

---

Waldemar LESZKIEWICZ

Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej

## POSZERZANIE ZAKRESU UMIEJĘTNOŚCI STUDENTÓW PRZEWIDZIANYCH W PODSTAWACH PROGRAMOWYCH NA PRZYKŁADZIE REALIZACJI ARCHITEKTONICZNEJ PRACY DYPLOMOWEJ

Praca przedstawia przykład realizacji pracy dyplomowej z zakresu projektowania architektonicznego, której zadanie poszerzono w stosunku do podstaw programowych wprowadzając wymóg sformowania teoretycznej koncepcji będącej rozwinięciem idei z zakresu sztuki – tu projekcji rzeczywistości Pieta Mondriana – i wykształcenia w oparciu o nią dyplomowego rozwiązania architektonicznego.

Stałym problemem w nauczaniu architektury jest poszukiwanie dróg poszerzenia zakresu wiedzy, umiejętności i zadań. Szczególnie w przypadku takich egzaminów doniosłych, jakimi są prace dyplomowe magisterskie. W przypadku tychże egzaminów, do których przygotowuje się w Zakładzie Technik Wizualnych Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej, realizowane to jest poprzez tworzenie swego rodzaju wyzwań. Poprzez stawianie przed dyplomantami trudnych do realizacji celów i nietypowych zadań.

Przykładem może tu być praca dyplomowa studentki Magdaleny Piepki. Zadaniem było rozwinięcie metody twórczej mistrza z innego obszaru sztuki, tu Pieta Mondriana, i zastosowanie jej dla ukształtowania obiektu architektonicznego. Zadanie to, właśnie swego rodzaju wyzwanie, zostało dopasowane do osobowości studentki, jej doświadczeń i zainteresowań związanych z drugim kierunkiem na jakim jednocześnie studiuje – malarstwem na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Generalnie można powiedzieć, że problem stosunku architektury wobec sztuki mistrzów, to przede wszystkim problem odniesień do twórczości mistrzów samej architektury. Jednakże istnieje także bardziej ogólny, może i ciekawszy, aspekt tego tematu. Stosunek wobec sztuki mistrzów szerszej pojętego zakresu niż tylko sama

architektura. Dotyczyć to może mistrzów sztuk plastycznych, jak malarstwo czy rzeźba, ale także muzyki, literatury, czy w końcu mistrzów filozofii lub jeszcze szerzej kultury. Relacje tego rodzaju istniały zawsze i zawsze będą obecne. Należy dodać, że tym bardziej interesujące im dziedziny wzajemnych oddziaływań bardziej od siebie odległe. Zawsze też są to relacje obustronne.

I tak, na początku XX wieku, w okresie przedmodernistycznym, to właśnie architektura wraz z mechaniką była źródłem inspiracji dla szeroko rozumianej sztuki. Dla malarzy, rzeźbiarzy, poetów i innych twórców.

Dopiero ostatnio, pod koniec tegoż XX wieku, możemy obserwować zjawisko odwrotne. To znaczy poszukiwanie inspiracji architektonicznych w obszarze sztuk plastycznych i innych, w różnych zakresach szeroko rozumianej kultury. Relacje tego typu występują, w różnym stopniu nasilenia na różnych obszarach. Wszędzie jednak są czytelne.

Poszukując przykładów stosunkowo współczesnych można, w przypadku filozofii wskazać na relacje z kierunkiem nazywanym dekonstrukcją: „Koncepcja i technika analityczna, rozwinięta przez francuskiego filozofa i krytyka Jacquesa Derridę. Dekonstrukcja będąca przede wszystkim wnikliwą analizą tekstów literackich, w której pomija się socjohistoryczny kontekst oraz jego zamierzoną wymowę, natomiast postrzega się je jako pole wzajemnego oddziaływania powierzchniowych założeń i znaków, znalazła szerokie pole inspiracji w architekturze.”<sup>1</sup>

W przypadku szeroko rozumianej kultury, możemy przywołać tu przykład semiotologii, która w ostatnich latach była tak modna wśród architektów: „Jeśli jednak rozpatrywać ją jako metodę krytyczną, koncentrującą się raczej na związkach i relacjach niż na naciąganych „faktach” i traktującą o kulturowych odniesieniach, a nie o burżuazyjnych uzurpacjach, nie sposób odmówić jej zasadniczej roli w upowszechnianiu tendencji postmodernistycznych w krytyce i sztuce.”<sup>2</sup>

Tak więc relacje te występują i w oczywisty sposób są to relacje bardzo różne. Niektóre są czystym naśladownictwem dominujących akurat nurtów czy form, co trochę przypomina jeden z kierunków późnorenansowej sztuki włoskiej – manieryzm. Inne, które swoimi decyzjami przypominają z kolei eklektyzm XIX wieku. Ale są też przykłady działań będących twórczym rozwijaniem myśli poprzedników i poszukiwaniem kontynuacji.

Możemy przywołać tu wiele różnych, mniej lub bardziej subiektywnych, przykładów, których pokrewieństwo i oddziaływanie w stosunku do różnych realizacji

i doktryn zakresu sztuki jest czytelne. Niezależnie od tego czy jest deklarowane czy nie.

- w przypadku malarstwa; przykładem odniesienia do twórczości Picassa może być zrealizowany przez Philipa Johnsona, za pomocą konstrukcji Panelitowych, pawilon wejściowy (Gate House), New Canaan, Connecticut, 1995.<sup>3</sup>
- w przypadku rzeźby; takim przykładem odniesienia do twórczości Aleksandra Caldera, na przykład jego pracy „Wszystki świat” z 1934 roku, może być praca grupy „Asymptote” pod tytułem Stalowa Chmura (Steel Cloud), West Coast Gateway, Los Angeles, Kalifornia, 1988 (projekt).<sup>4</sup>

W przypadku omawianej tu pracy dyplomowej, zadanie to wymagało przeprowadzenia prac studialnych w zakresie:

- zbadania i zdefiniowania koncepcji przestrzeni Pieta Mondriana,
- rozwinięcia tej koncepcji w koncepcję przestrzeni architektonicznej,
- wykreowanie w oparciu o nią architektonicznej metody projektowej, która posłużyłaby do realizacji projektu architektonicznego w wybranej przez autorkę lokalizacji i o określonym także przez nią przeznaczeniu.

Ustanowienie tak sprecyzowanego zadania projektowego, może rodzić szereg pytań. Po pierwsze, dlaczego zadaniem było oparcie się o twórczość artysty malarza, a nie muzyka czy pisarza, jeżeli już nie architekta? Po drugie, dlaczego źródłem inspiracji ma być twórczość akurat Pieta Mondriana, a nie innych, może bardziej współczesnych lub wyżej notowanych w potocznych klasyfikacjach twórców sztuki?

Wybór inspiracji spoza obszaru architektury był konsekwencją dążenia do uniknięcia możliwości nieświadomego popadnięcia w naśladownictwo. Z kolei, wybór inspiracji z obszaru sztuk plastycznych, malarstwa, jeżeli można tak powiedzieć w przypadku Pieta Mondriana, był następstwem przekonania, że poszukiwanie w obszarach dalekich od architektury, jak muzyka czy literatura, może powodować zbyt daleko idące utrudnienia. Natomiast ostateczna decyzja, czy ma to być kontynuacja w stosunku do idei Pieta Mondriana, czy sprzeciw pozostawała w gestii projektującego.

Wybór malarstwa Pieta Mondriana został podyktowany specyficznymi cechami jego sztuki, które wydają się przystające do potrzeb realizowanego zadania projektowego. A to dlatego, że jego malarstwo zrewolucjonizowało, naturalnie poprzez działalność grupy De Stijl, urbanistykę, architekturę oraz wszelkie inne sztuki użytkowe w początkach XX wieku. Powoduje to, że jego twórczość tworzy przestrzeń dla projektowania, nośną w możliwości kontynuacji pewnych jej rozwiązań. Ponadto, jego

teoria neoplastycyzmu wydaje się nie do końca wyczerpana, a dwuwymiarowe, według dzisiejszej terminologii, obrazy syntetyzujące, porządkujące i redukujące rzeczywistość trójwymiarową są nasycone napięciem, interesującymi metaforami i przenośniami.<sup>6</sup>

Dlatego można uznać, że Piet Mondrian to twórca koncepcji sztuki, która posiada czytelne odniesienia do architektury. Wydaje się też, że istnieją pewne korelacje w stosunku do tych najbardziej współczesnych jej nurtów.

Ale są też i pewne „mankamenty” przyjętego tu wzorca mistrza. Negatywy będące pochodną teozoficznej istoty jego sztuki (?), filozofii (?).<sup>7</sup> Temat ten najlepiej obrazuje cytat wypowiedzi mistrza: „Jeśli stosunek równowagi w naturze – pisze artysta – przedstawić poprzez pozycję, wymiar i wartość naturalnych form zjawisk i ich barw, ukształtuje się on abstrakcyjnie poprzez pozycję, wymiar i wartość linii prostych i płaskich prostokątów koloru.”<sup>8</sup> I dalej: „Wychodząc od tego, co widzialne (...) przestrzeń nie jest przedstawiana przez naturalną plastyczność, ale przez abstrakcyjną zawartość przestrzenną tego, co płaskie; ruch – przez zespolone: ruch i przeciwrucho; barwa naturalna – przez płaską, doprowadzoną do jednoznaczności, a kapryśnie wygięta linia – przez prostą. Tak wypowiada się to, co relatywne – przez jednoznaczne; stanowi to bezpośrednio uzewnętrznienie absolutu.”<sup>9</sup>

Rozumieć je trzeba jako misję odkrycia prawd istotniejszych, znacznie przerastających sztukę swoją wagą i znaczeniem dla ludzi. Dlatego mógł Mondrian powiedzieć, że: „(...) przez bogacenie świadomości dorasta piękno do prawdy”.<sup>10</sup>

A zatem malarstwo dla Mondriana było przede wszystkim środkiem i metodą projekcji nadrzędnej idei Absolutu i filozoficznej koncepcji porządku świata. W żadnej mierze nie chodziło tu o odkrycie nowego kształtu plastycznego dla niego samego, czy też jako wzorca nowej myśli estetycznej. Jednak „przypadkowy” odbiorca może traktować je jako poszukiwanie estetyczne nowego języka sztuki. I tym stał się wkrótce neoplastycyzm. Poza wolą i zamierzeniami jego twórcy.

Pomijając te strony jego idei, skupiono się na metodzie projekcji rzeczywistości traktowanej jako przestrzeń trójwymiarowa. Pewnym umownym potwierdzeniem takiego widzenia problemu może być spojrzenie poprzez „pryzmat” mieszkania Pieta Mondriana. Było ono przedłużeniem jego artystycznych poszukiwań, ich trójwymiarową wersją kompozycji linii prostych, płaszczyzn w czerni, bieli i szarości, ale potem i koloru.

Prace projektowe nad zadaniem jej tematem, autorka prowadziła w rozbiciu

na szereg etapów:

Etap I. Analiza uformowania otoczenia. Wykonano ją, tak zwaną tu umownie, metodą Mondriana. To znaczy, przeniesiono obrysy i krawędzie trójwymiarowych obiektów kubaturowych miasta na dwuwymiarowe płaszczyzny obrazu. Zadanie to zrealizowano na przykładzie form urbanistycznych „w ogóle”, chociaż można tu doszukać się także odniesień do charakteru zabudowy miasta Sopotu, gdyż tę lokalizację wybrała autorka.

Etap II. Analiza funkcjonalno-przestrzenna i programowa projektowanego obiektu. Prace prowadzone były dla wykształcenia wiążącego się z otoczeniem trójwymiarowego rozwiązania funkcjonalno-konstrukcyjnego bez rozwiązania formy. Stworzono swego rodzaju „trójwymiarową strukturę możliwości”. Prace te przeprowadzono na przykładzie obiektu kubaturowego o funkcji wystawienniczej i recepcyjnej, lokalizowanego w rejonie głównej ulicy miasta prowadzącej na moło.

Etap III. Projekcja wykonanych w pierwszym etapie dwuwymiarowych obrazów na „trójwymiarową strukturę możliwości”. W tym etapie autorka zastosowała własną metodę, tak zwaną tu „Projekcją Wstecznej”. Wypracowała ją w wyniku przeprowadzonych badań i studiów nad zdefiniowaniem „architektonicznej przestrzeni Mondriana”, określeniem jej cech charakterystycznych i możliwości zastosowania dla realizacji rozwiązań architektonicznych.

Generalizując, polega ona na rzutowaniu dwuwymiarowych obrazów Mondriana na trójwymiarową przestrzeń budynku. Rzutowaniu na jego elewacje i poprzez nie na wnętrza, na wewnętrzne konstrukcje i systemy instalacji. W efekcie metoda projekcji, poprzez elewacje, ale także z góry i od dołu, stworzyła architektoniczną przestrzeń, którą można różnie ukształtować w zależności od głębokości projekcji i wyboru różnych elementów konstrukcji jako swego rodzaju ekranów projekcyjnych.

W efekcie, architektura zaprojektowanej trójwymiarowej przestrzeni oddaje, jak się wydaje, dwuwymiarowe efekty obrazów Pieta Mondriana i nasycza je swego rodzaju emocjami. Pozostaje pytanie czy także treściami teozoficznymi? Nie wchodząc szczegółowo w ten zakres rozważań, a biorąc pod uwagę stosunek Pieta Mondriana do modyfikowania jego sztuki – nie.

Konkluzja

Przedstawiona praca i jej metoda wydaje się być twórczym przeniesieniem idei jednej dyscypliny w przestrzeń innej, i jej rozwinięciem. Jest także potwierdzeniem istniejącej obecnie tendencji do ciągłego poszukiwania nowych idei, pomysłów

i pretekstów dla kształtowania architektury. Tendencji, która jest wynikiem braku jednej dominującej idei.

W interesującym nas tu zakresie można stwierdzić, że tylko prawdziwe wyzwania, które jednak muszą być dopasowane do możliwości i zainteresowań studenta są drogą do poszerzania zakresu wiedzy dekretowanego programem. Daje to także możliwość ponownego rozważenia i ewentualnie pogłębianie istniejących przemyśleń czy rozwiązań teoretycznych w działaniu projektowym. Zmierza do pogłębienia posiadanych już umiejętności i budowania skłonności do poszukania nowych dróg rozwoju. Wydaje się, że wnioski z tego doświadczenia można także przenieść na inne dziedziny nauczania.

#### Przypisy:

1. Thorne T., 1995, *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, Muza S.A., Warszawa, s. 70.
2. Tamże, s. 323.
3. Jodidio P., 1998, *Nowe formy, architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Taschen/Muza, s. 195.
4. Tamże, s. 36–37.
5. Piet Mondrian urodził się w 1872 roku w holenderskiej wiosce Amersfoort. Był jednym z pięciorga dzieci kalwińskiego pastora. Surowe zasady jego religii znacząco wpłynęły na późniejsze dokonania artysty. Mając 20 lat rozpoczął studia malarskie w Amsterdamie. Gdy miał 30 lat został wyznawcą mistycznego Kościoła teozoficznego. Od 1912 roku przebywał w Paryżu. Od 1921 roku pisał manifesty neoplastycyzmu i inne teoretyczne teksty. W 1938 roku wyjechał do Anglii, a stamtąd do Nowego Jorku. Umarł w 1944 roku.
6. Wrodzona tendencja do syntetyzowania daje się zaobserwować już w jego obrazach ekspresjonistycznych, jak słynny pejzaż z wiatrakami i polem maków. Do bezprzedmiotowości dochodził nie tylko drogą syntezy, ale też porządkowania przypominając słynne studium rysunkowe drzewa.
7. Zasadniczą dla uformowania teoretycznych podstaw neoplastycyzmu była znajomość z M.H.J. Schoenmaekersem, która przypadła na lata 1916–17, czyli na okres bezpośrednio poprzedzający wielkie odkrycie Mondriana. Jest on autorem Nowego obrazu świata (1915) i Matematyki plastycznej (1916). Jego teozoficzna teoria, jak i terminologia, stały się źródłem teorii i terminologii neoplastycyzmu. Odegrał decydującą rolę w tworzeniu się sztuki Mondriana.
8. Mondrian P., *Die neue Gestaltung...*, s. 38–39, cyt. za Kowalska B., *Sztuka...*, s. 130.
9. Tamże, s. 62, cyt. za Kowalska B., *Sztuka...*, s. 130.
10. Tamże, s. 67, cyt. za Kowalska B., *Sztuka...*, s. 131.

#### Literatura

1. Gombrich E. H., 1997, *O sztuce*, Arkady.
2. Jodidio P., 1998, *Nowe formy, architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Taschen/Muza SA.
3. Kowalska B., 1985, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Ilustracje:

Ryc. 1. Ideogram metody projektowej.

