

FAZY GLOBALIZACJI IDEI ARCHITEKTONICZNYCH

Mieczysław Kozaczko

Politechnika Poznańska, Wydział Architektury
e-mail: kozaczko@poczta.fm

Streszczenie. W artykule przedstawiono ocenę wpływu globalizacji na idee architektoniczne ujętą jako globalizacja a regresja formy, uniformizacja a twórczy subiektywizm oraz zagadnienia formy prawdziwej a etyki. Opisano poszukiwania formalne, które stają się nieprzewidywalne i naznaczone piętnem oryginalności i skrajnego subiektywizmu. Stanowią one w istocie nie zawsze uświadomiony bunt przeciwko globalizacji. Określono także przyczyny zanikania jakościowych różnic form architektury – motoru skutków twórczych poszukiwań.

Słowa kluczowe: idea, architektura, globalizacja

GRANICE PROGNOZOWANIA

Zasada biogenezy Haeckla, jeden z najbardziej wykorzystywanych modeli interpretacyjnych w teorii sztuki [Pytlak 1979, s. 12] zakreśla granice samopoznania człowieka – nie jesteśmy w stanie ocenić wprost ważności, przydatności dla rozwoju naszego gatunku takiego artefaktu, jakim jest forma architektoniczna. Nie potrafimy odróżnić jej czynników istotnych od nieistotnych, co pozwalałoby nam oddzielać architektoniczne ziarno od plew. A jest to bardzo potrzebne w czasach globalizacji. W próbach przewidywania dodatkowo skutecznie hamuje nas zasada Poppera wyłożona w *Nędzy historycyzmu*: żaden zdolny do prognozowania aparat poznawczy – mózg ludzki czy maszyna cyfrowa – nie potrafi nigdy przewidzieć wyników swoich działań [Lorenz 1986, s. 17].

Powyższe nie oznacza jednak, że ocena skutków globalizacji w architekturze jest nieweryfikowalna empirycznie i niewarta dyskusji. Z pomocą przychodzi nam etologia. Badania polegające na zastępczej analizie porównawczej gatunków wykazują, że kreacja formy to jeden z ważniejszych aktów samodoskonalenia się naszego gatunku [Lorenz 1986, str. 79]. Pozornie wbrew cybernetycznemu prawu, mówiącemu, że tworzone nie jest nigdy doskonalsze od tworzącego, występuje tu dodatnie sprzężenie zwrotne: człowiek tworząc formę rozwija istotne dla swego gatunku umiejętności. Nie chodzi tu – co ważne – wyłącznie

o twórcę formy, lecz przede wszystkim o jej odbiorców i użytkowników. Jedy-
nym koniecznym do spełnienia warunkiem istnienia takiego dodatniego sprzę-
żenia jest aksjologiczne kryterium prawdziwości formy [Capra 1987, s. 365].

Użyteczna definicja formy, definicja domknięta pojęciowo, pochodzi – co
znamiennie – od pierwszych ontologów. Stosowane przez nich pojęcia są ana-
chroniczne. To zaleta, gdyż aparat badawczy nauk ścisłych sprowadza zwykle
rozważania na grunt jałowego redukcjonizmu („nie istnieje to, czego nie można
zmierzyć”).

A zatem, mówiąc w pewnym skrócie – prawdziwe jedności (tzw. byty wła-
ściwe) są wytworem wyłącznie natury. W obcowaniu z nimi, dzięki ich poddają-
cej się poznaniu „prawdziwości”, człowiek wykształcił w sobie umiejętność
wartościowania formy. Jednakże, codzienne i powszechne odczucie naturalnego
porządku dane niegdyś w bezpośrednim kontakcie z przyrodniczym otoczeniem,
dziś jest udziałem topniejącej garstki ludzi. Coraz słabsze sygnały natury są
zakłócanie przez „szum wielkiego miasta”. Prawda natury, której częstką jest
człowiek, oddala się od niego coraz bardziej, a samemu człowieczeństwu, jak
nigdy dotąd, grozi regresja charakterystyczna dla ewolucji gatunku zachodzącej
w oderwaniu od środowiska [Lorenz 1986, s. 62]. Powinnością architekta –
kreującego coraz większe obszary coraz bardziej sztucznego środowiska, jest
więc tworzyć formy prawdziwe.

FORMA PRAWDZIWA

Ludzki umysł pełen jest „skamielin”, które w zamierzchłej przeszłości nasze-
go gatunku umożliwiały utrzymanie się przy życiu. Skamieliny te, to zespół
odruchów samozachowawczych, podświadomych reakcji na układ i dynamikę
form (zwłaszcza żywych) zastanych w otoczeniu [Plessner 1988, s. 137]. Układ
form odbierany jako przyjazny dawał kojące poczucie bezpieczeństwa i swoistej
harmonii. Takie doświadczenia, skupiane, odkładane od tysięcy pokoleń we
wnętrzu człowieka, formowały idealny obraz dobrego środowiska, kompozycji,
formy [Hall 1984, s. 247]. Był on utrwalany doświadczeniami hodowlanego
selekcjonera i twórcy narzędzi. Odczucie bezpieczeństwa, harmonii, zadowole-
nia – dziś także estetyczne – powstaje od zawsze wyłącznie przez wzmocnienie
obserwacji zmysłowej posiadaną już, ukształtowaną intuicją dobrej formy. For-
ma podobna do „wdrukowanego” idealnego obrazu wyzwała swoisty rezonans
emocjonalny. Etologia twierdzi, że prawda natury skondensowana w dziele
sztuki, to warunek *sine qua non* rozwoju uczuć wyższych. Są one niezbędne dla
dobrej ewolucji gatunku ludzkiego. Znaczenie dzieła sztuki jako spoiwa wspól-
noty polega na wyzwalaniu spójnych emocji u członków społeczności. Fizjolo-
gia określa zjawisko m.in. silnych odczuć estetycznych mianem „świętego
dreszczu”, zaliczając je do atawistycznych odruchów utrzymujących grupę
w spójności i wspólnocie celów [Lorenz 1986, s. 130]. Świętego dreszczu, zna-

nego też jako „gęsia skórka”, nie można wywołać środkami drugorzędnymi, opisowo, a wyłącznie bezpośrednim bodźcem zmysłowym [Broetje 1990], znakiem zakorzenionym w świadomości lub podświadomości członków grupy. Spośród form, wyłącznie ta prawdziwa może uruchomić pozytywne pierwotne reakcje emocjonalne. Kryterium symetrii z prawami natury – kryterium prawdziwości – jest w istocie jedynym kryterium obiektywnej wartości dzieła architektury.

Intuicja piękna nie jest dana na zawsze [Hoega 2004]. Jest bardzo plastyczna i musi się ciągle odnawiać w odwiecznej reakcji na układ form w otoczeniu. Forma architektoniczna powstaje jako wiązka wrażeń niemogących zaistnieć inaczej niż przez pryzmat ludzkiego ciała i jego cech. Prawda formy polega na tym, że owa wiązka wrażeń wyzwala odczucia **powszechne**. Forma architektoniczna porządkuje nasze egzystencjalne continuum [Yi-Fu 1987], wspiera rozwiązywanie praktycznych życiowych problemów, przenosząc na ich obrazy klarowność swej struktury. Kryzys intuicji piękna, tej intuicji powszechnej, oznaczać może załamanie cywilizacji i nadejście ery barbarzyńskiej. Dzieło sztuki nie może istnieć bowiem bez obiektywnych odniesień. Procesy dotąd trwające setki lat dziś uległy zagęszczeniu i odbywają się za życia jednego pokolenia. Czy jesteśmy w stanie zatrzymać dla przyszłości nasze największe osiągnięcie – umiejętność pierwotnej estetycznej syntezy? Pytanie eksperymentatorów poszukujących oryginalności: „co by tu jeszcze...?” musi ustąpić miejsca kantowskiemu: „cóż **powinienem** czynić?”

FORMA UWALNIANA Z MATERII – NOŚNIK IDEI A SZYBKOŚĆ JEJ EWOLUCJI

Architektura jest tworem hilemorficznym, zależnym wielce od tworzywa. Forma (*morphe*) przejawia się wyłącznie w konkretnej materii (*hyle*), niedoskonała materia wyznacza zaś formie granice.

Daleko w tyle jest okres, gdy nieznanomość zasad geometrii wykreślnej czy statyki powodowały dość dużą niedookreśloność dzieł architektury. Jej idee powstawały, jawiły się wyłącznie w poszczególnych materialnych egzemplarzach i w ich niezbywalnym kontekście otoczenia (krajobrazu, ale i ludzi, dla których budowano, a także dostępnych lokalnie materiałów oraz lokalnych technik budowy). Oprócz waloru niepowtarzalności i osadzenia w konkretnym miejscu, myśl architektoniczną cechowała wówczas wielka bezwładność i substancjalność spowodowana oporem kształtowanej materii. Aby idea zaistniała i mogła być zauważona, konieczne było jej fizyczne wcielenie. Zasięg oddziaływania takiej zakotwiczonej w miejscu idei zależał wprost od frekwencji obserwatorów. Zależał też od ich zdolności do konsumpcji tejże idei, od ich mobilności i – nazwijmy to – zasięgu, limitowanego skromnymi środkami transportu i wolnym

czasem, którym dysponowali. Formy architektoniczne w świadomości przeciętnego człowieka były czymś niezmiennym niż otaczający je krajobraz.

Od czasu okiełznania geometrii kształt budynku jest czytelny w wirtualnej postaci na długo przed jego wzniesieniem. Technika kreślarska pozwala na daleko idącą definicję i przewidywalność efektu. Architektoniczna idea, uwolniona z materii, stała się przedmiotem przyspieszonej specjalistycznej dyskusji, wariantowania i spekulacji estetycznej. Warunkiem takiej wymiany myśli nie jest już bynajmniej materialny egzemplarz architektonicznej idei. Wystarcza jej zapis, np. dwuwymiarowy rysunek, umożliwiając uzmysłowienie sobie jej w dowolnej chwili. Konieczne stają się jednak pewne doświadczenie odbiorcy, zwłaszcza umiejętność trójwymiarowego odczytania zapisów dwuwymiarowych. Jednak nawet wtedy wizualny obraz formy nie może się żadną miarą równać z potęgą synestetycznego, wielokanałowego, wszechmysłowego oddziaływania architektury.

Obecnie wkroczyliśmy w erę, w której niemalże nie potrzeba wyobraźni przestrzennej do zrozumienia istoty budynku (a w każdym razie jego wizualnego fantomu). Problem związany z trójwymiarowością architektury rozwiązują za nas maszyny liczące, ukazujące efekt swej pracy na różnorodnych monitorach, także w postaci trójwymiarowych hologramów. Projektant w poszukiwaniu nowych środków ekspresji konstatuje coraz częściej, że to nie technologia stawia mu ograniczenia. Niebawem dzięki szybkiej ewolucji technik wirtualnych dane nam będą wszelkie doznania sensoryczne, jakie towarzyszą oglądaniu architektury „na żywo”. Dzieło architektury będzie nam dane wprost i to bez najmniejszego wysiłku materialnej realizacji. Ograniczeniem stają się wyłącznie wyobraźnia twórcy. Ta jednak musi wyjść naprzeciw wyobraźni odbiorcy, jeśli architektura ma pozostać czymś ponad mniej lub bardziej dziwaczne czy modne opakowanie. Dzieło sztuki jest bowiem czytelne tylko wówczas, gdy istnieją powszechne sztuki tej kryteria.

Wszystkie dotychczasowe procesy dotyczące formy architektonicznej owocuują odrywaniem jej od otoczenia, wyabstrahowaniem ze środowiska, lokalnego tła. Architektura stała się czymś mobilnym, jak ubiór czy samochód. Zaczęła podlegać sezonowym procesom, zupełnie jak moda. Czy taka jest jednak istota architektury?

Ze światem tym wiążemy się poprzez charakterystyczne punkty styku, miejsca w których zakorzeniały się wszystkimi zmysłami [Yi-Fu 1987]. Nawet pobieżna analiza treściowa dzieł literackich wskazuje na istotną wagę architektury w takich procesach. Architektura zawsze znajdowała się w stosunku do człowieka po przeciwnej stronie ontycznego dualizmu: o ile ubiór, broń czy np. samochód jest ekstensją, udoskonaleniem naszego organizmu [Hall 1984, str. 76], o tyle architektura była od zawsze zastępstwem środowiska, reprezentacją naszego terytorium.

OKIEM EWOLUCJONISTY

Strukturalizm i etologia dysponują aparatem pojęciowym dającym się zastosować do badań krzyżujących się i rozprzestrzeniających idei architektonicznych. Z tak założonej perspektywy można wyodrębnić charakterystyczne fazy globalizacji idei projektowych. Być może jest to jedyna skuteczna metoda umożliwiająca powodzenie rozważań o wędrówce formy.

Badania Freyera i Kueppersa [Lorenz 1986] ukazują, że wytwory kulturowe, a więc i architektoniczne podlegają tym samym prawom, co ewoluujące gatunki przyrodnicze. Podobnie bowiem jak one, idee architektoniczne są zmiennymi w czasie strukturami złożonymi, pozostającymi w egzystencjalnym sprzężeniu z materią swego środowiska. Sprzężenie to zachodzi w tym wypadku dzięki technologii stawania się, technologii realizacyjnej. Realizacja postępuje według określonego genotypu – projektu budowli. Doskonałość formy etolog mierzy stopniem wpisania się w środowisko. Im większa ilość informacji o środowisku jest odwzorowywana w strukturze organizmu, tym lepsze jest jego przystosowanie do otoczenia [Lorenz 1986, s. 41]. Donald MacKay konstatuje – przystosowanie do środowiska oznacza zawsze stworzenie jego „obrazu”, odlewu.

Uogólniając, jakość każdej formy – szczególnie architektonicznej – można mierzyć rozmiarem zawartej w niej informacji o otoczeniu. Dopóki więc sprzężenie formy ze środowiskiem istnieje, dopóty jej ewolucja ma charakter progresywny. Jednakże procesy mogą także przebiegać w kierunku niepożądanym i to według dwóch scenariuszy.

Konkurencja wewnątrzgatunkowa

Współzawodnictwo samców polega na wytworzeniu skutecznych narządów sygnalizacyjnych. Są one czasem włączane w strukturę innych narządów, np. ruchu. Im dłuższe są lotki ramieniowe samca argusa, tym większe ma on szanse na reprodukcję swego genotypu, ale i tym mniejszą możliwość ucieczki przed drapieżnikiem, gdyż lotki te znakomicie utrudniają zwierzęciu szybką ewakuację. Selekcji podlega to, co w danej chwili i warunkach rokuje największą liczbę potomstwa, a nie to, co mogłoby być przydatne dla gatunku na dłuższą metę. Wewnątrzgatunkowa selekcja nie jest zatem sprzężeniem organizmu ze środowiskiem. Jest informacyjnym sprzężeniem między konkurentami [Lorenz 1986, s. 39]. Informacje tak pozyskane nie powodują żadnego przystosowania, nie odwzorowują żadnego związku formy ze środowiskiem. Zasada zdobywania inwestora poprzez kreację formy posiadającej skuteczne elementy sygnalizacyjne jest przykładem czystej konkurencji wewnątrzgatunkowej (między architektami). Formy tak powstałe mogą zapoczątkować, w różnych okolicznościach, rodzinę kształtów upośledzonych i zniekształconych, zajmujących daną niszę ekologiczną, np. określony teren wyznaczony pod zabudowę jednorodziną.

Innym typem programowego sygnału jest architektura używana jako symbol statusu ponadregionalnych korporacji (np. pawilon sprzedaży VW, restauracja Mc Donalds). Stosowanie tego typu form narzuconych otoczeniu bardzo przypomina zjawisko badane przez A. Festeticsa [Lorenz 1986, s. 165]. Wykazał on agresywny sposób wykorzystania ubrania swoistego dla grupy. Na przykład węgierskie i słowackie stroje narodowe występują w najczystszej postaci tam, gdzie występuje wyizolowana enklawa któregoś z tych narodów. Podobnie architektoniczna agresja „eksterytorialnej” enklawy wielkiej korporacji wywołuje wrogość lokalnych społeczności. Przysłowiowe utarczki z sieciami supermarketów powtarzają się pod różnymi hasłami, a to na tle ekonomicznego efektu wymywania miejsc pracy, a to na tle zmian obyczajowych związanych ze spędzaniem czasu wolnego, czy też niszczenia funkcjonalnych sprzężeń w mieście lub wręcz jego struktury. Jednak główną, acz nieuświadomioną, przyczyną sporów jest właśnie agresja formą.

Do tego typu konkurencji zaliczyć należy wszelkie zjawiska związane z formą narzuconą.

Ewolucja regresywna

Drugim niekorzystnym scenariuszem jest ewolucja wsteczna. Po początkowej fazie rozwoju, potrzebnej do osiągnięcia określonej niszy ekologicznej czasem następuje wsteczny rozwój organizmu [Lorenz 1986, s. 35]. Forma tzw. redundantna, o wysokim stopniu autonomiczności, może z łatwością przemieszczać się i adaptować do różnych nisz, wypierając twory unikalne, dostosowane tylko do określonego środowiska, bardziej wartościowe *ex definitio*. Taki typ formy może ewoluować wstecznie, po wyparciu form oryginalnych. Organizm pasożytniczy, początkowo autonomiczny i sprzęgnięty zwrotnie ze środowiskiem, po odnalezieniu swego żywiciela może redukować swą formę do narzędów pobierania i trawienia pokarmu. Przykładem takiego zjawiska jest proces uniformizacji zachodzący dzięki globalizacji. Formy – pasożyty, w zależności od stadium degeneracji, wykazują się nadmiarowością budowy lub budową nieadekwatną do swego środowiska.

GLOBALIZACJA MYŚLI ARCHITEKTONICZNEJ

W hermetycznych środowiskach formy ewoluują powoli, zupełnie jak przyrodnicze gatunki w izolowanych niszach. Procesy globalizacji powodują informacyjne sprzężenie międzygatunkowe i przyspieszają znacznie ewolucję. Początkowo przepływy informacji są różnorodne i wielokierunkowe. Skoro jednak ewolucja formy może postępować w sposób niekoniecznie przynoszący nam korzyści, należy globalizacji przyjrzeć się okiem etologa.

Faza pierwotna

Forma może wędrować po świecie niezależnie od materii od czasów, powiedzmy, Piranesiego. Aby jednak móc zakotwiczyć się w określonym miejscu, musi wykorzystać dostępną w miejscu tym materię (wraz z metodami jej obróbki). Faza pierwotna, wymian technologicznych, jest okresem zastosowań nowych technik ekspresji nadających formom już egzystującym w określonym środowisku nowe znaczenia. Taka wielokierunkowa wymiana – jak dowodzi Hans Freyer – prowadzi do rozkwitu kultur wysokich [Lorenz 1986, s. 54]. Estetyczne kryterium „prawdziwości”, doskonałości formy to nic innego, jak zasada efektywności – maksimum efektu przy minimum środków. Środki te mogą się od siebie bardzo różnić, w zależności od miejsca lokalizacji danej formy. W ślad za architektoniczną ideą wędruje po świecie też jej materia, w postaci wyspecjalizowanych technologii. Nowe technologie umożliwiają dokładniejsze odwzorowanie cech środowiska, prowadzą do jak najściślejszego związania formy z miejscem. Słowem, do unikalności, niepowtarzalności. Forma jest sukcesywnie konstruowana przez powtarzające się bodźce z otoczenia, a nowe technologie pozwalają wydobyć na nowo jej blask. Forma przekazuje swojemu użytkownikowi (obserwatorowi) informacje zwane *genius loci* za pośrednictwem coraz to nowych środków. A właśnie z określonym, rozpoznawanym miejscem na świecie i z poznawaną stopniowo, zamieszkującą je społecznością wiąże człowiek swe uczucia wyższe, uogólniając je później w odniesieniu do ludzkości i świata [Dubos 1986, s. 121]. Pojęcia te są bowiem zbyt abstrakcyjne, by same z siebie wywoływać pozytywne stany emocjonalne.

Faza wtórna

Technologia w ujednolicającej fazie wtórnej wypiera formy oryginalne. Faza wtórna, wygaszania, polega na ewolucji w stronę formalnej jednolitości pod wpływem wyspecjalizowanej technologii. Popper i Huxley alarmują, że technologia ma tendencję do niwelowania wszelkich różnic kulturowych. Kueppers [Lorenz 1986, s. 149] dowodzi, że zagłada wartości kulturowych idzie w parze z zanikiem naturalnej wielości. Postulat unikalności formy stanowi zaprzeczenie ekonomiczności rozwiązań produkcji masowej. Z kolei zaawansowane systemy technologii, oparte na możliwie dużej powtarzalności elementów, siłą rzeczy zabijają ducha miejsca. Czy architektura końcowej fazy to forma nieco bardziej skomplikowanej puszki do konserw, forma zoptymalizowana technologicznie, podobna w każdym zakątku świata, i tak banalna, że umykająca nawet naszej uwadze?

Dziś wszystkie społeczeństwa (z wyjątkiem tak zwanych zacofanych) produkują te same towary za pomocą tej samej techniki, a przede wszystkim konkurują na tym samym światowym rynku, dokładając wszelkich wysiłków, by się takimi samymi środkami reklamowymi prześcignąć. Jakościowe różnice – motor skutków twórczych – zanikają.

W fazie wtórnej mamy do czynienia z transmisją technik architektonicznych wprost z dobrze zorganizowanych gospodarek do krajów gorzej technicznie zaawansowanych. Nacisk na ujednolicanie jest tym silniejszy, że wiąże się ze stosowaniem bardzo specjalistycznych, jednolitych narzędzi wspomagania procesów projektowych, kodujących genotyp architektonicznych form. Proces ten bardziej niż kodowanie przypomina zresztą klonowanie (*nomen omen* – bo tak nazywają się jedne z najczęstszych operacji dokonywanych podczas komputerowego tworzenia projektu). Klonowanie – zgodnie z właściwym, biogenetycznym swym odpowiednikiem – przekazuje wszystkie, również i te niepożądane cechy matrycy swoim kopiom.

UNIFORMIZACJA A INDYWIDUALNOŚĆ

Aldous Huxley uważa, że potężni inwestorzy, wyposażeni w system doktryn, rozwijają zawsze mechanizmy służące tłumieniu wszelkich herezji [Dixon 1984, s. 191]. Podobnie skolektywizowany system projektowania dla dużych korporacji lub przez dużych dostawców technologii powoduje, że reakcje projektowej lojalności i zapалу są tak motywowane i kanalizowane, aby eliminować dysydentów „formy”. T. Kuhn proces wymuszonej lojalności nazwał „autoimmunizacją”. Wymagania co do standaryzacji architektonicznej ponadregionalnych korporacji i firm (np. siedziby banku o zasięgu międzynarodowym) nie pozwalają na zbyt wyśrubowane technologie. Potężny inwestor, chociaż z reguły preferuje architekturę typu high-tech (kreując swój wizerunek jako firmy nowoczesnej), może kępować jej ekspresję choćby w krajach o klimacie pozwalającym na śmiałość architektonicznych idei, gdy ekonomiczny bilans standaryzacji narzuca *a priori* zastosowanie rozwiązań tańszych, do przyjęcia w kraju o klimacie surowszym. Autoimmunizacja w nauce prowadzi do całkowitego zaniku poznania w przyrodoznawstwie, w architekturze zaś prowadzi do zaniku form prawdziwych [Lorenz 1986, s. 146].

Wbrew początkowemu poczuciu swobody twórczej, jakiego doznaje projektant wyposażony w komputer, właśnie to narzędzie więzi twórczą wyobraźnię i wyprowadza ją na manowce – stosownie do prawa przekory Le Chateliera. Pozory wielkiej realności podsuwanego przez program rozwiązania stanowią skuteczną zaporę dla własnych poszukiwań formy mniej uniwersalnej, a wynikającej za to z niepowtarzalnego *genius loci*. Zmienność łatwo i „bezkarnie” generowanej formy prowadzi wprost do upadku architektury – zasób tradycji wyrzuconej przez każdą generację rośnie z pokolenia na pokolenie [Mishan 1986, s. 253]. Impuls intelektualny, stanowiący reakcję na uniformizm, spycha wysiłki twórcy na grząski grunt. Poszukiwania formalne stają się nieprzewidywalne i naznaczone piętnem oryginalności i skrajnego subiektywizmu. Zasada oryginalności za wszelką cenę stanowi w istocie nie zawsze uświadomiony bunt przeciwko globalizacji, wylewający dziecko razem z kąpielą.

NA KRAWĘDZI

Im bardziej złożona technologia, tym silniej narzuca formy aprioryczne. Wytworza „żyjące skamieniałości”. Wywołuje również reakcyjny impuls nadmiernej zmienności pchający architekturę w stronę subiektywizmu. Podobnie jak wskaźnik mutacji ewolucyjnej powinien być dokładnie wymierzony, jeśli nie ma naruszyć rozwoju rodowego jakiegoś gatunku, również w każdej kulturze dawka możliwych zmian musi być ograniczona [Lorenz 1986, s. 51].

Czy ponawiany w każdej z ostatnich realizacji komunikat Franka Gehry’ego o końcu formy architektonicznej jest już prawomocny?

Sztuka eksperymentalna przenosi dzieło tworzenia na obserwatora. Jest skrajnie subiektywna, spekulatywna. Bo jeżeli subiektywne nie zawiera się w obiektywnym, jeżeli „nic może oznaczać wszystko”, to przecież „wszystko jest niczym”. Można uznać, że współczesny świat jest ogłupiały chorobą chorych form życia i form przez to życie stworzonych. Trzeba go więc ratować, oczyścić. Metod oczyszczenia może być wiele, poczynając od postulatów zniszczenia architektonicznego dziedzictwa XX w., głoszonych przez Leona Kriera [Krier 2001], poprzez cywilizacyjną katastrofę Twin Towers, poza wszystkim noszącą znamiona barbarzyńskiej walki z formami – symbolami, aż po komentującą ten akt terroru wypowiedź Stockhausena, całe życie eksperymentującego z formą w muzyce. Można uznać, że eksperymenty współczesnej sztuki osiągnęły swój kres. Dalej jest tylko śmierć formy. Żadna forma więc nie może dziś dostarczyć tylu prawdziwych emocji, co śmierć. Za podobną konkluzję Stockhausen został – niesłusznie, jak twierdzi – napiętnowany.

PIŚMIENNICTWO

- Broetje M., 1990. *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential – hermeneutischen Kunstwissenschaft*. Stuttgart.
- Capra F., 1987. *Punkt zwrotny*. PIW Warszawa.
- Dixon B., 1984. *Nie igrasie z nauką*. PIW Warszawa.
- Dubos R., 1986. *Pochwała różnorodności*. PIW Warszawa.
- Hoeghe H., 2004. *Not only the golden section: Empirical Research on the Aesthetic Pleasingness of proportions*. Dresden.
- Hall E.T., 1978. *Ukryty Wymiar*. PIW Warszawa.
- Hall E.T., 1984. *Poza kulturą*. PWN Warszawa.
- Krier L., 2001. *Architektura – wybór czy przeznaczenie*. Arkady Warszawa.
- Lorenz K., 1986. *Regres człowieczeństwa*. PIW Warszawa.
- Mishan E. J., 1986. *Spór o wzrost gospodarczy*. PIW Warszawa.
- Plessner H., 1988. *Pytanie o conditio humana*. PIW Warszawa.
- Pytlak A., 1979. *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*. PWM Kraków.
- Yi-Fu T., 1987. *Przestrzeń i miejsce*. PIW Warszawa.

PHASES OF GLOBALISATION OF ARCHITECTURAL IDEAS

Abstract. The paper discusses the secondary phase of globalisation, which leads to an accelerated, regressive evolution of architectural forms. Progressive evolution, in turn, lasts as long as there is feedback between form and the environment. This feedback, the authenticity of form, is the principal aesthetic criterion in contemporary architecture. The paper also determines the causes of the disappearance of qualitative differences in architectural forms—the driving force behind the results of creative search.

Key words: idea, architecture, globalisation