięgającego po „minimalistyczną” estetykę bliską tej, którą opracował Donald Judd i jego rówieśnicy. Jednak w obliczu obecnych poszukiwań cyfrowej formy, typowych dla architektury Franka Gehry’ego i jemu współczesnych oraz rzeźbiarzy takich jak Richard Serra, te rozróżnienia wydają się spoczywać w wąskim obszarze między „użytecznością” a „bezużytecznością”.

Takie neokantowskie kategorie, które pochodzą ze słynnego, dokonanego przez filozofa, rozdziału między sztukami dającymi czystą, obiektywną przyjemność, i tymi o społecznej użyteczności, równie dobrze mogły być w użyciu, gdy społeczne zastosowanie i przestrzenne doświadczenie rzeźby stanowiło zagadnienie percepcji z zewnątrz. Obecnie, wraz z pojawieniem się w sferze publicznej instalacji rzeźbiarskiej jako przestrzennej konstrukcji i koniecznością zaangażowania do odbioru, na przykład *Skręconych elips* Richarda Serry, ciała w ruchu i percypującego oka, pytania o „użyteczność” w tradycyjnych kategoriach stają się wątpliwe. Jak na przykład rozróżniamy „użyteczność” publicznego placu jako przestrzennej i rekreacyjnej przestrzeni i tego samego placu, na którym znajduje się dzieło takie jak *Przechylony łuk* Serry? W obu przypadkach wydają się one zajmować obszar niegdyś zdefiniowany jako architektoniczny, a wspólnie tworzą przestrzenną jednostkę, całkowicie inną od tej, którą niegdyś stanowiła wolnostojąca rzeźbiarska figura w centrum placu. *Przechylony łuk* jest jednocześnie rzeźbiarski i architektoniczny; podobnie, współcześni architekci utrzymują, że zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne formy ich budynków są zarazem architektoniczne, jak i rzeźbiarskie. Oba typy obiektów są doświadczane nie tylko haptycznie, za sprawą projekcji, ale też optycznie, wzrokowo; oba w podobny sposób dominują nad ciałem i od-

powiadają na nie; „użyteczność” obu opiera się na kombinacji doświadczenia, estetyki i funkcji.

Tu możemy powrócić do pierwszego, przeprowadzonego w 1979 roku przez Rosalind Krauss badania „poszerzonego pola” rzeźby. W tym przełomowym artykule Krauss tworzy diagram związków i różnic, które po raz pierwszy umiejscowiły „rzeźbę” lat 60. w relacji do innych, nie-rzeźbiarskich sztuk – krajobrazu i architektury. Dla niej właściwa rzeźba nie była uniwersalną, lecz historycznie określoną jakością zdefiniowaną przez jej monumentalizm i funkcję pomnika; stopniowa utrata takiej specyfiki rozpoczęła się wraz z *Bramą piekieł* Rodina i dopełniła się w momencie ostatecznej utraty „miejsca” [site] przez modernistyczną abstrakcję. Modernistyczna rzeźba była zatem nomadyczna. Do lat 50. ów awangardowy nomadyzm uległ wyczerpaniu i rzeźba zaczęła eksplorować zewnętrzne obszary – przeradzając się w coś, co nie było rzeźbą, ale też „nie-krajobrazem” i „nie-architekturą”. Owym „nie-miejscom” [non-sites] zostały następnie przypisane bardziej konkretne „nie-rzeźbiarskie” kategorie – „konstrukcje miejsca” (Robert Smithson, *Częściowo zakopana szopa*), „miejsca znaczone” (połączenia „krajobrazu” i „nie-krajobrazu”, takich jak *Spiralna grobla* Smithsona i *Podwójny negatyw* Michaela Heizera) oraz „struktury aksjomatyczne” (połączenia „architektury” i „nie-architektury”, takie jak twórczość Richarda Serry, Roberta Irwina i innych).

Interesuje nas tutaj właśnie ta ostatnia kategoria, która łączy ze sobą architekturę i jej przeciwieństwo. Ponieważ, jak twierdzi Krauss, „w każdej z tych struktur aksjomatycznych istnieje pewien rodzaj interwencji w rzeczywistość przestrzeni architektury [...] możliwość [...] mapowania aksjomatycznych cech doświadczenia architektury – abstrakcyjnych warunków otwarcia i zamknięcia – na rzeczywistość danej przestrzeni”⁵.

Jeśli twierdzenie to w prawdziwy sposób opisuje los rzeźby w jej postmodernistycznym polu, czyż nie można wyobrazić sobie podobnego, poszerzonego pola dla architektury w jej obecnym stanie, w okresie poszukiwań? Bo prawdą jest, że zarówno „krajobraz”, jak i „rzeźba”, czy raczej „nie-krajobraz” i „nie-rzeźba” wyłaniają się jako mocarne metafory pozwalające na zrozumienie nowej kondycji architektury. „Krajobraz” jawi się jako modus wyobrażania kontinuum między tym, co zbudowane, i tym, co naturalne, budynkiem i miastem, miejscem i terytorium, a „rzeźba” definiuje nowy rodzaj monumentalizmu – monumentalizm, by tak rzec, *bezformia* [informe], który kwestionuje polityczne konotacje dawnych pomników, a zarazem zachowuje „nie-monumentalną” rolę dla architektury.

⁵ Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, s. 41.

Po kilku dekadach narzuconej samej sobie autonomii architektura wkroczyła ostatnio w znacząco poszerzone pole. Wbrew neoracjonalizmowi, teorii czystego języka i postmodernistycznej gorączce cytatu architektura – tak jak rzeźba kilka dekad wcześniej – odnalazła nową formalną i programową inspirację w szeregu dyscyplin i technologii, od języka architektury po animację cyfrową. Podczas gdy wcześniejsi teoretycy próbowali wskazać indywidualne i esencjalne podstawy architektury, obecnie celebrytuje się różnorodność i pluralizm, jako że przepływy, sieci i mapy zastępują siatki, struktury i historię. Jeśli wcześniej szalały spory między zwolennikami Le Corbusiera i Palladia, obecnie studiuje się Henri Bergsona i Gilles’a Deleuze’a z uwagi na to, że antycypowali procesy pozaformalne. Bloby, roje, kryształ i sieci mnożą się jako paradygmaty budowanych form, podczas gdy oprogramowanie w dynamiczny sposób zastąpiło tradycyjne sposoby reprezentacji. Blisko dwieście pięćdziesiąt lat po tym, jak Gotthold Lessing w swoim *Laokonie* zapoczątkował poszukiwanie specyfiki medium, i ponad pięćdziesiąt lat po tym, jak Greenberg sformułował autorefleksyjną definicję nowoczesnego malarstwa, linie graniczne architektury pozostają nieokreślone.

A jednak u podstaw tych nowych formalnych eksperymentów leży poważna próba rekonstrukcji fundamentów dyscypliny, nie tyle na gruncie indywidualnych pojęć, lecz szerszych koncepcji uwzględniających poszerzone pole, której celem jest przezwyciężenie problematycznych dualizmów nękających architekturę od ponad stulecia: formy i funkcji, historycyzmu i abstrakcji, utopii i rzeczywistości, struktury i obudowy. W ciągu ostatniej dekady pojawiły się cztery nowe, dominujące, jednoczące zasady: idea krajobrazu, analogie biologiczne, nowe koncepcje „programu” i ponowne zainteresowanie eksploracją formalnych zasobów, możliwych do znalezienia w ramach samej architektury. To oczywiście nie przypadek, że te rzekomo nowe modele konceptualne są głęboko zakorzenione w historii architektonicznego modernizmu, a niektóre sięgają nawet renesansu, i że każdy z nich był proponowany jako jednocząca idea już w którymś momencie ostatnich dwustu lat.

Pierwsze, czyli pojęcie krajobrazu, które pochodzi od osiemnastowiecznych malowniczych ogrodów, z ich narracyjnymi ścieżkami spacerowymi i zaaranżowanymi widokami, uległo poszerzeniu o zagadnienia regionalnych i globalnych wizji miejskich form. Biorąc pod uwagę wczesny rozwój gatunku malarstwa krajobrazowego w Holandii i niderlandzkie doświadczenie aranżacji narodowego krajobrazu, to chyba nie przypadek, że wielu holenderskich architektów, takich jak Ben van Berkel i Caroline Bos z UNStudio oraz Winy Maas z MVRDV, inspirowało się ideą krajobrazu, sięgając po nią w swoich konstrukcjach cyfrowych modeli nowych miast i regionów zaprojektowanych

na podstawie przepływów danych i, na mniejszą skalę, nowych topologicznych form wewnętrznych krajobrazów domów.

Zagadnienie biologicznej formy silnie wpłynęło na architekturę i design w późnym wieku XIX, zwłaszcza po popularyzacji teorii Karola Darwina, prowadząc do eksperymentów charakterystycznych dla art nouveau. Później, w wieku XX, rozwój cybernetyki i wczesne badania nad DNA, włączając w to odkrycie podwójnej helisy, sprawił, że tacy teoretycy architektury jak Reyner Banham w latach 60. zaproponowali formę biologiczną jako kolejną rewolucję w architekturze. Charles Jencks podążał w tym kierunku w książce *Architecture 2000* z 1974 roku, w której przewidując kończy swój wykres „ruchów” architektonicznych „bioformą”. Współcześni architekci, tacy jak Greg Lynn, korzystali z tych teorii i rozwinęli nowy repertuar form, używając technik początkowo wykorzystywanych w oprogramowaniu do tworzenia animacji: poczynając od „bloba”, a ostatnio eksperymentując z formami złożonych organizmów, od motyli po meduzy, Lynn zaprojektował zestawy kawowe, które łączą się jak pancerze insektów i żółwi, oraz budynki, które wyrastają z ziemi jak wielkie kolorowe orchidee i karczochy.

Idea „programu” – jeszcze inny model – przeszła przemianę w pierwszym okresie awangardy z jej osiemnastowiecznego znaczenia jako ćwiczenia projektowego dla studentów architektury w szeroko zakrojony koncept regulujący i generujący formę według szczegółowego rozumienia jej funkcji. W latach 50. XX wieku idea ta została poszerzona przez takich teoretyków jak sir John Summerson, by przyjąć rolę głównego „źródła jedności” nowoczesnej architektury, choć została szybko zapomniana w okresie gorączkowego grzebania funkcjonalizmu pod warstwą postmodernistycznego historycyzmu. Obecnie tacy architekci jak Rem Koolhaas podjęli ideę programu jako sposobu rozsadzenia wszelkich konwencji tradycyjnego modernizmu architektonicznego i stworzenia podstawy dla architektury, która w realistyczny sposób konfrontuje się z obecną globalną polityczną, społeczną i gospodarczą rzeczywistością.

Wreszcie, wewnętrzne badanie form architektonicznych, poszukiwanie języka architektury, który nie jest, by tak rzec, aplikowany z zewnątrz, ale raczej rozwinął się z części składowych swojej własnej praktyki – coś w rodzaju formalistycznego Lessinga – jest wyraźnie zakorzenione w awangardowym modernizmie, a zwłaszcza w interpretacji czystej sztuki abstrakcyjnej, od Pieta Mondriana i Theo van Doesburga, po Petera Eisenmana, który sam „poszerzył” swoich poprzedników, czyniąc z architektów Giuseppe Terragni, a potem Andrei Palladia i Francesca Borrominiego paradygmaty formalnych transformacji. Paradygmaty te, choć na powierzchni wydają się różnić, i były gorąco debatowane przez ich głównych zwolenników (prawdo-

podobnie w poszukiwaniu sławy), łączy jednak fakt, że wspólnie opierają się na mechanizmie, który w każdym przypadku został nazwany, w nieco inny sposób, „diagramem”, sposobie działania i zarazem próbie przekroczenia binarnych kategorii modernizmu w celu zakreślenia nowego pola działania dla architektury, które porządkowałoby formę i funkcję matrycy informacji i ich animacji.

Ostatnio słowo „diagram” stało się w Stanach Zjednoczonych słowem działającym jak magiczna różdżka; czymś na kształt słowa „typ” w latach 70., „postmodernistyczny” w latach 80. i „blob” w latach 90. Każdy, ale to każdy, stosuje diagram. Diagram to w istocie „taniec chwili”, co, na pewnym poziomie, jest dziwne, ponieważ słowo to było po raz pierwszy wprowadzone do krytyki architektury w 1996 roku przez Toyo Ito. Omawiając architekturę Kazuyo Sejimy, napisał: „Ty (Sejima) widzisz budynek zasadniczo jako odpowiednik pewnego rodzaju przestrzennego diagramu używanego po to, by opisać w abstrakcyjnej formie codzienne aktywności, dla których ten budynek jest przeznaczony. Przynajmniej wydaje się, że twoim celem jest zbliżenie się do takiego uwarunkowania”⁶. Dla takiej architektury Ito ukuł pojęcie „architektury diagramu”. Od tego czasu rozpętała się burza wokół owego nieznaczącego słówka i każdy śpieszył oznajmić, że oni też, nie zapominajcie, tworzą architekturę diagramu. Bycie architektem diagramu było tak ważne, że Eisenman opublikował książkę pt. *Diagram Diaries*, która jednoznacznie dowodzi, że nie tylko tworzył diagramy dłużej niż ktokolwiek inny, ale że robił to w całej swojej profesjonalnej karierze; w istocie, to właśnie on, a nie nikt inny, wynalazł diagram⁷.

Gdzie indziej badałem różne iteracje diagramowych procedur i śledziłem epistemologię diagramów, wywodząc ją z badań Charlesa Pierce’a nad naturą znaków ikonicznych, a także pokazałem, w jaki sposób właściwe diagramy wkroczyły w dziedzinę już pełną różnych typów rysunków, od szkicu po *partii*, i przetransformowały ją w domenę gotową na zaawansowane obliczenia komputerowe. Jest tak, ponieważ diagram, jak pokazuje jego stosowanie przez badaczy koncentrujących się na krajobrazie, bio-blobistów, programowych ironistów i autonomistycznych formalistów, został stworzony jako gotowe narzędzie, by przystąpić i umotywować iteracje architektury za pomocą środków cyfrowych. Ów diagram może przyjąć postać map, przeformułowanych i wyabstrahowanych za sprawą różnych typów informacji dotyczących „podłoża”: może zawierać typologie pochodzące ze struktury naturalnej, od skóry po DNA; może łączyć w jedną, złożoną postać szereg

⁶ T. Ito, *Diagram Architecture*, „El Croquis” 1996, 77(1), s. 18.

⁷ P. Eisenman, *Diagram Diaries*, New York 1999.

informacji, od technicznych po społeczne, a przez to niemożliwych do syntezy w tradycyjne *partii*; może pozwalać na złożone badanie uwarstwionych form zaczerpnięte z analizy miejsc, budynków czy obiektów, mające na celu tworzenie nowych form.

W kategoriach, które nawiązują do rzeźbiarskiego pola Krauss, możemy odnaleźć kombinacje architektury i krajobrazu, architektury i biologii, architektury i programu, architektury i architektury wytwarzającej nowe wersje „nie-krajobrazu” oraz „nie-rzeźby”, która jednak jest nie-dokładnie-architekturą. Albo przynajmniej „nie-dokładnie-architekturą”, jak ją dotychczas doświadczałyśmy. A teraz, jak zauważyło wielu krytyków, wraz z dostępnością nowych technologii cyfrowych, owo poszerzone pole mierzy się z technologiami, które były aż nadto podporządkowane estetyce oprogramowania towarzyszącej każdemu nowemu programowi, czy będzie to AutoCAD, Rhino, czy Maya. Jednocześnie owym nowym modelom zarzuca się nowy rodzaj dogmatyzmu, utopijne totalizacje lub apolityczne formalizmy.

Mimo to czuję, że przedstawiają one po prostu etap w eksperymentalnym badaniu języków i technik, które, jeśli stosowane w inteligentny sposób, może zaoferować, a niekiedy już zaoferowało, krytyczne odpowiedzi na pytania znajdujące się na agendzie modernizmu. Jednak dotychczas nie znaleziono analogicznych, satysfakcjonujących rozwiązań na gruncie polityki, czy architektury: pytanie o mieszkalnictwo, które nadal nawiedza architekturę i kwestię zagospodarowania na globalną skalę; problem zwiększającego się zagęszczenia w wyniku nagłych przyrostów ludności i niedoboru dostępnej ziemi; kryzys ekologiczny związany z zasobami i sposobami konserwacji, który, wraz z radykalnymi zmianami klimatycznymi i zmniejszającymi się zasobami energii, stwarza bardziej podstawowe problemy dla architektury niż te, które były adresowane jedynie przez nowe rozwiązania na gruncie materiałów i „zielonego budownictwa”.

Stawianie takich pytań wspierane jest przez nowe techniki modelowania, asymilacji, integracji, a wreszcie tworzenia danych wszelkich rodzajów, by konsekwencje programowych decyzji mogły być poddane ocenie w ramach alternatyw projektowych. Owe alternatywy nie pojawiają się po prostu jako przypadkowe możliwości pośród pięknych płaszczyzn i kształtnych blobów. Przybierają raczej postać tez ujętych w formę, które proponują polityczne, społeczne i technologiczne interwencje, sugerując przy tym, jak zwykle, krytykę dotychczasowego stanu rzeczy. Podsumowując, owa nowa nowoczesność ciągle, z awangardowym polotem, zadaje pytania dotyczące problemów dnia dzisiejszego, ale obecnie sięga po wiedzę zdobytą z perspektywy czasu i prawdziwie historycznego rozumienia tego, co nowoczesne. Nie będzie chyba przesadą stwierdzić, że to poszerzone pole architektury wiele zawdzięcza posze-

zeniu pola rzeźby. Sztuki przestrzenne łączą zatem swoje rozszerzone pola nie tyle w celu zatarcia różnic, czy erozji ich czystości, ale w celu konstrukcji nowych wersji tego, co, po raz pierwszy, może stanowić prawdziwie ekologiczną estetykę.

Przełożył Filip Lipiński

BIBLIOGRAFIA

- Eisenman P., *Diagram Diaries*, New York 1999
Greenberg C., *Towards a Newer Laocoön*, „Partisan Review” 1940, 7(4), s. 296–310
Ito T., *Diagram Architecture*, „El Croquis” 1996, 77(1), s. 18
Krauss R., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 275–288
Krauss R., *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, 8, s. 30–44
Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, opr. naukowe M. Menckel, tłum. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012, s. 3
Vidler A., *Architecture’s Expanded Field*, w: *Architecture Between Spectacle and Use*, red. A. Vidler, Williamstown, MA/New Haven–London 2008, s. 143–154

Anthony Vidler (1931–2023)

The Cooper Union for the Advancement of Science and Art

ARCHITECTURE’S EXPANDED FIELD

Summary

This text is a translation into Polish of an essay originally published as A. Vidler, “Architecture’s Expanded Field”, in: *Architecture Between Spectacle and Use*, ed. A. Vidler, Williamstown, MA/New Haven–London 2008, pp. 143–154. This theoretical study looks at the “expanded field” of contemporary architecture, its diverse modes, iterations and combinations with other domains such as sculpture or landscape using the diagrammatic model introduced by Rosalind E. Krauss for her consideration of 20th-century sculpture. Vidler discusses different types of architecture dominant in the last decades of the 20th and the beginning of the 21st century, pointing to the most recently dominant model called “diagram architecture”.

Keywords:

diagram, architecture, expanded field, blob, postmodernity, Rosalind Krauss