

ARCHITEKTURA
ARCHITECTURE

J.-KRZYSZTOF LENARTOWICZ

Prof. dr hab. inż. arch.

Lublin University of Technology
Faculty of Building and Architecture
Independent Architectural Laboratory
e-mail: krzysztof.lenartowicz@gmail.com

O ETYKĘ ARCHITEKTURY

FOR AN ETHIC OF ARCHITECTURE

Konradowi Kuczy-Kuczyńskiemu

STRESZCZENIE

Stan środowiska zbudowanego skłania do zastanowienia się, w jaki sposób etyka wpływa na projektowaną przestrzeń i jej jakość estetyczną. W konsekwencji powstają pytania dotyczące — z jednej strony — zapisów obowiązującej architektów etyki zawodowej, z drugiej — praktycznych wskazówek mających związek z architektonicznym projektowaniem i planowaniem. W czasie, kiedy zagadnienia odporności (*firmitas*) i użyteczności (*utilitas*) zostały w dużej mierze opanowane przez inne gałęzie projektowania, nie zapominając o problematyce ekologicznej, uznano piękno (*venustas*) za najistotniejszy konstytutywny atrybut architektury. Przedstawiono wybrane interpretacje Piękna i jego związków z Dobrem (Witruwiusz, 1954; Tatarkiewicz, 1962, 1982), także w świetle najnowszych ustaleń neurobiologii i neuroestetyki (Zeki, 2011, 2019; Qiuling et al., 2018; Ishizu, Tsukiura, Cabeza, 2011). Przyjęto pojęcie stosowność¹ (Krakowski, 1989) — rozumiane jako pojęcie piękna celowego, uwarunkowanego społecznie — za odpowiednie dla opisu standardu estetycznego projektowanego środowiska zbudowanego.

Praca jest próbą znalezienia praktycznych sposobów zapewnienia jakości estetycznej (piękna) w nowo projektowanych i przeprojektowywanych sytuacjach przestrzennych. Wskazano — z jednej strony — dziedzinę prawodawstwa zawodowego (kodeksy etyki zawodowej architektów), gdzie zagadnienia estetyczne są zasadniczo pomijane, z drugiej zaś — konieczność nauczania i wdrażania procesu projektowania jako czułego (Tokarczuk, 2019) i uważnego dialogu (Dominiczak, 2016) w specyficznym rozumieniu spotkania z Innym (Drugim), niezależnie czy to będzie architekt, użytkownik, czy też budowla.

Zwrócono uwagę na propozycję estetyki kreatywnej (Sławińska, 1973) jako potencjalnie możliwej integralnej dziedziny twórczości projektanckiej. W odróżnieniu od etyki zawodowej architektów, która dotyczy osób biorących udział w procesie projektowania i odpowiedzialnych pod względem etycznym za swoje postępowanie w ramach zawodu (działalności projektanckiej), etyka architektury odnosi się do relacji estetycznych, jakie powstają w sytuacjach architektonicznych (Dominiczak, 2016). W takim rozumieniu obiekty zbudowane są personifikowane i — jako mające swoją tożsamość bytu (o ile projektant zechce) — wchodzi w dialog z Innymi bytami (Levinas, 1998), które zarówno tworzą, jak i stanowią daną przestrzeń.

Słowa kluczowe: architektura, piękno, stosowność, ład, estetyka, etyka

ABSTRACT

The state of the built environment makes one inclined to ponder how ethics affects the space that is designed and its aesthetic quality. As a consequence, there arise questions concerning the provisions of ethical codes of professional conduct that architects must adhere to on the one hand, while on the other, the practical guidelines for architectural design and planning. In a period when matters of durability (*firmitas*) and utility (*utilitas*) have been largely dominated by other branches of design, including the matters of ecology, beauty (*venustas*) has come to be considered as the most essential constituent attribute of architecture.

Selected interpretations of Beauty and its relationship with Good (Vitruvius, 1954; Tatarkiewicz, 1962, 1982) have been presented, including in light of the latest findings of neurobiology and neuroaesthetics (Zeki, 2011, 2019; Qiuling et al., 2018; Ishizu, Tsukiura, Cabeza, 2011). The term appropriateness (Krakowski, 1989)

¹ Celowe wyróżnienie tekstu przez autora, stosowane w całym artykule.

is herein accepted, understood as a notion of intentional, socially conditioned beauty and considered proper to describe the aesthetic standard of the built environment under design.

This paper is an attempt at finding practical methods of ensuring aesthetic quality (beauty) in newly designed and redesigned spatial situations. It identifies the field of professional law (the ethical code of conduct for architects), wherein aesthetic matters are largely ignored on the one hand, while on the other it points to the necessity to teach and implement a design process that is tender (Tokarczuk, 2019) and mindful (Dominiczak, 2016) dialogue in a specific understanding of encounters with the Other (the Second), whether it's an architect, a user or a structure.

It notes the proposal of creative aesthetics (Sławińska, 1973) as a potentially possible integral branch of design. Contrary to the professional ethics of architects, which pertains to individuals who practice design and are ethically responsible for their professional conduct (design), the ethic of architecture refers to aesthetic relationships that emerge in architectural situations (Dominiczak, 2016). In this understanding, built structures are personified and seen as entities with their own identities (if the designer wills it) that engage in dialogue with Other entities (Levinas, 1998), which both create and define a given space.

Key words: architecture, beauty, appropriateness (*decorum*), order, aesthetics, ethics

WSTĘP

Stan środowiska ziemskiego wywołuje międzynarodowe spory ideologiczne, ale też technologiczne inicjatywy w celu jego naprawy. Stosunek człowieka do własnego środowiska stał się przedmiotem rozważań etycznych. Wśród problemów związanych z obsługą statku kosmicznego Ziemia (Fuller, 1968) niepokój budzi również stan środowiska zbudowanego, w którym większość z nas się rodzi, żyje, pracuje i umiera. Architekci w sporej mierze współodpowiadają za ten stan i jego obraz.

Od starożytności uznaje się, że istotnym atrybutem definiującym architekturę jest piękno. Piękno, również od czasów starożytnych, jest związane z Dobrem. Dziś o pięknie — pojęciu trudnym do zdefiniowania — mówimy niechętnie. Poszukujemy bezdyskusyjnej formuły piękna celowego, związanego z użytecznością. Stosowność — starożytny *decor* — jako piękno uspołecznione, wynikające z dialogu, jawi się odpowiednim narzędziem na dzisiejsze czasy. Odpowiedzialność za ten dialog i wobec społeczności dotyczy zarówno estetyki, jak i etyki. Zastanawiamy się, w jaki sposób etyka wpływa, może wpływać, czy też powinna wpływać na jakość estetyczną budowanego otoczenia. W konsekwencji poszukujemy odpowiedzi na pytania dotyczące — z jednej strony — zapisów kodeksu etyki zawodowej architektów, z drugiej — praktycznych wskazówek dla warsztatu projektowania i planowania, prowadzących do podniesienia jakości estetycznej, a zatem ogólnej wartości środowiska zbudowanego.

1. KODEKS ETYKI ZAWODOWEJ ARCHITEKTÓW A ESTETYKA

Dzisiaj spotykamy się z takimi definicjami architektury jak zintegrowana wielodyscyplinarna „zsięciowana praktyka”, która czerpie swój poznawczy

potencjał z „rozproszonej inteligencji projektowej”. Ta praktyka ma jednak wielowiekową tradycję, społeczne cele i wreszcie — ponosi odpowiedzialność za ich realizację. Tradycyjnym wyróżnikiem architektury jest też jej związek z pięknem. Praktykujący architekci organizują się w zawodowych Izbach Architektów, które są samorządowymi organizacjami, wewnątrz których obowiązują własne prawa dotyczące członków. Takim ustanowionym prawem jest etyka zawodowa architektów (także urbanistów) obowiązująca członków. Zajrzyjmy do trzech kodeksów etyki zawodowej architektów.

W Stanach Zjednoczonych rolę izby zawodowej pełni American Institute of Architects (AIA) założony w 1857 roku, który prowadzi Kodeks Etyki i Profesjonalnego Postępowania (AIA Code of Ethics and Professional Conduct, 2018). Jego treść jest podzielona na:

- a) Zasady — szeroko rozumiane pryncypia postępowania, w rozwinięciu opisane jako sześć grup Zobowiązań;
- b) Standardy Etyczne — wskazujące szczegółowe cele, do których członkowie grupy zawodowej powinni aspirować wykonując zawód i postępując w zawodzie;
- c) Reguły Postępowania — obligatoryjnie obowiązujące reguły, których złamanie może być podstawą działań dyscyplinarnych samorządowej organizacji zawodowej.

W tym Kodeksie, w treści 6. Zasady (zobowiązania wobec środowiska) znajdujemy dwa miejsca, w których jest mowa o otoczeniu i kontekście. Są to: „konflikty środowiskowe” i „konflikty z otoczeniem”. Thomas Fisher komentuje 6. Zasadę jako względną nowość oraz określa całą planetę jako zakres odpowiedzialności z tytułu tej zasady (Fisher, 2010). Wśród standardów etycznych AIA znajdujemy standard E.S.12, który dotyczy doskonałości: architekci powinni starać się ciągle podnosić „stan-

dardy estetycznej doskonałości, wykształcenia architektonicznego, badań naukowych, szkolenia i praktyki”.

W Wielkiej Brytanii Royal Institute of British Architects (RIBA) ustala Kodeks Profesjonalnego Postępowania (RIBA Code of Professional Conduct, 2019), który stanowi trzy Zasady:

1. Prawość;
2. Kompetencje;
3. Stosunki/Powiązania.

W ramach danej Zasady mamy od 7 do 14 jej Składników, w których są opisane specyficzne, nakazane prawem powinności. Składnikom towarzyszą — niekiedy obszerne — Wskazówki, które są komentarzem informacyjnym służącym właściwej interpretacji danej powinności. W Kodeksie RIBA sprawy estetyki można zauważyć pośrednio przy okazji opisu działania w przypadku zabytku i jego konserwacji. Znaczenie i ważność budynku, pomnika, terenu, miejsca czy krajobrazu jest tutaj przedmiotem stosownej rozważań². Podobne zalecenia znajdują się w punkcie poświęconym środowisku. Architekt powinien rozważyć wpływ swojej działalności na otoczenie, w tym wpływ każdego projektu na środowisko naturalne³. Trzeba wykazać dużo dobrej woli, żeby powołując się na ten rozdział egzekwować realizację jakości estetycznej projektowanych obiektów. Estetyka w formie przymiotnika ‘aesthetic’ pojawia się jedynie w należącym do Kodeksu Słownika pojęć, w definicji pojęcia ‘znaczenie’: „Znaczenie — w przypadku zastosowania w dziedzinie konserwacji i dziedzictwa — część zbudowanego środowiska, która ma jakieś znaczenie kulturalne, historyczne, architektoniczne, społeczne, duchowe lub estetyczne”.

W Polsce członków Izby Architektów RP i Stowarzyszenia Architektów Polskich obowiązuje Kodeks Etyki Zawodowej Architektów (KEZA, 2005). Kodeks zawiera cztery Zasady zwane Zobowiązaniami (ogólnymi, wobec społeczeństwa, wobec klientów, wobec zawodu). Treść każdej z Zasad obejmuje krótkie wprowadzenie i kilka — od 6 do 16 — Reguł szczegółowych. W KEZA w kilku miejscach jest mowa o „najwyższych standardach”, m.in. profesjonalizmu, „najwyższej możliwej jakości (...) pracy” oraz o dążeniu do osiągnięcia „możliwie najwyższego poziomu” w dziedzinach istotnych dla pracy architektów. Ogólnie jest też wskazana odpowiedzialność architektów, w tym „wobec archi-

tektury jako sztuki i nauki”. Edukacja architekta gwarantuje, że jest on w stanie „sprostać standardom”. Architekci zaś dążą do podnoszenia „jakości środowiska i otoczenia” i wykonują pracę zawodową z należytą „starannością” (KEZA, 2005).

Słowo ‘estetyka’ czy przymiotnik ‘estetyczny’ nie pojawiają się w tekście, nie ma też w KEZA bezpośredniego odniesienia do estetycznej wartości produkcji architektonicznej ani do potrzeby zachowania czy tworzenia ładu.

Przegląd kodeksów etyki zawodowej architektów pozwala stwierdzić, że z wyjątkiem kodeksu amerykańskiego, nie nakładają one zobowiązań etycznych wobec estetyki rozwiązań w architekturze. Nie podpowiadają też sposobów osiągania jakości estetycznej, nie mówią o egzekucji takich zaleceń. Postulujemy, żeby dbałość o walor estetyczny projektowanych dzieł znalazła swoje miejsce w zapisach obowiązującego prawa samorządowego i stowarzyszeniowego. Ta dbałość wynika z immanentnej cechy architektury, która ją — jako sztukę — odróżnia od czysto utylitarnego budownictwa. Jest to zarazem powinność o charakterze zobowiązania etycznego. Powstaje pytanie, czy można wpływać z zewnątrz na estetyczny aspekt projektów i karać za niespełnienie estetycznego standardu? Jak go spełniać i jak go mierzyć?

2. ZWIĄZEK MIĘDZY PIĘKNEM I DOBREM CZYLI ESTETYKA I ETYKA

Uznajemy za prawdziwe stwierdzenie, że to, co się nam podoba, uważamy równocześnie za dobre. Z doświadczenia wiemy też jednak, że przedmiot, który nam się podoba, może okazać się buble, na przykład pod względem użytkowym. Będziemy zawiedzeni jego jakością. Stwierdzenie „Piękno jest Dobrem” jest nadmiernym uogólnieniem, co nie znaczy, że nie ma związku pomiędzy tymi dwoma pojęciami.

Mamy dowody naukowe potwierdzające istnienie związku pozytywnego odbioru wzrokowego (piękna) z pozytywną oceną moralną (dobra). W połowie XVIII wieku Edmund Burke zapisał definicję piękna: *Piękno to w większej części pewne przymioty rzeczy oddziałujące mechanicznie na umysł człowieka poprzez zmysły* (Burke, 1757, s. 175). Neurobiolog i neuroestetyk — Semir Zeki — uważa ujęcie Burke’a z punktu widzenia współczesnej neurobiologii za szczególnie trafnie sformułowane w tym, że to *mózg z jego aparatem sensorycznym jest w sposób zasadniczy związany doświadczeniem piękna*. To prowadzi Zeki do własnej neurobiologicznej definicji, która mówi, że *piękno jest*

² 9. Dziedzictwo i konserwacja. 9.1. Członkowie muszą respektować ważność i znaczenie Dziedzictwa Materialnego.

³ 13. Środowisko. 13.1. Członkowie powinni rozważać wpływ ich działalności zawodowej na środowisko, w tym wpływ każdego projektu na środowisko naturalne.

doświadczeniem, które koreluje ilościowo z aktywnością nerwową w specyficznej części mózgu emocjonalnego, mianowicie w polu A1 przyśrodkowej kory oczodołowo-czołowej; im bardziej intensywnie jest deklarowane doświadczenie piękna, tym intensywniejsza jest tam aktywność nerwowa (Zeki, 2019, s. 109). A co z dobrem?

Ishizu i Zeki badali, czy aktywność w tym miejscu mózgu koreluje z doświadczeniem piękna wynikającym z różnych źródeł. Uczestnicy badania wzięli udział w doświadczeniu skanowania mózgu z zastosowaniem obrazowania funkcjonalnym rezonansem magnetycznym. Oglądali zdjęcia obrazów malarskich i słuchali utworów muzycznych, które oceniali w skali piękne-obojętne-brzydkie. Rezultaty analizy połączeń aktywności mózgu ukazały, że spośród szeregu obszarów, które były aktywne pod wpływem każdego z dwóch rodzajów bodźca, tylko jeden był aktywny zarówno w trakcie doświadczenia piękna dźwiękowego, jak i wzrokowego, przy czym aktywność powstająca przy doświadczeniu piękna wynikającego z obu źródeł nakładała się prawie całkowicie w jego obrębie (Ishizu, Zeki, 2011). Możemy wnosić, że indywidualnie odbierane piękno architektury również aktywuje ten sam obszar mózgu.

Tsukiura i Cabeza badali wcześniej wspomniany stereotyp (zwany inaczej: ‘physical attractiveness stereotype’) polegający na przekonaniu, że ludzie zewnętrznie atrakcyjni posiadają zarazem społecznie pożądane osobowości i wyższe standardy moralne. Uczestnicy badania oceniali fotografie twarzy ludzkich w kategorii atrakcyjność wyglądu (‘piękno’) oraz kilkunastowyrazowe zdania, jak np. „Ocalił swoją siostrę od utonięcia”, w kategorii dobroć działania (‘dobro’). Badacze stwierdzili wzrost aktywności w jednym i tym samym miejscu mózgu jako funkcję oceny zarówno atrakcyjności, jak i dobroci (korelacja), jak też spadek aktywności w innym miejscu mózgu zarówno w związku z oceną atrakcyjności, jak i dobroci (korelacja). Wyniki potwierdziły wspólne nerwowe mechanizmy osądów estetycznych i moralnych (Tsukiura, Cabeza, 2011).

Z kolei Qiuling i współautorzy założyli, że piękno wyglądu i piękno moralne są dwoma znaczącymi formami ‘estetyki społecznej’. Podobnie jak w przypadku wyżej omówionych badań, obrazując działanie mózgu metodą rezonansu magnetycznego, starali się ustalić nerwowe podwaliny integracji tych dwóch form piękna, w rezultacie proponując model ‘zintegrowanej estetyki’ (Qiuling et al., 2018).

Tak wyglądają początki badań, z których już wynika, że odczuwanie widzialnego piękna w oglądanym obrazie, portrecie czy budynku lub też poznanego słuchowo w utworze muzycznym, czy

zgłębnego umysłem w zapisanym lub odczytanym tekście, jest reakcją konkretnego miejsca ludzkiego mózgu, które jest zarazem miejscem reagującym na to, co nazywamy dobrem, a wynika na przykład z przekazu słownego lub muzycznego. Sprawdzono — jak dotąd — dwie modalności (wzrok i słuch), ale prawdopodobnie inne reakcje zmysłowe będą podobnie korelować.

Co z tej wiedzy można wykorzystać dla architektury? Czy prawdziwe byłoby twierdzenie, że architektura, która się nam podoba i uznajemy ją za piękną, będzie zarazem uznawana za dobrą? Na takie pytanie odpowiedź jest negatywna. Stereotyp „Piękno jest Dobrem” nie jest prawdziwym twierdzeniem w każdym przypadku, ponadto relacja Piękna i Dobra może się zmieniać w czasie. Jak na razie ani neurobiologia, ani neuroestetyka nie dają informacji, które mogłyby stanowić przesłanki wpływające na jakość projektowania i jego wyników.

Nader częste są przypadki, kiedy obiekt przedstawia się pięknie, zwłaszcza na wizualizacji 3D, gdzie możemy go oglądać ze wszystkich stron i która pokazuje go przy pięknej pogodzie, zwykle jednak niewiele lub wręcz nic nie wiemy o jego otoczeniu. Obraz malarski zachowuje swoje cechy piękna w znacznym stopniu, niezależnie od tego, gdzie go będziemy oglądać — w galerii, sklepie czy na ścianie we własnym domu. Podobnie utwór muzyczny — może nas zachwycić w pociągu, w domu, w sali koncertowej.

Inaczej jest z architekturą, która — zrealizowana — zalega w swoim otoczeniu „na zawsze”. Może je ulepszyć, upięknąć, ale może też sama — mimo walorów estetycznych — okazać się niewydarzona przez to, że do tego otoczenia po prostu nie pasuje. Otoczenie w znacznie większym stopniu wpłynie na jej odbiór niż jest to w przypadku oglądanego obrazu czy zagranego preludium. Z relacji nowej architektury z kontekstem wynika społeczny charakter jej piękna, jej nieuniknienie „społeczna estetyka”, o której mówią Chińczycy (Qiuling i in., 2018), inaczej „zintegrowana estetyka społecznego piękna”, proces poznawczy zdecydowanie bardziej złożony niż estetyka ograniczona do pojedynczej modalności. Te modalności w architekturze to oczywiście obraz zewnętrzności (jako piękno twarzy, wizualne), informacja o Dobru moralnym (dobre rozwiązanie użytkowe), ale także, niezbędnie, relacja zewnętrzności obiektu z jego zastanym otoczeniem (dobroć kompozycji nowego ze starym, dobre wrośnięcie w zastaną sytuację).

Demagogia może wykorzystywać wrażenia wizualne dla przesłania rzekomej właściwości moralnej. Zależność estetyka–etyka, wstępnie rozpoznana co do mechanizmu odbioru w mózgu,

w wyniku wyżej omówionych badań, w architekturze jawi się w sposób bardziej złożony. Dla osiągnięcia w projektowanych dziełach pozytywnych relacji piękno–dobro, pomocne będą uczciwe negocjacje prowadzone w dialogu przy założonej wzajemnej empatii wszystkich uczestników procesu inwestycyjnego.

3. ARCHITEKTURA I PIĘKNO W STAROŻYTNOŚCI

Dobrze jest od czasu do czasu zajrzeć do początków, do Witruwiusza. Powszechnie znane są wskazane przez niego trzy składowe, atrybuty architektury: *firmitas*, *utilitas* i *venustas* (Witruwiusz, 1956, Ks. I, rozdz. 3, s. 16–17, tłum. K. Kumaniecki). W różnych okresach bywa, że jeden z nich wysuwa się na pierwsze miejsce. ‘Odporność’ — eksponowana w gotyckiej katedrze, bywa też dominantą w XXI w., kiedy dla zaspokojenia zwykłych funkcji biurowych powstają nadspodziewanie wysilone struktury (Lenartowicz, 2019). ‘Celowość’ — zawsze niezbędna i obecna, wraz z intensyfikacją celów komercyjnych prowadzi do poważnych zmian w tkance miejskiej, jak niekontrolowany rozwój tzw. galerii handlowych. ‘Piękno’ — w czasach Witruwiusza dyskutowane jako cecha zewnętrznosci dzieła architektonicznego, było dla odbiorcy zapewne najistotniejszym przymiotem architektury. I takim pozostawało przez wieki. Wszak i dzisiaj estetyczny składnik definiuje architekturę, jeśli przeciwstawić ją utylitarnemu budownictwu czy przypadkowemu zagospodarowaniu.

Zajmijmy się bliżej trzecim witruwiańskim atrybutem architektury. *Venustas* — ‘wenusjańskość’ oznacza konstytutywne cechy bogini Wenus i wskazuje na jakość wizualną, która wzbudza zmysłową emocję miłosną. Jest tłumaczona jako „atrakcyjny wygląd” (Encyclopaedia Britannica), a po polsku jako „piękno” (w tłum. K. Kumanieckiego). Leone Battista Alberti zastąpił ją pojęciem *amoenitas*, co znaczy „przyjemność”. Zapewne najtrafniej w języku polskim istotę *venustas* oddaje „powab”, termin preferowany przez Aleksandra Böhma (Böhm, 2018, s. 498–499, także w wykładach — Kraków, Lublin). Generalnie chodzi o siłę przyciągania uwagi i budzenie pozytywnych emocji przez zewnętrznosc obiektu architektonicznego.

Zanim Witruwiusz przedstawił składowe swojej triady, w tej samej księdze określił sześć parametrów⁴

⁴ Jest pewna trudność w zdefiniowaniu tych sześciu rzeczowników. W Ks. I, rozdz. 2. Witruwiusz napisał: *Architektura składa się z (...)* (tłum. K. Kumaniecki), co oznacza, że traktuje architekturę jako system organizacji myślenia o procesie projektowania (a nie fizycznie zrealizowaną

dobrze zaprojektowanej architektury. Są to *ordinatio* (uporządkowanie); *dispositio* (odpowiednie rozmieszczenie elementów budowli); *eurythmia* (pełny wdzięku wygląd budowli; to piękno polegające nie na tym, że rzecz ma układ harmonijny, lecz na tym, że daje wrażenie harmonijności); *symmetria* (współmierność — harmonijna zgodność wynikająca z członów samego dzieła; to piękno tkwiące w rzeczach); *decor* (stosowność wynikająca z nienagannego wyglądu całości skomponowanej z poszczególnych elementów uznanych za dobre) oraz *distributio* (inaczej ekonomia, która polega na właściwym rozporządzeniu materiałem, miejscem oraz wydatkami). Z tych sześciu parametrów połowa dotyczy bezpośrednio piękna. Jak to podsumowuje Władysław Tatariewicz: *symmetria stanowi obiektywne uwarunkowanie piękna, eurythmia — uwarunkowanie psychologiczne, a decor — społeczne* (Tatariewicz, 1962, s. 321)⁵.

Idąc dalej Witruwiusz roztrząsa pojęcie *decor* wskazując trzy czynniki decydujące o właściwym rozwiązaniu „całości skomponowanej z poszczególnych elementów”. Są to: założenie (*thematismos*) — relacja formy i funkcji; zwyczaj — aktualne tendencje, moda; warunki naturalne — lokalizacja i orientacja. Dzisiaj lista elementów uznanych za właściwe wydłużyła się ze względu na ekologię i analiza treści *decor* jest zadaniem na osobne opracowanie. Zostańmy zatem na poziomie ogólnym *decor*.

Tym parametrem piękna zajmował się w swoich pismach Tatariewicz dwukrotnie, przy czym we wcześniejszej pracy używa terminu *decor*, który przekłada jako ‘stosowność’ (Tatariewicz, 1962, s. 321), w późniejszej stosuje synonim *decorum*, który omawia pod tytułem ‘odpowiedniość’ (Tatariewicz, 1982, s. 186n.). W innym miejscu zauważa też, że dla Greków piękno miało dwoisty charakter: *każda rzecz ma odpowiedni, stosowny dla siebie kształt. A dla różnych rzeczy jest on różny. (...) Każda rzecz ma odpowiedni dla siebie wygląd. O tę stosowność, odpowiedniość, przystojność starożytni szczególnie*

budowlę). Podobnie tłumaczy to Thomas Gordon Smith: *Architektura polega na (...)*, który gdzie indziej pisze o *sześciu odrębnych funkcjach*, które następnie określa jako *metody analizy i realizacji*. A dalej stwierdza, że *każda z nich jest jakimś sposobem (...) myślenia poprzez cały projekt budowlany* (Smith, 2003, s. 15–16). Wydaje się, że termin ‘parametr’ dobrze określa rolę tych 6 haseł, jeśli przyjąć, że parametr to wielkość stała w warunkach danego zadania, która przy przejściu do innego zadania może zmienić swoją wartość. Parametr jest elementem systemu architektury obiektu, użytecznym przy jego identyfikowaniu i ocenie jego oddziaływania.

⁵ Warto zauważyć, że psychologicznej interpretacji percepcji architektury poświęcił swoją pracę *O budowie formy architektonicznej* (1962) Juliusz Żorawski, doktorant Władysława Tatariewicza.

dbali. Widzieli w niej normę etyczną zarazem i estetyczną (Tatarkiewicz, 1962, s. 390)⁶.

Przypomnienie historii i samego pojęcia stosowności w architekturze zawdzięczamy Piotrowi Krakowskiemu, który był inicjatorem sympozjum pod tytułem „Architektura stosowna”⁷ w 1989 roku. W swoim wprowadzeniu Krakowski zauważa, że *Tatarkiewicz decor (decorum) łączy w przeciwieństwie do pulchrum (to, co jest piękne dla swych form) z tym, co jest piękne dla swej przydatności, a więc z pięknem celowym* (Krakowski, 1989, s. 1). Celowość piękna określonego terminem stosowność poprowadzi nas dalej w rozważaniach zależności estetyki i etyki. Wiemy już, że współczesna neurobiologia potwierdziła tożsamość ośrodków w mózgu aktywowanych przez percepcję piękna i tych, które są aktywowane przez bodźce moralnie oceniane jako pozytywne. To nie oznacza jednak bezwzględnej automatycznej zależności w ocenie bytów, ale zapewne tylko skłonność interpretacyjną człowieka. Wyzwalając się od stereotypu „Piękno jest Dobrem” ocenę estetyczną oddzielamy od oceny etycznej. To z kolei pozwala na skoncentrowanie uwagi na ocenie celu — funkcji społecznej, a także relacji z kontekstem fizycznym.

4. STOSOWNOŚĆ

Przeszłość podsuwa nam użyteczne narzędzie operacyjne, jakim jest stosowność — pojęcie, które umożliwia ocenę nie tylko jakości estetycznej, ale zarazem etycznej dzieła architektonicznego. Dziś z ostrożnością, wręcz niechętnie, używamy terminu piękno. Piękno jest zbyt kontrowersyjne, nie chcemy go obiektywizować, a subiektywne przekonania powodują niezgodę. Architektura nie może jednak pozbawiać się tego witruwiańskiego parametru. Wartość estetyczna, o czym była już wcześniej mowa, jest jej wyróżnikiem. Złożoność problematyki funkcjonalnej, jak też rosnące wymagania konstrukcyjne zmniejszyły udział architekta w procesie projektowym, ponieważ wiele elementów wykracza poza jego kwalifikacje zawodowe, ale tym bardziej panowanie nad całością projektu i estetyczną stroną rozwiązań pozostaje jego istotnym zobowiązaniem, z pewnością również moralnym.

Termin stosowność jest bardziej akceptowalny niż wzbudzający nieufność termin piękno, pozwala

⁶ Krakowski podkreśla dobitnie pisząc, że *pojęcie stosowności w sztuce stanowiło zdaniem Tatarkiewicza regułę nie tylko estetyczną, ale także — i może przede wszystkim — moralną* (Krakowski, 1989, s. 1).

⁷ X Konwersatorium Polskiej Architektury. Komisja Urbanistyki i Architektury Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Mogilany 16–18 listopada 1989.

też objąć rozważaniem nie tylko zbiór arcydzieł architektury (‘prawdziwie pięknych’), ale też wszystkie dzieła, które możemy określić jako estetycznie przyzwoite, uczciwe, odpowiednie (ładne).



II. 1. Rzym, Piazza di Sant' Ignazio, rokokowa zabudowa (arch. Filippo Raguzzini, 1728) unifikująca otoczenie przed barokowym kościołem (1685). Rys. autora, 1996.

III. 1. Rome, Piazza di Sant' Ignazio, Rococo buildings (arch. Filippo Raguzzini, 1728) that unify the surroundings in front of a Baroque church (1685). Author's drawing, 1996.

Stosowność określa relację dwóch bytów lub sposobów działania ze sobą, inaczej: relację jednego wobec drugiego, Pierwszego względem Drugiego. Stosowność lub jej brak występuje, kiedy zestawiamy ze sobą byty uprzednio niezależne od siebie, na przykład krzesło i stół. Projektant decyduje o obu elementach, więc może i powinien zadbać o ich wzajemną dobrą relację, na przykład funkcjonalną (żeby wysokość siedziska krzesła odpowiadała wysokości blatu stołu). Nas interesuje przede wszystkim rodzaj sytuacji, w której mamy do czynienia z jednym bytem (dla projektanta — Pierwszym), który (dopiero) jest projektowany i bytem Drugim, który już istnieje. Oczywiście tym Drugim może być zarówno naturalne otoczenie przyrodnicze, zaniedbane przedmieście, plac w centrum miasta, jak i ciągła zabudowa pierzei. Zasięg decyzji projektanta obejmuje wyłącznie nowo projektowany byt, który może okazać się stosowny albo niestosowny wobec zastanego, istniejącego otoczenia, dzieła poprzedników.

Stosowność jest terminem wieloznacznym. Witold Doroszewski stosowność tłumaczy jako cechę *tego, co jest stosowne; właściwość, odpowiedniość*, a także *zbieżność i zgodność*, zaś przymiotnik stosowny jako *odpowiedni, właściwy; taki, który najlepiej się nadaje, pasuje do czegoś, odpowiada czemuś*⁸. Ta wieloznaczn

⁸ Doroszewski, W. (red.) *Słownik języka polskiego*, Warszawa: PWN, hasła: ‘stosowność’ i ‘stosowny’.

ność ma swoje dobre strony, ponieważ otwiera możliwość wielokryterialnej oceny jakości rozwiązania.

Przede wszystkim umożliwia opis sposobu zachowania, kontaktów międzyludzkich, działania w życiu codziennym i postępowania w zawodzie. Stosowność w życiu zawodowym architekta dotyczy zarówno jego, jak i samego projektowania, a w końcu także zbudowanego obiektu. Stosowność zachowania nie budzi interpretacyjnych wątpliwości. Są pewne reguły, wynikające z wychowania w rodzinie, wychowania szkolnego, zapisów *savoir-vivre'u*. Jako osoby kulturalne architekci realizują je swoim zachowaniem w społeczeństwie na co dzień, a także w swoim kręgu profesjonalnym. W życiu zawodowym stosowność postępowania przechodzi w odpowiedzialność. Zachowanie i postępowanie wobec kolegi czy klienta, żeby było stosowne — musi być odpowiedzialne⁹. Problematyka zachowania na rynku zleceń i postępowania w zawodzie jest ujęta w kodeksach etyki zawodowej architektów.

Estetyka jako nauka obiektywizuje zjawiska estetyczne, ale nie daje przepisów na piękno. Autor musi sam znaleźć sposób na dojście do piękna. Sztuka piękno tworzy. Sztuka wymaga talentu od twórcy. Nie wszyscy go mają. Dlatego nie miejsce tutaj, żeby zajmować się architekturą jako sztuką. Zależy nam bowiem na codzienności praktyki zawodowej, pewnym standardzie jakości estetycznej wynikającym z etycznego zobowiązania. Punktem wyjścia jest więc etyka zawodowa. Zachwytu nie można zaprogramować, stosowność można... dyskutować, byle wszechstronnie, to znaczy biorąc pod uwagę nie tylko to, co wzrokowo poznawalne w stanie istniejącym, ale i niewidoczne aspekty jakości. Z tych wiek — zabytkowość — jest wartością oczywistą, ale są też wieloletnie przyzwyczajenia użytkowników z ich wartością emocjonalną.

Sztuka tworzenia piękna wynika z potrzeby. Wyrażamy przekonanie, że stosowność dobrze realizuje ideę poety, który mówi, *Że użyteczne nigdy nie jest samo, / Że piękne — wchodzi nie pytając bram!* (Norwid, 1851, wers 280). To samo pół wieku później nieco inaczej wyraża Otto Wagner, który nie ukrywa, że łacińską sentencję przejął od Gottfrieda Sempera:¹⁰

⁹ Niemojewski (1948) opisuje skrajnie niestosowne zachowanie G.L. Berniniego względem kolegi, budowli oraz społeczności Rzymu, gdy w Panteonie zdemontował złoczone brązowe rózycy w kopule (zdobiły świątynię wówczas od ponad 1500 lat), aby zdobyć środki na realizację własnych nowych projektów.

¹⁰ Zarówno Semper, jak i Wagner rozumieją pod pojęciem *necessitas* (*Bedürfnis*) więcej niż tylko praktyczną funkcję. U bydwu pojęcie to obejmuje wielorakie czynniki kulturalne.

Poczucie piękna zagnieżdżone we wnętrzu człowieka powołało sztukę i uczyniło z niej stałego towarzysza budynku. Tak wyrosła architektura. (...) Potrzeba, cel, konstrukcja i idealizm [w wydaniu IV: poczucie piękna] są pierwotnymi załączkami życia artystycznego. Złączone razem tworzą rodzaj 'konieczności' dla powstania i istnienia każdego dzieła sztuki, i to właśnie znaczą słowa ARTIS SOLA DOMINA NECESSITAS¹¹.

Rozpatrując architektoniczne dzieła ogólnie powiemy, że stosowne jest to, które dobrze pasuje do zastanego kontekstu przestrzennego, które nie narusza pozytywnych relacji elementów istniejącego układu (porządku), także to, które skutecznie niweluje negatywne aspekty czy elementy tego układu. Tak możemy ocenić kompozycję jako czysto estetyczną.

Dopiero włączenie odpowiedzialności sprawia, że sytuacja i proponowane rozwiązanie stają się przedmiotem oceny etycznej. Stosowność w architekturze wiąże dzieło z odbiorcą. Na tym polega celowość stosowności. Ma uczynić, żeby działanie twórcy wobec odbiorcy było odpowiedzialne. Stosowność wiąże estetykę dzieła (zewnętrzność architektury) z jego etycznością (z odpowiedzialnością wobec tego, co już istnieje w miejscu, gdzie to dzieło ma być zrealizowane, a także wobec oczekiwań społecznych). Dlatego stosowność jest pojęciem piękna tak istotnym dla rozważań o etyce architektury.

Łatwo jest znaleźć oczywiste przykłady nie-stosowności. Są dzieła, które zgodnie z zamierzeniem projektanta wybijają się na tle otoczenia swoją wielkością, ekspresyjną formą, wyraźnie różniącą się od form występujących w otoczeniu. Ten kontrast nie wydaje się uzasadniony. To wieżowiec w osiedlu domków jednorodzinnych czy tzw. galeria handlowa w centrum historycznego miasta. Pozwólmy sobie na metaforę 'stomatologiczną'. Uszkodzenia uzębienia niegdyś naprawiano opatrując zęby złotymi koronami. Złoty ząb czy zęby, ukazane w uśmiechu, świadczyły o solidnej pozycji społecznej pacjenta, a w jego mniemaniu przede wszystkim zdobiły, czyniły atrakcyjnym.

Dziś stomatologia dąży do zastąpienia ubytku jak najlepiej wykonaną kopią oryginału, aby tego, co nowe, nie dało się dostrzec. Dlatego trudniej wskazać pozytywne przykłady, ponieważ sama stosowność zestawienia przyczynia się do zaniku

¹¹ Wagner, O. (1902), *Moderne Architektur*, I wyd. — 1896, II — 1898, III — 1902, IV — 1914. Korzystano z wydania pod red. Harrego F. Mallgrave'a (1988), *Modern Architecture*, Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, rozdział *Construction*, s. 91. Tekst łaciński znaczy: *Jedyną panią sztuk jest konieczność/potrzeba*.

napięć na styku nowego z istniejącym, Pierwszego z Drugim. Spoina na styku pierwotnie niezależnych bytów przestaje być widoczna. Jak mawiał *arbiter elegantiarum* — Beau Brummell — prawdziwego dżentelmena poznaje się po tym, że nie pamiętamy, jak był ubrany¹². Zasada godna uwagi i dzisiaj. Splecenie albo skonstrastowanie, to sprawa decyzji projektanta. Jej etyczność jest przedmiotem naszych rozważań.

Przykładem stosowności są — być może — arkady Sukiennic w Krakowie, dodane do średnio-wieczno-renesansowej struktury w XIX wieku przez Tomasza Prylińskiego. Obiekt był wówczas dalece zniekształcony, a funkcja handlowa zmieniona tak, że otwarte neogotyckie arkady jawią się dzisiaj jako motyw oczywisty, choć są ahistorycznym dodatkiem do gotycko-renesansowej budowli, której pierwotna posadzka parteru znalazła się na poziomie 6 metrów poniżej obecnej płyty Rynku Głównego.



Il. 2. Blaibach (Bawaria), sala koncertowa w centrum małej miejscowości (arch. Peter Heimler, 2014). Po lewej urząd gminy, z prawej stodoła Waidlerów (fot. NAARO <https://www.archdaily.com/photographer/naaro>).

Ill. 2. Blaibach (Bavaria), concert hall in the centre of a little town (arch. Peter Heimler, 2014). To the left is the Communal Office, and the Waidler farm can be seen on the right side (photo: NAARO).

W jaki sposób realizować stosowność w architekturze zachowując przy tym poczucie wolności twórczej? Jeżeli wszystkie budowle zabłysną — każda swoją wolnością — to w konsekwencji tej zwielokrotnionej wolności otrzymamy chaos. Przeciwdziałając bezładowi musimy wejść w dialog z tym, co jest na miejscu. To, co jest, być może jawi się nam jako obce, ale nie możemy traktować tego jakby nie istniało, było nieważne.

¹² Brummel George Bryan (1778–1840) — angielski dandys zwany „Beau” Brummel. W swoich bon motach stwierdzał, że: „jeżeli ludzie oglądają się za tobą na ulicy, nie jesteś dobrze ubrany, albo zbyt sztywno, zbyt opięty, albo zbyt modnie”.

Stosowność jest przede wszystkim narzędziem społecznej akceptacji, konsensusu społecznego. Uniwersalny charakter stosowności jako narzędzia pozwala odnosić się nie tylko do sytuacji estetycznej, ale także szerszej sytuacji dialogicznej, która ma wartość etyczną. To ważne w odniesieniu do architektury.

5. ŁAD JAKO OTOCZENIE UPORZĄDKOWANE

Ład jest innym rodzajem piękna niż stosowność. Przypomina nieco *ordinatio*, które nie należy wprost do parametrów piękna. Ład oznacza wewnętrzną organizację, uporządkowanie jakiegoś zbioru lub systemu, sumę i rodzaj powiązań elementów i ich jakość, na przykład estetyczną czy funkcjonalną, jako całościowej kompozycji. Ład oczywiście jest czymś więcej niż sam porządek. Przymiotnik ‘ładny’ świadczy o tym, że ład wnosi aspekt jakości estetycznej — piękna. Ład jest tym najniższym stopniem piękna, urodą, która świadczy o trosce tego, kto zbiór rzeczy tworzy. Ład zapewne łatwiej uzyskuje akceptację społeczną tam, gdzie piękno może stać się przedmiotem sporu. Nie wszystko może być piękne, byłoby nawet nie do zniesienia, ale wszystko powinno być w jakiś sposób uporządkowane — ułożone. Brak uporządkowania prowadzi do nieładu, który pod względem estetycznym jest oceniany negatywnie.

Jako uporządkowanie ład może mieć różny stopień. Nadmierne uporządkowanie (usztynwienie) może być zbyt ‘oczywiste’ i przez to nudne, a więc nie będzie się podobało, choć może mieć swoje specyficzne zalety (dyscyplina). Ład jako przedmiot estetyki wydaje się słabo zauważony i wykorzystywany w zawodzie architekta (Szmidt, 1981).

Na ład powinniśmy spojrzeć z jeszcze innej strony. O ile stosowność (piękno celowe) odnosi się w architekturze do nowej rzeczy, tego co „ja” projektuję i co będzie nowością, to ład też oczywiście bywa tworzony, może być tym właśnie „moim” projektem, kiedy jest planem urbanistycznym zagospodarowania. Ale weźmy przypadek, że projektuję pojedynczy dom w otoczeniu. Chcę, żeby był stosowny względem tego otoczenia, czyli wszystkiego, co znajduje się w polu percepcji 360 stopni wokół nowego domu. To pole percepcji ma swój ład, niezależnie od tego czy jest to puste pole, czy zespół budynków. Istnienie ładu możemy stwierdzić w każdym otoczeniu, chociaż niekiedy może być trudne do zauważenia w kategoriach wizualnych, może wydawać się wielkim bałaganem, ale z kolei istnieje w pamięci zbiorowej użytkowników, którzy przyzwyczaili się do swojego otoczenia, gdzie od lat

przebywają (ład przyzwyczajęń, tradycja miejsca). Dlatego na potrzeby tych rozważań uznajemy, że otoczenie (zwane Drugim), istniejący system zależności, zawsze ma swój ład (o określonym stopniu).

Powstaje pytanie, jak szerzyć ład tworząc zobowiązanie w etyce zawodu architektonicznego jako postulat właściwego postępowania? A dalej — jak to realizować w działaniu projektowym przekształcając wskazania etyczne na praktyczne wskazówki? Jak ująć powyższe konkluzje w kodeksie etyki zawodowej? Czy można dać członkom zawodowej organizacji jakieś wskazówki?

Nowy projekt osiada zawsze w jakimś otoczeniu, to jest oczywiste. Otoczenie traktujemy jako neutralne określenie *status quo ante*. To może być puste, otwarte po horyzont pole albo łąka, albo też ulica miasta z pojedynczą luką w zabudowie pierzei, gdzie wejdzie nasz projekt. To, co projektujemy, po zrealizowaniu zmienia ład — konfigurację w danej lokalizacji i miejscu. Projektując myślimy o wielu rzeczach, między nimi — o bryle. Ta bryła będzie czymś nowym w ‘starym’ otoczeniu, ale stanie się jego częścią.

W języku projektowania na określenie otoczenia projektowanego obiektu zadomowił się termin kontekst. W latach sześćdziesiątych XX w. Colin Rowe, w reakcji na uniwersalność modernizmu, zaproponował podejście do projektowania, które nazwał kontekstualizmem (*contextualism*). Kontekstualizm zwraca uwagę na kontekst. Czymże jest kontekst? Powinniśmy trzymać się znaczenia, jakie wynika z łacińskiego źródłosłowu¹³, gdzie *contextus* oznacza splatanie, łączenie, tkanie. Tak rozumiany kontekst zachęca, by łączyć nowe dzieło z zastanym otoczeniem. Nowe musi zareagować, niekoniecznie się podporządkowując, ale w każdym razie pozytywnie podejść do włączenia się w istniejącą tkanę (ład). Kontekst to istniejąca sytuacja zarówno przestrzenna, jak i funkcjonalna czy społeczna. Zwykle może stanowić i stanowi najlepsze źródło inspiracji projektowych, z których mogą czerpać wciągając otoczenie do współpracy przy zmianie, jaką będzie nowo projektowany obiekt. Ten fakt jest rzadko zauważany przez projektantów zafascynowanych własną twórczością i świeżymi inspiracjami, chyba że jako utrudnienie czy wręcz przeszkoda.

Mówimy o „dobrym wpisaniu w kontekst” w przypadku, gdy nowy obiekt podporządkowuje się wytycznym zastanym w otoczeniu. Istotą niniej-

szych wywodów jest wskazanie potrzeby wejścia w dialog z zastanym otoczeniem i traktowanie sytuacji jako sytuacji spotkania. Takie podejście w projektowaniu możemy nazwać ‘kontekstowaniem’ (nie mylić z kontestowaniem!). Istotą stosowności jest podejście do otoczenia jako do partnera, Drugiego, z którym wypada nam nawiązać dialog. Zamiast wykorzystywać sytuację jako przypadkowe zderzenie, potraktujmy ją jako spotkanie. O tym pisze i do tego nawołuje Jacek Dominiczak (2016).

Niekiedy twórca nowego inaczej traktuje kontekst redukując go do roli tła dla nowego projektu. Wiele przykładów świadczy o mechanicznym traktowaniu kontekstu przez twórców, jedynie jako ramy odniesienia, w której projekt dobrze się zaprezentuje. Możemy wówczas mówić o kontraście z kontekstem. W skrajnym przypadku otoczeniem w ogóle się nie przejmujemy, nie zwracamy na nie uwagi.



II. 3. Aarhus, Aarhus Universitet, objekty kampusu to wyłącznie wydłużone budynki z cegły spoinowanej z dachami dwuspadowymi, projekt i budowa kontynuowane do dzisiaj w jednolitym charakterze przez prawie 90 lat (arch. C.F. Møller, Kay Fisker i Povl Stegmann, 1931 — konkurs); najnowszy obiekt: School of Business and Social Sciences (Cubo Architekt, 2012).

III. 3. Aarhus, Aarhus Universitet, the campus is comprised solely of elongated bound brick buildings with gabled roofs, its design and construction has continued in a uniform character for almost ninety years (arch. C.F. Møller, Kay Fisker and Povl Stegmann, 1931 — competition); the newest building: School of Business and Social Sciences (arch. Cubo Architekt, 2012).

Architekt ma wykonywać zawód w sposób kompetentny, profesjonalny. To, że jego dzieła zbudowane będą oglądane przez wielu, zmusza do zwrócenia uwagi na ich jakość estetyczną. W jaki sposób realizować stosowność w architekturze? Jak przy tym zachować poczucie wolności twórczej? Jak zostało już wspomniane: Jeżeli budowle błyszczą — każda swoją wolnością — to w konsekwencji tej zwielokrotnionej wolności otrzymujemy chaos. Przeciwdziałając temu musimy wejść w dialog

¹³ Rzeczownik *contextus* (złożenie *con* — ‘razem’ i *texere* — ‘splatać’ albo ‘łączyć’) oznacza: tkanie, plecenie, splatanie, łączenie, łączyć się, połączenie, złącze, związek, skojarzenie, spójność, zwartość, jedność, wewnętrzną logikę; strukturę, układ, rozmieszczenie, tkaninę, materiał.

z tym, co jest. To, co jest, być może jawi się nam jako obce, ale nie możemy tego traktować, jakby nie istniało, było nieważne.

Dominiczak (2016) mówi o wolności dialogicznej, to jest takiej wolności, która uznaje *inność wszystkiego, co nie jest mną*, zauważa, że są też inni, którzy mają swoje prawa. To uznanie rodzi etykę ‘po prostu’, etykę pierwotną wynikającą ze spotkania, zauważenia innego człowieka, czy w przypadku projektowania — innego domu. Esencją wolności jest więc podporządkowanie się etyce tam, gdzie pojawia się Inny, czyli Drugi.

6. KRAJOBRAZ POZAESTETYCZNY

Spójrzmy jak wygląda krajobraz w terenach zabudowanych. Bałagan, nadmiar, arogancja wielkowiarymowych reklam niszczą wygląd miast i terenów otwartych, a nachalne szyldy degradują ulice — miejsca przeznaczone dla ludzi. Ten obraz jest zarazem odzwierciedleniem stanu umysłów. Nie jest on wyłącznie bezpośrednią winą architektów. Świadczy o brakach kapitału społecznego, braku obywatelskości wśród ‘obywateli’, jak też o *inwazji masowej tandety umysłowej* (Ireneusz Kania w: Noica, 1988, s. 9). Nie zawsze jest to zjawisko samorzutne. Są prowokatorzy, o których pisze Constantin Noica: *Podobnie jak istnieją fałszerze pieniędzy, mogą się też zdarzyć fałszerze wartości innych niż pieniądze, na przykład prawdy lub piękna, przede wszystkim zaś dobra. (Wobec części nowoczesnej techniki można postawić pytanie, czy wytwarzając określone rodzaje niepotrzebnych dóbr nie fałszuje ona idei dobra.)* (Noica, 1988, s. 18, wstęp i tłum. I. Kania).

Bezmyślne dogęszczenia tkanki miejskiej psują przemyślane niegdyś struktury. Patronuje temu brak porozumienia — wymiany opinii, dialogu, który towarzyszyłby decyzjom planistycznym, zwłaszcza tym, które dotyczą stanu otoczenia, do którego ludzie się przyzwyczaili, a który ktoś kiedyś wcześniej urządził. Zapomina się o prawach autorskich żyjących twórców, nie mówiąc o zmarłych. Sytuacja historyczna i gospodarcza powoduje wrażenie, że nie tylko publiczność, ale także projektanci przestali widzieć i zwracać uwagę na wartości estetyczne wspólnego otoczenia. Ta obojętność względem estetyki jest widoczna i zauważana nie tylko w naszym kraju. Uczestnicy konferencji w Davos w 2018 uświadomili sobie fakt *dryfowania w stronę utraty jakości zarówno w środowisku zbudowanym, jak i otwartych krajobrazach całej Europy, która to utrata jest zauważalna w trywializacji konstrukcji, braku wartości projektowych, w braku troski o zrównoważony rozwój, narastaniu pozbawionego wyrazu*

rozlewania się zabudowy miejskiej i nieodpowiedzialnym użytkowaniu terenu, a także niszczeniu historycznej tkanki oraz zatracaniu tradycji i tożsamości regionalnych (Davos Declaration 2018. Brochure. Towards a high-quality Baukultur for Europe, s. 08–09)¹⁴.

Wielu to nie przeszkadza, a liczni wręcz starają się skorzystać z tej sytuacji.

7. KRAJOBRAZ ESTETYCZNY — KULTURA BUDOWANIA

Pozaeestetycznemu śmietnisku przeciwstawmy dawne i współczesne propozycje wyrażające dbałość o estetykę środowiska projektowanego i zbudowanego, jego piękno i ład. Przypomnijmy godne uwagi pojęcie ‘patriotyzmu pejzażu’, które zarysował Józef Mackiewicz w swojej powieści. Ujęcie Mackiewicza jest holistyczne — *obejmuje całość, bo i powietrze, i lasy, i pola, i błota, i człowieka jako część składową pejzażu* (Mackiewicz, 1965, s. 416–417; także Lenartowicz, 2014, 2017). Pisarz przeciwstawia ten rodzaj patriotyzmu innym (narodowemu i doktrynalnemu) jako troskę w stosunku do krajobrazu naturalnego i zbudowanego, do różnorodności (religijnej), do tolerancji tej różnorodności, do obecności ludzi w danej sytuacji przestrzennej. W powieści historycznej ten poetycko ujęty przekaz mówi o głęboko ludzkim związku z otoczeniem; czujemy też nieopisaną wprost obecność piękna w zrównoważonym krajobrazie.

Człowiek jako ‘część składowa’ środowiska jest zarówno jego uczestnikiem, jak też obserwatorem i użytkownikiem. W związku z tym powinien być również czynnym i świadomym uczestnikiem procesów przemian. Potrzeba partycypacji społecznej i dialogu z przyszłymi użytkownikami w procesie projektowania i planowania są od dawna uświadomione, ale w znikomym stopniu wdrażane w praktyce. Na problemy jakości kultury budowania i sposoby jej osiągnięcia zwracał już uwagę Bolesław Szmidt. Warto przypomnieć jego pragnienie, którym było *doprowadzenie do spotkania się stanu twórczej gotowości zawodowej (całego aparatu planistycznego i realizacyjnego) ze stanem twórczego oczekiwania (ogółu społeczeństwa). Zespolenie się tych dwóch nurtów nazwałem ‘wielką kompozycją’, czyli takim stanem umysłów i woli działania, który tworzy, komponuje naszą epokę, a w efekcie przynosi określony ład przestrzeni* (Szmidt, 1981).

¹⁴ Za przekład Deklaracji z języka angielskiego odpowiada autor (J.-K. L.).

To ujęcie pokazuje, jak daleki to był i jest cel, ale pojęcie „wielkiej kompozycji” dobrze ujmuje rodzaj pozytywnych cech projektu, który obejmowałby nie wyłącznie całościowy ład samej przestrzeni (i form budowli), ale też ‘przyjemność’ szerszej społeczności korzystającej z tej przestrzeni jako publicznie dostępnej zewnętrżności.

Jadwiga Sławińska wystąpiła o uznanie estetyki za integralną dyscyplinę twórczości projektanckiej. Wskazała, że estetyka (jako nauka) może być uprawiana też jako dyscyplina praktyczna, czyli — jak ją inaczej nazywa — kreuująca. Zauważa wręcz zatarcie różnicy między naukami kreuującymi i projektowaniem, gdy powołuje się na Tadeusza Kotarbińskiego, który traktował projektowanie jako „naczelną robotę” nauk praktycznych (Kotarbiński, 1961, s. 447, cytowany w Sławińska, 1973, s. 34). Autorka stwierdza, że *nie istnieją sposoby tworzenia ogólnego systemu wartości, który by zawsze i wszędzie znajdował zastosowanie. (...) Odnoszące się do techniki ‘systemy wartości’ zdradzają (...) duże podobieństwo do analogicznych systemów wartości moralnych. Wszelkie absolutyzowanie okazuje się nieuzasadnione tak w wypadku techniki, jak i estetyki oraz etyki* (Sławińska, 1973, s. 35).

Sławińska formułuje również podstawowe założenia przyszłej estetyki jako dyscypliny kreatywnej, ponieważ, jak twierdzi *praktyka projektancka w architekturze (...) wykazuje znaczne zapotrzebowanie na estetykę kreatywną. Estetyka taka, w odróżnieniu od dogmatycznej i akademickiej estetyki normatywnej, nie zawierałaby żadnych gotowych przepisów. (...) Jako dyscyplina pomocnicza twórczości projektanckiej ułatwiałaby analizę twórczości własnej i cudzej (...) wzmacniając tym samym swobodę wyboru. (...) [Oczywiście] funkcjonowanie estetyki jako dyscypliny pomocniczej twórczości projektanckiej wymaga pewnego upodobnienia się jej do innych składowych dyscyplin projektowania* (Sławińska, 1973, s. 41–42).

Warto przypomnieć tę zapisaną czterdzieści lat temu propozycję w świetle obecnych badań z zakresu neurobiologii.

Znane są rozważania Christophera Alexandra dotyczące najogólniej rozumianego naturalnego porządku. Dzieło o „naturze ładu” (Alexander, 2002) dotyczy poszukiwania definicji i mechanizmów tworzenia piękna w biosferze Alexander w czterech tomach łączy z architekturą niektóre z ostatnich odkryć w biologii ewolucyjnej. Wychowankowie Alexandra założyli w roku akademickim 2017/2018 w Sorrento nową szkołę architektury pod nazwą Budowanie Piękna (Building Beauty). Przewodnią

ideą szkoły jest ekologiczne projektowanie i proces budowania. W ‘budowaniu piękna’ chodzi o poszukiwanie naturalnego ładu. Naturalność jest tu podkreślona, aczkolwiek generalnie widać pokrewieństwo z „wielką kompozycją” Szmidta (1981).

Dziedzina estetyki, obok spraw takich jak jakość powietrza i wody, zaczyna odgrywać większą rolę w powszechnym odbiorze społecznym stanu środowiska zbudowanego. Przystajemy jako obywatele tolerować brzydotę w otoczeniu. Ustalenia lokalne i szerszego zasięgu są uchwalane jako prawo (Ustawa krajobrazowa)¹⁵. Może nas zaskoczyć, że o ile słowo estetyka nie pojawia się w ogóle w polskim Kodeksie Etyki Zawodowej Architektów, to przykłady oddolnej obywatelskiej laickiej troski są już w naszym kraju słyszalne. Być może przestajemy tłumić w sobie ludzkie wrodzone dążenie do piękna — kalotropizm¹⁶. Oto, na przykład, burmistrz miasta Skawina, wyłożył swoje cele działania: *W gminie jest architektoniczny nieład, nie ma spójności w zabudowie. Często spotykam się z określeniem budowlanej sieczki. Musimy zacząć porządkować architektonicznie nasz teren także pod względem estetycznym*¹⁷.

Innym współczesnym przykładem troski o przestrzeń wspólną jest wspomniana już Deklaracja z Davos (2018), podpisana przez zgromadzonych ministrów kultury krajów Unii Europejskiej. Dokument, w którym architektura jest traktowana jako sztuka (tak jak dawniej, kiedy była uznawana za Matkę Sztuk). Centralnym pojęciem Deklaracji jest „kultura budowania”, która we wszystkich wersjach językowych jest określona niemieckim terminem *Baukultur*. *Baukultur* obejmuje każdą ludzką działalność, która dotyczy środowiska zbudowanego. To środowisko ma być rozumiane jako pojedyncza całość, włączając w to każdą zaprojektowaną wartość materialną, która jest osadzona w środowisku naturalnym i się do niego odnosi. *Baukultur* obejmuje istniejące budynki, w tym zabytki i inne elementy dziedzictwa, jak też projekty i budowę współczesnych budynków, infrastruktury, przestrzeni publicznych i krajobrazów. Deklaracja mówi o potrzebie dążenia do „*Baukultur* wysokiej jakości”. Ta wysoka jakość ma szereg różnych znaczeń, ale przede wszystkim

¹⁵ Ustawa z dnia 24 kwietnia 2015 roku o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu (Dz. U. z 10 czerwca 2015 r., Poz. 774).

¹⁶ Mówi o tym Aleksander Böhm w wywiadzie z Katarzyną Domagałą: ‘Ład przestrzenny, głupcze!’ [w:] *Holistic*, 18 sierpnia 2019, [online:] <https://holistic.news/lad-przestrzeny-glupcze/>, (dostępne: 12.06.2020).

¹⁷ Norbert Rzepisko [w:] Ewa Tyrpa (piątek, 21 lutego 2020), ‘Apelują o uchylenie zakazu płaskich dachów’, *Dziennik Polski*, Wokół Krakowa, s. 9.

chodzi o wysoką jakość estetyczną tego, co jest dostępne dla wszystkich, a więc przestrzeni wspólnej (placów, ulic, dróg, krajobrazu otwartego). Wysoka jakość *Baukultur* jawi się więc jako nowe określenie ładu (piękna) zewnętrznego naszego otoczenia. Są też w tym tekście konkretne propozycje dotyczące sposobów osiągnięcia postawionego celu.

Wysokiej jakości 'Baukultur' może wyrosnąć jedynie w kontekście interdyscyplinarnego dyskursu i poprzez wielopoziomą i międzysektorową współpracę między politykami, kompetentnymi władzami i profesjonalistami. Ponieważ ta współpraca obejmuje twórcze, funkcjonalne i społeczne aspekty, wszystkie relewantne dyscypliny i profesjonaliści muszą brać w niej udział na równej stopie. Jednym z kluczowych przykładów instrumentu służącego wspieraniu wysokiej jakości są interdyscyplinarne i szeroko debatowane konkursy. Dla osiągnięcia sukcesu, wysokiej jakości 'Baukultur' wymaga także partycypacji społeczeństwa obywatelskiego i dysponującej wiedzą uwrażliwionej publiczności (Davos Declaration 2018. Brochure. Towards a high-quality Baukultur for Europe, punkt 16, s. 12). Sprawa konkursu i partycypacji społecznej — rozumianej jako dialog — staje się aktualna w sytuacji, gdy chodzi o coś ważnego, wielkiego — w kategoriach narodu czy państwa. Szukamy wówczas dzieła sztuki. Wielkie projekty zasadniczo nie liczą się z zastanym otoczeniem, sprowadzają je do roli tła. Niekiedy istniejące otoczenie wręcz zasługuje, aby je zmienić, w sensie — uładzić. W punkcie 3. Komentarza do Deklaracji (Davos Declaration 2018. Context-document, punkt 3. 'Quality' as the strategic imperative, s. 7–9) mowa jest o 'jakości' jako strategicznym imperatywie. Przede wszystkim jednak, wysoka jakość projektowania w takim aspekcie kontekstualnym polegać musi na dialogu i wynikającym z niego 'dostosowaniu' nowych rzeczy do istniejących w sposób harmonijny, a zatem — nadania nowościom cech stosowności w danym otoczeniu. W Deklaracji jest mowa o moralnych zobowiązaniach dotyczących odpowiedzialności za otoczenie w sensie ekologicznym, ale także o konieczności zadbania o wysoką jakość estetyczną.

8. ETYKA ARCHITEKTURY

Architekci nie mogą należeć do grupy ludzi obojętnych na jakość otoczenia, czy wręcz wykorzystujących obojętność innych dla robienia 'dobrych interesów'. Architektura nie może rezygnować z tworzenia rzeczy i sytuacji satysfakcjonujących odbiorcę w sensie nie tylko funkcjonalnym, ale także duchowym, straci bowiem istotę swojej misji.

Nie możemy zapomnieć o estetyce w twórczości architektonicznej. Gdy widzimy nieład, walka z nim powinna stać się obowiązkiem każdego architekta. Gdzie widzimy ład, nie możemy go naruszać nowymi projektami. Estetyka powinna też zaistnieć w przekazie etycznym.

Przenieśmy się na chwilę w czasy dzieciństwa, do lektury książeczki, która zresztą w całości jest poświęcona budowaniu i architekturze.

Murowane domy stoją przy ulicy. Wielu ludzi mieszka w każdej kamienicy. O! Duszą się! Duszą się! — wykrzyknął pan Tom Łebski. Co się stało! Kto się dusi? Domy! Domy się duszą! Jeden tuż przy drugim tak stanęły ciasno, że nie zdziwiłbym się, gdyby który wrzasnął (Themerson, 1938).

Stefan Themerson pisząc, że domy stoją, że się duszą, że mogą krzyknąć, nadaje im cechy ludzkie. To z kolei zwraca uwagę na to, że można mówić o sytuacji etycznej, która powstaje między domami, etyce wzajemnej relacji przedmiotów martwych. Bez wątpienia można też w tym, że domy się duszą, odczytać zapisany dyskomfort użytkowników tych kamienic. Ten fragment tekstu niech posłuży za żartobliwe motto wprowadzające do etyki architektury traktowanej poważnie, właśnie jako etyka dzieł architektonicznych (a nie etyka twórcy czy twórców architektury, czyli etyka zawodowa). Tak podchodzi do etyki architektury Jacek Dominiczak. Studiując dzieła Jeana-Paula Sartre'a, Józefa Tischnera, a szczególnie Emmanuela Levinasa, Dominiczak (2016) znajduje u tych autorów odniesienia wprost architektoniczne.

Pojęcie Innego stało się obecnie na świecie synonimem Obcego, a idąc dalej — Wrogiego. Dominiczak woli więc mówić o Drugim. Personifikując istniejącą budowlę (podobnie jak to uczynił Themerson) nazywa ją Drugim.

Drugim to nie jest Inny, którego mógłbym pominąć, z Drugim — czy chcę czy nie — będziemy twarzą w twarz czy obok siebie, warto więc tę współobecność koniecznie przemienić w dialog. Wtedy to Ja — i to nie tylko ja w moim ciele, ale też dom mojego projektu, spotykam się z Drugim — już istniejącym, czasem starym, może zabytkowym obiektem. Przede wszystkim *nie mogę móc* (Jędraszewski, 1985, s. 21, cytata za Dominiczak, 2016, s. 72) umniejszyć jego wartości, zranić go. I na tym właściwie polega zapis głównej idei etyki dialogu architektonicznego.

To zachęca do tego, żeby projektowanie zaczynać od analizy otoczenia przyszłego obiektu. Otoczenie — sąsiedztwo — jest dane, istnieje. Dlatego przed decyzją „Jak budujemy?“, a może nawet „Co budujemy?“ (funkcja nie może nie być w zgodzie z tym, co istnieje obok), trzeba rozpoznać wartości

otoczenia, także estetyczne. Chodzi o świadomy pozytywny kontekstualizm, o którym już była mowa przy okazji ładu. Obecność jest fundamentalna dla każdego spotkania, wymuszony niekiedy zdalny kontakt poprzez media nie zapewnia pełnego spotkania. Niestety stwierdzamy, że podejście dialogiczne, otwarte na spotkanie Drugiego, nieczęsto jest akceptowane. Traktowanie kontekstu wyłącznie jako tła etycznie redukuje rolę Drugiego. Odmowa spotkania stała się powszechnym sposobem bycia architektury. Przywiązanie i troska o przepchnięcie własnego pomysłu prowadzi do używania kontrastu jako techniki komponowania, co z pewnością nie jest podejściem dialogicznym. Estetyka stała się niechętna etyce. Ta odmowa jest rezultatem niewiary w Innego — w inną architekturę. Kultuwujemy inność, ale własną — jako oryginalność.

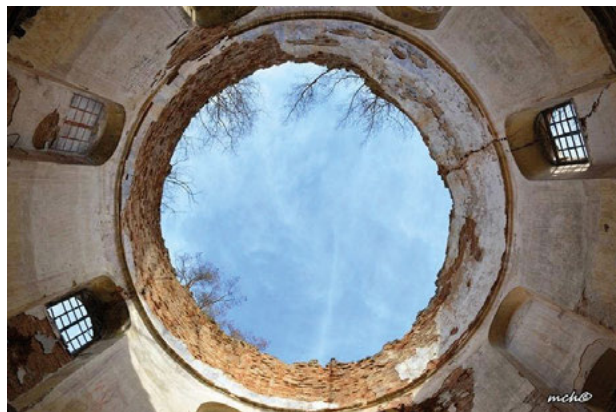
Nie zmienia to sytuacji, że wszystkie spotkania w procesie powstawania architektury to zdarzenia, które wymagają, żeby wolność architekta podporządkować etyce dialogu. Architektura jako twórcza aktywność człowieka w ogromnej przewadze dzieje się w zewnętrzności życia, w przestrzeni spotkania. Domy stoją twarzą w twarz — naprzeciwko, albo też w jednym licu — obok siebie. Przestrzeń zewnętrzności jest definiowana przez spotkanie się. Tutaj rządzi — przynajmniej powinna — etyka.

Spotkanie architektoniczne zwykle jest niesymetryczne, ponieważ Ja (Pierwszy) — projektant tego, co będzie, jestem obecny, Drugi — projektant tego, co już jest, nie zawsze może być obecny, często nie żyje. Ale w spotkaniu architektonicznym nasze dzieła się spotykają — nowe z gotowym, skończonym, starym, po prostu — istniejącym. Odpowiedzialność za dialog i jego jakość spada na nową architekturę. Levinas stwierdza, że to jest dialog, w którym niesymetria konstrukcji polega na tym, że to Drugi stawia zadania Pierwszemu. Ta niesymetryczność spotkania, a zatem i dialogu, i w ślad za tym również sytuacji, wywołuje potrzebę modyfikacji pierwotnego pomysłu, co staje się napędem dialogu.

Wróćmy do tytułowego określenia. Czy może istnieć etyka samej architektury? Etyka relacji pomiędzy budowlami? Nawijmy ponownie do Themersona. Etyka architektury zaczyna się swoistym spersonifikowaniem samej budowli, w traktowaniu jej Inności tak, jak by była Drugim (człowiekiem). Spersonifikowana budowla ponosi odpowiedzialność wobec innych równie spersonifikowanych budowli. Budowla stojąca naprzeciwko mojego (projektowanego) budynku nie może zostać 'pokrzywdzona' (por. *forma pokrzywdzona* [w:] Norwid, 1851, wers 274). Zawsze będzie mówić: „»Ty nie możesz móc« wszystkiego, bo może to być prze-

ciw mnie, przeciw mojej wyjątkowości, inności, mojej tożsamości”. Chodzi o to, żeby nie uchybić Drugiemu, a raczej poddać deformacji własną ideę, aby zharmonizować dialog.

W myślowym eksperymencie możemy sobie wyobrazić, że budowlę opuścił jej ostatni mieszkaniec. Mimo to ona mówi stale to samo. *Czując odpowiedzialność wobec architektury budowli opuszczonej przez wszystkich doświadczasz realności etyki architektury w jej najczystszej postaci* (Dominiczak, 2016, s. 73).



Il. 4. Kniazie, gm. Lubycza Królewska, pow. tomaszowski, nadsada kopuły cerkwi św. Paraskewy (arch. Szymon Tarnawski, 1798–1806) (fot. Mirosław Chmiel).

Ill. 4. Kniazie, Lubycza Królewska municipality, Tomaszowski county, the base of the dome of the Uniate church of St. Paraskeva (arch. Szymon Tarnawski, 1798–1806) (photo: Mirosław Chmiel).

Źródło/Source: https://www.facebook.com/fot.mch/photos/ms.c.eJw9z9EJREEIQ9GOFh01xv4be6w683nIRZAH5pGpSrPU-H8dlhojx2UOREmt69~;Dn6eU6Zrd1TR~_3r~_he6~;l~;H8QY-Wt2f3XF0nGvTpFdx78Old~_Fz7~_nXZ~;Z73~_df0efukR9WT-jc9.bps.a.826345734516708/826346211183327/?type=3&theater.

Są też spotkania, które budzą romantyczne emocje, w których biorę udział Ja i opustoszała budowla, jakich wiele można znaleźć, na przykład na Ukrainie — wspaniały barokowy kościół czy klasycystyczny pałac w ruinie. Odczucie wobec opuszczonego zabytku, który jawi się nie jako Inny, ale — Drugi, bliski... to żal, ale i szacunek dla jego wspaniałości.

Powtórzmy za Dominiczakiem: etyka jest mechanizmem, który tworzy każde spotkanie. Etyka architektury jest mechanizmem spotkania architektonicznego. Czy nie myślisz, mając projektować w nieznanym miejscu: „Nie mogę zrobić z tym istniejącym otoczeniem wszystkiego, co przychodzi mi do głowy. Mogę jedynie to, co nie będzie przeciw niemu”. To ważna teza, która powinna być stałą regułą postępowania, bo nie pozwala na nadużycie polegające na tym, że każdą architektoniczną ekstra-

wagancję nazywamy „nawiązaniem przez kontrast” (Dominiczak, 2016, s. 73), o czym była już tutaj mowa.

Levinas nazywa strefę wolności wewnętrzną człowieka; obszar etyki określa jako jego zewnętrzność. Świadomość kontekstu architektury to intelektualna pozycja, z której łatwo już dokonać dialogicznego przesunięcia formuły wizerunku budowli (Dominiczak, 2016, s. 78). Oto jedna budowla powstaje wobec budowli Drugiej, która już istnieje. Ta Druga stanie się częścią otoczenia dla nowej. Nowa staje wobec Drugiej twarzą w twarz świadoma ciężącej odpowiedzialności. Architektura chce nawiązać etyczną relację z tą architekturą, która stoi po drugiej stronie ulicy czy też obok.

9. DEFORMACJA JAKO ETYCZNA METODA PROJEKTOWANIA

Jak mam realizować dialog mój (Ego), zarazem mojego projektowanego dzieła (Pierwszego) z Drugim — to jest istniejącym budynkiem lub otoczeniem, którego wartości doceniam? Wnosząc nowość, korzystając z wolności twórczej, studiuję Drugiego, żeby poznać jego zdanie wobec moich działań. Dialog będzie skuteczny, a efekt etycznie godny pochwały, o ile oba obiekty coś wspólnego połączy („skontekstuje”), a moja wolność nie zdominuje dzieła Drugiego, kiedy gdzieś zgodzę się na ustępstwo, coś zmienię w moim pomysłach, wprowadzę ‘deformację’, jakoś dostosuję się do orientacji, wielkości, kształtu, koloru, proporcji, a może faktury ścian, czy jakości materiału — aby uchwycić nie harmonizującej stosowności. To może również być przejęta, a teraz wspólna, oś kompozycji, rytm, podział... Wtedy jest to szukanie zgodności z prototypem, jakim jest Drugi.

Każdy zna schemat ludzkiej twarzy i potrafi go narysować: kółko jako zarys głowy, w nim dwie kropki — oczy, pionowa kreska — nos, czasem kolejne dwie kropki — dziurki w nosie, pod nimi łuk wygięty ku dołowi albo ku górze — usta smutne albo radosne. Ten schemat czasem powielamy na końcu wiadomości sms wysyłanej przez telefon, daje się go bowiem zapisać przy pomocy klawiatury jako :-). Gdy obrócimy obrazek o 90 stopni otrzymamy prototyp twarzy ludzkiej, jej schemat. Dopiero odchylenia tego schematu nadają tej twarzy tożsamość, którą rozpoznamy jako należącą do konkretnej osoby — krzywe usta, długość nosa, wielkość oczu, minimalne, czasem niezauważalne asymetrie (!). Tożsamość uzyskujemy zatem nakładając realny obraz konkretnej twarzy na wirtualny prototyp (ideę). Ważna jest różnica między prototypem a konkretem,

właśnie deformacja, jak taką modyfikację nazywa Dominiczak (2016). Deformacja nowoprojektowanej architektury staje się pozytywnym narzędziem dialogu.

Znowu, podobnie jak w przypadku ‘kontekstu’ mamy do czynienia ze słowem, które — jak się wydaje — nabrało w powszechnym użyciu negatywnej konotacji, w takim sensie, że oznacza zmianę formy, która była skończona. Nasuwające się alternatywne terminy takie jak re-formacja czy prze-formowanie, zostały zasadniczo zagospodarowane w innych znaczeniach, można więc mówić o zmianie czy ustępstwie zwanym ‘deformacją’.

Dla Dominiczaka (2016) deformacja to pierwszy gest etyczny architektury, odpowiedź dana Drugiej budowli, która mówi „nie bądź przeciwko mnie”. Akceptacja deformacji otwiera możliwość dialogu architektury. Jak to rozumieć? Jako oddanie części własnej ‘doskonałości’ na rzecz skoordynowania z Drugim budynkiem. To kwestia zobaczenia piękna w śladzie Drugiego odbitym na licu nowej budowli¹⁸.

Tak rozumiana deformacja może być nośnikiem obrazu tożsamości. Ulice zwykle łączą dwa cele, stąd ich przebieg na zasadzie skrótu. Zastanawiamy się, dlaczego ulica Grodzka w Krakowie wyłamuje się z prostokątnej siatki lokacyjnej miasta obowiązującej wokół Rynku Głównego? A ulica Kanonicza w tym mieście? Dlaczego przebiega po łuku i jest uważana za najpiękniejszą ulicę w Krakowie? Były to warunki topograficzne i historia zabudowy. To deformacja nadaje urok oryginalności i tożsamość zarówno domom, jak i sytuacji.

10. ZOBOWIĄZANIA/ ODPOWIEDZIALNOŚĆ WOBEC PIĘKNA

Konrad Kucza-Kuczyński pisze o *obecności etyki w zawodzie architekta i w architekturze jako wartości piękna* (Kucza-Kuczyński, 2015, s. 17). Pisze też o odpowiedzialności. Za Ingardenem (1973) mówi o czterech sytuacjach, w których występuje odpowiedzialność. Trzy z nich to odpowiedzialność ‘za coś’, czwarta dotyczy odpowiedzialnego działania. Odpowiedzialność to obowiązek lub zadanie, którego wykonania wymaga się lub oczekuje od osoby.

¹⁸ Henry Cobb — autor m.in. John Hancock Tower w Bostonie (1968–1976), najwyższego budynku Nowej Anglii, na pytanie, co nowego wniósł w swoim życiu zawodowym odpowiedział, że jest to pomysł b u d y n k u z a l e ż - n i o n e g o (*contingent building*), który nie jest autonomiczny, nie jest samoistny, ale został uformowany przez miejsce w którym stoi. Za taki obiekt uważa właśnie bostońską wieżę, ze względu na ukośne ustawienie jej na placu, co jest gestem ustąpienia pierwszeństwa (i starszeństwa) neoromańskiemu kościołowi z XIX w.

Odpowiedzialność jest czymś, za co można być rozliczonym. Być odpowiedzialnym oznacza mieć poczucie moralnego czy etycznego obowiązku wobec czegoś albo kogoś, co z kolei może oznaczać jakiegoś zobowiązanie do zrobienia czegoś. Kuczy-Kuczyńskiego ‘odpowiedzialność’ znajduje odpowiednik w Zobowiązaniach występujących w kodeksach etyki zawodowej. Zobowiązanie jest działaniem, do którego osoba jest zobligowana moralnie albo przez prawo, które określa właśnie kodeks etyczny zawodu architekta.

Dominiczak (2016) zwraca uwagę na to, że słowo odpowiedzialność ma w sobie zawarte słowo odpowiedź. W etyce według Levinasa odpowiedzialny nie jestem ‘za’ (za siebie, za architekturę), ale ‘wobec’ Drugiego, ‘wobec’ architektury. To kolejne, piąte ujęcie sytuacji odpowiedzialności. Trzeba też zauważyć, że Zobowiązania występujące w kodeksie AIA i w KEZA SARP/IARP są właśnie zobowiązaniami ‘wobec’.

Muszę Drugiemu udzielić odpowiedzi i odpowiedzialność jest moją zdolnością do dania odpowiedzi Drugiemu, który o coś mnie prosi. Powtórzmy to jeszcze raz: ta prośba jest zakazem, stwierdza Levinas. Drugi mówi, że ze względu na niego, Ja czegoś nie mogę, bo to może być przeciwko niemu. Filozof podkreśla konieczność zaakceptowania niesymetryczności etycznej relacji. Niezdolność Innego do odpowiedzialności wobec mnie (autor istniejącego budynku nie może wziąć odpowiedzialności za/wobec tego, co dopiero powstanie) nie daje mi prawa do zarzucenia dialogu (Dominiczak, 2016, s. 72).

W sformułowanej przez siebie filozofii Dominiczak proponuje dialogiczne zarówno *miasto*, jak i *architekturę*. Potrzeby dialogu nie trzeba przedstawiać. Jego istotą jest pozytywne nastawienie do Innego — tego, kogo zastajemy na miejscu, gdzie przychodzi nam działać. Nastawienie, które jest analogiczne do postawy ‘czulego narratora’ Olgi Tokarczuk (2019). Bez wątplenia dialog z innym intencjonalnie powinien być nacechowany czułością. Dominiczak (2016) mówi nawet o *architekturze zdolności reagowania na wzajemny dotyk budowli i widzeniu przez nią możliwości kontynuacji tej, erotycznej już, relacji* (Dominiczak, 2016, s. 94).

Jak wiemy z wykładu noblowskiego Autorki: *Czułość personalizuje to wszystko, do czego się odnosi, pozwala dać temu głos, dać przestrzeń i czas do zaistnienia, i ekspresji. (...) Czułość jest tą najskromniejszą odmianą miłości. (...) Pojawia się tam, gdzie z uwagą i skupieniem zaglądamy w drugi byt, w to, co nie jest „ja”. (...) Czułość jest głębokim przejściem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie*

i działanie czasu. Czułość dostrzega między nami więzi, podobieństwa i tożsamości. Jest tym trybem patrzenia, które ukazuje świat jako żywy, żyjący, powiązany ze sobą, współpracujący, i od siebie współzależny (Tokarczuk, 2019, cz. 7, s. 23–24).

Czułość wymaga uważności i sama na uważności polega. Żeby osiągnąć czułość wobec innych i wobec siebie, trzeba zachować uważność. Uważność wymaga poświęcenia czasu. To odpowiedzialność rodzi uważność. Czułość jako uważność, w projektowaniu wynika z podjętej odpowiedzialności za stan środowiska zbudowanego wobec tego, co zastajemy w miejscu objętym projektem, wobec przyszłego kontekstu, wobec Drugiego. Tak pojmowana czułość staje się kategorią etyczną. Wielu uzna takie podejście za pretensjonalne w zawodzie projektanta. Uważność jest dzisiaj przeskakiwana ‘z braku czasu’ i staje się zbędna dzięki technikom kopiowania rzeczy już istniejących.

Czułość nie jest wyłącznie pojęciem najskromniejszej odmiany miłości, jak to określa Ważna Autorka. Czułość w języku polskim ma też znaczenia techniczne, odnosi się do precyzyjnie mierzalnych zjawisk i cech, jak na przykład czułość filmu fotograficznego, która im wyższa, tym lepsze zapewnia warunki uzyskania dobrego obrazu w trudnych warunkach oświetlenia. *Per analogiam* — większa czułość w działaniu oznacza większą uważność. Czułość jest też kategorią oceny urządzeń pomiarowych. Są urządzenia, które reagują z większą lub mniejszą dokładnością na zmiany czy to temperatury, czy wilgotności, dzięki czemu mogą ostrzegać o zagrożeniach.

Nie bądźmy obojętni na otoczenie! Bowiemy nadal bywamy. Jak nauczał w Krakowie Stanisław Murczyński *Architekt jest człowiekiem kulturalnym* — musi więc widzieć jako cel finalny swoje dzieło w miejscu, gdzie stanie i gdzie powinno pełnić rolę dzieła sztuki.

Bądźmy elitą w kompetencji estetycznej. Wymagajmy więcej od siebie. To są etyczne wymogi najwyższych standardów.

PODSUMOWANIE

Po pierwsze: Wprowadzenie jakości estetycznej do zobowiązań, jakie nakłada na architektów etyka zawodowa staje się niezbędne. Przypomnienie starożytnego podejścia do Piękna w architekturze pobudza świadomość kluczowej roli wartości estetycznych w tworzeniu architektury. Tych, którzy nie chcą dyskutować o pięknie, bo nie jest możliwe do pomierzenia, przekona formuła piękna celowego, czyli stosowności.

Po drugie: Spójrzmy z czułością na otaczający nas krajobraz miast, wsi i terenów otwartych. Wiele nowych przedmiotów i aranżacji może powstać, i wiele zmian nastąpić w tym otoczeniu w przyszłości. Projektujemy je z czułością dla tego, co już tam jest, a ma swój urok, czasem ukryty, chrońmy i brońmy tych wartości, które często są narażone dzisiaj na zagładę, a które przodkowie wnieśli dla wspólnego dobra. Nie odchodząc od czułości, wiele wysiłku trzeba poświęcić na porządkowanie tego, co uległo zepsuciu przez nieuwagę czy nadmierną chciwość. Działajmy stosownie w każdym z tych miejsc, zarówno tych, które nam się podobają, jak też tych, które budzą obrzydzenie. Pamiętajmy, że stosowne działanie oznacza też zamiar uzyskania Piękna. Działając stosownie, w znaczeniu jakie nadali temu pojęciu starożytni, szerzymy Dobro. Sposobem uzyskania stosowności rozwiązania jest dialog ze wszystkimi, dialog z zastaną sytuacją we wszelakich jej przejawach. Teoria architektury dialogicznej objaśnia mechanizmy powstawania dostosowań jako rozwiązań stosownych. Stosowne dzieło architektoniczne nie przeczy istnieniu praw, nie narusza zastanego otoczenia.

Przypomnijmy: Zobaczmy w miejscu działania projektowego, niezależnie od tego, czy to będzie pojedynczy dom, czy plan miasta, to — co jest tam już wartością, Dobrem. Może to stary dom, może grupa drzew, a może daleki widok. Zauważmy to

wszystko jako partnera w dialogu, Drugiego, dajmy mu głos, dajmy przestrzeń i czas do istnienia i ekspresji.

Stosowność jest tą najskromniejszą odmianą Piękna.

Pojawia się tam, gdzie z uwagą i w skupieniu zaglądamy w byt Drugiego, w to, co nie jest „mną” i moim projektem.

Przejmijmy się głęboko bytem Drugiego, jego być może kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na zmiany i działanie czasu.

Dostrzeżmy więzi między nami, podobieństwa i tożsamości. Jeśli znajdzie potrzeba przemyślny i przeformujmy pierwotny pomysł, żeby te więzi podkreślić.

Stosowność jest tym trybem działania, które czyni świat żywym, powiązonym ze sobą, współpracującym, i od siebie współzależnym.

PROŚBA I PODZIĘKOWANIE

Autor żywi nadzieję, że Olga Tokarczuk wybaczy mu parafrazę Jej tekstu noblowskiego.

Autor dziękuje Natalii Olszewskiej za konsultacje dotyczące badań relacji piękno—dobro prowadzonych w dziedzinie neurobiologii i neuroestetyki, zaś Aleksandrowi Böhmowi i Jackowi Dominiczakowi wyraża wdzięczność za pierwsze odczytanie, celne pytania i istotne sugestie.

FOR AN ETHIC OF ARCHITECTURE

To Konrad Kucza-Kuczyński

INTRODUCTION

The state of the Earth's environment gives rise to international ideological rows, but also technological initiatives aimed at repairing it. Man's relationship with his own environment has become the subject of ethical discussions. What is worrying among the problems of operating the spaceship Earth (Fuller, 1968), is the state of the built environment where most of us are born, live, work and die. Architects are largely co-responsible for this state and its image.

Since antiquity, it has been assumed that Beauty is an essential element that defines architecture. Beauty has also been associated with Good since ancient times. Today, we are reluctant to discuss beauty,

a notion that is difficult to define. We pursue an indisputable formula of purposeful beauty, associated with utility. Appropriateness — the ancient *decorum* — as socialised beauty, arising from dialogue, appears to be an appropriate tool for our time. Responsibility for this dialogue and before the wider community applies both to aesthetics and ethics. We all wonder how ethics affects, can affect or should affect the aesthetic quality of the built environment. As a consequence, we pursue answers to questions that pertain to the provisions of the ethical code of professional conduct for architects — on the one hand, while on the other — to practical guidelines for design and planning performed with the intent to improve aesthetic quality and therefore the overall value of the built environment.

1. THE ETHICAL CODE OF PROFESSIONAL CONDUCT FOR ARCHITECTS VERSUS AESTHETICS

Today, we encounter definitions of the term architecture that describe it as an integrated, multi-disciplinary “networked practice”, which draws its cognitive potential from “distributed design intelligence”. However, architecture has a centuries-old tradition, social goals and bears responsibility for the pursuit of achieving them. The traditional feature that has always distinguished architecture is its relationship with beauty. Practicing architects associate in trade Chambers of Architects, which are self-governing organisations that have their own bylaws concerning their members. One such law is the ethical code of professional conduct for architects (and urban planners) that its members must abide by. Let us inspect three codes of professional ethics for architects.

In the United States, the role of a trade chamber is played by the American Institute of Architects (AIA), established in 1857, which keeps the AIA Code of Ethics and Professional Conduct (2018). Its contents are divided into:

- a) Canons — broadly understood principles of conduct, elaborated into six groups of Obligations;
- b) Ethical Standards — which set detailed goals to which members of the profession should aspire while practicing the profession and in their professional conduct;
- c) Rules — which are obligatory and infringing on them can be considered grounds for disciplinary action by the trade association.

In this Code, Canon VI (obligations to the environment) features two instances that discuss the surroundings and context. These are “environmental conflicts” and “contextual conflicts”. Thomas Fisher comments Canon VI as a relative novelty and describes the entire planet as the scope of responsibility arising from this canon (Fisher, 2010). The AIA’s ethical standards include standard E.S.12, which pertains to Standards of Excellence: it states that “members should continually seek to raise the standards of aesthetic¹⁹ excellence, architectural education, research, training, and practice”.

In Great Britain, the Royal Institute of British Architects (RIBA) maintains the RIBA Code of Professional Conduct, 2019, which lists three Principles:

1. Integrity;
2. Competence;
3. Relationships.

¹⁹ Intentional highlighting of the text by the author, used throughout the article.

Each Principle features between 7 and 14 Components, with each having specific provisions of the duty. The components are accompanied by — sometimes quite extensive — Guidance Notes, which provide informative commentary to facilitate the proper interpretation of a given obligation. In the RIBA Code, matters of aesthetics can be found mentioned indirectly in its descriptions of conduct concerning heritage sites and their conservation. The significance and importance of a building, monument, site, place or landscape is the subject of appropriate consideration²⁰. Similar recommendations are featured in the section on the environment. The architect should take into account the impact of their conduct on the surroundings, including that of every project on the natural environment²¹. Considerable good will must be displayed so as to demand aesthetic quality of the projects by calling on this section. Aesthetics, in the form of the adjective ‘aesthetic’, appears only in the Definitions section, under the term ‘significance’: „Significance — when used in the conservation and heritage sector — part of the built environment which is of cultural, historical, architectural, social, spiritual or aesthetic importance”.

In Poland, members of the Chamber of Architects of the Republic of Poland and the Association of Polish Architects are bound by the Code of Professional Ethics for Architects (Kodeks Etyki Zawodowej Architektów), (abbr. as KEZA, 2005). The Code features four Principles called Obligations (general obligations, obligations to society, obligations to clients and obligations to the profession). The text of each Principle includes a short introduction and a number of detailed Rules, which number between 6 and 16. In several places, the KEZA lists “the highest standards” of, among other things, professionalism, “highest possible quality (...) of work” and striving to achieve “the highest possible level” in fields that are essential to the work of architects. The responsibility of architects is also generally outlined, including “to architecture as an art and science”. The education of an architect ensures that they are able to “meet standards”. Architects themselves should strive to improve “the quality of the environment and the surroundings” and perform their professional work with the necessary “diligence” (KEZA, 2005).

The word ‘aesthetics’ or the adjective ‘aesthetic’ are not mentioned in the text and the KEZA makes

²⁰ 9. Heritage and conservation. 9.1. Members must respect the importance and significance of Heritage Assets.

²¹ 13. The environment. 13.1. Members should consider the environmental impact of their professional activities, including the impact of each project on the natural environment in their professional activities.

direct reference to neither the aesthetic value of architectural production nor to the need to maintain or create order.

Upon review of the codes of professional ethics of architects, it can be concluded that, with the exception of the American code, they do not impose ethical obligations involving the aesthetics of solutions in architecture. They also do not suggest any means of achieving aesthetic quality and make no mention of their execution. We postulate that care for the aesthetic value of the works of design should find its place in the provisions of current trade and association bylaws. This care stems from the immanent quality of architecture, which — as an art — sets it apart from purely utilitarian construction. It is therefore a duty that has the character of an ethical obligation. This begs the question as to whether the aesthetic aspect of design can be externally influenced and should one be punished for failing to adhere to aesthetic standards? How should they be met and how should they be measured?

2. THE RELATIONSHIP BETWEEN BEAUTY AND GOOD: AESTHETICS AND ETHICS

We acknowledge the statement that we consider that which we like to be good as true. However, we know from experience that an object that we like can turn out to be a sham, for instance in utilitarian terms. We can be let down by its quality. The “Beauty-is-Good” stereotype is an excessively sweeping generalisation, yet it does not mean that the two notions are unrelated.

We have scientific proof of the existence of a relationship between positive visual perception (beauty) and positive moral assessment (good). In the middle of the 18th century, Edmund Burke formulated the following definition of beauty: *Beauty is, for the greater part, some quality in bodies acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses* (Burke, 1757, p. 175). The neurobiologist and neuroaesthetics scholar — Semir Zeki — considers Burke’s view from the standpoint of contemporary neurobiology as particularly accurate in that *the brain, with its sensory apparatus, is fundamentally tied with experiencing beauty*. This led Zeki to his own neurobiological definition, which states: *Beauty is an experience that correlates quantitatively with neural activity in a specific part of the emotional brain, namely, in the field AlmoFC; the more intense the declared experience of beauty, the more intense the neural activity there* (Zeki, 2019, p. 109). But what about good?

Ishizu and Zeki explored, whether activity in this area of the brain correlates with experiencing beauty arising from different sources. The subjects of the study took part in an experiment wherein their brains were scanned via functional magnetic resonance imaging. They were shown photographs of paintings and listened to musical pieces that they rated on a scale of beautiful-neutral-ugly. The findings of the analysis of brain activity linkages demonstrated that, from among the several areas that were active under the influence of each of these two types of stimuli, only one was active both during experiencing auditory and visual beauty, with activity emerging when experiencing beauty from both sources being superimposed almost entirely within its area. We can therefore infer that individually experienced beauty of architecture also activates this area of the brain (Ishizu, Zeki, 2011).

Tsukiura and Cabeza studied the previously mentioned stereotype (also called the ‘physical attractiveness stereotype’), which is based on the belief that people who are externally attractive also possess socially desirable personalities and higher moral standards. Subjects rated photographs of human faces in terms of the attractiveness of their appearance (‘beauty’) and read short sentences, such as “He saved their sister from drowning” in the category of beneficial conduct (‘good’). The scholars observed increased activity in the same area of the brain each time as a function of assessing both attractiveness and goodness (correlation), as well as decreases in activity in a different area of the brain related to assessments of both attractiveness and beauty (correlation). The findings confirmed common neural mechanisms for aesthetic and moral judgements (Tsukiura, Cabeza, 2011).

Qiuling and co-authors assumed that the beauty of appearance and moral beauty are two significant forms of ‘social aesthetics’. Similarly as in the case of the previously described studies, by analysing brain activity using magnetic resonance imaging, they wanted to determine the neural foundations of the integration of these two forms of beauty, proposing a model of ‘integrated aesthetics’ as a result (Qiuling et al., 2018).

Such is the start of the studies that have already determined that experiencing visible beauty as seen in an image, portrait or building, or beauty heard in a musical piece or encountered via the mind within a written or spoken text — is a reaction of a specific area of the human brain, which is also an area that reacts to what we call good, and which is derived from verbal or musical messages. Two modalities (vision and hearing) have been investigated thus far,

but other sensory reactions are also expected to correlate similarly.

What can be taken away from this knowledge for architecture? Would the statement that the architecture we find pleasing and consider beautiful can also be assumed to be good be true? The answer to this question is negative. The “Beauty-is-Good” stereotype is not a true statement in any case. Furthermore, the relationship between Beauty and Good can change over time. Thus far, neither neurobiology nor neuroaesthetics have provided us with information that could be considered impactful on the quality of design and its outcomes.

Cases wherein a structure is beautifully presented, particularly on a 3D visualisation, where we can look at it from all sides and which shows it in highly pleasant weather conditions as such, and we know little or even nothing about its surroundings, are rather common. A painting preserves its qualities of beauty practically, wherever it may be put on display — whether in a gallery, a store, or on the walls of our own home. The matter is similar with musical pieces, which can be enjoyed on the train, at home, or at a concert hall.

However, the matter is different with architecture, which — once built — rests “forever” within its surroundings. It can improve them, embellish them, but it can also — despite its aesthetic value — prove to be inapt due to fitting poorly into said surroundings. The surroundings will impact it considerably more than in the case of a visually perceived image or a musical prelude. The relationships between new architecture and its context define the social character of its beauty, its unavoidably “social aesthetics”, as discussed by the Chinese (Qiuling et al., 2018), otherwise called the “integrated aesthetics of social beauty”, a cognitive process that is much more complex than aesthetics, which is confined solely to a singular modality. In architecture, these modalities include the image of its externality (as the beauty of a face, visual beauty), information about moral Good (good utilitarian solutions), but also, necessarily, the relationship between the externality of the structure and its extant context (the good derived from the composition of the new with the old, blending well with the extant situation).

Demagogy can utilise visual experiences to convey an apparent moral attribute. The dependence between aesthetics and ethics, initially explored as to the mechanism of its perception within the brain as a result of the aforementioned studies, appears to be a more complex issue in architecture. Fair negotiations engaged in in a form of dialogue, assuming mutual empathy on all sides of the development

process, can be of considerable aid in achieving positive relationships between beauty and good in design.

3. ARCHITECTURE AND BEAUTY IN ANTIQUITY

Every once in a while, it is good to revisit the beginnings, i.e. Vitruvius. The three components or attributes of architecture that he identified: *firmitas*, *utilitas* and *venustas*, are widely known (Vitruvius, 1956, Book I, ch. 3, pp. 16–17, trans. K. Kumaniecki). There were periods, when one of them would come to the fore more than others. ‘Durability’ — heavily exposed in a Gothic cathedral, is sometimes a dominant in the 21st century, when remarkably strained structures are built to satisfy the rather ordinary demand for office functions (Lenartowicz, 2019). ‘Purposefulness’ — ever present and necessary, along with the intensification of commercial goals, leads to serious changes in urban tissue, such as the uncontrolled development of so-called shopping galleries. ‘Beauty’ — in Vitruvius’s time discussed as a property of the exterior of a work of architecture, was probably the most essential quality of architecture to the viewer. And it has remained as such throughout the centuries. Indeed, the aesthetic component defines architecture even today if we set it against utilitarian construction or haphazard development.

Let us take a closer look at the third Vitruvian attribute of architecture. *Venustas* — ‘the quality of Venus’ denotes the constitutive traits of this goddess and points to visual quality that entices a sensual emotion of love. It is translated as “attractive appearance” (Encyclopaedia Britannica), while in Polish it is “piękno” — “beauty” (transl. Kazimierz Kumaniecki). Leone Battista Alberti replaced it with the term *amoenitas*, which denotes “pleasantness”. In Polish, the essence of *venustas* is probably most accurately represented by the word “powab” — “allure”, “charm” — a term preferred by Aleksander Böhm (Böhm, 2018, pp. 498–499, also during lectures — Cracow, Lublin). In general, it is about the power to attract attention and induce positive emotions through a given architectural object’s externality.

Before Vitruvius presented the components of his triad in his book, he first defined six parameters²²

²² There is a certain difficulty in defining these six nouns. In Book 1, chapter 2, Vitruvius wrote: *Architecture is composed of (...)* (transl. K. Kumaniecki), which means that he treats architecture as a system of organising thinking about the process of design (and not a physically built structure). Thomas Gordon Smith translates this similarly: *Architec-*

of well-designed architecture. They include *ordinatio* (regulation); *dispositio* (the proper placement of a structure's elements); *eurythmia* (a charming appearance; it is a beauty that is not based on the object having a harmonious layout, but on inducing an impression of harmony); *symmetria* (symmetry — the harmonious concordance arising from the elements of the work itself; it is the beauty inherent in objects); *decor* (appropriateness derived from the proper appearance of the whole composed from individual elements that are assumed to be good) and *distributio* (a term that describes an economy based on the proper management of material, place and expenditure). Of these six parameters, half refer to beauty directly. As Władysław Tatarkiewicz summarised the matter: *symmetria* constitutes an objective condition for beauty, *eurythmia* — the psychological condition, and *décor* — the social condition (Tatarkiewicz, 1962, p. 321)²³.

Going further, Vitruvius deliberates on the notion of *decor* by pointing to three factors that determine the proper design of a “whole composed of individual elements”. These are: the layout (*thematismos*) — the relationship between form and function; custom — current tendencies, fashion; and natural conditions — siting and orientation. Today, the list of elements considered to be appropriate has become longer due to ecology, and the analysis of the content of the notion of *decor* is a task for a separate research work. Thus, let us remain at the level of a general understanding of *decor*.

Tatarkiewicz discussed this parameter of beauty twice in his writings, in the earlier work he translated the word *decor* as ‘propriety’ (Tatarkiewicz, 1962, p. 321), while in the later work he uses the synonym *decorum*, which he discusses as ‘appropriateness’ (Tatarkiewicz, 1982, p. 186n.). Elsewhere, he observed that Greeks saw beauty as dual: *every object has a shape that is appropriate and proper for it. And it is different for different things. (...) Each thing has an appearance that is proper for it. It is*

ture depends on (...) — and later writes about six distinct functions, which he then defines as methods of analysis and execution. Further on, he states that each is a means (...) of thinking through a building design (Smith, 2003, pp. 15–16). It appears that the term ‘parameter’ describes the role of these six terms quite well if we assume that a parameter is a constant value under the conditions of a given task, which, when going on to a different task, can change this value. The parameter is an element of a system of a building’s architecture. It is useful in identifying it and assessing its impact.

²³ Of note is the fact that Juliusz Żórawski, who was supervised as a doctoral candidate by W. Tatarkiewicz, devoted his work *O budowie formy architektonicznej* (1962) to the psychological interpretation of the perception of architecture.

this propriety, this appropriateness that the ancients cared for in particular. They saw in it both an ethical and aesthetic standard (Tatarkiewicz, 1962, p. 390)²⁴.

We owe this recollection of history and the very notion of appropriateness in architecture to Piotr Krakowski, who was the originator of a symposium entitled “Architektura stosowna”²⁵ in 1989. In his introduction, Krakowski observes that *Tatarkiewicz linked decor (decorum), contrary to pulchrum (that which is beautiful because of its forms) with that which is beautiful because of its utility, and thus a purposeful beauty (Krakowski, 1989, p. 1). The purposefulness of beauty defined by the term appropriateness leads us further in our discussion of the dependencies between aesthetics and ethics. We now know that contemporary neurobiology has confirmed that the perception of beauty and positive moral judgements activate the same centres within the brain. However, this does not mean an absolute automation in judgement, but rather an interpretative inclination. Aesthetic assessments should be separated from ethical judgement, thereby liberating us from the “Beauty-is-Good” stereotype. This leads to assessments being made dependent on the goal — on social function, as well as on the physical context, i.e. the extant surroundings that have an order of their own.*

4. APPROPRIATENESS

The past suggests to us the use of a useful operating tool — appropriateness — a notion that allows us not only to evaluate the aesthetic quality of a work of architecture, but its ethical quality as well. Today, we use the term beauty with care, even reluctance. Beauty is too controversial, we do not want to objectivise it, and subjective beliefs lead to conflict. Architecture cannot, however, let go of this Vitruvian parameter. Aesthetic value, as stated earlier, is its distinguishing feature. The complexity of the problem of function, as well as increasingly strict structural requirements, have decreased the architect’s involvement in the design process as many elements go beyond their professional qualification, yet make it all the clearer that supervising the project as a whole, including its aesthetic side, remain their obligation, which is assuredly also a moral one.

²⁴ Krakowski highlights this more profoundly, as he writes that *the notion of appropriateness in art was, to Tatarkiewicz, not only an aesthetic rule, but also — and perhaps, most importantly — a moral rule (Krakowski, 1989, p. 1).*

²⁵ X Polish Architecture Seminar. Urbanity and Architecture Commission of the Polish Academy of Sciences Cracow Branch, Mogilany 16–18 November 1989.

The term appropriateness is more acceptable than the distrustfully treated notion of beauty, as it allows us to discuss not only the sphere of architectural masterworks ('the truly beautiful'), but also all those works that we can describe as aesthetically appropriate, genuine and proper (pleasant).

Appropriateness defines the relationship of two entities or modes of action relative to one another, i.e. the relationship of one towards the other, of the First in front of the Second. Appropriateness or a lack thereof is present when we compare entities that were previously independent of each other, for instance a chair and a table. The designer makes decisions concerning both elements, so they can and should ensure that they relate well to each other, for instance in terms of function (so that the height of the seat cushion of the chair corresponds to the height of the table surface). We are primarily interested in the type of situation where we are dealing with one entity (to the designer it is the First), which is designed, and the Second entity, which already exists. Of course, it is a natural environment, a dilapidated suburb, a downtown square, or a continuous development of a frontage that can play the role of the Second. The scope of a designer's decisions covers only the entity that is under design, which can be either appropriate or inappropriate relative to the extant, existing surroundings, the work of predecessors.

Appropriateness is an ambiguous term. Witold Doroszewski elaborated on the notion of appropriateness as the trait of *that which is appropriate; propriety, suitability*, as well as *concordance and alignment*, while he saw the adjective appropriate as *proper, suitable; the one best suited or fit for something, befitting of something*²⁶. This multitude of meanings has its good sides, as it opens the possibility for a multi-criterial assessment of a solution's quality.

Most importantly, it enables the description of behaviour, of interpersonal contacts, actions in everyday life and professional conduct. Appropriateness in an architect's professional life applies both to them and design itself, and ultimately also to the structure that gets built. The appropriateness of behaviour leads to there being no doubt as to its interpretation. There are certain rules that arise from one's family upbringing, school education, and the precepts of *savoir-vivre*. As cultured individuals, architects implement them throughout their everyday behaviour within society, as well as within their professional circles. In professional life, the appropriateness of conduct transitions into responsibility. To be

appropriate, one's behaviour and conduct in respect to a colleague or a client must be responsible²⁷. The subject matter of behaviour on the commissions market and professional conduct is included in codes of professional conduct for architects.

Aesthetics, as a branch of academia, objectivises aesthetic phenomena, but does not give us a recipe for beauty. The authors must find the way to arrive at beauty themselves. Art creates beauty. Art requires talent from the artist. Not everyone has it. This is, why this is not the place to discuss architecture as an art. We want to focus on everyday professional practice, a certain standard of aesthetic quality arising from ethical responsibility. The starting point is thus professional ethics. We cannot programme delight, appropriateness can be... discussed, insofar as it is done comprehensively, i.e. accounting for that, which is not only visually perceivable in the extant state, but also the invisible aspects of quality. Of these, age — historicity — is an obvious value, but there are also established habits of users with their emotional value.

The art of creating beauty arises from necessity. We express the belief that appropriateness correctly implements the ideas of the poet who states, that *that which is useful is not alone, that which is beautiful — enters, without asking, through the gate!*” (Norwid, 1851, verse 280). Otto Wagner expressed the same sentiment half a century later, without hiding the fact that he took the Latin maxim from Gottfried Semper:²⁸

*The sense of beauty dwelling within man called on art and made her the constant companion of building. Thus arose architecture! (...) Need, purpose, construction, and idealism [in the fourth edition: a sense of beauty] are therefore the primitive germs of artistic life. United in a single idea, they produce a kind of 'necessity' in the origin and existence of every work of art, and this is the meaning of the words: ARTIS SOLA DOMINA NECESSITAS*²⁹.

²⁷ Niemojewski (1948) describes G. L. Bernini's extremely inappropriate behaviour towards one of his colleagues, a building and the community of Rome, when he dismantled the gilded Bronze rosettas of the Pantheon's dome (they had decorated the temple for over 1500 years), so as to procure funds for his own new projects.

²⁸ Both Semper and Wagner understand the term *necessitas* (*Bedürfnis*) as something more than a merely practical function. Both see this notion as encompassing numerous cultural factors.

²⁹ Wagner, O. (1902) *Moderne Architektur*, I edition — 1896, II — 1898, III — 1902, IV — 1914. The author used a version edited by Harry F. Mallgrave (1988) *Modern Architecture*, Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, chapter *Construction*, p. 91. The Latin text reads: *Necessity is the sole mistress of the arts.*

²⁶ Doroszewski, W. (ed.) *Słownik języka polskiego*, Warszawa: PWN, terms: 'stosowność' and 'stosowny'.

When discussing works of architecture in general, we can state that the appropriate is that which fits well into an extant spatial context, that does not disrupt the positive relationships of elements of the existing layout (order), and that which effectively negates the negative aspects or elements of this layout. This is how we can describe a purely aesthetic composition.

Only the incorporation of responsibility causes the situation and the proposed solution to become the subject of ethical judgement. Appropriateness in architecture binds the work with the viewer. This is what the purposefulness of appropriateness is about. It is to make responsible the conduct of the designer towards the viewer. Appropriateness links the aesthetic of a work (the externality of architecture) with its ethical quality (responsibility before that, which exists in the area, where the work is to be built, and in front of social expectations). This is why appropriateness is a notion of beauty that is so essential to the discussion of the ethic of architecture.

It is easy to find obvious examples of inappropriateness. These are works that, by their designer's intent, stand out from their surroundings through their size or an expressive form that clearly differs from the forms present around it. This contrast does not appear justified. These are office towers amid a complex of single-family houses or a shopping mall in the centre of a historic city. A metaphor from 'dentistry' can be used here. Damaged teeth used to be repaired via dental crowns. A golden tooth or teeth, when displayed while smiling, was seen a sign of the patient's high social standing and were, to them at least, decorative and made them attractive in their own eyes.

Today, dentistry strives to fill in cavities with the best possible copy of the original, so that, which is new, cannot be told apart. This is why it is more difficult to point to positive examples, as appropriateness of comparison itself leads to the disappearance of tension at the point of contact between the new and the extant, the First and the Second. The binding at the point of contact of previously independent entities ceases to be visible. As *arbiter elegantiarum* — Beau Brummell — used to say, a true gentleman can be spotted by the fact that we do not remember how they were dressed³⁰. A principle to take note of even today. Blending or contrasting is up to the designer. It is their ethicality that is the subject of this discussion.

³⁰ Brummel, George Bryan (1778–1840) — an English dandy called „Beau” Brummel. “If people turn to look at you on the street, you are not well dressed, but either too stiff, too tight, or too fashionable” is one of his sayings.

One example of appropriateness are the arcades of Cracow's Cloth Hall, which were added to the Medieval and Renaissance structure in the 19th century by Tomasz Pryliński. The building had been severely distorted and its commercial function altered in such a manner that the open Gothic Revival arcades now appear to us as an obvious motif, despite being an ahistorical addition to a Gothic and Renaissance structure, whose original ground floor level has found itself 6.0 m below the current level of the Main Market Square.

How to apply appropriateness in architecture while maintaining a feeling of creative freedom? If all structures shine with their individual freedom, then chaos will result as a consequence of this multiplied freedom. Countering disorder, we must enter into a dialogue with that, which is on site. It can appear to us as alien, but we cannot treat it as nonexistent or unimportant.

Appropriateness is primarily a tool of social acceptance, of social consensus. The universal character of appropriateness as a tool allows one to refer not only to the aesthetic situation, but also the broader dialogic situation, which has an ethical value. This is important when referring to architecture.

5. ORDER AS STRUCTURED SURROUNDINGS

Order is a different type of beauty than appropriateness. It somewhat resembles *ordinatio*, which does not strictly belong to the parameters of beauty. Order denotes an internal organisation, a structuring of some set or system, a sum and a type of linkages between elements and their quality, e.g. an aesthetic or functional quality of the entire composition. Order is, of course, something more than mere neatness. The adjective 'orderly' implies that order introduces an aspect of aesthetic quality — beauty. Order is the lowest grade of beauty, which communicates the engagement of the creator of a given set of objects. Most probably, order obtains social acceptance easier wherever beauty may become a reason for conflict. Not everything has to be beautiful. This would probably be unbearable, but everything has to be structured in some manner — it has to be orderly. Lack of order leads to disorder, which is seen as negative in aesthetic terms.

The degree of order can differ. Excessive orderliness (rigidity) can be too 'obvious' and therefore boring and disliked, although it can have its specific merits (discipline). Order as the subject of aesthetics appears to be poorly noted and used in the architectural profession (Szmids, 1981).

We should look at order from yet another standpoint. Insofar as appropriateness (purposeful beauty) refers to new things in architecture, the things that “I” design and which will be a novelty, order is indeed sometimes created, it can be “my” design, when it is an urban development plan. But when we consider the eventuality of me designing a single house in some specific environment, then I want it to be appropriate for this setting. This setting encompasses everything, that is within a 360 degrees field of view around the new object. This field of view has its order, regardless of whether it is an empty field or a complex of buildings. The existence of order can be stated in every environment, although it can sometimes be difficult to identify in visual terms, as it can seemingly appear to be one big mess and yet exist in the collective memory of its users, who are accustomed to their environment due to the many years of being present in it (an order of habit, of place-based tradition). This is why, for the purposes of this discussion, we assume that the environment (called the Second), the extant system of dependencies, always has its order (to a specific degree).

There arises the question about how to extend this order by stipulating it in the code of ethics for the architectural profession as a postulate for proper conduct? And further — how to enact this in design efforts by transforming ethical provisions into practical guidelines? How to frame these conclusions in a professional code of ethical conduct? Can we give some guidelines to the members of trade organisations?

A new project always settles in some new surrounding, this much is obvious. We treat the surrounding as the neutral definition of the *status quo ante*. This can be a field, empty as far as the eye can see, or a meadow, or a city street with a singular gap in its frontage, where my project is to fit. That which we design, alters this order — the configuration of a given location and place — upon completion. While designing, we think about a lot of things, including the massing. This massing will be something new in the ‘old’ surrounding; it will become a part of it.

The term context has become a term used to describe the surrounding of a newly designed structure in the language of design. In the 1960s, Colin Rowe, as a reaction to the universality of Modernism, proposed an approach to design that he called contextualism. Contextualism notes context. What is context? We should stick to its meaning derived from the Latin root³¹, wherein *contextus* denotes

weaving, joining, linking. Context, understood as such, encourages us to incorporate new works into the extant surrounding. The new must react, not necessarily by submitting, but it must positively approach its incorporation into existing tissue (order). The context is an extant situation that is both spatial and functional or social. It can and typically does constitute the best source of design inspirations that I can draw on by engaging in cooperation with the surrounding while working on the change that is the newly designed structure. This fact is rarely noticed by designers fascinated with their own work and fresh inspirations, unless it is seen as a difficulty or even an obstacle.

We can say that something “blends well into the context” in cases, where the new structure submits to the guidelines encountered in the surroundings. The essence of these arguments is to point to the need to engage in a dialogue with the extant surroundings and treat this situation as an encounter. This approach to design can be called ‘contexting’ (not to be confused with contesting!). The essence of appropriateness is approaching the surroundings as one would a partner, the Second, with which it would be proper to enter into a dialogue. Instead of using the situation as a random collision, let us treat it as a meeting. This was discussed and is encouraged by Dominiczak (2016).

Sometimes, the author of the new treats context differently, by reducing it to the role of a background for the new project. Many examples point to the mechanical treatment of context by designers solely as a framework of reference within which their structure can present itself well. We can also encounter cases wherein contrast with the context is a composition principle. In extreme cases, we ignore the surroundings and pay them no mind.

The architect must practice their profession in a competent, professional manner. The fact that many will see their built works requires that we acknowledge their aesthetic quality. How to apply appropriateness in architecture? How to maintain a feeling of creative freedom while doing so? As already mentioned: If every building shines with its own freedom, then chaos ensues as a result of this multiplied freedom. To counter this, we must enter into a dialogue with that, which exists. That, which exists can perhaps appear to us as alien, but we cannot treat it as if it does not exist or is unimportant.

Dominiczak (2016) writes of dialogic freedom — a freedom that acknowledges *the difference of everything that is not me*, and believes that there are also others who have their own rights. This acknowledgement produces an ethic that

³¹ *Contextus*, noun (a compound of *con* — ‘together’ and *texere* — ‘weave’ or ‘bind’) means: weaving, joining, connection, coherence, structure, fabric.

is ‘simple as’, an ethic borne from an encounter with, the acknowledgement of another person, and in the case of design — that of another building. The essence of freedom is thus to submit to ethics, wherever Another, the Second, appears.

6. THE NON-AESTHETIC LANDSCAPE

Let us look at the landscape in developed areas. Disorder, excess and the arrogance of large-format advertising adversely affect the appearance of cities and open areas, and intrusive signs degrade streets — places intended for people. This image is also a reflection of a state of mind. It is not solely the direct fault of architects. It speaks of a lack of social capital, of a lack of citizenship among citizens, and also of an *invasion of mass intellectual garbage* (transl. by Ireneusz Kania). This is not always a spontaneous phenomenon. There are provocateurs, of whom Constantin Noica writes as follows: *Just as there are money counterfeiters, there can also be counterfeiters of non-monetary values, like truth or beauty, but, most importantly, also good. (One can ask the question whether modern engineering, by producing specific types of unneeded goods, does not falsify the notion of good.)* (Noica, 1988, p.18, preface and transl. Kania, I.).

The wanton densification of urban tissue breaks once-well-planned structures. It is patronised by a lack of concordance — of an exchange of opinion or dialogue that could accompany planning decisions, particularly those that concern the state of environments that people have grown accustomed to and that someone had already structured. We forget about the authorship rights of living designers, not to mention departed ones. The historical and economic situation produces a feeling that both the audience and the designers have ceased to pay attention to the aesthetic values of their common environment. This indifference to aesthetics is visible and observable also outside of our country. The participants of the Davos conference of 2018 acknowledged this fact: *Aware of a trend towards a loss of quality in both the built environment and open landscapes all over Europe, evident in the trivialisation of construction, the lack of design values, including a lack of concern for sustainability, the growth of faceless urban sprawl and irresponsible land use, the deterioration of historic fabric, and the loss of regional traditions and identities* (Davos Declaration 2018. Brochure. Towards a high-quality Baukultur for Europe, s. 08–09).

Many are unbothered by this, while others try to benefit from this situation.

7. THE AESTHETIC LANDSCAPE — THE CULTURE OF BUILDING

Let us counter the non-aesthetic wasteland with past and present proposals that express a care for the aesthetic of both the environment that is built and under design, its beauty and order. Let us remind the notable term of the ‘patriotism of the landscape’, as outlined by Józef Mackiewicz in his novel. Mackiewicz’s perspective is holistic — *it encompasses the whole: the air, the forests, the fields, the mud and man as the components of the landscape* (Mackiewicz, 1965, pp. 416–417; for more, see: Lenartowicz, 2014, 2017). The writer juxtaposes this type of patriotism against others (national and doctrinal), as care for the natural and built landscape, for (religious) diversity, for tolerance of this diversity, for the presence of people within a given spatial situation. In his historical novel, this poetically phrased message speaks of a deep human link with the surroundings; we also feel an indescribable presence of beauty within a balanced landscape.

Man, as a ‘component’ of the environment, is both its participant, observer and user. Therefore, he should be an active and informed participant of transformation processes. The need for public participation and dialogue with future users in the process of design and planning have been the subject of awareness raising campaigns for a long time, but little is done towards their practical application. The problem of the quality of building culture and the means of achieving it were noted already by Bolesław Szmidt. His desire, as quoted below, is particularly noteworthy: *Leading to the meeting of a state of creative professional readiness (of the entire planning and construction apparatus) with the state of the creative anticipation (of all of society). I called the unification of these two currents the “great composition”, a state of mind and a will to act that creates and composes our time and, as a result, brings about a specific order of space* (Szmidt, 1981).

This demonstrates how distant this goal is and has been, yet the notion of the “great composition” properly phrases this type of positive qualities of a design that would include not only the holistic order of space itself (and the forms of buildings), but also the ‘pleasure’ of the wider community that uses this space as a publicly accessible externality.

Jadwiga Sławińska argued to acknowledge aesthetics as an integral discipline of design. She pointed out that aesthetics (as a branch of academia) can also be practiced as a practical discipline, or, as it is otherwise named — a creative discipline. She observed an erasure of the differences between creative branches

of academia and design, for she quoted Tadeusz Kotarbiński, who treated design as the “main work” of the practical sciences (Kotarbiński, 1961, p. 447, quoted from: Sławińska, 1973, p. 34). She noted that: *there are no means to create a general system of values that would be applicable everywhere and at all times. (...) The ‘value systems’ that refer to engineering betray (...) a great deal of similarity to analogous systems of moral values. Any and all absolutisation turns out to be unjustified both in the case of engineering and aesthetics or ethics* (Sławińska, 1973, p. 35).

Sławińska also formulates the fundamental assumptions of future aesthetics as a creative discipline, for, as she argues: *design practice in architecture (...) displays a considerable need for creative aesthetics. This aesthetics, contrary to dogmatic and normative academic aesthetics, would not include any predetermined rules. (...) As an ancillary discipline to design, it would facilitate analysis of the work of others and one’s own (...) thereby increasing the freedom of choice. (...) [Of course], the functioning of aesthetics as an ancillary discipline to design would require it to take on a certain similarity to other component disciplines of design* (Sławińska, 1973, pp. 41–42).

This proposal, written forty years ago, deserves a new presentation in light of contemporary neurobiological studies.

Christopher Alexander’s deliberations concerning the generally understood natural order are widely known. His work on the “nature of order” (Alexander, 2002) pertains to the pursuit of a definition of and the mechanisms of creating beauty in architecture. In the discussion on the necessity of beauty in the biosphere, Alexander links architecture with some of the latest findings of evolutionary biology across his four volumes. Alexander’s followers established a new school of architecture in the 2017/2018 academic year in Sorrento and named it Building Beauty. The overarching idea behind the school is ecological design and construction. Building Beauty is about searching for the natural order. Naturality is highlighted here, although it bears a general resemblance to Szmidt’s (1981) “great composition”.

The field of aesthetics, apart from matters like air and water quality, is starting to play an ever increasing role in the general social perception of the state of the built environment. As citizens, we no longer tolerate ugliness in the environment. Local and broader regulations are passed as law (The Landscape Act)³².

³² Ustawa z dnia 24 kwietnia 2015 r. o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu (Dz. U. 10 June 2015, Pos. 774).

This can come as a surprise to us, insofar as the word aesthetics does not appear in the Polish Code of Professional Ethics for architects at all, examples of the grassroots involvement of laymen are clearly heard in our country. Perhaps we are no longer repressing the innate human pursuit of beauty — kalotropism.³³ For instance, the mayor of Skawina presented his goals as follows: *Architectural disorder prevails in the municipality, there is no cohesion in its development. I often come across the term building hodgepodge. We must bring architectural order to our territory in aesthetic terms*³⁴.

Another contemporary example of care for the common space is the aforementioned Davos Declaration of 2018, signed by attending ministers of culture from all EU Member States. It is a document, in which architecture is treated as an art (as it used to be in the past, when it was considered to be the Mother of Arts). The central notion of the Declaration is “building culture”, which is expressed in all of the translations using the German word *Baukultur*. *Baukultur* encompasses all human activity that pertains to the built environment. This environment is to be understood as a singular whole, encompassing every designed material value that is placed within the natural environment and that refers to it. *Baukultur* encompasses existing buildings, including monuments and other heritage elements, as well as the design and construction of contemporary buildings, infrastructure, public spaces and landscapes. The Declaration speaks of a need to pursue “a high-quality *Baukultur*”. This high quality has various different meanings, but it largely refers to the high aesthetic quality of that, which is accessible to all: common spaces (squares, streets, roads, the open landscape). High-quality *Baukultur* appears to be a new term for order (beauty) of the externality of our surroundings. The text also includes specific proposals of how to achieve its main goal.

High-quality ‘Baukultur’ can only arise in the context of interdisciplinary discourse and through multilevel and cross-sectoral cooperation between policy-makers, competent authorities and professionals. Since it encompasses creative, functional and social aspects, all relevant disciplines and professionals must take part on an equal footing. One key example of an instrument for fostering high quality

³³ Aleksander Böhm discusses this in an interview with Katarzyna Domagała: ‘Ład przestrzenny, głupcze!’ [in:] *Holistic*, 18 August 2019, [online:] <https://holistic.news/lad-przestrzenny-glupcze/>, (accessed: 12.06.2020).

³⁴ Norbert Rzepisko [in:] Ewa Tyrpa (Friday, 21 February 2020), ‘Apelują o uchylenie zakazu płaskich dachów’, *Dziennik Polski*, Wokół Krakowa, p. 09.

is interdisciplinary and widely-debated design competitions. To be successful, high-quality 'Baukultur' also requires the participation of civil society and an informed and sensitised public (Davos Declaration 2018. Brochure. Towards a high-quality Baukultur for Europe, point 16, p. 12).

The matter of competition and public participation — understood as dialogue — appears topical in a situation, when something important or grand — in the category of the nation or state — is at stake. We then search for a work of art. Grand designs, as a rule, pay little mind to the extant surrounding, which is treated as a background. Sometimes that, which exists even deserves to be changed, in the sense of bringing order to it. In point 3. of the commentary to the Declaration (Davos Declaration 2018. Context-document, point 3. 'Quality' as the strategic imperative, pp. 7–9) there is mention of 'quality' as a strategic imperative. However, high-quality design in such a contextual aspect must be based on dialogue and its associated 'adaptation' of new things to existing ones in a harmonious manner, and thereby giving new elements the qualities of appropriateness in a new surrounding. The Declaration mentions moral obligations concerning responsibility for the environment in an ecological sense, but also the necessity to ensure high aesthetic quality.

8. THE ETHIC OF ARCHITECTURE

Architects cannot be among those who are indifferent to the quality of the environment or who even exploit the indifference of others to make 'good business'. Architecture cannot abandon creating things and situations that satisfy the viewer not only in a functional, but also a spiritual sense, lest it loses the essence of its mission. We cannot forget about aesthetics in architectural design. When we see disorder, fighting it should become the duty of every architect. Wherever we see order, we cannot disrupt it with new designs. Aesthetics should also be featured in ethical messages.

Let us go back to our times of childhood for a moment, to a book that has been entirely devoted to building and architecture.

Masonry houses are standing near the street. Many people live in every house here. O! They're suffocating! They're suffocating! Cried Mister Tom Clever. What happened? Who's suffocating? The houses! The houses are suffocating! They stand so packed, that I wouldn't be surprised if one of them screamed (Themerson, 1938).

Stefan Themerson, while writing that houses stand and that they suffocate, that they can scream,

confers human characteristics upon them. This also highlights that we can speak about an ethical situation that arises between houses, an ethics of mutual relationships between dead objects. Undoubtedly, the statement that the houses are suffocating can be read as the discomfort of the users of said houses. This text fragment shall serve as a humorous introductory motto to seriously treated ethic of architecture, as an ethic of works of architecture (instead of ethics of the designer or architectural designers, i.e. professional ethics). This is how Jacek Dominiczak approaches the ethic of architecture. When studying the works of Jean-Paul Sartre, Józef Tischner and particularly Emmanuel Levinas, Dominiczak (2016) found that these authors had made direct references to architecture.

The notion of the Other has currently become a synonym for the Alien around the world and, going further — that of the Hostile. Dominiczak thus prefers the term the Second. The Second is not the Other, one that could be omitted. We will come face to face or side by side with the Second, whether want to or not. This is why it would be most beneficial to convert this encounter into a dialogue. Then, I — and not only me in my own body, but also the house that I design, meet the Second — a structure that already exists, that is sometimes old or even historical. Most importantly, *I cannot be able* (Jędraszewski, 1985, p. 21, quoted from: Dominiczak, 2016, p. 72) to depreciate its value or hurt it. And this is what the primary idea of the ethic of architectural dialogue is about.

This encourages us to start designing by analysing the surroundings of the future structure. The surroundings — the neighbourhood — is a given, it exists. This is why, prior to making the decision "How do we build?", or perhaps even "What do we build?" (the function might not be similar to what is located nearby), we should identify the value of the surroundings, including their aesthetic value. This is about informed, positive contextualism, which has already been discussed alongside order. Presence is fundamental to any meeting, as the sometimes forced remote contact through media cannot replace a comprehensive encounter. Unfortunately, it must be stated that a dialogic approach that is open to meeting the Second is not typically accepted. Treating the context solely as a background ethically depreciates the role of the Second. The refusal to meet has become the prevalent habit of architecture. The attachment and desire to force one's own ideas leads to using contrast as a compositional technique, which is not a dialogic approach by any means. Aesthetics has become reluctant to embrace ethics. This refusal is

a result of a lack of faith in the Other — in other architecture. We cultivate difference, but only our own — as originality.

This does not change the fact that all encounters in the process of the creation of architecture require that the architect's freedom be subjected to the ethic of dialogue. Architecture, as a creative form of human activity, takes place predominantly in the externality of life, in the space of meetings. Houses stand face to face — opposite each other — or in one frontage — side by side. The space of externality is defined by meetings, by encountering each other. Here, ethics reign supreme — or at least should.

Architectural encounters are typically asymmetrical, for I (the First) — the designer of what will be, am present, while the Second — the designer of that, which already is, often cannot be present, and is often dead. But, through an architectural encounter, our works do meet — the new with the finished, the complete, the old, simply — extant. Responsibility for dialogue and its quality falls to new architecture. Levinas concludes that it is a dialogue in which the non-symmetry of structure is based on the fact that the Second places tasks before the First. This asymmetry of the encounter and thus the dialogue and the situation itself results in a need to modify the original idea, which becomes a motor for dialogue.

Let us return to the titular term. Can there exist an ethic of architecture itself? An ethic of relationships between structures? Let us once again go back to Themerson. The ethic of architecture begins with a certain personification of the structure itself, with treating its Otherness as if it were the Second (a person). A personified structure bears responsibility to other, equally personified structures. The structure that stands opposite to my (newly designed) building cannot become an 'injured party' (cf. *forma pokrzywdzona /injured form* [in:] Norwid, 1851, verse 274). It will always say: "»you cannot be able to« do everything, as it can be aimed against me, against my uniqueness, my otherness, my identity". This is about not injuring the Second, but rather deforming one's own idea so as to harmonise dialogue.

In a thought experiment, we can imagine that a building has been left by its last occupant. Yet it continues to say the same regardless. *Feeling responsibility in front of the architecture of a building abandoned by all, you experience the reality of the ethic of architecture in its purest form* (Dominiczak, 2016, p. 73).

There are also encounters that I participate in with abandoned buildings and that result in romantic emotions. Many such buildings can be found in, among other places, Ukraine — for instance in the

form of a grand Baroque church or a classicist palace in ruin. The feeling towards an abandoned building that is perceived not as an Other, but as the Second, one that is close... it is regret, but also respect for its excellence.

Let us repeat after Dominiczak: ethics are a mechanism that forms every encounter. The ethic of architecture is a mechanism of an architectural encounter. When designing in an unknown area, do you not think: "I cannot do whatever I want with this existing environment. I can only do that, which will not go against it". This is an important argument, which should be a permanent fixture of any code of conduct, for it prevents exploitation based on calling every architectural extravagance a "reference by contrast" (Dominiczak, 2016, p. 73), which has already been discussed here.

Levinas calls the zone of freedom the internality of man; he defines the field of ethics as its externality. Awareness of the context of architecture is an intellectual position, from which it is easy to perform a dialogic shift of the formula of a building's image (Dominiczak, 2016, p. 78). Behold, a building is built opposite another, Second building, which already exists. The Second becomes a part of the surroundings of the new one. The new one stands face to face with the Second, aware of the responsibility that it bears. Architecture wants to form an ethical relationship with the architecture that stands on the other side of the street or that is to its side.

9. DEFORMATION AS AN ETHIC METHOD OF DESIGN

How am I (Ego) to engage in my (Ego) and the work that I am designing (the First) dialogue with the Second, i.e. an existing building or environment whose value I appreciate? By introducing novelty, by using creative freedom, I study the Second to know its opinion of my work. Dialogue will be effective and the effect ethically praiseworthy insofar as both buildings will be linked by something ("contexted"), and my freedom will not dominate the Second work when I make a concession somewhere, when I change something in my idea, when I introduce 'deformation', adapt it in terms of orientation, size, shape, colour, proportions or perhaps wall texture or material quality — to grasp the thread of harmonising appropriateness. It can also be a taken or common compositional axis, a rhythm or division... Then it is the pursuit of concordance with the prototype that is the Second.

Everyone knows the scheme of the human face and is capable of drawing it: the circle as the outline

of the head, and inside it two dots — the eyes, a vertical line — the nose, and sometimes another two dots — the nostrils along with a downwards or upwards arch — with either a smiling or frowning mouth. This scheme is sometimes copied at the end of messages sent via mobile phones, as it can easily be written on a keyboard :-). When we rotate the image by 90 degrees, we will obtain a prototype of the human face, its scheme. Deviations from this scheme give this face its identity, which can be identified as belonging to a specific person — a crooked mouth, the length of the nose, the size of the eyes, minimal, sometimes unnoticeable asymmetry (!). We obtain an identity by imposing the actual image of a specific face onto a virtual prototype (idea). The difference between the prototype and a specific face is deformation, which is how Dominiczak (2016) calls modification.

Again, as in the case of ‘context’, we are dealing with a word that has — as it may seem — taken on a negative connotation in general use. In this sense, it denotes changing a form that has been completed. The alternative terms that come to mind, like re-formation or re-forming, have been largely taken for other meanings. Let us then stay with ‘deformations’.

The deformation of newly designed architecture becomes a positive dialogue tool. To Dominiczak (2016), this is the first ethical gesture of architecture, an answer given to the Second structure, which speaks “do not be against me”. Acceptance of deformation opens up opportunities for a dialogue of architecture. How should we understand it? As giving up a part of our own ‘perfection’ to coordinating with the Second building. It is a matter of seeing beauty in the trace of the Second, as imprinted on the face of the new structure³⁵.

Deformation understood as such can be a conveyor of the image of identity. Streets typically link two goals; hence their outline follows a shortcut. We deliberate as to why Grodzka Street in Krakow departs from the city’s founding-period orthogonal grid prevalent around the Main Market Square. And Kanonicza Street in the same city? Why does it follow an arch and is considered the most beautiful street in Cracow? This is because of topographic conditions

³⁵ Henry Cobb — the author of, among others, the John Hancock Tower in Boston (1968–1976), the tallest building in New England, when asked, what the novelty that he had contributed in his professional life, he stated that it was the idea of the *contingent building, which is neither autonomous nor independent, but has been formed by the place in which it stands*. He considered his Boston tower such a building due to its diagonal siting on the square, which is a gesture of giving the right of way to a Romanesque-Revival church from the 19th century.

and the history of development. It is deformation that brings the charm of originality and identity to both houses and situations.

10. OBLIGATIONS /RESPONSIBILITY TO BEAUTY

Konrad Kucza-Kuczyński writes about the *presence of ethics in the architectural profession and in architecture as a value of beauty* (Kucza-Kuczyński, 2015, p. 17) He also writes about responsibility. Quoting Ingarden (1973), he discusses four situations wherein responsibility is present. Three of them involve responsibility ‘for something’, while the fourth pertains to responsible conduct. Responsibility is either an obligation or a task, the performance of which is required or expected of a person. Responsibility is something that can make a person be held accountable. To be responsible means to feel a moral or ethical obligation for or to something or someone, which can in turn lead to some obligation to do something. Kucza-Kuczyński’s ‘responsibility’ finds its counterpart in the Obligations featured in codes of professional conduct. An obligation is an action to which a person is obligated either morally or by law, and which is defined by the code of professional conduct of architects.

Dominiczak (2016) stresses that the word responsibility contains the word response. In Levinas’s ethics, I am not responsible ‘for’ (for myself, for architecture), but ‘in the presence of’ the Second, ‘in the face of’ architecture. This is yet another, fifth situation where responsibility comes into play. It should also be noted that the Obligations featured in the AIA code and the SARP/IARP KEZA are obligations ‘in front of’. I must respond to the Second and responsibility is my ability to give my response to the Second, when it asks something of me. Let us repeat once again: this request is a prohibition, as Levinas states. The Second states that, for the sake of itself, I should not be able to do something that can go against it. The philosopher highlighted the necessity to accept the asymmetrical nature of the ethical relationship. The lack of the Other’s capability of being responsible to me (the author of the existing building cannot take responsibility for/in front of something that is only about to be created) does not give me the right to forgo dialogue (Dominiczak, 2016, p. 72).

In his philosophy, Dominiczak proposes both a dialogic *city* and a dialogic *architecture*. The need for dialogue needs no introduction. Its essence is a positive attitude towards the Other, that which we find at the site where we are to act. An attitude, that is analogous to ‘tenderness’ as understood by Olga

Tokarczuk (2019). Undoubtedly, dialogue with the Other should be intentionally tender. Dominiczak (2016) even speaks of architecture's *capacity to react to the mutual touch of the building* and its seeing the possibility of *continuing this erotic relationship* (Dominiczak, 2016, p. 94).

As we have learned from the Tokarczuk's Nobel prize acceptance lecture: *Tenderness personalizes everything to which it relates, making it possible to give it a voice, to give it the space and the time to come into existence, and to be expressed. (...) Tenderness is the most modest form of love. (...) It appears wherever we take a close and careful look at another being, at something that is not our "self". (...) Tenderness is deep emotional concern about another being, its fragility, its unique nature, and its lack of immunity to suffering and the effects of time. Tenderness perceives the bonds that connect us, the similarities and sameness between us. It is a way of looking that shows the world as being alive, living, interconnected, cooperating with, and codependent on itself* (Tokarczuk, 2019, part 7, pp. 23–24).

Tenderness requires mindfulness and is based on mindfulness itself. To be tender to others and oneself, we must be mindful. Mindfulness requires time. It is responsibility that begets mindfulness. Tenderness, as mindfulness in design, arises from taking responsibility for the state of the built environment, in the presence of what we find at the site of the project, in front of the future context, in the face of the Second. Tenderness, understood as such, becomes an ethical category. Many in the architectural profession will find this approach pretentious. Today, mindfulness is skipped due to a 'lack of time' and appears obsolete thanks to techniques of copying already existing objects.

Tenderness is not solely a notion of the most modest form of love, as stated by the Important Author. In Polish, tenderness, understood as sensitivity, also has a technical meaning, as it refers to precisely measurable phenomena and characteristics, e.g. the sensitivity of photographic film. The higher it is, the better conditions it provides for obtaining a good image under difficult lighting conditions. By analogy — the greater the sensitivity in one's work, the greater the mindfulness. Sensitivity is also a category of rating measurement devices. There are devices that are more or less sensitive to temperature or humidity changes, which allows them to detect threats.

Let us not be indifferent to the surroundings! For we still sometimes are. *The architect is a cultured person* — so taught Stanisław Murczyński in Cracow. The architect must see their work on the site, where it will be built and where it should fulfil the role of a work of art as their final goal. Let us be an

elite in aesthetic competence. Let us demand more of ourselves. These are the ethical requirements of the highest order.

CONCLUSIONS

First: It is necessary to introduce aesthetic quality into the obligations placed upon architects. Bringing back the ancient approach to Beauty in architecture stimulates an awareness of the critical role of aesthetic values in creating architecture. Those, who do not wish to discuss beauty by claiming it is impossible to measure, will be convinced by the formula of purposeful beauty, i.e. appropriateness (*decorum*).

Second: Let us look with tenderness at the landscape of the cities, villages and open areas that surround us. Many new objects and arrangements can be built and many changes can be introduced into this environment in the future. Let us design them with tenderness to that, which is already there and has its own charm, which is sometimes hidden. Let us defend and protect these values, which our ancestors have erected for common good, and which are often placed in danger. Without departing from tenderness, much effort must be put into structuring that which has been broken, whether by neglect or excessive greed. Let us act appropriately in each of these places, both those that we like and those that disgust us. Let us remember that appropriate conduct also implies the desire to produce Beauty. By acting appropriately, in the sense that the ancients have given to the word *decorum*, we spread Good. One way of ensuring the appropriateness of a solution is dialogue with everyone, dialogue with the extant state. The theory of dialogic architecture describes mechanisms of the emergence of adaptations as appropriate solutions. An appropriate work of architecture does not negate the existence of rights, nor does it disrupt the extant environment.

Let us keep in mind the following: Let us inspect the site of our project, regardless of whether it involves a singular house or a city plan, for the values, the Good that is already there. Perhaps it is an old house, or a group of trees, perhaps a distant view. Let us look at all this as a partner in dialogue, the Second, let us give them a voice, a space and time to exist and express themselves.

Appropriateness is the most modest variation of Beauty.

It appears wherever we are mindful and focused on the existence of the Second, of that which is neither my "self" nor of my design.

Let us deeply care about the existence of the Second. Perhaps it is frail, unique, or cannot resist change and the flow of time.

Let us notice the bonds between us, our similarities and identities. If need be, let us think and reform the initial idea to highlight these bonds.

Appropriateness is a mode of action that makes the world alive, interlinked. It makes it cooperate and interdependent.

A REQUEST AND ACKNOWLEDGEMENTS

The author hopes that Olga Tokarczuk will forgive him for paraphrasing her Nobel Prize text. The author would like to thank Natalia Olszewska for consultations on studies of the relationships between Beauty and Good conducted in the fields of neurobiology and neuroaesthetics. He would also like to express utmost gratitude to Aleksander Böhm and Jacek Dominiczak for their first readings, accurate questions and essential suggestions.

REFERENCES

- Alexander, Ch. (2002–2005), *The Nature of Order*, Vol. 1–4, Berkeley CA: Center for Environmental Structure.
- Buckminster Fuller, R. (1968), *Operating Manual of Spaceship Earth*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Burke, E. (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: R. and J. Dodsley, p. 175; polskie tłum. Graff, P. (1968), *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Böhm, A. (2018), 'Urbanista — zawód niechcianego zaufania publicznego', *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury*, Kraków: Wydawnictwo Oddziału PAN w Krakowie, T. 46, s. 498–499. Także w wykładach (Kraków, Lublin).
- Davos Declaration (2018), [online:] <https://davosdeclaration2018.ch/programme/>, (dostępne: 12.12.2018).
- Dominiczak, J. (2016), *Miasto dialogiczne i inne teksty rozproszone*, Gdańsk: Wydział Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku.
- Fisher, T. (2010) *Ethics for Architects. 50 Dilemmas of Professional Practice*, New York: Princeton Architectural Press.
- Hewitt, A. (2019), *The 'B' Word: How a More Universal Concept of Beauty Can Reshape Architecture*, [online:] <https://commonedge.org/the-b-word-how-a-more-universal-concept-of-beauty-can-reshape-architecture/>, (dostępne: 2.03.2020).
- Ingarden, R. (1973), *Książeczka o człowieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ishizu, T., Zeki, S. (2011), 'Toward a Brain-Based Theory of Beauty', *PLOS ONE* 6 (7), [online:] <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0021852>, open access.

- Jędraszewski, M. (1985), 'Na drogach wolności: Kartezyusz, Sartre, Levinas', *Przegląd Powszechny*, nr 4, s. 21.
- Kotarbiński, T. (1961), *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, s. 447, cytowany w Sławińska (1973), s. 34.
- Krakowski, P. (1989) „Architektura stosowna”, X Konwersatorium Polskiej Architektury, Komisja Urbanistyki i Architektury PAN O/Kraków, Mogilany 16–18 listopada 1989. Maszynopis powielany.
- Kucza-Kuczyński, K. (2015), *Zawód-architekt. O etyce zawodowej i moralności architektury*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej.
- Lenartowicz, J.-K. (2014), 'Obywatel, architektura, estetyka, krajobraz, trwałe rozwój', *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury*, Kraków: Wydawnictwo Oddziału PAN w Krakowie, T. 42, s. 255–274.
- Lenartowicz, J.-K. (2017), Synergetyka a planowanie urbanistyczne i projektowanie architektoniczne', *Budownictwo i Architektura*, T. 16, nr 1, [online:] https://bud-arch.pol-lub.pl/index.php/pl/vol_161_2017/vol_161_2017_199-212/, (dostępne: 13.06.2020).
- Lenartowicz, J.-K. (2019), 'Konstrukcja jako (nowe) medium architektury?' [w:] *Media, nowe media czy post-media sztuki?*, cz. IV. *Medium architektury i rzeźby*, Łukasiewicz Alcaraz, A. i in. (red.), Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, s. 128, [online:] https://www.academia.edu/40281313/Media_nowe_media_czy_post-media_sztuki, (dostępne: 13.06.2020).
- Levinas, E., (1998) *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. Kowalska, M., Warszawa: PWN.
- Mackiewicz, J., (1965), *Lewa wolna*, Londyn (2012): Kontra, s. 416–417.
- Niemojewski, L., (1948), *Uczniowie cieśli (Rozważania nad zawodem architekta)*, Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski.
- Noica, C. (1988), *Obraz sześciu chorób ducha współczesnego*, wstęp i tłum. Ireneusz Kania, Kraków: Oficyna Literacka, s. 18.
- Norwid, C.K. (1851), *Promethidion. Bogumił. Dialog, w którym jest rzecz o sztuce i stanowisku sztuki. Jako forma*, wers 274, 280, [online:] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/promethidion.html>, (dostępne: 13.06.2020).
- Qiuling, L., Mengxia, Y., You, L., & Lei, M. (2018), 'The neural correlates of integrated aesthetics between moral and facial beauty.' [w:] *Scientific Reports*, 9:1980 (2019), [online:] <https://www.nature.com/articles/s41598-019-38553-3>, (dostępne: 13.06.2020).
- Sławińska, J. (1973), *Estetyka jako integralna dyscyplina twórczości projektanckiej*, Wrocław: Politechnika Wrocławska.
- Smith, T. G. (2003), *Vitruvius on Architecture*, New York: The Monacelli Press.
- Szmidt, B. (1981), *Ład przestrzeni*, Seria: Biblioteka Myśli Współczesnej, Warszawa: PIW.
- Tatarkiewicz, W. (1962), *Historia estetyki. Estetyka Starożytna*, T. I, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum.
- Tatarkiewicz, W. (1982), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN.

- Themerson, S. (1938), *Pan Tom buduje dom*, Łódź (1947): Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Tokarczuk, O. (2019), *Czuły narrator*, Wykład z okazji wręczenia Nagrody Nobla w dziedzinie Literatury, 2018, [online:] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/104870-lecture-polish/>, (dostępne: 13.06.2020).
- Tsukiura, T., Cabeza, R. (2011), ‘Shared brain activity for aesthetic and moral judgments: implications for the Beauty-is-Good stereotype’ *SCAN*, 6(1), s. 138–148.
- Witruwiusz, (1956), *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. Kazimierz Kumaniecki, Warszawa: PWN.
- Zeki, S. (2019), ‘Notes Towards a (Neurobiological) Definition of Beauty’. [in:] *Gestalt Theory*, Vol. 41, no 2, pp. 107–112.