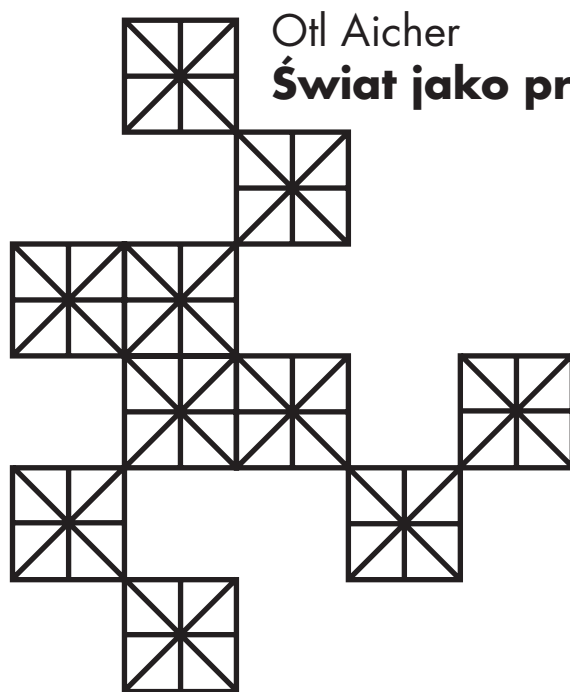


Świat jako projekt



Otl Aicher

Świat jako projekt

przełożyły

Renata Darda-Staab, Irena Dębek

redakcja naukowa polskiego wydania

Annette Siemes, Mariusz Wszolek

Tytuł oryginału: die welt als entwurf

Copyright © 1991 by Otl Aicher, 1992 by Inge Aicher-Scholl,
2014 by Florian Aicher

Copyright © 2015 by Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur
und Technische Wissenschaften GmbH & Co. KG, Rotherstrasse 21,
10245 Berlin, Germany

Copyright © 2016 by Wydawnictwo LIBRON

Copyright © 2016 by Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Wrocławski

Wrocław 2016

ISBN 978-83-65705-04-4

Publikacja sfinansowana ze środków Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji
Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego

Redakcja naukowa polskiego wydania: Annette Siemes, Mariusz Wszótek

Redakcja i korekta: Aleksandra Jastrzębska-Wiktor

Projekt okładki: Mariusz Wszótek

Skład: LIBRON

Współpraca wydawnicza Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa LIBRON

All Rights Reserved. Authorised translation from the German language edition published
by Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften GmbH
& Co. KG. Responsibility for the accuracy of the translation rests solely with Licensee
Name and is not the responsibility of Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur
und technische Wissenschaften GmbH & Co. KG. No part of this book may be reproduced
in any form without the written permission of the original copyright holder, Wilhelm
Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften GmbH & Co. KG.

Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner

al. Daszyńskiego 21/13

31-537 Kraków

tel. 12 628 05 12

e-mail: office@libron.pl

www.libron.pl

Spis treści

7	wstęp
11	wprowadzenie
19	kryzys moderny
33	rezygnacja z symboli
41	estetyczna egzystencja
47	trzecia epoka modernizmu
67	charles eames
71	hans gugelot
83	maszyny latające paula mc cready'ego
91	bauhaus i ulm
101	architektura jako obraz państwa
123	nienadający się do użytku przedmiot użytkowy
135	podpis
145	inteligentne budowanie
153	moje miejsce pracy jeszcze nie istnieje
159	kłopoty architektów i projektantów
167	wizerunek
187	swoboda grafika
197	nowe pismo
201	świat jako projekt
215	pośłowie

Wstęp

Mariusz Wszótek

Annette Siemes

Powód, dla którego zainicjowaliśmy tłumaczenie tekstów prezentowanych w niniejszej książce, można podać w jednym krótkim zdaniu: design jest komunikacją – i wszelkie komunikacje są designem.

Konsekwencje tego twierdzenia sięgają daleko i wymagają kilku wyjaśnień/komentarzy. Otl Aicher w projektowaniu prezentował podejście, które wychodziło od potrzeby uwzględnienia kontekstów społecznych i według którego to, co zaprojektowane, miałyby zaistnieć i funkcjonować. Zgodnie z takim podejściem każdy wytwarzany utwór, czy to fizyczny, czy ideowy, rozumiany jest jako wynik procesu projektowego, a jedno z centralnych twierdzeń wiążących się z takim nastawieniem to wymóg świadomego kształtowania nie tylko utworów, lecz również procesów i drogi prowadzących do ich powstawania. W ramach naszych studiów, dotyczących projektowania komunikacji, od lat pracujemy według tego zasadniczego podejścia, które wywraca niektóre rzeczy do góry nogami i wymaga zarówno od nas, jak i od studentów (wciąż odnawianej) gotowości, aby odejść od do tej pory ustalonej rutyny – czy to rutyny dydaktycznej, czy to zwyczajów oraz konwencji wyrażania i przedstawiania, krótko – komunikowania czegoś, co jest uznawane przez nas i innych

za założenie oczekiwane, normalne itp. Stawiając na ciągłe prowadzenie podstawowych badań zjawisk i konstruktów komunikacji oraz na to, że aby coś zrozumieć, trzeba to robić, próbujemy w ramach studiów communication design ponownie łączyć dwie sfery, które w obecnych czasach bywają niefortunnie oddzielane od siebie jako teoria i praktyka, a które Aicher opisuje jako ściśle ze sobą powiązane. Innymi słowy, chodzi (zarówno nam, jak i, tak jak go rozumiemy, Aicherowi) o obserwację społeczeństwa powstającego i istniejącego na podstawie komunikacji oraz o świadome kształtowanie świata, o ile człowiek ma na niego wpływ, przez komunikację i przypisywanie obiektom znaczeń. Teksty Aichera odnoszą się do przedmiotów i obiektów codziennego użytku, które mają byt fizyczny, natomiast nasze studia (przeważnie) do tego, jak kształtować i projektować sferę znaków i znaczeń – ale jedno z drugim łączy się w ramach wyżej opisanego podejścia całościowego w aspekcie funkcjonalności i sensowności dla ludzi/użytkowników. Ważne jest to, że design w takiej perspektywie jest czymś innym (nie tylko czymś więcej, lecz czymś innym) niż ozdobą. Nie jest jedynie płaszczem, w który ubieramy produkt rzucany na rynek w celu zwiększenia sprzedaży lub produkcji. Design w ujęciu Aichera i Ulmer Hochschule für Gestaltung wiąże się z odpowiedzialnością społeczną i z podejściem ściśle ukierunkowanym na dobro ludzi i ludzkości (czyli nie tylko pojedynczych podmiotów, grup zainteresowań lub przedsiębiorstw). Ze względu na to, że podejście to stosunkowo rzadko bywało opisywane w formie programu (raczej świadczą o nim utwory różnych szkół projektowania, które weszły do kanonu historii designu), pragnęliśmy udostępnić czytelnikom teksty, które pokazują, jeśli nie ponadczasowość, to zdecydowanie aktualność i zaskakującą prostotę koncepcji stawiających człowieka zarówno jako punkt wyjścia, jak i punkt docelowy wszelkich działań projektowych, biorąc przy tym jednak pod uwagę ich konsekwencje w kontekście społecznym i środowiskowym. Połączenie takiego podejścia z teorią i badaniami komunikacji otwiera możliwość opracowania i urzeczywistnienia koncepcji całościowej, która nie tylko obsługuje interesy jednego podsystemu społecznego, a mianowicie gospodarki, lecz także przyczynia się do produkcji rozwiązań odnoszących się do współczesnych problemów życia ludzkiego w kontekście globalnym. A poza takim ambitnym celem udany design przedmiotów

i komunikacji w rozumieniu procesowo-komunikacyjnym może nas uratować przed utknięciem w codziennej normalności, w ramach której raczej poddajemy się podziwianiu coraz to piękniejszych opakowań dla rozwiązań problemów, których przedtem nie mieliśmy. Tym optymistycznym akcentem kończymy nasze wstępne rozważania i zapraszamy do lektury.

www.pk.uni.wroc.pl

www.dziennikarstwo.uni.wroc.pl

Wprowadzenie

Wolfgang Jean Stock

1

Kiedy Hannah Arendt odwiedziła w 1950 r. Republikę Federalną Niemiec, zanotowała: „Gdy obserwuje się Niemców, jak pracowicie potykają się wśród ruin swej tysiącletniej historii, wówczas można zrozumieć, że ta pracowitość stała się ich głównym narzędziem obrony przed rzeczywistością”.

Dwa lata po reformie walutowej i pięć lat od zakończenia wojny szok po klęsce i przerażenie zbrodniami popełnionymi w imieniu Niemców zostały w dużym stopniu zepchnięte w podświadomość. Zmagając się z wieloma codziennymi niedostatkami, większość Niemców w Niemczech Zachodnich wdrożyła się do normalności przetrwania. W tej sterowanej przymusami rzeczywistości na okupowanych terenach przy zarządzaniu deficytami odpowiedzialność za przyczyny i skutki narodowosocjalistycznego reżimu została odsunięta poza nawias. Zaczęto pracowicie uprzątać ruiny domów – ruiny psychiczne pozostały nietknięte. Procesy norymberskie sprawiały pod koniec wrażenie pewnego rodzaju ogólnego rozgrzeszenia udzielonego przez zewnętrzny świat.

Aktywującym hasłem owych czasów stała się „odbudowa”. Jak zdradliwe było to – w coraz większym stopniu restauracyjnie interpretowane – słowo, zwrócił uwagę Walter Dirks już w 1948 r. we „Frankfurter Hefte”. Kto zamiast odtwarzania starego ładu żądał budowania nowego

społecznego i kulturowego porządku, od razu znajdował się na obrzeżach formującego się społeczeństwa spod znaku cudu gospodarczego. Nic dziwnego, że w tym kontekście wiele inicjatyw z dziedziny kultury, przede wszystkim nonkonformistyczne czasopisma i wydawnictwa, musiały rezygnować ze swej działalności.

2

Udało się natomiast przetrwać tej niewielkiej grupie, która około 1950 r. w Ulm nad Dunajem przygotowywała otwarcie nowatorskiej szkoły wyższej. Inge Scholl i Otl Aicher odkryli podczas swej pracy w Ulmer Volkshochschule, jak wielka była potrzeba nowej orientacji w kulturze. Wraz z kilkoma przyjaciółmi stworzyli program Szkoły Projektowania (Schule für Gestaltung) o profilu społeczno-politycznym. W programie tym antyfaszystowska postawa łączyła się z demokratycznymi nadziejami. Grafika miała się stać społecznym środkiem komunikacji, projektowanie rzeczy miało wspierać humanizację dnia codziennego.

Po wielu trudnościach, szczególnie finansowych, Wyższa Szkoła Projektowania (HfG) rozpoczęła latem 1953 r. swą działalność. Dwa lata później przeprowadziła się do własnego, zaprojektowanego przez Maxa Billa budynku na Kuhberg w Ulm. Z tych wyżyn nad doliną Dunaju HfG chciała działać jako kontynuatorka Bauhausu, choć z jedną istotną różnicą. Podczas gdy Bauhaus uznawał wykształcenie w dziedzinie wolnych sztuk jako wstępny warunek projektowania dobrej formy przemysłowej, HfG propagowała bezpośrednie, merytoryczne podejście do postawionego zadania. Dlatego w Ulm nie było ani atelier artystycznych dla malarzy i rzeźbiarzy, ani warsztatów artystycznego rzemiosła.

W tekście *bauhaus i ulm*, stanowiącym biograficzny klucz do zebranych tutaj esejów i wykładów, Otl Aicher podkreśla tę różnicę: „wtedy w ulm musieliśmy powrócić do rzeczy, do przedmiotów, do produktów, do ulicy, do codzienności, do ludzi. musieliśmy zawrócić. nie chodziło o wprowadzenie sztuki w codzienność, w praktyczność. chodziło o kontrsztukę, o pracę cywilizacyjną, o kulturę cywilizacji”.

Z tekstu przemawia także patos urodzonego w 1922 r. człowieka, który powrócił z wojny i dla którego plan codziennych zajęć obejmował „radzenie sobie z rzeczywistością”, a nie zajmowanie się estetyką bez celu. I tak

w HfG przeważał pogląd, że sztuka jest wyrazem ucieczki przed życiem. Przede wszystkim jednak chciano uwolnić od artystycznych aspiracji obszar projektowania produktów, by nie dopuścić do powstawania formalizmów.

3

Niemiecka prowincja znów awansowała do kolebki moderny i postępu. Jak w przypadku Bauhausu w Weimarze i w Dessau, średniej wielkości miasto z jednej strony oferowało możliwość skoncentrowanej pracy, z drugiej zaś ciasnota środowiska, jego skłonność do krytyki i wysuwania zastrzeżeń wraz z lokalnymi nieporozumieniami zmuszały HfG w sposób szczególny do uzasadniania i usprawiedliwiania jej praktyki. Wśród tych napięć można się było na wzgórzu Kuhberg czuć niezależnym – i ta niezależność istniała naprawdę. Fundacja Scholl jako samodzielny podmiot gwarantowała względnie dużą niezawisłość od aparatu państwa, własne przychody, stanowiące często połowę rocznego budżetu uczelni, co wzmacniało pewność siebie.

Jako instytucja HfG była malutka, jej zasięg był jednak światowy. Co przyciągało studentów 49 narodowości do Ulm? Na pewno zaawansowany plan nauczania, w którym społeczny wymiar projektowania stanowił wartość centralną, tak samo cele pedagogiczne, między innymi wychowanie nie tylko branżowe, ale też uczące argumentacji i wykraczające poza daną dziedzinę. Dla sukcesu HfG istotne było jednak również to, że rewolucyjny duch założycieli przenosił się na wykładowców i studentów. Nie bez mesjanistycznych zapędów angażowano się wspólnie w tworzenie nowej przemysłowej kultury: od projektowania produktów i wizualnej komunikacji poprzez systemy informacyjne aż do budownictwa seryjnego. Technika i nauka miały służyć temu, by te prekursorskie projekty mogły być realizowane w kulturze dnia codziennego.

W konserwatywnym klimacie zachodnioniemieckiego powojennego społeczeństwa HfG była wyspą kreatywności. Utrzymała się do 1968 r. jako eksperymentalna instytucja w czasach, w których dzięki sloganowi „żadnych eksperymentów” wygrywano wybory. Nauczała społecznej i kulturowej odpowiedzialności ze spojrzeniem w przyszłość, podczas gdy na uniwersytetach reaktywowano właśnie mieszczańsko-muzealny kanon kształcenia. W opozycji do „tysiącletniej stęchlizny” i pluszowej

przytulności gospodarczo zaawansowanej Republiki w Ulm poszukiwano praktycznych dróg oświecenia, krytyki i autentyczności. W samym środku zachodnioniemieckiego „neonowego biedermeieru” powstały w ten sposób zarysy merytorycznej, demokratycznej, globalnej kultury rzeczy.

Sama HfG jak i powstałe tam sprzęty, rysunki, druki oraz systemy budowlane były postrzegane przez nadal nieufnych zagranicznych obserwatorów jako świadectwa „innych Niemiec”. Brak zakrętasów, a wręcz surowość przedmiotów i projektów dokumentowała pożegnanie z „niemieckością”. Podobnie jak niemiecki pawilon Egona Eiermanna i Sepa Rufa na światowej wystawie w 1958 r. osiągnięcia uczelni z Ulm przekonywały prostotą technologii i estetyki oraz funkcjonalnością.

Jeśli był wśród nauczycieli i wzorców do naśladowania ktoś, kto wywarł szczególnie istotny wpływ na rozwój HfG, to był to Otl Aicher. Nie tylko towarzyszył on szkole od fazy przygotowań, lecz także udało mu się przeforsować swój pogląd w dwóch dużych konfliktach: po pierwsze w kwestii, czy sztuka ma być ujęta w programie uczelni – co zostało rozstrzygnięte na nie i w 1957 r. doprowadziło do odejścia Maxa Billa. Po drugie na początku lat sześćdziesiątych w sporze pomiędzy „teoretykami” i „praktykami” również zwyciężyło stanowisko Aichera, dla którego pierwszeństwo praktycznej pracy rozumiało się samo przez się. W 1963 r. ostro sprzeciwił się on „bezkrytycznej wierze w naukę z jej napuszoną skłonnością do analizy i postępującą impotencją w działaniu”.

4

Żaden mistrz nie staje się mistrzem bez nauki. Także, a może właśnie głównie, dla samych nauczycieli HfG była doskonałą szkołą. W zaplanowanych programowo konfliktach pomiędzy teorią a praktyką Otl Aicher uzasadniał i precyzował swe spojrzenie na pozycję realizmu, które nie było nietypowe dla wczesnych lat sześćdziesiątych. Martin Walser pisał wówczas: „Ponieważ ten realizm nie jest przecież wymysłem samowoli, lecz po prostu aktualnym sposobem patrzenia na rzeczy i ich przedstawiania, można powiedzieć, że umożliwi on kolejny krok do uwolnienia się od powiązanych z ideą, idealistycznych, ideologicznych zapatrywań”. To, co dla Walsera było nadzieją w dziedzinie literatury, dla Aichera stało się maksymą jego pracy propagującej właściwe użycie rzeczy.

Aicher zachował będący siłą nośną HfG optymizm, że wzornictwem można ingerować w świat. Z doświadczeń w Ulm wynika jednak jego sprzeciw wobec wiary w możliwość planowania sytuacji. Dziś dla Aiche-
ra jest pewne, że wielkie społeczne i gospodarcze plany, które w instru-
mentalny sposób posługują się technicznymi procesami i naukową wie-
dzą, nie są odpowiednim środkiem do humanizowania świata. Mimo swej
skuteczności w poszczególnych obszarach wręcz przyspieszają burzenie
społecznych relacji i pustoszenie ziemi aż do stwarzania zagrożenia dla
podstaw ludzkiej egzystencji. W takim samym stopniu, w jakim człowiek
uczynił świat artefaktem, wzrosła jego niezdolność do panowania nad
rozwojem. Ponieważ produkcja rzeczy podlega abstrakcyjnym prawom,
podporządkowują one sobie także żywy świat.

Dlatego Aicher opowiada się za radykalnym powrotem do podmiotu.
Zamiast ufać rządowi, potęgom gospodarczym i duchowym instancjom,
ludzie powinni wyrobić w sobie potrzebę, by „żyć według własnych po-
mysłów, robić własne projekty, wykonywać prace określone przez własne
wyobrażenia, postępować w zgodzie z własnymi koncepcjami”. Dopiero
wówczas nie będą tworzeni przez okoliczności, lecz sami uformują swoje ży-
cie. Efektem w ten sposób rozumianej pracy są rzeczy zaprojektowane we-
dług kryterium użytkowego, a nie ze względu na spodziewaną abstrakcyjną
wartość wymienną. Projekt jest dobry wtedy, gdy rezultat odpowiada zada-
niu, przeanalizowanemu na wielu płaszczyznach. Pytanie „dlaczego?” zos-
ta-
je zastąpione pytaniem „po co?”. Cele trzeba badać pod kątem ich sensu.

Ta konkretna utopia stoi za ponadczterdziestoletnią działalnością
Aichera jako autora plakatów, systemów znaków, książek, wystaw, wize-
runków, rysunków i własnej czcionki. Podczas pracy nad zadaniami po-
chodzącymi od przemysłu, firm usługowych i mediów wytworzył on zasa-
dę projektowania zasadniczo różniącą się od designu w popularnym tego
słowa znaczeniu. Design w rozumieniu Aichera to nie projektowanie szaty
zewnętrznej lub dostarczanie wizualnych bodźców. Zgodnie z taką defini-
cją „postmodernizm” z jego zapożyczeniami od sztuki i mody stanowi po-
wrót do dowolności i marnotrawstwa. Formalizm tego nurtu hołduje kul-
towi zbędności i nie bez powodu osiąga apogeum w „nienadającym się
do użytku przedmiocie użytkowym”. Korzyści płynące z uznania zepchnę-
ły na dalszy plan korzyści płynące z użytkowania: stylizing zamiast design.

5

Design oznacza, że myślenie i działanie znajdują się we wzajemnej relacji. Estetyka bez etyki ma skłonność do iluzji. Chodzi o produkt jako całość, a nie jedynie o jego zewnętrzny kształt. Kryterium użytkowe uwzględnia także społeczne i ekologiczne uwarunkowania: „design odnosi się do stanu kultury w danej epoce, danym czasie, w świecie. dzisiejszy świat jest definiowany przez swoje stadium projektowe, dzisiejsza cywilizacja jest wytworem, a więc projektem człowieka. jakość projektów to jakość tego świata”.

Taki design potrzebuje odpowiednich partnerów. W tekście *innenansichten des machens* (spojrzenie od wewnątrz na pracę twórczą) Aicher podaje również instytucjonalne powody, dla których nie każdy zleceniodawca jest odpowiedni. Oryginalny design wymaga z jednej strony pełnego zaangażowania wszystkich uczestników. Z drugiej strony konieczna jest kultura „okrągłego stołu”, przy którym obradują razem handlowcy, inżynierowie i projektanci. Ponieważ małe i średnie przedsiębiorstwa są przejrzyste, a ich struktury mniej wyobcowane, to właśnie w nich najlepiej może się rozwijać oryginalny design. Aicher twierdzi, że: „design to procesy życiowe przedsiębiorstwa, jeśli zamierzenia mają się konkretyzować w faktach i zjawiskach (...) to centrum kultury przedsiębiorstwa, ośrodek innowacyjnej i kreatywnej pracy nad realizacją celów firmy”.

Takie miejsca udanej współpracy Aicher nazywa „warsztatami”. Tu się nie planuje i nie administruje, lecz rozwija i projektuje. Projekt osiąga właściwy rezultat podczas sprawdzania i korygowania. Taka zasada testowania rozwiązań alternatywnych pozwala na stworzenie pierwszego przykładu możliwego realnego rozwiązania. Powstają modele „świata jako projektu”.

Teksty Otl'a Aichera są eksploracją owego świata. Należą one substancjonalnie do jego pracy. Poruszając się po historii myśli i projektu, budowania i konstruowania, upewnia się on o istnieniu możliwości kształtowania egzystencji po ludzku. Cały czas przyświeca mu pytanie: w jakich warunkach możliwe jest wytworzenie kultury cywilizacji? O te warunki trzeba się wyklócić, wbrew pozornym merytorycznym przymusom i alternatywnym duchowym ofertom.

Otl Aicher chętnie się sprzecza. Ta książka zawiera obok sprawozdań z praktyki i historycznych ekskursji dotyczących designu i architektury

także polemiczne wypowiedzi na tematy kulturalno-polityczne. Z produktywnym uporem Aicher domaga się przede wszystkim odnowienia moderny, która w znacznej mierze wyczerpała się w estetycznych wizjach. Ciągłe jeszcze niedzielną kultura jest ważniejsza niż codzienność. Estetyki tak czy inaczej nie da się zredukować do sztuki: „estetyczne relacje mają wszystkie sprawy konkretne, prawdziwe, sztuka jako czysta estetyka wręcz zagraża odciągnięciem uwagi od estetycznych niedostatków świata. w żadnym razie nie mogą istnieć różne kategorie estetyki, ta czysta i ta codzienna. moralności także nie możemy różnicować między tą w religii a tą codzienną”.

Design jako sposób życia zamiast designu jako zabiegów kosmetycznych: Otl Aicher wierzy w trening zmysłów. Dzieło jego życia świadczy o tym, że taka wiara pozostaje nowoczesna.

kryzys moderny

zrozumienie może wywołać szok. taki szok przeżyłem podczas jednej z wizyt w moskwie w środku lat siedemdziesiątych. zostałem zaproszony, żeby z kompetentnymi osobami omówić kwestie związane z igrzyskami olimpijskimi, które miały się odbyć w moskwie w 1980 r.

w związku z tym zaproponowałem, żeby odremontować pionierskie obiekty rosyjskiego konstrukttywizmu z okresu między rokiem 1920 a 1930, ponieważ goście z zachodu, argumentowałem, bardzo interesują się tą architekturą. ten rodzaj budownictwa, mówiłem, był jednym z decydujących impulsów dla architektury modernistycznej.

spotkałem się z niezrozumieniem i niechęcią. był to jeszcze czas „socjalistycznego realizmu”, kiedy w malarstwie przywiązywano wagę do zgodności z naturą i fotograficznej wierności, jak też odpowiedniej symboliki i gestów, by pozostawać blisko ludu, to znaczy być zrozumiałym także dla prostego robotnika. dla ludu. nikita chruszczow wprowadził już wcześniej krytykował stalinowski socrealizm, który był według niego pompatyczny, dekoracyjny i nieekonomiczny. stalin kazał na znak zwycięstwa nad faszyzmem wybudować w centrum moskwy siedem podobnych do wież budynków w neoklasycystycznym stylu, które tak jak sławne moskiewskie metro wyposażono z feudalną pompą i z nadętym patosem w socrealistycznym stylu, potocznie nazywanym stylem cukierkowym. budowle

w kształcie wieży kończyły się szpiczastą iglicą z umieszczoną na niej czerwoną gwiazdą. styl ten stał się przedmiotem drwin i ironii, pokazał też, do czego prowadzi troska państwa o kulturalne dobro i szczęście obywateli; ma ona w gruncie rzeczy zawsze na celu umocnienie państwowej władzy przez rozdział cukierków.

chruszczow zerwał z erą stalinowską i chętnie kpił z tej słabostki dyktatora, ale i tak nie było możliwe, by – jak zasugerowałem dyrektorze galerii trietiakowskiej – wyciągnąć z piwnicy zapomnianego malarza mallowicza lub przypomnieć o rosyjskim architekcie mielnikowie, który wybudował tak dziś inspirujący klub zakładów im. rusakowa. promowano naturalizm i realizm, w dalszym ciągu pozostawano blisko ludu. ale za pomocą prostszych środków.

odwiedziłem dom mielnikowa, który kiedyś ufundował epokę. mielnikowa nie tylko znieśławiono, ale też zastraszone i o nim zapomniano; mówiono o nim jedynie ukradkiem. nie zostałem wpuszczony, gdyby przed drzwiami nie stał ze mną jeden z jego przyjaciół.

przyjaciel ten był w stanie pokazać mi wszystkie obiekty, o których myślałem, proponując udostępnienie światu dzieła rosyjskich konstruktywistów. dom robotniczy zujew gołosowa był jednak w tak opłakanym stanie jak blok mieszkalny narkomfim ginzburga i milinisa albo właśnie mielnikowski klub zakładów rusakow. także budynek związków zawodowych, który le corbusier wybudował w moskwie, doprowadzony został do rozpadu. jedynie siedziba „prawdy” zaprojektowana przez braci wiesnin i mauzoleum lenina autorstwa szczusiewa miały szczęście i cieszyły się życzliwością polityków.

moskwa była w XX w. obok berlina i nowego jorku najbardziej znaczącym miastem, jeśli chodzi o dostarczanie kulturalnych impulsów do rozwoju przyjaznej dla ludzi techniki, o pojmowanie nauki i techniki jako składowej części twórczej kultury. moskwa była tygłem nowych idei i wyobrażeń. ta moskwa miała zostać na rozkaz zapomniana, miasto zamieniało się w zbiorowisko klasycystycznych kopii wykonanych w białym stiuku.

oczywiście pojawia się pytanie, jak stalin taką kulturową ułomność umysłową jak socrealizm mógł ogłosić dekretem państwowym jako obojętny styl, a zabronić architektury, która świadomie opowiedziała się po stronie techniki i produkcji przemysłowej, skoro socjalizm miał przecież

humanizować technikę i przemysł w ogóle. na pierwszy rzut oka wygląda na to, że stalin nauczył się tego od hitlera. neoklasycyzm speera był gigantyczny i pompatyczny, gestyka figur osadzonych na budowach autorstwa thoraka lub brekera emanowała patosem i nienaturalną przesadą. obiekty w norymberdze dawały jako takie pojęcie, jak byłyby odbudowane po wojnie niemieckie miasta, jeśli wojna zostałaaby wygrana: panowałyby monumentalność, przeładowanie, przerysowane proporcje.

ale potem przychodzi zrozumienie, szokujące zrozumienie, że to nie stalin forsował tutaj swój gust, lecz sami tak zwani nowocześni architekci. zachował się projekt teatru ginzburga dla nowosybirsk z 1931 r., utrzymany w tonie konstruktywistycznej rzeczowości. ale pięć lat później ten teatr wykonany zostaje przez ginzburga w bardzo akademickim, klasycystycznym stylu.

co się stało? sam ginzburg doszedł do przekonania, że masy nie rozumieją nowej architektury konstruktywizmu. ginzburg był nie tylko jednym z osiagających największe sukcesy architektów konstruktywizmu, lecz także teoretykiem. człowiek, który sprowadził do moskwy le corbusiera, stworzył teorię sztuki, według której początki wszystkich stylów są proste, ale że nie da się ich znieść w ich prostocie, z czasem stają się one coraz bardziej dekoracyjne, aż giną w barokowej przesadzie. oznacza to, że ginzburg rozumował stylistycznie, formalnie, jak cała mieszczańska teoria sztuki. wychodził od estetyki i pod koniec już wcale nie myślał w sposób konstruktywistyczny i funkcjonalny, technika była tylko nowym repertuarem form, materiałem do dyspozycji, nową mową znaków. nowym duchem czasu, w którym należało funkcjonować.

poszedłem do muzeum architektury w moskwie, poprosiłem o pokazanie rysunków ginzburga i musiałem z niepokojem stwierdzić: to sama moderna wyciągnęta z otchłani ten historyczny kicz. i odkryłem, że ginzburg już w 1923 r. interpretował modernę w sposób formalistyczny. świadczą o tym tytuły jego książek: *rytm w architekturze (der rhythmus in der architektur)* i *styl i epoka (stil und epoche)*.

ja sam mieszkałem w hotelu wybudowanym przez szczusiewa około 1934 r. już z pierwszymi klasycystycznymi profilami i gzymsami, najpierw jeszcze z betonu, zanim musiały być wykonane w kamieniu naturalnym. z początku był to trzeźwy klasycyzm, profilowanie powierzchni

przez gzymsy, pilastry i obramowania okien odbywało się według zasad suprematyzmu, tego wypracowanego przez malewicza w jego modelach przestrzennych.

także i na zachodzie pojawiali się pojedynczy projektanci, będący najpierw pionierami nowego wzornictwa, którzy potem jednak ulegli modzie panującej w trzeciej rzeszy. twórca nowej typografii jan tschichold wyparł się samego siebie i pod koniec wielbił nowy klasycyzm, który się wkrótce okazał dość reprezentacyjny, by móc zagwarantować nowym dyktatorom odpowiednią prezentację władzy. także mussolini sympatyzował najpierw z futuryzmem, zanim zaczął się lepiej odnajdywać w kopii rzymskiej starożytności niż w racjonalnie uzasadnionym dziele sztuki budowlanej.

zachodnie przykłady były mi znane, jednak to, że – można powiedzieć cała – rosyjska awangarda sama z siebie zarzuciła swój eksperyment, by schlebiać państwowemu monumentalizmowi, było dla mnie szokiem i dało mi wiele do myślenia.

teraz jestem mądrzejszy. widzę u tak zwanych postmodernistycznych architektów tę samą ucieczkę w historycyzm, w estetykę stylu, w kompozycje formalne, w symbol, w estetyczny mit. początkowa idea tego stulecia, by pogodzić człowieka z techniką, by uczłowieczyć technikę, otwierając się na nią, została zapomniana. teraz ucieka się w style, w metafizyczną estetykę, w formę, w historyczne wzorce, w cytat. najczęściej cytowanym mistrzem budowlanym jest palladio, nawet jeśli się go buduje w stali i w szkłe.

trudne lata rosyjskiej rewolucji, wojny domowej, kolektywizacji i industrializacji były widocznie tak dużym obciążeniem dla polityki wewnętrznej, że zaoferowano ludowi sztukę, jaką on lubi. a jest nią według powszechnego mniemania sztuka pałaców, przepychu, złota, sztuka jako cel sam w sobie, jako dekoracja dla dekoracji. to jest jednocześnie sztuka państwa, za pomocą której wizualizuje ono swą władzę i przewagę. lud, tak się uważa, potrzebuje adoracji.

w podobny sposób jesteśmy dzisiaj także i my zaopatrywani w przyjemności życia. okres powojenny już się skończył, minęła rewolta 68, minął czas ruchów socjalistycznych, urządzamy się w samym pięknie, nawet jeśli niedługo udusimy się w śmieciach, a świat niszczyje.

przeminęły utopie nowego społeczeństwa, nowego wychowania, nowego współżycia, nowych relacji między płciami, przeminął ruch na rzecz życia bez chemicznej śmierci, żywności bez dodatków, walki o naturalną naturę. znów spryskujemy nasze włosy fckw i we wszystkich kolorach. nosimy rzeczy, które nas czynią piękniejszymi, a usługami i firmami z najwyższej półki są te, które upiększają, stylizują i projektują. teraz żyjemy w świecie zdominowanym przez powierzchowną społeczność designu.

design i architektura znajdują się w głębokim kryzysie. grozi im, że będą się wysługiwać aktualnym modom. już nie wywodzą się z argumentu i uzasadnień, jakie dają nauka i technika, lecz z kaprysu, estetycznego przypadku, w zależności od tego, którą sztukę można w danej chwili wielbić i wykorzystać.

w dużej mierze przyczyną tego stanu rzeczy jest brak jakiegokolwiek zawodu, który by się zajmował teorią i historią designu podobnie jak historyk sztuki, który ma swe stałe miejsce w dzisiejszej kulturze i nauce. w naszym obrocie naukowym nie funkcjonują jeszcze takie zawody jak archeolog przemysłowy, specjalista od historii techniki i specjalista od teorii techniki. design i oparte na technice budownictwo nie mają jeszcze żadnego intelektualnego wsparcia ani analitycznej reprezentacji. kilka wyjątków tylko mocniej podkreśla, że tak jest. za czasów goethego odkryto obok naturalnego piękna piękno artystyczne i uczyniono historyka sztuki jego administratorem. piękna designerskiego, piękna techniki jeszcze nie dostrzeżono, więc jeszcze też nie ustanowiono teoretyka technicznych artefaktów.

katastrofalne okazało się zawiadywanie designem i architekturą w teorii przez historyków sztuki. design jest całkowicie inny niż sztuka. design i sztuka mają się do siebie tak, jak wiedza i wiara. zdarzają się religijni naukowcy, ale nauka jest zasadniczo czymś innym niż religia.

design trzeba uzasadniać jak naukę i technikę. on z argumentu czerpie siły żywotne. sztuka i metafizyka stoją poza granicami argumentu. tutaj się stawia tezy, nie argumentuje. nawet jeśli tomasz z akwinu mówi, że wiara i wiedza nie mogą sobie przeczyć, wiara jednak pozostaje tak subiektywna, że można wierzyć we wszystko, co nie stanowi sprzeczności. w gruncie rzeczy jest tyle religii, ile jednostek.

design odnosi się do stanu rzeczy, jest spokrewniony z mową. także mowa tyle jest warta, ile warte są jej zdolności do oddawania stanu rzeczy.

jej sukcesem jest nazwanie także tych stanów, które dotychczas nie zostały przez nią wypowiedziane. jej miarą jest trafność. próby posługiwania się mową bez treści jak w sztuce abstrakcyjnej można uznać za nieudane.

design polega na tym, żeby wykształcić produkty zgodnie z ich stanem rzeczy. a to oznacza przede wszystkim dopasowanie ich do nowych stanów rzeczy. w zmieniającym się świecie również produkty muszą się zmieniać.

co jednak jest miarą designu: nowe stany rzeczy czy sztuka? dzisiaj design zszedł na niższy poziom, zdegenerował się do sztuki stosowanej.

postmodernizm jest nową wiarą, nie jest designem, lecz rodzajem religii lub, jak sam się definiuje, zobowiązaniem wobec mitu. jakiego mitu? mitu XX w., mitu archetypu, mitu przedhistorycznych społecznych struktur? można wybierać pomiędzy c.g. jungiem i claudem lévi-strausssem i nie trzeba się dziwić, jeśli się wyląduje przy alfredzie rosenbergu i jego sposobie kształtowania świata. nie ma mostu rozsądku pomiędzy architekturą postmodernizmu a neoklasycyzmem stalina i hitlera, nie ma między nimi mostu argumentu, ale jest most mitu. przejście mussoliniego od futuryzmu do architektury dawnego rzymu jest ścieżką mitu i jest równie nawróceniu się leona kriera na ideę miasteczka filmowego z antycznych ruchomych dekoracji.

o mity nie można się sprzeczać. ale o design można. tak jak można się sprzeczać o naukę, technikę, ekonomię i politykę, o wszystko, co określa dzisiejszy świat i go spaja albo dzieli. design należy uzasadniać.

wiem, że nie jest to dziś popularny pogląd. magnago lampugnani mówi, że krzesło przybliży się dziś do dzieła sztuki. dlatego trzeba według niego zaakceptować trochę niewygody. w innych czasach byłby to czysty nonsens, zostałoby to natychmiast uznane za bzdurę, ale w naszym pluralistycznym społeczeństwie także myślenie zdaje się stawiać pluralistyczne, bezkrytyczne, dostosowane, zrównoważone. na miejsce prostego równania dwa razy dwa wchodzi wielkie zarówno-jak-też.

krzesło, na którym źle się siedzi, jest złym krzesłem. może się ono stać sztuką, jeśli się je powiesi na ścianie, gdzie właściwie nie jest jego miejsce, fizycznym rekwizytem dobrego wzornictwa nie stanie się nigdy.

widać, że najprostsze stany rzeczy są przesunięte, odkształcone, przekręcone, skrzywione, oszpecone. wydaje się, że procesowi myślenia, także

temu w prostych kategoriach, nie służy uciekanie się do mitu i rozumienie zjawisk w sposób symboliczny.

nie ma dziś już homeryckiego śmiechu, homeryckiej kpiny, gdyby było inaczej, taka nowa filozofia została by zmieciona podmuchem wywołanym śmiechem. ale nie, my nadal siedzimy poważnie na niewygodnym krześle, jeśli tylko jest ono początkującym dziełem sztuki.

krzesło, na którym się źle siedzi, jest złym krzesłem, nawet jeśli nadaje się na dzieło sztuki. jest źle zaprojektowane.

z takim poglądem można się dziś spotkać rzadko. kto zaś argumentuje w inny sposób, właśnie że krzesła w dzisiejszych czasach zbliżają się do dzieł sztuki i że z tego powodu trzeba się godzić na pewne niewygodny, zostanie nowym dyrektorem muzeum architektury we frankfurcie (jak magnago lampugnani).

dawny jego dyrektor, historyk sztuki heinrich klotz, jest dziś odpowiedzialny za utworzenie w karlsruhe nowego centrum nowoczesnych mediów, sztuki i designu. czyni to na zlecenie lothara spätha, czujnego premiera, który swemu krajowi chce dać „new future”. lothar späth dobrze odczytał znaki czasu. podczas gdy franz josef strauss chciał swemu krajowi za pomocą energii atomowej, nauki o atomie, techniki atomowej dać nowy ekonomiczny impuls i stworzyć nową strefę przemysłową od oberpfaffenhofen, ottobrunn, wackersdorf aż do erlangen, lothar späth poszedł o stopień wyżej – do społeczeństwa informacyjnego, do silicon valley, komputera i computer-art.

obydwaj panowie wywiedli liberalne państwo z jego gospodarką rynkową w pole i zastosowali politykę ekonomiczną, politykę badawczą i kulturową jako merkantylistyczny element planowania i sterowania, dla dobra obywateli. mimo że każdy zapewniał, że nie będzie tolerował tu żadnej ingerencji państwa, a lothar späth powiedział później, że nie ma niczego głępszego niż mieszanie się polityków do kultury.

ani franz josef strauss, ani lothar späth nie uprawiali polityki kulturalnej, badawczej czy gospodarczej jako takiej, tylko rozdzielali środki, subwencje i każdy grosz, który sektor publiczny wydaje na kulturę, naukę i badania. czy to nie jest planowanie i kierowanie?

polityka franza josefa straussa jest rok po jego śmierci, wraz z końcem wackersdorf, cmentarzyskiem. tak szybko merkantylizm wpada na

postawioną przez siebie ścianę. laureat nagrody nobla mössbauer, importowana wizytówka nowej dziedziny badawczej w bawarii, tak czy inaczej chciał już opuścić ten kraj.

lothar späth rezydował nadal jak książę, dał kulturze, gospodarce, nauce wszelkie swobody, jak mówił. środki finansowe przyznawał jednak tym, którzy uprawiali taką kulturę, taką gospodarkę, taką naukę, jaka była po jego myśli.

dzięki temu lothar späth był troskliwym ojcem wszystkiego, co się dzieje w kraju. to on robił kulturę, to on robił gospodarkę, to on robił naukę, tak jak każdy książęcy ród decydował o dobru swych ziem. książęta wirtemberscy oraz książęta koronni i margrafowie w badenii wybudowali zamki ludwigsburg, stuttgart, solitude, mannheim, karlsruhe i wspierali pracowitość branży, która z alemańskich ziem uczyniła kwitnące przemysłowe państwa.

to wszystko jest, prawdę mówiąc, historycznym szwindlem, gdyż kwitnące kraje zostały wybudowane przez rzemieślników, przez miasta i cechy, zanim zniszczył je absolutyzm. książęta pobierali podatki, a przychody przeznaczali na budownictwo i uciechy, przez co musieli sprzedawać swoich podwładnych jako mięso armatnie obcym władcom. mimo to ten model, nazwijmy go „kwitnym barokiem”, jest ojcem chrzestnym także i dzisiejszej kultury.

kultura w badenii-wirtembergu jest kulturą państwową. dwa przykłady: pierwszy to ulm i zamknięcie przez państwo prywatnej wyższej szkoły projektowania. drugim jest nowe centrum sztuki i mediów w karlsruhe, powstające również z inicjatywy państwa.

sam lothar späth powiedział, że to wprowadzie on osobiście zamknąć wyższą szkołę projektowania w ulm, jednak na zlecenie ówczesnego przewodniczącego rady ministrów filbingera i jego ministra kultury hahna.

pech chciał, że szkoła ta zyskała potem znaczącą międzynarodową sławę. nie dało się jej już ukryć przez zamierzone zapomnienie. lothar späth posunął się nawet do tego, by powiedzieć, że zamknięcie tej szkoły było jednym z jego największych głupstw. poszedł nawet jeszcze dalej i zdecydował się założyć instytucję będącą jej kontynuacją. tak przynajmniej postrzega się powstające w karlsruhe centrum sztuki i technologii mediów (ZKM).

heinrich klotz, odpowiedzialny za to centrum, mówi: „za wzór mogą służyć bauhaus w dessau i dawna wyższa szkoła projektowania w ulm. bauhaus po raz pierwszy przeniósł sztukę z rzemiosła ręcznego na maszynę. uczelnia z ulm, kontynuując ideę bauhausu, połączyła sztukę i produkt przemysłowy. ZKM tworzy powiązania sztuki, zgodnie z nowymi możliwościami ze schyłku XX w., z technikami cyfrowymi”.

jeśli chodzi o ulm, to jest to po prostu nieprawda. jest całkiem odwrotnie. sława i efekty pracy wyższej szkoły projektowania w ulm wynikają nie z połączenia, lecz z rozdzielenia sztuki i przemysłu. zrezygnowaliśmy z atelier. artyści, i chyba też sama sztuka, nie byli już w stanie – choćby ze względu na brak przygotowania – wywierać wpływu na industrialną cywilizację. musieliśmy wypracować nowe rozumienie nowego wzornictwa, opartego na technice, mogącego przesyłać myśl z jednej dziedziny techniki do drugiej i posiadającego dzięki wiedzy o produkcji, technologii, procesach produkcyjnych, ekonomicznej organizacji dość kompetencji, by uzyskać bardziej humanistyczne projektowanie produktów przemysłowych, lepszą społeczną akceptację i wzrost wartości użytkowej. na ten temat można przepytąć sztukę wzdłuż i wszerz, odpowiedzi nie udzieli, bo jej nie zna. sztuka jest zainteresowana tym, co tam, a nie tym, co tutaj.

heinrich klotz jest historykiem sztuki. prezentowanie przez niego twierdzenia, będące dokładną odwrotnością tego, co było naprawdę, nie świadczy najlepiej o jego naukowej metodzie. nie było żadnego artystycznego wzorca projektów radia i sprzętów elektrycznych firmy braun. nie było żadnego wzorca wizualnych symboli niemieckiej lufthansy lub igrzysk olimpijskich w monachium. wręcz przeciwnie, jeśli ktoś uważał, że istnieją ogólne wywodzące się ze sztuki kryteria projektowania, musieliśmy się z nim rozstać. my wymyślaliśmy rzeczy z samej rzeczy. wielu wykładowców prowadziło pierwotnie artystyczną działalność, ich doświadczenie życiowe było jednak całkiem inne: sztuka nie pomaga przy projektowaniu zorientowanym na cel. sztuka przy tym tylko przeszkadza.

w rezultacie już dziś można przewidzieć, że ci, którzy teraz mają stosować nowe cyfrowe techniki, bardzo szybko odstawią swe komputery, ponieważ nie będą się umieli nimi posługiwać. ja sam mam dość praktycznego doświadczenia z komputerami, żeby wiedzieć, jak trudno jest

je obsługiwać, jeśli żąda się od nich kreatywności. szwabowie, którzy nie są ani złymi technikami, ani złymi pracownikami, nazywają je blaszanymi osłami. blaszanymi osłami, bo trzeba im mówić wszystko, co mają zrobić, i ponieważ słuchają tylko tego, kto mówi ich językiem.

projektant musi się czuć swobodnie w kategoriach techniki i nauki. plany nauczania wyższej szkoły projektowania w ulm były modelami nowych koncepcji odpowiedzialnego obchodzenia się z techniką i panowania nad nią na płaszczyźnie moralnej i kulturowej. sama umiejętność malowania zdecydowanie nie wystarczała, a o estetycznych odczuciach trudno było porozmawiać z inżynierem lub ekonomistą. nawet estetyczny wymiar musiał wynikać z praktycznego zastosowania i techniki.

no dobrze, tej szkoły już nie ma. została zduszona, zamknięta, tak samo jak trzydzieści lat wcześniej zamknięty został bauhaus. wtedy przez dyktaturę, teraz przez demokrację. w żadnym przypadku nie można jej jednak, nie demonstrując w ten sposób własnej ignorancji, anektować na potrzeby centrum sztuki i technologii mediów i zintegrowanej z nim szkoły designu. ulm byłoby ostrzeżeniem.

modernizm, co jest chyba najbardziej widoczne w dziełach inżynierów ostatniego stulecia, rozwinął się z nieskrępowanego kontaktu z techniką jako otwartym systemem. w londyńskim szklanym pałacu, wybudowanym w 1851 r. przez josepha paxtona, modernizm całkowicie przedstawił swą koncepcję. sztuka nie brała w tym udziału, była wówczas zajęta kopiowaniem historycznych wzorców, co było bardziej zawstydzające niż kreatywne.

taka postawa modernizmu manifestuje się dalej w konstruktywizmie, w którym jednak technika była dla sztuki często ekspresywnie używanym materiałem. widać ją dziś znowu w obiektach rogersa, fostera i hopkinasa, którzy powołują się na takich architektów jak buckminster fuller, prové i wachsmann. moderna zintegrowała technikę, można ją zdefiniować jako kreatywną wypowiedź samej techniki w poczuciu odpowiedzialności wobec ludzkiej społeczności.

wróć do krzesła. modernistyczne krzesło może w tym rozumieniu być tylko krzesłem konstruktywnie inteligentnym, krzesłem pod względem produkcyjnym precyzyjnie przemyślanym, w którym widać kryteria naukowej ergonomii.

takie krzesło można jednak zaprojektować jedynie wtedy, kiedy posiada się techniczny umysł charlesa eamesa, który w swej pracy natężył rozum tak bardzo, jak lekarz przeprowadzający operację. wizje tutaj nie wystarczają, one wręcz wyrządzają szkody, choćby były nie wiem jak artystyczne.

kryzys moderny polega na tym, że w miejsce myślenia i kryteriów praktycznych umieszcza się wizję estetyczną.

taka wizja wygląda potem tak, że otrzymuje się krzesło wytworzone z mieszanki „zgodnych z duchem czasu” materiałów, jak blacha perforowana, drewno bukowe i plastik, kolorowo pomalowane, spektakularne zjawisko, ale nienadające się do tego, by na nim siedzieć. w ten sposób znów jesteśmy przy motcie nowej fali, która, jak każda fala, jest tylko modą: przedmioty stają się sztuką, życie staje się sztuką.

stosunek sztuki i techniki jest nieodwracalny. technika ma własne techniczne piękno. ale nie można powiedzieć odwrotnie, że sztuka ma jakiś techniczny wymiar. materialne techniczne znaczenie van gogha na przykład jest równe zeru w stosunku do jego wartości artystycznej i wartości na rynku sztuki, zupełnie pomijając fakt, że dzisiejsza sztuka już dla samego protestu stosuje taniznę, śmieci i złom. mamy tu do czynienia z dwoma światami: jeden zainteresowany techniką i stosujący ją w dziedzinach nie-technicznych i drugi – estetycznie przetwarzający funkcjonującą technikę. komputer zastosowany w sztuce nie musi nic tworzyć i produkuje dowolne estetyczne twory, zawsze jednak takie, które zostały do niego wprowadzone.

rzeźba, która pracuje, nie jest rzeźbą, lecz maszyną albo urządzeniem, a jej estetyka jest powiązana z jej użyciem. sztuka jednak chce pozostać poza sferą pracy.

sztuka jest zdaniem bez semantyki, nie chce o niczym informować. gdyby tak było, byłaby wiadomością. znajduje się ona bliżej symbolu niż wypowiedzi. poświęca się redundancji. a kto w tej sytuacji podejmie próbę przeniesienia sztuki na technikę, wyląduje w cukrze i glazurze, czy to stalinowskiego stylu, czy postmodernistycznej jakości.

sztuka porusza się w obszarze symbolu. koło, kwadrat interpretowane są przez kandinskiego symbolicznie, tak samo jak kolory czerwony, zielony albo niebieski. poza sztuką kawałek filcu albo kawałek margaryny byłyby filcem i margaryną. w sztuce mają one aspiracje do bycia czymś innym.

może tym, co się zwykło nazywać duchem czasu, a więc czymś wyższym, czymś, co kojarzy się z duchem świata hegla. tyle tylko, że wobec światowego rozsądku staliśmy się nieufni. prawda leży w rzeczy, a nie ponad nią.

kryzys modernizmu zinterpretowałem tak, że twórczy konstruktywizm XIX w., udokumentowany takimi nazwiskami jak paxton, eiffel albo mailart, został dogoniony i zaanektowany przez sztukę, zdominowany. ta dominacja jest sprzecznością. nie byłoby jej, gdyby instancje nadrzędne nie mogły dzięki tego rodzaju estetycznej metafizyce robić polityki, polityki kulturalnej, która jednak jest namacalną polityką interesów, polityką państwową mającą za cel zabezpieczenie status quo.

świat znajduje się w dziwnym stanie. odkrywamy umieranie lasów, robimy wszystko, co możliwe, żeby temu zapobiec, ale proces ten narasta. odkrywamy substancje szkodliwe w naszej atmosferze i czynimy wszystko, co możliwe, by temu zapobiec, ale zatrucie się nasila. odkrywamy dziurę ozonową, zabraniamy użycia chlorofluorowęglowodoru, ale dziura ozonowa robi się coraz większa. produkujemy mnóstwo śmieci i trujących odpadów, podejmujemy wszelkie możliwe kroki, żeby temu zapobiec, ale trucizny i śmieci piętrzą się na stertach, które ledwo jesteśmy w stanie zlikwidować. chcemy zredukować emisję dwutlenku węgla, ale ocieplenie klimatu się potęguje. spaliliśmy włókna dioksynowe, a minister ochrony środowiska odkrywa zrezygnowany: wszystko jest zatrute dioksynami.

tutaj potrzebny byłby design, gdyż mówimy o produktach wytwarzanych wyłącznie przez człowieka, design, który jest krytyczny, analityczny, może kwestionować i umie dotrzeć do korzeni. zamiast tego design jest dzisiaj na wskroś promowany przez państwo jako sposób, by wytwarzać jeszcze piękniejsze opakowania, podgrzewać konsumpcję jeszcze większą liczbą produktów, których człowiek wcale nawet nie chce mieć, sprawiać, by powierzchownie powierzchownych rzeczy stawały się jeszcze bardziej kolorowe i atrakcyjne, a egzystencję upokorzyć przez zredukowanie jej do zaliczania stale zmieniających się mód. państwo jest zainteresowane zadowolonym, uśpionym społeczeństwem i tą przesłodzoną kulturą, za pomocą której władza zawsze próbowała unikać krytycznych sytuacji. im bardziej wątpliwy jest stan świata, tym piękniejszy powinien się ten świat stawać. jeszcze nigdy nie budowano tylu muzeów jak dzisiaj, domów adoracji pozaziemskiej estetyki.

sojuszników państwo znajdzie zawsze. są pieniądze. żadna jednostka nie może już dziś sama założyć szkoły, wszystkie szkoły designu, wszystkie szkoły architektury należą do państwa. to państwo płaci ich nauczycielom, to państwo zatwierdza ich wszystkie plany nauczania, to państwo finansuje ich wszystkie instytucje. ono decyduje w najbardziej elementarny sposób, bez konieczności nawet podnoszenia wskazującego palca. design w urzędowych definicjach jest degradowany do roli czynnika wspierającego sprzedaż. staje się eliksirem konsumpcji w informacyjnym społeczeństwie. szkoły designu wyrastają z ziemi jedna po drugiej.

doświadczamy rujnowania kultury wskutek zawładnięcia nią przez państwo. państwo nawet nie musi wywierać wpływów. dzięki temu, że to ono wypełnia karmnik, okiełznało nawet najdziksze zwierzęta. obywatel jest udomowiony, definitywnie. państwo łaskawie funduje.

państwo zniszczyło moją młodość. miałem dwanaście lat, kiedy hitler doszedł do władzy. państwo zniszczyło wyższą szkołę projektowania, do której założycieli należałem. miało to miejsce w demokracji, która widzi siebie w roli reprezentanta, demokracja wodzowska.

państwo na naszych oczach psuje krytyczną i analityczną kulturę i sprowadza kreatywność do produkcji pięknych fasad i pięknych opakowań, przedstawienie musi się stać jeszcze barwniejsze, zasadą postępu nazywa się wzrost obrotów przez jeszcze piękniejszą konsumpcję.

merkantylizm w tym kraju jest kulturowo tak aktywny jak budownictwie zamków w ludwigsburgu, zamku solitude albo zamku w karlsruhe. państwem zawładnął barokowy szal budowania. muzea. moderna odnajdzie drogę do butów z klamrą i peruki, do jedwabiu, sukien z krynoliną i pudru, do nowej corporate identity, do nowej kultury powierzchni i powierzchniowości. mamy chleb, mamy igrzyska.

powodzi się nam tak dobrze, jak nigdy dotąd, nawet jeśli zegary mierzące czas tykają bardzo głośno, to treścią życia jest przyjemność. wskazówki i cyferblaty czasomierzy stają się coraz bardziej wymyślne i tak piękne, że nie da się ich już odczytać, bo się ich odczytywać nie powinno. to ma być osiągnięcie dzisiejszej moderny. nikt nie ma wiedzieć, co niesie czas.

rezygnacja z symboli

podejmuje się starania, by w wielu niemieckich miastach ustawić pomniki dezentera wojen światowych. nie mogę wykrzesać z siebie entuzjazmu dla tej idei. niektórzy myślą, że ponieważ napisałem antywojenną książkę, książkę dezentera, będę tę sprawę wspierać. sam nie wiem dokładnie, dlaczego jestem sceptyczny nawet w stosunku do pomników i miejsc pamięci dla ofiar narodowego socjalizmu. dla auschwitz nie może już być pomników.

jednemu z pracowników któregoś z muzeów w KL neuengamme poradziłem, żeby zamiast symboli i symbolicznej pamięci przekazywano informację, objaśnienia; każdy powinien wiedzieć, co ludzie w KL dostawali do jedzenia, jak musieli pracować, jak ze sobą żyli, jak byli traktowani, jakie były kary, jakie panowały zasady, jak wysoka była śmiertelność. im bardziej sucha jest taka informacja, im mniej upamiętniających rytuałów zawiera, tym silniejsze jest jej oddziaływanie. fakt jest silniejszy niż jego interpretacja.

we wszystkich niemieckich miastach stały onegdaj pomniki niemieckiego cesarza. zniknęły. bo też i nikt już nie wiedział, jaka jest różnica pomiędzy cesarzem wilhelmem pierwszym a cesarzem wilhelmem drugim.

pomniki bismarcka jeszcze stoją. wielbicielem bismarcka może być aktualny niemiecki kanclerz – socjaldemokrata lub wydawca niemieckiego

magazynu informacyjnego. i właśnie na tym przykładzie widać, co się dzieje, gdy informację zastąpi się symbolem.

niemcy powinni więcej wiedzieć o bismarcku, powinni wiedzieć, że liczebność sił zbrojnych prus była siedmiokrotnie wyższa niż we francji, że bismarck świadomie postrzegał swoją metodę uprawiania polityki jako politykę krwi i żelaza, powinni wiedzieć, jak ośmieszał demokratów, powinni wiedzieć, że systematycznie wyprawiał się na podbój ziem, że napadał na spokojne miasta i regiony. powinni wiedzieć, że był jednym z najznamienitszych polityków przemocy, władzy silniejszego, strachu. bismarck stał się oślawionym uosobieniem polityki realnej dopiero wówczas, gdy zdobył już wszystko, co chciał, i musiał przyznać sam przed sobą, że idąc dalej, poszedłby za daleko.

bismarck ukrywa się za swą postacią. dlatego też niemieccy historycy nie mają odwagi zabrać się za meritum jego polityki, ponieważ kryje się ono za symbolem. pomnik zniekształca rzeczywistość.

symbol jest w niemieckim sposobie myślenia w rzeczy samej czymś więcej niż wiedza. świat, którego nie da się racjonalnie zgłębić, pojawia się w symbolu, niewypowiedziane staje się zjawiskiem. w niemczech żadnemu oświeceniu nie udało się osłabić roli, pozycji symbolu w hierarchii procesów myślowych, pozostaliśmy wierzący, także w polityce.

we francji marianne jako symbol grande nation jest alegorią. alegoria jednak nie jest symbolem, jest obrazem, porównaniem, opisem, a ludzka komunikacja bazuje na obrazach. obrazy są częstokroć dokładniejsze niż naukowe definicje.

podczas opisu, przy racjonalnym ujęciu, umyka wiele elementów. nie wszystko, co istnieje, jest rozsądne, i nie wszystko, co jest rozsądne, jest także rzeczywiste. identyfikowanie rozsądku z rzeczywistością jest zasadniczo niedozwolone, gdyż racjonalna definicja jest osiągnięciem kulturowym, tak jak siatka geograficzna ziemi jest zjawiskiem, które nie występuje w naturze. wiedzę się tworzy. tak więc wiele rzeczy istniejących pozostaje poza wiedzą. pojawia się tylko pytanie, czy są one zasadniczo niepoznawalne, czy jedynie jeszcze niepoznane.

dla francuza, zakorzenionego w tradycji oświecenia, rzeczy te są jeszcze niepoznane. dla Niemców istnieje wiedza ponad racjonalnością. jawi się ona w formie symbolu. pojawia się w wierze i pojawia się w sztuce.

religia i sztuka są irracjonalne, są symbolem. także wola, wola za nie-
tższchem, wola w historii, wola w polityce, jest irracjonalna. objawia się
ona w symbolu. pojawia się w wizerunku antychrysta, nadczłowieka,
pana na zamkach i pałacach, w wojnie i w łuku tryumfalnym, w para-
dzie i w reichsparteitagu (zjazd NSDAP – przyp. tłum.).

istnieje bazowe doświadczanie rzeczywistości, istnieje bazowe do-
świadczanie własnego „ja”, które nie jest bezwolną masą racjonalności.
można sięgnąć po obraz. mowa zawiera setkę obrazów przedstawiających
serce, od serca z kamienia do serca podszytego tchórzem. obraz pozosta-
je tutaj jednak definicją, tak samo zresztą jak sama definicja. wypowiedź
obrazowa i wypowiedź naukowa znajdują się na tej samej płaszczyźnie,
warunkują się nawzajem, chcą być precyzyjne, nawet jeśli stosują przy
tym różne sposoby.

inaczej rzecz się ma u Niemców z symbolem. symbol otwiera inne ob-
szary. daje dostęp do istoty i otwiera drzwi do cech właściwych. symbol
ma głębię, rzeczywistość tylko się dzieje. każdy władca może na pomni-
ku siedzieć jedynie na koniu, nie ma żadnego pomnika, na którym wład-
ca siedziałby na osle.

bismarck stoi wyprostowany, opiera się o miecz sięgający mu po pierś.
przyjął postać rycerza, a przecież był niszczycielem starego państwa, mę-
żem organizującym wyprawy wojenne i napaści, który dawną wiodącą
potęgę – Austrię – wyrzucił ze związku państwowego, żeby zapewnić do-
minującą pozycję, skutkującą ważkimi konsekwencjami, prusom.

wybuchł kult symboli. w Niemczech pojęcie metafizyki zostało prze-
niesione na wielkie, głębokie za-światy, do których nie prowadziła żad-
na droga rozsądku. metafizyka jest tym, czego nie można uchwycić, co
można tylko interpretować. metafizyka jest przeczuciem pomiędzy miło-
ścią a śmiercią, to przeczucie dna świata. böcklin, również wielbiciel bi-
smarcka, stworzył metafizyczne malowidło „wyspa umarłych”, bez trudu
rozpoznawalne jako symboliczna wagina. w czasach wiktoriańskiej mo-
ralności, kiedy nie można było rozmawiać o takich sprawach, pojawiały
się jak grzyby po deszczu symbole tej właśnie sfery.

niemiecka metafizyka wychodzi z założenia, że świat opiera się na
duchowej zasadzie. tutaj odnajduje się ona w tradycji greckiej filozo-
fii. ta duchowa zasada, czy to idea, czy rozsądek świata, jest jednak

znieskształcona przez fakty. dlatego wiedza o faktach jest raczej przeszkodą w rozumieniu podstaw świata. potrzebujemy rozpoznania wskazującego dalej niż rozsądek. i to rozpoznanie manifestuje się w symbolu. i tak niemiec nie jest zadowolony z tego, że żyje w państwie i że może to państwo urządzać stosownie do swoich potrzeb i oczekiwań, on potrzebuje ojczyzny, wychodzącej ponad państwo i będącej jego podstawą nośną, potrzebuje ojczyzny, która jest tak wielka, że także i on jest gotów ofiarować jej swoje życie. dopiero ta wyższa istota – ojczyzna – nadaje jego życiu sens, kierunek. w ojczyźnie może być realizowana historyczna misja.

praca dla państwa, gwarantująca wszystkim swoim obywatelom życie najlepsze z możliwych, to dla Niemca za mało. sama historia, jak twierdzi Hegel, a także Marks, jest światową rewolucją.

symbol odkryli na swój sposób również Francuzi. odnaleźć go można w symbolicznej egzystencji i symbolicznych działaniach. strukturalizm jest odkryciem zjawisk symbolicznych w historii i w społeczeństwie. nie czynimy tego, co chcemy, lecz to, co powinniśmy. prowadzi nas ukryta struktura, kodeks zwyczajów i wzorów. ponad znaczeniem faktu znajduje się inne, nadrzędne znaczenie. to nadrzędne znaczenie otrzymuje w ten sposób, tak jak w postmodernizmie, możliwość zastąpienia faktów.

w miejsce drzwi pojawia się portal, nawet na wsi powstają domy jednorodzinne z portalami, obramowanymi po obu stronach kolumnami i zwieńczonymi daszkiem. kolumny nie mają już wprawdzie jońskich, doryckich ani korynckich kolumn, zostały przejęte z języka form Bauhausu, ale reprezentują symboliczną, reprezentacyjną egzystencję. nie ważne, czy kolumna coś dźwiga. jest symbolem.

Rzymianie, budujący pierwotnie z palonej cegły, przejęli kolumny od Greków. ważne dla nich było, że występowali nie tylko jako mężowie stanu lub wojownicy, lecz też jako panowie obcy i dobrze kształceni. od Rzymian kolumny zostały przejęte przez banki i giełdy ostatniego stulecia. ludzie nie chcieli być postrzegani tylko jako kupcy czy fabrykanci; klasyczną kolumną, czy to podpatrzoną u samych Rzymian, czy też jej nowszą renesansową wersją, posługiwano się jak legitymacją poświadczającą kulturę i wykształcenie.

dzisiejsza kolumna jest gładka jak rura, nie ma podstawy ani żłobień, ale stanowi nie mniej ważną legitymację rzeczy wyższych. wykracza poza funkcję, cel, racjonalną definicję, uzasadnienie wynikające z rozsądku, jest odnośnikiem do historii i kultury. jest cytatem. prowadzi dialog z architekturą dawnych czasów. jednocześnie jest paktem z konserwatywnym mieszczaństwem ostatniego stulecia, postmodernizm jest nowoczesnym usprawiedliwieniem historyzmu, pod którego maską konserwatywne społeczeństwo skrywało swoje interesy.

także i my dzisiaj musimy maskować interesy. skutkiem wielkiej ekonomii jest zatrucie przyrody i środowiska, wynikiem nadmiernej konsumpcji jest produkcja śmieci i tandety. rezultatem pięknej mobilności są nasze zatłkane miasta i frustracja nawet na urlopie. przytulność mebli to zasługa sztucznego drewna, a jego produkcja powoduje powstawanie gazów, przez które giną lasy.

pod symbolami humanistycznego oświecenia w XVIII w. miały miejsce walka klasowa, rujnująca konkurencja, kapitalizm manchesterski, wyzysk słabych, a za tło służyła im neoklasycystyczna architektura. skutki nadmiernej konsumpcji wymagają podobnych starań o wiedzę, świadomość historyczną, klasyczną estetykę, a jednocześnie otwarcie się na świat.

świat potrzebuje symboli. w ten sposób sztuka rozkwita niemal bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, jak na książęcych dworach. buduje się muzea, bez mała więcej niż dotychczas, a dzieła biednych malarzy impresjonizmu i ekspresjonizmu wędrują do sejfów i to nie sejfów państwowych, ale sejfów towarzystw ubezpieczeniowych i koncernów, chcących się obłowić na nowym dobrobycie.

sztuka nie jest rozumialna. jeśli się rozumie, co pokazuje obraz, to nie jest on sztuką. w ten sposób i sztuka odwraca się od wszystkich zrozumiałych form i zwraca się ku właściwej domenie irracjonalności, estetyce samej w sobie.

religia była kiedyś wiarą w pewną naukę, w objawioną prawdę. dzisiaj religia jest wiarą w religijność samą w sobie, religijność w jakiegokolwiek formie, w wizerunek świata jako symbolu. kiedyś sztuka była umiejętnością przedstawiania czegoś. dzisiaj sztuka jest estetyką rzeczy nieprzedstawionych, estetyką samej estetyki. obraz przedstawianej rzeczy staje się obrazem rzeczy nieprzedstawialnej.

wojownik o niczym innym nie mówił tak często jak o pokoju. nic nie zajmuje bardziej szefa koncernu, pomijając jego interesy, niż sztuka. człowiek jako symboliczna egzystencja jest warunkiem istnienia społeczeństwa żyjącego nie dzięki temu, czego potrzebuje, lecz konsumującego to, co jest produkowane. konsumpcji jako takiej należy nadać symboliczną wartość.

państwo socjalne chciało kiedyś zlikwidować biedę, a zamiast tego powstało społeczeństwo konsumpcyjne. w obecnej chwili żegnamy się także i z tą formą. nicujemy istotę rzeczy. tuczemy się w nadprodukcji, wzrost musi wzrastać. od konsumpcji wynikającej z potrzeb przechodzimy do konsumpcji symbolicznej.

wydaje się, że oczekiwania się spełniły. na ogłoszeniu jednego z wielkich producentów samochodów widnieje cytat z goethego: sztuka pozostaje sztuką. reklama ta nie informuje o aucie, jego mocy, cenie. te liczby mogłyby odstraszać. nie zawiera też w ogóle żadnych informacji o relacji pojazdu i środowiska, ale wynosi go na poziom sztuki, wyższej idei. kto jeździ autem, żyje w wyższych sferach zachodniego świata.

znak nie może zaoferować niczego więcej, niż tylko być ekwiwalentem rzeczy i stanu rzeczy. symbol chce znieść to ograniczenie, chce zajrzeć głębiej. nie zadowala się prawdą, prawdą jako odpowiednikiem znaku, wypowiedzi i stanu rzeczy.

to prawda, że żadna prawda nie jest wyczerpująca. za każdą odpowiedzią pojawia się pytanie, ale czy możemy, zamiast stawiać dalsze pytania, zrezygnować z odpowiedzi i zadowolić się pozorami oraz zewnętrznym wizerunkiem? i nawet nie tylko zadowolić, ale w nich właśnie, w pozorach, szukać rzeczywistej prawdy?

świat się nicuje, na końcu jest już tylko obrazem zewnętrznego wizerunku. już tylko wizerunkiem wizerunku. rzecz się ułatwia tak czy inaczej. wcześniej rzeczy trzeba było wytwarzać, teraz pochodzą z fabryki, ze zautomatyzowanego i zrobotyzowanego procesu produkcyjnego. praca nie jest już wytwarzaniem rzeczy. tym samym zatracą się całe doświadczenia pracy. wiedza jest wiedzą teoretyczną, miejsce doświadczenia zajmuje teraz oglądanie. rzeczy nie są już projektowane, projekt jest na nie narzucany potem, jako design, jako forma zewnętrznego wizerunku, jako symbol. rzeczy nie mają już celu do wypełnienia, są produkcją,

którą musimy skonsumować, więc egzystują na mocy narzuconego znaczenia, mają wartość symboliczną.

nadzieja, że auto dziś znów stanie się pojazdem, jest jednak niewielka. każde rzeczowe przedstawienie auta, ruchu drogowego i jego następstw zostałoby uznane za demonizację. a na nią nie może sobie pozwolić nikt, ani producent, ani polityk, myślący w wymiarze ekonomii narodowej, a już na pewno nie klient, któremu w postaci auta zaprezentowano nową wolność. On w nią wierzy nawet wówczas, gdy tkwi w kilometrowym korku. symboliczne używanie przedmiotów zakłada wiarę w symbole, a kto wierzy w symbole, ratuje ekonomię symboli.

nasza cywilizacja wypędza nas z każdego rodzaju pracy: produkcji rzeczy, zbierania plonów albo świadczenia usług. tylko praca wykonywana przez maszyny, automaty i roboty ma rzeczywistą ekonomiczną przydatność. praca własna ludzi jest w dzisiejszej ekonomii narodowej czynnikiem zakłócającym. stawia się ją niedaleko pracy na czarno. jedynym obszarem działalności, który pozostaje w gestii człowieka, jest podejmowanie decyzji. decyzji przy komputerze, decyzji w pokojach urzędniczych.

w ten sposób tracimy związek z przedmiotami i rzeczami. z naszego świata znika rozumienie przyczyny i skutku, projektu i rezultatu. ułatwiają się wszystkie powody i cele, wszystkie zależności i relacje.

pozostaje konsumowanie.

konsumowanie występuje w dwóch formach, po pierwsze jako fizjologiczne zaspokojenie, po drugie – jako zaspokojenie mentalne. chęć bycia silnym jak schwarzenegger, sprytnym jak al capone albo osiągnięcia takich sukcesów jak frank sinatra – jest symbolem, i to symbolem nie w postaci znaku, lecz jako marzenie, jako transcendencja. arno schmidt uważał, że w świecie przyszłości istnieć będą tylko rzeczy powierzchowne, nie będzie już ich istoty. poszliśmy dzisiaj jeszcze dalej, kupujemy rzeczy nie ze względu na ich wygląd, formę, kupujemy je jako symbol; one nie reprezentują już tylko samych siebie, lecz to, co w nie włożono jako transcendencję. ekonomia dzisiaj to produkowanie wydzielonych bytów transcendentnych, to produkowanie marzeń.

biada temu, kto jeszcze mówi o czynnikach faktycznych, kto jeszcze mówi o celu, przeznaczeniu i funkcjach, kto jeszcze mówi o sensie i bezsensie. taki ktoś nie zaistnieje na rynku, chyba że jest w stanie stworzyć swój własny rynek.

nic już nie jest sobą. wszystko odsyła do czegoś innego, musi być jak to czy tamto. krzesło przestało być krzesłem, musi wyglądać jak rzeźba, jak dzieło sztuki.

nie da się inaczej zagwarantować wzrostu rynku. nie da się inaczej stworzyć dodatkowej siły nabywczej, nie da się inaczej zwiększyć produkcji. inaczej nie byłoby rosnącego socjalnego produktu brutto. symbol gwarantuje władzę dysponowania rynkiem, konsumentami, w symbolu przejawia się transcendencja tego panowania.

to jest jeden ze światów. innym jest obszar, w którym niszczymy praktycznie symbol po symbolu. od woodstock palą się wszystkie kulisy, sceny zbudowane są z prętów i reflektorów. światło jako poświata, jako odległy nastrój – zgasło. symulacja zachodu słońca i zmierzchu bogów wypaliła się. światło jest światłem elektrycznym. pochodzi z reflektorów, które widać, miejsce inscenizacji zaświetów zajął techniczny sprzęt oraz jego operacyjne użycie jako gra. reflektor daje snop światła, barwny filtr barwne światło, przyciemniacz przyciemnia i rozjaśnia, a minisilniczki wytwarzają rotację. to wszystko dzieje się przed całą zebraną publicznością, nic nie jest ukryte.

przychodzi na myśl aktor w teatrze kukielkowym, który jest tym bardziej przekonujący, im lepiej widać jego sznurki i patyki, do których przywiązane są lalki. i bach, dla którego muzyka składała się z dźwięków.

to, co jest, wolno zobaczyć. to posłanie tego stulecia, drugie, jeśli pierwszym było: nic nie jest realne, wszystko jest symbolem. to, co jest, wolno zobaczyć – to zasada niedopuszczająca tabuizacji i przenikająca do najświętszych ze świętych obszarów mechanizmu panowania, do tajnego magazynu sprawowania władzy.

reflektor jest tworem składającym się z blaszanych cylindrów, stożków, lustra, lampy, śrub, stojaków i umocowań – to można zobaczyć.

światło przezeń produkowane jest innym światłem niż poświata, to światło techniczne, nie światło słońca, lecz światło żarówki. od kiedy są reflektory, światło jest z tego świata, nie ma symbolicznej wartości. światło, dawniej symbol metafizycznego zmierzchu, staje się wytwarzanym technicznym medium, aura symbolu się wypala, dzisiejsze światło jest światłem domowej roboty, inżynier elektryk wynosi ze sceny richarda wagnera, mistrza metafizycznego światła, metafizycznej muzyki.

estetyczna egzystencja

każdy gotuje to, co uprawia, mówi meksykańskie przysłowie. po przeniesieniu na nasze europejskie warunki mogłoby to mniej więcej oznaczać, że każdy myśli o tym, co robi. a co robi pracownik bankowy, ekonomista, urzędnik w urzędzie statystycznym, administrator części wymiennych w zakładach BMW lub genetyk w la roche w bazylei? obsługuje komputer.

co robi dzisiejszy Europejczyk? nic już nie robi, podejmuje decyzje. siedzi przed monitorem i kiedy komputer nie wie, co dalej robić, i przedstawia kilka możliwości, Europejczyk mówi: wypróbujmy najpierw tę możliwość, potem inną, coś powinno zadziałać.

nie wytwarzamy sobie już własnych mebli, nie śpiewamy własnych piosenek, nie przekopujemy własnych ogródków, nie robimy własnych zabawek, nie gotujemy własnych zup i potraw, nie piszemy własnych listów, nie sprzątamy już sami swoich pomieszczeń, pozbywamy się nawet własnej komunikacji.

wszystko pochodzi z lodówki, z telewizora, ze sklepu samoobsługowego. w ten sposób człowiek osiągnął chyba najtrudniejszą z trudnych egzystencji, już nie musi pracować, już nie musi myśleć, nic już nie musi robić, jest wolny. musi jeszcze tylko włączać programy.

lecz człowieka w człowieku nie da się pokonać. nic nie jest dla niego ważniejsze niż jego realna wolność. jest sobą przez samostanowienie, ale

o czym chce on stanowić, jeśli nie ma już niczego do ustanawiania? to, co nie jest ustanowione, określone, to estetyczny wizerunek.

nikt mi nie może zabronić nosić brody jak wilhelm drugi, nikt mi nie może zabronić założyć fraka jak stresemann, nikt mi nie może zabronić jeść w kapeluszu na głowie, nikt mi nie może zabronić malować obrazów, na których ludzie stoją do góry nogami.

królestwo wolności jest coraz bardziej redukowane do królestwa estetyki, a tutaj dozwolona jest każda dowolność. w estetyce nie ma zakazów, nie ma norm, nie ma reguł. rzecz ustanowiona jako estetyczny fakt zyskuje byt, jest legalna, jest słuszna, jest konieczna, jest poprawna, jest.

prawdziwa ludzka egzystencja w dzisiejszych czasach jest więc egzystencją estetyczną.

do tej pory wszystko pięknie i ładnie. teraz jednak pojawia się pytanie: którą estetykę sobie ustanowię, którą wybiorę, w którą się zanurzę? pomińmy fakt, że wielu ludzi zanurza się w estetykę beach boys albo w estetykę udo lindenberga, albo matki teresy, albo madonny, albo karla lagerfelda, albo katharine hamnett. pomińmy fakt, że każdy człowiek utrzymuje się przy życiu dzięki orientacjom i obiektywizacjom. dokonuje samooceny, oceniając innych.

estetyka, którą się samemu wybiera, jest nie tylko problemem danej osoby, zgodności własnych uwarunkowań i własnego talentu z rzeczami obiektywnymi. estetyka dzisiaj jest świadectwem tego, do której klasy się przynależy.

komunizm, socjalizm, czytamy codziennie w gazetach, upadły, żyjemy w bezklasowym społeczeństwie. może i prawda. i wystarczający powód, by przywrócić klasy, urządzić je na nowo, tym razem jednak nie klasy ekonomiczne, lecz klasy estetyczne, klasy reprezentacji.

klasy ekonomiczne miały prymitywne kryteria różnicujące: płaca, wynagrodzenie, pensja, miesięczny dochód – jedynie to odróżniało kapitalistów od proletariuszy. identyfikacja dzisiejszych klas jest bardziej wysublimowana, opiera się na wyborze estetyki.

przykład: trener piłki nożnej jest z reguły trochę starszy od piłkarzy, ponieważ ma być bardziej doświadczony niż oni. podczas treningu kopie z nimi piłkę w tym samym stroju sportowym. nie musi grać gorzej niż jego wychowankowie, ale zakłada się, że raczej nie wytrzymałby kondycyjnie całego meczu.

podczas meczu trener na ławce rezerwowych siedzi pośrodku swych rezerwowych zawodników. i tu zaczyna się gra estetyką. jeden trener siedzi tam w takim samym stroju jak jego piłkarze. inny trener nie siedzi, tylko stoi i nie ma na sobie sportowej bluzy, tylko marynarkę, nie ma butów sportowych, lecz eleganckie półbuty, nie ma też rozpiętego kołnierzyka, a krawat lub muszkę. jego spodnie są wyprasowane i mają kant, czego nie mają żadne spodnie sportowe. koszula jest zapięta, co jest przeciwieństwem tego, do czego się w sporcie dąży, co jest czymś przez sport odrzucanym. jego spodnie są dopasowane w talii, co się w sporcie nie zdarza.

sport był rewolucją przeciwko dobremu obyczajom, nigdy nie grano w marynarkach i pumpach, lecz w podkoszulku i bokserkach. z tego narodził się ten niedbały, kolorowy świat trykotów, odpowiednich do gry i ją też praktycznie umożliwiających.

szef zespołu nie może w tym uczestniczyć. miałby wówczas nieodpowiednią estetykę. on potrzebuje krawatu i marynarki, potrzebuje półbutów i kantu w spodniach. dlaczego?

ponieważ tylko ten ma autorytet, kto sobie może pozwolić na noszenie rzeczy nieprzydatnych, niepraktycznych i niesportowych wtedy, kiedy inni ubierają się w rzeczy przydatne, praktyczne i sportowe.

estetyką eleganckiego mężczyzny zawsze była estetyka rzeczy niepraktycznych, oderwanych od celu i motywacji, pozbawionych funkcji.

tylko przez bezsens, lub mówiąc nieco skromniej – brak sensu, przez bezsensowność można się odróżnić od świata celowości i zasadności.

taka jest przyczyna tego, że funkcjonalizm jest dziś werbalnie uśmiercany. rzeczy sensowne, celowe, przydatne, rozsądne nie mają czego szukać w klasie wywyższonych. w tej klasie obowiązuje ich przeciwieństwo. menadżer, dyrektor, członek zarządu i reprezentant wyróżniają się tylko przez demonstrację nierozsądku: w ubraniu, w mieszkaniu, przy wyborze samochodu, a nawet w myśleniu.

dlaczego trzeba stać w mokrej trawie stadionu piłkarskiego w eleganckich butach, które nadają się jedynie do przejścia z biura do auta? dlaczego trzeba mieć zapiętą koszulę jako jedyna osoba na stadionie?

ten człowiek ma autorytet, stoi ponad. wprawdzie gdy mecz jest przegrany, mówi: to gracze byli winni, a kiedy gracze wygrywają, mówi, że stosowali jego strategię. do dziś nie wiadomo dokładnie, kto gra w piłkę

nożną, trener czy zawodnicy? ze strony prezentacji, ze strony estetycznej egzystencji, gra ewidentnie on.

trzeba umieć zachowywać się niewłaściwie. sztuka zawsze zachowywała się niewłaściwie, z czego dziś wyciąga się wniosek: kto się niewłaściwie zachowuje, robi sztukę, jest dziełem sztuki. tylko to rzuca się w oczy, co jest inne.

oto prawdziwa przyczyna dzisiejszych związków sztuki ze światem interesów. interesy może robić tylko ten, kto jest tak odmienny jak sztuka.

sztuka jest domeną odmienności, rzeczy normalne nie są sztuką. sztuką nie są też rzeczy sensowne. sztuka legitymuje się ambicją, żeby wszystko zawsze robić inaczej. kto maluje tak, jak zawsze malowano, nie jest artystą, lecz epigonem.

przez jakiś czas próbowano połączyć element twórczy z pożytecznym, kreatywny z rozsądnym. uważano, że także pożyteczne rzeczy mogą być pięknie zrobione i pięknie wyglądać. jak na przykład but sportowy albo rower. wydaje się, że ten czas minął. dziś także i design usiłuje wytwarzać sztukę albo przynajmniej pośredniczyć w jej obiegu. dzisiaj design to tworzenie obrazów wyglądających jak dzieło salvadora dali, mondriana albo kandinskiego. na dzisiejszym krześle nie da się siedzieć, ono w ogóle nie jest przeznaczone do siedzenia. służy estetycznemu ambiente, za którego pośrednictwem da się zademonstrować swoją wyższość.

i odwrotnie, kto chce demonstrować wyższość, kto nie chce być taki jak inni, musi wejść w kontakt ze sztuką. żaden menadżer nie może sobie dzisiaj pozwolić na to, by się na sztuce w ogóle nie znać. żaden konserwator nie może sobie pozwolić na to, by nie wspierać sztuki.

wszyscy oczywiście wiemy, że świat jest inny. jeśli samoloty byłyby budowane według estetycznych kryteriów rządzonych kaprysem, toby wszystkie pospadały na ziemię. jeśli silniki byłyby budowane według estetycznych kryteriów, toby nie działały, a jeśli regulaminy ruchu drogowego byłyby sporządzane według estetycznych wyobrażeń, to ruch drogowy by ustał. świat istnieje, bo istnieje konsekwencja. nawet mury nie byłyby w stanie stać, gdyby nie zostały odpowiednio postawione, drapacz chmur by się przewrócił, jeśli nie zostałyby wybudowane zgodnie z obliczeniami i logiką, a wszystkie zupy by się przypalały, gdybyśmy chcieli je gotować, tylko kierując się estetyką. rozsądek i celowość to nic

innego jak wiedza o tym, jak funkcjonuje świat. a to w całości i jako całość, natura nie zna estetyki sprzecznej z rozsądkiem.

wszyscy to wiemy, a mimo to w ludzkim świecie istnieje estetyczna egzystencja, forma egzystencji będąca w opozycji do celów i rozsądku. i istniała ona chyba zawsze. przed dwustu laty nasz mężczyzna nie stał na mokrej trawie w krawacie i spodniach na kant, lecz w butach ze sprzączką i w peruce. osoby uprzywilejowane, wyniesione w absolutystycznym państwie – arystokrata, król, cesarz – manifestowały siebie przez rozmiar sztucznej peruki. a najwyższym postawionym był ten, którego ta peruka skazywała na bezczynność, bo inaczej spadłaby mu z głowy.

im wyraźniejsza władza, tym więcej starań podejmuje w dziedzinie estetyki. tak jest w przypadku kopuły bazyliki św. piotra oraz wersalskiej sali lustrzanej albo moskiewskiego metra. im większy despotyzm, tym świat staje się piękniejszy.

wcześniej mówiono: wiedza to władza. jeszcze wcześniej ludzie mogli mówić: umiejętność to władza. dzisiaj mówi się: piękno to władza. tylko ten, kto oferuje piękno, ma szansę na opanowanie rynku. tylko ten, kto otuli się estetyczną egzystencją, ma szansę na przywództwo.

a to wszystko oczywiście tak długo, jak długo pod pojęciem estetyki rozumiemy coś, co stoi ponad celem i racjonalnym uzasadnieniem.

trzecia epoka modernizmu

„zeitgeist” to pojęcie szczególnie dobrze oddające ducha czasu. duch to najwyższe wyżyny, duch czasu to najgłębsza głębia. ale choć ogólne pojęcia są już najczęściej obszarami, do których wszyscy mają taki sam dostęp, duch czasu ukazuje się szczególnie nieostro, każdy może go rozumieć tak, jak go formułuje.

duch czasu jest odkryciem mieszczańskiej historii sztuki, dla której nieelegancko było mówić o faktach, więc zwróciła się do sfery duchowej. czas został podzielony na epoki i dla każdej z nich trzeba było szukać ducha czasu. kiedy patrzy się w przeszłość, można chyba dostrzec jakby duchową wspólnotę wszystkich form życia danej epoki, im jednak bardziej zbliżamy się do teraźniejszości i jej faktycznych relacji, duchowa perspektywa staje się coraz mniej jasna. ducha czasu widać tylko z dużej odległości.

nawet jednak w przypadku tak jasno zdefiniowanego odcinka kulturowych dziejów jak barok, jeśli spojrzymy nań dokładniej, z trudem odkryjemy wspólne cechy. duchowa perspektywa czasu, sklecona przez historię sztuki, załamuje się.

maszyna parowa to osiągnięcie baroku. jak to? tak, wynaleziona została przez jamesa watta w 1765 r., w tym samym czasie, w którym dominikus zimmermann i balthasar neumann budowali słynne barokowe

kościół. w baroku wynaleziono maszynę liczącą, mechaniczne krosna, ale też narzędzia nowoczesnej techniki, takie jak wiertarka i piła tarczowa. budowano pierwsze maszyny latające i lotnie. jan sebastian bach, matematyk pośród muzyków, tworzył dzieła niebędące na pewno odzwierciedleniem zakrzywionych fasad czy pompatycznych pilastrów, nie tworzył muzyki mistycznego pokrzepienia.

co było duchem czasu w epoce baroku? raz była to reprezentacyjna manifestacja absolutystycznego państwa, demonstracja władzy we wściekłym budowniczym zapale. innym razem była to rewolucja kulturalna i kontrreformacja. opętane żądzą budowania włochy kopułami i łukowymi sklepieniami, gzymsami i kapitelami, kolumnami i architrawami, stiukiem i gipsem, różą i błękitem spychały protestancką północ w jej średniowieczne ograniczenia.

czym był barok? mechaniką ciał niebieskich newtona, kosmicznym mechanizmem ruchów okrężnych, do którego włączono także ziemię, czy pełnym uwielbienia spojrzeniem w niebo świętych kościelnych z ich złożonymi dłońmi i powiewającymi szatami?

państwo potrzebowało zamkowych fasad, prezentacji architektonicznych jak formacji wojsk, kościół kazał malować na sklepieniach otwarte niebo, żeby pozyskać jeszcze bardziej pokornych wiernych, padających na kolana przed autorytetem zarówno kościoła, jak i władzy z woli boga.

w samym środku tego kulturowego powikłania zrodziła się rewolucja przemysłowa. papin wynalazł w 1690 r. pompę napędzaną parą, newcomen zbudował pierwszą, jeszcze wolno pracującą maszynę parową, i to już w 1711 r., zanim watt skonstruował swoją szybszą. w 1760 r. wynaleziono obrabiarkę, nieco wcześniej heblarkę wykonującą ruchy liniowe i kołowe, teraz napędzaną maszynowo.

budowano łodzie podwodne i parowce, a dzięki zastosowaniu nitów i śrub części metalowe stały się elementami wielkich konstrukcji. powstały pierwsze żelazne mosty, w latach 1775–1779 wybudowano taki most nad rzeką severn pod coalbrookdale. pierwszy żeliwny wspornik powstał około 1780 r. wkrótce używano żelaza także przy budowie szklarni w ogrodach botanicznych.

zapomnijmy o pojęciu ducha czasu. przynajmniej w owym pierwszym okresie tej epoki, który jeszcze najprędzej zdawał się mieć wspólnego

ducha, nie można go znaleźć. no bo czy *contract social* rousseau idzie w parze z kościołem w wies (pełna nazwa to Wallfahrtskirche zum Gegeisselten Heiland auf der Wies – przyp. tłum.)? a powstały przecież w tym samym czasie. voltaire opiewał rozsądek i oświeconą monarchię, rousseau natomiast krytykował pychę rozumu, chciał powrócić do cnoty naturalności i stworzył podstawy wspólnoty radykalnego republikanizmu.

nie, czasy są zbyt kompleksowe, żeby nadawały się do utworzenia jednej spójnej teorii. w ogólnym podsumowaniu wychodzi papka o konsystencji uciaranego ciasta. nauką chciała się stać także historia sztuki, a naukowość wymagała jednolitych teorii, uogólnień, czy były one słuszne, czy nie.

w baroku stworzono kolosalną kulturę, świat stał się nowym zjawiskiem, a jednocześnie stary świat został wydrążony, zburzony do fundamentów. położono podwaliny pod modernizm.

mowa tu o trzeciej epoce modernizmu.

niech to nie będzie rozumiane ani jako definicja ducha czasu, ani jako historyczna kwalifikacja, nawet jeśli istnieją czasowe przyporządkowania. chodzi o opis nastawienia. opis postaw. modernizm jest zbyt kompleksowy, by można go było sobie przyswoić bez różnicowania. nawet przedstawienie trzech pozycji może być tylko przybliżeniem. na pewno nie można go rozumieć jako ducha czasu.

1

modernizm pojawił się najpierw nie tylko w pojedynczych aspektach, ale również jako zjawisko ogólne w połowie XIX w. wraz z pałacem kryształowym w londynie, w halach wystawowych pierwszej światowej wystawy. joseph paxton zbierał swe pierwsze doświadczenia z żeliwem przy szklarniach, a tutaj stworzył pierwszy budynek w technice modułowej, z elementów tylko ze szkła i z żelaza, wyprodukowanych w procesie przemysłowej produkcji masowej. zasada budowania zdeterminowała wygląd pawilonu. tym razem nie było żadnego wcześniej zarysowanego wyobrażenia formy, jak to miało miejsce w przypadku architektów barokowych. zasadą budowania była sama architektura. nie dodano żadnej sztuki, żadnych dekoracji.

już wcześniej pojawiały się czysto żelazne konstrukcje, budowle czysto inżynierskie, jak na przykład hala targowa przy madeleine w paryżu,

wybudowana w 1824 r., albo targ rybny hungerford w londynie z 1835 r. pierwsza fabryka w żeliwnej konstrukcji, siedmiopiętrowa tkalnia w salford, powstała już w 1801 r. autorami projektu byli matthew Boulton i James Watt. wynalazca maszyny parowej udzielał się przy budowach fabryk, w których zastosowanie znajdował jego wynalazek. maszyna parowa, ledwo trzydziestoletnia, miała dość mocy, by napędzać w procesie licznych transmisji tkalnię składającą się z siedmiu kondygnacji. Watt używał swej konstruktorskiej wiedzy także do znalezienia dla budynku odpowiedniej konstrukcji.

pałac kryształowy był jednak w pewnym sensie sygnałem. jego podstawa była cztery razy większa niż bazylika św. Piotra w Rzymie. zbudowano go w sześć miesięcy, wszystkie pojedyncze elementy zostały wyprodukowane jako produkty seryjne. przy czym były to elementy raczej małego formatu i łączyły się ze sobą jak sieć. największa tafla szklana, którą można było wówczas wyprodukować, miała tylko 1,20 m długości. budowla składająca się z drobnych elementów uzyskała eteryczny wygląd. krytyki nie było. świat popadł w zdziwienie.

innym znakiem pierwszego modernizmu była wieża Eiffla w Paryżu, zbudowana na wystawę światową z 1889 r. konstrukcja ta stała się już przedmiotem gwałtownych dyskusji i ataków ze strony strażników sztuki i obrońców kultury. Gustave Eiffel był inżynierem budowlanym, stawiającym dotychczas odważne wiadukty kolejowe w konstrukcji kratowej. stanowiły one demonstrację samych siebie, czystą konstruktorską kalkulację.

Paxton budował potem jako architekt okropne neogotyckie wille, również Eiffel był człowiekiem po mieszczańsku rozdartym, który z jednej strony wykonywał swój zawód jako inżynier, jednocześnie jednak dążył do uczestniczenia w ówczesnym świecie sztuki. ich dzieła zawdzięczają swe miejsce w kulturze – jako architektura konstruktywna – pewnemu nieporozumieniu. obiekt inżynierski – czy to fabryka, czy most, hala targowa lub budynek wystawowy – służył określonej celowi, miał być używany podczas świeckich wydarzeń, a więc nie pełnił żadnych kulturotwórczych funkcji. sztuka i kultura znajdowały się w obszarze duchowym. dopiero dzięki temu odwróceniu uwagi stały się możliwe narodziny nowej architektury, która jest taka, jaka jest, do której nie wkłada się żadnych innych treści. ta architektura mogła być czystą konstrukcją, czystą metodą.

między pałacem kryształowym a wieżą eiffła znajduje się mnogość obiektów kolejowych, które weszły do historii architektury jako wybitne dzieła. na tej samej wystawie, na którą wzniesiono wieżę eiffła, można było zobaczyć galerię maszyn, rozciągającą się na 115 m, zbudowaną przez ferdinanda duterta i victora containina. hala maszyn na wystawie światowej w 1878 r., 11 lat wcześniej, miała długość jedynie 35 m. jednak już w 1868 r. anglicy postawili dworzec kolejowy st pancras o długości 73 m. henri labrouste wybudował w paryżu bibliothèque sainte-geneviève, składającą się głównie ze szkła i żelaza, a gustave eiffel i louis-charles boileau zbudowali dom towarowy z olbrzymim szklanym dachem. wszystkie te obiekty doczekały się już uhonorowania i są częścią naszej kulturowej świadomości.

mniej uznany został rozwój architektury w szeroko pojętym obszarze obiektów infrastruktury kolejowej, peronów, stacji, zajezdni i mostów. prawie w ogóle nie docenia się obiektów fabrycznych, warsztatów, hal zakładów hutniczych. po ich uwzględnieniu okazuje się, że słuszniej jest przypisać początki modernistycznej architektury dopiero zakładom fagus w alfeld wybudowanym przez waltera gropiusa w 1911 r. a w takim razie dlaczego nie obiektom fabrycznym alberta kahna lub ernesta l. ransome'a? albo nawet boat store godfreya greene'a z 1860 r., mogącego być obiektem egona eiermanna z 1960 r.?

rozpocznijmy drugą epokę modernizmu w 1911 r. rok wcześniej namalowany został przez kandinskiego pierwszy abstrakcyjny obraz. mówi się, że rozpoczęła się nowa epoka. w tym samym roku behrens wybudował w berlinie halę maszyn dla AEG.

obecnie przyjmuje się, że współczesna architektura rozpoczęła się wraz z peterem behrensem i walterem gropiusem.

modernizm istniał jednak już wcześniej. peterowi behrensowi i walterowi gropiusowi przypada bez wątpienia zasługa wprowadzenia zasad właściwych kreatywnemu budownictwu, stosowanych już w użytkowym świecie przemysłu, do edukacyjnej architektury w świecie kultury i sztuki. więcej, osłabili oni architekturę zapożyczeń, jaką tam pielęgnowano. na pewien czas. jeśli behrens i gropius znaleźli w historii architektury stałe miejsce, to nie jako wynalazcy architektury konstrukcyjno-funkcjonalnej, lecz jako ci, którzy taką architekturę, już istniejącą, przemycili do budownictwa akademickiego, wprowadzili na salony kultury i sztuki.

ta pierwsza moderna wykształciła już wszystkie elementy drugiej, która rozpoczęła się krótko po 1900 r. od budynków fabrycznych alberta kahna i adolfa meyera w detroit i highland park, fabryki turbin petera behrensa dla firmy AEG w berlinie oraz zakładów fagus waltera gropiusa i adolfa meyera. z trudem można znaleźć coś zasadniczo nowego. dotyczy to tak samo żelbetonu, jak budowania z żelaza i stali.

żelbeton został wynaleziony w 1849 r. przez ogrodnika josepha moniera, wzmacniającego żelaznymi prętami krawężniki grządek i donice, dzięki czemu można je było transportować. pod koniec tego stulecia żelbeton stał się podstawą budownictwa, tak jak na początku wieku budowie o szkieletach z żelaza. pionierami byli francuski inżynier françois hennebique, amerykański architekt ernest l. ransome, szwajcarski budowniczy mostów robert maillart i francuski inżynier eugène freyssinet. powstała wówczas homogeniczna struktura budowli, w której stapiały się ze sobą podpory i dźwigary, podpory i stropy. później pojawiły się samonośne skorupy, które prowadziły do nowych form sklepień i mogły się dopasować do matematycznych powierzchni idealnych. ale także budowa szkieletowo-żelbetowa była już dawno w pełni rozwinięta, kiedy le corbusier wymyślił swój model domina, płyty betonowe z cofniętymi podporami, mogące tworzyć ciągi w każdym kierunku, bez ścian nośnych. już w 1908 r. tony garnier wybudował halę rzeźni z żelbetu, wzorowaną pod względem rozmiarów i struktury na galerie des machines z 1889 r.

modernizm się przyjął. także forma nowych technicznych produktów, kotłów i silników, maszyn i transmisji uwolniła architekturę od wszelkich formalnych wzorców. powstawały wieże wyciągowe, pojemniki na gazy, rafinerie, promy i silosy pozwalające procesowi projektowania na taką niezależność, by móc określić formę tylko z materiału, funkcji i konstrukcji. dlaczego więc modernizm zaczyna się dopiero w 1910, a w architekturze w 1911 r.?

dlatego louis sullivan zalicza się do modernizmu tylko dla historyków architektury, on, który w latach 1899–1904 wybudował w chicago dom towarowy schlesinger and meyer tak, że bardziej modernistycznie nie mógłby go zbudować w latach trzydziestych erich mendelsohn? dlaczego gun factory w new haven alberta kahna z 1906 r. nie zalicza się do modernistycznej architektury, choć mogłoby to być dzieło wczesnego miesa van

der rohe'a? uznaje się je najwyżej za obiekty prekursorskie. w latach pięćdziesiątych, gdy zacząłem się interesować pałacem kryształowym, mogłem dotrzeć do jednej jedynej książki o josephie paxtonie, regały były natomiast pełne książek o gropiusie, le corbusierze i van der rohe'u.

2

budowle inżynierskie XIX stulecia, budowle pierwszej epoki modernizmu, zostały z technicznego punktu widzenia zbudowane przez techników, obiekty drugiej epoki modernizmu natomiast przez architektów. już z racji wykształcenia są to dwa różne światy. architekt wzrasta w instytucji sztuk, w akademii, w école des beaux-arts, w pobliżu rzeźb i malowideł. inżynier wzrasta w otoczeniu, gdzie buduje się maszyny, przeprowadza testy materiałowe, wykonuje się obliczenia statyczne i kinetyczne. tutaj dominują przyczyny i skutki, nakłady i efektywność, ekonomia i inteligencja, tam należy się poruszać w obszarze estetyki, który jest szczególnie zdeterminowany przez historyczny przykład.

école des beaux-arts twardo opowiedziała się przeciwko wieży eiffli, za to broniła proporcji i układów klasycyzmu oraz innych stylów historycznych. jednak studencka młodzież nie chciała czerpać z przeszłości. poszukiwano nowego stylu. secesja zastąpiła historyzm. najpierw w brukseli, stolicy najbardziej zindustrializowanego kraju w europie, potem w wiedniu, w paryżu, w barcelonie. celami były uproszczenie, redukcja środków oraz organiczne przyporządkowania i połączenia. w secesji ponownie odkryto kwadrat, koło i trójkąt jako formy najbardziej elementarne, po czym stosowano je w ornamentach przyjmujących postać orgii splątanych lian. w 1899 r. ukazała się książka poświęcona tylko kwadratowi. rewolta przeciwko historycyzmowi zżerała się sama i pod koniec dotarła w swych poszukiwaniach czystej formy do geometrii.

następna generacja na akademiach sztuki odkryła, że kwadrat, okrąg i trójkąt są także elementarnymi formami konstrukcji i funkcjonowania świata maszyn, technika stała się wzorem nowej estetyki, stal i szkło jej nowymi materiałami, a nowym ruchem – rotacja i translacja.

żaden z tych nowych architektów nie był jednak technikiem, wszyscy oni rozumieli technikę jako repertuar form, jako estetyczny szablon zgodny z tradycyjną, mieszczańską kulturą, dla której forma jest pierwszą

i determinującą przyczyną. artysta ma najpierw przed oczami formę, którą potem materializuje. najpierw pojawia się duch. technik zabiera się do rzeczy z zupełnie innej strony. ma zalecenia, materiał, środki, określony cel, ekonomiczne warunki ramowe. na podstawie tych danych znajduje formę. powstaje ona w procesie optymalizacji.

druga moderna to było zdobycie techniki przez sztukę. rosyjski konstruktywista nie umiał zbudować żadnej maszyny, był malarzem, malował świat maszyn. tworzył wieże, konstrukcje stalowe, silosy i urządzenia dźwigowe jako produkty nowego estetycznego spojrzenia. rozwinęła się rewolucja. modernizm, dawno już obecny, ukazał się ponownie, jako estetyczne wydarzenie, jako język formy.

pod względem metodycznym trzymano się podstaw *école des beaux-arts*, świat postrzegano przez pryzmat estetyki, jako formę. zmienił się motyw. nowym przedmiotem sztuki jest świat techniczny. i tak nie przez przypadek druga epoka modernizmu w architekturze zaczęła się w tym samym czasie, kiedy namalowany został pierwszy abstrakcyjny obraz.

kandinsky i mondrian poszukiwali oswobodzenia ducha od materii w prawie religijnych pojęciach. szukali czystej formy, czystej barwy, przezwyciężenia wszystkiego, co materialne. zakorzenił się prymat sztuki jako czystego ducha, od którego wszystko się wywodzi.

zdarzały się konflikty. architekci związani z ruchem robotniczym i postrzegający architekturę raczej w społecznym kontekście, tacy jak marta stam, el lissitzky, hannes meyer, wysuwali na pierwszy plan aspekty ekonomiczne, konstrukcyjne i funkcjonalne. opierali się na zasadach pracy obiektów inżynierskich z XIX w. i odrzucali determinującą rolę estetyki oraz koncepcji formalnych. nie mogli jednak obronić się przed „malarzami”, reprezentującymi, jak van doesburg, moholy-nagy, le corbusier albo Malewicz, tych, którzy mieli swe korzenie w sztuce.

aż do dzisiejszego dnia przemilcza się marta stama i hannesa meyera. jako oponenci „architektury piękna” zmarli wycofani z obiegu, zapomniani.

pląszczyzną argumentacji także i w architekturze stawała się coraz bardziej taka, jaką stosowano w malarstwie. nie mówiono już o rozpiętości, obciążeniu, rozłożeniu sił, momencie załamania, zgięciu, mówiono o transparencji przestrzeni, asymetrii, demontażu powierzchni, plastyczności, przenikaniu, czystości formy, czystości barwy, dokładnie tak samo,

jakby chodziło o kubistyczny obraz. kubizm jako taki uzasadnił dodatkowo estetykę geometrii elementarnej. w kubizmie wszystkie malowane przedmioty były rozumiane jako rzeczy zbudowane z geometrycznych form podstawowych, ze stożków, kostek, sześcianów, cylindrów, piramid. w malarstwie cézanne'a te pierwotne formy są zasygnalizowane. u picassa, grisa i braque'a występują wyraźniej, a w malarstwie le corbusiera są tak widoczne, że do domu składającego się z tych przedmiotów jest tylko jeden niewielki krok. ten dom jest na końcu tej drogi trójwymiarowym kubistycznym przedmiotem.

wartości estetyczne uzasadniano metafizycznie. kandinsky mówił, że poziomność jest zimna, a pionowość ciepła. lewa połowa obrazu umiera na zewnątrz, prawa do środka. prawy kąt skłania się ku czerwieni, kąt 60° do żółci. linie poziome i pionowe są, tak przedstawiał to mondrian, wyrazem przeciwstawnych sił. ich naprzemienne działanie to życie. obraz tworzy nową duchową rzeczywistość. linie, kolory i formy wytwarzają czystą witalność, w poziomie i pionie spotykają się oś przestrzenna i czasowa. obraz jest autonomicznym estetycznym kosmosem.

a malewicz tworzył w swych obrazach nieograniczoną przestrzeń. nie ma tam pierwszego planu i tła. obiekty na obrazie poruszają się wbrew sile ciężkości. czas nie ma granic. sztuka eksploruje przestrzeń i czas. w trójwymiarowych modelach, tak zwanych architektonach, szukano czystych figuracji przestrzennych, na podstawie których architekci mogliby wykonywać swe budowle. forma jest poza funkcją.

wobec wszystkich tych transcendentalnych wypowiedzi można przedstawić odwrotne stwierdzenia. dlaczego linia pozioma nie może być też ciepła? a pionowa zimna? to jednak nie jest najważniejsze, decydujące jest to, że przyswojono sobie metafizyczny język, by nazywać i określać formy oraz kolory, estetyczne fenomeny. estetyka miała jeden wzniosły, niedyskutowalny rodzaj bytu. dom nie służył jakimś celom, był estetycznym zjawiskiem dzięki podziałowi powierzchni, przez przenikanie przestrzeni, transparencję i objętość, rozmycie perspektywy i kąta widzenia na korzyść płynności przestrzeni i powierzchni.

nierzadko estetyczne wymogi były tak wyśrubowane, że cierpiały na tym wartość użytkowa. druga moderna w architekturze była kubizmem stosowanym, puryzmem i neoplastycyzmem stosowanym,

suprematyzmem stosowanym. jak człowiek śpi, jak pracuje lub gotuje, jak się bawią dzieci, jak się wieje i oświeca, gdzie można znaleźć spokojny kąt – to wszystko były trywializmy, a łóżko w pomieszczeniu zaprojektowanym przez miesa van der rohe’a nie ma znaczenia jako takie. jest obiektem estetycznym. zadaniem architektury było ustalenie, jak mają się do siebie powierzchnie, jak sięgają z wnętrza na zewnątrz, jak tworzą otwory i przejścia. trzeba było wytworzyć symultaniczność, równoczesność ścian i otworu, wnętrza i zewnątrz, transparencję przejść, przenikanie pomieszczeń oraz współgranie dużych i małych ścian jako autonomicznych powierzchni, tworzących pole napięcia.

wolno teraz znów przywołać ducha czasu. wzór kulturowy modernizmu mieszczańsko-estetycznego, architektów-artystów i architektów-designerów jest idealistyczny. rzeczywistość nie jest interpretowana na podstawie rzeczy i ich stanu, lecz na podstawie nadrzędnych zasad, według estetycznych transcendentalistów.

nie ma wątpliwości co do tego, że istnieją estetyczne fenomeny. estetyki nie odrzucali również inżynierowie XIX w., nie uznawali jej jednak za nadrzędną, determinującą zasadę. musiała się ona przejawiać w samej rzeczy.

pomiędzy dwoma jednostkami, powiedzmy dwoma punktami, nie ma ustalonego związku. czy leżą one ściśle obok siebie, czy są od siebie bardziej oddalone, dystansu między nimi nie da się zmierzyć, porównać. jeśli pojawi się trzeci punkt, pojawią się trzy oddalenia. te trzy odległości wchodzą we wzajemną relację. są albo takie same, albo różne. w swych proporcjach mogą być dowolne lub uregulowane, to znaczy uregulowane w określonym stosunku. to jest początek estetyki. dąży ona do przekształcania relacji w świadome związki, a więc do przyporządkowania. mogą to być związki liczbowe, przyporządkowania pod względem treści, relacje psychiczne.

to jest niekwestionowalne, pojawia się tylko pytanie, jaką rangę w projekcie ma estetyka. i tu na przykład zygfryd giedion postuluje także dla bauhausu, żeby najwięcej miał na początku do powiedzenia artysta.

zygryd giedion był uczniem henryka wölfflina, który wniósł pojęcie ducha czasu do historii sztuki; u hegla duch ten był jeszcze odpowiednikiem ducha świata. wölfflin wprowadził estetyczne pojęcia nadrzędne,

takie jak klasyczny i archaiczny, zamknięty i otwarty, jedność i wielość jako cechy formy, rozumiał on sztukę nie jako zaakcentowanie, lecz jako emanację epoki. giedion, który pracą *przestrzeń, czas i architektura* stworzył dla historii sztuki sztandarowe dzieło modernizmu, drugiej moderny, wprowadził kategorialną perspektywę także do projektowania, które interpretował w świetle konwencjonalnej historii sztuki. a tu założenie jest zawsze takie samo: że artysta stanowi najwyższą instancję, że forma to najwyższa zasada. także wówczas, kiedy nowa technika stworzyła ogrom form, takich jak parasol przeciwdeszczowy, cylinder żebrowy, okucie, armaturę, spojenie śrubowe, wentylator, żarówkę, przekładnię.

czy komin fabryczny można zinterpretować podług kategorii klasycznej historii sztuki? jest on klasyczny czy archaiczny? jest zamknięty czy otwarty?

duch czasu, tak, ten zawsze da się zauważyć. wówczas komin odsyła do przestrzeni pozaziemskiej. stoi pionowo, rozsadza przestrzeń i czas. mniej się mówi o spalinach, sadzy, zanieczyszczeniu powietrza. natomiast u kandinskiego pion, który jest zimny, występuje przeciwko poziomowi, który ma być ciepły. rzecz, zanim wolno jej być rzeczą, ma za zadanie emitować wycucie świata.

jeśli architektura i projektowanie tak rozumiane są emanacją świata, to nie powinno dziwić, że ich status jako tworu przestrzenno-czasowego jest jeszcze uzupełniany o element historyczny. architektura prowadzi dialog z historią architektury. bez historycznych cytatów nie ma zdolności komunikacji. wiedział to już adolf loos, który reaktywował antyczną kolumnę. postmodernizm jest kontynuacją tej moderny, która przekazywała wycucie świata. sam kubizm od zawsze cytował historię i wzbogacił nową mowę o elementy przeniesione z tradycji. nie mogło się to skończyć inaczej, historyzm dopadł także i modernizm. nowe wzornictwo dzisiaj nazywa się bauhaus plus palladio. w ostatnich czasach pojawiły się krzesła, które mają późnoklasycystyczne oparcie z mahoniem, dwie nogi z drewna gruszy, a dwie z giętych stalowych rurek. siedzisko jest z blachy perforowanej.

nowa fala wykradła cały repertuar form kandinskiego. wolność sztuki znajduje odbicie w wolności wzornictwa. i zawsze korzystne wrażenie wśród tych wszystkich barwnych trójkątów, pasków, okręgów i fragmentów kół robi jakieś historyczne zapożyczenie.

to na pewno nie jest kontynuacja historyzmu. nie kopiuje się po prostu starego. obecnie istnieją książki takie jak *seneao dla menadżerów*. dobre wrażenie robi wtrącenie pomiędzy zdania o ekonomii klasycznego cytatu. dlaczego więc hotele i budynki administracyjne nie miałyby otrzymać portali, które mogłyby pochodzić z grobowca faraona lub z pompejańskiej łaźni?

jeśli wzornictwo i architekturę motywuje się estetycznie, nic nie przemawia przeciw temu, by włączyć do nich także klasyczną estetykę. cechą charakterystyczną nowego ducha czasów jest to, że burzy granice, granice przestrzeni i granice czasu.

zbieżność z eklektyzmem z czasów starożytności jest ewidentna. hadrian zgromadził w parku wokół swej willi pod tivoli wszystkie dzieła sztuki, jakie zobaczył podczas odbytych wypraw, i w ten sposób demonstrował kosmopolityczny wymiar swego imperium. rezultatem był powierzchowny formalizm i nuda, posiłek składał się tylko z piany.

3

trzecia epoka modernizmu nie ma jeszcze swego charakterystycznego symbolu, pomijając centre pompidou, które jest naprawdę ekscypjonalne. nie jest zainteresowana monumentami, ponieważ chce być rzeczowa.

dla mnie jest jednak jeden obiekt stojący u jej początków. jest to tylko budynek mieszkalny, ale o randze pałacu katsura w kioto. to dom charles'a eamesa. w przeciwieństwie do sypialni jednego z domów miesa van der rohe'a pomieszczenie sypialne w tym domu nie służy estetycznej reprezentacji łóżka, lecz jest pokojem do spania. jest to dom, w którym można zamieszkać, zbudowany po to, żeby go używać. postawiono go w 1949 r., obiekt konstrukcji stalowej ze standardowymi elementami zaczerpniętymi z przemysłu. dom ten ma charakter atelier. cała forma życiowa jest taka jak w atelier. nie ma w nim już eleganckiego pokoju dziennego, salonu, nie ma drugiej kondygnacji egzystencji, nie rozpada się on na kult i codzienność. codzienność jest kultem, a charakterystyczną cechą tego domu jest użytkowość.

w ogóle charles eames. był on pierwszym nieideologicznym projektantem moderny. jego krzesła nie zahaczają o estetykę mebli z rurek

stalowych, ich profile powstały z funkcji i nie demonstrują kultowości kwadratu, okręgu i trójkąta. eames nie włącza czynności siedzenia w geometrię. jego krzesła i fotele szanują ludzkie ciało. nigdy by mu nie przyszło do głowy pomyśleć, by kazać ludziom siedzieć na płaskich deskach lub zimnej blasze – co się dzisiaj stało konieczne – dla formy.

eames stworzył krzesło tego stulecia, miejsce do siedzenia częściowo na kółkach, regulowane, z materiałów, które są odpowiednie dla tej rzeczy. wszystkie dzisiejsze krzesła nawiązują mniej lub bardziej do charlesa eamesa. użył on jako pierwszy giętych sklejek, które stosował podczas wojny w funkcji podpórek dla ramion i nóg rannych żołnierzy. poszukiwał zminimalizowanych konstrukcji stalowych, pracował nad profesjonalnymi, to znaczy rozwiniętymi technicznie, metodami łączenia materiałów, zlecał wykonanie odlewów większości części metalowych po procesie ich minimalizacji i umożliwił zastosowanie dopasowujących się profili, które dają się zwężać lub rozszerzać. jego krzesło *college* ma tę samą jakość co fotel menadżerski, który porusza się prawie wraz z ciałem, kołysze, przechyla, jeździ na kółkach i ma regulowaną wysokość.

wiadomo to, jak wyglądałby następny model, gdyby eames dłużej żył? nie wiadomo. eames nie miał własnego stylu, wysilał intelekt, by się dowiedzieć, jak się siedzi najwygodniej, jakie materiały będą najodpowiedniejsze i jak całość najlepiej wyprodukować, jaką technikę oferuje do tego doskonały przemysł. na te pytania jest wiele odpowiedzi, jest ich tym więcej, im bardziej można się uwolnić od wyobrażenia form, a estetykę zostawić za drzwiami.

dla drugiej moderny w rozumieniu miesa van der rohe'a lub le corbusiera wybór techniki ogranicza się do materiału w jego narzuconej przez przemysł, standardowej formie. eames był technikiem procesów przetwórczych. z samymi profilami niewiele mógł zrobić. techniczna jakość rozwija się dopiero podczas nadawania kształtu i łączenia stali, drewna i tworzywa sztucznego. technikę można wykorzystać w pełni dopiero wówczas, gdy ma się pod kontrolą jakość kształtowania, na które pozwala surowiec i możliwości jego obróbki. ważną rolę odgrywa przy tym to, jak różne części dają się łączyć i na jakie pozwalają kombinacje.

chyba każdy zna taką sytuację: odprowadza się kogoś do domu, prowadzi się poważną dyskusję i trzeba jeszcze raz przejść wspólnie drogę

z powrotem, bo dyskusja jeszcze nie dobiegła końca, i tak dalej. tak chodziłem kiedyś przez pół nocy z walterem gropiusem pomiędzy jego domem a moim hotelem. było to w latach pięćdziesiątych w bostonie. już wówczas był to istotny temat: czy używanie technicznych materiałów jest już modernistyczną architekturą? chodziło o ocenę konrada wachsmanna. wachsmann wraz z gropiusem wynalazł system budowania za pomocą przemysłowo wyprodukowanych elementów, przy czym głównym problemem było ich łączenie. tej sprawie wachsmann poświęcił całą swoją uwagę i wynalazł zamek, będący prawie częścią maszynową. gropius sprzeciwił się temu. twierdził, że architektura ma w centrum zainteresowania ogólny koncept, nie może się zamieniać w ślusarstwo. technika według niego ma tylko za zadanie oddawać do dyspozycji nowe materiały. nie doszliśmy tej nocy o porozumienia.

oblewa mnie zimny pot, kiedy widzę, jak w architekturze kultem otacza się profile jako takie i jak się je na siłę spawa i łączy, a wszystko pod przymusem upraszczania formy. węzeł, który się nie zgadza, boli mnie fizycznie. dla mnie architektura jest techniką procesów i zastosowań, profile stalowe są tylko surowcem.

rowerowe koło ze szprychami jest kompletnym produktem, felga z jej przekrojem umożliwiającym założenie opony, szprychy, które można odpowiednio napiąć, ich uporządkowanie, piasta, dętka – to wszystko składa się na absolutnie przekonujący twór. gdyby chodziło o ideologię tak zwanego nowego budowania, wycięto by z pełnościennego materiału krążek i pomalowano go na czerwono albo żółto bądź niebiesko. i faktycznie istnieją modele tego rodzaju autorstwa rietvela, w których koło otrzymuje najprostszą formę, ale w prehistorycznej technologii.

prawdziwa technika jest inna. jest zmaterializowaną inteligencją, której celem jest to, by osiągnąć najlepsze rozwiązanie przy zminimalizowanym nakładzie.

w architekturze człowiekiem myślącym podobnie do charles'a eamesa jest norman foster. jego stalowe konstrukcje pochodzą z fabryki, nie ze składu materiałów żelaznych. są to obrobione, nietłoczone profile. węzły są produktami przemysłowymi. trwałość wynika ze struktury, nie z siły.

kwadrat lub prostokąt nie są sztywne, pod odpowiednio dużą siłą przeguby się uginają. usztywnia je dopiero przekątna. dzieli ona prostokątną

powierzchnię na dwa trójkąty. a trójkąt jest zawsze sztywny. jego formy nie da się zniekształcić. inteligentne budowanie to budowanie z trójkątów.

w purystycznej architekturze miesa van der rohe'a są tylko prostokąty. przekątna nie występuje, ponieważ zakłóciłoby to koncepcję klasycznego spokoju, zakłócona została by mowa form, form prostokątnych.

także w przypadku normana fostera nie wiadomo, jak będzie wyglądał jego następny budynek. pole dla inteligentnych rozwiązań jest nieograniczone, ale tylko wówczas, kiedy człowiek jest w stanie stawiać pytania. kto nie stawia pytań, ten się powtarza.

norman foster ma techniczny umysł budowniczego samolotów. wie, jak należy w helikopterze skonstruować głowicę rotora, przekształcając energię silnika w ruch dwóch kręcących się śmigieł, które podczas obrotu muszą zmienić swój kąt nachylenia. foster ma słabość do samolotów, przy których konstruowaniu minimalizacja nakładów materiałowych i energii połączona z maksymalizowaniem osiągnięć to nadrzędna zasada. jego budowle zbliżają się do wytworów natury. także wśród roślin główną zasadą jest uzyskiwanie jak najlepszych rezultatów małym nakładem. tutaj natura jest mistrzynią, a działa ona zawsze inteligencją, nie siłą.

w przypadku budynków tego typu pojawia się nowy rodzaj estetyki. przemawia ona także do rozumu, można te obiekty czytać, rozumieć, można je odkrywać. to, co widać, jest takie, bo tak jest mądrzej, a nie inaczej. odkrywa się pomysły, logikę, dowcip. nie jest to czysta estetyka duszy, tępe odczuwanie, nie przemawia tu też żaden duch czasów, żaden duch świata, widać najlepsze z możliwych rozwiązanie będące odpowiedzią na postawione pytanie.

trzecia epoka modernizmu sięga do pierwszej. jest konstruktywna, nie formalna, ale wie, że rozwiązania słuszne pod względem technicznym niekoniecznie muszą być piękne. techniczna optymalizacja i wizualna optymalizacja to dwie różne rzeczy. ale nawet jeśli kierują się one różnymi prawami i należy je traktować według im właściwych kategorii, nie da się ich rozdzielić. piękno jest zdane na słuszność. a ta słuszność musi się ukazywać w najlepszej estetyce.

artystyczne piękno jako piękno autonomiczne nie znajduje w technice miejsca. z drugiej strony to, co słuszne, technicznie najlepsze, chce się

ukazać w estetycznym porządku. czasem piękniejsze rozwiązanie jest jednocześnie lepszym rozwiązaniem.

ta kompleksowość, która może mieć swój odpowiednik w psychosomatyce, gdzie także jedno warunkuje drugie na zasadzie wzajemności, jest zakotwiczona w trzeciej modernie inaczej niż w pierwszej. to szczególnie szczęśliwe zrządzenie losu, że dzisiaj architekt i inżynier zbliżyli się do siebie. doskonałym tego przykładem są związki londyńskiego biura inżynierskiego ove arup z tak znaczącymi architektami jak richard rogers, renzo piano, norman foster oraz michael hopkins – wszyscy to pionierzy nowej koncepcji architektury. odnosi się wrażenie, że inżynierowie chcieliby być architektami, tworzyć architekturę, podczas gdy architekci mają ambicje przejść do branży konstruktorów budowlanych. obydwie grupy, inżynierowie i architekci, robią krok w swoim kierunku. każdy jednak wie, że nie dość połączyć dwie dyscypliny, także i tu nie uzyskałoby się nic więcej niż przeciętność, jeśli proces projektowania nie byłby kreatywny, twórczy. istnieją także obiekty budowlane, po których widać, że architekt zdał się na inżyniera, a inżynier na architekta. nie ma w nich gry inteligencji, są bez pomysłu, nieprzemyślane.

architektura dzisiaj zeszała na poziom magazynów mody. studiuje się czasopisma, a nie uczy metod budowlanych, a jeśli już, to najwyżej w takim zakresie, w jakim modystka musi wiedzieć, jak szyte są ubrania. teraz modą stało się już także budowanie techniczne. nowa estetyka nazywa się high-tech, techniką posługuje się jedynie jako elementem dekoracji, jak katalogiem wzorów dla nowych designerskich pomysłów.

art deco prawie pożarło bauhaus. art deco było oficjalną sztuką lat dwudziestych, bauhaus był nieoficjalny. czasem wydaje się, że high-tech mogłoby pożreć nową, trzecią modernę. wiele z tych rzeczy, które zdają się rezultatem współpracy architekta z inżynierem budowlanym, są tylko odwzorowaniem, są nową formalistyczną modą.

trzecia epoka modernizmu bez wątpienia nawiązuje do konstruktywizmu, ale konstruktywistami byli malarze, a nie technicy. świat maszyn, który ich fascynował, realizował się w retoryce maszyn, obiekty inżynierskie dostarczały więcej motywów malarskich niż inspiracji konstruktorskich. projekt pomnika trzeciej międzynarodówki wladimira tatlina, naczelne dzieło konstruktywizmu, był tylko iluzją konstrukcji, tylko jej

estetyczną mrzonką. już naum gabo apelował wówczas do tatlina, by budował albo funkcjonalne domy i mosty, albo tworzył czystą sztukę, a nie obie rzeczy równocześnie. przekonująca konstrukcja jest zawsze racjonalna i zminimalizowana, nigdy ekspresjonistyczna. nie ma ekspresjonistycznej techniki.

w takim rozumieniu konstruktywizm miał raczej charakter manifestu, który zyskał znaczenie jako program, a nie jako wzorcowa prezentacja.

ten program chce znieść rozdział sztuki od życia, społeczeństwa od indywiduum, techniki i pracy ręcznej, ciała i ducha.

wszystko jest designem, wszystko można stworzyć. wszystko, życie, codzienność, sprawy prywatne i publiczne potrzebują siły, ducha, odpowiedzialności tworzenia, twórczego kontaktu.

nawet budowie rosyjskich architektów miały mniejsze znaczenie niż ten program, który przyniósł nowy układ frontów. hannes meyer sprzeciwił się walterowi gropiusowi, el lissitzky sprzeciwił się le corbusierowi, mart stam sprzeciwił się theo von doesburgowi, wladimir tatlin sprzeciwił się pietowi mondrianowi, alexander rodczenko sprzeciwił się lászló moholy-nagy'emu. rewolucyjny patos lat dwudziestych zezwalał na to, by zawołać: precz ze sztuką! i w rzeczy samej, nawet mondrian miał wątpliwości, czy sztuka i autonomiczna estetyka będą w przyszłości miały jeszcze prawo bytu.

jeśli chodziłoby tutaj o historyczną ocenę, trzeba by niewątpliwie zwrócić uwagę na ważne inspiracje, jakie powstały między dzielnicą weissenhof w stuttgartu i dzielnicą neubühl w zurychu, na osiedla ernsta mayra lub j.j.p. ouda i na tak na ówczesne czasy niezwykle osiągnięcie jak kuchnia frankfurcka. chodzi tu o pozycję i o mentalność. historyczne lub osobiste znaczenie czasem odsuwa na drugi plan wypracowanie ich wyrazistych cech. to nie osąd historyczny, kiedy mówi się o ówczesnym konstruktywizmie, który wydał wiele ważnych obiektów budowlanych, że mniejszą uwagę przywiązywał on do konstrukcji niż do konstruktywistycznego wyglądu.

nowy konstruktywizm, trzecia moderna, jaką można zobaczyć w centre pompidou, opuszcza obszar konstrukcji budowlanych ze stalowych profili. obiekty budowlane stają się urządzeniami ze specjalnie dla ich funkcji uformowanymi częściami. części budowli, które mają wytrzymać obciążenie, wyglądają inaczej niż te narażone na naciąganie. konstrukcja

w rodzaju centre pompidou przestaje być monolityczną strukturą. opiera się na dokładnie widocznym dialogu sił naciągu i nacisku z bardzo różnie wykształconymi częściami składowymi konstrukcji, które łączą się w całość w skomplikowanym węźle. przeguby przybierają formy kości. ramiona nośne zwężają się odpowiednio do ich naprężeń.

inspiracje czerpano być może od archigramu. rysujący architekci z czasów ok. 1960 r. mieli potrzebę używania form maszynowych przy sporządzaniu swych papierowych projektów futurystycznych miast.

decydującym kryterium jest jednak nowe spojrzenie na statykę obiektów budowlanych. budowanie orientuje się podług samego budowania. architekt i inżynier współpracują ze sobą, każdy ma swoje kompetencje, nie istnieje żadna odgraniczająca linia, jeden wchodzi w obszar tego drugiego i odwrotnie.

dla statyka miarą jest budownictwo mostów, gdzie szczególnie dużą wagę przywiązuje się do tego, by osiągnąć optimum za pomocą minimum, optimum stabilności przy minimum zużycia materiałowego i nakładów technicznych. w centre pompidou, ale też w hongkong and shanghai bank w hongkongu technika budowy mostów została przeniesiona do architektury. to otwiera przed architektem nowe pola do działania, zapewnia swobodę odrzucenia ograniczeń kwadratu, koła i trójkąta, swobodę, by nie spełniać formalnych programów. on, który poszukuje formy, musi ją stworzyć, wydobyć, wyhodować, odkopać, pozwolić jej się rozwinąć, zanim jeszcze wiadomo, jak ona wygląda.

cnota nauki przechodzi również na projektowanie. cnotą nauki jest ciekawość, nie wiedza. naukowiec, który już wie, co chce wiedzieć, przestaje być naukowcem. naukowiec nie stosuje wiedzy, on chce ją znaleźć. uczy się pytać i ćwiczy znajdowanie.

jest to także cnota nowego architekta, nowego designera. życie staje się coraz bardziej nieznanym wszechświatem. dawniej każda jednostka lepiej niż dziś wiedziała, dokąd prowadzi ją życie. świat, czas otwierają się. musimy po ciemku wymacać sobie drogę w nieznanie. duch czasu nie ma już gotowych odpowiedzi. projektujemy, ponieważ poszukujemy, a nie dlatego, że wiemy.

wynik będzie różny w zależności od metody. ten, kto wie, skłania się w stronę designera karoserii. opakowuje rzeczy w swe wyobrażenia.

zamyka je. kto jednak poszukuje, ten dochodzi do otwartych, strukturalnych rozwiązań.

kształt ujawnia swoje powstawanie. przyznaje się do swego pochodzenia. w ten sposób zaspokaja jednocześnie potrzebę, by móc go czytać, by móc go zrozumieć. jest rodzajem zapisu. źle mu z tym, by być tylko zjawiskiem, co widać w przypadku obiektów budowlanych iehoh ming pei. najwidoczniej inną kulturą designu jest pokazywanie, jak coś zostało zrobione, niż wystawianie samego rezultatu i ukrywanie jego pochodzenia. prymat designera karoserii został obalony.

już nie wystarczy coś tylko pokazać. opakowanie jest kłamstwem. dziś wszystko wygląda dobrze. wiemy, co znaczy dobry wygląd. przede wszystkim dla tego, kto chce kogoś nabrać. mamy potrzebę, żeby przejrzeć przez strój, klient także staje się ciekawy.

dzisiaj to sam projekt jest komunikatem. nie duch czasu. w projekcie pokazane jest, jak przebiegał proces powstawania, w czym jest rzecz. odpowiedzi nie znajdują się już w przestrzeni ducha, lecz w rzeczy. w chlebie widać, czy da się go jeszcze jeść, w samej wodzie, czy nadaje się do picia, w powietrzu, czy można nim oddychać. duch czasu jest zbyt ogólny.

świat jest w zastanawiającym stanie. jedna czwarta wszystkich gatunków roślin i zwierząt jest zagrożona lub wyginęła. obchodzimy się z przyrodą tak, jakby można z niej było dowolnie korzystać, jakby była naszą własnością. jakby nic nie kosztowała i nic nie była warta.

człowiek zaszedł już tak daleko, że grozi mu samozagłada. nie w tym rzecz, że człowiek człowiekowi wilkiem. nikt nie chce zabijać drugiego człowieka. ale chyba wszyscy chcą zarabiać na zbrojeniach, na chemii niszczącej ziemię, na samochodach, które spalinami zatruwają powietrze. zrezygnować z błogosławieństw społeczeństwa konsumpcyjnego, które chce zadusić całą planetę swoją nadkonsumpcją, nie chce nikt.

ten stan szalonego rozdwojenia można znieść tylko dzięki odwróceniu uwagi. najbardziej wyrafinowanym manewrem jest estetyzacja świata. podejmujemy wszelkie starania, by nałożyć nań nowy, doskonały makijaż, a nadwyżki chemii, która powstaje podczas produkcji globalnych kosmetyków – a jest jej więcej niż samych produktów – wylewamy po prostu do rzek. życie da się wytrzymać tylko wówczas, gdy stanie się piękniejsze. myślenie da się wytrzymać tylko wówczas, gdy głowa również będzie

uczestniczyć w modach codziennie nowych teorii, w postmodernistycznej konsumpcji szykownych i zuchwałych tez. śmieci, w których się dusimy, można znieść tylko w nowych domach ze szkła, mosiądzu, marmuru i chromu. skartłowaciałe drzewa można znosić tylko dzięki coraz większym i piękniejszym sztucznym kwiatom. przemysł tworzyw sztucznych osiągnął taką perfekcję, że oko nie jest już w stanie dostrzec różnicy między naturą a sztuką, w przypadku kwiatów konieczne jest ich dotknięcie.

malarstwo nigdy nie było tak piękne, tak obfite i wielkie jak za czasów makarta, kiedy w fabrykach i na ulicach szalały walki robotnicze. jeszcze nigdy nie budowano tak wielu muzeów jak dzisiaj, wszystkie w stylu drugiej moderny, a to wszystko w czasach, w których zagrażamy życiu jako takiemu.

charles eames

krzesła są po to, by na nich siedzieć. najwięcej pracy człowiek wykonuje, siedząc. w ostatnich czasach siedzimy również, kiedy się przemieszczamy. siedzimy w samochodzie, w samolocie, w autobusie, w pociągu. gdyby jednak ktoś szukał na targach mebli w milano lub w kolonii fotela do swego auta, nie znalazłby go. designer dzisiaj nie jest zainteresowany poprawą jakości siedzenia, lecz krzesłem, krzesłem jako obiektem samoprezentacji, krzesłem jako kreatywną wypowiedzią, krzesłem jako dziełem sztuki. to ogłoszenie bankructwa kultury – designerzy mogą zapętnić swoimi krzesłami całe targi, ale nie prezentują ani jednego siedziska dla kierowcy samochodowego.

nieporozumieniem jest pielęgnowane obecnie przeświadczenie, że nowoczesne jest dziś użycie nowych materiałów, dlatego powinniśmy myśleć w stali, aluminium i szkle. najpiękniejszy jednak magazyn nowoczesnych materiałów ze wszystkimi nowymi profilami, wszystkimi tak zwanymi półproduktami technicznej cywilizacji nie wytworzy ani jednego przedmiotu. nawet szyna kolejowa, będąca naprawdę czystym profilem, nie nada się sama do niczego. istotne jest, jak zostanie połączona; połączona z progami, połączona z innymi szynami, jak zostanie usadowiona na równym nasypie z kamieni.

o jakości nowoczesnego wzornictwa nie decyduje materiał. charles eames jest właśnie tego przykładem, stosował on nie tylko stal i tworzywo

sztuczne, ale i drewno, dużo drewna. przedmiot techniczny to przedmiot zorganizowany. trzeba mu nadać kształt. z reguły węzeł, połączenie są ważniejsze niż półprodukt. kluczem do technicznej struktury, w ogóle do wyższej formy organizacji, jest to, jak dana część łączy się z inną. ludzki szkielet nie składa się z kości, lecz z kości, przegubów, kręgow. ukształtowanie kości decyduje o jej optymalności. przegub, miejsce łączenia, określa jej ruchomość, a tym samym jej zdolność do operacyjnego działania. nie znam żadnej współczesnej szkoły designu, na której uczono by metodologii połączeń dwóch profili. można je łączyć sztywno, półsztywno, przegubowo, ruchomo w jednym wymiarze, ruchomo w dwóch wymiarach, ruchomo w trzech wymiarach, można je zespawać, zazębić, skrócić śrubami, skleić, znitować lub po prostu związać.

dzisiejszy architekt, który ma aspiracje do bycia nowoczesnym architektem, nie ma raczej wyższego kulturalnego statusu. jego budowla także składa się tylko z profili, od struktur nośnych do poręczy schodów. połączenie słupka z poręczą to rezultat obciętych profili, elegancko złączonych półproduktów. estetyczna moda pozwala ukryć duchowe ubóstwo. rozwija się kult prostoty. konstruktywizm czy dekonstruktywizm to montaż półproduktów w prostym kanonie barw czerwieni, żółci albo błękitu lub czerni i bieli.

charles eames hołdował innej zasadzie niż gerrit rietveld. materiał służył mu do nadawania formy, a nie obcinania go piłą, a podstawą jego technik było łączenie. w krześle rietvelda są tylko półprodukty, deski i listewki. nie widać, nie powinno być widać, jak są ze sobą łączone. przy czym każdy stolarz lub czeladnik ciesielski ciemnych wieków średnich wiedziałby, że drewna nie łączy się ze sobą siłą, lecz dopasowaniem. belki trzeba tylko troszkę naciąć i wsunąć jedną w drugą, a otrzymamy mocne połączenie, nawet bez gwoździ. rietveld nie chciał jednak tak naprawdę krzesła, lecz rzeźbę przestrzenną zgodną z regułami mondriana. dlatego półprodukt był do półproduktu przybity gwoździami.

to prawie heroizm nie brać udziału w tej farsie, która trwa do dziś. charles eames należy do bohaterów, mimo że odrzuciłby to miano, gdyż inna, zorientowana nie na sztukę, lecz na konstrukcję, technologia jest wszędzie, powszechna już choćby w fabryce rowerów. jest ona normalna i oczywista, o ile człowiek trzyma się z dala od wymogów współczesnego wzornictwa. ale meble są domeną kultury.

być może najbardziej decydujący wpływ na eamesa miał fakt, że w czasie wojny pracował on w fabryce, w której ze sklejk robiono szyny do unieruchamiania kości złamanych nóg. sklejkę można łatwo formować w rynienki. dzięki sprytnym nacięciom udało się eamesowi uzyskać trójwymiarowe odkształcenia. zaczął myśleć technologicznie.

pierwsze krzesła eamesa powstawały z odkształconej sklejk. drewniane formy zostały z czasem zamienione na formy z tworzywa sztucznego, co prowadziło do nowych serii krzeseł, model tysiąckrotnie kopiowany, zawsze nieosiągalny.

jak połączyć giętą sklejkę, formę z tworzywa sztucznego ze stelażem z rur tak, żeby powstało krzesło? na pomysł, żeby posłużyć się gumowo-metalowym amortyzatorem, można wpaść tylko wówczas, gdy ma się sposobność buszować po fabrykach. tak samo technologicznie zorientowane jest użycie przez eamesa odlewanych części, które lepiej się dostosowują do rozłożenia sił niż normalne profile. pod koniec eames żegna się nawet z profilami będącymi półproduktami. jego późniejsze modele składają się prawie wyłącznie ze specjalnie do nich uformowanych części, co jest możliwe dzięki seryjnej produkcji. eames wprowadza inny technologiczny standard, zostawia za sobą sposób myślenia marcela breuera z jego meblami ze stalowych rur oraz miesa van der rohe'a i jego taśm stalowych. powstaje nowa estetyka. moderna czystej formy, która miała ukrywać infantylną technikę, nie interesuje eamesa. jego rozumienie modernizmu zburzyło pojęcie stosowności materiału i czystej formy, w które uwikłali się starzy mistrzowie i w którym się wyizolowali. eames poświęcił się kreatywnemu wzornictwu i przeszukiwał dzisiejszą technikę w poszukiwaniu najlepszych rozwiązań, mogących spełnić ergonomiczne wymagania. a robił to z wysoce rozwiniętym estetycznym zmysłem.

eames czynił to – wiem o tym ze spotkań – od niechcienia, nie był ideologiem. był zbyt ciekawy, by dać się uwiązać, także przez samego siebie. nie było rzeczy zbyt małych, by nie mogły stać się dla niego sensacją, brał wszystko do ręki, wszystko oglądał, mając stałe poparcie zaprzyjaźnionych przemysłowców, otoczony przez przyjaciół kulturowego niepokoju.

jego studio samo było małą fabryką, zlikwidowano w nim podział na atelier projektowe i produkcję. do budowy swego domu, klejnotu modernistycznej architektury, użył elementów do budowy hal fabrycznych.

eames jest ojcem dzisiejszego krzesła, wprowadził odlew aluminiowy, regulację wysokości, amortyzację przechyłu, wgłębione siedzisko, rolki. jego prawdziwym osiągnięciem było pokazanie, jak dzięki technice i przemysłowi można dojść do nowych projektanckich pomysłów. robił najpiękniejsze krzesła, fotele i rzędy siedzisk. nie interesowało go jednak piękno jako takie, a już na pewno nie to propagowane przez chwilową modę w sztuce.

hans gugelot

kiedy inżynier projektuje techniczny produkt, narzędzie lub pamięć łańcucha informatycznego, postępuje jak w matematyce, posuwając się do przodu logicznymi ciągami. mierzy i liczy, oblicza i stosuje zasadę przyczynowości. każde działanie ma swoją przyczynę i każda przyczyna ma swój skutek. inżynier myśli liniowo, ciągiem zazębiających się myśli.

designer nie ma łatwo.

kiedy malarz maluje obraz, to nie oblicza i nie mierzy. logiką niedaleko zajdzie. realizuje estetyczne wartości, które są dla niego ważne, ustanawia je, wywodzi je ze swego wyobrażenia. czy obraz będzie naturalistyczny, czy abstrakcyjny, jemu chodzi o wypowiedź za pomocą estetycznej jakości.

designer nie może się ani oprzeć na racjonalnej metodzie pracy, która rozwiązuje wszystko ilościowo i pozwala operować ilościami, ani nie może się ograniczyć do wytwarzania jakości, zestawień obrazów, barw i form.

metoda pracy designera jest bardziej kompleksowa. nie polega ona też na tym, by wziąć z tego troszkę i z tamtego troszkę. obejmuje wprowadzenie liczenia, mierzenie i tworzenie proporcji, ale jest czymś więcej. designer jest pewnego rodzaju moralistą. on wartościuje. jego działania składają się z ocen.

są produkty techniczne, które są dobre, ale stanowią obrazę dla oka, są produkty dekoracyjne, których do niczego nie można użyć, piękne

rzeczy przedstawiające świat. są produkty o podobno największej wartości użytkowej, które jednak pod względem technicznym są mizerne. są piękne produkty, które nie zawierają żadnej informacji, nie pozwalają na ciekawość, składają się tylko z przebrania.

co ma robić designer? funkcjonujący produkt? dobrze wyglądający produkt? produkt nadający się do użytku? produkt przekazujący informację?

designer łączy ze sobą ogień i wodę. produkt niemający technicznych wad nie musi być piękny, piękny produkt nie musi być koniecznie nadający się do użytku, produkt o wysokiej wartości użytkowej nie musi się zawsze odznaczać wysokimi standardami technicznymi, a dobrze wyglądający produkt może tylko dlatego dobrze wyglądać, ponieważ wszędzie w nim jest schowane i zakryte.

praca designera polega na tym, żeby wprowadzać porządek na polu konfliktów między heterogennymi produktami, polega na wartościowaniu.

czystą bzdurą jest powtarzanie, że (dobra) forma wynika w sposób nieunikniony z funkcji albo że w pięknym ciele musi mieszkać dobry duch. odwrotność tych twierdzeń nie jest mniej prawdziwa.

kategorią czynnika technicznego jest właściwość, nie piękno. a kategorią piękna jest estetyka, nie właściwość. kategorią informacji jest prawda, nie piękno, a kategorią użytkowości jest przydatność, nie technika.

prawie, produkt, jakiego szukamy, to ten, który z jednej strony technicznie funkcjonuje, a z drugiej przemawia do nas swą formą oraz sprawdza się w użyciu i jest czytelny w swej funkcji, znaczeniu i pochodzeniu. wszystkie te cechy jakościowe jednak nie wynikają same z siebie, nie warunkują się wzajemnie, nie są przyczynowo od siebie zależne, nierzadko istnieje między nimi napięcie i tworzą się konflikty.

w takim rozumieniu praca designera jest wartościowaniem.

designer nie ma łatwo. w końcu musi uwzględniać również wymiar ekonomiczny i na pewno nie może wychodzić z założenia, że produkt zgodny z zasadami rynkowymi jest także produktem właściwym, pięknym, prawdziwym i przydatnym. tandeta akurat dobrze się sprzedaje.

hans gugelot jest z urodzenia holendrem. to się czuje. holendrzy rozwinęli wobec konieczności walki z morzem pragmatyczny zmysł i kreatywne nastawienie do otoczenia. w holandii nie znano dworskiej kultury

francuskiej i elegancja jest równie rzadką cechą holenderskiego designu jak reprezentacja. holendrzy musieli wdzierające się morze powstrzymać wałami, musieli budować statki i kanały, wykorzystywać siłę wiatru do pomp i młynów. to rozwinęło common sense, cnotę tolerancji i praktyczny rozsądek, w pracy hansa gugelota jest wiele technicznej ciekawości, ale nie ma patosu.

hans gugelot dorastał w szwajcarii. także i tutaj powstały zachowania kulturowe, wynikające z dostrzegania w naturze nie tylko wsparcia, ale też wyzwania. i tak jak morza nie można okiełznać na rozkaz, tak samo konfrontacja ze skałą i śniegiem wytworzyła reakcje grupowe, kierujące się skutecznością, nie wielką formą. szwajcarzy budowali miasta, katedry i zamki nie były w ich stylu. szwajcarów interesuje dany przypadek, nie ideologia. holendrów tak samo.

ideologię pisze się dziś w designie dużą literą. amerykański, włoski design nie zajmuje się już rzeczą, lecz reprezentacją. design sprowadza się do znaku.

hans gugelot zmarł w 1965 r. rodzi się pytanie, czy byłby on i dzisiaj aktualnym designerem, designerem amerykańskiej kultury zachowań, która manifestuje się w pokazywaniu i prezentowaniu siebie. czy też jego korzenie oddziaływałyby na niego tak silnie jak wówczas? bez wątpienia wywarł on decydujący wpływ na całą epokę. hans gugelot i charles eames, ten amerykańsin o mentalności jeszcze pionierskiej, stali się decydującymi designerami owych czasów. ich kategorie myślowe nie były jednak kategoriami fabrykantów, lecz rzemieślników, techników. ich produkty nie były projektowane dla celów produkcji, lecz jako odpowiedzi na sytuacje.

a może hans gugelot byłby właśnie dzisiaj szczególnie aktualny. wcale nie jest pewne, że przyszłość należy do wielkiej formy, że rynek określa produkt i że musimy się przyzwyczaić do świata prezentacji, gdzie nic nie jest sobą, tylko prezentacją siebie.

czy może istnieć sławny designer?

designer musi godzić ogień i wodę.

są wielcy malarze, są wielcy naukowcy, są wielcy generałowie, ale warunkiem wielkości jest ograniczoność, koncentracja na jednej, metodycznie niekompletnej dziedzinie. gdyby generał rozmyślał jeszcze dodatkowo o sensie wojny albo wręcz o pokoju, przegrywałby swoje bitwy.

designer jest jak malarz, który zamiast malować, liczy i mierzy, jak inżynier, który zamiast konstruować, poszukuje proporcji, jest jak kupiec, który nie jest zainteresowany zbytem, lecz perfekcją, przydatnością, i jest jak rzeźbiarz szukający nie formy, lecz inteligentnej konstrukcji i technicznej.

już filozof, który chce być także pedagogiem, ma jedną jedyną szansę, żeby wejść do historii. kto przybliży się do kompleksowości życia, ma niewielkie widoki na to, by stać się wielkim symplifikatorem, pozostać w pamięci ludzkości jako specjalista wysokich lotów. tylko ten, kto zmusza swój rozum do ekstremalnej racjonalności albo swe serce do najwrażliwszego odczuwania, ma szansę na to, by go dostrzeżono, ale nie ten, kto korzysta i z tego, i z tego. do wielkości należy prostota metody. już architekt musi się wyspecjalizować albo w formie, albo technice, jeśli chce, żeby o nim mówiono. to jest prawdziwa przyczyna gorszej pozycji kobiety w historii. ona musi myśleć sercem, a odczuwać głową i w ten sposób przestaje pasać do schematów naszej kulturowej skali wartości.

rietveld robił krzesła, które wyglądają jak zrealizowane w rzeźbie obrazy mondriana. do siedzenia nie nadawały się one prawie wcale. ale stały się sławne. kupowano je jako estetyczne obiekty, jako wyraz pewnego stylu geometrycznej elementarnej formy. dopuszczalne były tylko kwadrat, koło i trójkąt, jak też podstawowe kolory: czarny, biały, czerwony, żółty i niebieski. były one wyrazem nowego stylu, krzesło zostało zredukowane do estetycznej formy i dzięki temu osiągnęło owo uproszczenie, które z reguły jest istotą sławy.

takie obiekty nie stoją też już w mieszkaniach, lecz w muzeach. hans gugelot robił krzesła tylko do mieszkań.

większość designerów ma swój własny styl. rietveld da się rozpoznać jako rietveld. po czym można rozpoznać gugelota?

jakie argumenty przemawiają przeciw stylowi? wkroczyliśmy do świata znaków i bardzo często nie używamy danych obiektów jako przedmiotów użytkowych, lecz jako nośników symboli. na decyzję o tym, co kupujemy, wpływa częściej wizerunek rynkowy niż wartość użytkowa. kształt produktu, marka, jego wygląd mają często większe znaczenie niż technika, użyteczność i funkcjonalność danego przedmiotu, właściwości tych, ukrytych pod kolorową warstwą, najczęściej nie da się ocenić gołym okiem bez specjalistycznej analizy.

zakup produktu dzisiaj jest częścią demonstracji samego siebie. staje się legitymacją poświadczającą, że kupujący identyfikuje się z daną marką. a to wzmacnia wizerunkową funkcję przedmiotów i zmusza do wyrobienia stylu, który ma charakter znaku. jak wielu kupiło urządzenia brauna tylko dlatego, że mogli dzięki temu zademonstrować przynależność do świadomej wagi designu klasy społeczeństwa?

jakie więc argumenty przemawiają przeciwko stylowi? jestem pewien, że hans gugelot, gdyby jeszcze żył, nie pochwalałby kształtowania stylu charakterystycznego dla firmy braun. przy każdym produkcie ważne było dla niego nie tylko rozwiązanie zadania, ale także to, by stawić opór chęci znaczenia stylu. przy każdym produkcie walczył z niebezpieczeństwem wyrobienia stylu. musiał udowodnić sam przed sobą, że nie poddaje się żadnemu stylowi, żadnemu stylowi osobistej ekspresji, pisma ani też stylowi jako wizerunkowi firmy. kiedy myślał o autach i nawiązał kontakt z BMW, nie było dla niego ważne, żeby zbudować model bmw, ani to, żeby wyprodukować model gugelota. wtedy egzemplarz pininfarina dało się rozpoznać jako farina, a do dnia dzisiejszego mercedes musi wyglądać jak mercedes, ponieważ ludzie w produkcie widzą przede wszystkim markę.

hans gugelot bał się stylu i musiał dowieść sam sobie, że może się oprzeć pokusie stylu. w stylu widział już zaczątek korupcji designu.

każdy człowiek jest osobą, osobowością, figurą, ale nie każdy jest figurą symboliczną. symbole to nie tylko znaki, ale też cechy identyfikacyjne. podziwia się je, są wywyższeniem, pozwalają na projekcję życzeń, uosabiają oczekiwania.

design to wykorzystał. produkty coraz mniej są tym, czym są, są nalaadowane symbolami, przenoszą treści i wywołują zainteresowanie, które już nie wiąże się z daną rzeczą, lecz budzą żądze i chcą te żądze zaspokoić.

produkt zawsze jest znakiem, a do jakości produktu należy przekaz, czym ten produkt jest. projektowanie produktu ma za zadanie, by oprócz technicznej jakości, jakości użytkowej, stworzyć także jakość komunikacyjną, co oznacza, że produkt powinien być zrobiony tak, by był przejrzysty, zrozumiały i logiczny, jeśli chodzi o pochodzenie, produkcję, materiały i konstrukcję. produkt naprawdę dobry pokazuje się takim, jakim jest.

niestety jest to wyjątek. dzisiaj produkt w pierwszym rzędzie ma zadanie wyglądać nie tak, jak by to wynikało z jego natury, lecz tak, by

przyciągać uwagę, by najmocniej oddziaływać na rynek i klienta. wszystko, co się świeci i lśni, ma większą wartość sprzedażową. tak więc obrazy mają złote ramy, samochody chromowane listwy. auta wyglądające jak ryby lub ptaki sprzedają się lepiej, nawet jeśli ich czynnik oporu powietrza, którym mierzy się opływowość, nie jest wyższy niż auta, do którego łatwiej wsiąść.

tylko w nielicznych obszarach, jak w dziedzinie aparatów telefonicznych i odbiorników radiowych, zachował się design, który pozwala produktowi zostać tym, czym jest, a nawet stara się podkreślić charakter produktu, zamiast go zasłonić symbolicznymi girlandami.

i tu wkład hansa gugelota jest duży. zanim zaczął projektować odbiorniki radiowe, były one meblem i miały wpisywać się w kulturę salonową, która zawsze służyła pokazowi, prezentacji. dzisiaj wieża stereo jest akceptowana tylko wtedy, kiedy nic w niej salonu nie przypomina. to zjawisko też może się zachwiać, także czynnik techniczny może się przemienić w symbol. są już auta bez chromu, podniesione z tyłu jak pojazd formuły 1 tylko po to, by nawiązać do sportów wyścigowych. istnieje design techniczny, ale istnieje także design technoidalny.

również w architekturze, gdzie buduje się już tylko reprezentacyjnie, symbolicznie, alegorycznie, widzimy, że obok historycznych cytatów, jak kolumna i łuk, pojawia się i technika jako cytat, symbol. liczne konstrukcje i liczne szklane dachy są dekoracyjne, kopiuja techniczne myślenie, zamiast je rozwijać. ta pokusa, by wszystko podnieść do rangi nośnika symboli, by zamiast wypowiedzi prezentować aluzje, zamiast rzeczywistych stanów pokazywać kulisy, opakowania, to znamienny trend w dzisiejszym designie.

jest to z pewnością także konsekwencja rosnącej wiarygodności autorytetów. ponieważ sami doświadczamy coraz mniej, a wiedzy dostarczają nam media, ponieważ coraz mniej sami robimy, ale też sami mniej naprawiamy lub przechowujemy, gdyż wiele rzeczy wmusza się nam jako jednorazowe produkty, tracimy zaufanie do samych siebie, brakuje nam pewności w zachowaniu, czynach i słowach, za to gloryfikujemy autorytety.

symbol jest autorytarną formą znaku. produkt będący nośnikiem symbolu podporządkowuje sobie swego użytkownika, czyni zeń swego poddanego.

dawniej symbole były znakiem religijnej lub politycznej władzy. dzisiaj są najczęściej znakiem rzekomej kulturowej przewagi. sztuka staje się arsenałem czynników wypełnionych znaczeniem. kto formuje siedzisko krzesła w kształcie trójkąta, wynosi je do świata malarzy i muzeów. a wielu wierzy, że także i wówczas nadaje się ono do siedzenia. jesteśmy dzisiaj tak oddani sztuce, że wraz z nią można sprzedąć również nonsens, który wręcz zapewnia wzrost profitu.

gugelot miał jednak zastrzeżenia nie tylko do sztuki, ale i do inżynierów. był jak charles eames projektantem-inżynierem. miał słabość do techniki, chciał pierwotnie zostać konstruktorem. nigdy wprawdzie nie spoglądał na inżynierów z góry, uważając, jakoby designer był kimś lepszym dzięki swej pozycji w kulturze, a technika czymś bardzo jednostronnym. rozmawialiśmy kiedyś o fatalnym błędzie, że auta stają się coraz szybsze, doskonalsze, bardziej wymyślne pod względem technicznym, jednocześnie jednak maleje ich wymiar użytkowy, zarówno dla jednostki, jak i dla całego społeczeństwa.

nie ma to nic wspólnego z wrogim nastawieniem do techniki. gugelot był prawie opętany przez konstrukcje i po uszy zakochany w technikach procesów mechanicznych, ale widział ślepe uliczki, do których nas prowadzi cywilizacja techniki i nauk przyrodniczych. właśnie dlatego, że był prawie inżynierem, dostrzegał granicę takiej techniki, która myśli tylko technicznie. miarą dobrego auta jest dziś liczba jego koni mechanicznych oraz jego prędkość i tym czynnikom poświęca się wszystko. nie trzeba być wrogiem coraz to lepszych silników, nie trzeba być całkowicie odpornym na przeżycie prędkości, by samochód rozumieć w pierwszym rzędzie jako przedmiot używany przez człowieka i dlatego nie wartościować go tylko na podstawie jego technicznej i ekonomicznej skuteczności, lecz po prostu jako przedmiot użytkowy.

dzisiejsza alternatywna fala przyjmuje z kolei bardzo często nastawienie wrogie technice. na nowo rozkwita kult rzeczy robionych własnoręcznie. przy czym produkcja ręczna może być bardzo nieprzyjazna człowiekowi. każdy rolnik ceni sobie zalety maszyn.

o niektórych ludziach mówi się, że mają w kieszeni kamyk, którym się mogą bawić. hans gugelot miałby łożysko kulkowe. gładkie ślizganie obydwu pierścieni jest warte doświadczenia. łożysko kulkowe

zrobione metodą rzemieślniczą jest jednak sprzecznością samą w sobie. nie da się metodą rzemieślniczą zrobić kul o tej precyzji.

nie dziwi, że swą pracę gugelot zaczynał najczęściej od technicznych modeli funkcyjnych. najpierw kwestionował każde techniczne rozwiązanie i kontrolował za pomocą uproszczonych aparatów, czy można osiągnąć lepszy wynik. jego karuzela dla kodaka przez długi czas składała się z projektora przezroczy, z którego zdjęto obudowę, i w nim badał zastosowane techniczne rozwiązania. był on introwertycznym technikiem. nie zależało mu na tym, by strzelać do księżycy, ale żeby znaleźć inteligentne rozwiązania.

hans gugelot nie był teoretykiem. nie był też jednak praktykiem. no tak, to kim się jest, jeśli się nie jest ani teoretykiem, ani praktykiem?

wszystkie jego zmysły były wysoko rozwinięte i wszystkich używał. używał też swej głowy jak niewielu innych, żył swymi zadaniami, to nie była jego działalność, tylko jego życie, a jego życie było jego działalnością. jako człowiek realizował życiowy cel w taki sposób, w jaki rozwiązywał zadanie. nie potrzebował ani szerokiego przeglądu sztuki, ani literatury, tylko muzyka nie przestawała mu towarzyszyć. w szwajcarii, zanim przyjechał do ulm, grał w zespole jazzowym, a kiedy słuchał płyt, brał czasem ukulele i grał. jego praca określała też jego stosunek do innych ludzi, jego przyjaciele byli także jego partnerami w pracy.

hansowi gugelotowi można przypisać zasługę, że wartość użytkową jako wymiar designu rozbudował o pojęcie systemowe. w ruchomym systemie mebli składanych z elementów widział większą wartość użytkową, pozwalającą na samodzielne decydowanie o układzie mebli, niż w zbiorze szafek, jak piękne by one nie były i jak bardzo ręcznie zrobione. nabywca może sobie w zależności od gustu, zainteresowań, potrzeb i ilości zestawić taki system pojemników, który jest dla niego uszyty na miarę. szafy, regały, półki można łączyć wzdłuż i w szerz stosownie do sytuacji i upodobań. taki system, w którym zawarty jest element wolności, który uwzględnia czynnik ludzki, a który jednocześnie zakłada także kreatywną inteligencję, chęć do wytwarzania, a nie tylko konsumowania, taki system da się wyprodukować tylko z ową dokładnością, która jest właściwa technicznemu sposobowi produkcji. przemysłowe metody produkcji są warunkiem zwiększania wartości użytkowej i obejmują także

czynnik czasu. system może rosnąć i się kurczyć, może być modyfikowany stosownie do etapu w życiu, a zawsze pozostanie systemem.

nie można posunąć się tak dalece i twierdzić, że nasze konsumenckie cnoty są tak wykształcone, a chęć do samostanowienia tak głęboka, że reprezentacyjna szafa jako pojedynczy mebel nie jest już świetnie sprzedającym się produktem. jest bestsellerem zarówno w eleganckim antykwariacie, jak i w meblowym supermarkecie. mimo to sposób projektowania, nasze oczekiwania wobec wartości użytkowej stały się zarówno bardziej analityczne, jak i bardziej metodyczne i odrzucają idyllę produktów domowej, ręcznej roboty.

stałość dzisiejszego designu polega na tym, że nie udało mu się stworzyć katalogu wartości cech użytkowych, który by wykraczał poza doświadczenia gospodarstwa domowego. który by się opierał na wiedzy, że techniki i ekonomii nie mierzy się według treści i znaczeń, lecz liczbowo. obrót można dokładnie przedstawić w liczbach, co skłania do fatalnego wniosku, że duży obrót jest wskaźnikiem doskonałego produktu.

design ciągle jeszcze nie może się uwolnić od nieporozumienia, że tylko ręcznie wytworzony produkt, szkło, porcelana, sztuczne spełniają wymogi podczas użytkowania ich przez człowieka. prawdziwe jest też jednak twierdzenie odwrotne: duże obroty nie stanowią sprzeczności z zoptymalizowaną wartością użytkową, z dobrym produktem.

gugelot jako projektant nigdy nie musiał się pożegnać z przekonaniem, że design to projekt dobrych pojedynczych obiektów. jako designer wystartował z niezwykle elastycznym systemem mebli, których jakość można było zapewnić tylko w procesie technicznej produkcji. sprzeniewierzył się też doktrynie, że dobre są tylko naturalne materiały, i użył płyt z żywicy melaminowej.

dzisiaj systemy meblościanek, systemy mebli kuchennych, systemy wyposażenia biurowego są oczywistością, ktoś jednak musiał zacząć i uwolnić społeczeństwo od owej filozofii produktu, że tylko pojedyncze, ręcznie zrobione egzemplarze są piękne.

gugelot rozumiał swój system nie tylko jako konkretną ofertę, lecz dostrzegał w nim także zasadę projektowania, która miała się sprawdzić zarówno w przypadku urządzeń, jak i w architekturze, w planowaniu miast.

celem poszukiwań nie było wyobrażenie produktu końcowego. ten docelowy produkt wyparował. rezultat mógł wyglądać tak albo inaczej,

w zależności od potrzeby, od zastosowania. na początku znajdował się element. z kilku desek łączonych ze sobą ujednoliconym systemem połączeń można było zestawić jednostki – skrzynkę, regał. z tych jednostek powstawały następnie najprzeróżniejsze układy.

metodologicznie otworzyły się relacje od wartości stałej do zmiennej, od formy znormatywowanej do dowolnej, od elementu do programu.

trudno dzisiaj opisać, jakie to było dla nas uczucie, kiedy nie musieliśmy już rozumieć wolności i zmienności, także w życiu osobistym, także na płaszczyźnie politycznej, jako sprzecznych z normą i stałością, ale jako coś, co się wzajemnie warunkuje. dopiero ściśle określony element, dopiero ścisła metoda stwarzają otwartość, pozwalają na kreatywność, uwalniają fantazję. racjonalne metody i dokładne elementy, ścisłe standardy i precyzyjne wykonanie umożliwiały swobodę tworzenia własnych programów.

obaliliśmy dyktaturę normy, która prowadziła do przymusu, schematyzmu i uniformizmu. zmusiliśmy raster do służby impulsom. z powtórzeń schematów zrobiliśmy zasadę gry. właśnie przez zaakceptowanie standardów umożliwiliśmy w nowy sposób swobodną grę. mieliśmy drabinę, po której można było wyjść z samego siebie. zaaprobowaliśmy zasady techniki, żeby stworzyć krainę nieograniczonych wariacji.

mówię „my” dlatego, że i ja miałem w dziedzynie typografii takie doświadczenia jak gugelot w zakresie projektowania produktu. to, co gutenberg uczynił z pismem, dzięki elementaryzacji umożliwiając różnorodność i jednocześnie większą produktywność, my próbowaliśmy przenieść na skład i łamanie tekstu, które skostniały na stulecia w surowej normatywności. próbowaliśmy znieść też schemat nowej typografii poprzez schematyzację podstawowych elementów.

alfabet ma 25 liter, a dzięki nim można uchwycić wszystkie myśli świata. w znalezieniu punktu wyjścia nie w słowach, lecz w literach leżał warunek nowej wolności słowa. mieliśmy nadzieję, że podobnie będzie się działo w dziedzynie designu.

programami przejmowaliśmy się wówczas tylko w niewielkim stopniu. teoria systemu jako taka, zasady kombinacji i permutacji wywoływały w nas euforię wynikającą z przeświadczenia, że wstąpiliśmy na teren dotychczas nieodkryte. metodologia produkcji masowej i seryjnej

rozwijają się w koncepcję projektowania otwartej formy. byliśmy dość naiwni, by sądzić, że jesteśmy świadkami powstawania otwartego społeczeństwa dzięki oddaniu mu do dyspozycji otwartych systemów.

rozumieliśmy programy jako techniczne propozycje. robota kuchennego chcieliśmy rozbudować do kuchennego programu, na końcu którego być może ten kuchenny robot miał zniknąć. może miał zostać tylko rząd kurków, a ciężar przeniósłby się z maszyny na optymalizację procesów kuchennych: mieszania, krojenia, miksowania, tarcia, wyciskania.

nie miało jeszcze wówczas znaczenia dla designu, co się w kuchni gotuje. należy więc wybaczyć hansowi gugelotowi, że jako designer, z dzisiejszej perspektywy, również miał swe ograniczenia. mają one związek z jego wczesną śmiercią. w podwójnym sensie. nie ma wątpliwości co do tego, że osoba tak wrażliwa jak hans gugelot rozwijałaby się dalej. jego optymistyczny stosunek do przemysłu i techniki stałby się bardziej zróżnicowany, jeśli nie bardziej sceptyczny w odniesieniu do dzisiejszej rzeczywistości.

dokładnie wówczas rozpoczęło się zadawanie pytań: po co to wszystko? do czego prowadzi przekazanie otwartych systemów? co przemysł zrobi z naszymi propozycjami projektowymi? co zrobi społeczeństwo z pozbawionym wartości designem? zaczęliśmy rozumieć ten największy z problemów, zaczęliśmy wątpić w wiarę, że oddanie do dyspozycji otwartych systemów jest równoznaczne z otwartością przy ich zastosowaniu.

nie wykluczam, że przy tej intensywności, z jaką hans gugelot był designerem, jego śmierć ma związek z konfliktami, które się zarysowywały i które już były widoczne w kontrowersyjnych kwestiach także z jego przyjaciółmi.

designer jest moralistą, nie ma łatwego życia. zamiast podporządkować się prawom natury, badać je i stosować w obszarze techniki, musi godzić wodę i ogień. musi wybierać i decydować pomiędzy wieloma różnorodnymi czynnikami i znaleźć wiarygodny wynik. jeśli jeszcze nie uległ jednemu stylowi, nigdy nie wie, jaki ten wynik będzie. musi znosić napięcia, dyferencje i konflikty, które wynikają z różnych oczekiwań, jakie są stawiane w stosunku do produktu. na koniec musi nawet pytać sam siebie o to, o co technik pyta najmniej, a handlowiec jeszcze mniej, mianowicie: do czego ten produkt się nadaje. kto to wytrzyma?

maszyny latające paula mc cready'ego

prawdopodobnie każdy człowiek już kiedyś samodzielnie latał, we śnie. najczęściej w momencie, kiedy czuje, że lata, pojawiają się trudności. czy będzie miał dość prądów wstępujących, dość równowagi, czy nie spadnie?

latanie to nie tylko marzenie ludzkości, latanie to marzenie natury, samego życia. rozwój istot żywych zaczyna się w wodzie. woda ma siłę nośną i zapewnia poczucie bezpieczeństwa. ale życie rozwinęło takie mechanizmy, by możliwe było wyjście na ląd, i demonstrować swą chęć latania także w naszych snach. życie podejmowało niezliczone próby wzbić się w powietrze. i odniosło sukces, co z pewnością uskrzydliło także ludzkie marzenia.

w naszym stuleciu również człowiekowi udało się wznieść w przestworza. nie dzięki jego ciału, lecz za pomocą maszyn latających, najpierw napędzanych silnikami, a teraz już także siłą ludzkich mięśni.

nie było powiedziane, że to Amerykanie jako pierwsi zbudują samolot napędzany tylko siłą mięśni. pewnie, bracia Wright z Dayton w Ohio byli pierwszymi, którzy opracowali technikę latania, Lindbergh był pierwszym, który sam przeleciał nad Atlantykiem, ale wcześniej to Niemcy przyciągnęły uwagę świata.

układ wersalski zabronił Niemcom utworzenia powietrznych sił zbrojnych. na pierwsze pół roku po podpisaniu zakazano nawet budowy

samolotów z silnikami lotniczymi. istniejące samoloty zniszczono. stało się to przyczyną niezwykłego rozwoju szybowców w niemczech i bardzo wcześnie pojawiło się zainteresowanie samolotami napędzanymi siłą mięśni.

w 1920 r. lot szybowcowy na odległość 1831 m w ciągu 2 minut i 23 sekund był jeszcze światowym rekordem. w 1925 r. ustanowiono pierwszą niemiecką nagrodę za samolot napędzany siłą mięśni, 4000 reichsmarek dla tego, kto przeleci tak napędzanym pojazdem 100 m. udało się przelecieć 20 m. w 1933 r. frankfurter polytechnische gesellschaft zaoferowała 5000 reichsmarek temu, kto przeleci 500 m. dwóch inżynierów w zakładach junkersa w dessau, helmut haessler i franz villinger, wybudowało samolot, którym w 1935 r. przelecieli nad frankfurckim lotniskiem rebstock 235 m w 24 sekundy. wynikowi temu do ogłoszonej nagrody brakowało jeszcze sporo, ale latanie dzięki sile ludzkich mięśni nagle stało się przedmiotem ogólnego zainteresowania. mimo że ci dwaj nie osiągnęli wymaganych 500 m, otrzymali kwotę 3000 reichsmarek. hermann göring, marszałek powietrznych sił zbrojnych, podniósł nagrodę do 10 000 reichsmarek, a odległość do 1000 m, by jeszcze bardziej zmotywować do budowy samolotów napędzanych siłą mięśni. utworzono nawet instytut siły mięśni, by stworzyć naukowe podwaliny dla takich samolotów i przeprowadzać testy, także te sprawdzające wydajność pilotów. w 1936 r. wreszcie samolot poprawiony przez haesslera i villingera z nowym pilotem w środku, kolarzem o nazwisku hoffmann, osiągnął w hamburгу odległość 327 m, a w meiningen odbył swój rekordowy lot, pokonując 712 m. w ten sposób zbliżono się do granicy owych czasów. na dodatek jeden z niemieckich naukowców obliczył, że zgodnie z prawami przyrody latanie w maszynie cięższej od powietrza i napędzanej własną siłą lecącego jest niemożliwe, tak jak nigdy nie będzie perpetuum mobile. tym samym dla Niemców – wierzących w naukę – gra była skończona. w konkurencji pozostali francuzi, anglicy, japończycy i amerykańanie. budowano setki modeli pojazdów latających, budowali je amatorzy, studenci techniki latania, inżynierowie, żeby tylko wznieść się w powietrze dzięki sile własnych mięśni. włosi ustanowili przed wojną nowy rekord, przelatując ponad kilometr.

w 1959 r. eksperyment latania samolotami napędzanymi siłą mięśni zyskał nowy rozmach. angielski przedsiębiorca henry kremer, mający wśród swych przyjaciół inżyniera projektującego również samoloty na

mięśnie, wyznaczył 5000 funtów nagrody. reguły konkursu były takie: pojazd musiał być cięższy od powietrza i musiał być napędzany oraz sterowany przez pilota, musiał się oderwać od podłoża dzięki ludzkiej sile, musiał przelecieć ośmkę pomiędzy dwoma punktami, które były od siebie oddalone nie mniej niż pół mili, czyli 804 m, oraz musiał lecieć na stałej wysokości 3 m.

później nagrodę podwyższono do 10 000 funtów, a do 1972 r. wymagany dystans wzrósł do 1071 m. wreszcie żeby wzmocnić zachętę, henry kremer podniósł nagrodę do 50 000 funtów (wówczas pół miliona marek). w 1977 r. ustanowiony został przez japończyków rekord odległości, a henry kremer ufundował później jeszcze nagrodę w wysokości 100 000 funtów za przekroczenie kanału la manche w samolocie napędzanym siłą mięśni. obydwie nagrody zdobył amerykańнин paul mc cready z pasadeny pod los angeles. inżynier lotnictwa ze stopniami akademickimi i pilot szybowcowy, który zwyciężył nie tylko w mistrzostwach kraju, ale raz zdobył też mistrzostwo świata. obydwie sukcesy osiągnął przy pierwszej próbie swym superlekkim samolotem ważącym tylko 25 kg i mającym rozpiętość skrzydeł 29 m, więcej niż rozpiętość skrzydeł dc9. „dzie się lat temu sukces ten nie byłby możliwy”, powiedział paul mc cready. samolot składa się wyłącznie z tworzyw sztucznych, takich jak pianka, przezroczysta folia, rurki z tworzywa i taśma klejąca. aluminium i klejki byłyby za ciężkie. nawet łańcuch przekładni jest produktem z tworzyw sztucznych, wzmocnionym drutami, z metalu zrobiony jest tylko pedał.

kształt maszyny jest niezwykle, płaty skrzydeł stabilizujących i sterujących znajdują się z przodu, śmigło z tyłu. paul mc cready sądził najpierw, że jego samolot powinien wyglądać jak lotnie, bardzo lekkie latawce składające się tylko z materiału tekstylnego i rurek. wynaleziono je w kalifornii, sam paul mc cready nimi latał i dzięki temu uzupełniał swe doświadczenia szybowcowe. wynik jednak, jaki uzyskał, był sumą niezliczonych praktycznych doświadczeń. powstał samolot, który wyglądał zasadniczo inaczej niż w pierwotnych zamierzeniach mc cready'ego. opleciony wieloma metalowymi strunami, był tak elastyczny, że łatwo go było zmienić, choćby przez samo napięcie drutów. w ten sposób wypełniał też ten warunek, że samolot w powietrzu przyjmuje inny kształt niż na ziemi lub na rysunku planu.

paul mc cready dokładnie przestudiował niemieckie samoloty z lat trzydziestych. znał każdy z nich i wykorzystał przyjaźń z wolfgangiem klemperem, pilotem szybowcowym z pierwszego okresu na wasserkuppe, żeby poznać szczegóły. klemper żył w los angeles i był uznawany za doświadczonego człowieka w przemyśle lotniczym.

pierwszy samolot miał powłokę tylko na górnej części skrzydła. loty próbne były niezadowolające. po skonstruowaniu obudowanego skrzydła ustanowiono nowy światowy rekord odległości, rekord ten nie został pobity. wykonanych zostało 300 próbnych lotów, aż wreszcie „gossamer condor” mógł przelecieć 23 sierpnia 1977 r. przepisową ósemkę, pokonując ponad 2 km. nagroda kremiera została zdobyta. pilotem był kolarz wyścigowy, który musiał się wcześniej poddać trudnemu treningowi.

reguły konkursu kremiera stanowiły, że lot musi się odbyć bez jakiegokolwiek pomocy silników lub gazu, a jedynym źródłem napędu ma być pilot, że żadna część samolotu nie może zostać odrzucona podczas lotu i że start ma się odbyć w dowolnym miejscu w anglii, a lądowanie w dowolnym miejscu na francuskim wybrzeżu. żeby zapobiec wykorzystaniu zjawiska szybowania, ustalono, że pojazd tylko na krótko może przekroczyć pułap 50 m.

lot nad kanałem la manche miał miejsce 26 czerwca 1979 r., 70 lat po tym, jak louis blériot po raz pierwszy przeleciał samolotem nad kanałem, a dokonał tego z silnikiem o mocy 25 koni mechanicznych, żeby wygrać nagrodę londyńskiej daily mail w wysokości 1000 funtów. znamiennie, że w tym samym roku 1979 wstrzymano produkcję samolotu ponaddwujękowego „concorde”, najszybszego samolotu transportowego.

ze środków zdobytych w konkursie mc cready wybudował trzeci, ulepszony samolot, podobny do „condora”, o tym sam ciężarze i rozmiarach. skrzydło miało stałą głębokość, zwężało się jednak blisko korpusu, a nie na czubku. dzięki temu jego powierzchnia była większa niż u „condora”. poza tym opracowano na nowo wszystkie części oprócz pedałów, aktualizując je zgodnie z nowym stanem techniki, by były lżejsze i stabilniejsze.

kiedy zaprezentowano nowego, szybkiego „concorde’a”, każdy mógł dostrzec, że zacznie się nowa era lotnictwa. zaczęła się, ale bez „concorde’a”. dla optymalizacji samolotów pojawiły się wówczas nowe parametry. gdyby nie było kryzysu w branży naftowej, „concorde” latałby

prawdopodobnie do dziś. wtedy było dość taniej energii, można było czerpać ze wszystkich surowców bez ograniczeń, co umożliwiało także polityce wspieranie prac nad maksymalizacją osiągnięć. technika nie знаła granic i pozostawała wierna dotychczasowej zasadzie technicznego rozwoju, że każdy produkt trzeba przebić jego szybszym, większym odpowiednikiem. technika była nieograniczonym procesem postępującego rozwoju w jednym kierunku.

pojawiała się jednak granica, nagle środki potrzebne na nieprzerwany rozwój zaczęły być limitowane. zrelatywizowano pojęcie wyników. stosunek nakładów do osiągnięć mierzony jest nową skalą. bowiem energii nie ma zbyt wiele, a i możliwości inwestycyjne są ograniczone. jeden pojedynczy produkt może nagle wskazać granice finansowe narodowej gospodarki.

techniczne innowacje przenoszą się z obszaru polepszania rezultatów na obszar pomniejszania nakładów. skoro zgodnie z tą maksymą mniej znaczy więcej, najpiękniejszy i najszybszy samolot, „concorde”, musiał zostać wycofany z obiegu.

loty mc cready'ego są rekordami świata w minimalizacji, najdalej idącej redukcji materiałów i nakładów. w 1981 r., dwa lata po przelocie nad kanałem la manche samolotem napędzanym siłą ludzkich mięśni, nad jedną z ulic w dover przeleciała maszyna latająca wyposażona w baterie słoneczne, napędzana jedynie promieniami słońca. to nie jest z pewnością zapowiedź, że kiedyś ruch lotniczy będzie się odbywał bez użycia ropy naftowej. ten lot to raczej sygnał zmieniającego się sposobu myślenia w technice.

jeśli zasada „coraz więcej, coraz wyżej, coraz szybciej” – która przez stulecia kształtowała historię techniki i stała się filozofią życia właśnie amerykańskiego społeczeństwa – dociera do granic, to technika zaczyna zmieniać kierunek w stronę redukcji i efektywności wykorzystania środków. to na pewno nie jest droga rezygnacji. chodzi o nowe optimum, o relację pomiędzy nakładem a wynikiem, pomiędzy input a output. dotychczas zaniedbywaliśmy kulturę nakładów.

„nasza cała filozofia”, mówi mc cready, „to przekonanie, że wiele można osiągnąć także dzięki mniejszym nakładom”. surowo rozprawia się on z myśleniem właściwym dla nadmiaru, charakteryzującym jego kraj,

politycznych przywódców, gospodarkę. chce się teraz, kiedy samoloty wy etap w jego życiu dobiegł końca, poświęcić bardziej kwestii zmiany sposobu myślenia.

że mniejszym nakładem można wiele osiągnąć, jest dostrzegalne także w organizacji zespołu roboczego, który budował wspomniane samoloty. mc cready sam jest przedsiębiorcą, kieruje firmą zajmującą się opatowaniem przestworzy jako czynnika środowiskowego, paul mc cready aero environment inc., ale jest pewien, że jego samolotów nie byłby w stanie wyprodukować żaden przemysł lotniczy. projektowaniem samolotów napędzanych siłą mięśni zajmowało się faktycznie wiele firm lotniczych. pracowali specjaliści i wielkie zespoły, wyposażone w wiele środków, wspierane przez techniczne pomoce. żaden z nich nie odniósł sukcesu. budowali oni samoloty tak, jak zawsze je budowano i przy zastosowaniu przemysłowych metod pracy, które zawsze stroniły od nowatorskich rozwiązań. w przemyśle jest mniej pasji. im większe przedsiębiorstwo, tym więcej w nim oporu. nawet komputeryzacja nie eliminuje dinozaurowej ociężałości. zespół mc cready'go składał się z pracowników, którzy chcieli robić dokładnie to, co robili. nie zaliczali swej pracy. niepowodzenia też prowadziły czasem do psychicznej frustracji, ale nauczono się, że błędy mają zdolność odsłaniania słabych punktów. należy to rozumieć dosłownie. kiedy samolot podczas testów się rozbił, traktowano to nie jako stratę, lecz jako wyjaśnienie. części, które się nie złamały, były najwidoczniej jeszcze za ciężkie, żeby można było z nich wyprodukować superlekki samolot.

jeśli nie było rurek wystarczająco lekkich na to, by je zastosować, wynajdywano je, a dodatkowo do nich maszynę, która je produkowała. rurki aluminiowe były za ciężkie, rurki z tworzywa sztucznego za giętkie, więc naklejono na cienkie ścianki rurek z tworzywa warstwę folii i otrzymano stabilne rurki lżejsze niż bambus. wielu ludzi złości się, kiedy nie mogą otworzyć przedmiotów zapakowanych w folię tak łatwo jak opakowań z papieru. tę złość można jednak pozytywnie wykorzystać i dzięki temu uzyskać stabilność dzięki jednemu z najlżejszych, ale i najelastyczniejszych materiałów. zamiast modeli podobnych do szybowców mc cready wybrał konstrukcję z rurek i linek naciągowych na wzór wielkich latawców, taką, która zarysowywała się w latających modelach braci wright.

zamiast samolotu z obudowanym korpusem, wyglądającego jak ptak, mc cready stworzył konstrukcję, jakiej w przyrodzie nie ma.

paul mc cready mówi otwarcie, że nie zbudowałby swych samolotów, gdyby nie nagrody kremiera. ma z pewnością na myśli wysokość kwot pieniężnych, ale też fakt, że dopiero jasne zasady gry umożliwiły współzawodnictwo. kiedy trzydzieści osób biega za piłką, kopiąc ją, to nie jest gra w piłkę nożną. dopiero reguły pozwalają na dokonanie porównań i tym samym na konkurowanie. jasno zdefiniowane ograniczenia umożliwiają wypracowanie jednoznacznych rozwiązań.

pierwotnie samoloty nie służyły w głównej mierze do wynajdywania nowych technik albo wręcz ekonomicznych zysków. budowano je, żeby wziąć udział grze, we współzawodnictwie.

techniczne, intelektualne i organizatorskie wyzwanie, związane ze stworzeniem samolotu napędzanego siłą ludzkich mięśni, przyniosło efekty dopiero po zdefiniowaniu celów i reguł.

inaczej rzecz się miała przy projektowaniu samolotu napędzanego bateriami słonecznymi, w którym to także mc cready jako pierwszy przekroczył kanał la manche. lot odbył w lipcu 1980 r. z lotniska na północnym wschodzie paryża przez cieśninę calais do lotniska leżącego na północnym wschodzie londynu, samolot pokonał dystans około 300 km. tego dnia mógł przelecieć swobodnie i drugie tyle.

samoloty napędzane energią słoneczną powstawały także wcześniej. w 1975 r. amerykańnik robert boucher odbył swój pierwszy lot przy wykorzystaniu baterii słonecznych. pierwszy w niemczech poleciał 12 grudnia 1980 r. günter röchelt, projektant przemysłowy z monachium. ale podczas gdy jego samolot wykonany w tradycyjnej technice budowy szybowców ważył 120 kg, mc cready uzyskał w swoim całkowicie na nowo wymyślonym i wolnym od naśladowania wcześniejszych modeli ciężar 100 kg i dzięki temu stosunek pomiędzy wydajnością a ciężarem pozwalał na to, by pomyśleć o przekroczeniu kanału. 25 z tych kilogramów ważyły baterie słoneczne, umocowane na powierzchniach nośnych i napędzających silnik elektryczny.

kanał jest dla lotników i pływaków historycznym odcinkiem, jak dystans ateńskiego maratonu dla lekkoatletów. tym razem jednak nie czekała żadna inna nagroda poza byciem pierwszym. jednocześnie mc cready'emu

chodziło o udowodnienie, że energia słoneczna jest możliwym i ekonomicznie wydajnym źródłem energii dla wszystkich regionów na ziemi, które mają duże nasłonecznienie. chodzi tu przede wszystkim o pas krajów trzeciego świata, potrzebujących pomp wodnych i miniaturowych elektrowni.

zmotywowany pewnie i swymi sukcesami paul mc cready wierzy w to, że za 50 do 60 lat będą mogły być rozwiązane wszystkie techniczne problemy dzisiejszego świata. dlatego jest ciekaw, jakie problemy się wówczas pojawią. i tutaj jest mniej optymistyczny. osiągnięcia technicznej inteligencji w ciągu ostatnich 200 lat od wynalezienia maszyny parowej są bowiem olbrzymie, jednak w jego mniemaniu polityczna rozważa i kulturowa kontrola ludzkiego współistnienia są w stadium prehistorycznym. co jest dla niego powodem, by otworzyć całkowicie nową kartę w rozwoju swych zainteresowań i prac.

bauhaus i ulm

kiedy walter gropius zaproponował nam wtedy w ulm, byśmy nazwali wyższą szkołę projektowania „bauhaus ulm”, odrzuciliśmy tę propozycję.

dzisiaj prawie się temu dziwię. w naszej dzisiejszej cywilizacji, w której opakowanie jakiejś rzeczy często ma większe znaczenie niż zawartość, powiązania, nazwy i znajomości mają inną wagę. ale kto właśnie wrócił z wojny i pomagał utworzyć nową szkołę, znajdował się w innym świecie. tak niewiele substancji zostało, zarówno materialnej, jak i politycznej czy kulturowej, że myślenie w kategoriach znajomości, zapożyczeń albo wzajemnych oddziaływań było prawie bezprzedmiotowe.

oczywiście byliśmy wówczas świadomi, jaką polityczno-kulturalną aurę zyskałaby szkoła o nazwie „bauhaus ulm”. ale „uznanie” było słowem raczej negatywnie zabarwionym. chcieliśmy robić to, co uważaliśmy za słuszne, bez liczenia na publiczne oddziaływanie i poklask.

i nie mieliśmy zamiaru tworzyć drugiego bauhausu, żadnego powtórzenia. chcieliśmy się od niego zdystansować, świadomie.

kiedy mówię „my”, muszę wspomnieć o pewnej różnicy. max bill miał na ten temat inny pogląd niż walter zeischegg, tomas maldonado, hans gugelot albo ja. max bill wprawdzie także nie chciał niczego powielać, ale jednak pragnął stworzyć pewnego rodzaju nowy bauhaus. wyobrażał sobie, że także w ulm będą atelier dla malarzy i rzeźbiarzy tak jak

w bauhausie, warsztaty dla złotników i twórców w srebrze. dla waltera zeischegga to było nie do pomyślenia (tomas maldonado i hans gugelot dołączyli dopiero później, ale podzielali nasze stanowisko).

zarówno walter zeischegg, jak i ja działaliśmy wcześniej sami w obszarze sztuki, szybko jednak obydwaj opuściliśmy akademię, on w wiedniu, ja w monachium. te rozstania miały istotne przyczyny.

wróciliśmy z wojny do domu i w akademii musieliśmy pracować nad estetyką dla samej estetyki. to było dla nas nie do zaakceptowania. kto miał uszy do słuchania i oczy do patrzenia, musiał dojść do wniosku, że sztuka była rodzajem ucieczki od wielorakich zadań, które wyrosły także na polu kultury, kiedy załamała się władza nazistów.

musieliśmy postawić sobie pytanie, czy taka kultura i taka sztuka, które ignorowały prawdziwe problemy powojennych czasów, nie kompromitowały samych siebie. czy sztuka nie była alibi, by rzeczywistość oddać tym, którzy nad nią panowali? czy sztuka nie była świętecznym mydleniem oczu obywatelom, żeby w sprawach codziennych zyskać nad nimi jeszcze większą kontrolę? czy nie ci dla sztuki uczynili najwięcej, którzy byli zainteresowani sprawowaniem władzy?

nie mogłem wówczas udzielić sensownej odpowiedzi na te pytania, ale nasze zainteresowanie było całkowicie inaczej ukierunkowane. nas interesowało kształtowanie codziennego życia i otoczenia ludzi, nas interesowały produkty przemysłu, zachowanie społeczeństwa. nie chcieliśmy dłużej akceptować tego, że kreatywność miała się klasyfikować podług obiektów. czy nadal miało być tak, że najwyższa ludzka kreatywność należy do obszaru bezcelowej, czystej estetyki, podczas gdy kwestie praktyczne i przedmioty codziennego użytku mają drugorzędną rangę? zgodnie z zasadą, że sprawy ducha stoją ponad sprawami ciała? taki dualizm stał się nieaktualny w psychologii, medycynie i filozofii, ale słowo poety jest dla nas w dalszym ciągu więcej warte niż słowo dziennikarza, a estetyka eksponatów muzealnych znaczy więcej niż tych z ulicy. w dalszym ciągu dzielimy na ducha i materię, a sztuki potrzebujemy na potwierdzenie tego stanu rzeczy.

naszym zdaniem nie było potrzeby wzbogacania sztuki o kilka dodatkowych dzieł, lecz należało pokazać, że tematem kultury dzisiaj musi być życie jako takie. sądziliśmy nawet, że rozpoznaliśmy w tradycyjnym

uprawianiu kultury trik pozwalający na odwrócenie uwagi od spraw codziennych i spraw zwykłego życia, które zostały wydane na pastwę komercji i wyzysku.

sztukę piszą dużą literą ci, którzy zarabiają na tandecie, wiecznie żyjące wartości są ogłaszane przez tych, którzy nie chcą być przyłapani na swych brudnych interesach. nie chcieliśmy uczestniczyć w takim idealizmie, kultura miała się zajmować rzeczywistością.

odkryliśmy bauhaus, konstruktywizm, styl, a w dziełach malewicz, tatlin, moholy-nagy'ego mogliśmy poczytać o tym, czego poszukiwaliśmy. projektowanie codzienności, tej realnej realności, design stały się platformą wszystkich rodzajów ludzkiej kreatywności. a jeśli ktoś zajmował się kwadratami, trójkątami i kołami, kolorami i liniami, to były to może i mające sens estetyczne eksperymenty, ale nic podniosłego. wręcz przeciwnie, wartość powinna wynikać ze sposobu radzenia sobie z rzeczywistością, jaka by on nie była brudna, zepsuta i zrujnowana.

max bill był człowiekiem bauhausu, który przeżywszy wojnę, uratował w szwajcarskim werkbundzie część tego, co w niemczech i austrii było zakazane i wyplenione. był dla nas autentycznym bauhausem, który do tej pory znaleźliśmy tylko z książek. bill miał jednak także inny zasób doświadczeń. dla niego sztuka pozostawała sztuką, podczas gdy my zaczęliśmy się w niej dopatrywać zagrożeń dla designu. design miał pracować nad zagadnieniami wynikającymi z obiektu. zagrożeniem była możliwość, że stanie się on sztuką stosowaną i swe rezultaty oraz rozwiązania będzie czerpał ze sztuki.

właśnie stały się znane krzesła charlesa eamesa, przekonujące modele, które potwierdzały spójność technologii, funkcjonalności i estetyki. to był design wypływający z zadaniowości, design bez formalnych zapożyczeń ze sztuki, takich jak konstruktywistyczne krzesła rietvelde, będące monadrianami do siedzenia, nieprzydatne artystyczne obiekty z instrukcją, że mają być użyteczne.

dla plato, a nawet jeszcze dla arystotelesa, sprawy materialne były osłoną spraw duchowych. świat byłby idealny, gdyby nie było materii. duch byłby wolny, gdyby nie było ciała. miłość byłaby wielka, gdyby nie było seksualności. ten sposób rozumienia świata, z którego mieszczańskie społeczeństwo wywiodło swoje rozumienie kultury, był bardzo

powszechny, prawie nikt go nie podważał nawet w myślach. najbliżej był ruch dadaistów: do muzeum trafiły jako prowokacje stołek kuchenny, piśnierz, koło rowerowe i trzonek od miotły.

teraz obowiązywały również twierdzenia odwrócone: kto nie ma nic do powiedzenia, szuka stylu, kto utrzymuje się ze spraw materialnych, ten wielbi ducha, kto robi interesy, wspiera kulturę.

inicjatorem ruchu dadaistycznego w zurychu był hugo ball. był on jednak także i tym, który jako pierwszy ten ruch opuścił. negowanie mieszczaństwa mu nie wystarczało. w konsekwencji potępiał on u dadaistów mieszczański element i ucieczkę w duchowość. w 1919 r. zajmował się antytezą: „filozofią produktywnego życia”. oto cytat: „konsekwencją szacunku i akceptacji bliźniego, miłości bliźniego może być porządek rzeczy, w którym silne hołubienie produktywności stanowi podstawę moralności”. jako opozycję do sztuki czystej duchowości hugo ball stworzył filozofię humanitarnego kształtowania konkretnych rzeczy, pewnego rodzaju filozofię designu. zasiał zwątpienie w sens dekoracyjnych krzywizn kandinskiego.

także dla adolfa loosa styl i konstrukcja w architekturze nie były tak rozdzielone jak ciało i dusza, a karl kraus nie rozbił mowy na treść i formę. forma była formą wypowiedzi.

wtedy w ulm musieliśmy powrócić do rzeczy, do przedmiotów, do produktów, do ulicy, do codziennego dnia, do ludzi. musieliśmy zawrócić. nie chodziło o wprowadzenie sztuki w codzienność, do praktycznych zastosowań. chodziło o kontrsztukę, o pracę cywilizacyjną, o kulturę cywilizacji.

architekturę odkrywaliśmy szczególnie podczas budowy fabryk, formę w konstrukcji maszyn, kształt w sposobie wytwarzania narzędzi.

waltera zeischegga poznałem, gdy odwiedzał w pobliżu ulm instytut badań chwytności i przyczepności, z którego materiał chciał wykorzystać w swej wiedeńskiej wystawie „ręka i chwyt” (hand und griff). ja sam robiłem plakaty. moje przekonania tylko się potwierdziły, kiedy niedługo po tym, jak odszedłem z akademii, jeden z moich plakatów powieszono w museum of modern art obok obrazu paula klee. tworzyłem dla ulicy, jak inni dla muzeów. ponieważ nie sygnowałem prac, aby także i w ten sposób zerwać ze zwyczajami panującymi w obrocie sztuką, przy plakacie w nowym jorku można było przeczytać: artist unknown. to mi też

odpowiadało. jak inni szukali swych nazwisk i pokazywali się na rynku obrazów, mnie podobała się anonimowość. rzemieślnicy, konstruktorzy, inżynierowie nie podpisywali własnych prac.

bauhaus przeżył wiele wewnętrznych mutacji, wewnętrznych rewolt, na przykład od wzornictwa rzemieślniczego do wzornictwa przemysłowego, od malarstwa hölzla i ittena do malarstwa van doesburga, od ideologii związków pracy twórczej do ideologii stijl. odskocznia od sztuki bauhausowi się nie udała.

wręcz przeciwnie, prawdziwymi książętami byli książęta malarstwa. kandinsky, klee, feiningler i schlemmer. a dla nich najważniejszy był wymiar duchowy. *o duchowości w sztuce* to tytuł jednego z teoretycznych dzieł kandinskiego.

kandinsky i mondrian byli wyznawcami teozofii, doktryny czystej duchowości, która chce pokonać materializm, jednocząc się z duchem absolutnym, z bogiem. dla obydwu sztuka była dostępem do czystego ducha, a droga ku bezprzedmiotowości była pożegnaniem z konkretnym, materialnym światem.

malewicz w rosj poszukiwał czystej przestrzeni, czystej powierzchni, czystej barwy z oczekiwaniami, którymi normalnie obdarza się tylko ikony. efektem była wypaczona estetyka czystej formy, kwadratów, trójkątów i kół, linii i barwy. klee mówił o kosmosie, prehistorii i pierwotnym ruchu. u kandinskiego przedmioty stawały się napięciami energii i kompleksami linii. w swym malarstwie poszukiwał on czysto abstrakcyjnej istoty jako pełnoprawnego członka społeczności abstrakcyjnej krainy. przedmiotem poszukiwań była spirytualność, nadrealność i nadindywidualność.

ale czy świat, taki, jaki jest, nie składa się tylko z detali, z konkretnów? czy duchowość, ogólnikowość nie jest tylko częścią ludzkiego aparatu pojęciowego, służącą temu, by móc się w ten sposób porozumiewać ze światem za pomocą mowy? potwierdzał to już wilhelm von ockham, wczesny prekursor dzisiejszej analitycznej filozofii.

jednak bauhaus nie zostałby dostrzeżony tylko za sprawą duchowości swych malarzy. od samego początku istniała w nim skłonność do konkretnu. pierwszy program głosił powrót do rzemiosła, powstanie nowego cechu, pracę wywodzącą się z warsztatu. postulował jedność dziedzin sztuki na budowie i nazwał sztukę wyższą formą rzemiosła. dyktat artystycznej

profesji w tym programie dochodził do głosu w końcowym zdaniu pierwszego manifestu z 1919 r.: „stwórzmy [...] nową budowlę przyszłości [...], która dzięki pracy milionów rzemieślniczych rąk wzrośnie kiedyś do nieba jak kryształowy symbol nadchodzącej nowej wiary”.

można z tego zdania wynieść coś więcej, o ile chciano tam wyrazić, że w erze rzemieślników obowiązywał silny etos pracy. przyczyną robienia jakiejś rzeczy była sama rzecz. skoncentrowany na profitach przemysł i skoncentrowana na profitach branża usługowa korzystają zasadniczo z iluzji, wizerunek jest ważniejszy niż rzecz.

architekt walter gropius nie zamykał bauhausu także przed rzeczami zwykłymi, budynkami, stołami, krzesłami i meblami, ale nie w ich pierwotnej roli, lecz traktując je jako składowe nowej wiary. tę nową wiarę malarze znajdowali w elementarnej geometrii, w kwadracie, trójkącie, okręgu i w podstawowych kolorach: czerwonym, żółtym, niebieskim, czarnym i białym.

w ten sposób zrodził się konflikt: czy design to sztuka stosowana, występująca w elementach takich jak kwadrat, trójkąt i koło, czy też jest to dyscyplina wynosząca swe kryteria z zadaniowości, użytkowości, produkcji i technologii? czy świat to detal i konkret, czy ogólność i abstrakcja? tego konfliktu bauhaus nie zażegnał, nie mógł zażegnać, jak długo pojęcie sztuki nie zostało odtabuizowane, jak długo trzymano się bezkrytycznego platonizmu czystych form jako pryncypiów świata.

prawdopodobnie, pojawiały się pojedyncze głosy sprzeciwu, przede wszystkim młodsze pokolenie, w tym josef albers, mart stam, hannes meyer i marcel breuer, kwestionowało podporządkowanie idealnej estetyce. produkty swej działalności postrzegali oni jako rezultaty metod pracy, właściwości materiału, techniki i organizacji. jako empirycy stali w opozycji do idealistów czystej formy. hannes meyer musiał opuścić bauhaus. wyraził ryzykowne stwierdzenie, że sztuka jest kompozycją, przez co jest sprzeczna z przeznaczeniem. że życie jest nieartystyczne, estetyka to wynik ekonomii, funkcji, techniki i organizacji społecznej.

dominujący w bauhausie pozostał styl geometryczny, mający swe korzenie w sztuce. dlatego miał on większy wpływ na art deco niż na nowoczesną produkcję przemysłową. bauhaus zostawił więcej śladów w muzeach niż w dzisiejszej technice i ekonomii.

geometryczne podstawy projektowania można było może od biedy zastosować w półkach i w typografii, już w przypadku krzeseł takie formalne dyrektywy mają wątpliwy sens, a co dopiero w przypadku aut, maszyn i sprzętów. produkcja przemysłowa wybrała inną drogę, a dopiero u takich projektantów jak charles eames można było zobaczyć, co znaczy projektowanie produktów z myślą o ich przeznaczeniu, materiałach i metodach produkcyjnych oraz o sposobie używania.

mieliśmy wszelkie powody, by wyrażać zastrzeżenia wobec bauhausu. również wobec zamiaru billa, by urządzać artystyczne atelier.

przy czym ani zeischegg, ani ja nie byliśmy ekonomistami, którzy by postrzegali estetykę jako odpad czysto technicznej produkcji. wydawało nam się tylko sensowniejsze, by artystyczne kategorie, takie jak proporcje, objętość, uszeregowanie, przenikanie lub kontrasty, nazwać i eksperymentalnie wyliczyć, ale nie jako cel sam w sobie, a już na pewno nie jako nadrzędną, wykraczającą poza granice i spirytualną dyscyplinę, lecz jako swego rodzaju gramatykę, jako składnię projektowania. rezultat projektowania musi odpowiadać zadaniu, projektowanie musi się opierać na kryteriach użytkowych i produkcyjnych. taki estetyczny eksperyment był dla nas ważny, pojęciowa kontrola procesów estetycznych była ponadto tak samo ekscytująca, jak konieczna. ale fizyka newtona nie była dla nas bardziej prawdziwa niż sama natura.

hans gugelot wniósł do grupy założycielskiej techniczny rozum wynalazcy, maldonado dołączył jako wywodzący się z malarstwa teoretyk i projektant. gugelot stworzył genialne techniczne podstawy tworzenia projektu, maldonado organizował naukową strukturę planu nauczania.

billowi przez jakiś czas było z nami po drodze, jeśli chodziło o przyporządkowanie sztuki i designu. krytycznym punktem było to, czy będzie mógł przyłączyć się do naszego poglądu, że malarstwo lub rzeźbiarstwo to dyscypliny eksperymentalne, których funkcją jest określanie kolorów i rozmiarów, ale niemające nadrzędnego znaczenia.

dla gugelota kwestia ta zaostrzyła się do pytania o relację inżyniera i projektanta produktu. czy designer stoi w tej hierarchii wyżej niż technik? gugelot nigdy nie zajmował się sztuką i mógł tu decydować bezstronnie.

dla billa projektant był ważniejszy niż inżynier, dla gugelota był to wydumany problem. obydwaj, projektant i inżynier, zabierają się do rzeczy

inaczej, jeden wychodząc od technicznej skuteczności, drugi od użytkowania i wizerunku. gugelot brał funkcję inżyniera tak poważnie, że nie mógł sobie wyobrazić jego podporządkowania, tak jak od technika oczekiwał, że będzie serio traktował funkcję projektanta, by i on nie wydawał się podporządkowany. nie myślał o świecie w kategoriach góry i dołu, lecz jako o zespole i połączeniu różnych, tak samo ważnych aktywności. ponadto dzięki technice miał dostęp do zbyt wielu estetycznych wartości, żeby chcieć się zdecydowanie postawić ponad nią. on sam dlatego został technikiem, by móc czerpać z estetycznych zasobów techniki. podobnie myślał zeischegg, który w owym czasie studiował więcej książek o mechanice i kinetyce niż o sztuce. swoją intelektualną ciekawość zaspokajał raczej na targach technicznych niż na wystawach sztuki. jednocześnie zgłębiał matematykę ciał i układów, żeby odkryć reguły rządzące objętością i topos. tego, co było dla niego wynikiem lokalizacji i perspektyw, nie mógł umieszczać w hierarchicznych kategoriach. maldonado i ja zajmowaliśmy się matematyczną logiką, żeby w końcu się dowiedzieć, że odpowiedzi, które otrzymaliśmy na pytania tego świata, zależą od metody formułowania przez nas tych pytań. także i tutaj wertykalny porządek świata się zawalił. duch był metodą, ale nie substancją. układy w świecie poznajemy jako układy w myśleniu, informację.

jedną z pierwszych kupionych przeze mnie do biblioteki hfg książek była teoria rysunku charles'a morrisa. za pomocą ujęcia informacji w kategoriach semantyki, syntaksy i pragmatyki musieliśmy definiować również teoretyczne podstawy, kryteria projektowania i interpretować sztukę jako syntaktyczne rzemiosło. miało to dla nas takie znaczenie, jak dla wielu wyjaśnienia zygmunta freuda, że to, co psychiczne, jest formą organizacyjną czynnika fizycznego.

i znów się dowiedziałem, jak niebezpieczna może być czysto syntaktyczna sztuka kwadratów, kół i trójkątów, jeśli nie jest świadoma swego oddalania się od semantycznego wymiaru. moje plakaty dostały się do formalnego obszaru tak zwanej „konkretnej sztuki”, a ja musiałem sobie zadać pytanie, czy jeszcze służyły w pierwszym rządzie komunikacji. fotograf christian staub, który prowadził lekcje fotografii, zwrócił mi uwagę na niebezpieczeństwo, że moje fotografie mogą się stać pod względem formalnym „artystycznym” celem samym w sobie i że nie powinienem mylić syntaktycznych ćwiczeń z informacją. gdzie podział się komunikat?

cztery lata po otwarciu szkoły odszedł max bill. bez niego nie byłoby wyższej szkoły projektowania w ulm. jego doświadczenia z bauhausem miały dla nas znaczenie. jego poglądy na projektowanie wytyczały nam kierunek. ale w zasadniczych kwestiach pozostał związany z bauhausem. pozostał artystą i przyznawał sztuce szczególną rangę.

ja sam mogłem przejść od bauhausu niewiele użytkowych zastosowań dla typografii i graficznego designu. przeciwnie, w dziedzinie typografii przywiązanie do geometrycznych form podstawowych kwadratu, trójkąta i koła choćby przy ocenie pisma było raczej fatalne. dobre i czytelne pismo nie zna okrągłego „o” ani „a” na bazie równoramiennego trójkąta. pismo geometryczne jest cofaniem się do estetycznego formalizmu. czytelne, a dzięki temu funkcjonalne pismo próbuje dostosować się do przyzwyczajęń człowieka w pisaniu i czytaniu.

podobnie rzecz się ma z fotografią. bauhaus wykonał prekursorską pracę, jeśli chodzi o syntaktyczne aspekty fotografii. ale fotografia jako komunikat nie była wysoko ceniona. chodziło o perspektywy, światło i cienie, kontrasty, struktury, kąty widzenia. fotografię jako środek komunikacji wynaleźli reporterzy pracujący dla dużych magazynów, felix h. mann, stephane laurent, erich salomon, eugene smith, robert capa, henri cartier-bresson. fotografia wykonana przez mana raya lub moholy-nagy'a była przede wszystkim formalnym estetyzmem. estetyczno-formalnym celem samym w sobie, w najlepszym wypadku syntaktycznym doświadczeniem. rzeczywistość była odtwarzana jako sygnał, co zresztą miało dobry skutek dla fotografii w reklamie i grafice. fakt, że fotografie te są dziś sprzedawane jako sztuka, potwierdza tylko tę ocenę. ich formalne aspiracje były odwrotnością ich komunikacyjnej funkcji.

wreszcie i dzisiejszy postmodernistyczny design może się powoływać na bauhaus. meble znów, jak za czasów rietvela, rozsypują się w kostki, stożki, cylindry i są utrzymane w podstawowej kolorystyce. koliste dzbanki, cylindryczne garnki bauhausu są tak długo nieśmiertelne, jak długo elementarna geometria będzie się sprzedawać. patrz aldo rosso.

nie da się nie wspomnieć o tym, że dziś odkryto, w jak szerokim zakresie da się wykorzystać kandinskiego w komercji. po tym, jak mon-drian został uznany za zbyt zimnego, a klee za zbyt poetyckiego, jego linie, pąteczki, fale, koła, kropki, segmenty kół, półksiężyce i trójkąty

są konsumowane ostatnio jako najnowszy trend. kandinsky jest dawcą kształtów w dzisiejszej wzrokowej modzie. nawet plany architektoniczne bezwzględnie wykorzystują jego syntaktyczny repertuar. czas znów zachwyca się rzeczami wyższymi, ogólnymi. sztuka znajduje się w większej łasce niż odpowiedzi na stan rzeczy, będące wynikiem studium przypadku, rozwiązaniem sytuacji. sztuka obdarowuje rzeczami wiecznymi.

znów doszliśmy do sporu dadaistów, którzy rozpadli się na dwa obozy: estetów i moralistów. hugo ball wycofał się jako moralista i wyniósł się ponad estetów. także marcel duchamp, który przesycił się swym ekspresjonistycznym malarstwem, zaprzestał fabrykowania prowokatorskich obiektów, będących postrachem mieszczaństwa.

moralisci nie chcieli powstrzymać się od oskarżenia, że świat składa się z tandety, złudy i obłudy. zasada nowoczesnego rynku opierała się na zysku i ani produkt fabryczny, ani środki chemiczne, ani wytwory przemysłu spożywczego nie wynikały z odpowiedzialności wobec produktu i przedmiotu. moralisci musieli zostawić estetów w tyle.

w tej kwestii właściwie niewiele się zmieniło do dzisiaj. świat nie stał się bardzo różny od tego, jakim był. większość projektantów przeszła do obozu stylistów, estetów, by przystrajać produkty odpowiednio do potrzeb estetycznego wsparcia sprzedaży. szata ciągle jeszcze jest wszystkim. szkoda, że tamto ulm już nie istnieje.

architektura jako obraz państwa

tytuł *architektura jako obraz państwa* jest nieco ogólnikowy i niedokładny, ale zamierzony. przed laty można by go było sformułować: *architektura i społeczeństwo*. ale tego społeczeństwa, które dawniej stanowiło ferment i glebę dla rozwoju, już nie ma. ekonomiczne, kulturalne, światopoglądowe treści, które kiedyś czyniły ze społeczeństwa kipiący tygiel zainteresowań, motywacji i ruchów, są martwe. społeczeństwo zostało ubezwłasnowolnione. państwo ma je teraz w garści dzięki wspieraniu tych, których popiera w zamian za zgodę, by wolno mu było współdecydować o wszystkim i wszystko reglamentować.

państwo opiekuńcze, obiecujące wszystkim ekonomiczne bezpieczeństwo i spokojną starość, doprowadziło do powstania społeczeństwa roszczeniowego, które nie broni już swych interesów, pomijając pojedyncze niepokorne ruchy, które przecież też się zdarzają.

tytuł *architektura jako obraz państwa* został więc wybrany świadomie.

w czasach dobroczynności państwa w latach pięćdziesiątych, zaplanowanej i opisanej przez marshalla i myrdala, istniał jeszcze etyczny impet w dążeniu do równych szans, nie ufano obywatelskim obwieszczeniom, że bogactwo jest rezultatem osobistych dokonań, a w nierównościach dopatrywano się raczej konsekwencji losowych warunków wynikających z urodzenia, środowiska i wychowania. wyrównanie szans

było rozszerzeniem demokratycznej świadomości także na obszary pracy i wychowania.

to, co nastąpiło, wygląda całkiem inaczej. praca – jako spełnienie osobistych zainteresowań, jako sposób przyswajania sobie świata i jako rozwój sensu oraz wartości – została zastąpiona miejscem pracy, którego jakość wyraża się w wysokości dochodu. jak w środowisku wysoko postawionych menadżerów, gdzie można w każdej chwili przejść z branży obuwniczej do chemicznej lub samochodowej, tak i dla mniej znaczących pozycji treść wykonywanej pracy stała się dowolna, zaś spełnienie ekonomicznych oczekiwań – najważniejsze. lobby przekazuje te oczekiwania państwu, które także w przypadku malarzy i pisarzy jest gotowe wziąć na siebie każde ryzyko i zagwarantować, jeśli nie spełnienie oczekiwań, to ekonomiczne bezpieczeństwo.

obciążenia podatkowe, płacone dawniej w formie dziesięciny, dziś bez szemrania zostały podniesione do 30, 40 procent, ponieważ dzisiaj już uczeń-czeladnik, podejmując pracę, może postawić pytanie, jakie gwarancje zapewni mu państwo w odniesieniu do kształcenia się, choroby, urlopu, bezrobocia, inwalidztwa i starości, jakie otrzyma ponadto dofinansowanie do jedzenia w stołówce, dojazdów do pracy, z powodu ryzyka zawodowego, przebranżowienia i przymusowego urlopu.

nie ma w tym nic wstydliwego, już grecka kultura działała dzięki zasadzie, że nauka i wykształcenie, a nawet wizyty w teatrze były finansowane przez państwo. i dla każdego tworu państwowego byłoby to bardzo chwalebne, gdyby zapewniał wsparcie dla studiów wykraczających poza kształcenie zawodowe jako tej fazy w życiu, gdy światopogląd jednostki tworzy się i formuje, i albo zyskuje głębię we wszystkich wymiarach, albo pozostaje torso.

cena, którą nasz praktykant jest gotów za to zapłacić, to przyznanie państwu prawa decydowania także o tym, co w jego zawodzie jest prawidłowe, decydowania o wizerunku zawodowym, czasie pracy, warunkach ochrony i bezpieczeństwa, normach, jakości. odwrotną stroną państwa opiekuńczego jest totalne państwo kontrolne, państwo zezwoleń. nasze demokratyczne swobody, którymi się bogu dzięki cieszymy, i socjalna sieć, w której żyjemy, opierają się na dyktaturze biurokracji, na totalnym zinstytucjonalizowaniu przez urzędników życia publicznego i w dużej mierze również życia prywatnego.

prawie, są buntownicy, trendy wskazujące przeciwny kierunek, ale przypominam ruch studencki z 1968 r., który nie mógł się doczekać, żeby wskoczyć pod fartuch państwa, gdzie od posady nauczyciela rozpoczął się najczęściej marsz przez instytucje, by zakończyć się zrezygnowanym objęciem stanowiska bezdusznego urzędnika, pozbawionego głosu przez ciasną reglamentację ministerstwa kultury.

inni, jak ludzie z „transatlantik” (miesięcznik kulturalny ukazujący się w Monachium w latach 1980–1991 – przyp. tłum.), wycofali się jako rewolucyjni dandysi na trybunę widzów i zajęli się przygotowaniem milczenia inteligencji.

a architekci?

ja sam jeszcze, i to jako nie-architekt, mogłem budować domy, które spełniałyby statyczne warunki i ogólne kryteria. tak było jeszcze przed piętnastu laty i odpowiadało całkowicie sytuacji, w jakiej powstawała architektura użytkowa, czy to dom rolnika, warsztat, czy mieszkanie rzemieślnika. dzisiaj izby architektów decydują nie tylko o wizerunku zawodowym architekta, warunkach dopuszczania do zawodu, ale też o metodach jego pracy i ocenie jego wyników. jest ogólnie ustalone, jakie siatki rastrowe są obowiązujące, jakie profile ma mieć okno i jakie wartości izolacyjne musi mieć ściana.

w młodości pracowałem na budowie i znana mi była większość miejsc budowy w mieście. nie znałem ani jednego architekta-urzędnika, za to niezliczoną ilość jedno-, dwuosobowych biur niezależnych, prywatnych architektów. architekt-urzędnik był sprzecznością samą w sobie. nie można administrować architekturą. kreatywność jest wyłamaniem się ze społecznej entropii, z jednolitej przeciętności, ze wszelkiego rodzaju reglamentacji.

dzisiaj prawie wszyscy architekci to urzędnicy, także moi liczni przyjaciele, których mam wśród architektów – z wyjątkami, które mogę policzyć na palcach jednej ręki – służą państwu, uczestniczą w marszu przez instytucje. przy czym można więcej niż przypuszczać, że le corbusier odrzucił profesurę w katedrze karla mosera na eth, ponieważ nie miałby wówczas takiej swobody w nieograniczonym projektowaniu, jaka według niego jest potrzebna w architekturze. kto akceptuje niwelacyjne dążenia administracji i podejmuje działalność w jej aparacie, neguje zasadę, że

rola twórczego pierwiastka polega na zakłócaniu spokoju ogółu, na odrzucaniu presji ujednolicenia i zbalansowania.

istnieją różnorodne relacje pomiędzy państwem a architekturą. zależy mi na tym, żeby najpierw zwrócić uwagę na fakt, że architekci dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek pobierają pensje od państwa i już choćby przez to stworzyli nową formę zależności pomiędzy państwem a architekturą. to na pewno nie jest temat, o którym się chętnie mówi, ale stanowi ważne zagadnienie, także ze względu na meritum.

architektura jest dziś w marnym stanie. stwierdzenie to można odnieść zarówno do jej osiągnięć, jak i do teorii. znakiem charakterystycznym jest brak kierunku.

james stirling dokumentuje własne pożegnanie z modernistyczną architekturą, w której ma znaczący wkład dzięki swym obiektom budowlanym, kompleksem budynków władz: jeden z nich przypomina w rzucie kościół, inny zamek, jeszcze inny grecką halę kolumnową, kolejny amfiteatr, a jeszcze kolejny pałac. biuro w kościele, biuro na zamku – to jest obraz dzisiejszego państwa.

a teoretyk taki jak vittorio magnago lampugnani czyni starania, by uznać architekturę niejakiego schultze-naumburga, niejakiego schmitthennera razem z architekturą tessenowa za ideał właściwych proporcji pomiędzy zadaniem obiektu budowlanego i jego wyglądem. trzecia rzecz staje się legalna.

można sobie ułatwić życie i stwierdzić jak gustav peichl, że postmodernistyczna architektura jest martwa, na co znajdzie się w każdej chwili i bez większego intelektualnego ryzyka potwierdzenie w obowiązujących trendach. każdą modą kiedyś się można się przesycić. ale za tym kryje się coś więcej.

tak zwana walka z funkcjonalizmem na pewno nie jest modą, to substancjonalny manifest. jest to na wskroś logiczna konsekwencja tego, że architektura odmawia szukania funkcji, że żyjemy w społeczeństwie, które utraciło zdolność do stawiania pytania o sens. co mam zrobić, co jest słuszne, jakie będą tego skutki, dokąd to prowadzi...

to są pytania, których się dzisiaj już nie zadaje. życie nie musi mieć sensu, jeśli można w nim odnosić sukcesy. także i filozofia omija szero-
kim łukiem konieczność kalkulowania lub konieczność istnienia systemu

wartości w tych obszarach, gdzie do intelektualistycznej komunikacji a la blumenberg dużo lepiej nadaje się pluralistyczna panorama poglądów. czy życie ma sens, pyta filozofia i robi się coraz bardziej sceptyczna. więc i budowanie traci swój sens.

dlaczego architekt ma pytać o kryteria funkcjonalności, użytkowości, konstrukcji, produkcji, materiałów, jeśli budowanie nie oznacza już określania stanów rzeczy, lecz akcentowanie i wzbogacanie różnorodności semantycznych horyzontów dla intelektualnego rozwoju?

ukazuje się istota społecznej egzystencji. punktem odniesienia nie są w niej rzeczy, lecz sukces. sukces to społeczny wymiar, wskaźnik uznania i wyróżnik. sukces jest tak duży, jak jego demonstracja. dlatego społeczna architektura to architektura fasadowa, reprezentacyjna, ma ona dziś nawet skłonność do stawania się architekturą kulisową, sceniczną.

istnieje filozofia postmodernizmu, która jest dużo bardziej substancjonalna niż moda. powiada ona: jako ludzie żyjemy i tak w świecie znaków, budujemy więc znaki. zatroskany obywatel państwa opartego na ekonomicznym bezpieczeństwie i zezwoleniach nie musi zadawać sobie trudu i wyruszać w poszukiwaniu nowych lądów, nie musi wyznaczać nowych celów, pokonywać trudności i ustanawiać wartości. ma wszystko, czego potrzebuje, a jego ducha trzeba zaspokoić obrazami, znakami, cytata-mi, widokami.

nie, postmodernizm nie jest martwy, jak niektórzy twierdzą, jest odpowiedzią na sytuację.

pozwolę sobie na porównanie, również na porównanie historyczne, ponieważ historia stała się albumem designerskich pomysłów. nie chcę karcąco unosić wskazującego palca i pouczać, chcę tylko spróbować pokazać wyraźniej, co się dzisiaj u nas dzieje.

jestem zdania, że nie znajdujemy się już bardzo daleko od stanu, jaki panował w państwie rzymskim, kiedy było ono imperium pokoju, dobrobytu i wychowania w duchu piękna, prawdy i dobroci. jest wystarczająco wiele podobieństw, by stwierdzić, że żyjemy w fazie kulturalnego rozwoju takiego państwa jak za czasów hadriana.

ludziom żyło się dobrze, panował pokój, tylko niespokojne regiony graniczne powodowały konieczność wystawiania wielu pieszych armii. cesarz budował we wszystkich stylach poznanych przezeń podczas wypraw

wojennych i umacniał kulturę zamaszystego pluralizmu, który sprawiał, że zbyt wiele stawiało się zajmowanie własnego stanowiska. obywatel państwa otrzymywał obszerne wychowanie według klasycznych kanonów, dzięki którym nie trzeba było szukać własnych wzorców. normy powszechnie obowiązujące były wysokie, szlachetne – a kto nie pytał, czym jest wolność, mógł się cieszyć wszelkimi swobodami epoki.

rym, to trzeba tu powiedzieć, złamał kark greckiej starożytności, adaptując ją jako czystą formę zewnętrzną. grek budował świątynię w miejscu, gdzie czuł obecność boga, wszystko jedno, czy była to niecka pomiędzy dwoma górami, gaj czy wzgórze. rzymianin skopiował tę świątynię jako znak czci i postawił ją w centrum władzy, na końcu drogi podjazdowej, u zwieńczenia piramidy ze schodów. świątynia taka nie była już domem, w którym czuje się prezencję boga, była reprezentacją, znakiem jedności niebios i państwa, znakiem władzy z pozaziemskiego namaszczenia. państwo takie jak cesarstwo rzymskie nie potrzebowało architektury jako dziedziny wypełniającej zapotrzebowanie, lecz jako reprezentację. świątynia stała się symbolem.

od czasów rzymskich używamy syntaktyki reprezentacji, obejmującej takie elementy, jak symetria, oś, układ, geometria form podstawowych, które są stosowane po to, by umieścić w spektrum doświadczeń małość jednostki i wielkość władzy. dzisiaj nie powołujemy się przy tym na vitruwiusa, lecz na palladio, który dla absolutyzmu w epoce baroku zrobił tyle, ile ten pierwszy dla cesarów.

wbrew poglądom naszego klasycznego wykształcenia to rzymskie państwo, doskonałe państwo administracyjne, cieszyło się, jak się zdaje, tylko niewielkim wewnętrznym poparciem, a jego trwałość była krucha, co miało się nijak do architektonicznej reprezentacji państwowości nadanej z ręki boga.

ludzie czuli się nakarmieni, ale nie czuli się wolni. nie pytano ich. i wystarczyło kilka mitologii ze wschodu, które własne dobro człowieka przedstawiały jako jego właściwe zadanie, wystarczyli apostołowie jesusza, rybacy z galilei, żeby zachwiać tym państwem i doprowadzić do jego upadku.

jeszcze dzisiaj możemy przeczytać u rzymskich intelektualistów, takich jak augustyn czy hieronim, jak wielkie oddziaływanie miał prosty język biblijny w porównaniu z klasyczną retoryką z jej nieustannie powtarzanymi

formalizmami, czerpanymi z wielkich wzorców. w państwie hellenistycznym wynaleziono cytaty, ćwiczono się w powtarzaniu i powoływano się na klasyczne dzieła, a w żadnej przemowie nie mogło zabraknąć odnośników do mistrzów retoryki. rzymski rzeźbiarz rzeźbił kopie. oswobodzenie od cytatów, oswobodzenie od kopiowania odebrane zostało jako uwolnienie od kulturowego tabu i to rzymscy intelektualiści, nie obcy, dostrzegli tę wolność jako pierwsi.

jak takie państwo, takie nadpaństwo, może się zawalić, to już jednak inny temat. nas w tym przypadku interesują tylko narodziny reprezentacyjnej architektury i odkrycie jej współcześnie na nowo. leon krier jeszcze dzisiaj rysuje miasta, jakby był państwowym architektem za czasów kultury hadriana.

klasycyzm i dzisiaj podnosi swój łeb jak siedmiogłowy wąż, ponieważ nasze państwo jest państwem silnym, jeśli chodzi o administracyjną akuratność nie mniej silnym niż stary rzym. jeszcze nigdy w historii państwo nie dobrało się do skóry jednostce tak bardzo jak obecnie. dzięki swym władzom, swym formularzom, swym komputerom, swej elektronice, swym urzędnikom, swej umundurowanej i nieumundurowanej policji ma jednostkę nawet bardziej w garści niż nazistowski ortsruppenleiter mieszkańców ulicy.

przypuszczam, że dyskredytacji klasycyzmu niewiele pomoże podkreślenie, że także architektura państwowa nazistowskich niemiec uległa jego urokowi. klasycyzm był architekturą państwową zawsze wtedy, kiedy to państwo nadawało ton w kulturze. wolne miasta-państwa w średniowieczu budowały odmiennie niż awansujący książęta ziemscy epoki renesansu. a naziści nie mogli postąpić inaczej, jak tylko włączyć się w język dworskiego architekta centralnej władzy.

jestem człowiekiem komunikacji. i w tym aspekcie są tylko dwa rodzaje architektury: architektura prezentacji i architektura reprezentacji, taka, która pokazuje obiekt budowlany w jego funkcji i przeznaczeniu, i taka, która pokazuje, jak można obiektem budowlanym imponować. jest estetyka przekazu i estetyka wyrazu oraz pokazu. jest architektura, która mówi, i jest taka, która stoi. policjant nie argumentuje, lecz oddziałuje swą posturą, swą postawą.

i tak po pałacu nie widać, gdzie są w nim pomieszczenia mieszkalne, gdzie komnaty sypialne, a gdzie się pracuje, fasada jako chęć

imponowania i pozerstwo jest tak ważna, że toalety mają okna tej samej wielkości jak salon. funkcją pałacu jest przyjmowanie wyrazów czci, wznoszenie się ponad poddanyymi oraz demonstrowanie władzy i wielkości przez demonstrowanie luksusu bezsensowności. składnia władzy, oś, symetria, szereg, powtórzenie, stopniowanie, przepych, przeciągnięcie proporcji są ważniejsze niż pokazanie, co się w danym pałacu dzieje.

także zamek jest demonstracją panowania. służył on przede wszystkim społecznym wojnom wewnątrz danej wspólnoty, o których nasi historycy-kronikarze zapomnieli na rzecz wojen państwowych i państwowych zwycięstw. zamki objaśniają się same. pokazują – każdy na swój sposób – jak rosły, jak wykorzystywały sprzyjające okoliczności, gdzie mieszkała służba, a gdzie pan, gdzie odbywało się dworskie życie, gdzie czekano na wroga. w jakim by one, te zamki, stylu nie były budowane, mowa wież, murów, blanków, wykuszy, kominów, okien i dachów przekazuje wiele więcej informacji niż dekoracje w stylu epoki. to architektura artykulacji.

dom rzemieślnika jest budynkiem, który mówi, tak samo jak dom chłopa. podjazd, dom z osią środkową, z portalem w wiejskiej posiadłości to wyrażanie posiadanej władzy, nie rolniczej funkcji. tutaj mieszka szlachcic. a szlachcic nie argumentuje, tylko demonstruje.

i jeśli dobrze rozumiem dzisiejszą dyskusję o nowych teoriach architektury, to jest ona zdominowana przez pytanie: czy architektura jest czytelnym komunikatem, czy formą symboliczną?

rozwój współczesnej semiotyki dostarczył temu – prastaremu zresztą – konfliktowi nowej pożywki i jeszcze go zaostrzył. umberto eco, który podjął próbę stworzenia semiotyki architektury, przedstawia ten problem tak:

są dwie komunikacyjne funkcje architektury. jedną z nich jest denotacja, pokazanie techniczno-funkcjonalnych cech danego obiektu budowlanego, inna to konotacja, pokazanie symbolicznego znaczenia. w ten sposób, mówi eco, z jednej strony gotyckie sklepienie krzyżowo-żebrowe pokazywało, jak w średniowieczu składano sklepienie z pojedynczych kamiennych bloków, z drugiej zaś było symbolem religijności.

na moje własne stanowisko w tej sprawie wpływ miały pewne doświadczenia.

miałem szczęście, że część młodości mogłem spędzić w gotyckiej katedrze, nie w jej wnętrzu, lecz pod więźbą dachową, nad sklepieniami,

na klatkach schodowych i korytarzach dla personelu, w głównych i bocznych wieżach. tak jak inni młodzi ludzie dorastają na stacji, tak ja dora-
stałem w kompleksowym tworze pewnej katedry. związany z tym świecki
i techniczny dostęp do architektury bardzo szybko mnie wówczas zadzi-
wił w kontekście teorii niemieckiego romantyzmu, reprezentowanej aż
do wölfflina, że katedra to w pewnym sensie modlitwa zamieniona w ka-
mień, mistyczne wołanie do niebios, do zaświatów.

dalszą część odczarowywania gotyku przyniósł mi viollet-le-duc, który
w czasie historyzmu napisał podręcznik o budowaniu neogotyckich ko-
ściołów. była w nim mowa o tym, że prawie wszystkie zewnętrzne formy
gotyku mają swe uzasadnienie w prawidłach konstrukcji. tak doszło do
tego, że dla mnie dzisiaj istnieje bliższy związek – w ogólnym rozumie-
niu architektury – między notre dame w paryżu i centre pompidou, niż
dałoby się to stwierdzić przy zwyczajnej kontemplacji stylów i stylistycz-
nych cech, a czym nowoczesna architektura jest, a czym nie jest, dowie-
działem się, choć to zabrzmia paradoksalnie, z architektury średniowiecza.

wzajemne relacje między materiałem, konstrukcją i formą dostrzeg-
łem w pewnej katedrze w tym momencie, kiedy usunąłem z gotyku gruz
spiętrzony na nim przez dziewiętnastowiecznych historyków sztuki. do-
wiedziałem się przy tym o czymś, czego bym nigdy nie poznał w takim
zakresie jako architektonicznego czynnika: o wpływie metod produkcyj-
nych na budowanie.

łuk ostry, mówiono i mówi się nadal, jest symbolem. symbolem wzno-
szących się do nieba sił. w rzeczywistości jest to forma wymuszona pod-
czas próby budowania sklepienia krzyżowo-żebrowego za pomocą łuk-
ków o tym samym promieniu, to znaczy z kamieni ociosanych w ten sam
sposób.

segment sklepień w katedrze na rzucie kwadratu ma cztery łuki ponad
bokami kwadratu, a dwa ponad jego przekątnymi. łuki nad przekątnymi są
dłuższe niż łuki nad bokami. jeśli jednak są rysowane jako półkola tak samo
jak łuki nad bokami, to łuki te mają różne wysokości. spłaszcza się więc łuki
nad przekątnymi do półkoli, a łuki nad bokami zmienia się w łuki ostre
tak, że promień ich krzywizny jest taki sam jak w łukach nad przekątnymi.
na całe sklepienie żebrowo-krzyżowe potrzebne są kamienie o jednej nie-
zmiennej krzywiznie. w ten sposób powstaje sklepienie krzyżowo-żebrowe

z dwoma półkolistymi łukami diagonalnymi i czterema łukami ostrymi na bokach. sklepienia można produkować na zasadzie manufaktury.

tak wygląda godzina narodzin pewnego stylu, metoda pracy jest optymalizowana przez zmianę formy. ale historycy sztuki mają jeszcze mniej praktycznego doświadczenia w budownictwie niż dzisiejsi architekci. forma jest przez to interpretowana jako mistyka, jako idea. forma nie jest już formą przedstawiania jakiegoś stanu rzeczy. forma jest nośnikiem nadrzędnego znaczenia, staje się symbolem. to, co jest w najwyższym stopniu racjonalnością działania, w oczach historyków sztuki, a tym samym w oczach wszystkich, którzy wierzą we wszelkiego rodzaju naukę, staje się elementem nadprzyrodzonym, duchowym, podniosłym symbolem. w miejsce konkretnego rozumowania, w miejsce empirycznej inteligencji pojawia się artystyczna idea czystej duchowości. kamień i materia są okradane ze swego przeznaczenia, warunków i treści, są pasywną realizatorską masą.

platon interpretował świat w taki sam sposób. jako urzeczywistnienie wyższych idei, jako stosowanie pozaziemskich zasad prawdy, dobra i piękna w materiale, w materii, która jest niestety tak ukonstytuowana, że może przedstawić szlachetny element tylko marnie, brudno i niedoskonale. materia to tragiczna konieczność.

arystoteles, uczeń platona, zniósł ten dualizm i postrzegał ducha i materię jako dwa wymiary tej samej rzeczy. przez to jednak w świecie zachodnim był mu dany tylko chwilowy sukces.

muszę chwilę pozostać przy filozofii. karlowi popperowi może nie zawsze udało się sprostać wyzwaniu, jakie stanowi platon, ale w sposób przekonujący przeprowadził on dowód na to, że myślenie platona było rezultatem jego politycznych przekonań, jego stosunku do państwa. według platona państwo to instytucja realizująca wyższe cele i wyższe ideały. tylko nieliczni, ci lepsi, byli zdolni do jego prowadzenia i tylko nieliczni, ci lepsi, byli w stanie znaleźć i sformułować prawa nim rządzące. demokracja była w jego oczach czymś złym. cele państwa nie były ugruntowane w wolności i szczęściu jednostki, przeciwnie, ludowi przypisywana była rola ściągającej w dół materii.

u poppera platon staje się ideologiem absolutystycznego państwa, a absolutystyczne państwo staje się źródłem platońskiej filozofii. jeśli chce

się opanować jakąś część społeczeństwa, trzeba ją zepchnąć do roli pasywnej materii i podzielić świat na tych, którzy umieją dostrzec i zrozumieć idee, i na tych, którzy są na nie ślepi.

filozofia wyższej idei okazuje się obrazem panowania i obrazem absolutystycznego państwa łącznie z faszyzmem.

to mnie uprawnia do rozumienia nie tylko filozofii nadrzędnych idei, ale też architektury nadrzędnych idei, gotowych ideałów jako obrazu państwa.

państwo ma swój odpowiednik nie tylko w filozofii, ale też w budownictwie i istnieje analogia pomiędzy filozofią a architekturą. obie mogą paść ofiarą doktryny nadrzędności, ideałów, prawdy i piękna i całkowicie stracić przez to z oczu rzeczy konkretne i rzeczywiste. tutaj można przypomnieć architekturę niejakiego mathiasa ungersa i jego zabawy z czystą formą, z morfologią. dla ungersa zadaniem architektury nie jest radzenie sobie ze stanem rzeczy, lecz umiejscowienie estetyki geometrycznych form elementarnych w krainie celów i potrzeb.

naturalnie ani cesarz, ani ludwik XIV, ani pruscy królowie, ani hitler nie byli wyznawcami platoana, ale tam, gdzie świat jest podzielony na górę i dół, na ducha i materię, na symbol i funkcję, tam powstaje kultura przymusu. to, co na górze, jest prawnie uzasadnione, to, co na dole, należy opanować, idea zawsze czuje się w prawie dyskryminować rzeczy przyziemne i konkretne. jeśli się patrzy na to w ten sposób, nie ma wątpliwości, że istnieje demokratyczna architektura, architektura, której funkcja polega na rozwiązywaniu zadań, tak jak istnieje polityka, która zajmuje się sprawami faktycznymi, zamiast urzeczywistniać nadrzędne idee.

pozostańmy jeszcze przez chwilę przy gotyku czy też jego ponownym odkryciu i nowej interpretacji jako budowli, która nawiązuje do dążącej ku niebiosom duszy. da się zauważyć, że u villarda de honnecourta, jedynego mistrza budowlanego gotyku, po którym zachowały się autentyczne rysunki, nie występuje ani jedna wskazówka, że gotyk rozumiany był jako forma wznosząca się ku niebiosom. ponowne odkrycie gotyku w okresie niemieckiego romantyzmu zbiegło się z renesansem platoana w niemieckim idealizmie i pojawieniem się nowej interpretacji państwa jako państwa narodowego, które – z reguły za pomocą armii – ma do wypełnienia wyższą historyczną misję.

fichte i hegel, którzy ugruntowali niemiecki idealizm, definiowali państwo jako istotę nadrzędną w stosunku do obywatela i obywateli byli przekonani, że niemieckie państwo stanie się źródłem szczególnych impulsów światowej historii. hegel mówił o rodzącej się na nowo germańskiej kulturze, która będzie siłą przewodnią w dalszych dziejach świata. u fichtego pojawiło się przekonanie, że dzięki niemieckości świat się wyleczy, ponieważ Niemcy umieją myśleć ideałami, w wyższych wymiarach niż narody handlarzy na zachodzie.

schinkel, żyjący w tych samych czasach, był nie tylko w stanie zaferować państwu projekty nowego, dekoracyjnie klasycystycznego akropolu, lecz rysował również więcej niż gotyckie katedry nowej duchowości i mentalnego wyniesienia: odkryto na nowo rzeszę, po raz pierwszy mówi się o rzeszy tysiącletniej. cesarz zafundował środki na rozbudowę katedry w kolonii i monasteru w ulm. obok ratuszy przypominających katedry w worms lub speyer powstawały ratusze w gotyckim stylu. państwo władzy zawsze chętnie przytula do piersi religię i obok niezliczonych neogotyckich kościołów w cesarskiej rzeszy odzwierciedlały to także kłamry wojskowych pasów. widniało na nich hasło „gott mit uns” – „bóg z nami”.

w historyzmie XVIII i XIX w. cała architektura z całej historii została podniesiona do rangi symbolu nowego państwa i nawet koszary powstawały w syntaktyce romańskich klasztorów. jednocześnie idealistyczna i nowoplatońska filozofia zajmowała się nadrzędnym, idealnym bytem.

do czego to doprowadziło, wielu musiało doświadczyć osobiście. po odkryciu nadhistorii i jej różnych architektur wywołane zostało nadpaństwo, potem nadludzie, nadrasa. wszystko to stało się rzeczywistością i zobaczyliśmy, jakie są konsekwencje takiej wyjątkowej wielkości.

hitler, ostatni założyciel rzeszy w szeregu twórców państwa od fryderyka wielkiego, przez wilhelmów aż do bismarcka, nie bardzo umiał się zachwycić gotykiem, ale wdrażał wczesnego schinkela, wzorowany na rzymie klasycyzm. w jego oczach tylko rzymianie robili wielką politykę. dzisiaj nie wykazuje się takiej wrażliwości, sięgając po architektoniczne wzorce z historii, chociaż rzymski klasycyzm również i obecnie jest preferowany.

jest jedno dziesięciolecie w tym stuleciu, które w szczególny sposób sygnalizuje charakter nowego wieku, dziesięciolecie, w którym narodziło się i jednocześnie wypełniło pojęcie XX w., w tym znaczeniu, w jakim

jest ono jeszcze dzisiaj rozumiane: jako pozytywny program, jako przezwyciężenie poprzednich epok.

są to lata dwudzieste.

na początku były rewolucje. żołnierze wrócili z wojny do domu i zmusili cesarza do ustąpienia. w leningradzie zdobyto pałac zimowy i strącono cara z tronu. w wiedniu nie tylko obalony został cesarz, ale i zawało się całe imperium, rozpadając się na pojedyncze państwa.

około dziesięciu lat później do władzy doszli ci, którzy te rewolucje zdymisjonowali, tak jak napoleon nagiął i wykorzystał francuską rewolucję do swoich celów. w rosj do władzy doszedł stalin i z komunizmu, w którym państwo miało przestać istnieć, skonstruował nowe technokratyczne państwo zwierzchnie. hitler pomścił zniesienie monarchii jako zasady przywództwa przez władzę jednej partii i swoje przywództwo. w rzymie były komunista i futurysta awansował na nowego cezara, nowego duce, a w wiedniu rozwiązano parlament i postawiono państwo ponad społeczeństwo.

przez jedno dziesięciolecie utrzymywały się w tym stuleciu nadzieja i wiara w nowe, pojednane z industrializacją społeczeństwo, oparte na odpowiedzialności, samostanowieniu, zrywające z panowaniem kapitału i bagnetu. powszechne prawo wyborcze, przysługujące dotychczas tylko mieszczaństwu i szlachcie, uzyskali także robotnicy.

wtedy powstała nowa monarchia, nowy carat. zaangażowany w wir zmian był także nowy jork, w pewien czarny piątek 1929 r. nastąpił zmierzch ancien régime, napad słabości i wyzysku dało się tu zauważyć nieco później niż na kontynencie.

w tej epoce, pomiędzy rewolucją a eliminacją rewolucji, zaprojektowany został nowy świat.

w wiedniu żyli wtedy adolf loos, zygmunst freud, ludwig wittgenstein. w dessau pod berlinem działali paul klee, andreas feiningger, wassily kandinsky, walter gropius i hannes meyer. w nowym jorku odbywały się pierwsze koncerty jazzowe. w moskwie mieszkali siergiej eisenstein – film miał swego pioniera – władimir majakowski, kazimierz malewicz i władimir tatlin, w holandii malten theo van doesburg i piet mondrian, w paryżu le corbusier tworzył swe pierwsze domy, a pablo picasso zajmował się jeszcze odczarowywaniem mieszczańskiego wizerunku świata. taśma

produkcyjna w detroit napawała optymizmem w zakresie produkcji masowej i masowej konsumpcji. stolice świata podkreślały swą niezależność reklamami świetlnymi, kinowymi pałacami, literackimi kawiarniami oraz pierwszymi dużymi kolorowymi magazynami dla zmysłowego postrzegania nowych czasów.

nowe społeczeństwo było rozumiane jako produkt planowania, funkcjonalnego realizmu, a nie subiektywistycznej książkowej kultury w mieszczańskich domach.

sumienie było publiczne, nie skrywano go w halach produkcyjnych prywatnych przedsiębiorców. moda odrzuciła gorsety, sznurowania. po ulicach przechadzała się greta garbo, pierwsza kobieta w spodniach.

nie przeżyłem tych czasów w pełni świadomie. przypominam sobie tylko niewiele szczegółów: jak mężczyźni pozbywali się bród, jak odbywały się partyjne zebrania w mundurach, jak spódnice pań stawały się krótsze.

przypominam sobie gorące dyskusje. można było myśleć i argumentować, nie było już przymusu stosowania się do zwyczajów, norm i konwencji. nie było tabu.

moja właściwa młodość przypadła na czas nowych budowli państwowych, ustawionych w szeregu, utrzymanych w symetrii i nacechowanych monumentalnością. co miesiąc pojawiał się nowy numer „die kunst und das dritte reich” (sztuka i trzecia rzesza). wyrosłem na tym czasopiśmie, tak jak inni na karlu mayu. było mnóstwo konkursów, publikowano najpierw tylko modele i plany, zmieniano pół miasta na rzecz nowych, pełnych przepychu ulic i osi urbanistycznych, przy których gromadziły się ministeria, budynki kongresowe i świątynie narodowej chwały, przyozdobione naturalnej wielkości rzezbami nagich wojowników i postaci z pochodniami.

moje życie zaczęło się w czasie, gdy państwo zostało ponownie odkryte jako historyczne zobowiązanie. człowiek staje się sobą dzięki historii. państwo robi historię, to była religia hegla, to była tradycja prus, teraz na nowo kulturowane.

państwo nie jest w tym rozumieniu abstrakcyjne lub administracyjne, ono musi się ukazywać w swej architekturze.

u początków narodowego socjalizmu ideologia krwi i ziemi zawierała jeszcze komponent ludowy, biedermeierowskie rzemiosło, dzięki któremu

chciano stawiać czoła asfaltowemu technicznemu i kulturowemu bolszewizmowi, jak się to wtedy nazywało. jednym z jego zwolenników był paul schmitthenner, a wzorem pawilon ogrodowy goethego w weimarze, prosty, dwukondygnacyjny dom z wysokim, czterosпадowym dachem. zawierał on spory kawałek dziedzictwa związków twórczych, które zawsze stanowiło pożyteczną opozycję do nieumiarkowania i niehumanitarnych skłonności. ale krok po kroku i schmitthenner przeszedł do planowania monumentalnych obiektów państwowych w stylu narzuconym przez panującą estetykę, do planowania, które sięgało już do czasów po drugiej wojnie światowej i którego przedmiotem były świątynie zwycięstwa.

książki z lat dwudziestych zostały spalone, usunięte. z zagranicy nie można było sprowadzić żadnej niezaakceptowanej oficjalnie pozycji. nowoczesna sztuka została uznana za zwyrodniałą, wydano ją na pastwę zdrowego osądu ludu. pod względem kulturowym i historycznym żyliśmy jak w więzieniu, nie mieliśmy dostępu do myśli i planów poprzedniej generacji.

trudno to sobie może dziś wyobrazić, jak wielkie to było przeżycie, kiedy wówczas wzięto się do ręki pierwsze tomy le corbusiera.

zaprzyjaźniony księgarz schował je w piwnicy. już nigdy później nie trzymałem w dłoni tak ważnej dla mnie politycznie książki jak dzieło le corbusiera. wolność nie była tam abstrakcją. manifestowała się w realizacjach. to, co u większości Niemców było tylko myśleniem, tam ukazywało się jako działanie.

nasz ideał wolności był tego rodzaju, jak opisał ją schiller w wilhelmie tellu. wilhelm tell prawdopodobnie w ogóle nie istniał, strzelanie do jabłka jako próba odwagi i oznaka przewagi występuje w wielu legendach, w całej europie, a gessler nie był w żadnym wypadku przedstawicielem obcej władzy, habsburgowie mają w szwajcarii swój rodowy pałac, w pobliżu brugg. w rzeczywistości potwierdzone historycznie powstanie pierwszych kantonów było wyrazem sprzeciwu wobec rosnących apetytów arystokracji, podobnie jak w niemieckiej wojnie chłopskiej. tyle tylko, że habsburg został wyniesiony na cesarski tron w Niemczech, dzięki czemu powstał schemat tak lubiany przez niemiecki romantyzm: wolność to powstanie odważnych mężów pochodzących z ludu przeciwko obcemu panowaniu. rudolf von habsburg rezydował w rzeczywistości w wiedniu, nie w aargau.

taka wolność to wolność umysłowa. materializuje się ona w emocjonalnym uczestnictwie w danej wspólnocie, obwieszczającej swą wolę przez wielkich mężów. jednostka może jak najbardziej być zniewolona, na przykład przez ekonomiczne lub ideologiczne bądź kulturowe okowy, lecz otrzymuje zadośćuczynienie dzięki projekcji tej wolności, w której mentalnie uczestniczy.

weźmy dzieci w wielkim mieście. mieszkanie przy głównej ulicy, dzieci z przeciwległej strony są odcięte, podwórko zajęte przez jakiś zakład, w domu przy każdym głośniejszym zachowaniu protestują sąsiedzi. szkolne zadania domowe nie umilają przymusu przebywania w domu. pozostaje telewizja. tutaj knebluje się taką formę wolności, która polega na działaniu.

ale też i urzędnik bankowy w pewnym sensie nie może przejść na drugą stronę ulicy, jest więźniem swego zawodu, w którym musi realizować więcej obcych zaleceń niż własnych pomysłów. z pracy robi się kariera, a stopień dopasowania jest mierzony pensją i społecznym awansem. nikt nie zabrania mu być wolnym człowiekiem, wolno mu robić, co chce, wolno mu mówić, co uważa za słuszne, ale to ma miejsce tylko jako możliwość, jako idealna rzeczywistość, bo wyznacznik wartości politycznych ideałów leży w wyborze pomiędzy możliwością a zezwoleniem. w rzeczywistości człowiek ten jest idealnie dopasowany. akceptuje nawet frustrację, wizyty u psychoanalityka, żeby tylko zdobyć nagrodę opiekuńczego państwa, społeczną rangę wynikającą z dochodów. robi to, czego się od niego oczekuje, w pracy zawodowej, w społeczeństwie, w domu, wynagrodzenie jest niezwykle wysokie, więc buduje sobie dom, spędza urlop na karaibach, może zmienić auto, zanim lakier zmatowieje i popęka ze starości. jego żona podkreśla swą wieczną młodość przez zamianę twarzy w maseczkę kosmetyczną i włosy ułożone, modelowane, ondulowane, zależy, co się właśnie nosi.

ceną jest wolność, jeśli jako wolność rozumie się samorealizację. ten człowiek nie działa pod przymusem, ale zrezygnował z podejmowania decyzji o sobie samym, zrezygnował z nich, nie oddelegował.

zawsze będzie nosić krawat. jego przestrzenią życiową jest biurokracja, biurokracja i hierarchia w pracy oraz społeczna biurokracja, która skuteczniej steruje za pomocą odpisów podatkowych i ulg, ubezpieczeń

i emerytury przez całą starość niż za pomocą dyrektyw. siatka społeczna jest rozpięta nie tylko pod nim, żeby nie spadł, ale i nad nim, przed nim, za nim, obok niego, mechanizmem jego rozwoju nie jest jego praca, lecz jego reprezentacja, pokazywanie statusu. a jak się pokazuje swój status? poprzez konsumpcję, poprzez reprezentacyjną konsumpcję. nikt nie jest zmuszany do kupowania. każdy jest wolny. ale kto nie kupuje, wypada z mechanizmu awansu społecznego. wolność, jaką kiedyś zyskiwało się dzięki pracy, samodzielnemu produkowaniu, realizuje się teraz w konsumpcji, w reprezentacyjnej konsumpcji.

obywatel państwa opiekuńczego otrzymuje zamiast funkcjonalnego pojęcia wolności, rozumiejącego wolność jako wolność do działania, pojęcie wolności zadowalające się stwierdzeniem: każdy amerykańczyk może zostać prezydentem stanów zjednoczonych.

wiem, że książki le corbusiera nie były manifestem wolności w przekonaniach, lecz manifestem wolności w działaniu, właśnie dlatego zawierały argumentację, a nie manifestację.

wraz z le corbusierem, tak mi się wówczas wydawało, do budownictwa znów wdziera się wolność. tego zdania jestem i dziś, choć zarówno wtedy, jak i obecnie mam wiele zastrzeżeń przede wszystkim do jego planów urbanistycznych i wpływu jego malarstwa na architekturę.

le corbusier jest dla mnie do dziś architektem stosującym zasadę swobody w rzucie poziomym i pionowym jako oczywistego wyrazu oswobodzonej realizacji funkcji mieszkaniowych. wiem, że dzisiaj le corbusier jest przede wszystkim przez architektów w nowym jorku traktowany tak, jakby stworzył nowy kodeks estetyczny, nowy styl. to fundamentalne nieporozumienie, ale i znamienne dla sposobu, w jaki kończy się XX wiek.

przynaję, bez malarstwa mondriana nie pojawiłby się być może u le corbusiera nowy rodzaj układu okien. ale nieporozumieniem jest dopatrywanie się w stosowanym przez niego podziale okien jakiegoś rodzaju fizycznego malarstwa. u le corbusiera w dużym oknie były części, najczęściej te największe, które pozostawały zamknięte. istniała konieczność umieszczenia w płaszczyźnie okna fragmentu otwieranego, skrzydła lub przesuwanego, przez które można się było wychylić, oraz istniało zapotrzebowanie na otwory służące tylko do wietrzenia, umieszczane najczęściej na szerokość u góry i u dołu. tego rodzaju okno, powiedzmy okno

funkcjonalne, okno jako sprzęt do posługiwania się nim, zrywa ze starym podziałem szprosów i obala jako graficzny formalizm także dzisiejszy sposób projektowania okien. dzisiaj bowiem na kształt okna jego funkcje – okna, przez które się patrzy, które się otwiera i z którego można się wychylić, oraz okna, dzięki któremu można przewietrzyć pomieszczenie – prawie nie mają wpływu. prawdopodobnie dlatego, że obywatelska kultura przez stosowanie się do estetycznych zaleceń zniekształca i uniemożliwia spojrzenie na jakość danej rzeczy wynikającą z jej funkcji.

większość obiektów le corbusiera to konstrukcje podparte, dzięki czemu, jak na przykład w willi savoye lub w osiedlu weissenhof w stuttgartcie, zapewniona zostaje swoboda wyboru całkowicie innego układu pomieszczeń na parterze niż na pierwszym piętrze, na drugim piętrze całkowicie innego niż na pierwszym, a na poddaszu znów całkowicie innego niż na piętrze poniżej.

dzięki temu każda kondygnacja tworzy własny obraz. w willi savoye na rzucie poziomym daje się rozpoznać cofnięty podjazd i garaże. kondygnacja mieszkalna prezentuje okna i pomieszczenia konwencjonalnego rodzaju, a poddasze jest ukształtowane odpowiednio do potrzeb spędzania czasu wolnego, składa się z tarasu słonecznego i małych pomieszczeń, żeby można było w zaciszu żyć i pracować. tutaj domy, czytelnie jak poradnik, dopasowały się do życia takiego, jakie ono dzisiaj jest, zamiast oddawać cześć kulturalnemu prestiżowi w postaci reprezentacyjnego mieszczańskiego mieszkania z gdzieś tam znajdującymi się dodatkowymi pomieszczeniami, gdzieś tam znajdującym się garażem, gdzieś tam pokojami do odpoczynku i spędzania czasu wolnego.

sądzono, że zasadą modernizmu jest asymetria i fasady le corbusiera wzięto za wzorcowe przykłady takich asymetrii. ale fasady le corbusiera nie są asymetryczne dla samej asymetrii, lecz przez wzgląd na życie, jakie się za tymi fasadami odbywa. w sypialni potrzebne są inne okna niż w salonie lub w kuchni i w zależności od położenia pomieszczeń powstaje inny obraz. dla le corbusiera nie było oczywiście obojętne, czy okno jest kwadratem, czy prawie kwadratem, funkcjonalność była kontrolowana przez estetykę, ale jego architektura niosła ze sobą tę niespodziankę, że warunkiem piękna jest słuszność.

a duża część tego, co jest słuszne, może być realizowana tylko dzięki odwadze przekroczenia tabu. le corbusier był dla nas wolną architekturą,

wynikającą z przymysłów o tym, jak powinni mieszkać wolni ludzie, jak mogą się oni uwolnić się od presji kulturalnych konwencji i reprezentacji.

udało mu się nawet stworzyć wolne przestrzenie. przestrzeń to przestrzeń, można by pomyśleć, skąd może się brać jej wolność. układ mieszczańskiego mieszkania opiera się na oddzielaniu pomieszczeń. kuchnia nie powinna mieć nic wspólnego z salonem, w kuchni wykonuje się pracę albo pracuje w niej personel. kiedyś istniał nawet gabinet pana domu, gdzie tenże pan domu mógł bez zakłóceń prowadzić rozmowy, z których kobiety niewiele by zrozumiały. służba miała inną klatkę schodową niż państwo.

le corbusier pozwolił pomieszczeniom zlać się ze sobą, nie zawsze oddzielał schody i korytarze, zintegrował kuchnię ze sferą mieszkalną, otwierał ścianę położonej na piętrze sypialni na dwukondygnacyjną przestrzeń mieszkalną, tworzył pomieszczenia, które dało się zmieniać dzięki przesuwającym ścianom, podobnie jak w dawnych japońskich domach. mieszkanie miało płynne przejścia i w swych poszczególnych obszarach zamykało się i otwierało. na pewno czasem nie uwzględniano przy tym konieczności odosobnienia, ale wskazano w ten sposób drogę, jak z domu zrobić swobodny zbiór pomieszczeń, a nie spiętrzenie stereotypowych pokoi i funkcji zamkniętych w pudełku.

poznałem le corbusiera na tle trzeciej rzeczy i jej architektury. wtłaczano nam do głowy, że jest tylko jedna architektura, ta faszystowskiego państwa, i to do tego stopnia, że państwo to zakazało książek le corbusiera. czytając je, popełniałem czyn karalny. atak na klasycyzm dyktatury był zakazany. a dzisiaj?

tak jak w niewielkiej mierze uporaliśmy się psychicznie z trzecią rzeczą – najchętniej by się o niej zapomniało – tak samo nie uporaliśmy się z architekturą trzeciej rzeszy.

każdą politykę, która stawia państwo ponad jednostkę, uważam za zasadnicze zło, z którego w sposób nieunikniony wynikają błędy. w naszej młodości byliśmy ogłupiani zdaniem, że dobro wspólnoty stoi wyżej niż dobro jednostki. interes publiczny ponad interesem własnym. do brze to brzmiało i było też bardzo przydatne przy eliminowaniu jednostek.

zdanie to przekazał nam arystoteles. było ono dla niego jako nauczyciela aleksandra wielkiego maksymą politycznego działania i podstawą prawną hellenistycznego państwa opatrności i cesarów.

to zdanie jest nieprawdziwe. celem polityki może być tylko rozwój każdego indywiduum, także tego najmniejszego i najbardziej zapomnianego. państwo jest dla jednostki, nie jednostka dla państwa. dobro publiczne jest tyle warte, ile jego troska o rozwój osobisty obywateli.

dzisiaj się to postrzega inaczej. zamiast o dobru wspólnym mówi się o ojczyźnie. my, których w imieniu ojczyzny rzucono na stos, nie możemy tego słowa wypowiedzieć. mimo to jest ono ciągle sposobem na oplątanie duszy. znów staje się on skuteczny.

państwo ponownie jest wynoszone na piedestał. wolność i pokój przestały być tymi elementami życia, o które walczy każdy z osobna, lecz stały się dobrem administrowanym przez państwo i rozdzielanym wśród zasłużonych.

przed paru laty o pokój martwili się poszczególni, najczęściej młodzi ludzie, o ten pokój, który dotyczy każdego z nich z osobna i który wydawał im się zagrożony przez wyścig zbrojeń.

dzisiaj pokój ten został przewalutowany na wyższe dobro państwowe i według codziennych urzędowych deklaracji obywatel państwa musi wierzyć w to, że większe uzbrojenie ten pokój zapewnia. pokój nie jest już tym konkretnym pokojem, lecz pustą złotą monstrancją, pozbawioną treści obudową ze słów, którą się celebruje w jednym jedynym celu – żeby wśród młodych ludzi nie pojawił się niepokój.

poza tym zbrojenia oznaczają wzrost gospodarczego rozwoju i zapewniają miejsca pracy.

i tak jak pojęcie pokoju w języku nowego państwa staje się symboliczną formułą bez treści, tak architektura jest sprowadzana do symbolicznego ołtarza. nowe fasady kamienic w berlinie, hamburgu, düsseldorfie i monachium są powtórką z lat założycielskich za wilhelma drugiego i demonstrować układy według zasad geometrii właściwych dla ołtarzy: oś środkowa, nawy boczne, fundament nośny, koronujące zakończenie. wejście staje się portalem, okna to dekoracyjna struktura, szprosy przybierają formy siatki graficznej, wszystko jest zjawiskiem, symbolicznym gestem. marmur i brąz nie są już materiałami budowlanymi, lecz wyrazem wartości, podniosłości.

gdyby oceniać sytuację po architekturze, musiałbym powiedzieć: uważa, demokracja jest zagrożona. podniosłość, wielkość, manifestowanie symetrii zawsze służyły rozbudowywaniu władzy.

za tymi fasadami często rozwija się szklana architektura galeryjna, nawiązująca do fabrycznych dachów. na razie nie ma jeszcze jednolitego nurtu, ale gdyby opierać się na czasopismach architektonicznych, to można powiedzieć, że architektura symboliczna odniosła zwycięstwo. to niebezbpodstawna ocena, gdyż wszędzie państwo przejmuje jako swoje wartości, które mu nie przysługują, tylko po to, by się wywyżżyć. mówi się, że biurokracja to dzieło szatana, ale państwo zezwoleń nie może z niej zrezygnować. w konsekwencji trzeba dowartościować symbolami wszystko to, co sekularne. biurokracja działająca dla ojczyzny zasługuje na odpowiednie budynki.

kto w opiekuńczym państwie dobrze się zachowuje, kto angażuje się w symboliczną egzystencję, tym państwo zaopiekuje się tak, jak nigdy dotąd w naszej historii. musi się włączyć w harmonię i współżycie, musi zaakceptować formę życia według wyższych wartości i zaakceptować kulturę podniosłości, a nigdy nie będzie miał poczucia, że potrzeba mu więcej wolności. to jest, jak widać po architekturze, piękny świat z historycznymi łukami sięgającymi w naszą przeszłość. ale to tylko jedna strona.

spotkałem niedawno zaprzyjaźnionego fotografa, pracującego nad sprawozdaniem o murze, który jeszcze niedawno przebiegał przez środek dawnej rzeszy i oddzielał wolność od niewolności. kiedy tak szedł wzdłuż muru, odkrył, że z drugiej strony ktoś go fotografuje. troszkę się odsunął i kontynuował drogę z większym oddaleniem i nieco się zasłaniał. tak to się robiło w „innych niemczech”. nagle powiedział sobie, czy jestem przestępcą? co tego zrobiłem? i pokazał się otwarcie, dumny ze swej odwagi.

kilka dni później – jest zawodowym fotografem – przygotowywał reportaż ze zjazdu lekarzy, na którym zajmowano się medycznymi skutkami możliwej wojny atomowej. wszędzie tam, gdzie się pojawił, czuł nieufne nastawienie, lodowate spojrzenia, aż go zapytano, dla jakich służb fotografuje. powiedziano, że ludzie czują się obserwowani.

znowu nieco później robił zdjęcia na pogrzebie ucznia szkoły średniej, trafionego kulą przez policjanta bez żadnego uzasadniającego użycie broni powodu. koledzy z klasy czuwali przy nim, także w nocy. obecni byli przedstawiciele ochrony konstytucji. sfotografował każdego ucznia, który brał udział w czuwaniu.

to jest państwo, w którym żyjemy.

to trzeba przykryć nowym gestem, nową architekturą. taką, jaką można zobaczyć przy ulicy konrada adenauera w stuttgartu, gdzie powstał nowy przykład socjalnego kiczu, owa słodkawa, dekorowana historycznymi aluzjami manifestacja państwowej troski. mam na myśli muzeum jamesa stirlinga.

nienadający się do użytku przedmiot użytkowy

właśnie pojawiły się na rynku chyba pierwsze sztucce, którymi nie da się jeść.

noż jest ostry jak bagnet. można by nim kogoś zakłuć, ale ryżu na widelec wsunąć się nim nie da. łyżka jest całkiem okrągła, ale tak mała, że nadaje się chyba tylko do przenoszenia pestek wiśni, a nie do czerpania zupy, chyba że byłoby to lekarstwo. widelec nie jest wgłębniony, lecz prosty. można nim kłuć, ale nie da się nań niczego nabrać. rączka jest cienka jak kamerton. kamerton był chyba w ogóle ojcem chrzestnym tego zestawu. główka łyżki, ząbki widelca i trójkątny sztylet noża są wzięte w uchwyt tego rodzaju, dzięki czemu zwiększa się ich ciężar na tyle, żeby mogły łatwiej wypadać z dłoni.

nie ma innych sztucców w sklepach, które byłyby podobnie nieprzydatne, ludzkość czyni postępy. ale są piękne te sztucce, mówi się.

ludzie to są kapłani wysokiej sztuki. jeszcze w latach pięćdziesiątych wpakowano niesforenemu historykowi sztuki do głowy, że sztuka tego stulecia musi wywodzić się z zastosowania koła, trójkąta i kwadratu. to teraz siedzi w głowach.

już paul cézanne rozbił świat zewnętrzny na sześciany, cylindry i piramidy, na koła, trójkąty i kwadraty, albo dokładniej mówiąc, podłożył pod swoje obiekty te podstawowe formy elementarnej geometrii. potem

kubizm odwrócił sprawę: obiekty stały się nieważne, na pierwszy plan wysunęła się geometryczna konstrukcja. a potem zrobiono jeszcze jeden niewielki krok i usunięto ze sztuki obiekt, temat i zajmowano się, jak suprematysty, abstrakcyoniści i konkretyści, elementarną geometrią, robiąc od czasu do czasu wypadki do geometrii analitycznej lub topologii, ale zwykle kierując się geometrią szkoły podstawowej, gdzie wystarczą cyrkiel i linijka.

opór wobec takiej sztuki był duży, po części pochodził z jej własnych szeregów, jak ze strony marcela duchampa lub hugo balla, po części odbierano ją jako zdradę zachodniego świata. protestowano przeciwko utracie środka. ale teraz już jest za późno, wzorce siedzą w głowach. nie uświadczysz się fasady domu niezawierającej kawałka przekroju cylindra. muzea stają się kawałkami tortu, a ekspresy do kawy przybierają formę żebrowanych cylindrów.

i ponosimy ofiary. jedzenie sztuccami o podstawowych formach elementarnej geometrii musi zdławić każdą próbę rozmowy przy stole. człowiek koncentruje się na nabieraniu jedzenia. jeszcze nigdy nie kazano nam tak niewygodnie siedzieć jak dziś, kiedy krzesło musi składać się z segmentów w kształcie koła, kwadratów, trójkątów i – jeśli to możliwe – z blachy. słowo ofiara może tu być używane bardzo dosłownie. potrzebne są waciki tamujące krew i plaster. pozostaje zadośćuczynienie: człowiek siedzi na sztuce i je sztuką.

w rzeczy samej, związek między obiektem i ceremoniałem, pomiędzy sztuką i religią jest ewidentny. także ateistyczne czasy potrzebują adoracji. dla jednych rajem było państwo bezklasowego społeczeństwa, inni pławili się w czysto duchowej krainie geometrycznej estetyki. zarówno piet mondrian, jak i wassily kandinsky chcieli stworzyć więcej niż ekspozycje muzealne, chcieli pomóc pokonać materializm i pozyskać ludzkość dla czystej duchowości. można to znaleźć w książkach.

teraz jemy duchowo, duchowo siedzimy.

kiedyś sztuka służyła religii, otwierając – dosłownie, na przykład w baroku – niebo. na malowidłach sufitowych widać poprzez chmury zaświaty i pokój wieczny. jeśli się ze społeczeństwa wyeliminuje religię, treści mogą się zmienić, ale adoracja pozostaje. i tak w miejsce kościołów pojawiły się dziś muzea. siedzimy, adorując, i jemy, adorując.

w rzeczy samej, nasze sztuce całkowicie nadawałyby się do liturgicznych celów, jako narzędzia ofiarne jakichś rytuałów. nikt by nie mógł wyrazić dezaprobaty, rytuał uświęca wszystko, bezsens, a nawet nieludzkosc. rytuał pokonuje także radość z jedzenia i ochotę na nie, zmuszając nas do jedzenia czymś w rodzaju wykałaczek. nikt nie wyraża również dezaprobaty na widok klamki składającej się z kwadratowej powierzchni, o ile na tym kwadracie pojawi się pojedynczy krzyż jako uchwyt do przesuwania drzwi w kościele.

zgodnie z dzisiejszym sposobem rozumowania czynnik religijny uwalnia nas od obowiązku, by wysilać rozum, by musieć myśleć. religia jest, według ducha czasu, czystym odczuwaniem, czystą duchowością, więc tym bardziej popiera usługi i urzędzenia, które są wolne od wszelkiego rozumu. godność ołtarza pozwala zapomnieć o sensie i celu jako czymś materialnym, czymś przyziemnym. tylko rzeczy przyziemne mają sens, a co ma sens, jest przyziemne. dopiero poza sprawami przyziemnymi rozpoczynają się sprawy czysto duchowe, zaczyna się sztuka.

wówczas forma staje się czystą formą, a zasada czystą zasadą. platon miał przecież rację, dla niego ciało i materia były poniżeniem, czymś brudnym. nie dawał sobie rady ze swoją teraźniejszością i uciekł w zaświaty. tutaj, w tym materialistycznym świecie, są cele, nie idee.

no i teraz można bez bólu podzielić obraz kandinskiego i z segmentów okręgu, trójkątów, patyczków i kwadratów robić kolczyki i naszyjniki.

jeśli jednak nada się sztuccom formy zgodne z tak prostymi duchowymi zasadami jak te, które przedstawiają koło, trójką i kwadrat? wówczas istnieją tylko dwie możliwości: albo się człowiek poświęci duchowości, albo odrzuci swój umysł, zrezygnuje z jakichkolwiek intelektualnych aspiracji krytycznego postrzegania. takie sztuce nie mają sensu. pytanie teraz brzmi, czy są one poza obszarem tego, co ma sens, czy też są bezsensowne. są oczywiście sprawy wychodzące poza rzeczywistość, nieosiągalne w racjonalnym sensie, ale nie wszystko, co jest pozbawione jakiegokolwiek rozsądku, może zaprzeczyć, że jest po prostu głupie.

znamy odpowiedź, jaka jest dzisiaj udzielana. sztuce te nie mają sensu, więc są sztuką. jeśli podniesiemy jedzenie do rangi sztuki, ceremoniału, wówczas znów zbliżymy się do dobrego boga.

mogę się założyć, że sztucce te dobrze się sprzedają. kupuje je na pewno każde muzeum i każda kolekcja, które mają dział „sztuka stosowana” albo „duch czasu”.

jest też już dzbanek o najwyższych estetycznych aspiracjach, nienadający się jednocześnie do nalewania. jest dziełem aldo rossiego i dlatego musi mieć kształt dachu wieżyczki z chorągiewką na czubku. nie do końca tak wygląda, ale bardzo podobnie. składa się z pojemnika w kształcie stożka, będącego w przekroju trójkątem równoramiennym, do którego przynitowany jest uchwyt, tworzący jedną linię poziomą i jedną pionową. stożek ten jest u góry przecięty, górna część stanowi pokrywkę. zamiast chorągiewki na czubku tkwi kulka, łatwiejsza do uchwycenia.

rzecz ta jest całkowicie pozbawiona jakiejkolwiek zdolności użytkowej. w epoce egzystencji reprezentacji, o czym wiemy, element estetyczny staje się oczywiście celem samym w sobie. prawie nieprzyzwoicie jest pytać o funkcje użytkowe. do samoprezentacji nic dzisiaj nie nadaje się lepiej niż wizerunek, forma estetyczna. w estetyce jawi się rzecz sama w sobie.

ten dzbanek aldo rossiego jest najbardziej dzbankowym dzbankiem ze wszystkich dzbanków. jest dzbankiem samym w sobie. tylko że nie można z niego nalewać. cylindryczny dzbanek trzeba nachylać o 90°, żeby go całkiem opróżnić. już podczas takiej operacji dłoń wykonuje ruch, którego nie da się wykonać samym przegubem, trzeba też podnieść łokieć. używając dzbanka aldo rossiego, trzeba by było nawet wstać i podnieść barki, żeby uzyskać nachylenie 120°, potrzebne do jego opróżnienia.

do tego dzbanek ten ma jeszcze ruchomy środek ciężkości. wraz z podnoszeniem przesuwają się on do rogu, co utrudnia podnoszenie właśnie wówczas, gdy dzbanek się przechyla.

ale po co jeszcze nalewać, skoro dzbanek ten jest taki piękny.

żyjemy w epoce ideałów. znów obowiązują wartości, najczęściej wartości wieczne. jest cały system wartości, w którym osoba, rodzina i społeczeństwo tworzą uporządkowany kosmos. w tym kosmosie pojawia się także element idealny w postaci koła, trójkąta i kwadratu i wynosi nasz byt na wyższy poziom. domy stają się czystymi sześcianami i cylindrami, dzbanki czystymi stożkami. obojętne, czy to się do czegoś nadaje, czy nie.

w lepszym świecie pracę też się wyrzuca poza nawias. zostawia się ją personelowi. celebrowanie wieczności i obowiązującego kanonu nie może

się odbywać w robotniczym świecie, w świecie, gdzie się żyje, w świecie, gdzie się mieszka realnie, celebrowanie takie potrzebuje pewnego elitarnego wykluczenia ogółu. nalewanie z takiego dzbanka pozostawia się butlerowi, który nie bez powodu znów stał się modny. w ten sposób dzbanek taki jednak spełnia jakiś cel, którego nie spełniają inne, normalne dzbanki, pozwala nam uczestniczyć w wiecznej prawdzie, wiecznym pięknie i wiecznym dobru. wieczna kobiecość, która nas pociąga, pojawia się tylko wówczas, gdy nie będziemy żądać od kobiety, żeby gotowała albo wychowywała dzieci.

tak, XX w. upadł tak nisko. dzbanek będący dzbankiem, który należałoby wyrzucić, wynoszony jest na ołtarz niecelowości, czystej idei, czystej estetyki.

tak jak michael graves w swej architekturze pożenił style franka lloyda wrighta i starożytnych egipcjan, a ricardo bofill nowoczesne betonowe budownictwo z architekturą ludwika XIV albo charles moor architekturą adolfa loosa z architekturą starożytnego rzymu, tak aldo rossi opłacał sztukę cytatu, zlewając racjonalizm ze średniowiecznym miastem. epokę restauracji cechuje dialog z historią, przynajmniej w formie cytatu. oswald mathias byłby wart połowę mniej, gdyby nie zestawiał czystego sześcianu z charlesem rennie mackintoshem i jego graficzną architekturą secesyjną. prawdopodobnie nie jest to prawdziwy dialog, bo gdyby tak było, chcieliby się z historii czegoś nauczyć. cytat wystarczy za dowód, że nie umie się zrozumieć świata takim, jakim on jest, i że ma się pewność, iż zostało się stworzonym do czegoś lepszego. to lepsze zaś, takie przekonanie istnieje od dawna, leży w przeszłości, a coś, co jest już bardzo stare, jest nawet utożsamiane z bogiem.

trójkąt i dach średniowiecznej wieżyczki to już coś więcej niż tylko zabawa trójkątami. w ten sposób aldo rossi wychodzi również naprzeciw dzisiejszym historykom sztuki, którzy utracili umiejętność widzenia rzeczy takimi, jakie one są, i stale szukają symbolicznych treści i oraz paraleli. są pewnie przekonani, że dzbanek aldo rossiego wygląda jak płaszcz madonny albo jak kwoka wysiadująca jajka bądź jak pagórek kurhanu przywódcy z wczesnej epoki kamienia łupanego. historycy sztuki mówią paralelami nie tylko dlatego, że z reguły nie znają się na rzeczy, gdyż sami nie umieją ani malować obrazów, ani budować domów, ani zaprojektować

filiżanki do kawy, ale też dlatego, że to stwarza pozory związku z historią i z wyższymi sprawami. gdyby coś z tego wszystkiego rozumieli, musieliby o tym rzeczowo mówić, na przykład wypowiedzieć się, czy z dzbanka aldo rossiego można coś nalać, czy nie. tylko dywagując o sprawach wyższych i minionych, można uniknąć takiego przymusu i na dodatek jeszcze wesprzeć sprzedaż dzbanków aldo rossiego. ich wartość wynika właśnie z tego, że nie mają one żadnej wartości. dzięki temu ubogacają w cudowny sposób wyposażenie wiecznie trwającego dnia wczorajszego, stają się wybitnym elementem reprezentacyjnej egzystencji.

ale po co rozprawiać o sztuccach i dzbankach, kiedy można o klamkach. pierwszy nieużywalny uchwyt do otwierania drzwi pojawił się jeszcze przed pierwszymi nieużywalnymi sztuccami, a mianowicie 20 września 1986 r. w brakel na spotkaniu projektantów w firmie franz schneider. zaproszono wielu projektantów, o których się dziś mówi, by zaprojektowali nowe formy uchwytów do drzwi. przysłanych zostało dziewięć projektów z niezliczoną ilością wariantów.

był wśród nich ten już przeze mnie opisany, mogący być projektem dla administracji budowlanej jakiejś diecezji, która odpowiada za nowoczesne budownictwo kościelne.

kiedy człowiek stoi przed taką klamką, stawia sobie najpierw pytanie: czy to w ogóle jest przedmiot mający punkt obrotu? przedmiot do naciskania? gdyby ten przedmiot nie był umocowany na drzwiach, lecz na płycie ze sklejki, którą można powiesić, to byłby sztuką. składa się on bowiem z kwadratu z czterokątnym płaskownikiem skierowanym do góry i w bok. a to, co jest kwadratowe, uczestniczy w jednej z trzech form wizualnego objawiania się ducha w XX w. kwadrat jest czystą formą, a więc jest sztuką. wprawdzie w całym ludzkim ciele nie ma niczego kwadratowego, kwadrat w nim nie występuje, a już na pewno nie w dłoni, która używa lub powinna używać klamki do otwierania drzwi. ale my już przecież wiemy, ciało jest materią, czymś nieduchowym. i poszukuje tego, co jest celowe, co ma sens.

czy klamkę do drzwi da się otworzyć głową, siedzibą ducha? kto wie, może jutro będzie to możliwe, ale na razie otwieramy ją jeszcze dłonią. czy wobec tego klamka do drzwi nie powinna być – pozwolę sobie na zadanie takie prozaicznego pytania – dopasowana do dłoni?

najwidoczniej nie. klamka ta jest znakiem. ukazuje kwadrat podzielony na dalsze kwadraty. przesłanie, jakie stąd wynika, brzmi: kwadrat można podzielić na mniejsze kwadraty. ale czy klamka do drzwi nie powinna raczej, kiedy się przed nią stoi, wysyłać informacji: jestem klamką, chwyć mnie dłońią, dzięki mnie możesz otworzyć te drzwi?

to byłoby jednak przesłanie zbyt normalne, nie miałyby znaczenia, żadnego semantycznego wymiaru, więc klamka taka nie mogłaby być ujęta w dzisiejszej dyskusji o semiotyce. i byłoby czego żałować.

w ten sposób klamka, przed którą stoję, jest znakiem szczególnego rodzaju. przesłanie nie może być praktycznym zaproszeniem do praktycznego użycia klamki. stoję przed klamką i próbuję poznać jej znaczenie. jej semantykę, jak to się dzisiaj nazywa.

w rzeczy samej, jeśli będę tak stał i nie przejdę przez drzwi, przez które chcę przejść, pewne sprawy staną się dla mnie jasne.

przychodzi mi do głowy kazimierz malewicz. on jako pierwszy namalował obraz, na którym można było zobaczyć kwadrat, a raczej dwa obrazy, na jednym widniał biały kwadrat na czarnym tle, a na drugim czarny kwadrat na białym tle. po tym jak secesyjni artyści, na przykład gustav klimt, bardzo często używali kwadratu jako dekoracyjnego tła, ukazała się, pod koniec ostatniego stulecia, książka friedricha schümmanna, w której kwadrat został przedstawiony jako praforma.

wówczas kosmos miał jeszcze na wzór mandali podstawowe formy elementarnej geometrii. dziś nie wiemy, jaki kształt ma wszechświat. od starożytności do secesji jednak kosmos miał kształt kuli.

stoję więc przed praformą i rozumiem, dlaczego mondrian oraz malarze sztuki abstrakcyjnej i konkretnej zaczęli malować kwadraty na kwadratowych obrazach. tylko najwidoczniej mam trudności z praformami. dlaczego praformą nie jest jajo, dlaczego nie było malarzy, którzy malowali jaja na obrazach w kształcie jaj? do tego jeszcze muszę powiedzieć, że jajo wydaje mi się mieć bardziej kompleksową, a więc i inteligentniejszą geometrię niż koło, które się przerabia już na pierwszej godzinie lekcji geometrii. odwołuje nas to jednak zbyt daleko od naszego kwadratu jako klamki.

wiem, że peter eisenman, który zaprojektował ten uchwyt do drzwi, jest architektem. buduje on głównie domy na rzucie kwadratu. tak jak dla

tadao andō w japonii, równoboczny sześciąt jest dla niego ciałem idealnym. więc buduje on domy o kubicznej strukturze siatkowej. a schody muszą stać w środku z kątem nachylenia 45° , jako przekątna kwadratu. wprowadzie idealne schody, z punktu widzenia człowieka, mają bardziej płaski kąt o proporcji mniej więcej 2:3, ale z punktu widzenia ducha schody muszą mieć nachylenie 1:1, muszą być przekątną kwadratu.

eisenman otwiera przede mną nie tylko świat malarstwa, ale i architektury. jestem przy palladiu, przy berninim i przemierzam epoki aż do architektów realizmu. odbieram siebie jako istotę kultury.

czy to cud, że drzwi z taką klamką w końcu w ogóle się nie otwierają? człowiek odchodzi zawstydzony, bo zrozumiał semantykę jako semantykę, jako wskazówkę na temat, do rzeczy, zamiast zapowiedzi czegoś „znaczącego”.

to „znaczące coś”, które się tu pojawia, to próba urzeczywistnienia pewnej „idei”. ta „idea” to fantazja, by wszystkie elementy obiektu budowlanego zjednoczyć, uczynić jednym ogólnym dziełem sztuki poprzez formalne nadanie im takich samych kształtów. w ten sposób kwadrat staje się wyższą, jeśli nie boską, zasadą. od rzutu poziomego do klamki, od fragmentu okna do muszli klozetowej wszystko jest określone kwadratem. odnośnie do tej ostatniej należałoby oczywiście sformułować takie samo spostrzeżenie jak w odniesieniu do dłoni. także w tym miejscu w naszym ciele nie ma żadnego kwadratowego odpowiednika do tak kształtowanej rzeczywistości.

alessandro mendini zgłosił jako projekt we wspomnianym konkursie na klamkę uchwyt drzwiowy waltera gropiusa, zmieniony jedynie nieco kolorystycznie, odpowiednio do kultury pop. ale nie było to najdojrzalsze osiągnięcie gropiusa. klamka składa się wprawdzie z poręcznego cylindra, na którym wgłębienie dłoni dobrze leży. ale palec wskazujący i kciuk trzeba umieścić w niezwykle skonfliktowanej sferze opozycyjnych do siebie koncepcji formalnych. część uchwytu stanowi bowiem element profilowy o przekroju kwadratu. przejście od cylindra do kanciastego profilu znajduje się dokładnie tam, gdzie kładzie się na klamce kciuk i palec wskazujący.

ale, mój boże, gdyby mendini łątał sobie głowę takimi problemami! gdyby zaczął badać relację uchwytu i ręki w tym miejscu, gdzie dzieją się rzeczy decydujące, gdzie kciuk i palec wskazujący nakierowują dłoń na

klamkę, dostałby się on dokładnie w sam środek owego konfliktu, w którym człowiek musi podjąć decyzję zgodnie z rozsądkiem lub wbrew niemu. jak wygląda klamka, która wyhamowuje kciuk, a palec wskazujący prowadzi dokładnie do kąta wewnętrznego? ja sam zajmowałem się tym problemem praktycznie i teoretycznie i coś o tym wiem. miejsca zetknięcia dłoni i przedmiotu nie da się rozwiązać artystycznymi wizjami. w każdym razie ja zgłosiłbym do konkursu inną klamkę, nawet jeśli nie nosiłaby ona znanego nazwiska gropius.

mimo to chcę zauważyć, że o uchwycie gropiusa można jeszcze rozmawiać, ma on swe pozytywne strony.

za całkowicie nieprzydatną uznałbym klamkę projektanta z düsseldorfu, którego koncepcja całkiem wyraźnie polegała na tym, by z fragmentu obrazu kandinskiego uczynić przedmiot użytkowy.

u kandinskiego pojawia się na malowidłach z lat dwudziestych wiele geometrycznych skrawków, porozrzucanych na powierzchni obrazu, są wśród nich segmenty koła, wyglądające jak ćwiartki cytryny. wówczas w tej figurze zawarte było tak zwane napięcie pomiędzy łukiem okręgu a linią prostą, będące podobno tym samym napięciem, co napięcie w prawdziwym łuku do strzelania.

przy ocenie tego uchwytu można by się oprzeć na prostej ergonometrii, ale to by było chyba i tak zbyt dużo. wystarczy zapytać owo dziecko, które w baśni andersena o nowych szatach cesarza jako jedyne odkryło, że król paraduje nago.

wyobraźmy sobie, że przed dziećmi położy się kilka młotków do wbijania gwoździ, jeden z trzonkiem o półokrągłym albo owalnym przekroju, jeden z rączką w kształcie klina i jeszcze kilka innych z leżących na płask lub stojących do góry taśm stalowych. który młotek zostanie wybrany? na pewno tylko ten z okrągłym uchwytem. a teraz mam spośród instrumentów, dzięki którym mają być otwierane drzwi, wybrać i wziąć do ręki twór w kształcie klina, dzieło projektanta z düsseldorfu?

to mniej więcej tak, jak bym chciał przekonać kogoś, żeby chwycił nóż nie za rączkę, lecz za ostrze. na dolnej krawędzi zaprojektowanego uchwytu są wgłębienia, co oznacza, że najwidoczniej ten uchwyt należy naprawdę uchwycić, przytrzymać. tylko że klamkę się przyciska, a nie obejmuje i trzyma. gdyby było inaczej, nazwano by tę część drzwi trzymaczem.

dłoń wywiera lekki naciska na przycisk, palec wskazujący i kciuk ją prowadzą. wgłębienia dla lepszej chwytności nie są potrzebne.

dotatkowo radziłbym, jeśli ktoś w niedzielę chciałby zanieść do sypialni tacę ze śniadaniem, rozebrać się najpierw z odzieży wierzchniej. klamka ta jest z tyłu i z przodu ostra jak sztylet i można by się było na niej zawiesić, jeśli by się chciało otworzyć drzwi łokciem.

że taki uchwyt bardziej jest bronią niż przedmiotem użytkowym, staje się jeszcze bardziej jasne, kiedy sobie wyobrazimy, że montuje się go jako przyrząd do otwierania drzwi w aucie. przy pierwszym wypadku drogowym designer znalazłby się w sądzie.

nie można w bardziej wyrafinowany sposób usunąć z tego świata racjonalności i zasadności. człowiek jest konfrontowany z obiektem plastycznym, dziełem sztuki, którego centralne przesłanie brzmi: funkcja jest nieprzystwoita. dzieła plastyczne tego rodzaju nie są już nieznane. to już kiedyś było, na przykład u nauma gabo w latach dwudziestych albo u suprematystów w mińsku.

mimo to ten uchwyt, jako dzieło sztuki, ma coś ujmującego, nie składa się z koła, jak chce nauka, lecz z jego segmentu.

mario botta, także jeden z projektantów klamek do otwierania drzwi, zadowala się przy jednej ze swych propozycji tylko kołem. ze stalowej taśmy robi kolisty łuk, w którym jednak jest przerwa – szczelina (niebezpieczna zresztą) na dłoń, gdyby miała ona stanąć przed wątpliwością, jak ma taką rzecz w ogóle uchwycić.

ten XX w. przyniósł ze sobą wiele rewolucji, wojen domowych i bitew. „naprzód do ostatniego boju”, tak się wołało za każdym razem.

musimy tym faktom spojrzeć w oczy. ostatni bój, to jest możliwe. dzięki ostatniej szczypcie rozsądku w wyścigu zbrojeń da się stwierdzić, że ziemia może zgładzić się sama. ten stan rzeczy daje politykom możliwość do robienia polityki.

za sprawą obiektów takich jak niefunkcjonalne uchwyty drzwiowe, nieużyteczne przedmioty użytkowe, zapowiada się wyprzedaż rozsądku, rodzaj ostatniej bitwy. życie powinno stać się czyste jak sztuka, jak pozbawiona funkcji estetyka. trzeba w tym celu zlikwidować myślenie. nie może być tak, że człowiek stoi przed klamką i chce wiedzieć, do czego ona służy.

wiek ten ukazał związek pomiędzy kulturą a ekonomią, obnażył związek pomiędzy ciałem i duszą, przedstawił związek pomiędzy funkcją

a wyglądem, pomiędzy materiałem a estetyką, a na koniec stwierdza się, że istnieje tylko czysty duch i czysta estetyka, sztuka złożona z koła, kwadratu i trójkąta. temu stwierdzeniu ma się uprzejmie podporządkować także klamka.

organizatorowi tej designerskiej demonstracji trzeba przyznać, że pojawiły się także inne, częściowo interesujące projekty, które podjęły kwestię dłoni i uchwytu. ale to nie dotyczy „ducha czasu”.

czy nie wprowadzam zbyt wiele intelektualnej interpretacji tam, gdzie jedną z najważniejszych reguł jest to, by zostawić intelekt w szatni?

słusznie, pewnie bada się tylko, jak długo można nabierać społeczeństwo, aż zauważy, że jest nabierane. a może ci ludzie naprawdę wierzą w to, co robią?

to by nie było dobrze: zagłada ludzkości przez wyłączenie rozumu. ostatnia bitwa.

świat ginie jednak, trzeba powiedzieć, w elegancki sposób. udział sztuki dzięki temu się powiększył. niech żyje trójkąt, kwadrat i koło. komentarz staje się poważny.

podpis

założmy, że w naszym domu na ścianie wisi picasso, prawdziwy picasso. w końcu mogliśmy się przyjaźnić z malarzem. w ten sposób, nawet gdybyśmy nie mieli wystarczających środków na zakup picassa, mogliśmy wejść w posiadanie obrazu jednego z najdroższych malarzy.

ale nagle odkrywamy, że picasso zapomniał sygnować ten obraz.

wtedy cały obraz straciłby swoją wartość. byłby wart tyle co nic. nawet jeśli na dowód autentyczności moglibyśmy przedłożyć korespondencję z artystą, obraz przestałby przedstawiać jakąkolwiek wartość.

wiadomo, że o randze sztuki nie decyduje jej jakość, lecz podpis. to jest tak jak z banknotem. musi być podpisany przez prezesa banku narodowego. sztuka nie jest więc wartością samą w sobie. tak samo jak banknot. sztuka jest wartością rynkową. trzeba jednak dodać, że tak jest obecnie. jest wartością, o której decyduje zainteresowanie kolekcjonerów, to znaczy zainteresowanie handlu dziełami sztuki, zainteresowanie artystycznego biznesu. patrząc na to z takiej perspektywy, picasso to banknot w obrocie dziełami sztuki.

naturalnie, nie jest to cała prawda. były takie czasy, gdy twórcy nie sygnowali swoich dzieł. tak, większość epok artystycznych nie znała czegoś takiego jak oznaczanie wytworów odręcznym podpisem. to jest dość nowe zjawisko, właściwie ma tyle lat, ile historia kapitalizmu, która jest przecież także historią handlu dziełami sztuki.

dawniej wykonywano dzieła artystyczne w określonym celu, dla określonej osoby lub w określone miejsca. dziś przeżywamy rozkwit malarstwa, ponieważ jest bardziej mobilne niż rzeźba. malarstwo jest tak samo mobilne jak banknot, a zasadą handlu nie jest to, że dana rzecz zawędruje do miejsca przeznaczenia, lecz że jest przenośna i zawędruje tam, gdzie zaoferują za nią najwięcej.

czy to egipski malarz, czy grecki rzeźbiarz, czy autor drzeworytów we wczesnym średniowieczu – wszyscy oni tworzyli, wykonując określone zlecenia, i nie nanosili na swoje prace żadnego podpisu. czasem zdarzało się zapis miejsca pochodzenia, na przykład u kamieniarzy lub antycznych wytwórców przedmiotów glinianych. oznaczenie, że jest to indywidualne dzieło, sygnatura artysty jako twórcy nie były znane.

tylko oryginały wzbudzają kolekcjonerską pasję. gdyby istniała kopia jakiegoś obrazu, a jej autorem był ten sam malarz, który stworzył oryginał, byłaby warta zaledwie połowę. podpis dokumentuje oryginał, prawdziwy unikat.

fakt, że powstał w związku z tym osobny dział kryminalistyki, podkreśla tylko nowe znaczenie podpisu.

design nie jest sygnowany. powiedzmy, zachowując ostrożność – jeszcze nie. projektant pierwszego elektrycznego wentylatora mógł zostać bardzo bogatym człowiekiem, gdyby podpisał, dajmy na to, tysiąc swoich produktów i wprowadzał je na rynek tak rozważnie, jak wprowadza się dzieła sztuki, robiąc z nich coś niezwykle rzadkiego i drogiego.

design jest jednak już w samym zamyśle wolny od kultu jednostki, jaki charakteryzuje sztukę. design jest dla wszystkich. nie dla nielicznych, a już na pewno nie dla pojedynczych osób. design chce być reprodukowany, powielany. design nienawidzi oryginału i elitarniej wartości rynkowej. dąży do możliwie największej liczby egzemplarzy i możliwie najszerzego rozpowszechnienia.

to jest tak jak z przyrodą. słoneczników jest tyle, ile ziaren piasku nad morzem. słoneczniki mają tyle nasion, że już samym wyglądem wołają o rozpowszechnienie. każdy ptak, który roznosi ich nasiona, potwierdza istotę ich bytu.

malarz, umieszczając jeden słonecznik na płótnie, robi z niego unikat, wypacza jego naturę, robi z niego pojedynczy egzemplarz. nawet jeśli

malarz, choćby i przymierał głodem, namalował ten obraz w pierwotnym zamiśle tylko dla siebie, to mimo wszystko stworzył przesłanki do tego, by pojedynczy słonecznik mógł się teraz sprzedawać za wiele milionów. przesłanką jest także oryginalność malarza w takim sensie, w jakim oryginalny był van gogh ze swoim charakterystycznym pociągnięciem pędzla, w związku z tym można mówić o tym jednym jedynym, który potrafi w unikalny sposób przedstawić pojedynczy słonecznik.

design jest dla wszystkich. dąży do optymalizacji przedmiotów użytkowych dla możliwie największej liczby odbiorców.

jaki to miałoby kiedyś sens, gdyby charles eames sygnował swoje krzesła, hans gugelot swój rzutnik kodak carousel, nizzoli swoją maszynę lettera czy też giorgio giugiaro swojego fiata uno?

design jest w swej istocie anonimowy, chociaż same projekty mogą być słynne i sprzedają się jak dzieła wielkich projektantów mody. dlatego nie dziwi fakt, że istnieje wielki design, ale nikt nawet nie zna nazwisk jego twórców.

uwielbiam charlesesa eamesa jako projektanta. dbał o to, by krzesło było przedmiotem do siedzenia, i uwolnił design od ukierunkowania na sztukę. cały świat zna dzisiaj krzesło rietvelda, które mogłoby być raczej rzeźbą mondriana niż obiektem do siedzenia. od tego właśnie uwolnił nas charles eames. a jednak mam w domu fotel, lekki składany leżak, który uważam za coś najlepszego w tej dziedzinie, coś jeszcze lepszego niż fotele eamesa. nazwiska projektanta nie znam i nie dociekałem, kto nim jest.

wcale nie potrzebuję wydobywać go na światło dzienne. anonimowość jest szlachetna. cenię służbę dla ludzkości, nawet jeśli pozostaje anonimowa. cenię wynalazcę roweru, obcęgów, talerza do zupy, klamki, sznurowanych butów, szybkaru, kapsla do butelki z piwem i śmigła samolotu. cenię go, chociaż jego nazwisko nie jest znane.

a któż zna budowniczego miasta siena? ktoś taki w ogóle nie istnieje. miasta takie jak berno, regiony takie jak dolina mozeli, wiejskie domy w kantonie appenzell, angielskie kanały i japońskie ogrody powstały w wyniku pracy zbiorowej, z tego powodu jednak nie są w mniejszym stopniu częścią kultury ludzkości niż twórca hymnu narodowego.

to, co najbardziej ludzkie w ludzkości, jej kreatywność, bardzo rzadko ma imię i tylko w nielicznych przypadkach można wykazać jej autorstwo

na podstawie podpisu. nie znamy nawet budowniczych stonehenge, jeśli tacy w ogóle istnieli, a zabudowania świątynne monte albán są tak samo anonimowe jak chram w ise. cóż nas obchodzi, kto wykonał rozetę w char-tres, bramę miejską w lubece czy sobór dmitrijewski we włodzimierzu.

kultura to raczej kreatywność zbiorowa niż osiągnięcia pojedynczych osób (nawet jeśli zwycięzcami bitew zawsze były jednostki). przymus kultu jednostki wziął się z kultury panowania, gdzie racją bytu poddanych jest czczenie czy wręcz ubóstwianie jednostek.

a kto jest twórcą naszego języka? dzięki językowi możemy w ogóle myśleć. kto go zmienia, kto go rozwija? nikt. nikt, bo robią to wszyscy.

jeśli nagle natknijemy się na jakiegoś projektanta, takiego jak dajmy na to johannes potente, i cieszymy się z tego, i wszędzie odnajdujemy pozostawione przez niego ślady, te dobre i te złe, i widzimy, jakie odcisnął piętno, szczególnie na latach pięćdziesiątych, to nie robimy tego po to, żeby wyrwać go z anonimowości dziejów i wprowadzić do historii designu. powinien zostać tym, kim był, projektantem anonimowym.

w brakel, gdzie pracował, dopiero teraz wiedzą, czym jest design. johannes potente sam był zaskoczony, że został designerem. był robotnikiem, wykonywał modele klamek, ponieważ takie było zapotrzebowanie, a on miał do tego predyspozycje.

ten, kto pracuje w jakimś zakładzie, pracuje inaczej niż designer, który najchętniej widziałby swoje produkty na wystawie w museum of modern art w nowym jorku.

johannes potente myślał o klamkach, nie o historii kultury. trzymał się tematu, rzeczy i zachowywał się tak banalnie, jak banalny był sam przedmiot. nie to, żeby klamki były mu obojętne. żył nimi, ale jedynie w takim zakresie, jaki wyznaczała ich użyteczność, ich produkcja, ich wykonanie, a nie ich sława.

możliwe, że nie wykonałby pewnych rzeczy, gdyby wychodził z założenia, że patrzy na niego ludzkość, przynajmniej ta ze świata kultury. a tak zachował niekontrolowaną przez nikogo swobodę. i to właśnie ona jest elementem jego gorliwości i świadczy o nieustannym skupianiu się na samej rzeczy, a nie na wrażeniu, jakie robi się na innych. jego dialog z klamkami urwałby się zapewne, gdyby nagle przestał być sam, gdyby przez ramię zaglądał mu jakiś krytyk designu.

to raczej ci niepośledni spośród pianistów mawiali, że nie potrafią grać przed wielką publicznością. trzeba przyznać, że w ten sposób usypywali sobie grób zapomnienia. ale na pewno ich to zbytnio nie martwiło, bo przecież śmierć spotyka każdego.

anonimowy designer nie dba o własny styl. nie posiada takiego. tak jak rzemieślnik jest sam w swoim warsztacie. interesuje go to, co powstaje. taka postawa jest fundamentem kultury ludzkości.

kultura panowania, którą interesuje nie sama rzecz, lecz oddziaływanie, a przede wszystkim sublimacja władzy i wpływu, tutaj się nie pojawia.

budowanie miast, rzemiosła, transportu, nauki, techniki polega na owym skupieniu na rzeczy. miasta powstawały dzięki rzemieślniczej wytrwałości wielu anonimowych jednostek. były natomiast burzone przez jednostki wielkie, które kalkulowały, jak oddziaływać na historię. książki z naukowych bibliotek napisali ludzie będący uosobieniem pilności i koncentracji na temacie. podpalali je ci, którzy pragnęli stawy.

johannes potente z brakel to przykład projektanta, który całkowicie oddaje się swojej pracy. nie interesuje go, jaką wartość ma ona jako design i jako obiekt ekonomiczny. to nie jego sprawa. nie przejmuje się nawet tym, że w nowoczesnym społeczeństwie industrialnym, w naszej gospodarce rynkowej laury za dany produkt zdobywa ten, kto go sprzedaje, a nie ten, kto go wykonuje.

modernistyczny design to rzecz sama w sobie. design to kulturowa manifestacja przeciwko zdobnictwu, artystycznej wartości dodanej i historycznej klasyfikacji poprzez światowy styl. powstał w wyniku walki z historyzmem XIX w. znakiem adolfa loosa jest jego „ornament i zbrodnia”. uważał on, że ornament jest odchodzeniem od sedna rzeczy, zdradą produktu na rzecz wizerunku i nazwiska.

między designem i sztuką istnieje pewna sprzeczność. wykluczają się nawzajem jak ogień i woda.

stopień kreatywności designu nie jest mniejszy od stopnia kreatywności w sztuce. wręcz przeciwnie, sprawić, by dana rzecz była nie tylko piękna, ale do tego jeszcze porządna, wymaga dodatkowych kreatywnych umiejętności. sztuka nie ma wartości. sztuka jest bez sensu. w tym sensie, że nie musi posiadać sensu, jest więc wolna od sensu. miarą designu

jest rzecz, jej sens, jej społeczna akceptowalność, jej techniczna sprawność i jej ekonomiczność. sztuka może się bez tego wszystkiego obyć.

mondrian, tatlin, duchamp, ba, nawet warhol proklamowali już kiedyś koniec sztuki. tematem sztuki miało zostać samo życie. postanowili z odświętnej kultury przenieść się w codzienność pracy i tam ulokować swoją kreatywność. zamiast zmuszać ludzkość do oddawania czci jakimś niebiosom kultury, woleli pozostawić ludzkość wśród ludzi, pragnęli czerpać radość z ich pracy. ale stali się zakładnikami swojego przemysłu, handlu dziełami sztuki, który trzymał ich na finansowej smyczy. z wyjątkiem tatlina i duchampa. duchamp uważał, że nadchodzi nie tylko koniec malarstwa, które za pomocą farby i płótna chciało dalej podtrzymywać przy życiu temat *l'art pour l'art*, ale także koniec sztuki w ogóle. najpierw zaczął odkrywać estetyczną rzeczywistość poza atelier artysty. używał zwykłych obiektów przemysłowych. potem zarzucił sztukę w ogóle i całą energię projektowania zredukował do samego podmiotu, do kontrolowania własnego życia, codziennej codzienności. i żył biednie jak asceta. nie dał się handlarzom sztuki złapać na smycz. ale ów handel sztuką mści się później na nim. nieliczne przedmioty, jakie marcel duchamp pozostawił po sobie, dadzą milionowe obroty, ponieważ spełniają podstawowy warunek wysokich cen, są rzadkie.

z końca sztuki nic więc nie wyszło. i w zasadzie nie byłoby w tym nic złego, niechby ludzkość malowała sobie, kiedy tylko przyjdzie jej na to ochota, niechby państwo budowało dla tej nowej wolności malowania tyle muzeów, ile tylko zapragnie. ale żeby uszanowano przy tym to, że sztuka i design to dwie zupełnie różne rzeczy. ale duch czasu jeszcze raz chciał inaczej. zaprowadził design z powrotem do sztuki.

i znów mamy podnoszący wartość ornament. bill maluje na porcelanowych talerzach i tylnych stronach zegarków. design jest opanowywany przez wartościujący wymiar. warhol też malował na samochodach, podobnie calder i lichtenstein.

przemysł skutecznie wyzwolił się z rygoru nakazującego nie tylko wykonywać produkty i je sprzedawać, ale także ponosić za nie odpowiedzialność. tego żądał design. produkty miały być porządne, zasadne, dobre i ładne. design miał swoją moralność.

aspiracje designu zostały odrzucone za pomocą przekonująco prostej strategii. produkty znów garniruje się artystycznie.

rzadko kiedy gospodarka robiła tak wiele dla sztuki jak dzisiaj. dbałość o wieczną prawdę, dobro i piękno jest jej największym sukcesem w walce z zagrożeniami nadciągającymi z każdej strony. niestety, nie da się już temu zapobiec, że ludzkość udusi się od śmieci industrialnego społeczeństwa. być może zbliża się dzień, w którym wygasną wszystkie wojny. będzie to zwycięstwo nie tyle rozumu, ile okoliczności, zmuszających do rozbrojenia ze względu na pieniądze potrzebne na walkę ze śmieciami i zniszczeniem środowiska, zniszczeniem podwalin naszego własnego życia.

winę za taki stan rzeczy ponoszą wszyscy i wszystko, tylko nie ci, którzy go wywołali, czyli przemysł i główna zasada jego funkcjonowania – maksymalizacja zysków. dozwolone jest to, co pomnaża kapitał.

strategia gospodarki, polegająca na promowaniu sztuki, dofinansowywaniu festiwali, koncertów symfonicznych i wystaw artystycznych, na budowaniu muzeów, otwieraniu galerii, ułatwianiu turystyki kulturalnej, przynosi podwójny skutek. po pierwsze odwraca uwagę od sprawy i samego faktu, że winę za truciznę i odpady naszej dzisiejszej cywilizacji ponosi w pierwszym rzędzie przemysł, w szczególności przemysł chemiczny, ale także samochodowy, z turystyką włącznie. wypuszczając wciąż nowe produkty, nie tylko produkuje wciąż nowe odpady, ale zmusza też do coraz większej konsumpcji coraz większej ilości przemysłowych wytworów.

po drugie, promowanie kultury przez przemysł przynosi być może jeszcze bardziej znaczącą konsekwencję – rodzi przekonanie, że ten, kto szlachetnie czyni, sam jest szlachetny. cortez, podbijając meksyk, co według hegla kosztowało życie sześciu milionów indian, tyle samo, ile zamordowano żydów w trzeciej rzeszy, przywiózł ze sobą oprócz żołnierzy także mnichów. głosili oni ewangelię, chrzcili tubylców ku ich nowemu zbawieniu i w ten sposób sankcjonowali ludobójstwo. polityka władzy i imperialna przemoc. władza od zawsze posługiwała się sztuką, sztuka była jej usprawiedliwieniem i jej sublimacją. sztuka zawsze była w znacznej mierze kulturą panowania, czy to w interesie władzy świeckiej, na przykład rzymskiego imperium, czy to władzy duchowej, kościoła watykańskiego. dlatego dzisiaj miałoby być inaczej. przed każdym szanującym się bankiem, przed każdym szanującym się urzędem stoi jakieś dzieło sztuki.

artyści mają zazwyczaj naiwne usposobienie i rzadko który zauważa grę, jaką się z nim prowadzi. z socjologami nie byłoby to takie proste. oni jeszcze wyczuwają kreatywną księgowość, za pomocą której tworzy się historię. artyści chętnie interpretują grę, która toczy się z ich udziałem, jako uznanie dla ich sztuki, jako potwierdzenie ich misji i jako wyróżnienie ich samych za kreatywną osobowość. ich nieufności nie budzi nawet gotowość zapłacenia za dzieło sztuki każdej sumy.

sztuka stała się dzisiaj nową religią, mówi tom wolfe. przedmiotem jej uwielbienia jest bogactwo. sztuka sankcjonuje bogactwo i sama jest źródłem bogactwa. sztuka tworzy kapitał i zabezpiecza kapitał.

zawsze ogarnia mnie dziwne uczucie, kiedy coś, co jest istotą fikcji literackiej, dziejo- i powieściopisarstwa, nagle pojawia się w rzeczywistości. nie wiadomo, czy rzeczywistość to sen, czy sen to rzeczywistość. wszyscy bez wyjątku znajdujemy się w środku trąby powietrznej, którą wznieca taniec wokół złotego cielca. jesteśmy częścią artystycznego tumultu, jaki powstaje wokół kapitału.

to właśnie zakłady tytoniowe, odpowiedzialne za rozprzestrzenianie się raka, to właśnie zakład samochodowy, który jest prawdopodobnie współodpowiedzialny za zanieczyszczenie środowiska i wymieranie lasów, to właśnie koncern chemiczny, zanieczyszczający nawozami chemicznymi wody gruntowe na całe pokolenia, to właśnie wielki bank, kierujący polityką tych koncernów, udają wielkiego mecenasa sztuki, sponsora kultury, strażnika wielkich i czystych wartości. między jednym i drugim istnieje pewna współzależność. kto produkuje śmieci, potrzebuje sztuki.

społeczeństwo i polityka wydają się sparaliżowane w obliczu szkód, jakie wyrządziliśmy naszą techniczną cywilizacją. ledwo usunięto awarię atomową, a już pojawia się dziura ozonowa, ledwo zaczęto jej przeciwdziałać, a już przyćmiewa ją wymieranie mórz. ledwo to zauważono, a już odkrywa się chemiczne skażenie produktów spożywczych. każdy mówi: jest za pięć dwunasta, musimy coś zrobić. a potem wymyśla się dla zwykłych ludzi nowy podatek od oczyszczania ich własnych ścieków. przemysł, który wyrzuca do mórz całe ładownie trujących substancji, dostaje ostrzeżenie, a zaraz potem podziękowania za całe dobro, jakie uczynił dla sztuki i kultury. tuż obok martwych fok, wyrzucanych na plaże

w szlezwiku-holsztynie, rozbrzmiewa, sponsorowany przez kilka dużych firm, największy festiwal muzyczny, jaki kiedykolwiek miał miejsce.

design znajduje się w trudnym położeniu. coraz częściej zdradzają i opuszczają go ci, którzy byli jego orędownikami, przedstawiciele nowej, bardziej ludzkiej kultury. wystarczy przyznać tytuł profesorski, by z krytyka oficjalnej kultury uczynić admiratora nowego władcy i jego królewskiej mości kapitału. także artyści są sprzedajni.

współczesne krzesło jest dziełem sztuki w kolorach bauhausu, wycięte według kulturowego arkusza na kształt koła, trójkąta i kwadratu. meble docina się i modeluje na dzieła sztuki, domy sprowadza się do kwadratów lub trójkątów. do biur i atelier projektowych wkroczył z nożyczkami i kolorowym papierem rocznik absolwentów kursu podstawowego. krzesło do siedzenia jest zbyt trywialne, by znalazło miejsce w złotym tańcu. dom do mieszkania to zbyt błaha sprawa, sztuce do jedzenia to rzecz zbyt przyjemna, łóżko do leżenia – zbyt racjonalne. wszystko, co istnieje, powinno stać się symbolem. symbolem czegoś wyższego, czegoś głębszego, co wykracza poza granice zrozumiałości, poza granice rozumu.

kto może, inwestuje pieniądze w sztukę. liczne czasopisma artystyczne służą radą. sztuka jest najlepszą ze wszystkich walut podnoszących wartość. trzeba jednak pamiętać, że jedynie tak długo, jak długo istnieje na to rynek zbytu i jak długo jest zainteresowanie. a więc buduje się muzea. sztukę wystawia się na targach jak dawniej bydło, materiały budowlane i maszyny. należy wspierać zbyt. artystów notuje się i oferuje jak akcje. magia kwitnie. wszystko się kupuje, zbiera i wymienia. branża przeżywa boom.

jedyny warunek jest taki, żeby podpis nie był sfałszowany.

ludzie, którzy wiedzą coś na ten temat, twierdzą, że jedna trzecia sztuki nowoczesnej to falsyfikaty. w ostatnim czasie pojawiły się lepsze dzieła noldego od tych namalowanych przez samego noldego, lepsze dzieła braque'a od tych namalowanych przez braque'a. jeśli brać na poważnie opinie handlarzy dziełami sztuki.

tak więc ten, kto ma w domu autentycznego picassa, ale nie ma jego podpisu, mógłby spokojnie ten podpis podrobić. podpis gwarantowałby w takim wypadku jedynie autentyczność obrazu. a fałszerstwo potwierdzałoby wówczas najczystsą prawdę.

inteligentne budowanie

architektura modernizmu bazuje na programie reform społecznych. chciała, jak deklarowano, wprowadzić do mieszkań światło, powietrze i słońce. powstała w opozycji do ciemnych wąwozów ulic, architektury ciasnych podwórek i mieszczańskich okien, wywatowanych kilkoma rzędami zasłon, które zapewniały w pomieszczeniach półmrok.

o zupełnie innym podejściu świadczył pavillon suisse le corbusiera, powstały w paryżu w latach 1930–1932. cała południowa strona składała się z przeszklonego frontu, z wielkich okien, które sięgały od podłogi do sufitu i zajmowały całą szerokość znajdujących się za nimi pomieszczeń. moją pierwszą wizytę w paryżu, tuż po wojnie, poświęciłem właśnie tej budowli, wspartej na kilku umieszczonych centralnie filarach. odebrałem tę architekturę jako zapowiedź nowych czasów.

pozostało jednak rozczarowanie. w pomieszczeniach za tymi oknami powietrze było nadmiernie nagrzane słońcem, panowała duchota. kiedy świeciło słońce, robiło się zbyt jasno, żeby można było tam pracować. wszystko było światłem i cieniem. żadnych stanów pośrednich.

opierając się na tych doświadczeniach, le corbusier wprowadził później w budynkach swoje brise-soleil, wystające osłony przeciwsłoneczne z betonu, które miały wprawdzie wpuszczać do środka światło, ale nie bezpośrednie słońce. ograniczały one jednak widoczność niczym klapki na oczy.

farnsworth house miesa van der rohe'a jest również ofiarą ideologii. cały dom, dookoła, składa się z szyb, sięgających od podłogi po sufit. ograniczenie widoczności i cień dają zasłony. ale zasłony znajdujące się wewnątrz budynku powodują duże nagromadzenie ciepła, nad którym można zapanować, jedynie rozbudowując nadmiernie klimatyzację.

kto zna pustynię, wie, że południowe słońce może być zabójczym wrogiem, tak jak na północy siarczysty mróz. idący z duchem czasu, wykształcony i wysportowany mieszkaniec północy, wybierając się na pustynię, zakłada szorty i koszulę z krótkim rękawem. doświadczony nomada, prowadzący wielbłądy, ma na sobie płaszcz do kostek, a głowę i twarz okrywa chustą i robi to nie dlatego, że ma coś przeciwko naturyzmowi. mamy różne podejście do słońca, w zależności od tego, gdzie mieszkamy. to zrozumiałe, że prehistoryczne siedliska w italii miały wąskie uliczki i wysokie domy po to, żeby powstawał cień. ciasnota nie zawsze jest negatywna. może być także pożądana.

dom północy jest chroniącą przed klimatem twierdzą o grubych ścianach z wciętymi, raczej małymi oknami. wzięto się to z przekonania o dwoistości świata, na zewnątrz przyroda, a środkiem domowe ognisko i ciepło człowieka. jeśli chodzi o technikę izolacyjną, jest to udane rozwiązanie, ale prawdopodobnie wyłącznie pod tym względem. bo czy to dobrze dzielić świat na obcy i własny, na przedmiot i podmiot, na zewnątrz i wewnątrz?

natomiast japoński dom to dom bez ścian oddzielających od świata zewnętrznego. wewnątrz i zewnątrz stanowią jedność. czy pada deszcz, czy świeci słońce, dom zapewnia ciągły ruch, tam i z powrotem, między domem a przyrodą. w miejscu granicznym jest płynne przejście w postaci podwyższonego balkonu, biegnącego dookoła pod szeroko wystającym dachem. jeśli dom trzeba zamknąć z powodu upału, nadmiaru światła lub by go zasłonić, wstawia się lekkie jak papier przesuwane ściany. to jest podstawa specyficznego przeżywania świata, spojrzenia na świat, interpretacji tego, co jest. weszła ona na przykład do filozofii zen, z jej szczególnym rozumieniem dialektyki i biegunowości. dla zachodu zawsze jest jakaś siła wyższa, coś nadzwyczajnego, jedyna prawda, najwyższy byt, prasiła, jakaś zasada świata, która wszystko wyjaśnia, państwo jako ukoronowanie społeczeństwa. w japonii panuje równowaga, balans

przeciwieństw. przeważa kunszt, który pozwala różnorodności rozwijać się w pełni. tradycyjny dom japoński jest otwarty od środka na zewnątrz i od zewnątrz do środka. to dom, który bierze i daje. i jest przejrzysty.

najwyraźniej dawnym mistrzom nowoczesnego budownictwa przyświecało coś podobnego, czyli zniesienie podziału na wnętrze i zewnątrz, kiedy zaczynali realizować fasadę w postaci ściany ze szkła. ale na początku istniały jedynie rozwiązania ideologiczne, brakowało zadowalających rozwiązań technicznych oraz takich, które biorą pod uwagę czynniki fizjologiczne. istnieją już zaczątki okna, które można by uznać za inteligentne rozwiązanie, i całkiem udane pomysły na poszczególne jego elementy, ale jako całość takie okno jeszcze nie istnieje. można znaleźć pojedyncze przykłady idealnej ochrony przed słońcem, na przykład ruchome markizy, funkcjonują wspaniałe systemy otwierania zasuwanych, uchylnych i obrotowych okien, są żaluzje, które można dowolnie ustawiać i ściągać i które służą jako zasłona i regulacja widoczności, a jeśli leżą na zewnątrz, także jako ochrona przed słońcem. front złożony z samych okien jako całościowy regulowany system, uwzględniający wszystkie funkcje okna, jeszcze do dzisiaj nie powstał. są jedynie zaczątki. potrzeba zniesienia przepaści pomiędzy wnętrzem i zewnątrz spotkała się z uznaniem.

no ale założmy, że interesuje nas przestrzeń otwarta na zewnątrz, w sensie poczucia wspólnoty ze światem i transparentności, w sensie filozofii wzajemnego powiązania wszechrzeczy i równowagi. punkt styczny, okna frontowe nie mogą być wtedy, jak u miesa van der rohe'a, ścianą frontową złożoną z wielkich szyb niczym okna wystawowe. to jest wysoce złożona konstrukcja, która musi spełniać najróżniejsze wymagania. to musi być niemal maszyna.

niezbędne są trzy parametry. po pierwsze konstrukcja musi być na tyle elastyczna, żeby można było zarówno wpuszczać do pomieszczenia światło słoneczne, jak i chronić je przed bezpośrednimi promieniami słońca. następnie potrzebna jest jakaś zasłona. czasem nie chcemy być widoczni, a czasem chcemy mieć przed sobą pełną panoramę znajdującą się na zewnątrz. czynności wykonywane przez człowieka wymagają różnego stopnia intymności. oznacza to, że samo światło, nawet jeśli pada deszcz, powinno być regulowane. nie tylko ten, kto ucina sobie poobiednią drzemkę, ale także ten, kto pracuje, powinien mieć możliwość sterowania światłem

jako stymulatorem pracy. niemal idealnie nadają się do tego żaluzje, przypominające dalekowschodnie rolety bambusowe. z tym że trzeba rozdzielić funkcję sterowania światłem od funkcji zaciemniania. w przeciwnym razie zajdzie konflikt. jeżeli mamy do regulacji tylko jedną żaluzję albo tylko jedną rozciągniętą ochronę przeciwsłoneczną, markizę, powstaje kolizja, gdy chcemy mieć równocześnie całkowitą widoczność, ale przesłonięte słońce, albo pełne niebo, ale ograniczony wgląd do środka. kiedy chcę, żeby żaluzja dawała cień, wtedy nie mogę wyglądać na zewnątrz, jeśli używam jej jako zasłony, nie mam pełnego światła.

przeszklony front jako obiekt operacyjny ma zarówno ochronę przed słońcem, najlepiej na zewnątrz, żeby wewnątrz nie gromadziło się ciepło, jak i zasłonę, która powinna nadawać się również do regulacji jakości oświetlenia wewnątrz, od ciemności lub półmroku przez światło przytłumione do pełnego oświetlenia.

jeżeli myślimy o sterowaniu światłem, które wpada przez żaluzje, należy, w zależności od wysokości pomieszczenia, pomyśleć o dwóch strefach: jedna powinna sięgać do wysokości górnej krawędzi drzwi, a druga powyżej aż do sufitu. oświetlenie tych dwóch stref powinno być ustawiane dwoma osobnymi żaluzjami. wystarczy, jeśli regulacja widoczności będzie sięgała do wysokości drzwi, pozostała część może być odsłonięta.

podczas wykonywania precyzyjnych czynności, takich jak projektowanie czy pisanie, ważna jest możliwość kontrolowania jakości światła. w tym sensie różne warstwy zasłon w mieszczących salonach, z zaciemniającymi brokatowymi storami włącznie, nie były demonstracją przepychu. można było dzięki nim regulować oświetlenie pokoju odpowiednio do zmieniającej się w ciągu dnia intensywności światła. dzisiaj można to zrobić lepiej. coraz bardziej uświadamiamy sobie fakt, że światło, podobnie jak powietrze, jest zróżnicowane. światło jest różne nawet w zależności od kraju. już dawno światło grecki uważano za coś specyficznego. jest inne niż światło irlandii czy egiptu. świetlna sceneria lasu, szczególnie migotliwa gra światła i cieni, uzmysławia nam, że światło jest światłu nierówne. także poranek ma inne światło niż południe czy wieczór. świadomość światła rośnie, a wraz z nią potrzeba, by nim sterować.

trzeci parametr to wietrzenie. zasadniczo pomieszczenie bez otwieranych okien to fizjologiczna klatka. powietrze z klimatyzacji można

porównać do powietrza z konserwowej puszki. powietrze jest niezwykle ważnym czynnikiem stymulującym. klimatyzacja nigdy nie daje świeżego, rześkiego powietrza, jak po deszczu na łonie natury, albo suchego, czystego powietrza letniego poranku, albo miękkiego powietrza sierpniowego wieczoru. byłoby idealnie, gdyby można było otworzyć cały szklany front, bądź na zewnątrz do ogrodu, bądź, jeśli mieszkanie jest na jednym z wyższych pięter, na balkon lub taras. do tego potrzebne są drzwi skrzydłowe. czasem musi wystarczyć skrzydło uchylne powyżej balustrady. ale jeśli to tylko możliwe, otwieralne okno powinno sięgać do podłogi. w pomieszczeniu jest wtedy więcej swobody, części zewnętrzna i wewnętrzna lepiej ze sobą korespondują, nawet jeśli nie mamy przed szklanym frontem żadnego balkonu lub tarasu. w nowym jorku okno od sufitu do podłogi też znajduje swoje uzasadnienie, nawet jeśli otwierane skrzydła nie mają wielkości drzwi. w takiej sytuacji otwiera się po prostu tylko okna normalnej wielkości. nawet w drapaczach chmur na dużej wysokości, gdzie zdarzają się ekstremalne warunki wiatrowe i panuje skłonność do unikania otwieranych okien, nie rezygnowałbym przynajmniej z kilku lufcików, które pozwoliłyby mi nie zapomnieć o uroku powietrza.

nawet jeśli okna mamy zamknięte z powodu temperatury, trzeba mieć wywietrznik sterowany specjalnymi klapkami. taki delikatnie regulowany wywietrznik musi być chociażby w sypialniach. kto do snu podchodzi w sposób świadomy, ma własny rytuał regulowania wentylacji w zależności od klimatu i pory roku. nawet jeśli jest zimno, potrzebuje jakiegoś otworu, choćby jakiejś niewielkiej szczeliny, żeby odświeżyć powietrze, którym oddycha. do takiej regulacji najlepiej nadaje się strefa między górną krawędzią drzwi i sufitem. ponieważ dzisiaj już nawet samochody średniej klasy mają elektrycznie otwierane okna, również i tutaj można pomyśleć o jakimś technicznym wyposażeniu, które gwarantowałoby odpowiednią regulację, zarówno uchylnych, jak i przesuwanych skrzydeł. taki komfort powinny również dawać żaluzje. to nie jest dobry sygnał ze strony technicznej cywilizacji, jeśli technologiczne rozwiązania można znaleźć tylko w przemysłowym obszarze pracy lub na desce rozdzielczej samochodu.

zadaniem wspomnianej technologii nie będzie nic ponad to, co w tradycyjnym japońskim domu osiągnano ręcznie, czyli całkowita elastyczność,

jeśli chodzi o ochronę przeciwsłoneczną, regulację oświetlenia i wentylację. dzisiaj ambicje zmierzające do tego, by z przeszklonej ściany frontowej uczynić trójsektorowy agregat, nie wydają się już przesadzone.

w ten sposób przeszklony front zbudowany z dwuwymiarowej szyby staje się złożoną, trójstrefową aparaturą. na zewnątrz znajduje się ochrona przed światłem i słońcem, którą da się całkowicie schować, ale można nią także zupełnie powstrzymać bezpośrednie światło słoneczne.

właściwy szklany front jest ze względów izolacyjnych wielowarstwową konstrukcją, dzięki czemu chroni przed chłodem, ale także zatrzymuje ciepło. znajdują się w nim zintegrowane mechanizmy uchylnego, przesuwnego i skrzydłowego otwierania.

w trzeciej strefie, po wewnętrznej stronie pomieszczenia, znajduje się regulacja widoczności i sterownik jakości oraz intensywności światła. podział tej strefy musi zapewniać możliwość otwierania poszczególnych okien skrzydłowych lub drzwi w taki sposób, by nie trzeba było podciągać lub przesuwania na bok regulacji widoczności.

powstałe w ten sposób urządzenie będzie zawierało, tak jak samochód, kilka minisilniczków, do których przydałby się osobny panel sterowania. w tym zakresie technika domowa jest jeszcze daleko w tyle. istnieją już programatory sztucznego światła, które sterują, kiedy, gdzie i jakie lampy powinny się włączyć. regulacja światła dziennego i wentylacja pomieszczeń tym bardziej zasługują na podobne rozwiązania.

jak już wspominałem, nie widziałem jeszcze dobrze funkcjonującego modelu takiej operacyjnej szklanej ściany frontowej, nie mówiąc już o odpowiednim sterowniku, ale załączki częściowych rozwiązań już istnieją.

wziąwszy pod uwagę wysoki standard techniki izolacyjnej w dzisiejszych czasach, można uzyskać efekt japońskiego domu także w chłodniejszych strefach klimatycznych i mimo to móc się zaszyć w domowych zaciszu zgodnie z tradycją zachodu.

kiedy architektura zajmuje się tego rodzaju problemami, można mówić o architekturze inteligentnej. o podejściu przeciwnym do tak zwanej architektury modernistycznej. modernizm był ideologiczny, ale nie inteligentny. wołanie o więcej światła, powietrza i słońca interpretowano po pierwszej wojnie światowej, kiedy ta architektura powstawała, raczej formalnie, nie technicznie. maszyna do mieszkania po prostu nie była jeszcze

maszyną do mieszkania. wiek XIX swoimi inżynierskimi budowlami położył podwaliny pod architekturę techniczną. poprzez tak zwaną architekturę modernistyczną lat dwudziestych próbowano działać raczej artystycznie, łączyć technikę z estetycznymi doktrynami, jak na przykład tą od koła, trójkąta i kwadratu. architektura była jeszcze przesiąknięta mieszczańskimi ambicjami autonomii sztuki, nadrzędnymi prawami czystej estetyki. technologię również pojmowano bardziej estetycznie, jako nową wolność zaspokajania starych aspiracji za pomocą nowych środków i nowych materiałów. domy musiały wyglądać jak obrazy pieta mondriana albo amédée ozenfanta. miały być sześcianami, jak w sztuce suprematyzmu. płaski dach był estetycznym postulatem.

idąc tym tropem, można uznać, że inteligentna architektura narodziła się wraz z sainsbury centre normana fostera, gdzie płaski dach lekko się uwypukla, by mógł z niego spływać deszcz.

tak dzisiaj podziwiana architektura postmodernistyczna, zajmująca się tylko dzieleniem okien i szprosami w stylu estetyki mackintosha, jest z kolei powrotem do naiwnych igraszek formalizmu. architekt taki jak oswald mathias ungers redukuje problem okien wyłącznie do rozmieszczenia szpros. ponownie zwiększył się dystans do rozwiązań, które zadowalałyby zarówno pod względem fizjologicznym, jak i technicznym. kiedy wchodzimy do modnych przeszklonych pomieszczeń, odpycha nas często zastate powietrze i atmosfera jak w cieplarni. szkło i metalowa kratka są na czasie, są krzykiem mody. jak można w nich regulować atmosferę, nie jest już przedmiotem zainteresowania architektury. od tego są technicy, specjaliści od światła, klimatyzacji, ogrzewania. architekt ucieka od takich spraw do krainy piękna.

czekamy więc nadal na bardziej humanitarne, inteligentniejsze budownictwo, które wreszcie zdystansuje się od pięknych słów, kolorów i gestów. architektura, której potrzebowalibyśmy dzisiaj, dopiero nadejdzie. dla niej technika będzie instrumentem, a nie tylko spiżarnią aktualnych estetycznych struktur.

moje miejsce pracy jeszcze nie istnieje

wiem, jak powinna wyglądać kuchnia. napisałem na ten temat książkę. ale jak powinno wyglądać moje miejsce pracy, dopiero powoli zaczynam sobie uświadamiać. jeśli chodzi o pracę, architektura oddawała do dyspozycji do tej pory jedynie pomieszczenia ogólne, dobrze oświetlone, dobrze przewietrzane, wielkie lub małe. ale żadnych pomieszczeń specjalnych.

jedno takie specjalne miejsce pracy znam z sąsiedztwa. jest to stary młyn, w którym dziś znajduje się restauracja. cały młyn był jednym wielkim pomieszczeniem z wbudowanymi galeriami, które na wysokości półpiętra wkomponowywały się w całą przestrzeń. dawniej worek zboża transportowano do góry za pomocą wyciągu. stamtąd zboże wędrowało, przechodząc przez poszczególne etapy łuskania i oczyszczania, do kamienia młyńskiego i w końcu jako mąka wpadało do przygotowanego worka, który z kolei stał na takiej wysokości, żeby można go było łatwo załadować na wóz.

młynarz musiał mieć wygodny dostęp do każdego urządzenia na różnych rozmieszczonych w linii pionowej etapach pracy, z tego powodu powstał łańcuch empor i galerii, ustawionych w wielkiej hali niczym pomosty i ambony i połączonych ze sobą schodami.

młyn dawał takie poczucie przestrzeni, jakie można znaleźć jeszcze tylko w dwupoziomowych mieszkaniach le corbusiera. cudownie jest żyć

w pomieszczeniu, z którego można nie tylko wyglądać na zewnątrz, ale także patrzeć do góry i w dół.

wielkie biblioteki mają czasem podobne galerie i pomosty oraz rozmieszczone na wielkiej przestrzeni stanowiska pracy, które pozwalają przynależeć do całości, a mimo to mieć indywidualne, osobne miejsce pracy.

w biurach richarda rogersa i normana forstera powstały podobne, obejmujące kilka pięter, robocze pejzaże, najczęściej zgrupowane wokół jednej wewnętrznej hali, umożliwiające stworzenie indywidualnych stref pracy, należących do pewnej całości. nie mają one w sobie niczego z biur wielkopowierzchniowych zajmujących całe piętro, których nienawidzę – ścianki działowe w takich pomieszczeniach pozwalają jedynie patrzeć na sufit reszty sali, który z kolei wydaje się zbyt niski, nawet jeśli tak naprawdę jest wysoki. w oddali widać zarysy okien. w kątach stoją fikusy. wyjąty schyłek moderny.

ja sam pracuję tylko w biurach o otwartych przestrzeniach, rozumianych w sensie sposobu pracy. mój zawód ma to do siebie, że współpracuję z innymi ludźmi. a więc chcę być z nimi w jednym pomieszczeniu. każdy ma prawo widzieć i słyszeć, co robię. tylko w ten sposób można stworzyć powiązania między pracą i pracującymi. chcę mieć z nimi kontakt wzrokowy, a nie zamykać i otwierać drzwi, żeby się z nim spotkać. wszystko jest tam dla wszystkich i każdy pracuje z każdym. ten idiotyczny pomysł, żeby na wszystko i dla każdego tworzyć małe osobne pokoje, mógł się zrodzić tylko z zanizzonego poczucia własnej wartości urzędników, odczuwających lęk przed kontrolną hierarchią.

oprócz toalet i ciemni nie przychodzi mi do głowy żadne inne pomieszczenie, które trzeba by było separować. także do prowadzenia rozmów o pieniądzach i danych osobowych nie jest potrzebny w naszych biurach osobny pokój. nawet jeśli to zrozumiałe, że taki istnieje. a dlaczego współpracownicy mieliby nie słyszeć, jak przeklinam, rozmawiając przez telefon, albo że jestem w stosunku do kogoś wyjątkowo rozmowny. nie ma takiej tajemnicy, o której nikt nie mógłby się dowiedzieć. zakładam, że na tym polega sekret zdrowej pod względem społecznym i psychologicznym atmosfery pracy. wraz z odgradzaniem stanowisk pracy i przykrywaniem ich kłosem zaczyna się porządek potakiwania i salutowania, przywilej, prestiż, hierarchia, władza, autorytet. efektem jest taki

świat pracy, który funkcjonuje według zasad normatywnych, podobnie jak wojsko i państwo.

jeśli jednak ktoś chce w takiej otwartej przestrzeni pracować, wówczas zaczynają się problemy. na przykład kiedy chce mieć poczucie własnego miejsca pracy, własnej niszy, która pozwala myśleć jako indywiduum, pisać jako indywiduum, projektować, rysować i marzyć.

ja sam mam trzy zupełnie różne obszary działalności. prowadzę biuro. w związku z tym muszę prowadzić rozmowy. albo przy stanowisku pracy moich kolegów, albo przy moim stanowisku, albo przy większym stole, kiedy w rozmowie bierze udział więcej osób. jestem przedsiębiorcą. to oznacza, że załatwiam interesy. mam na szczęście do pomocy sekretarkę, która jest odpowiedzialna za kontakty biznesowe. prowadzi mój terminarz, odbiera telefony i zajmuje się korespondencją. jej narzędziami pracy są telefon, komputer i przybory do pisania. potrzebuję mieć z nią kontakt wzrokowy. kiedy słyszę, że jakiś dziennikarz znowu chce przeprowadzić wywiad albo ktoś chce nakręcić film lub ktoś prosi o wykład, a wszystko po to, żeby nakarmić ogłupiałe społeczeństwo informacyjne, wtedy musi wystarczyć mrugnięcie okiem, żeby pomóc jej w udzieleniu właściwej odpowiedzi. może się przecież też zdarzyć, że tom wolfe zechce złożyć nam wizytę.

kiedy zabieram się porządnie do pracy, nie chcę, żeby przeszkadzał mi każdy dzwonek telefonu czy odgłos drukującego telefaksu. nad tym czuwa sekretarka, zazwyczaj przez kontakt wzrokowy. jeśli tylko się da, unikam kontaktowania się z nią przez telefon, bo jego dzwonek, podniesienie i odkładanie słuchawki zamęczałyby mnie cały dzień, a przecież mały, widoczny dla oka znak tu wystarczy. mam też ciągle do niej jakieś pytania. w tym celu również nie chcę używać telefonu ani tym bardziej otwierać drzwi.

telekomunikacja pod wieloma względami ułatwiła kontakty biznesowe, ale stałbym się jej niewolnikiem, gdybym się na nią zdał, bo ona w ogóle nie bierze pod uwagę tego, co ja w danej chwili robię. sekretarka broni moich sił twórczych przed nową technologią, która chce napadać każdego i o każdej porze. przed postępem też trzeba mieć prawo się chronić.

i wreszcie trzeci obszar mojej działalności, jestem także projektantem. projektuję, myślę, rysuję, piszę, czytam, fantazjuję, rozwijam pomysły, odrzucam je i szukam nowych rozwiązań.

odpowiednie do tego miejsce pracy powinno mieć coś z mnisiej celi. wiele czasu zajmuje medytacja lub pełne koncentracji oczekiwanie na wenę. z tym że moja mnisia cela musiałaby mieć jednocześnie coś z wiedeńskiej kawiarni, w której literat pośrodku miejskiego zgietku tworzy jakiś swój tekst. największa koncentracja wymaga czasem stymulatora w postaci zabiegania, wewnątrz potrzebuje odgłosów z zewnątrz. nie zawsze. ale zamknięta cela jest dobra tylko wtedy, kiedy ma wyjście do ogrodu i krążganek.

przestrzeń, w której można pracować kreatywnie, to nie jest według mnie przestrzeń zamknięta. takie odgrózenie można uzyskać za pomocą regału na książki lub chociażby listwy oświetleniowej połączonej z półką. zaprojektowaliśmy takie elementy podziału przestrzeni, głównie po to, by podzielić ją pod względem psychologicznym i stworzyć w efekcie bardziej prywatne stanowiska pracy.

nasze biuro jest warsztatem myśli i ma złożoną strukturę. jesteśmy połączeniem centrum dowodzenia, urzędu pocztowego, uniwersyteckiego instytutu, klasztoru i małej drukarni. ten konglomerat mógłby być przestrzennie trochę lepiej podzielony, rozsuptyany bez konieczności zrywania czy niszczenia więzi. na dzień dzisiejszy wyobrażałbym sobie odpowiednią do tego architekturę na dwóch kondygnacjach. jedno biuro z dwoma kondygnacjami, co najmniej dwoma.

byłem dość mocno zaskoczony, kiedy prowadząc studia przygotowawcze do tego typu organizacji biura, natrafiłem na projekt normana fostera, który przewidywał już takie biuro na dwóch kondygnacjach: wielkie pomieszczenie na dwa piętra, w które wkomponowano powierzchnie pomostowe.

pomost rozpięty w dwukondygnacyjnej przestrzeni to jest właśnie według mnie przestrzeń do myślenia, miejsce do fantazjowania, zabawy, poszukiwania i znajdowania. w trzecim wymiarze, żyć i pracować w przestrzeni to zanurzyć się w wymiar inteligencji.

lubię patrzeć z empory kościoła na nawę główną, z mostu na port, z drzewa na ławkę. to balkon, a nie pierwszy rząd jest moim ulubionym miejscem w teatrze. kapitan pracuje na mostku znajdującym się nad statkiem. na ziemi czy na piętrze biura pracuje się dwuwymiarowo. pomost unosi nas do świadomości bogatszej o jeden wymiar. to jest wymiar widoków i dalekosiężnych wizji.

pomost w moim biurze byłby lekką, zawieszoną w przestrzeni, podzieloną platformą z wieloma stanowiskami pracy, przeznaczonymi do wszystkich kreatywnych czynności i dla wszystkich współpracowników, dla których zasadniczą czynnością jest myślenie. tu się poszukuje, pisze i szkicuje. rysunek, który tu powstaje, to szkic. by go dokończyć i doprowadzić do perfekcji, znalazłby się na stole kreślarskim albo ploterze piętro niżej.

formułowane tutaj tezy zapisywane są ręcznie. dopracowuje się je i redaguje piętro niżej. tu na górze telefon dzwoni cichutko. są tu książki, ale tylko te potrzebne do bieżącej pracy, biblioteka jest na dole. również sekretariat jest na dole, w zasięgu wzroku.

jednym z moich największych odkryć ostatnich lat jest ołówek. im dłużej i więcej pracuję na komputerze, tym bardziej odkrywam nowy świat, świat ołówka.

komputer wprowadza w dzisiejszych czasach system dwóch klas, które są wyraźnie rozgraniczone. jedni pracują przy komputerze i robią to, co im zgodnie ze swoim oprogramowaniem proponuje urządzenie. siedzą znużeni przed ekranem, wpisują na klawiaturze jakieś pytanie i czekają, co im ekran odpowie. najczęściej jest to związane z jakąś komendą, który przycisk należy następnie wcisnąć, by móc pójść dalej. i tak dalej, aż do skutku.

w taki sposób postępuje pracownik banku, inżynier produkcji, ale także profesor instytutu naukowego.

druga klasa usadowiła się po drugiej stronie komputera. pracuje z ołówkiem w rękę. wolno jej projektować, myśleć, fantazjować, badać, stawiać pytania i szkicować potencjalne odpowiedzi. nie żyje w cyfrowym świecie, jej członkowie funkcjonują w analogowym świecie rzeczy, obrazów, kontekstów, krajobrazów myślowych i poruszają się swobodnie, wolni jak sowa minerwy. wystarczy im tylko ołówek. ich praca to sformułowanie zdania, nie jego komunikatywna obróbka. zdanie może być napisane pismem odręcznym. ich praca to znalezienie pomysłu. można go zapisać w formie szkicu. nie musi być zapisany na czysto, tak jak potrzebują tego na produkcji. członkowie tej klasy zajmują się koncepcjami, programami, projektami, sprawdzają i odrzucają je na podstawie ocen, do których komputer nie jest zdolny. poruszają się w wolnej krainie pytań, kwestii otwartych, wizji i badają problemy, przypadki, propozycje rozwiązań. do tego wystarczy kartka papieru i ołówek.

oczywiście są połączeni na zasadzie sprzężenia zwrotnego z ludźmi klasy wykonawczej, realizatorami, statystykami, osobami przygotowującymi i oceniającymi produkcję, ludźmi sprzed ekranu. ale nie potrafią pracować według programu. wolność jest ich przywilejem, ale także przeznaczeniem i zastugą, ponieważ bez nich komputerowi szybko zabrakłoby programów.

czy nowe biuro jest odzwierciedleniem takiego dwuklasowego społeczeństwa? czy na górnej kondygnacji są myśliciele i macherzy, a funkcjonariusze sektora usługowego, palacze społeczeństwa informacyjnego, pracownicy komputera i administratorzy automacji na dolnej?

cyniczny obraz.

ale może moje biuro jest także mostem przerzuconym nad przepaścią dzielącą obie klasy? z górnej kondygnacji prowadzi na dół może tylko kilka kręconych schodów. ale pracuje się w jednym pomieszczeniu. oprócz poziomego podziału biura jest jeszcze podział pionowy. ci na górze są zdani na to, co robią ci na dole, ludzie widują się, rozmawiają ze sobą, także w pionie. a ci na dole widzą, co robią ci na górze. wszyscy to wspinają się na górę, to zstępują na dół.

uważam, że architektura jak najbardziej jest w stanie przyczynić się na swój sposób do uzdrowienia bolączek naszych czasów. zamiast podziałów potrzebuje transparentności, zamiast izolacji – kolegalności.

jednak architektura musi także podzielić to, co nieodróżnicowane, ustrukturyzować organizację jednostek. w architekturze świadomość przyjmuje konkretny wymiar. stan czasów przejawia się w budowanych formach.

moje biuro jest trójwymiarowym ogrodem z różnymi kondygnacjami i oddzielnymi stanowiskami pracy. ściany działowe upadły. różne czynności są wykonywane na różnych platformach. ale pomieszczenie jest strukturą otwartą. widzimy się, kiedy chcemy się widzieć, słyszymy, kiedy chcemy się słyszeć. sprawy ogólne i publiczne odbywają się na niższej kondygnacji. są tam stoły kreślarskie, biurka, telefon i komputer. sprawy szczególne rozgrywają się na wyższej kondygnacji. stoją tam zwykłe stoły, ołówki wystarczy. są też książki, wszystko, co jest potrzebne do myślenia.

kłopoty architektów i projektantów

budownictwo i wzornictwo lat dwudziestych stawiało sobie za cel przezwyciężenie wszelkiego stylu i powrót do rzeczy. secesja zaczęła najpierw wprowadzać zamiast historyzmu, w szczególności neogotyku i neorenesansu okresu cesarskiego, bardziej aktualny styl, a potem zakwestionowała w ogóle styl jako taki. adolf loos, otto wagner i josef hoffmann wybudowali w wiedniu pierwsze domy o gołych ścianach, po czym ogłosili hasło bojowe: ornament to zbrodnia. le corbusier przeniósł do budownictwa nagie formy kubizmu amédée ozeanta, a gerrit rietveld – zasady ruchu stijl.

formalizm stał się oczywistością, kwadrat, koło i trójkąt rozumiano jako podstawowe wartości estetyczne, czy to w lampach, w budynkach, czy w nowym piśmie, wszystko zostało wciśnięte w gorset elementarnej geometrii i dzięki temu miało być najbliższe prawdy i czystości. w istocie konstruktywizm także okazał się stylem.

dopiero powoli, dzięki inicjatywie werkbundu i późniejszego bauhausu, na pierwszy plan zaczęły się wysuwać aspekty funkcjonalne. wzornictwo stało się bardziej otwarte, pismo o owalnych, a nie okrągłych literach czyta się znacznie łatwiej; parabola jest lepsza dla wiązki światła w lampie niż koło. a dom nie musi mieć koniecznie płaskiego dachu po to tylko, żeby wyglądał jak sześcian.

wśród architektów i projektantów przede wszystkim Niemcy, Rosjanie i Holendrzy wyszli naprzeciw programom i potrzebom ruchu robotniczego i starali się spożytkować korzystny ekonomicznie przemysłowy sposób produkcji do budowy tanich mieszkań. nowe materiały, takie jak stal, blacha, sklejka albo beton, miały gwarantować lepszą jakość, przy jednoczesnej redukcji kosztów dzięki seryjnej produkcji. obraz nowego społeczeństwa wiązał się z nową kulturą techniczną, a budownictwo i projektowanie uwzględniały praktyczne problemy i konkretne zadania wynikające ze zmian społecznych.

dom budowany dziś przez jakiegoś architekta w nowym Jorku w tradycji konstrukttywizmu, na przykład w nawiązaniu do Le Corbusiera, nie ma już z nim wiele wspólnego. może jeszcze kilka cech zewnętrznych, jak zamykanie do kątów prostych i do białej farby. koszty nie odgrywają już dziś żadnej roli, a więc ekonomiczna produkcja czy przemysłowe wykonanie także nie. dom jest estetycznym celem samym w sobie. można w nim także mieszkać.

kiedy El Lissitzky zwiedzał pierwsze budynki Le Corbusiera w Paryżu, był oburzony luksusem, stanowiącym esencjonalny składnik nowego budownictwa. on sam, projektant między innymi kuchni, uważał, że nowe wzornictwo powinno nawiązywać bezpośrednio do problemów społecznych, dążyć do poprawy warunków życia, zwalczania ubóstwa i nierówności społecznej, zapewniać indywidualną przestrzeń do życia, przez wykorzystanie zalet produkcji przemysłowej przyczyniać się do społecznego postępu. to właśnie obraz nowego społeczeństwa, częstokroć utopijny, był motywacją dla wzornictwa i projektowania. sztuka nie była już potrzebna, ponieważ wzornictwo przedmiotów używanych w życiu codziennym, jak i samo życie codzienne miały teraz uzyskać estetyczną jakość, o jaką dotychczas zabiegano zazwyczaj tylko w sztuce. muzeum to była teraz ulica, fabryka, dom.

Le Corbusier projektował wraz z Charlotte Perriand drogie fotele z chromu i skóry, tam gdzie miały właściwie powstać tylko krzesła. amerykański socjolog Thorstein Veblen obnażył estetyczny luksus jako środek walki klasowej, jako subtelny broń w walce o władzę i przywileje, estetykę dla samej estetyki traktował jako najszlachetniejszą reprezentację władzy.

tak więc nowoczesne budownictwo i wzornictwo były od samego początku rozdarte pomiędzy nowym estetyzmem i formalizmem

a funkcjonalnie ukierunkowanym programem społecznym. dla jednych koło i kwadrat stanowiły podstawowe formy estetyczne, dla drugih – efekt produkcji przemysłowej. już karol marks definiował rotację (tokarka) i translację (frezowanie, walcowanie) jako podstawowe ruchy transformacji w procesie technologicznym.

nie chodzi tu jednak o to, że jedni budowali dla bogatych, a drudzy dla biednych. chodzi o to, że jedni zatrzymali się na mieszczańskim rozumieniu kultury i przywiązaniu do elitarnej estetyki, a inni wywodzili swoje wzornictwo z warunków produkcji przemysłowej i z nowych zadań, polegających na umożliwieniu wszystkim ludziom godnego życia. ich funkcjonalizm dotyczył procesu produkcji, materiałów, konstrukcji, zastosowania, ale także zadań społecznych. ten funkcjonalizm był złożonym obszarem zależności motywów i celów, zawsze w połączeniu z aspiracjami, by osiągnąć optimum również pod względem estetycznym.

z takiego podejścia zrodziła się kuchnia frankfurcka, która nie tylko miała dawać kobiecie poczucie subiektywnie odczuwanej satysfakcji, ale także uwzględniać jej nową rolę społeczną, coraz bardziej zintegrowaną ze światem gospodarki i pracy. nie powstała jako oferta rynkowa producenta kuchni, lecz jako postulat architektów i planistów miejskich, którzy starali się wprowadzić do miast nowe formy osiedli i włączyć do społeczeństwa grupy, które w XIX w. pozostawały na marginesie.

pomijając takie drobiazgi jak prostokątne uchwyty o ostrych brzegach, nie było już elementów art deco, którymi mieszczenie i nowobogaccy przystrajałyby domy na znak przynależności do lepszej kultury kół i kwadratów. estetyka funkcjonalna stała się otwarta i przyjmowała również takie sprzęty jak kuchenka gazowa albo stołek obrotowy. kiedy w latach trzydziestych na chwilę zniknęły z pola widzenia zabawy formą w kółko i kwadrat, ta genialna estetyka mogła się wreszcie w pełni rozwinąć. nie było już kubistycznego fotela gerrita rietvelda, powstawały modele mebli do siedzenia, wraz z którymi – od marcela breuera po charlesa eamesa – nastąpiło prawdziwie funkcjonalne i technologiczne myślenie, a także estetyka, która wywodziła się z fabryki, a nie z ideologii, estetyka zrozumiała, a mimo to nowatorska, surowa, a jednak bezpretensjonalna. nie trzeba było odnosić jej do jakiegokolwiek kodeksu form. taki nie istniał. jej źródłem była myśl inżynierska, od teraz przestrzegająca zasad proporcji, porządku i prawa.

żyjemy dzisiaj w społeczeństwie dobrobytu, w czasach nadmiaru i nadwyżki produkcji. nasz pęd do życia jest równoznaczny z pędem do konsumpcji i z pragnieniami kreowanymi przez reklamę. oznacza to włączenie podmiotu w ekonomiczny kosmos, którego zasada maksymalizacji zysków spowodowała ekstremalną koncentrację władzy. ale władza jest podejrzana. a najlepszym sposobem na zawołowanie władzy jest niezmienne estetyka. budownictwo i wzornictwo ponownie stają się niemal wyłącznie kwestią stylu i tym samym kwestią mody. mody powstają zawsze wtedy, gdy formy są całkowicie dowolne i nie niosą wartości informacyjnej na temat określonego stanu rzeczy. tam, gdzie niczego nie reprezentują, są wymienne.

tego typu koncepcje formalne zmieniają się dzisiaj jak pory roku. architektura rozumiana jako swego rodzaju zobowiązanie wobec rzeczy, ale także zobowiązanie dla ludzi, którzy się nią zajmują, zobowiązanie do właściwego jej używania, do właściwego stosowania materiałów i metod wytwarzania, stała się niezwykle rzadka. do już nie tylko podświadomego, ale i deklarowanego programu tak zwanej postmodernistycznej architektury należy budowanie kulis, atrap i ruchomych dekoracji.

o kuchniach już się nie rozmawia. to zbyt trywialna rzecz w społeczeństwie, które nie prezentuje siebie, tylko coś reprezentuje. sztuka to też swoisty przemysł i podlega tak samo manipulacji i spekulacji jak handel towarami. jeszcze po wojnie szwedzka kuchnia była swego rodzaju nowoczesnym uzupełnieniem kuchni frankfurckiej. pojawiła się kompletna zabudowa szafowa, dzięki ładzie zmniejszyła się ściana działowa łącząca kuchnię z salonem. przesuwane drzwi i szuflady rolkowe były dostosowane do zminimalizowanych powierzchni pomieszczeń. lampy kuchenne z gołą żarówką musiały ustąpić miejsca świetlówce, która z czasem przekształciła się w ukryte oświetlenie powierzchni roboczych.

dzisiejszy wkład architektury w rozwój kuchni ogranicza się do używanego okazjnie kuchennego baru, do uwzględnienia sporadycznych doznań związanych z mocnymi lub long drinkami w salonie. ludzie chcący uchodzić za nowoczesnych potrzebują od czasu do czasu baru dla gości, przy którym można raczyć się shake'ami, snackami i drinkami.

dzisiejsza architektura już nie chce rozwiązywać problemów, chce kreować zjawiska. podobnie jak muzyka programowa, architektura chce

dzisiaj coś wyrażać, przekazywać jakieś semantyczne treści. są to wszelkiego rodzaju wskazówki, wszystkie, tylko nie te, które dotyczą samego budynku, jego zawartości, powstania, sposobu wykonania. architektura nie jest informacją o wnętrzu domu, jest dialogiem z innymi architektuarami, schinkela, vitruviusa, palladia albo le corbusiera. architekt nie czuje się rzecznikiem jakiejś budowli, tylko częścią historii architektury. swoją budowlą cytuje architekturę albo polemizuje z nią. już gry epoki fin de siècle'u miały taki właśnie charakter.

niewykluczone, że projektanci odebrali architektom możliwość zajmowania się kuchnią. a może i producenci. mają teraz przecież swoje działy marketingu i wiedzą, czego oczekuje rynek. a mimo to do dziś pozostają otwarte pytania, jaka jest pozycja kuchni w stosunku do salonu, jakie znaczenie należałoby jej przypisać w planie mieszkania. ostatnio bardzo mądrze wypowiedzieli się na ten temat robert vorhoeher, walther schmidt i hanna low, proponując oddzielenie kuchni od części mieszkalnej szklaną ścianą.

dla designerów kuchnia stała się wielkim tematem, zarówno jeśli chodzi o projektowanie sprzętów, jak i projektowanie systemowe.

ci nasi designerzy jednak nie mają lekko. cywilizacja technologiczna tak bardzo rozdrobniła świat pracy, w porównaniu z czasami rzemiosła, że osób przeprowadzających badania nie interesuje to, co robi marketing, a ten z kolei nie bierze odpowiedzialności za materiały i wykonanie. człowiek z działu sprzedaży nie zna się na designie, a designerowi obce są kalkulacje finansowe handlowca. kołodziej z dawnych czasów był jeszcze odpowiedzialny za techniczną jakość produktu, jego wykonanie, materiał, wygląd, a także za organizację warsztatu pracy. designer stał się specjalistą od formy i pozostaje pod presją rynku jako najwyższej instancji. jest odpowiedzialny za wygląd kuchni, ale za jej program i techniczną jakość już nie. jest po to, żeby wraz z innymi, ale na swój własny sposób, optymalizować rynek za pomocą takich środków jak farby, materiały i ich dobór.

projektanci sprawili, że roboty kuchenne, ekspresy do kawy czy maszyny do krojenia chleba wyglądają imponująco, lodówki i piekarniki umieścili na odpowiedniej wysokości roboczej, rozwiążą także problemy wentylacji i oświetlenia, które jak na razie są traktowane po macoszemu. ale

który z projektantów ośmieliłby się krytykować noże robota kuchennego lub ekspres do kawy jako taki? pięknie, równiutko pocięte kawałki sałaty, pochodzące z naszych dzisiejszych kuchni, nie są zunifikowanym towarem tylko dla kogoś, kto jeszcze nigdy nie przygotowywał sałatki dla swoich przyjaciół, raz drobno pokrojonej, innym razem rwanej palcami. albo szatkowanej. pokrojonej w kosteczkę, wykrawanej radełkiem lub startej, różnie, w zależności od rodzaju warzyw. a ktoś, kto kocha kawę nade wszystko i jeszcze do tego nauczył się w arabskich krajach odróżniać, czym jest naprawdę dobra kawa, ten nie używa żadnego ekspresu do kawy. cóż ma począć designer – czy ma krytykować sprzęty, które jako rzecznik technicznego postępu dopiero co wprowadził do kuchni i je z nią zintegrował? sprzęty elektryczne to błogosławieństwo. z tym że rozstrzygnięcie kwestii, które z nich rzeczywiście takim błogosławieństwem są, a które nie, to już nie jest zadanie designu.

jeśli istnieje reinkarnacja i każdy miał już wcześniej jakieś życie, to ja w moim poprzednim życiu byłem maszynistą lokomotywy. lubię maszynę, lubię technikę i swoje życie traktuję jako konstruktywny projekt. ale nie lubię techniki dla samej techniki, nie chwytam za sekator, kiedy chcę nazrywać kwiatów. a iluż projektantów nie marzy o kuchni z pulpitem sterowniczym?

jury oceniające najlepsze projekty kuchni bierze pod uwagę następujące kryteria:

- wartość użytkowa (ergonomia, technologia),
- jakość projektu (funkcja, konstrukcja, innowacyjność),
- kompozycja z całością kuchni (spójność projektu, ogólne wrażenie).

w związku z tym nasuwa się pytanie, czy z punktu widzenia psychologii pracy jest dopuszczalne, by w dzisiejszych kuchniach pracowała głównie tylko jedna osoba? wysokiej rangi menadżer pracuje i zarządza za pomocą rozmowy. rzadko można zobaczyć go samego. murarz pracuje zazwyczaj w zespole, murarz bez pomocnika i ucznia to kaleka. przy produkcji samochodu współpracują ze sobą, o ile to możliwe, całe grupy. tylko kuchnia rozumiana jest zasadniczo jako zakład jednoosobowy.

ani architektom, ani projektantom nigdy nie spędzało to snu z powiek. tylko przy okazji pytania, czy pożądana jest komputerowa kuchnia ze stałym miejscem do siedzenia jako stanowiskiem kontrolnym, pojawia się

refleksja, że w kuchni może czasami znajdować się trochę więcej osób. poza tym doktryna kuchni frankfurckiej jest niepodważalna.

podczas wywiadów, które przeprowadziłem wśród szefów kuchni w czołowych restauracjach, zastawałem zazwyczaj jakiś pozbawiony projektu chaos, jedynie duże kuchnie stołówek zakładowych i szpitali były urządzone według zasad dzisiejszego designu. od tamtej pory widzę pewną zależność między porządkiem i nudą, jak również między improwizacją i inicjatywą.

dzisiejsze kuchnie z ich wyrazistym designem emanują estetyką pasywności i reprezentacyjności. są piękne, ale bez akcji. estetyka akcji prowadzi do innego rodzaju organizacji przestrzeni, mianowicie do elastyczności i mobilności. ma w sobie powab i stymulant chaosu, ale biada, jeśli coś nie jest na właściwym miejscu. organizacja przestrzeni jako pomoc w podejmowaniu inicjatywy i tym samym w improwizacji nie jest dzisiaj jeszcze przedmiotem zainteresowania designu. design jest identyczny ze statyczną estetyką, ze zjawiskiem budzącym głęboki szacunek, taki, jaki budzi jeszcze tylko sztuka.

komentarz

na pewno warto się zastanowić, czy odzyskana w kuchni autonomia samodzielnego działania nie daje przypadkiem więcej wolności niż wszystkie te wielkie hasła wolnościowe, które głosimy na lewo i prawo. być może wolność nie jest ani czymś wielkim, ani małym. może jest jakimś fizycznym stanem skupienia, który powstaje poprzez działanie – w przeciwieństwie do gadania, które snuje się gdzieś nad ziemią. a więc wolność powstaje wszędzie tam, gdzie ktoś zaczyna przykładać do czegoś swoją rękę.

mamy dziś wiele wielkich słów na temat wolności, którą powinien nam przynieść ruch ekologiczny. im także nie ufam. nie mam ochoty śpiewać w wielkim chórze tych, którzy głoszą kazania przeciw marnotrawstwu, ale nasze śmieci każą sprzątać turkom jako nowym niewolnikom cywilizacji. żeby samemu posprzątać wyprodukowane przez siebie śmieci, choćby ich część, na to nawet ekologowi szkoda rąk. nie ufam tym, którzy w imieniu przyrody atakują cyniczny przemysł, ale korzystają z niego bez skrupułów, kiedy chodzi o jedzenie. a przecież wcale nie jest trudno napędzić

wielkim koncernom spożywczym trochę strachu, wystarczy nie kupować gotowych zupek i zacząć gotować samemu.

to jest tak jak z państwem, każdy na nie narzeka i jest przekonany, że ono ogranicza wolność. ale wszyscy oczekują, że nas wykarmi. wszyscy przybiegają, kiedy państwo rozdaje order, inteligenci przepychają się w żenująco zapalczywy sposób do instancji rozdających profesorskie tytuły. prawie wszystkim brakuje honoru, by zrezygnować z państwowego wsparcia i samemu zgromadzić zapasy na zimę. wszyscy oczekują, że perfekcyjnie funkcjonujący system, perfekcyjna biurokracja poustawia koryta z karmą.

jeśli jakieś słowo dziś zdarte jest do cna, to jest to słowo wolność. nie mówmy więc, że samodzielne gotowanie daje nam odrobinę wolności. mówmy, że sprawia przyjemność i może – jeśli robimy to dobrze – zaspokajać potrzeby, nasze, naszych bliskich i naszych przyjaciół.

jeśli jakaś firma opracowała nowy produkt albo ma w ofercie pewną usługę, to na koniec angażuje designera, żeby tę rzecz upiększył. w jednym przypadku będzie to specjalista od wzornictwa, w innym może grafik. nazwijmy to designem addytywnym, dodanym. ma to coś wspólnego ze zwyczajami w dziedzinie garderoby. zwierzęta są zawsze ubrane, natomiast człowiek jest nagi i dodaje sobie jakiś strój roboczy, ubranie codzienne albo wieczorową kreację.

w podobny sposób całe firmy sprawiają sobie jakąś szatę. producent papierosów kupuje orkiestrę symfoniczną, bank inwestuje w kolekcję nowoczesnych obrazów, producent samochodów sponsoruje galerię sztuki. nabyty płaszcz kultury ma swoje zalety. jest atrakcyjny na zewnątrz i skrywa wnętrze.

lepiej nie pytać, czy to jest wątpliwe, naganne czy pożyteczne (prawdopodobnie wszystko naraz). w przypadku firm takich jak ERCO czy braun jest nieco inaczej. design jest tam celem przedsiębiorstwa. ich produkt nie byłby tym, czym jest, gdyby od samego początku nie traktowano go jako obiektu designu. design jest zasadą projektu i poprzez swoje założenia, kryteria i metody określa produkt jako całość, nie tylko jego powierzchowność.

od renesansu patrzymy na świat zazwyczaj perspektywicznie, traktujemy go jako zjawisko. umyka nam przy tym nieco rzecz sama w sobie.

kiedy architekt projektuje dom, musi rysować geometrycznie, nie perspektywicznie. musi uwzględnić strukturę, podział i konstrukcję swojej budowli. wygląd zewnętrzny to coś, co z tego ostatecznie wynika, co się potem okazuje. jest rezultatem i dopiero jako rezultat ma perspektywę.

istnieje wprawdzie powierzchowny design, kosmetyczne upiększenie, i być może coraz częściej design tak właśnie jest interpretowany. w firmie ERCO design jest elementem produktu, użytkowość i estetyka od samego początku są obok technologii i korzyści kryteriami rozwoju produktu. konstruktor, designer i handlowiec siedzą przy jednym stole.

przy czym nie chodzi tu tylko o sam produkt. każda praca jest jednocześnie ogólnym sprawdzianem, czy w ogóle jest się na właściwej drodze i czy technologia lub design jako całość nie wymagają dalszego rozwoju. firma traktuje siebie jako warsztat w ogólnoswiatowym kulturowym, technologicznym i ekonomicznym kontekście.

firma, która jest tak świadoma designu i tego, że design jest czymś więcej niż tylko ładną sukienką, a jednocześnie zdaje sobie sprawę, że jej własny design jest elementem jakiegoś ogólnego rozwoju designu, że firma czerpie z niego korzyści i sama dostarcza mu impulsów, a więc taka firma doskonale rozumie, czym jest wizerunek, jej corporate identity. to nie jest tylko kwestia prezencji całego przedsiębiorstwa w sensie jakiegoś stroju, to jest cała postawa, tak jak reagan i gorbaczow mają różne sposoby bycia, niezależnie od tego, jak się ubiorą. również charakter, również osobowość przejawiają się w jakiejś formie. dodatkowo należy podkreślić, że wizerunek ERCO jest przedmiotem głębszej refleksji. zestawia się go z podobnymi zabiegami stosowanymi gdzie indziej. rozważa w kontekście pytania, czym w ogóle jest dzisiaj przedsiębiorstwo. warto się zastanowić, czy dzisiejsze przedsiębiorstwa nie powinny poszerzyć swego myślenia o kwestie ekologiczne, tak jak już kiedyś musiały się nauczyć uwzględniać jeden, społeczny, wymiar więcej. w związku z tym rodzi się kolejne pytanie, czy dzisiejsze przedsiębiorstwo nie zależy w istocie od własnej, wychodzącej z niego samej kultury prezentacji? początkowo przedsiębiorstwo postrzegało samo siebie jako przedsiębiorstwo „handlowe”. potem wrosło w strukturę społeczną, nie naruszając jej równowagi. dziś musi rozszerzyć swój horyzont o kwestię moralności ekologicznej. czy zasadniczo nie powinno się rozwijać w kierunku przedsiębiorstwa z własną

kulturą tego, co robi, i tego, jak się prezentuje? istnieje koniunktura na identyfikację wizualną.

tak naprawdę wszystko, co istnieje, ma jakąś postać, dlatego więc instytucje nie miałyby uzyskać swojego oblicza. już w latach pięćdziesiątych pod pojęciem image'u i tworzenie image'u pojawiło się dążenie do dbałości o wygląd zewnętrzny i sposób zachowania, z tym że raczej pod względem kosmetyki i krawiectwa, makijażu i świadomego kreowania stylu. image szybko zaczął budzić negatywne skojarzenia w kontekście modnego stylu bycia. ale kiedy politycy zaczynają już mówić, że trzeba zrobić coś więcej dla poprawy „image'u”, i skoro instytucje finansowe wymagają od swoich pracowników stroju stosownego do miejsca pracy, a nie pasującego do osoby, to jesteśmy blisko.

faktycznie, wszystko, co istnieje, ma swoją postać, swój obraz. nawet coś tak amorficznego jak wiatr objawia się często w postaci kunsztownej smugi na pokazywanych nam każdego dnia satelitarnych zdjęciach chmur. nawet coś tak nieuchwytnego jak odczucia przyjmują jakąś postać. smutek lub zadowolenie widać bardzo dobrze po człowieku. musimy – inaczej niż arystoteles, który rozróżniał substancję, czyli to, co właściwe, i akcydens, czyli to, co zmienne, zewnętrzne – traktować to, co zewnętrzne, jako obraz tego, co wewnętrzne.

w rzeczywistości nie ma żadnego wewnątrz i na zewnątrz. po twarzy każdego dziecka można poznać, czy kłamie, czy mówi prawdę. najczęściej pierwsze wrażenie mówi nam o człowieku najwięcej, jeśli chodzi o ocenę charakteru, zwyczajów i jego natury.

postać należy rozumieć nie tylko jako zewnętrzny wizerunek, lecz jako obraz całości. stokrotka i słonecznik są tym, czym są w swoim obrazie. w wyglądzie byka i krowy objawia się ich istota. mężczyzna i kobieta są również, co do istoty, tacy, na jakich wyglądają.

pomijając kamuflaż, mimikrę w przyrodzie, gdzie chodzi o to, by dopasować się kolorem i formą do otoczenia, stać się niewidocznym dla wroga, tylko człowiekowi jest dane nadawać sobie sztuczną postać, odpowiednio do posiadanych zdolności wytwarzania narzędzi i powiększania własnej osoby w środowisku za pomocą artefaktów. człowiek nadaje postać nie tylko swoim narzędziom, swoim protezom, swoim przedłużeniom, ale także samemu sobie.

postać to nie tylko obraz i kontury. postać to także, w wymiarze czasu, sposób bycia, gest, zachowanie. człowiek wygląda na takiego, jakim jest, i prezentuje się takim, jakim jest. ta zależność jest tak silna, że działa także odwrotnie: przyjmujemy charakter własnego sposobu bycia i stajemy się obrazem kreowanym przez siebie. można również przyjmować wzorce. przy czym wzorec to nie jest tylko ilustracja, jakiś fenomen, który mamy naśladować w naszym zachowaniu, lecz prowadnica, wyznaczająca kierunek, postawę i charakter. wzorec jest pierwszym kierunkowskazem na drodze do samego siebie.

jesteś taki, jak się prezentujesz, i jak się prezentujesz, taki jesteś. wizerunek to nie tylko to, co na zewnątrz, nawet jeśli wiele osób, zgodnie ze starą filozofią, tak do tego podchodzi. to jest właśnie istota rzeczy. nie istniejesz, jeśli się nie pokazujesz, a jak się pokazujesz, taki jesteś.

dopiero to sprawia, że wizerunek staje się filozoficznym i moralnym zjawiskiem. nie prowadzi nas do kwestii stroju, mody, sposobu zachowania. wiedzie do zagadnień egzystencjalnych. kim jestem? to jest kluczowe pytanie w autoprezentacji. mamy więc do czynienia z trzema fenomenami:

- istnieje zjawisko, postać jako forma prezentacji charakteru, rzeczy, treści. wygląd i rzecz są identyczne.
- istnieje świadome wykształcenie formy i zmiana tej podstawowej postaci za pomocą mimikry, zniknięcia w środowisku i otoczeniu. postać zostaje wymazana.
- istnieje odwrotność tego zjawiska, czyli akcentowanie wizerunku w sensie sygnalizowania, przyciągania uwagi i szukania zainteresowania. służą temu tak sprawdzone instytucje jak moda i reklama.

rzecz zaczyna budzić wątpliwości, kiedy trzeci punkt się usamodzielnia i nie łączy się już z punktem pierwszym, kiedy postać jako znak oddali się od postaci jako rzeczy. w świecie perspektyw i widoków, powierzchni i fasad, występów i show zaczyna to być niemal regułą. światowa scena staje się światem sceny.

w latach pięćdziesiątych – po złych doświadczeniach z pojęciem image'u nie było to takie głupie – wprowadziliśmy terminy „wizerunek” i „wizja” jako nierozłączną parę pojęć. jeśli ktoś mówi o swoim wizerunku, to powinien mówić także o swojej wizji. wizja to obraz tego, jak

chciałoby się wyglądać, wizerunek to widoczna forma wizji, jej konkretyzacja w ruchach, zachowaniu, postawach, profilach, liniach, stylach, kolorach i kształtach, w działaniach i osiągnięciach, w produktach i przedmiotach.

wizja pomaga dojść ze sobą do ładu, dzisiaj powiedzielibyśmy, że odnaleźliśmy własną tożsamość, żyjemy w zgodzie z samym sobą. podstawowy problem każdej moralności. wizerunek to wyraz i pełny rozwój owej zgody.

biuro aicher, istniejące od 1946 r., było zapewne pierwszym niemieckim biurem projektowania graficznego, które zajmowało się komunikacją wizualną w sensie wizerunkowym. zamiast oferować kunsztowną reklamę, próbowało wywodzić estetyczną jakość z komunikacji i zapewnić podmiotowi zainteresowanemu promocją takie elementy graficzne, które umożliwiłyby mu prezentację, autoprezentację.

biuro aicher jest biurem, które rozumie reklamę nie jako estetyczny biznes, lecz jako część autopromocji danego przedsiębiorstwa. w tym sensie reklama może być jedynie częścią szerszej pojętego wizerunku danej firmy lub instytucji.

początkowo biuro zajmowało się reklamą jak każda inna agencja reklamowa. oznaczało to ładne, interesujące, skuteczne ogłoszenia uzyskane za pomocą specjalnych środków przykuwających uwagę. jasne, że jest to osobne rzemiosło, wymagające szczególnych kreatywnych umiejętności, niestety, chodzi w tym jednak zazwyczaj także o własną autoreklamę, która nie zawsze jest jednoznaczna z wiarygodnością. reklama jest zwykle naciągana i często bardziej krąży wokół rzeczy, niż mówi coś o niej samej.

jak stworzyć wiarygodną reklamę? traktując reklamę jako część autoprezentacji przedsiębiorstwa.

w taki oto sposób temat wizerunku danej firmy stał się właściwym obszarem działalności naszego biura. czytelny wizerunek ma tę zaletę, że działa bardzo silnie na zewnątrz bez konieczności uciekania się do werbalnej autoreklamy. odkryliśmy nowe pole działania, obok reklamy i grafiki, choć początkowo nie mieliśmy na to żadnej nazwy.

do dziś pewnym klasykiem jest wizerunek firmy max braun, która w 1954 r. weszła na rynek z nowymi odbiornikami radiowymi oraz sprzętem kuchennym i elektrycznym. biuro aicher oprócz designu przemysłowego, oprócz wzornictwa samych sprzętów stworzyło wszystkie elementy

wizualne, co oczywiście oznaczało, że należało określić także poszczególne składowe sprzętów, a więc kolory, wskazówki dotyczące obsługi, napisy, umiejscowienie i wygląd znaku firmowego. poza tym chodziło o ustalenie i zastosowanie kroju pisma i kolorów, założenia typograficzne, wzornictwo druków, definicję wizualnej promocji, wystawy i systemy wystawiennicze, ekspozycje i okna wystawowe, obecność w prasie i przestrzeni publicznej. obraz firmy w swoich podstawach zachował się do dzisiaj, oczywiście ukształtowany przede wszystkim przez design sprzętów, który powstał przy współpracy i w konsultacji z designem graficznym i opierał się na tych samych zasadach.

była to przede wszystkim praca umysłowa. odbywała się podczas intensywnych i nieustających dyskusji między przedsiębiorstwem, design managementem i projektantami. przy czym przedsiębiorcy starali się wniknąć w filozofię projektantów, a projektanci – w filozofię przedsiębiorców. to, co widoczne na zewnątrz, powstawało ze środka, a środek czerpał z tego, co na zewnątrz. ponieważ dbano o pewną filozofię produktu, praca stała się filozofią, a filozofia pracą. powstał zarówno pewien obraz, jak i pewna postawa. manifestowała się ona w istniejącej do dzisiaj przyjaźni pomiędzy dawnymi współpracownikami. sukces firmy spoczywa od jakiegoś czasu na innych barkach. naszym zadaniem było stworzenie pewnej platformy.

design to skonkretyzowana filozofia firmy. pokazuje przedsiębiorstwo nie jako kapitał, majątek lub pracę, a raczej poprzez produkty lub usługi.

o produktach danej firmy mówiło się dotychczas, że spełniają z jednej strony funkcję techniczną, określaną przez ich wydajność, z drugiej strony – funkcję formalną, którą określa ich wizerunek. to jest błędne myślenie. tak jak człowieka trudno podzielić na duszę, ciało i umysł, tak też oferta techniczna jako taka jest zawsze formą wizerunku, jednym z jego wymiarów. design sprowadza techniczną i ekonomiczną filozofię firmy do obrazu, a wizerunek firmy staje się jednocześnie jej charakterem, określa jej mentalność. designer jest filozofem firmy, który z mentalności, jakkolwiek by ona nie była, czyni dostrzegalne dla zmysłów zjawisko.

mówimy tu z pewnością o czymś innym niż to, co się dzisiaj rozumie pod pojęciem corporate identity. krytycznie rzecz ujmując, corporate identity wykorzystuje estetyczne mody i tendencje do osiągnięcia rynkowych

korzyści. również duch czasu w dziedzinie ekonomii wykorzystywany jest do realizacji celów firmy.

ale duch czasu znajduje się gdzieś na zewnątrz. zaś to, co chcemy unaoocnić, leży w środku, w samej firmie.

właściwie każde przedsiębiorstwo istnieje po to, żeby osiągać ekonomiczne cele. ekonomia z przełomu wieków, weźmy na przykład wernera sombarta, ogłosiła, że jej celem jest maksymalizacja zysków.

i tak już musi być. trzeba sobie tylko odpowiedzieć na pytanie, jak i po co osiąga się tę maksymalizację zysków? i tu natychmiast w centrum firmowych decyzji i dyskusji pojawia się design.

kolejnym zadaniem w mojej pracy było opracowanie wizerunku niemieckiej lufthansy pod koniec lat pięćdziesiątych. trzeba przyznać, że tam proces wzornictwa nie przebiegał na dyrektorskim piętrze. firma była na to zbyt duża i obowiązywał w niej tradycyjny system podziału pracy. nie było tam wspólnej pracy intelektualnej i rozwijania hipotez jak w braunie. zarząd zamawiał, decydował i wykonywał. widać to było po efektach. okazały się wprawdzie dobre i ich zrab funkcjonuje do dzisiaj, ale nie było to optimum, chociaż trzeba przyznać, że utworzono doskonały własny dział designu. decyzje zarządu, jak to decyzje zarządu, wykraczały poza jego kompetencje i były uzależnione od skłonności i humorów członków.

oznacza to, że wyjściowy projekt, pierwotnie pomyślany wizerunek, może się w pełni rozwinąć tylko w małych i średnich przedsiębiorstwach, nawet jeśli w dużych zarządach pojedyncze osoby posiadają być może większe kompetencje. to jest problem strukturalny.

przedsiębiorstwem można zarządzać według pewnego planu, jak na przykład koleją czy służbą cywilną. są także firmy, które mają cyfrowy system decyzyjny. żyje się z liczb i zarządza według liczb. są liczby jako dane i liczby jako wytyczne. prowadzi to do sytuacji, w których jakość jest wyrażana ilością. jakość firmy jest widoczna we wskaźnikach wzrostu, obrotu, zysku. wyniki pracownika widać po grupie uposażeniowej, względnie grupa uposażeniowa jest oceną wyników jego pracy, niezależnie od tego, jak jest naprawdę. jakość produktu jest oceniana na podstawie liczby sprzedaży, niezależnie od tego, jak jest naprawdę.

taki cyfrowy system to dziś powszechnie stosowana metoda zarządzania wielkim przedsiębiorstwem. wprowadzenie do gospodarki

komputerów i modelowania matematycznego miało dać w konsekwencji, jak początkowo wierzono, możliwość niezawodnego prognozowania procesów ekonomicznych.

przyniosło jednak rozczarowanie. również zarządzanie jest procesem analogowym, wartościującym. decyzje podejmuje się nie na podstawie logicznych wniosków, racjonalnych konieczności i deterministycznej kalkulacji, lecz według oceny sytuacji. decyzja dojrzewa nie linearnie, lecz w wyniku oglądu pola, porównania różnych wielkości, które nie zawsze można wrzucić do jednego worka. ustala się relacje, związki, rozpoznaje powiązania i wydaje zbalansowany, a nie zbilansowany osąd.

kiedyś wszyscy wierzyliśmy w logikę, ale musieliśmy się nauczyć, że dopiero praktyka umożliwia użyteczne wnioski. zrozumieliśmy to dzięki naukowym zasadom cybernetyki. cybernetyka to nauka sterowania, nie planowania. wiedza dojrzewa w regularnym kole.

w małych i średnich przedsiębiorstwach nie ma biurokracji we właściwym sensie tego słowa. biurokracja to cyfrowe zarządzanie gospodarką. analogowe zarządzanie wychodzi od postrzegania, od samodzielnej oceny stanu rzeczy jako złożonej sytuacji. tylko analogowe spojrzenie jest dostatecznie szerokie i wielostronne, by zrozumieć i ocenić złożone sytuacje.

lufthansa była zbyt wielka, by z designu uczynić sprawę wewnątrz-zakładową. zakupiła go i chciała również w zakupionej sprawie decydować. mimo to rezultat był do przyjęcia.

przedsiębiorstwo było pod względem wizerunkowym w fatalnym stanie, na poziomie chałupniczej grafiki użytkowej. samolot przypominał bardziej słup reklamowy niż samolot i, obrazowo rzecz ujmując, był ubrany jak jarmarczny sprzedawca.

nasza koncepcja polegała na tym, żeby samolot jako sam sprzęt techniczny oraz jego walory techniczne stały się podstawą prezentacji przedsiębiorstwa. użyliśmy tylko kolorów lufthansy, wyeliminowaliśmy wszelkie dekoracyjne barwy, ozdobne linie i emblematy. zamiast kombinacji pisma i znaku firmowego wystarczyło nam tylko pismo, logogram. usunęliśmy znak, ale zarząd nie wyraził na to zgody. niebieski kolor pojawił się w formie paska pisma technicznego zamykającego rząd okien samolotu. żółte było całe usterzenie. również i ta propozycja, by wprowadzić na lotniskach jednoznaczny, charakterystyczny dla przedsiębiorstwa kolor,

nie została przyjęta. ostatecznie powstało niebieskie usterzenie z żółtym znakiem firmowym, tak narodziło się „jajko sadzone”, do dziś budzące zażenowanie.

nasz pomysł, żeby zaufanie do linii lotniczych budować, opierając się na sprzęcie i technicznej niezawodności, co oznaczałoby jednocześnie jasne określenie rodzaju usług i organizacji firmy, został zaakceptowany z pewnymi zastrzeżeniami.

jak długo żyje taki graficzny wizerunek?

ten firmy braun istnieje do dziś, po prawie trzydziestu latach. ten lufthansy – tak samo. ponieważ jednak w przypadku lufthansy nie dotarliśmy do ostatecznej wersji naszej koncepcji i poddaliśmy się humorom decydentów, konkurencja dorównała naszym standardom, a nawet je przekroczyła. pod koniec lat siedemdziesiątych zaproponowaliśmy modyfikację całej koncepcji. uważaliśmy, że nakładem niewielkich środków można byłoby odświeżyć wizerunek, a firmę odmłodzić i uczynić bardziej kompetentną. wróciliśmy do pierwotnej filozofii.

potem czytałem fragmenty tej filozofii w prasie jako wypowiedzi nowego prezesa zarządu, któremu była na rękę zmiana dotychczasowego wizerunku jako wyraz nowych działań. nowe miotły zmiatają bardzo dobrze, a więc wzięł sobie nowy zespół projektantów.

firmy od corporate identity wyrastały w siedemdziesiątych latach jak grzyby po deszczu. agencje reklamowe odkryły tu nowe pole działania i zbliżyły się do naszej idei, że reklama może być jedynie elementem szerszej wizji i wizerunku firmy. dziennikarze ekonomiczni, chętnie zajmujący się sztuką i estetyką, wątkowali ten temat do granic, wszędzie mówiło się o corporate identity, kulturze firmy i corporate design. rozumiano jednak przez to swego rodzaju strój, wizytę u krawca albo w salonie fryzur, który ma w ofercie także tupeciki. cała sprawa sprowadziła się do kosmetyki, w czym dodatkowo pomogła nowa koncepcja designu, traktująca wzornictwo jak element dekoracyjny idący z duchem czasu i aktualnymi gustami. produkt miał symbolizować czas. ale co to jest czas?

także i lufthansa miała otrzymać nowy kostium. powstało coś, co przypomina kanarka. był protest, sprawa się rozwiązała. z odświeżenia nic nie wyszło. pozostał jedynie brak koncepcji, firma traci, jak można zauważyć, swój profil. można stąd wyciągnąć nauczkę – dlatego pojawił się ten

przykład – że wizerunek potrzebuje jakiejś wypełnionej treścią koncepcji, własnej filozofii firmy, rozwoju jakiejś wizji firmy. człowiek nie staje się lepszy od przymierzania nowego ubrania.

z tego powodu odrzuciliśmy kiedyś wykonanie projektu nowego wizerunku BMW, ponieważ tutaj na drodze mogła stać nam filozofia produktu, superszybkiego, supersilnego auta, sofa jako rakieta. trzeba by było wymyślić coś równie niedojrzałego i odjazdowego, co jednak nie pasowałoby do naszej dzisiejszej rzeczywistości drogowej. podczas wstępnych rozważań na temat samochodu nadchodzącego dziesięciolecia pojawiły się pewne rozbieżności. ponadto samochód jest przedmiotem uwielbienia i w związku z tym potrzebuje designu na kształt ołtarza.

to tylko kilka przykładów. na temat każdego z projektów, jakie wykonaliśmy w ciągu tych wszystkich lat, można zasadniczo powiedzieć, iż wyraźnie one pokazują, że wizerunek firmy we wszystkich jego rozpoznawalnych formach jest czymś więcej niż upiększeniem lub uczestnictwem w aktualnych trendach kulturowych. nie da się wizerunku nałożyć, trzeba go wydobyć ze środka samej rzeczy. pewnemu wydawnictwu daliśmy w ten sposób wyraziste i skuteczne wyposażenie, ponieważ wcześniej dobrze się zastanowiliśmy, czym jest dzisiaj typografia. w niektórych przypadkach nasze badania nabrały rozmiaru książek, część z nich została nawet opublikowana. powstały książki o samochodach, o gotowaniu i o typografii.

dla firmy ERCO pracujemy już od ponad dziesięciu lat. rezultat wynika w naszej ocenie stąd, że jest to średnie przedsiębiorstwo, firma rodzinna z kierownictwem, dla którego design i wzornictwo stały się nawet kluczowym czynnikiem ekonomicznym. przedsiębiorstwo zarabia pieniądze dzięki wielkiej pracy na rzecz designu i używa designu nie w charakterze ozdoby i ładnego przebrania. postać produktów jest identyczna z ich funkcją. albo przynajmniej ma do tego dążyć. nigdy nie można osiągnąć ostatecznego celu, jeśli się podchodzi ambitnie do kryteriów oceny tożsamości postaci rzeczy i jej strony technicznej. przedsiębiorstwo i krąg partnerów jest tak przejrzyste, że możliwa jest rozmowa tam, gdzie zazwyczaj wydaje się polecenia.

zniesiono tu klasyczny podział kompetencji. przedsiębiorcy, inżynierowie, projektanci produktu, architekci i graficy siedzą przy tym samym

stole. nie należy tego rozumieć w sensie równoczesności, grupa liczy często trochę więcej osób, lecz w sensie wewnętrznego zaangażowania. każdy temat dotyczy wszystkich, nawet jeśli odpowiedzialność różnie się rozkłada. decyduje nie kompetencja resortowa, lecz lepszy argument, lepsza propozycja, lepsze uzasadnienie.

najwyższą instancją, i to dosłownie, najwyższą położoną w całym zakładzie instytucją, połączoną z pozostałą częścią tylko krętymi schodami, jest okrągły stół. starszy niż ten wynaleziony przez polaków. nawet przedsiębiorca nie ma statusu autorytetu. swoją pozycję zawdzięcza sile argumentu i zdolności oceniania. odpowiada to pasji, z jaką zabiera się do rzeczy.

znam niemiecki przemysł i jego menadżerów. pod względem zarządzania dzielą ich czasem całe światy. jeśli chodzi o efekty i metody mojej pracy, ważne jest dla mnie to, żebym był tak samo dobry jak mój partner.

igrzyska olimpijskie nigdy nie byłyby tym, czym były, mimo akcji terrorystycznej i krwawej rzezi, gdyby nie miały nadzwyczajnego prezydenta komitetu olimpijskiego. nigdy nie oczekiwałem od niego, żeby mi powiedział, jakich mamy użyć środków. to była nasza sprawa. ale w nieustającym dialogu zdefiniowaliśmy, łącznie z tworzeniem pojęć i formułowaniem tez, jaki cel może przyświecać całości, jakie powinny być ogólne założenia, do jakiego wizerunku należy dążyć i jakie emocje chcemy wywołać. sportowe wyniki, mówił willi daume, szybko pójdą w zapomnienie. liczą się emocje. wyrażając to w duchu mojej filozofii, igrzyska olimpijskie to wydarzenie analogowe, nie cyfrowe. zabiera się ze sobą to, co się zobaczy i co wpływa na oceny, określone przeżycia. liczby zapominamy. zacytowaliśmy ludwiga wittgensteina i wilhelma ockhama, żeby wyrazić się precyzyjnie, że rzeczywistość to zdarzenie komunikacyjne.

to już nieaktualne rozróżnienie, że tu jest rzeczywistość, tu są rzeczy, tu jest technologia, a tam są słowa, obrazy jako ilustracje. przedmioty istnieją, są tu, w momencie, kiedy się zdarzają.

dobór kolorów na to barwne widowisko nie był kwestią smaku czy trendów, którym należałoby się podporządkować, lecz kwestią argumentacji. mogliśmy precyzyjnie określić, dlaczego skala barw musiała wyglądać tak, a nie inaczej. stworzyliśmy pewną filozofię. przełożenie jej na konkretne projekty to inna sprawa, ale nie byłaby ona możliwa bez szeroko zakrojonych hipotez dotyczących pracy i bez szerokiego programu.

i tu także sprawdziła się zasada: wielkie wydarzenie, mały zespół wykonawców. to była mała firma, trochę zbieranina i raczej nie tak żyta jak w przypadku firmy ERCO.

jakie jest pańskie zdanie na temat corporate identity, pytają dyrektora ERCO, klausa jürgena maacka. niezbyt dobre, złe, odpowiada. i doskonale wie, co mówi. nie mówi tego krytykancko, bo ma, dajmy na to, zastrzeżenia do metody przebiegania się, lecz na podstawie praktycznego doświadczenia.

w przypadku przedsiębiorstwa, w którym tak dużo się myśli i wątpi, projektuje, realizuje i odrzuca, zadaje sobie pytanie, jaki kolor do niego pasuje. i pytam moich rozmówców, czy mają kolorowe sny czy czarno-białe, czy myślą kolorowo czy czarno-biało. także sama natura światła prowadzi mnie do kontrastu, jaki tworzą czerń i biel, źródło światła i cień, jasny i ciemny.

ustalamy, że zakres barw przedsiębiorstwa będzie obejmował szarości, pomiędzy czarnym i białym. mimo że białe światło jest źródłem wszystkich kolorów, jakie postrzegamy, dzięki refrakcji strumienia światła. sporadycznie dopuszczamy też kolor.

inny przypadek, w którym również zdecydowaliśmy się na odcienie szarości, to praca dla pewnej firmy ubezpieczeniowej. wyklucziliśmy całkowicie kolor, nie ma tam nawet kolorowych zdjęć, które na przykład w pracy nad igrzyskami olimpijskimi dopuściliśmy jako jedyną wizualną prezentację. brak koloru był absolutną nowością. i nie tylko, było to również niezwykle wymagające. od pewnego czasu wszystkie prospekty turystyczne są kolorowe, my natomiast znów możemy delectować się przejrzystym zimowym krajobrazem i intelektualnym pejzażem nauki i techniki. inteligencja i moralność nie mają kolorów.

w moim życiu wynalazłem kilka kolorów. oczywiście nie wynalazłem ich jako takich, wszystkie barwy, które widzimy, już istnieją. ale widzimy tylko te, które mamy w świadomości, które potrafimy nazwać. widzimy tylko to, co wiemy, i w komunikacji jesteśmy w stanie określić jako przedmiot informacji. turkusowy istnieje dopiero od czasów empire. w średniowieczu go nie znano, chociaż matthias grünewald prawie uchwycił ten kolor w aureoli zmartwychwstającego chrystusa.

w zakresie szarości wynaleźliśmy dwa kolory. jeden wszedł do języka barw pod nazwą greige i w domach towarowych jest używany do określania

koloru damskich pończoch. jest to mieszanka szarości i koloru piaskowego. istnieje niezliczona ilość odcieni szarości, więcej niż innych barw. można tutaj poszaleć, nie ma obawy przed deprecjonującą szarą szarością. drugi kolor nazywa się vlau (liliowoszary – przyp. tłum.). to słowo jeszcze się nie przebiło. ale jestem pewien, że to nastąpi, ponieważ jest to kolor, który budzi pod koniec XX w. najwięcej emocji. nie tak dawno byłem gotów wybrać taki kolor dla pewnego wieżowca administracyjnego w tokio, ale amerykańska firma dostarczająca okładziny nie była w stanie go wyprodukować.

oba odcienie szarości odgrywały w wizerunku firmy ERCO ważną rolę. przedsiębiorstwo widzi silny związek pomiędzy światłem i lampami a dzisiejszą architekturą, oświetleniem pomieszczeń w ogóle. taka była pierwotnie architektura klasycznego modernizmu od miesa van der rohe’a po wciąż działającego harrego seidlera czy przedstawicieli formalnego, geometrycznego gestalkonzept. mies van der rohe był bardzo zainteresowany emanacją swojej architektury, również w nocy. to, co zrobił, nie było zwykłą instalacją świetlną, podświetlone ściany i podłogi stawały się świecącymi powierzchniami.

do jego świata z trawertynu i brązu, jak na przykład w seagram building, pasował brązowawy odcień. na początku naszej współpracy z ERCO preferowaliśmy więc brązowawą szarość, a więc nasz greige. głównie tam, gdzie potrzebowaliśmy ogólnego tła dla naszych wizualizacji, fotograficznych lub rysunkowych prezentacji produktów.

ta szarość już zniknęła. na zewnątrz być może nikt tego nie zauważył. my sami jednak jesteśmy pewni i przekonani, że dzisiaj nie byłby to właściwy kolor dla ERCO.

architektura jest dzisiaj – abstrahując od krótkotrwałych mód, gdzie wszystko jest raz różowe, a raz błękitne – o wiele bardziej spekulatywna, konstruktywna, techniczna, racjonalna, funkcjonalna niż artystyczna architektura prostoty i estetycznej redukcji do koła, kwadratu i trójkąta. piet mondrian nie jest już inspiracją dla architektury. już raczej dźwig budowlany, most wiszący, silnik. dzisiaj architekturę, mamy przynajmniej taką nadzieję, wymyśla się, projektuje, konstruuje, a nie najpierw odczuwa albo zestawia z historycznymi wzorcami estetycznymi.

oznacza to, że trzeba zmienić skalę szarości, od greige do vlau, od odczuwania do myślenia.

vlau jest kombinacją kolorów liliowego i szarego. niebieski i fioletowy należą do obszaru spirytualnego. niebo jest niebieskie. zmierzch jest niebieskawy jak tęsknota i dalekosiężne marzenia. beethoven grał pełnymi kolorami, mozart – odcieniami, często w nastroju szaroniebieskim. szarość, którą mamy na myśli, nie jest neutralna. jest naelektryzowana.

ERCO ma więc dzisiaj inną skalę szarości, zrodzoną ze starań, by pogodzić wymogi formy i procesu. firma się zmieniała. relacja między światłem i architekturą jest inna. architektura istnieje zarówno w dzień, jak i w nocy dzięki światłu. nie ma ciemnej architektury.

jakiego światła i jakich lamp potrzebuje dziś architektura? to jest problem, który ostatecznie prowadzi do podjęcia decyzji, że musimy jednak zamiast greige użyć vlau. i nie jest wykluczone, że poszukując adekwatnej odpowiedzi na pytanie o to, co chcemy, i o to, co powinniśmy, znajdziemy nowy odcień szarego. ale na razie jesteśmy zadowoleni z vlau i widzimy, że sprawdza się on na rozległym polu.

w podobny sposób zastanawiamy się ciągle nad wszystkim. logogram to proste estetyczne zjawisko, prosta odpowiedź na wysokie, złożone oczekiwania. chcieliśmy przemienić światło w typografię. i to w pewnym stopniu dosłownie, nie symbolicznie.

symbolicznym rozwiązaniem byłoby znalezienie czegoś, co przedstawiałoby jakieś źródło światła, na przykład lampę albo słońce, jak robi to wielu z tych, którzy muszą stworzyć firmie oświetleniowej jakiś image. nie, my chcieliśmy mieć światło w postaci struktury i chcieliśmy, żeby światło jako fenomen było typografią, w postaci szeregu liter, chcieliśmy stworzyć medium w jego komunikatywnej formie, światło jako pismo.

w żargonie specjalistycznym powiedziano by, że poszukiwano rozwiązania syntaktycznego, a nie semantycznego. syntaktyczny oznacza, że chodzi o jakieś strukturalne pokrewieństwo, a nie symboliczne, mniej lub bardziej naciągane obrazowanie.

ani ręce złożone w modlitwie autorstwa dürera, ani strzelista architektura gotyku nie są symbolami religii. kierkegaard wybrałby raczej symbol samotności.

logogram ERCO jest naszym zdaniem jasnym przekazem. jest tak prosty, że nie widzimy żadnego powodu, żeby go podważać. w designie nie wolno się bać najprostszych rozwiązań, jeśli trafiają w sedno. tylko

ozdoba i dekor są skomplikowane. dla grafika najważniejszy przykład emblematu to czerwony punkt na białym tle. symbol japonii. nie można tam już nic dodać, nic ująć. choć jest to tak proste, że już prościej nie można.

poruszamy się tu w obszarze znaków i ich funkcji. ale mowa składa się nie ze słów, lecz ze zdań, wypowiedź to najmniejsza jednostka myślenia. trzeba znaleźć korelację co najmniej dwóch elementów, żeby zbudować wypowiedź. słowo jest nieme. świat składa się ze stanów rzeczy, one znajdują odzwierciedlenie w wypowiedziach, w zdaniach.

dane przedsiębiorstwo nie chce się jedynie pokazać, chce także obwieszczać. chce się artykułować. szczególnie, jeśli sprzedaje nie tylko produkty, które stoją, lecz także produkty, które coś robią, w jakiś sposób służą, są stosowane w pewnych procesach, mają dynamiczny status. jeśli chcemy dla firmy, która zamierza się promować, stworzyć jakąś artykułacyjną przestrzeń, to nie wystarczy dać do dyspozycji tylko słowa. za proponować jedynie znaki. trzeba stworzyć jakąś formę języka, wizualny i werbalny język firmy.

żeby stworzyć język werbalny, też nie wystarczy zastanowić się tylko nad dobrą niemieczyną, trzeba wniknąć w obszar oceny dobrej komunikacji. w obszarze wizualnego języka poruszamy się na niezbadanym terytorium. jaki jest język znaków danego przedsiębiorstwa?

w tym miejscu czujemy się jak adam w raju, który nadawał rzeczom imiona.

firma informuje o produktach, o ich zastosowaniu, o składzie, o ich ilości, o ich działaniu, o niezawodności działania, o nakładzie i korzyściach, o ograniczeniach zastosowania, o wytrzymałości, o zużyciu energii, a na koniec jeszcze o cenie i kosztach.

jak to powiedzieć?

refleksja na ten temat prowadzi do wykształcenia się własnego języka firmy. jest on tak indywidualny i autonomiczny, jak aramejski w stosunku do tureckiego. na szczęście język wizualny jest na płaszczyźnie międzynarodowej bardziej zrozumiały niż języki werbalne, co oznacza, że obraz ma pierwszeństwo przed słowem, w przeciwieństwie do naszej dzisiejszej kultury informacyjnej.

ten język prezentuje się w różnych mediach. ERCO ma nawet własne, ukazujące się regularnie czasopismo. ten język wyraża się w różnych

layoutach. layout jakiegoś reportażu jest inny niż layout jakiegoś katalogu, poza tym ten język wyraża się na określonym zdjęciu, w określonej filozofii wizualnej prezentacji. tylko wybrani fotograficy mają dostęp do firmy.

cztery kryteria doboru zdjęć:

- po zdjęciu nie można poznać, że było ustawiane, robione lub manipulowane. może być wiarygodne tylko wtedy, kiedy fotograf zniknie ze zdjęcia.
- zdjęcie nie powinno pretendować do dzieła sztuki, a więc występować jako cel sam w sobie. to, co się liczy, to przybliżenie się do tego, co zdjęcie przedstawia.
- zdjęcie nie powinno stwarzać poczucia obcości. zdjęcie to komunikatywny przekaz. musi być precyzyjne, trafiać we właściwy moment.
- zdjęcie jest odzwierciedleniem stanu rzeczy. musi przedstawiać rzecz uchwyconą w działaniu. musi uchwycić proces, przebieg, rozwój.

te założenia nie brzmią jakoś szczególnie ambitnie. ale jest niewiele fotografów, którzy potrafią im sprostać. zrealizować coś najoczywistszego to także sztuka. nasz świat nabrał tak dziwnych cech, że coraz trudniej zdobyć butelkę dobrego wina albo ciemny chleb. albo dobre zdjęcie.

przeważnie zdjęcia są wymuszone, nadambitne, popisowe, ustawiane, upiękzone.

stworzenie wizualnego języka jest złożonym procesem, a dyskusja na ten temat wewnątrz firmy do dziś nie została zakończona. wiemy raczej, jak powinny wyglądać wypowiedzi na temat pojedynczego produktu, jednak otwarte pozostaje dla nas wciąż pytanie, w jaki sposób produkt powinien się ukazać w reklamie, w przestrzeni publicznej. poglądy są rozbieżne. ale pomysły rodzą się poprzez artykułowanie różnych stanowisk i ocen.

nie jest to walka o pozycje, to jest polemika wokół pytań, na które nie ma jeszcze odpowiedzi. także firma może stać na pierwszej linii rozwoju kultury, na przykład w kwestii, jakie języki wizualne należałoby stworzyć, żeby utrafić w coś werbalnie niewyraźnego. przede wszystkim chodzi o to, żeby unikać fałszywych tonów. w firmie ERCO za wizualny język odpowiada człowiek pochodzący z zagłębia górniczego, który po każdym górniku pozna, czy kręci, naciąga i udaje.

łatwo wykazać, że nasze biuro zrobiło bardzo wiele dla rozwoju nowych języków wizualnych, oprócz werbalnej formy promocji. piktogramy na lotnisku we frankfurcie i na igrzyskach olimpijskich stały się międzynarodowym językiem znaków, dziś są czymś zupełnie oczywistym. kilkadziesiąt lat temu jeszcze ich nie było. informacje trzeba było sobie przyswajać, czytając.

mogą to być jedynie wskazówki, na jaki teren wkraczamy, gdy jakaś firma poszukuje zgodności między tym, co ma być, i tym, jak miałoby to wyglądać, między tym, co ma się do powiedzenia, a pytaniem, w jaki sposób dociera to do innych, jak to wygląda.

wizerunek firmy nie obejmuje, niestety, pytania, jak to działa do wewnątrz. zazwyczaj patrzy się na oddziaływanie zewnętrzne. może trudno w to uwierzyć, ale tak jest, wszystkie maszyny w firmie ERCO zostały przemalowane albo wciąż są przemalowywane. powstał nowy świat pracy. precz z fabryką, witaj laboratorium, precz z siłą, witaj inteligencjo.

firma nie jest dostawcą spektakularnych źródeł światła, pięknych lamp, czegoś na kształt technologicznego słońca lub monstrancji, lecz inteligentnych rozwiązań oświetleniowych. a więc pracownicy muszą także pracować w inteligentnie stymulującym środowisku. pomieszczenia robocze w ERCO nie leżą już w starej fabryce ani w tej pięknie kolorowej, w której podobno tak dobrze się pracuje.

również i w tym miejscu pojawia pytanie o zgodność architektury własnych budynków z kulturą przedsiębiorstwa. fabryki ERCO pochodzą z różnych czasów i wynikają z różnych koncepcji firmy. za każdym razem, gdy trzeba zbudować coś nowego, powraca pytanie: jak to ma wyglądać?

naturalnie można by było zatrudnić architekta i go poprosić, by zaproponował najlepsze rozwiązanie i, w zależności od jego sławy i metody pracy, uchwycił ducha czasu. w ERCO to nie jest możliwe. chodzi bowiem o pytanie, jaki wizerunek jest zgodny z kulturą firmy w danym momencie, jaki wizerunek jest zgodny z koncepcją designu, kulturą komunikacji? architektura jest częścią wizerunku.

w ten sposób więc doszło o tego, że przy okrągłym stole, w najwyższym położonym miejscu w przedsiębiorstwie, najróżniejsi ludzie omawiają kryteria optymalnej autoprezentacji poprzez budynki firmy. wybiera się kilku odpowiednich architektów, prosi o przedstawienie ich sposobu

myślenia i konfrontuje z programem, zarówno pod względem funkcji budynku, jak i jego wyglądu. prezes formułuje kilka założeń i objaśnia, czego oczekuje. ostatnio przyszło mu do głowy, że jego budynek ma być jak „kombinezon roboczy dla centrum technologicznego”. z punktu widzenia przedsiębiorstwa całkiem ładne i sympatyczne sformułowanie, które mogłoby nawet być inspiracją dla dzisiejszej teorii architektury, mającej więcej wspólnego z ubraniem i wzorem materiału. teraz, po zakończeniu zadań związanych z budową, także i architekt został przyjacielem domu, a nie tylko odbiorcą zlecenia, któremu pięknie podziękowano za pracę. traktowano go jak kogoś, kto współmyśli, współmyśli kategoriami przedsiębiorstwa: jakiego rodzaju architektura odpowiada statusowi firmy?

konwencjonalnie rozumiane corporate identity postawiłoby pytanie o graficzne elementy, takie jak krój pisma i typografia. możemy to w tym miejscu pominąć, ponieważ zastosowanie pisma to nie jest ostatni krzyk mody. jest niewątpliwie przedmiotem godnym zastanowienia, ale nie w ramach modnie rozumianego designu. w ostatnim czasie tak przewalutowano ten problem, że w efekcie powstały nowe typy pisma, ponieważ zaawansowany design może manifestować się również w piśmie. sprawa jest w toku. może jutro ERCO wystąpi z nowym własnym krojem pisma.

design to procesy życiowe przedsiębiorstwa, jeśli zamierzenia mają się konkretyzować w faktach i zjawiskach. to, czego się chce, powinno zaistnieć. potrzebna jest do tego technologiczna oferta, ale przede wszystkim forma, w jakiej ta oferta ma się pojawiać.

design jest, obok gołych liczb ekonomii, esencją przedsiębiorstwa. to nie jest płaszczyk. to centrum kultury przedsiębiorstwa, ośrodek innowacyjnej i kreatywnej pracy nad realizacją celów firmy.

warsztat, w którym się nad tym pracuje, jest również medium, z którego wyrasta filozofia firmy. takie sformułowanie wymagało odwagi: „nie robimy lamp, robimy lepsze światło”. oznacza to, że o ile firmy oświetleniowe robiły ładne lampy, od żyrandoli po lampki-tulipany albo po nowocześnie wystylizowane reflektorki à la hollein albo sottsass, o tyle ERCO chce produkować lampy, których zadaniem jest dawać światło, ale właśnie nie jako poskładany z elementów produkt techniczny, lecz jako techniczne wrażenie, które doskonale odnajdzie się nawet w sali reprezentacyjnej japońskiego cesarza.

lepsze światło, nie lampy. albo lampy dające lepsze światło – to jest koncepcja firmy. mogłaby to być także, odpowiednio przeformułowana, koncepcja produkcji przemysłowej w ogóle. to nie produkt się liczy, lecz jego usługa, jego w pełni rozwinięta postać, jego zastosowanie. dodatkowo produkt nie powinien być celem samym w sobie jakiegoś zdarzenia, lecz obrazem swojej funkcji. znalezienie go jest częścią kultury.

marzeniem dzisiejszego designera jest zrobienie samochodu. ale czy o samochodach myśli się przez pryzmat ich funkcji? jako elementach systemu dróg? samochody wciąż są wysoce wystylizowaną demonstracją prestiżu, ocenia się je w dzisiejszej sieci dróg nie pod kątem ich funkcji. są marzeniem. ich wizerunek nie jest wizerunkiem ich samych, gdyż wtedy wyrażałby ich zadanie, one są symbolem. do diabła z symbolami. wróćmy do rzeczy samej w sobie.

słowo symbol możemy wymazać ze słownika. sztuka może się skłaniać ku symbolom. świat bardziej ludzki z inteligentną ofertą, jaką mamy do wykonania, musi trzymać się rzeczy.

swoboda grafika

grafik to jeden z ostatnich wolnych zawodów, który nie jest wciśnięty w gorset profilu zawodowego i tym samym norm oraz wytycznych. nie ma ścieżki zawodowej, na której państwo by mu towarzyszyło, przeprowadzając egzaminy i kontrole, a tym samym oczywiście nadawało dyplomy i nagrody, odznaczenia i tytuły. grafik jest grafikiem. jest tym, co potrafi.

u architektów jest już inaczej. architekt chce nie tylko dobrze budować, chce być także inspektorem budowlanym, nadinspektorem budowlanym, rządowym konsultantem ds. budownictwa albo profesorem. i może to wszystko osiągnąć tylko wtedy, gdy państwo określi, jak należy rozumieć architekturę jako zawód. państwo ma wyłączność na przyznawanie tytułów i stopni.

dzisiaj zawód architekta jako taki jest pod ochroną, budować może jedynie ten, kto posiada tytuł architekta. a taki tytuł jest przyznawany przez państwo. jeszcze przed dwudziestu laty każdemu wolno było budować swój własny dom. musiał tylko dostarczyć dokument, że dom jest zgodny z przepisami budowlanymi i że się nie zawali. wtedy sam mogłem rysować projekty budynków w rotis. powiatowy inżynier budowlany bez problemu wydał na to zgodę. kiedy niedawno chciałem powiększyć jeden z domów, w tym samym stylu, w jakim został wybudowany, musiałem wziąć architekta, procedura wydawania zezwolenia przeszła przez

miasto i powiat, aż po prezydium rządu krajowego. całość została odrzucona, przeszła znów przez wszystkie instancje i została w końcu zaakceptowana. zajęło to rok.

grafikiem zostaje się dzięki swoim umiejętnościom. graficy nie mają tytułów, podobnie jak pisarz lub piosenkarz rockowy. nie ma podpisarza i nadpisarza, nie ma dr. literata. a prof. pisarz to, jak do tej pory, jakiś nonsens.

jest raczej odwrotnie, jeśli kto próbowałby pokazać swój tytuł w nagłówku listu, na wizytówce, na tytułowej stronie książki albo na szyldzie przy drzwiach, byłby traktowany niezbyt poważnie. podejrzewano by go, że musi wysuwać swoją rangę przed swoje umiejętności. na tabliczce przy drzwiach tomasza manna, który, trzeba to przyznać, przykładał wagę zarówno do pozycji, jak i umiejętności, było napisane: tomasz mann.

mianowanie pisarza przez państwo do dziś wydaje się wypaczeniem kulturowej wolności. pisarz z państwowym tytułem byłby śmieszną postacią. ale bądźmy ostrożni, państwo już nad tym pracuje, by wpływać, najpierw za pomocą honorowych tytułów, na mianowanie w dziedzinie literatury. i na pewno znalazłby się niejeden autor, który w ramach państwowej hierarchizacji w formie profili zawodowych dałby zrobić z siebie nadpisarza lub rządowego pisarza, już choćby z tego względu, że wówczas rozwiązałyby się wszystkie jego problemy finansowe. mógłby zostać pracownikiem budżetówki.

w muzyce związek pomiędzy zawodem i państwem jest znacznie ściślejszy niż w literaturze. kto jest dzisiaj jeszcze wolnym muzykiem? może nauczycielka gry na fortepianie, mieszkająca za rogiem.

dlaczego literatura miałaby być z tego wyłączone? podobnie jak dla inspektora budowlanego, nadinspektora, konsultanta rządowego i profesora, tak i dla pisarza istniałyby jasno określone stopnie uposażenia. dlaczego, zapytałby minister kultury, pisarze muszą tworzyć na granicy minimum egzystencjalnego, bliscy samobójstwa, jak taki rilke, musil czy traktl?

ostatnio staje się powoli zwyczajem, że autorzy nie pojawiają się już na okładkach książek wyłącznie ze swoim nazwiskiem, ale także ze swoim tytułem. friedrich schiller był profesorem historii, ale naraziłby się na śmieszność, gdyby *marie stuart* zapowiedział, podpisując się „profesor friedrich schiller”. nie mógłby sobie wręcz pozwolić na jakąkolwiek sugestię

dotyczącą działalności akademickiej, nie wzbudzając podejrzeń, że nawet jako wolny pisarz jest na łożdzie (co rzeczywiście miało miejsce, wystarczy spojrzeć na jego rozwój od *zbójców* po *wallensteina*).

również malarze, malarze artyści nie przedstawiają się ostatnio w nagłówkach listów tylko imieniem i nazwiskiem, lecz pełnym tytułem. ale coś by dla nas znaczył profesor michelangelo albo profesor picasso. le corbusier odrzucił tytuł profesorski, ponieważ z pewnością wyczuł, że jego antyakademicka architektura, jego architektura niezależnych, indywidualnych projektów otrzymałaby błogosławieństwo oficjeli, a więc stałaby się drugorzędna, akademicka. tytuły umniejszają w tym przypadku godność autonomicznego działania i samodzielność kreatywnych impulsów.

z pewnością nie jest jakąś szczególną zasługą grafików, że do tej pory nie mają oficjalnego, określonego przez państwo profilu zawodowego, a tym samym żadnych dyplomów i tytułów. prawdopodobnie po prostu o nich na razie zapomniano. wiele osób już nad tym pracuje, żeby to zmienić. to też jest jakiś powód, żeby maksymalnie wykorzystać wolność, jaka jest człowiekowi dana, gdy może wykonywać swoją pracę tylko we własnym imieniu.

nie jest to przy tym jedynie kwestia kulturowej godności, móc wykonywać swoją pracę jako wolna, niezależna, niezwiązana, nie-uzależniona, nie-zorganizowana osoba, jedynie zgodnie z własnymi zasadami myślenia i odczuwania, to jest także kwestia optymalnej wydajności.

mój lekarz, któremu od lat jestem niezwykle zobowiązany, był ostatnio bardzo rozgoryczony, że jego zawód staje się coraz bardziej pusty. jest szanowanym lekarzem pracującym w jednym ze szpitali. opowiadał mi, że dawniej mógł w pełni poświęcić się swoim pacjentom. chorobę rozumiał jako problem człowieka, jednostkowego losu. dzisiaj połowę czasu przeznaczają na dokumentację potwierdzającą, że spełnia normy i wytyczne, jak pachotek wysłuchuje wciąż nowych dyrektyw i ciągle musi wczytywać się w język nowych formularzy. jako szanowany lekarz musi słuchać zaleceń urzędników z ubezpieczalni, że z powodu błędów powinien na nowo wypełnić druki. mój zawód jest martwy, twierdzi. żadnemu z moich dzieci nie doradzałem, by zostali lekarzami. medycyna stała się perfekcyjnym systemem norm i nakazów, wydajności i kontroli, transformacji i przenosin, supermaszyną, w której lekarz, kiedyś ukoronowanie medycyny, jest

dziś jedynie trybikiem. oczywiście, ma jeszcze jakieś pole manewru, ale służy ono do dostosowywania się, a nie do kreatywności, podejmowania inicjatywy czy rozwiązywania problemów.

mówi to nam o dwóch rzeczach. po pierwsze, patrząc bardzo ogólnie, ma się mniej czasu na to, od czego się jest. a po drugie zmieniła się także jakość właściwej pracy. nie jest się już wolnym lekarzem, jest się kimś obserwowanym i kontrolowanym.

nie jest to zresztą zjawisko występujące tylko w państwowej służbie zdrowia, na uniwersytetach nie jest inaczej, a kto się orientuje w sytuacji centralnie sterowanych dużych organizacji gospodarczych, może napisać książkę o tym, do czego prowadzi biurokracja.

graficy są jeszcze wolni. oddychają wolnym powietrzem rzeczywistych umiejętności. stymulacja ich pracy bierze się z ich własnej działalności. nawet mistrz malarski, malarz pokojowy ma swoje normy kształcenia, jest zobowiązany do udokumentowania osiągnięć, stopnie rozwoju zawodowego musi potwierdzić egzaminami i oficjalnymi świadectwami, co siłą rzeczy nadaje zatrudnionym egzaminatorom jako państwowym organom administracyjnym o wiele większe znaczenie niż samemu mistrzowi malarskiemu.

bardzo możliwe, że malarski biznes rozkwitałby doskonale sam z siebie, bez państwowych organów nadzoru. teraz już każdy umie sam wytapetować lub pomalować pokój, ale co by się stało wtedy z urzędami? co by się stało z prawem nowoczesnego państwa do porządkowania wszystkiego poprzez regulacje, wszystkiego łącznie z naszą świadomością historii?

grafik nie jest jeszcze ograniczony żadnymi formularzami, zbiorami norm, opisami profilu zawodowego i odpowiednim personelem kontrolującym. obecnie nie musi nawet należeć do żadnej organizacji zawodowej. jeszcze nie. każdy może nazwać siebie grafikiem. nasz zawód jest dostępny dla każdego. to jest niemalże wzniosłe uczucie. gdzie jeszcze można znaleźć coś takiego?

ale kiedy grafik zgłasza na przykład wnioszek o zakwalifikowanie do grupy podatkowej wolnych zawodów, to państwo już chce wiedzieć, czy jest wykwalifikowanym grafikiem. tu zaczynają się problemy. państwo nie wierzy, że jest się grafikiem, kiedy ktoś sam o sobie stwierdza, że jest grafikiem. o tym, co to znaczy grafik, co się rozumie samo przez się, państwo

nie ma pojęcia i nie chce go mieć. mogłoby uwierzyć tylko wtedy, gdyby dana osoba miała zdany jakiś oficjalny egzamin albo mogła przedłożyć jakieś oficjalne potwierdzenie. kiedy kładzie się przed urzędnikami książki, w których znajdują się informacje o wykonanych pracach graficznych, to odsuwają je od siebie. państwo nie chce mieć rozumu, chce być poprawne w ocenie swoich przepisów. a tam, gdzie nie ma przepisów, trudno osądzać, czy zostały spełnione czy nie.

na szczęście państwo zatrudnia od pewnego czasu profesorów, którzy nauczają, czym ewentualnie może być grafika. jeśli wydadzą dla kogoś urzędu opinię, jest od biedy akceptowana, ale najczęściej z zastrzeżeniem, że jest to mniej lub bardziej subiektywna opinia. gdzie zatem jest poświadczony przez państwo profil zawodowy? w rzeczywistości leży nie tylko w interesie państwa, by w końcu także wśród grafików ustalić jakiś porządek. również organizacje zawodowe i stowarzyszenia obiecują sobie jakąś wartość dodaną, jeśli będą mogły współdecydować, kto jest, a kto nie jest grafikiem. i oczywiście powstałyby wówczas stopnie i tytuły zawodowe, ku zaspokojeniu najbardziej ludzkiej i nawet nie tak bardzo godnej potępienia słabości, a mianowicie próżności. przy czym, kiedy taki system zostanie już wprowadzony, będzie można sobie od pewnego stopnia zaszerzegovania mniej lub bardziej spocząć na laurach, podobnie jak rządowy konsultant budowlany, no bo przecież człowiek nie może ciągle się głowić aż do późnej starości.

ale jak na razie grafik nie musi nawet kończyć jakiegось państwowej szkoły. grafikiem jest ten, kto potrafi wyrażać za pomocą znaków i obrazów świat oraz to, co się w nim dzieje, to ktoś, kto potrafi nie-widoczne uczynić widocznym. to działalność z zakresu wysokiej kultury. jej znaczenie można sobie uzmysłwić, śledząc na przykład, jak ludwig wittgenstein uczynił centralnym punktem swojej filozofii różnicę pomiędzy „sagen” i „zeigen”, „powiedzieć” i „pokazać”. słowo „zeigen”, „pokazać”, zawiera w sobie słowo „zeichnen”, „znak”. a graficy zajmują się dosłownie różnicą pomiędzy „sagen” i „zeigen”, „powiedzieć” i „pokazać”, pomiędzy cyfrową i analogową informacją.

czyż to nie jest cudowny stan, że nie trzeba nawet kończyć państwowej szkoły, żeby móc pracować w centrum dzisiejszych problemów kultury? co można powiedzieć, co można pokazać?

w rotis pracują graficy, którzy zdobyli graficzne wykształcenie na jednej ze szkół wyższych, obok takich, którzy uczyli się tylko liczyć i pisać. wiemy, że szkoły mogą wspaniale pomóc. ale niekoniecznie. mogą także wprost przeciwnie – zniszczyć.

być grafikiem to naprawdę rzadki przywilej. kto jest jeszcze tak wolny i w tak niewielkim stopniu uwiązany, że może rozwijać swój zawód tak po prostu z siebie? żeby osiągnąć ten królewski stan, nie wolno oczywiście wpaść w pułapki zastawione przez państwo, mające na celu dopasowanie także i tego zawodu do zakresu swoich, pełnych dyrektyw, kompetencji.

pędzimy wielkimi krokami w kierunku nowej formy państwa totalnego, które niczym deus ex machina reguluje całe życie swoich obywateli. to jest forma zarządzania, którą umożliwia technologia komputerowa, totalna transparentność otoczenia obserwowanego z centrum. drogi do takiego państwa nie nazywają się przymus i panowanie, lecz tytuły i dochody.

pułapki zastawione na grafików i wszystkich tych, którzy mogą jeszcze pracować z własnej potrzeby, są bardzo subtelne, ale skuteczne. ktoś odmówiłby państwowych zaszczytów.

państwo rozdaje ordery, tytuły profesorskie, honorowe doktoraty. kto by się chciał tam dopatrywać jakiejś pułapki? kto nie chciałby zostać profesorem?

nie zawsze udaje się przejrzeć socjologię zaszczytów. radość, publiczne uznanie, zaspokojenie próżności są tutaj dominujące, nie starcza już bystrości umysłu, by dostrzec rzeczywiste zamiary i mechanizm działania.

do czego są potrzebni państwu bohaterowie? gdyby ich nie było, państwo nie mogłoby prowadzić wojen. pojedynczy żołnierz nic nie ma z tego, że jego kraj zdobędzie nowe terytorium. po wojnie wraca do domu i wykonuje swoją pracę. wojna jako taka nic mu nie daje. ale jeśli do domu przyniesie order...

jak się robi bohaterów? odznaczając ich. czym? orderem, zwyczajnym małym kawałkiem blachy, dyplomem, uściskiem dłoni, przede wszystkim przez publiczną nominację, przez awanse i tytuły. to są wszystko rzeczy, które nic nie kosztują.

niejeden żołnierz bił się dzielnie, nie zważając na swoje życie, poświęcał się dla kompanów, swojego oddziału, pozostał jednak tylko w pa-mięci tych, którzy znają jego historię. jeśli został przyjęty do grona tych,

ktorzy wojnie przypisują większe znaczenie, do grona bohaterów walczących za ojczyznę, wynikające z tego zaszczyt i honor to coś najwyższego, co człowiek może osiągnąć, ceremonia to nic. fabrykowanie bohaterów nie kosztuje państwa nic, ale dzięki temu zyskuje ono gotowość innych, by również stać się bohaterami. zyskuje ludzi na potrzeby swojej wojny. wkrótce nie byłoby wojen, gdyby państwa wynagradzały swoich bohaterów materialnymi wartościami, na przykład dożywotnią rentą będącą odpowiednikiem honorów, o które się walczy.

państwo przyznaje honorowe profesury ministerstwa kultury z jednej strony na pewno po to, by uhonorować osiągnięcia. jeśli się jednak przyrzeć dokładniej, kto dostaje takie zaszczyty, można nabrać wątpliwości, czy kryje się za tym jakaś zasada. zazwyczaj nadający honory sam się bardziej wyróżnia niż uhonorowany, a potem każdy uhonorowany staje się wobec honorującego jeszcze bardziej uprzejmy. państwo byłoby zwykłym urzędem administracyjnym, jak poczta, gdyby nie przyznało sobie prawa do rozdawania tytułów i orderów. w ten sposób staje się zwierzchnikiem, autorytetem, który ustanawia wartości.

za pomocą tytułów i zaszczytów państwo zakradło się do cechu grafików. widocznie dzisiejszemu państwu jest nie w smak, kiedy ludzie robią to, co chcą. wszystko powinno służyć dobru wspólnemu. zakłada się przy tym, że jest tylko jedna instancja, która może mówić, co jest dobrem wspólnym. to państwo chce decydować o każdym zawodzie, także grafika, co jest w nim słuszne, a co nie.

my graficy jesteśmy jeszcze w społeczeństwie wolną dziką zwierzyną. nie żyjemy w zagrodzie. i bardzo to sobie cenimy. na własną rękę dochodzimy do tego, czym jest grafika, i sami próbujemy określić, w jakim kierunku powinna się rozwijać. ta autonomia działania jest jak wysokogórskie powietrze. najprawdopodobniej jest nawet warunkiem prawdziwej kreatywności, kreatywności odczuwanej jako naturalny wzrost, żądny realizacji własnych, przez nikogo niesterowanych projektów. przy czym swoboda działania jest rozumiana jako warunek poczucia bezpieczeństwa i zaufania do samego siebie, podstawowy warunek rozwoju umiejętności.

można udowodnić, że designerzy staną się kreatywnie mniej wydajni, kiedy podejmą akademicką działalność i zwiążą się państwową edukacją. pojęcie „urzędnik państwowy” jest synonimem nie-twórczych

zachowań, wypalonego ognia. już sam lęk przed krytyką studentów zmusza do przystosowania.

wolność stymuluje. w państwowej akademii i szkole wyższej ogromną część czasu i energii absorbuje utrzymanie aparatu administracyjnego. pozostaje niewiele wolnej przestrzeni dla fantazji i niczym nieograniczonego projektowania.

wiemy, że nasza wolność jest zagrożona. godne polecenia jest więc nieprzystępowanie do żadnych organizacji zawodowych, które z kolei potrzebują wykazów członków dla uzasadnienia swojego istnienia. zazwyczaj opłaca się składki na sekretariat i na zarząd. na więcej niż na autoprezentację tych organów z reguły nie wystarcza pieniędzy, zbiera się może jeszcze coś na darmowy udział wymienionych organów w kongresach, podczas gdy pozostali członkowie za radość z ponownego spotkania z kolegami muszą płacić z własnej kieszeni. takie stowarzyszenia grzeją się w państwowym słońcu i knują na swój sposób razem z nim, jak by tu z grafika uczynić oficjalny zawód. wiele takich stowarzyszeń powstało, by realizować szczytne kulturalne cele. ale także i one potrzebują pieniędzy. a oprócz odznaczeń i zaszczytów państwo ma jeszcze drugi kuszący środek, którym wabi wszystkich do siebie. z podatków, które mu płacimy, przygotowuje wedle swego widzimisię subwencje. a które stowarzyszenie, który instytut działa dzisiaj jeszcze bez państwowej pomocy?

w rotis strzeżemy naszej swobody wolnego działania jak żrenicy oka i rozwinęliśmy szósty zmysł, którym sprawdzamy wyznania miłości, czy nie są czasem wabikiem, dzięki któremu można by nas było włączyć pod dyrygenturę dzisiejszego państwa totalnego. na nasz mały instytut nie przyjmujemy ani profesorskich tytułów, ani państwowych środków.

nie twierdzimy, że mamy do czynienia ze złym państwem. poza obszarem wszelkich klasyfikacji państwo jako państwo jest czymś złym, jeśli ingeruje w sferę nieograniczonego rozwoju, gdzie kreatywność to niczym niezakłócona i niekontrolowana praca. kiedyś rankiem nadeszły dwie propozycje powołania na jakże dźwięczne stanowisko profesorskie. pięknie jest móc żyć w atmosferze pracy, w której takie pomysły odfruwają w porannym świetle jak kartka papieru porwana przez wiatr.

niedawno przeleciał wokół ziemi bez tankowania lekki samolot. trójka ludzi, która wymyśliła i zbudowała ten samolot, odrzuciła państwowe

dotacje. sami zdobyli na to pieniądze. jest w tym spirit, duch. to jest intelektualny sport.

zdecydowanie, niezłomnie, z żelazną dyscypliną odmawiamy państwu wszelkich kompetencji w sprawach grafiki. każdy z nas wie więcej niż ono, każdy. to jakiś niezrozumiały pomysł, żeby państwo miało cokolwiek wspólnego z naszą pracą. a ponieważ państwo kocha tylko tych, których może otoczyć ramionami, rezygnujemy z jakiegokolwiek usługi miłosnej. ma to swoje wady.

mistrz malarski, o którym wcześniej była mowa, może kształcić uczniów. ma potwierdzenie, że działa zgodnie z wytycznymi państwa. my nie mamy takich wytycznych i potwierdzeń. a więc nie mamy prawa kształcić. takie perfekcyjne jest to państwo. z jednej strony oferuje nam za tylko jedną z naszych prac krzyż zasługi pierwszej klasy. z drugiej strony nie mamy prawa nikogo kształcić. pomijając oczywiście tych, którzy mogą sobie pozwolić na rezygnację ze świadectw. a kogo dzisiaj na to stać? tych, którzy stawiają na siebie. a nie należą oni do najgorszych.

nowe pismo

po co komu właściwie nowa czcionka? to uzasadnione pytanie. po wynalezieniu składu fotograficznego zamiast stosowania ołowianych liter liczba krojów pisma skokowo wzrosła. nietrudno nanieść na nośnik danych dowolną ilość tekstu, a następnie skopiować je na papier fotograficzny lub film. większość metod drukowania i tak zadowala się dziś matrycami fotograficznymi lub filmowymi.

dlaczego więc miałyby się zwiększać inflację krojów pisma przez tworzenie nowego? należałoby nawoływać do ascezy, ograniczenia różnorodności w tej dziedzinie.

z drugiej strony można rozważać to zagadnienie z perspektywy pytania, czy rozwój pisma jest dziś zakończony, czy się zatrzymał. czy, jak to się określa w architekturze, należy posługiwać się cytataми. można analizować pismo pod kątem użycia liter, optymalizacji ich czytelności, zamiast, co dzisiaj ma miejsce najczęściej, pod kątem ich jakości formalnych, estetycznej satysfakcji.

myśląc tak, czyli stawiając na pierwszy plan jakość użytkową, można szybko dojść do przekonania, że większość z dzisiejszych krojów pisma nie ma sensu, ponieważ nie nadają się do druku powieści. trudno by się ją czytało i książka szybko zostałaby odłożona. doszłoby się też do przekonania, że także i dobre czcionki nie powiedziały jeszcze ostatniego słowa, ich jakość jeszcze nie jest wystarczająca.

żeby się o tym przekonać, trzeba dokładnie zdefiniować kryteria oceny. pismo trzeba analizować, trzeba je testować w użyciu.

dawno już przestano uważać, że pismo jest dobre wtedy, gdy jest zbudowane na formalnych elementach podstawowych, takich jak koło, kwadrat i trójkąt. tak myślał bauhaus i zasada ta przeważała jeszcze w „futura” rennera. podejmiemy tylko próbę przekształcenia własnego odręcznego pisma zgodnie z tą zasadą. a pismo ręczne jako pismo użytkowe stanowi zawsze dobre pole testowe, żeby się dowiedzieć, dzięki czemu dane pismo jest dobre lub złe. podczas badania, czy dane pismo jest coś warte, najlepiej jest odrzucić wszelki formalny kodeks.

nie powinno się też nadmiernie korzystać z dorobku starych mistrzów. claudes garamond i giambattista bodoni nie zajmowali się kwestią optymalizacji jakości czytania. nie był to po prostu wówczas żaden problem. bez wątpienia mieli oni wycucie pisma odręcznego, analityczne kryteria nie miały dla nich większego znaczenia. wówczas czytano foliały, a nie wydawnictwa kieszonkowe.

interesujący jest rozwój pisma w związku z pojawieniem się wielkich gazet. już w XIX w. rysowano i wycinano wiele krojów czcionek, żeby spełnić wymóg umieszczenia możliwie jak największej ilości tekstu na możliwie jak najmniejszej powierzchni tak, żeby nie ucierpiało na tym czytelność. jeden z najlepszych dzisiaj krojów pisma, „times”, powstał na zlecenie gazety. warto by prześledzić tę epokę pod kątem rozwoju pisma, które jest w głównej mierze przez artystyczną analizę tego czasu traktowane po macoszemu. dostarczyła ona typografii tylu impulsów co konstrukcje żelazne architektury inżynierskiej rozwojowi nowego budownictwa.

nie piękna książka, lecz codzienna gazeta, nie piękna kaligrafia, lecz pismo codzienne są obszarem testowym czytania i pisania, odświeżającym decydujące kryteria oceny, a jeśli potrafi się postawić właściwe pytania, do właściwego rozwiązania już nie jest daleko. myślenia ominąć się nie da. niewiele można osiągnąć w dziedzinie pisma, jeśli się czuje awersję do realizmu.

projektowanie nowego kroju pisma, rozumiane jako krok w rozwoju pisma w ogóle, zaczyna się od sporządzenia katalogu kryteriów oceny, od pytania, o co trzeba pytać.

nie czytamy już tyle co wcześniej. brakuje nam czasu i nastroju. na doświadczenia okazuje się, że media wizualne informują często szybciej i bardziej

kompleksowo niż media słowne. rośnie liczba osób, które w ogóle nie biorą książki do ręki, a zamiast tego czerpią informacje o świecie z telewizora. czy jest możliwe stworzenie pisma, które da się łatwiej i szybciej czytać niż pisma istniejące do tej pory? jak podnieść rozpoznawalność, czytelność, prędkość odczytywania?

dom drukarski maack w lüdenscheidt otworzył w rotis studio, którego zadaniem jest szukanie odpowiedzi na te i podobne pytania. dzisiejsze elektroniczne techniki nie mogą wprawdzie same projektować, ale bardzo dobrze nadają się do tego, by modyfikować wprowadzane czcionki. myślenie to znajdowanie różnic. jeśli więc da się szybko uzyskać modyfikacje danego pisma, można lepiej się nad nim zastanowić. komputer z ploterem nadaje się do tego celu świetnie, czy to jako urządzenie do składania tekstu, czy jako specjalistyczny sprzęt do elektronicznie sterowanego projektowania czcionki.

to stosunkowo długi proces, aż wprowadzi się do komputera koordynaty danej litery wzdłuż jej konturów. ale potem jej pogrubienie lub pocienienie, zwężenie lub poszerzenie, pomniejszenie lub powiększenie, ustawienie prosto lub kursywą to dla komputera łatwe zadanie.

nie da się jednak dzięki temu uniknąć konieczności wcześniejszego rozrysowania każdej litery odręcznie, zanim się ją zdigitalizuje w komputerze. projektowanie to proces analogowy, modyfikowanie – cyfrowy.

ploter to geniusz rysunku. w ciągu kilku sekund rysuje kontur litery na papierze albo wycina ją wysokiej jakości nożem w całości z folii z tworzywa sztucznego. robi to z najwyższą dokładnością, ale tylko w górnym zakresie rozmiarów czcionki, obraz litery w rozmiarze do czytania otrzymuje się poprzez zmniejszenie w procesie reprodukcji. a dopiero w tym rozmiarze litera odśłania w kontekście innych liter swoją jakość. nie czytamy przecież liter, tylko obrazy słów. w ten sposób do kształtowania czcionek dochodzi element, którego nie da się narysować: dystans, odstęp.

ustalenie dobrego odstępu pomiędzy literami jest niezwykle ważne dla jakości czytania. ma rację ten, kto powiedział, że projektowanie kroju pisma polega na stworzeniu właściwej równowagi pomiędzy czernią a bielą. pozytyw jest definiowany przez negatyw, negatyw przez pozytyw. czerń i biel mają to samo znaczenie.

komputer nazywa się fritz. znamy go już długo. najpierw pomagał on monice w rysowaniu struktur na dekoracyjne papiery pakunkowe. teraz może się ona oddawać swej wcześniejszej działalności i razem z barbarą klein rysować pisma, balansować czerń i biel.

świat jako projekt

można postrzegać świat jako niezmienny, ustalony kosmos, zastany stan, do którego dołączamy. tak widział to antyk, czy to w jego realistycznej, czy idealistycznej szkole. tak widziało to średniowieczne chrześcijaństwo, ale też i angielscy empiryści.

można rozumieć świat jako proces stawania się. człowiek włącza się w ten proces w chwili narodzin. model statyczny zastępuje się kinetycznym. tak nauczyliśmy się postrzegać świat od lamarcka i darwina i tak chcemy go – pod wpływem behawioryzmu i etologii – postrzegać dzisiaj.

i można rozumieć świat jako projekt.

jako projekt – to znaczy jako produkt cywilizacji, jako świat ukształtowany i zorganizowany przez człowieka. wówczas świat ten jest światem zastanej przyrody oraz światem udanych i nieudanych projektów. natura staje się częścią tego świata i musi się dostosować.

jeszcze dla goethego na świat składały się przyroda i historia, a filozof z królewca uznawał tylko dwie domeny filozofii: domenę natury i domenę wolności.

kiedy dziś otwieramy gazetę opisującą jeden tylko dzień, mowa w niej o autach i rakietach, o samolotach i tunelach tranzytowych, o fabrykach i taśmach montażowych, o perfumach i szkodliwych substancjach, o stadionach piłki nożnej i wielopoziomowych parkingach, o ubraniach

i klinikach, o kolejach żelaznych i ciągnikach siodłowych, o satelitach i rowerach górskich, o nouvelle cuisine i górach śmieci, o bombach atomowych i muzeach, o festiwalach i wojnach, o nadwyżkach w produkcji masła i premierach filmowych, o zatruciu wód gruntowych i pokazach mody, o fckw i ozonie, o sztucznych lodzie i truciznie na szczury.

świat, w którym żyjemy, to świat przez nas stworzony. wszyscy byli przerażeni, kiedy darwin stwierdził, że człowiek pochodzi od małpy. było to więcej niż przerażenie tym, iż postawiono na równi małpę i człowieka. to się faktycznie może nie podobać. darwin cierpiał z powodu potępienia poglądu, którego wcale nie był autorem. w rzeczywistości jednak doszedł do wniosków, które były dużo bardziej prowokacyjne, ale nikt się z ich powodu nie oburzał. darwin odwrócił wszystkie zasady objaśniania świata, które odziedziczyliśmy po starożytności, chrześcijaństwie i cywilizacji zachodniego świata.

u darwina zniknął plan, związek przyczyny i skutku w znaczeniu kauzalnych motywacji, zniknęła duchowa zasada kierowania i sterowania. nie było boga jako stwórcy, nie było ducha rządzącego światem. nie należało już szukać przyczyn dla określonych skutków, bo same te skutki są przyczyną rozwoju świata. to, co się sprawdziło, to, co się potwierdziło w użyciu, jest zasadą doboru form egzystencji. rozwojem świata nie kieruje jakiś określony rozum jako zasada sprawcza, jego droga jest ustalana przez zasadę wyboru tego, co efektywne. tak jak każdy daje sobie radę we wzajemnych relacjach z innym i innymi.

przyroda nie jest logiczna, nie jest zdeterminowana. przyroda się bawi i kwestię przetrwania pozostawia praktycznym sprawdzianom, faktem i skuteczności.

jak bawi się natura? nie trzeba się wysilać i próbować zrozumieć zasadę mutacji, żeby dostrzec skłonność natury do gry. widać to już po tym, że nieomal wszystkie organizmy żywe egzystują w dwóch płciach. dokładnie rzecz ujmując, nie ma człowieka jako człowieka, istnieje on tylko jako kobieta i mężczyzna, płciowość jest metodyczną podstawą przemian i rozwoju, inaczej miałyby miejsce ciągłe powtórzenia, stałe repetycje. z mężczyzny i kobiety raz po raz powstaje mężczyzna i kobieta, ale w najprzeróżniejszych formach mieszanych. warunkiem rozwoju w przyrodzie jest zmienność. żeby ta zmienność miała miejsce, świat musi

być dwubiegunowy. odmiany przekazują postęp dalej, bo są poddawane próbom i lepsze z nich pozostają przy życiu. rozwój opiera się na rozdzieleniu bytu na dwa elementy.

w filozofii i jej dążeniach do zrozumienia świata szukano wielkiej jedności, szukano bytu. ale świat złożony z jedności jest światem monumentalnym, jest skostniały w jednym jedynym stanie. świat staje się kreatywny, twórczy dopiero dzięki powiązaniom, dzięki rozpadowi jedności, także przez śmierć. powstają modele dające w rezultacie coraz to nowe odmiany i nowe konstelacje. świat bawi się, gra i pozostawia decyzję o zwycięstwie lub klęsce faktom, skuteczności. to, co przetrwa, zostaje uznane za sensowne.

do dzisiaj nie zdajemy sobie sprawy z tego, co oznacza ten zwrot. zakwestionowane zostają prawo, porządek, plan, rozum, będące dotychczas podstawą rozumienia świata. przez to kwestionowany jest także tak zwany duch. regularność i zasady porządkowe nie są wprawdzie całkowicie odrzucane, ale toleruje się je tylko w takim stopniu, w jakim liniowość dostrzega się w biografii jakiegoś człowieka dopiero wówczas, gdy umrze. jeszcze w ostatnim roku swego życia może on zrobić coś, co nada temu życiu nowy sens. dopiero po śmierci można uchwycić konsekwencję, której jednak nie powinniśmy definiować jako dążenia do określonego celu, lecz jako rezultat.

nawet w matematyce, najbardziej logicznej ze wszystkich nauk, zachwiała się wiara w konsekwencję. alan turing przeanalizował problem davida hilberta, kurta gödela i johna von neumanna, jak można w abstrakcyjny sposób, poprzez logiczne wnioski i dowody, wykazać słuszność i kompetencje matematyki. swój dowód przeprowadził nie w nowym logicznym ciągu, lecz w sposobie pracy maszyny, mogącej operować matematycznie, to znaczy przeprowadzać procesy i osiągać skutki. z tej maszyny liczącej wywodzi się nasz komputer. skutek wyjaśnia zasadę.

to był, można powiedzieć, koniec matematyki jako teorii. nie da się zawsze uzasadnić matematycznych założeń, nie da się definitywnie w logiczny sposób przedstawić dowodów na ich słuszność. dzisiaj matematyki są projektowane i potwierdzane przez komputer. to nie jest koniec matematyki w ogóle, ale koniec takiej matematyki, która znajduje uzasadnienie w żelaznej logice i ściśle logicznych wnioskach.

zaczątki takiego rozwoju wydarzeń można było dostrzec już w matematyce kwantowej. nie możemy powiedzieć, jaką formę ma dana cząstka elementarna, czy jest to fala, czy korpuskuła, a jednocześnie podać miejsce, w którym się ona znajduje. to determinizm o statycznym charakterze, który występuje, ale nie da się go określić. można stwierdzić, że jest, ale nie da się go przewidzieć.

jeśli istnieje rozum świata, to jest to rozum jego funkcjonalności. uwiadacznia się on w tym, jak spełniane są cele.

od kiedy istnieje ludzkość, człowiek postrzegał siebie jako cząstkę kosmosu. określał sam siebie na podstawie objaśnienia świata. filozoficznym narzędziem tego samookreślenia była epistemologia. czym świat jest dla człowieka, jak ma się doń dostosować, jakie są jego związki ze światem?

jak możliwe jest poznanie? była to próba odpowiedzi na pytanie, jak jesteśmy powiązani ze światem. poznanie było węzłem łączącym podmiot z obiektem.

w pierwotnej formie poznanie było rozumiane jako obraz świata w nas samych. tak jak malarstwo tworzy obrazy, rozum wytwarza odbicia tego, co jest.

już dawno jednak istnieje malarstwo, które niczego nie odzwierciedla, i konstruktywistyczna teoria poznania jak konstruktywistyczne malarstwo. zmierza ona do wniosku, że ludzkie poznanie jest pracą własną, techniką tworzenia pojęć i definicji, które w najlepszym razie stanowią model świata, ale nie jego odzwierciedlenie. duch jako substancja łącząca świat i człowieka, jako medium uczestnictwa, coraz częściej jest rozumiany jako intelekt, jako instrument do wytwarzania informacji. duch jest redukowany do informacji i jej przetwarzania.

przed pięćdziesięciu laty nie było prawie filozofii techniki. dzisiaj nie postrzegamy już człowieka jako tworu natury, czerpiącego swą siłę z bytu, lecz jako twórcę autonomicznej techniki, który z jednej strony może polecieć na księżyc, z drugiej zaś jest w stanie zgładzić życie na ziemi, czy to przy użyciu fizyki nuklearnej, czy chemii.

zyskujemy świadomość, że człowiek ze swymi dobrymi i złymi cechami wywodzi się z przyrody. jest wprawdzie jej więźniem, ale ponad nią buduje drugi świat, świat swych własnych konstrukcji. nasz świat nie jest już przyrodą umieszczoną w kosmosie. w niedojrzałej euforii z samodecydowania uwolniliśmy się ze związku z uniwersaliami

i realizujemy własne cele. cele te okazują się równie brawurowe jak katastrofalne i musielibyśmy się z tym pogodzić, gdyby na skutek naszej konstruktywnej autonomii ludzkość w przyszłym stuleciu przestała istnieć. ludzkość nie posiada jeszcze moralności technicznego, naukowego, ekonomicznego rozwoju. może dlatego, że również intelektualnie nie byliśmy przygotowani na tak potężne zerwanie ze starymi powiązaniami i ze starymi prawdami.

do dzisiaj nowa sytuacja człowieka jest wygrywana bardziej przez łęki przed mogącą się wymknąć spod kontroli autonomią, która jest w takim samym stopniu gorączkowa, ślepa, a także zapierająca dech w piersiach, niż przez jej zrozumienie. nadal filozofujemy nad światem jako „bytem” i nie dostrzegamy, że stał się on projektem, produkowanym modelem, obejmującym także naturę.

już immanuel kant wprowadził do filozofii „jedną zasadę więcej”, nieopierającą się na relacjach skutkowo-przyczynowych. to zasada refleksji.

w przeciwieństwie do rozsądku i rozumu nazywał ją „władzą sądzenia”. osąd empiryczny nie chce ujmować przyczyny rzeczy, lecz ich cel, to, do czego się nadają. od objaśnienia przyczynowego przechodzi do finalnego. rzeczy nie są określane przez zasadę rozumu, lecz przez zasadę celowości. dla przyrody jest to jej zdolność do życia. dzięki „władzy sądzenia a posteriori” i „władzy wyobraźni”, myśląc o świecie, wychodzimy od rzeczy konkretnych, szczególnych, a nie od ogólnych zasad.

celowe jest to, co zgadza się z samym sobą. kryterium celowości nie jest jeszcze użytkowość, lecz idea, pomysł, będący punktem wyjścia danej rzeczy, jej finalność. dopiero w kolejnym stuleciu skuteczność jako taka stanie się miarą celowości. najpierw w naukach przyrodniczych. i dopiero w XX w. „używanie” (Gebrauch) zostało wyniesione do jednego z centralnych pojęć, także w filozofii – dzisiaj zostało ono, jak się wydaje, zastąpione pojęciem „spożywanie” (Verbrauch).

matematyk hilbert również miał wątpliwości, czy dwa razy dwa daje cztery. zastanawiał się, czy regularności w matematyce pozwalają wnioskować o regularnościach w rzeczywistym świecie. bezsporne jest, że to silna kultura objaśnień w matematyce i w naukach przyrodniczych uczyniła z ziemi wielki mózg, wielką sieć komunikacyjną, krajobraz przemysłowy i jeden jedyny rynek produktów, informacji i usług.

zdyscyplinowanie procesu myślenia przez logikę i algebrę, rozbudowanie przestrzeni myślowej o wzory i abstrakcyjne algorytmy pozwoliły na powstanie takich struktur, które spychają daną nam planetę do roli pola uprawnego, a my pośród placów budowy i wysypisk śmieci cieszymy się dotychczas nieprzeczuwanymi wolnościami i sposobami spędzania wolnego czasu.

a skąd bierzemy naszą wiedzę wykraczającą poza stosowanie zasad rządzących naukami przyrodniczymi?

nie istnieje już żaden obiektywny zasób, z którego moglibyśmy ją czerpać. wieczne prawdy mogły obowiązywać do wczoraj, dzisiaj kryteria naszego działania musimy wyprowadzać z samego działania, ze skutków naszej działalności, z faktyczności jej rezultatów.

nie doświadczamy już dziś ludzkości jako osadzonej w siłach natury i należącej do natury; prawa natury opuściły jednak także ją samą. prawa natury są podstawą techniki, służą zastosowaniom w maszynach i sposobach produkcji, wytwarzaniu produktów oraz określeniu ich użycia i zużycia.

kilka generacji przed nami za cel natury uznawano wydawanie na świat człowieka. dzisiaj natura została zdegradowana do bezwolnej masy zależnej od człowieka i problem teraz polega na tym, jak daleko możemy się posunąć w jej wykorzystywaniu i łupieniu, żeby nie pogorszyć albo wręcz zniszczyć naszych podstaw życia tam, gdzie jeszcze pochodzą one od natury.

świat dotychczas był dla człowieka otaczającą go przyrodą, kosmosem, w którym był on osadzony. a filozofią było pytanie, jak jesteśmy z tym kosmosem powiązani.

dopiero od nieco ponad stulecia filozofia zajmuje się formą organizacji społecznego życia, między innymi ekonomicznymi warunkami egzystencji. istnieje filozofia pracy, filozofia produkcji, nie ma filozofii techniki, tego, jak powstaje technika, jak jest tworzona, organizowana, wprowadzana na rynek, jak można za nią odpowiadać. znajdujemy upodobanie w filozofii poznania i wiedzy, brakuje filozofii działania i projektowania.

człowiek już nie jest otoczony naturą i światem, ale tym, co wytworzył i zaprojektował. jednocześnie waga działania jest pomniejszana. myśliciel jest czymś trochę lepszym niż działacz, ten, kto organizuje, znaczy więcej niż ten, kto produkuje, menadżer jest czymś więcej niż inżynier,

uniwersytet czymś więcej niż wyższa szkoła techniczna, bankier czymś więcej niż fabrykant. rzemieślnik jest odstawiony na boczny tor tak czy inaczej, a ktoś, kto hoduje swoje warzywa, wywołuje rozbawienie. przecież można je kupić.

dzisiejsza ogólna świadomość odwołuje się wprawdzie do hegla i marksa, do tego, że człowiek staje się członkiem społeczeństwa dopiero przez swe postępowanie i swą działalność, ale pomiędzy działalnością, pracowaniem a produktywną pracą istnieją esencjonalne różnice. większość ludzi dzisiaj już nie pracuje, lecz ma pracę. a o tych, którzy pracują, nie zawsze można powiedzieć, że coś robią. produktywna praca to aktywność, za którą się samemu ponosi odpowiedzialność, w której ktoś uczestniczy przez pomysł, projekt, wykonanie i kontrolę. to, co robi, podlega jego kontroli, jego odpowiedzialności i jest częścią jego samego. produktywna praca to przedłużenie własnego ja, wychodzące z nas do samorganizowanego świata. w produktywnej pracy człowiek się spełnia, i to w takim zakresie, jaki jest udział jego własnej koncepcji, jego własnego projektu: w stałym sprzężeniu zwrotnym czerpana jest z produktywnej pracy wiedza pozwalająca na korektę pomysłu i projektu.

tylko twórcze działanie jest prawdziwą pracą, jest osobistym rozwojem. projekt stanowi znak kreatywności, dzięki niemu dopiero aktywność i praca nabierają humanitarnych cech. warunkiem istnienia humanitarnego świata jest praca i działanie, które są charakteryzowane przez projekt, bo w projekcie pojawia się motywacja danej osoby.

dla hegla cała historia jest historią idei, cały rozwój rozwojem rozumu, rozumu świata, oraz rozwojem jednej zasady. ta filozofia, będąca niebezpieczną filozofią, jest do dziś mocno zakorzeniona w naszych głowach. poddajemy się biegowi rzeczy, a decyduje ten, kto uważa się za ducha świata.

projekty dają autonomię, projektanci są niebezpieczni, niebezpieczni dla każdego zwierzchniego autorytetu. stan skupienia naszej cywilizacji to stan determinacji, wszystko jest określone, określone przez najwyższe autorytety. w konsekwencji także nasza kultura myślenia jest nauczana jako taka, gdzie panuje jedna nadrzędna zasada, zasada rozumu. rozum jako zasada wyłączności został wyniesiony do uprzywilejowanej kultury myślenia, żeby zabezpieczyć prawa autorytetu.

zasada celowości natomiast nie zna wyłączości. wiele rzeczy jest celowych i wiele rzeczy jest celowych w różny sposób. stanem skupienia celowego świata byłby pluralizm. rozum jest przywiązany do generaliów i ogólników, celowość jest różna w zależności od przypadku, od obiektu. w celowości zostaje wprowadzona zgodność danego obiektu z jego sytuacją, z jego położeniem, z jego przypadkiem. celowość wymaga specjalnych inicjatyw, specjalnych projektów, nie jest generalna. kant twierdzi, że celowość kieruje się cechami szczególnymi, nie ogólnymi.

kultura skoncentrowana na celowości w przeciwieństwie do kultury skoncentrowanej na rozumie stworzyłaby z jednej najwyższej idei, jednej nadrzędnej zasady tysiące inicjatyw, tysiące koncepcji, tysiące projektów. przeniosłaby autorytet z nadrzędnej zasady na poszczególne jednostki. zamiast życia opartego na zdefiniowanej zależności, zamiast życia w logicznych przymusach prowadzilibyśmy życie motywowane „władzą sądenia a posteriori”, zmierzające do stworzenia indywidualnej równowagi pomiędzy nami, środowiskiem i światem.

w kulturze projektów rodzi się proces, który można by nazwać decentralizacją aspiracji do prawdy. ogólny rozum powróciłby do indywidualnego rozumu, do własnego poglądu i własnego osądu.

obchodzenie się ze słowem „rozum” jest często bardzo ambiwalentne i podejrzane. raz rozum jest instrumentem, raz jest zasadą. raz jest instrumentem służącym do przetwarzania przez nas informacji w naszych głowach, raz jest zasadą spójności i zdeterminowanej kauzalności, która się sama nawet – czy to podczas rewolucji francuskiej, czy to w państwie pruskim hegla – awansuje na rozum świata.

jako instrument zbierający, przetwarzający i przechowujący informacje, mający swą siedzibę w mózgu, rozum odpowiada naszej inteligencji, jako zasada przyczynowości i logicznej dokładności rządzi on kosmosem, staje się zasadą dla tych, którzy są przekonani, że muszą rządzić światem.

w końcu da się dostrzec, że nie może być innego rozumu poza tym w naszych głowach. ale poprzez odpowiednią celebrację ogólny rozum został wyniesiony na takie wyżyny, że wyrasta ponad rozum w głowach. a to tylko po to, żeby umożliwić panowanie nie tylko nad ludźmi, ale też nad umysłami.

wieczne prawdy, najwyższe pryncypia, rozum absolutny, wyższe poglądy, ogólne idee, wieczne zasady nie mają z reguły racjonalnego uzasadnienia,

a jedynie społeczne. każde społeczeństwo, które zakłada istnienie autorytetów, także społeczeństwo cywilizacji przemysłowej, potrzebuje zasadniczego usprawiedliwienia, żeby uspić swoje dolne warstwy, by motywować swoich robotników. władza zwierzchnia jest gloryfikowana. tam, gdzie chodzi o to, by sparaliżować indywidualizm człowieka i go zaprogramować do posłuszeństwa ogólnej woli, czy to woli państwa, kościoła, czy koncernu, obstaje się przy porządku świata określonym przez istnienie najwyższego rozumu, będącego motorem wszystkiego. i wtedy wszyscy robotnicy wykonują grzecznie swoją pracę i odpierają swoje wypłaty, wszyscy pracownicy oddają swoje umiejętności pracodawcy i pobierają pensje.

gdyby rozwinęli w sobie potrzebę życia zgodnie z własnym pomysłem, gdyby tylko zaczęli tworzyć własne projekty, wykonywać pracę określoną przez własne wyobrażenia, postępować według własnych koncepcji, byłoby to podkopywanie autorytetów, o których nam wszystkim mówiono, że są konieczne do budowy i istnienia świata.

są sfery kultury, gdzie zakłada się występowanie kreatywnej anarchii. jeśli rozum jest instrumentem do przetwarzania informacji i jest częścią ludzkiego ciała z siedzibą w mózgu, to niech nam będzie wolno także jedzenie zaliczyć do jednej z ludzkich domen o kulturowym wymiarze.

w naszym odżywianiu nie da się dzisiaj nie zauważyć pociągu do przemysłowego uproszczenia i do ekonomicznej generalizacji. mimo to picie i jedzenie, zbieranie plonów i gotowanie jest takim obszarem kultury, który w dużej mierze dobrze funkcjonuje bez tej jednej jedynej prawdy. cały świat tym się zajmuje. gotowanie, duszenie, przyprawianie to duże kulturowe osiągnięcie. najważniejsze momenty w życiu kojarzymy z jedzeniem. podczas posiłków powstawały dialogi, dzięki którym człowiek rozpoznał się jako podmiot. coś do jedzenia i picia oferuje się w środku religijnych rytuałów.

kultura ta ma niezliczone tradycje i niezliczone inicjatywy. uczestniczymy w niej codziennie, wyrażając życzenia, oceny, podejmując próby. a mimo to nie ma w niej autorytetów. nie ma prawdy gotowania. jest tyle kuchni, ile miejsc do gotowania. a babcia nie jest mniej znaczącym autorytetem niż mistrz gourmet z Lyonu.

ale pomijając gałęzie przemysłu opierające się na stałych receptach, pojawiają się nowe dialogi, rozmowy, otwierane są nowe lokale.

jak człowiek powinien się odżywiać? to teraz temat ludzkości, również temat designu, temat projektowania. ale i tak nie ma centralnej instancji, która byłaby w posiadaniu jednej obowiązującej prawdy. stan skupienia tej kultury jest luźny i puszysty jak ciasto, a mimo to ma siłę stawiać opór powstałej pod pretekstem maksymalizacji zysków śmieciowej produkcji, stworzyć moralny kodeks jedzenia.

prawda o jedzeniu pochodzi z kuchni. oznacza to, że wywodzi się z realizacji, z działania, z produktywnej pracy, z użycia, tak jak przyszła indywidualność będzie pochodziła od decyzji, by wieść własne życie, co najpierw oznacza, by nie żyć życiem innych ludzi. życie innych nie jest tu herezją. może być tak legalne jak nasze własne. decydującym kryterium prawdy jest jednak subiektywność, własna świadoma zgoda na nią zamiast realizowanie ogólnych zasad. w całej ludzkiej kulturze jedzenia nie ma innych inicjatyw jak te związane z własną kuchnią.

nie jest to ani intelektualna przekora, ani arystokratyczne dziwactwa, jest to zasadniczy warunek. skutek objaśnia zasadę. przypadek ustala regułę. the use is the truth.

podobnie jak nasze odżywianie, także i nasze zachowanie wobec siebie i we wspólnym działaniu jest otwartym polem, nieokreśloną relacją. można by w pragmatyczny sposób dojść do konsensusu. gdyby każdą osobę akceptować w jej autonomii i – jak każdą kuchnię – w jej oryginalności. gdyby każdy mógł oddać się swojemu własnemu projektowi.

autorytety wiedzą lepiej. ogłaszają to ex cathedra. publikują dekrety. przyznają tytuły i medale tym, którzy te autorytety popierają. zamawiają podręczniki i dają do dyspozycji środki finansowe tym, którzy mogą w każdej możliwej formie rozpowszechniania, w nauce i w badaniach, w nauczaniu i w religii, udowodnić konieczność ich, tych autorytetów, istnienia.

nie ma profesorów, doktorów odznaczonych medalem w dziedzinie sztuki gotowania. gdyby byli, sztuka ta pewnie by upadła. w zachowaniach poza kuchnią sytuacja wygląda inaczej. tutaj prawd się nie uzasadnia, lecz wynagradza. nagrodę otrzymują ci, którzy nie tylko jako beneficjenci opowiadają się za ową ogólną ideologią, ale też głoszą i usprawiedliwiają oficjalną prawdę, oficjalną doktrynę, czy jak się jeszcze te uogólniające prawdy nazywa.

karl popper powiedział, że w nauce prawda jest prawdziwa dopóty, dopóki nie zostanie zastąpiona inną prawdą.

w projektach jest inaczej. każdy projekt jest prawdziwy, jeśli sam ponosi za siebie odpowiedzialność. która kuchnia jest prawdziwsza niż inna kuchnia? które życie jest prawdziwsze niż inne życie? jaki gatunek, pozostając przy darwinie, jest bardziej uzasadniony niż inny? nie jest to kwestia pluralistycznej tolerancji, jest to kwestia gry i jej różnorodności. żadna nauka nie jest głoszeniem prawd. nauka to przedstawienie jakiejś hipotezy. to model, a kryterium oceny jakiegoś modelu nie jest pytanie, czy jest on prawdziwy, lecz czy się sprawdzi w praktyce.

myślenie projektantów jest inne niż administratorów. administrator, kapłan jakiegoś kościoła, profesor państwowego uniwersytetu są rzecznikami jakiejś prawdy, jakiegoś autorytetu. projektant nie wie nic. żeby zabrać się do jakiejś rzeczy, ma tylko narzędzia. to go nastraja nieufnie. potrzebny mu jest, jak to się w żargonie nazywa, zeszyt zadań. dopiero gdy zdefiniowane zostały warunki ramowe, może zastosować swoje narzędzia, swoją metodę.

to tak jak z wychowaniem. dawniej wiedzano, jak trzeba wychowywać dzieci. dzisiaj już tego nie wiemy. i to nie dlatego, że nie dysponujemy odpowiednią wiedzą. lecz dlatego, że wychowanie zawsze jest konkretnym przypadkiem. każdy człowiek jest inny. każdy człowiek jest wyjątkowy.

zasady uległy odwróceniu, dosłownie. dawniej istniały zasady wychowania, które należało stosować, teraz zasady te powstają później, po przyjrzeniu się konkretnemu przypadkowi. z aktu wychowania w konkretnym przypadku dopuszcza się wyciąganie uogólnień. dobra rada dla wychowawcy brzmi, żeby zrezygnować ze wszystkich ogólnych zasad i sprostał wyzwaniu, jakim jest ten konkretny przypadek. wychowawca może się kierować ogólnym doświadczeniem, o ile jest gotów na to, by zaakceptować możliwość, że jego przypadek może być niezgodny z wszystkimi dotychczasowymi doświadczeniami. także wychowanie jest konstruktywną działalnością, jest tworzeniem modeli rozwoju.

w miejsce bytu, będącego od parmenidesa do martina heideggera tematem filozofii, pojawia się pojęcie modelu. w modelach pojęć i definicji rozpoznajemy to, co jest, ale także to, co powinno być. dostęp do rzeczywistości, do świata otwiera się nam dzięki modelowi, dzięki konstrukcji

złożonej z przesłań, pojęć i operacji pojęciowych. także skok w przyszłość, do nowego, możliwego świata wymaga spekulacji, pracy nad modelem. poznanie to zgoda w obrębie modelu, a przyszłość to jego rozwój. projektowanie to tworzenie modeli.

może duch jest jednak czymś więcej niż tylko przetwarzaniem informacji. przetwarzanie to pewnego rodzaju proces administracyjny, linearny, jednowymiarowy. mówiąc o duchu, mamy na myśli coś innego. mamy na myśli zdolność do tworzenia koncepcji, zdolność do tworzenia projektów, do „wyrzucenia z siebie” czegoś.

w takiej sytuacji pojęcie ducha byłoby zasadne jako zdolność do rozwijania koncepcji. co oznacza wytwarzanie wielowymiarowych tworów, wielowymiarowych pod względem miejsca, czasu, metody, ekonomii, uczestników wraz z ich psychologią oraz celami, założeniami, przyczynami i motywacjami.

projekt jest najbardziej kompleksowym tworem umysłowej, duchowej działalności. projekt jest jednocześnie analityczny i syntetyczny, szczegółowy i ogólny, konkretny i pryncypialny. jest powiązany z rzeczą, ale odpowiada oczekiwaniom, sięga po fakty, ale otwiera nowe myślowe horyzonty. jest drobiazgowy, ale stwarza szerokie perspektywy. inwentaryzuje, ale i otwiera możliwe obszary.

projektując, człowiek dociera do samego siebie. jeśli jest inaczej, to oznacza, że stał się urzędnikiem.

człowiek ma skłonność do postrzegania wolności i indywidualności jako statusu, jako stanu. człowiek wierzy, że jest wolny, jeśli żyje w warunkach wolnego wyboru. ale wolny staje się dopiero wówczas, gdy tę wolność realizuje i stwarza. w najbardziej wolnym społeczeństwie mogą się zdarzać słuźalcze osobniki, wtedy gdy ludzie rozumieją wolność jako układ nabytych wzorów myślenia, zachowań i gustu, a nie jako konkretyzację, rozwój, jako projekt.

projekt to tworzenie świata. powstaje tam, gdzie zderzają się teoria i praktyka. nie znoszą się one wtedy wzajemnie. rozwijają się.

projekt staje się obok teorii i praktyki nowym duchowym wymiarem. kultury człowieka nie da się dłużej redukować do myślenia i działania, pomiędzy te obszary wciska się projektowanie jako samodzielna metodyczna dyscyplina. powstawanie tego, czego jeszcze nie ma, nie ma ani

w teorii, ani w praktyce. obie te dziedziny są fundamentami projektowania. projekt wykracza poza nie i otwiera dostęp nie tylko do nowej rzeczywistości, ale i do nowej wiedzy.

w projekcie człowiek przejmuje odpowiedzialność za własny rozwój. rozwój to dla człowieka już nie jest natura, lecz samodoskonalenie. nie mogące się oczywiście odbywać poza naturalnymi warunkami, ale mogące poza nie wykraczać. w projekcie człowiek staje się tym, czym jest. porozumiewać się i obserwować umieją także zwierzęta. ale one projektować nie potrafią.

poślowie

w krytycznych sytuacjach można dostrzec, w jak niewielkim stopniu nasza wiedza i nasze działania pozostają jeszcze w relacji wzajemnej zależności, jak bardzo nasze czyny są oderwane od naszej znajomości spraw. o naszym świecie wiemy więcej, niż kiedykolwiek do tej pory, także o istniejących dla niego zagrożeniach, zagrożeniach dla przyrody i klimatu, zagrożeniach płynących z naszej cywilizacji, a mimo to działamy i zachowujemy się tak, jakbyśmy tę całą wiedzę całkowicie ignorowali. nasz intelektualizm i nasz racjonalizm posuwają się nawet do tego, że unaczniamy sobie te problemy w krytyce kultury i społeczeństwa, prezentujemy je w celach edukacyjnych i dyskutujemy o nich. ale nie reagujemy. mamy świadomość tego, że piłujemy gałąź, na której siedzimy, ale nie ograniczamy procesu naszego samounicestwienia, rośnie samowyobcowanie. znamy skutki nadmiernej konsumpcji, wiemy o przepaści pomiędzy kapitałem a pracą, o bilansie zasobów i marnotrawstwie, o związku wojen z profitami, ale nie jesteśmy zdolni otrząsnąć się z tego paraliżu, który przyniósł nam dobrobyt przemysłowej cywilizacji. z tego powodu ci, którzy nas ostrzegają i upominają, byśmy przejęli odpowiedzialność, nie są przez nas uważani za wiarygodnych. odpowiedzialność pojawia się jedynie w wypowiedziach słownych. mowa i czyn nie są już spójne. moralność jest echem.

ma to związek z naszą kulturą edukacji, będącą kulturą wiedzy, rozumu, aż do wiary w to, że nasz rozum może być częścią rozumu świata, uczestniczyć w obiektywnym duchu, który kieruje i rządzi światem.

zgodnie z takim założeniem historia jest historią rozwoju zmierzającego do lepszych i wyższych wymiarów, i to nie ludzie mordują i niszczą, plądrują i wyzyskują, lecz taka jest mechanika owego ducha.

rozum chce totalitarności. nie toleruje obok siebie niczego nierozsądnego. prawdę odrywa się od rzeczy konkretnych i indywidualnych i wynosi się ją na poziom obowiązującej generalizacji. kto nie oszukuje sam siebie, dostrzega tutaj związek między aspiracją do wiedzy a totalitaryzmem. błędne myślenie, tutaj w rozumieniu hegla, zemści się na nas. jesteśmy wszyscy ofiarami instytucji, które wiedzą lepiej.

teksty z tej książki nie są antyracjonalistyczną krytyką. już zbyt wielu uczestniczy w nagonce przeciwko rozumowi. teksty te powstały na bazie przekonania, że istnieje rozum działania i produktywnej pracy, przynoszący inne rezultaty niż logiczne wywody z aspiracją do prawd totalnych. że istnieje rodzaj poznania, które zakłada działanie i twórczą pracę w tym sensie, że nie można go bez nich pozyskać. to poznanie rozwija się w działaniu i w twórczej pracy.

gmach katedry to nie jest zastosowanie wiedzy o statyce, to nie jest naukowa mądrość, to produkt kultury twórczej pracy, projektowania, praktycznego rozumu. techniki nie opanuje ten, kto o niej sporo wie i zaleca jej warunki ramowe, mając świadomość moralnej odpowiedzialności. technikę opanuje ten, kto się nią posługuje i umie nią jako techniką sterować. są jeszcze inne źródła poznania niż rozum i rozsądek. już kant trafił na ślad trzeciego sposobu poznania, który nazwał władzą sądenia. jej celem nie jest ogół, lecz konkret i warunki, w jakich ten konkret występuje, co jest równoznaczne z jego przemianami.

w tej książce chodzi o wymiar projektowania jako takiego. design nie jest tu rozumiany jako uszlachetnianie, upiększanie, dekorowanie. w pierwotnym sensie tego słowa zawarte jest projektowanie. design to przede wszystkim projekt, nawet jeśli słowo to teraz zaczęło oznaczać estetyczną kosmetykę. kulturę designu można rozumieć jako kulturę urządzania się w tym świecie, zamiast ucieczki w kompensacyjną estetykę. wówczas design zbliży się do praktycznego rozumu.

wiele tekstów ma polemiczne zabarwienie. nie jest ono motywowane literacko, nie wynika ze stylu, lecz z oburzenia. świat w takiej samej mierze pięknieje i staje się przyjemniejszy, w jakiej go destrukujemy. oburzenie to ma wpływ także na język, szczególnie tam, gdzie dotyczy rzeczywistych sytuacji. część tekstów odnosi się do instytucji, która nazywa się „instytut studiów analogowych”. studia te wywodzą się ze sposobu myślenia dążącego nie do zdobycia wiedzy, lecz do osądu. co oznacza, że zawiera on także decyzję. osąd odnosi się do stanów rzeczy i sytuacji. takie myślenie nie zadowala się generalizującymi poglądami. jest zainteresowane konkretnymi przypadkami i sytuacjami. wartościowanie to prezentowanie stanowiska, zajmowanie pozycji. szczególne znaczenie ma tutaj myślenie obrazami, wyobrażnią, analogowymi powiązaniem. praca instytutu porusza się po obszarze wizualnego myślenia i wizualnej komunikacji, opiera się na doświadczeniach zdobytych podczas kreatywnych działań.

Otl Aicher (1922–1991) – jeden z najśłynniejszych i najważniejszych niemieckich projektantów graficznych. Zaprojektował między innymi identyfikację wizualną olimpiady w Monachium (1972), logotypy takich firm jak ZDF, Lufthansa, BASF, Braun. Piktogramy jego autorstwa przedstawiające dyscypliny sportu są jednymi z najbardziej rozpoznawalnych użytkowych znaków graficznych na świecie. Zajmował się także typografią, zagadnieniami teoretycznymi związanymi z projektowaniem przestrzeni oraz pracą edukacyjną.

