

Budowanie napięcia – dziedzictwo Manfreda Tafuriego: od krytyki operatywnej do projektu historycznego - między praktykami krytycznymi a praktykami materialnymi w architekturze.

Teresa Stoppani

Abstrakt

W połowie lat siedemdziesiątych włoski historyk architektury Manfredo Tafuri wychodzi z pomysłem „projektu” historycznego jako otwartego dyskursywnego konstruktu, który interpretuje teraźniejszość poprzez reaktywację minionych zdarzeń. Historia zostaje zdefiniowana od nowa, jako zmieniająca się i złożona wielość, w opozycji do jej rozumienia w kategoriach monolitycznej i wszechstronnej całości, oraz jako autonomiczny projekt niezależny od praktyki architektonicznej. Poniższy tekst analizuje wpływ i znaczenie „projektu” Tafuriego we współczesnej teorii architektury, poczynając od zjawiska kryzysu języków i roli reprezentacji, poprzez wpływ dyskursu feministycznego i politycznego, aż po ożywione na nowo zainteresowanie swoistością i możliwościami materialności w architekturze. Artykuł wykracza poza naglące kwestie polityczne, które charakteryzowały twórczość Tafuriego w latach 60-tych i 70-tych, aby skoncentrować się na istotności historii „materialnej” w procesie tworzenia „projektu” historycznego, i udowodnić, że takie czytanie Tafuriego może wskazać kierunek krytycznego badania współczesnych praktyk materialnych w architekturze.

1. Budowanie napięcia

Swoistość

„Zadaniem pisarza jest zajmowanie się swoimi zdaniem. Nic więcej.”¹ Te słowa Johna McGaherna mogłyby być sparafrazowane przez historyka architektury Manfreda Tafuriego w reprezentowanej przez jego życie i pracę próbie zdefiniowania na nowo obszaru działalności historyka architektury. Precyzja, swoistość (*specificity*) i autonomia danego zadania - zarówno w przypadku pracy pisarza operującego słowem (w rozumieniu McGaherna), jak i historyka badającego to, co Tafuri nazywa „różnorodnymi technikami kształtowania przez otoczenie”² - charakteryzują podejście badawcze, według którego tylko poprzez dokładną definicję swojej funkcji i rozpoznanie swojego stanowiska można otworzyć się i związać z opisywanymi, analizowanymi i interpretowanymi przez siebie zjawiskami.

Takie rozumienie swoistości stało się nie tylko punktem wyjścia rozważań Tafuriego, ale również kluczem do

1 C. Tóibín, *Amongst Shadows* [w:] „The Irish Times” (*Weekend Review*), 1.04.2006, s.1. W nekrologu irlandzkiego pisarza Johna McGaherna, który zmarł pod koniec marca 2006 roku, Colm Tóibín wspomina stanowisko McGaherna jasno wyłożone na sympozjum irlandzkich pisarzy we Francji w latach dziewięćdziesiątych, w czasach, kiedy irlandzkie dyskusje literackie koncentrowały się wokół potrzeby politycznego zaangażowania się pisarzy. McGahern powiedział wtedy: „Zadaniem pisarza jest zajmowanie się swoimi zdaniem. Nic więcej.”

2 M. Tafuri, *Il “progetto” storico* [w:] *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turin: Einaudi, 1980, s.2. Tłumaczenie na angielski: *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge: The MIT Press, 1987.

rozpoznania mnogości obiektów, głosów, procesów i kontekstów [w historii]; do otworzenia się na dyskurs, który z założenia pozostaje nieukończony. Z tego właśnie napięcia między swoistością a różnorodnością wywodzi się siła tego, co Tafuri nazywał „projektem” historycznym. Twórczość Tafuriego, na różne sposoby i poprzez różnorodną tematykę podejmowaną przez niego w czasie jego kariery naukowej, usiłowała pielęgnować i „zasiedlać” to napięcie, a nie rozładowywać je poprzez stosowanie uproszczeń. Dzięki temu właśnie napięciu, pomiędzy swoistością a niedokończeniem, dorobek Tafuriego jest w dalszym ciągu żywy i odgrywa swoją rolę nie tylko na polu historiografii architektonicznej³, ale również, jak chcemy tutaj zasugerować, we współczesnym dyskursie architektonicznym i praktykach krytycznych.

Napięcie

W swoich pismach Tafuri wielokrotnie przywołuje metaforę linoskoczka, aby zobrazować na czym polega praca historyka. Jak twierdzi w *Teorie e storia dell'architettura*, „krytyk⁴ jest [...] zmuszony, w konsekwencji swojego własnego wyboru, do utrzymywania równowagi na linie, podczas gdy zmienne wiatry jednoczą swoje wysiłki aby go obalić”.⁵ Przedstawiony tu konflikt jest bardziej wewnętrzny niż zewnętrzny. Zagrożenie dla rygoru analizy historycznej może nadejść ze strony zakłóceń i dygresji, lub złożoności kontekstów i zdarzeń, które bada, ale charakteryzujące ją napięcie leży tak naprawdę w samej definicji jej funkcji - w akcie mocowania liny, a nie w walce z nieprzyjawnymi wiatrami. Krytyk zniewolony jest bowiem swoim własnym wyborem. Poświęcenie się pracy historycznej jest indywidualną decyzją, która w chwili jej podjęcia, wytwarza przymus. Obowiązkiem pracy historyka jest więc zasiedlanie tego inherentnego *napięcia*. Ograniczanie problematyki, upraszczanie kontekstów, uśmierzanie konfliktów, zacieśnianie analiz do wyizolowanych przedmiotów badań byłoby więc zdradą wobec początkowej decyzji, która konstituuje tego typu „projekt”.

3 Dosłownie: kiedy na Uniwersytecie w Dundee odbywała się konferencja ‘Reflections on Creativity: Exploring the Role of Theory in Creative Practices’ (Dundee, 21-22 kwiecień 2006), the Columbia University GSAPP i Irwin S. Chanin School of Architecture oraz Cooper Union of New York gościły dwudniowe sympozjum (20-21 April 2006) dotyczące krytycznego dziedzictwa Manfreda Tafuriego, zorganizowane przez Daniela Sherera - tłumacza ostatniej książki Manfreda Tafuriego *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti* (1992), na mocno opóźnione (tłumaczenie trwało 10 lat) angielskie wydanie *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects* (Yale University Press and Harvard GSD, 2006). Informacja n stronie konferencji głosi: ‘Manfredo Tafuri zajmuje kluczowe miejsce we współczesnym dyskursie architektonicznym zarówno jako protagonista krytycznych debat lat siedemdziesiątych, jak i historyk, który objaśnił każdy okres historii architektury począwszy od 1400 roku aż po teraźniejszość. [...] Odnosząc się do rozwoju dorobku Tafuriego zarówno na poziomie historiograficznym i teoretycznym, w odniesieniu do zróżnicowanego i złożonego odbioru jego dzieł w Europie i Stanach Zjednoczonych, celem naszego dwudniowego forum będzie próba odsunięcia na bok redukcyjnych opisów, które przeszkadzałyby raczej w zrozumieniu jego dzieła (koniec architektury, nihilizm, determinizm polityczny i ekonomiczny i nostalgiczne oderwanie się od teraźniejszości), w celu odnowienia dialogu między architekturą i historią, który zainicjował Tafuri. W ten sposób, postaramy się osiągnąć wyważony ogląd historycznego projektu Tafuriego, włączając jego zainteresowanie renesansem i współczesności/modernizmem w ujednoczony obraz, który nie lekceważy wewnętrznych napięć obecnych w jego pracy, ale raczej umieści je w centrum dociekań.’ W konferencji odbywającej się pod przewodnictwem Marka Wigleya, Daniela Sherera i Anthoniego Vidlera, uczestniczyła międzynarodowa elita przedstawicieli historii i teorii architektury. W trakcie konferencji odbyły się następujące sesje: „Crises of the Modern”, „Architecture as A Critical Project”, „Reception, Translation, Dissemination”, „Renaissance Into Modern: Ruptures and Continuities”, „Tafuri and the City” oraz „Modernization, Technology, and Utopia”. Więcej informacje dostępne na stronie: <http://www.arch.columbia.edu/index.php?pageData=59939> (data dostępu 25.06.07).

4 Autorka mówiąc o krytyku, krytyce czy też analizie, odwołuje się cały czas do dziedziny *historii*. (przyp. tłum.).

5 „Il critico è colui che è costretto, per scelta personale, a mantenere l'equilibrio su di un filo, mentre venti che mutano di continuo direzione fanno di tutto per provocarne la caduta.” [w:] M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari,

1968, s.11. Tłumaczenie na angielski: *Theories and History of Architecture*, Nowy Jork, 1979, Londyn, 1980.

Lina

Obrazy napięcia powracają, przedstawione w innych słowach i przenośniach, w *La sfera e il labirinto*. Idea napięcia zostaje tutaj ożeniona z pojęciem *dystansu* i połączona z usytuowaniem krytyki pomiędzy jednocześnie cechującymi ją zdystansowaniem (*detachment*) i uczestnictwem:

*Mimo swoich powiązań z badanymi przedmiotami i zjawiskami, krytyka musi być w stanie balansować na krawędzi oddzielającej „zdystansowanie” od uczestnictwa. Tutaj tkwi „płodna niepewność” (feconda incertezza) [krytycznej] analizy, jej nieskończoność, a także fakt, że musi ona ciągle od nowa powracać do swojej materii i zarazem do siebie samej.*⁶

Podsumowując, napięcie istnieje nie tylko pomiędzy krytyką a jej przedmiotem, ale i wewnątrz samej krytyki, a krawędź na której ona balansuje jest najcieńsza, kiedy poddawana zostaje w wątpliwość rola samej krytycznej analizy.

Historie krytyczne

Praca krytyka jest trudna, ryzykowna i nietrwała; bywa ona celem napaści i niekorzystnych podmuchów nieprzyjaznych wiatrów, a nieciągłości, przerwy, powroty czy symultaniczność to cechy inherentne dla jej istoty. Mimo tego, musi ona podążać wzdłuż [wybranej przez siebie] cienkiej prostej linii. Wbrew otwartości i bezbronności wobec elementów jej zewnętrznych (przedmiotów i kontekstów danej analizy, wpływów innych dziedzin związanych z kształtowaniem przez otoczenie), niepewności dotyczącej jej własnej równowagi (na którą wpływ mają różnorodne dyskursy, metodologie i ideologie), rola pracy krytyka pozostaje jasno określona – ma ona przynieść owoce w postaci „projektu” historii - otwartego konstruktu, który w swojej interpretacji teraźniejszości reaktywuje przeszłe wydarzenia. Wychodząc z takiego stanowczego, acz kruchego stanowiska, stojącego w opozycji do pojmowania historii jako danej, monolitycznej, rozwiązywanej całości, historia jest definiowana i wymyślana na nowo, jako zmienna i złożona mnogość, wciąż od nowa poddawana ocenie.

⁶ M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turyn, 1980, s. 15-16. Tłumaczenie na angielski: *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge, 1987. Cytat w oryginale brzmi: *Per quanto implicata con gli oggetti e i fenomeni che analizza, la critica storica deve saper giocare sul filo del rasoio che fa da confine fra il distacco e la partecipazione. Qui risiede la “feconda incertezza” dell’analisi stessa, la sua interminabilità, il suo dover tornare sempre e di nuovo sul materiale esaminato e, contemporaneamente, su se stessa.*

W pracy krytyka jasno zdefiniowany jest jedynie kierunek jej rozwoju i obiekt danego badania, nie zaś granice takiej pracy, odgradzanie jej obszaru czy jej zakończenie.⁷ Historia jest i pozostaje otwarta i aktywna. Otwarta, działająca na bazie wielokrotnego i nie-linearnego pojmowania czasu, historia w ujęciu Tafuriego jest zawsze „prowizorycznym” i właściwie nigdy nie kończącym się konstruktem analitycznym. Aktywność jej zaś polega na tym, że nie określają jej wyłącznie obiekty, które analizuje, ale ona sama wywiera wpływ na rzeczywistość, którą stara się rozłożyć na części i odbudować na nowo. Otwarta i aktywna, taka historia uznaje „najbardziej podstawowe napięcie pomiędzy analizą a jej obiektem”, która sprawia, że „projekt historyczny” jest zawsze „projektem kryzysu”.⁸

Swoistość i napięcie

„Zadaniem historyka jest zajmowanie się swoimi historiami. Nic więcej.” Tak mogłoby zostać sparafrazowany lakoniczny zapis Johna McGahrena dla podsumowania Tafuriańskiego „projektu”. Podsumowanie takie jest jednak możliwe jedynie wtedy, kiedy zadanie historii zostanie już ukonstytuowane w jej swoistości, uwolnione od jakichkolwiek układów ze „skutecznością” i bezpośredniego zaangażowania w praktykę architektoniczną oraz upoważnione do otwarcia się na napięcie wynikające z mnogości wymiarów i decyzji (traktowanych jako zakłócenia), które charakterystyczne są dla historii jako niezależnego „projektu”. Historia nie jest już jednością, a jedynie wielością fragmentarycznych historii. To właśnie stanowi o znaczącym przesunięciu w rozumieniu historii wprowadzonym przez Tafuriego w *Teorie e storia dell'architettura*. Podczas, gdy „projekt” historyczny dopiero zarysowuje się w tej wczesnej pracy włoskiego historyka architektury, zadanie krytyka jest już opisywane jako „trzymanie się na dystans od praktyki 'operatywnej' i nieustanne jej demaskowanie”. Funkcją krytyki ma być z kolei „obiektywna i bezstronna *diagnoza* historyczna”, która „wymaga dużo odwagi, ponieważ dąży do 'zrozumienia' wszystkich współczesnych mitów poprzez gruntowne ich *zniszczenie*”.⁹ Diagniza krytyki oparta

7 Gra słów w oryginale – słowo (*en*)*closures* sugeruje odnoszenie się zarówno do znaczenia *enclosure* (ogrodzenie), jak i *closure* (zamknięcie, zakończenie). (Przyp. tłum.).

8 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, s.5

9 *La critica che vuole mantenere una distanza dalla prassi operativa non può che sottoporre quest'ultima ad una costante demistificazione per superare le sue contraddizioni o, almeno, per farle presenti con esattezza, [...]. Per la critica tornare ad assumere su di sé il compito che le è proprio - quello della diagnosi storica oggettiva e spregiudicata [...] - richiede [...] una buona dose di coraggio, dato che, nello storicizzare la drammatica pregnanza del momento odierno, essa rischia di avventurarsi in un terreno minato. [...] la minaccia che pende sul capo di chi voglia "capire" demolendo radicalmente ogni mito contemporaneo è [che] ogni giorno di più si è invitati a rispondere alla tragica domanda sulla liceità storica della continuità con la tradizione del movimento moderno.* [w:] M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, s.11-12.

jest na destrukcji, jest „działalnością polegającą na rozkładzie, opisie, porównaniu i ułożeniu w nowym porządku 'materiałów' architektonicznych w konstytuującą architekturę sieć relacji”.¹⁰ Tafuriańska koncepcja aktywnego zadania krytyki nawiązuje w klarowny i jednoznaczny sposób do pojęcia historii opracowanego przez Waltera Benjamina. Otwarty projekt krytycznej historiografii, proponowany przez Tafuriego, funkcjonuje niczym Benjaminowski „destrukcyjny charakter”, w tym sensie, że nie postrzega on „nic nieprzemijającym. [...] widzi drogi wszędzie. [...] Wszystko co istnieje obraca w gruzy, nie przez wzgląd na same gruzy, ale na drogę, która przez nie prowadzi”.¹¹ Dla Tafuriego może istnieć jedynie taki rodzaj krytyki, historyczny z konieczności, albowiem działa, analizuje i funkcjonuje on na bazie i wewnątrz tworzywa historii; to poprzez historię, jej dystans i swoistość, krytyka historyczna uwalnia się od „kompromitowania się” i instrumentalnej relacji z praktyką architektoniczną.

2. Od krytyki operatywnej do projektu historycznego

Krytyka operatywna

Już w pracy *Teorie e storia dell'architettura* Tafuri sporządził analizę ugruntowanych metodologii historii architektury, jak również przeprowadził krytykę podejścia, które nazywał „krytyką operatywną”. Podejście to, jako rodzaj zmanipulowanej i celowo stronniczej historii tworzonej przez krytyków aktywnych także na polu praktyki architektonicznej lub czynnie zaangażowanych we wspieranie określonych kierunków w projektowaniu, jest, według niego, rodzajem historii instrumentalnej.

Krytycyzm operacyjny jest badaniem architektury (czy też w ogóle obszaru sztuki), którego celem nie jest abstrakcyjna analiza, lecz planowanie określonej poetyckiej tendencji, założonej w już w jej strukturze i wyprowadzonej z programowo zniekształconego i zakończonego badania historycznego.¹²

10 *Attività di scomposizione, descrizione, confronto, ricomposizione in un ordine nuovo, dei "materiali" di cui è composta l'architettura stessa, nei fasci delle relazioni che la uniscono.* [w:] M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, s. 11-12.

11 Tłumaczenie cytatu za autorką tekstu (przyp. tłum.). Pełny tekst w polski tłumaczeniu: W. Benjamin, *Destrukcyjny charakter*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna”, nr 13, 2007. Destrukcyjną rolę historiografii rozbudował Benjamin w swoich *Tezach historyzoficznych* (tłum. Janusz Sikorski, [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, Poznań 1975.)

12 M. Tafuri, *Theories and History of Architecture*, London, 1980, s.141. W szczególności na uwagę zasługuje rozdział czwarty ‘Operative Criticism’, s. 141-170. Tafuri szuka początków krytyki operacyjnej w dziele *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672) Giovanni Pietro Belloriego, aby następnie odnaleźć ją między innymi u

Tafuri w sposób polemiczny potępia historię idącą na kompromisy, czy wręcz służalczą wobec praktyki, jako rodzaj działania (planowania, poetyki), które wymusza powiązania pomiędzy przeszłością i terażniejszością, aby wesprzeć określone strategie projektowania, „przetwarzając [przy tym] samą historię w instrument teoretycznej argumentacji podniesionej do rangi poradnika planistycznego”.¹³ Głosi on natomiast konieczność historii krytycznej i niezależnej, stwierdzając: „to sam historyk musi zgładzić 'instrumentalność' historii.”¹⁴ W przeprowadzonym dwadzieścia lat później wywiadzie Tafuri deklaruje już, że „nie ma czegoś takiego jak krytyka, istnieje tylko historia”.¹⁵ Innymi słowami historia może być wyłącznie krytyczna, czy też, tak jak ogłosił już w 1968 roku, krytyka musi funkcjonować wewnątrz historii jako narzędzie „diagnostyczne” i „destrukcyjne”. W taki oto sposób zostają położone podwaliny pod nowy „projekt” historyczny.

Historia jako produkt

Po okresie rzymskim, kiedy powstawała *Teorie e storia*, Tafuri przeprowadza się w 1968 roku do Wenecji, aby wykładać historię architektury w Instytucie (a następnie Wydziale) Architektury Uniwersytetu Weneckiego. Przez pierwsze lata swojego pobytu w Wenecji angażuje się on, wraz z kolegami i studentami swojego instytutu, w lewicową działalność polityczną, koncentrując się w szczególności na prze-definiowaniu roli intelektualisty w systemie produkcji oraz jego relacji i współpracy z robotnikami. Motyw bezpośredniego zaangażowania intelektualisty w produkcję został już wcześniej jasno zdefiniowany przez Waltera Benjamina w tekście *Twórca jako wytwórca*,¹⁶ w którym przedstawił on podstawowe zagadnienia strukturalne literatury. Benjamin głosi konieczność krytycznego zaangażowania pisarza w procesie przeddefiniowania jego własnych środków produkcji. Podczas, gdy praca pisarza musi być społecznie usytuowana w kontekście produkcji i otwarta na inne rodzaje działalności¹⁷, jego aktywność powinna być strukturyzowana w innowacyjnym sensie określonym przez techniki dla niej właściwe.¹⁸ To właśnie z tego tekstu

Sigfrieda Giediona (*Space, Time and Architecture*, 1940) i u współczesnych mu autorów włoskich - Bruno Zeviego (*Storia dell'architettura moderna*, 1950) i Leonarda Benevolo (*Storia dell'architettura moderna*, 1960).

13 M. Tafuri, *Theories and History of Architecture*, s.149.

14 M. Tafuri, Tamże, s. 230.

15 Wywiad Richarda Ingersolla z Manfredem Tafurim - *There is no Criticism, Only History* [w:] „Casabella”, nr. 619-620, 1995, s. 96-99. Pierwotnie opublikowany w *Design Book Review*, wiosna 1986.

16 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Janusz Sikorski, [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, Poznań 1975, s. 46-65.

17 „W dialektycznym ujęciu [...] w ogóle na nic nie zda się rozpatrywanie zjawisk w sztywnej izolacji: dzieło, powieść, książka. Niedozowane jest umieszczenie ich w żywym społecznym kontekście. [...] I ilekroć krytyka materialistyczna podchodziła do danego dzieła, to zwykle pytała, jak ma się ono do społecznych stosunków produkcji w danej epoce.” Tamże, s. 48.

18 Dla Benjamina „tendencja twórczości w aspekcie politycznym może być odpowiednia tylko wtedy, jeśli jest

czepie Tafuri, aby móc przezwyciężyć kryzys politycznego i ekonomicznego zaangażowania architektury lat siedemdziesiątych i ponaglić tę dyscyplinę do zajęcia krytycznego stanowiska powiązanego z przekształceniem jej własnych metodologii. „Więc zanim zapytam: *jak się ma twórczość do stosunków produkcji danej epoki?*, chciałbym zapytać: *jak się ma ona w nich?*” - pyta Benjamin, cytowany przez Tafuriego.¹⁹ Pytanie to odnosi się bezpośrednio do roli twórczości w literackich stosunkach produkcji danej epoki. Innymi słowami, dotyczy ono bezpośrednio techniki literackiej.²⁰ Dla Benjaminina pojęcie techniki dostarcza strukturalnego punktu wyjścia z którego niepłodna antyteza formy i treści może zostać przełamana. „Literacka tendencja może polegać na postępie lub zacofaniu literackiej techniki.”²¹ Innymi słowami, pisarz/wytwórca jako autor musi ingerować nie tylko w treść swojej twórczości, ale również kwestionować i przeformułowywać metody produkcji swojej pracy (jako wytwórca).²² Według Benjaminina praca autora „nigdy nie będzie samą pracą nad produktami, zawsze będzie ona szła w parze z pracą nad środkami produkcji”²³ Tafuri aplikuje te twierdzenia na gruncie architektury i, podczas, gdy w dalszym ciągu ocenia on negatywnie nieudolność roli praktyki architektonicznej w latach siedemdziesiątych, używa ich do przedefiniowania roli historyka architektury, sytuując ją pomiędzy swoistością a zaangażowaniem.²⁴

odpowiednia również w aspekcie literackim. Znaczy to, że politycznie słuszna tendencja zawiera w sobie tendencję literacką” (Tamże, s. 47-48). Polityczny manifest [zawiera się] w specyfice twórczości literackiej (w tym sensie, że swoistość pracy pisarza, do której odnosi się McGahern, w cytacie którym rozpoczęliśmy niniejszy artykuł, może być powiązana ze swoistością pracy historyka głoszonej przez Tafuriego, korzystającego z dorobku Benjaminina). „Nawet najlepsza tendencja [polityczna] jest zła, jeśli nie dyktuje określonej postawy, która każe się jej trzymać. A przykładem takiej postawy pisarz może podzielać tylko wtedy, gdy w ogóle cokolwiek potrafi zadziałać swoim pisarstwem. Tendencja jest koniecznym, lecz nie jedynym, warunkiem organizatorskiej funkcji twórczości.” Tamże, s. 59-60. Benjamin adresuje do pisarza, a Tafuri do architekta „postulat zastanowienia się, przemyślenia swojej pozycji w procesie produkcji.” Tamże, s. 63.

19 Tamże, s. 49.

20 Tafuri szeroko komentuje tekst Benjaminina *Twórca jako wytwórca w L'architecture dans le boudoir* [w:] *La sfera e il labirinto*, s.323-354 (w szczególności s. 351-354).

21 W. Benjamin, *Twórca...*, s. 49

22 W tym miejscu Benjamin zaczyna rozważać ponowne zdefiniowanie form literackich czy też gatunków, począwszy od roli prasy, która rewiduje „rozdzielenie między autorem a publicznością” (tamże, s.225), aż po *Umfuntionierung* [funkcjonalną transformację] teatru przez Brechta poprzez jego tzw. teatr epicki koncentrujący się na zakłóceniach akcji i portretowaniu sytuacji, a nie na narracji wątków.

23 Tamże, s.59.

24 Na temat relacji między specyfiką dyscypliny i jej zaangażowaniem w kontekst Benjamin pisze „dopiero przezwyciężenie owych kompetencji [specjalizacji] w procesie wytwarzania dóbr duchowych [...] sprawia, że produkcja ta jest politycznie użyteczna; zatem obie siły wytwórcze muszą wspólnie przełamać ustanowione gwoździe rozdzielenia bariery kompetencyjne.” (Tamże, s. 57). Refleksja ta prowadzi to do rozważenia innych rozwiązań i

kontekstów produkcji w dziedzinie, którą Fredric Jameson nazywa "dialektyczną historiografią", za której orędowników uważa on Theodora Adorno, Rolanda Barthesa i Manfreda Tafuriego. "Restrukturyzacja historii jakiejś sztuki w zakresie szeregu sytuacji, dylematów, sprzeczności, w kontekście których poszczególne dzieła, style, i formy mogą być postrzegane jako wielość rodzajów odpowiedzi albo ostateczne akty symboliczne - oto pierwsza kluczowa cecha dialektycznej historiografii." (F. Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Volume 2: The Syntax of History*, Minneapolis, 1988, s. 41.)

Historia niezależna

Spostrzeżenia Benjamina zawarte w artykule *Twórca jako wytwórca* zaadoptowane przez Tafuriego w latach siedemdziesiątych, są szczególnie użyteczne, jeśli chcemy ponownie zastanowić się nad wezwaniem Tafuriego do uznania swoistości i autonomii historii [architektury] jako dyscypliny. Specyfika historii, wynikająca z zajmowania się różnorodnymi materiałami historycznymi, dystansuje ją wobec obiektu badań i uniezależnia od architektury jako praktyki, jak i pozwala zachować historykowi jego krytyczne zaangażowanie, **nawet jeśli jest ono nacechowane ideologicznie**. Nachodzą czasy *Progetto e Utopia*,²⁵ wraz z którą Tafuri inicjuje nowy sposób pisania historii architektury, w którym obiekt architektoniczny poddawany jest analizie jako kulturowy i techniczny wyraz swojego kontekstu. Historia, uwolniona od powiązań z praktyką, staje się autonomiczna w swoim dyskursie i przedmiocie badań, przy jednoczesnym otwarciu na współpracę z innymi dziedzinami. Pracując z materiałami historycznymi w określony sposób, jest ona otwarta na ciągle ponowne formowanie swoich metod, aby móc rozplątywać całą mnogość historycznych „węzłów”, którymi się zajmuje. Historia definiowana jest na nowo - w dalszym ciągu pośrednio, w procesie jej tworzenia - jako „projekt”. Badanie i wytwarzanie pojęć w architekturze (czy to w formie teorii czy historii) jest bowiem samo w sobie „projektem” czyli niezależnym sposobem tworzenia, a nie dyskursem aplikowanym *ex post* w architekturze.

Historia jako projekt

Program „projektu” historycznego zostaje ostatecznie ukończony w tekście, opublikowanym początkowo jako artykuł, a następnie jako część *La sfera e il labirinto*²⁶ - książki, która potwierdzając Tafuriańską definicję **dłuższej nowoczesności** w architekturze, rozpoznaje jej najważniejsze cechy w historii fragmentarycznej, powstałej z pęknięć i ciągłego definiowania na nowo oraz w kwestionowaniu architektury w jej relacji do społecznych, politycznych i innych „różnorodnych technik kształtowania przez okoliczności”²⁷ W tym miejscu przedstawia Tafuri koncepcję „projektu” historycznego jako otwartego konstruktów, w którym historia zostaje zdefiniowana od nowa jako zmieniająca się i złożona wielość. Historia jako rekonstrukcja, musi składać się po pierwsze z faz dekonstrukcji, rozkładu i analizy fragmentów, które dostarczają

25 M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, 1973. Tłumaczenie na angielski: *Architecture and Utopia*, Cambridge, 1976. Książka jest rozbudowaną wersją eseju Tafuriego *Per una critica dell'ideologia architettonica* [w:] „Contropiano”, 1, 1969, s. 31-79. (Tłumaczenie na angielski: *Toward a Critique of Architectural Ideology* [w:] *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge & Londyn, 1998, s. 2-35.)

26 M. Tafuri, *Il "progetto" storico* [w:] „Casabella”, nr 429, 1977, s.11-18. Artykuł staje się następnie wstępem do książki *La sfera e il labirinto*, 1980, s.3-30.

27 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, s.2.

następnie elementów do ponownego montażu. Historia jest aktywna, a więc określana nie tylko przez obiekty, które analizuje. Ona sama jest w pewien sposób wyznacznikiem dla rzeczywistości, którą stara się rozłożyć na części i odbudować na nowo. Działając w wielokrotnym i nie-linearnym pojmowaniu czasu, taka historia tworzy przyszłość, podczas, gdy sama określa się jako zawsze „prowizoryczny” i właściwie nieskończony konstrukt analityczny.

Tafuri manipuluje formami architektonicznymi mając zawsze w perspektywie cele, które wykraczają poza same te formy. Podczas, gdy architektura pozostaje w centrum jego zainteresowań, jego praca rozwija się właśnie poprzez to, co „poza-architektoniczne”. Zadaniem historyka, według Tafuriego, jest nieustanne pomnażanie zasad powiązane [jednocześnie] z poszukiwaniem jednolitej reguły w architekturze. Praca historyka musi więc być skoncentrowana na badaniu ideologii, które zawsze funkcjonują w „pęczkach”: historyk musi zastanawiać się nad „poplątaniem” zjawisk, zderzeniami tych zjawisk, szczątkami tychże zderzeń, czy też resztkami, które pozostają na brzegach. Zadaniem historyka jest wykrywanie w tych „splotach” wielu niezależnych historii i wykładanie ich wszystkich obok siebie, aby móc rozplątać ten historyczny kłębek nici i rozpoznać rządzące nimi zależności i antagonizmy. Proponowany przez Tafuriego „projekt” nie jest więc „przekrojem przez integralną całość historyczną, ale raczej wciąż przerywaną podróżą poprzez labirynt splecionych ścieżek, jedną z wielu możliwych 'tymczasowych konstrukcji', tworzonych dzięki wychodzeniu od pewnego wybranego materiału [badawczego].”²⁸

„Projekty” historyczne

Zadaniem „projektu” historycznego jest powstrzymanie się od jakiegokolwiek instrumentalnej definicji danej wartości - rozwiązania, formy, historii czy opowieści. Pozostaje on otwarty, podczas, gdy nieustannie, i wciąż od nowa, angażuje się w terażniejszość. Napięcie pomiędzy projektem historycznym a analizowanymi przez niego procesami, rozbudowuje krytyczną metodę, która jest w stanie przemieniać siebie i swój język wraz z materiałem [badawczym], który wytwarza i reaktywuje, a czyniąc to, pozostaje otwarta.

Tworzenie projektu historycznego, różnorodnego i konstruowanego z kolejnych i odrębnych części, następowało wraz z późniejszymi wykładami, artykułami i książkami Tafuriego opracowywanymi w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jest to właśnie ten moment, w którym Tafuri „wybiera historię”, przesuwając uwagę od terażniejszości do momentu, który uznaje on za początek

28 Tamże, s.30.

„długiej nowoczesności”. Był nim, jego zdaniem, szturm tego, co nowe - w formie wymyślonej od nowa starożytności – oraz reorganizacja wiedzy i reprezentacji, która nastąpiła w okresie renesansu. Wraz z serią specjalistycznych analiz, poczynając od *L'armonia e i conflitti*, poprzez *Venezia e il Rinascimento*, aż po jego ostatnią książkę *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*²⁹ włoski historyk w dalszym ciągu definiuje projekt historyczny poprzez tworzenie go *per exempla*. Pisze on o skomplikowanych politycznych i religijnych relacjach władzy, które wpływają na proces tworzenia architektury i miasta, badając przy tym określony moment w kulturze i czasie, dzięki czemu definiuje i ulepsza on narzędzia do diagnozowania procesu tworzenia teraźniejszości. „Historyka obchodzi *problem* a nie *obiekt* – twierdzi Tafuri. Wybierane przez niego zadanie jest nieistotne samo w sobie, ale jego znaczenie zawiera się jedynie w sposobie w jakim odnosi się ona do [większego] problemu.”³⁰ Jego dyskurs pozostaje otwarty, proponowany jedynie jako jedna z wielu możliwych „prowizorycznych konstrukcji”.

3. Między praktykami krytycznymi a praktykami materialnymi

Tafuri

W kontraście do metafory wycofania się do bezpiecznego schronienia przeszłości, Tafuriańskie badania renesansu mogły by być opisane raczej jako demaskacje i eksplozje ciszy historii oficjalnej. Scenariusze, które badacz ten ujawnia i przywraca do życia, reaktywują konteksty produkcji architektonicznej wykraczające poza bezpośredniość fizycznego przedmiotu badania, jak również często zwracają uwagę na ciszę i pustkę po straconej szansie, na odrzuconą propozycję, na porzucony projekt. Śledząc te wątki będziemy w stanie rozpoznać różnorodne elementy spuścizny „projektu” Tafuriego.

Historie

Wydział Historii Architektury na Uniwersytecie Weneckim (IUAV) kontynuuje i rozwija Tafuriańską koncepcję pracy historyka, zdefiniowanej jako swego rodzaju działalność śledcza, wraz z cyklem badań historycznych dotyczących korzeni architektury jako dziedziny. Znaczący w tym

29 M. Tafuri, A. Foscari, *L'armonia e i conflitti*, Turin, 1983. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Turin, 1985. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, 1992.

30 R. Ingersoll, *There is no...*, s.97.

kontekście jest „szczegółowy opis” działalności tego wydziału sporządzony w 1985 roku przez Paolo Morachielliego,³¹ który to celowo powstrzymuje się od przedstawienia w nim „przewidywanych celów” lub odniesienia się do funkcji historyka związanej z tworzeniem „projektu”. Jego opis pracy historyków tego wydziału sprawia wrażenie, jakby tylko częściowo zrozumieli oni „projekt” Tafuriego - pełniąc analityczną i wysoce wyspecjalizowaną rolę diagnostyczną, nie prezentują tego głębokiego tonu krytycznego, który powinien wywodzić się z faktu mocnego osadzenia w chwili obecnej. Najprawdopodobniej zapomniano tutaj o tym, że stanowisko historyka, mimo, że autonomiczne, nigdy nie może być całkowicie bezstronne, jako, że zawsze operuje on w swojej własnej teraźniejszości. Diagnostyczne i de-konstrukcyjne pojmowanie funkcji historyka porzuca tutaj możliwość stworzenia „projektu” innego niż sama diagnoza. Autonomia „projektu” historycznego rozpada się więc na skutek wyłącznego skupienia na tym, co historyczne.

Projekty (architektoniczne)

Innego rodzaju dezintegracja spuścizny Tafuriego nastąpiła w Stanach Zjednoczonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wraz z pojawianiem się teorii architektonicznych, które adoptując przesłanie Tafuriego, przemieniały je w swego rodzaju narzędzie lingwistyczne dla formalnych abstrakcyjnych eksperymentów w architekturze, próbując oswobodzić architekturę z jej powiązań ze społeczeństwem, człowiekiem i ciałem. Wydaje się, że w tym wypadku dorobek Tafuriego został wstecznie zinstrumentalizowany jako forma krytyki operatywnej *a priori*, wykorzystywanej w celu uzasadnienia badań formalnych w architekturze. Zawłaszczając i często błędnie interpretując niektóre z poruszanych przez Tafuriego tematów (swoistość i autonomię projektu, wykorzystywanie narzędzi i metod pochodzących z językoznawstwa i semiotyki, koniec modernistycznej utopijnej i ideologicznej roli architektury), architekci tacy jak Peter Eisenman czy Daniel Libeskind (czy też całość doświadczenia architektów dekonstruktywistycznych, jak twierdzi Diane Ghirardo³²) sprowadzili architekturę do formalnego języka oderwanego od swoich społecznych, politycznych czy środowiskowych funkcji i konsekwencji. Tego typu stanowiska

31 P. Morachiello, *The Department of Architectural History, 'A Detailed Description'* [w:] „The School of Venice, AD Profile”, 1985. Wspominam o tym również krótko w moim artykule: *Unfinished Business. The Historical Project after Manfredo Tafuri* [w:] *Critical Architecture*, Londyn, 2007.

32 D.Y. Ghirardo, *Manfredo Tafuri and Architecture Theory in the U.S., 1970- 2000* [w:] „Perspecta: The Yale Architectural Journal”, nr.33, 2002 [w:] *Mining Autonomy*, Cambridge & Londyn, 2002, s. 38-47. Artykuł Ghirardo skupia się głównie na teoretycznych pracach Petera Eisenmana i Daniela Libeskinda, którzy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaproponowali pojmowanie architektury jako wsobnego dyskursu, niezależnego od wartości zewnętrznych. Dla Ghirardo ich pozycje stanowią odwrót od architektury zaangażowania politycznego i ideologicznego, którą zalecał Tafuri w swoich historycznych i teoretycznych manifestach: "Trzy dekady teoretycznego delirium, podczas których poetyzująca refleksja przechodzi w teorię" (s.45).

wynikają z jedynie częściowej, i wyraźnie instrumentalnej lektury Tafuriego. Autonomia historii, którą Tafuri uważał za źródło krytyki jako projektu, który jest zarówno destrukcyjny, jak i odkrywczy, została tutaj wykorzystana w projekcie architektonicznym poszukującym wolności operowania na formalnym i auto-referencyjnym poziomie, dalekim od politycznego i społecznego zaangażowania, które praktykował Tafuri i które uważał za niezbędny składnik praktyki architektonicznej.

Praktyki krytyczne

Dorobek Tafuriego wydaje się być dużo bardziej wszechstronnie rozumiany i interpretowany przez grupę amerykańskich teoretyków, którzy mimo tego, że działali w tym samym czasie co Eisenman czy Libeskind, przetrwali bez uszczerbku okres dekonstrukcji i zdołali powstrzymać się od jakiegokolwiek upraszczania "projektu" historycznego, traktowania go jako „tylko-historię” (*history-only*), diagnozę za którą nie stoi żaden "projekt"; nie przywłaszczyli oni sobie też pojęcia autonomii dla uzasadnienia jakiś oderwanych od rzeczywistości projektów. Teoretycy ci próbowali zasiedlić zaobserwowane przez Tafuriego napięcie, umieszczając swoje praktyki teoretyczne pomiędzy projektem architektonicznym i projektem historycznym oraz wykorzystując oba te projekty jako miejsca do produkcji refleksji naukowej – z ich określonym umiejscowieniem w architekturze, ale bezbronnie i produktywnie otwartych na inne praktyki, teorie i dyscypliny. Opisana zaś przeze mnie w innym miejscu twórczość *mulieres delirantes*³³ (takich jak Diana Agrest, Jennifer Bloomer, Catherine Ingraham, jak i Beatriz Colomina czy Mark Wigley), zapoczątkowana w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, była właśnie taką chóralną próbą skonstruowania w architekturze "praktyk krytycznych" zarówno poprzez prace projektowe, jak i pisemne, powstałe pod dużym wpływem przełomowego stanowiska Tafuriego.³⁴

Zauważenie i podkreślanie przez Tafuriego prowizorycznej natury historii umożliwia nam ponowne rozłożenie konstrukcji historycznych, aby odsłonić to, co zostało wcześniej "celowo pominięte". Renegocjacji podlega w takich okolicznościach nie tylko historia, ale sama kwintesencja wytwarzania architektury. Powinniśmy się więc skoncentrować na „importie materiałów z innych

33 T. Stoppani, *Unfinished Business. The Historical Project after Manfredo Tafuri* [w:] J. Rendell (ed.) *Critical Architecture*, Londyn, 2007

34 Zobacz, na przykład: D. Agrest, *Architecture from Without: Body, Logic and Sex (1971-87)* [w:] *Architecture from Without: Theoretical Framings for a Critical Practice*, Cambridge, 1991, s.179-193; J. Bloomer, *Architecture and the Text: the (S)cripts of Joyce and Piranesi*, New Haven & Londyn, 1993; C. Ingraham, *Architecture and the Burdens of Linearity*, New Haven & Londyn, 1998; B. Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Nowy Jork, 1992; B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Londyn, 1994; M. Wigley, *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, Londyn, 1995.

miejsc - [jak i na fakcie] różnorodności wiedzy, która towarzyszy powstawaniu architektury”, i która gwarantuje, że „architektura będzie otwarta, *szczególnie* otwarta [...] na gry i niebezpieczeństwa 'znaczenia’”.³⁵ Prace, które dostrzegają konsekwencje tak pojmowanej prowizoryczności, dużo skuteczniej adoptują i włączają dziedzictwo Tafuriego we własne krytyczne praktyki, bez konieczności trzymania się specyficznej czy rygorystycznej historyczności. Produkują zarówno teksty, jak i częściowe próby architektonicznego "projektowania" (Bloomer, Agrest), ale nie próbują bynajmniej skonstruować propozycji jakiegoś „formalnego języka ostatecznego rozwiązania”. Sukces tego typu praktyk krytycznych polega tym samym na ich porażce (jeśli można tak powiedzieć), czyli na fakcie, że ich projekt jest w pewnym sensie tylko częściowo realizowany i pozostaje niekompletny; zawieszony w napięciu. Dalekie od historycznych przypadków „krytyki operatywnej” i celowo umieszczone poza granicami historii architektury, tego typu praktyki krytyczne w architekturze kontynuują działania Tarfurianańskiego projektu historycznego w tym sensie, że kwestionują, otwierają i zmieniają ustanowione oficjalne historie i praktyki, wykorzystując destrukcyjną moc działalności krytycznej, którą Tafuri zalecał dla alternatywnych sposobów odczytywania znanych już historii.³⁶ To nie historii architektury, ale właśnie tym praktykom, tekstom i badaniom udało się w pewien sposób - częściowo, niezupełnie - odpowiedzieć na zaproszenie Tafuriego do politycznego i społecznego zaangażowania architektury i krytykowania ideologii. Siła tych praktyk tkwi (w spójny sposób) w ich słabości, to jest w tym, że nie znajdują one bezpośredniego zastosowania w projektowaniu architektury, ale mogą jedynie zaproponować zmianę kierunku jej zainteresowań i działań. Projekt historyczny Tafuriego nie jest metodą, że nie może być więc po prostu „zastosowany”. Podczas każdego aktu ustanawiania tego projektu, musi zostać on ponownie wyeksponowany i wystawiony na różnorodne niebezpieczeństwa. To w tym sensie, wymienione tutaj krytyczne działania mogą być uważane za aktywną kontynuację tego, z definicji nieskończonego, projektu.³⁷

35 Aczkolwiek, kontynuuje Ingraham, w tym samym czasie „architektura formułuje się jako dyscyplina i dziedzina wiedzy specjalistycznej, tak więc musi wyznaczyć granice [...], które nadadzą jej tożsamość inną od innych dyscyplin.” C. Ingraham, *Architecture...*, s.18

36 W artykule *Unfinished Business. The Historical Project after Manfredo Tafuri* przedstawiam tezę, iż praktyki te definiują i stosują koncepcję "delirium" w sposób pozytywny, a więc w celu zakwestionowania ustanowionych już historii oraz wytwarzania innych linii narracji. Zamiast irracjonalnej aktywności (Koolhaas), aktu cenzury i zatajenia (Freud) czy też ograniczającej siły dominujących ideologii (Tafuri), przedstawiają one „majaczenie (*delirium*), które przeciwstawia się linearności i wykorzystuje akt usunięcia do odsłaniania (możliwości), a nie ich przekreślenia, do kumulowania złożoności oraz przewartościowywania i zastanowienia się nad szczegółem. "Delirium, i wynikające z niego skreślenia, są w tym miejscu przemienione w proces integracji i kontynuacji, w projekcie, który ma na celu ukazać, ujawnić i ponownie uczynić aktywnymi częściowo zakopane ślady, znaki, nierozwiązane węzły zakopane wewnątrz oficjalnych historii."

37 Moje stanowisko w tej kwestii zbliżone jest do stanowiska Marka Wigley'a, który rozpoznaje pozytywne dziedzictwo spuścizny Tafuriego w praktykach, które nazywa „nienormatywną teorią architektoniczną”. M. Wigley, *Post-Operative History* [w:] „ANY”, nr 25-26, 2000, s.47-53.

Praktyki materialne

Kolejnym istotnym aspektem twórczości Tafuriego jest nieustanna uwaga, jaką poświęca on warunkom produkcji i swoistej materialności budynków w szerszym społecznym, politycznym i ideologicznym kontekście, który zawsze wchodzi w interakcję z architekturą. Materialne warunki produkcji sytuują się bowiem w przestrzeni pomiędzy klientami (czy też patronami), fizycznymi okolicznościami oraz projektami – lub pomiędzy "księżętami, miastami i architektami", jak głosi podtytuł ostatniej książki Tafuriego *Ricerca del Rinascimento*. Ponowne rozważenie i potwierdzenie tej złożoności [okoliczności] w Tafuriańskim projekcie historii jest szczególnie ważne dzisiaj, zwłaszcza w świetle niektórych niedawnych oskarżeń i powierzchownych czy wręcz błędnych interpretacji krytycznej roli historii w architekturze. Tak więc, podczas, gdy Michael Speaks³⁸ i inni amerykańscy "uprzedni teoretycy" (*former-theorists*) bądź „post-krytycy”³⁹ ogłaszają śmierć teorii, my powinniśmy ponownie rozpatrzyć "projekt" historii Tafuriego jako badania obiektu architektonicznego w różnorodności miejsc jego produkcji - wobec mnogości politycznych i ekonomicznych organów decyzyjnych ("księżęta"), wobec kontekstu fizycznego i społecznego, w którym funkcjonuje poszczególny projekt, bynajmniej nie istniejący w izolacji, ale w pełni osadzony w warunki kulturalnych i materialnych, zarówno tych istniejących, jak i tych będących jeszcze w planach („miasta "); oraz wobec wielości ról, które odgrywają architekci w procesie tworzenia architektury – i wynikającą z tego, bynajmniej niesprzeczną [wewnętrznie], specyfikę dyscypliny ("architekci").

Ponowne rozważenie koncepcji napięcia zawartej w "projekcie" Tafuriego jest niewątpliwie kluczowe, zarówno jeśli chodzi o złożoności kontekstów, które analizuje, czy też o metodologiczne

38 Michael Speaks pisze: "Uważam, że teoria jest nie tylko bez znaczenia, ale była i nadal jest przeszkodą dla rozwoju kultury innowacji w architekturze. Udając młodzieńczą alternatywę dla pewności okresu oświecenia, teoria była zamiast tego staromodną oświeconą krytyką zwróconą na samą siebie - nieustanną krytyką goniącą własny ogon, bez celu i bez końca." [w:] M. Speaks, *After Theory* [w:] „Architectural Record”, czerwiec 2005, s.74. I również we wcześniejszym jego tekście: „Zamiast konstruować własne 'prawdy', postmodernizm, dekonstruktywizm, krytyczny regionalizm i wiele innych rodzajów architektur krytycznych lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych stało się fałszywą odpowiedzią na modernizm. Czy to w przypadku zużytego Derridy czy ociężałego Tafuriego, zainspirowana teoretycznie awangarda funkcjonowała w stanie nieustannej krytyki. Uwięziona pomiędzy światem pewności, do którego upadku się przyczyniła, i wyłaniającym się światem niepewności, w który wyrzucona została na oślep, awangarda teoretyczna została ubezwłasnowolniona poprzez własną stanowczą negatywność. Przywiązana do krytyki modernizmu i prawdy, pośrednio dopełniając swojego przeznaczenia, awangarda ta stała się zwykłym nieaktualnym dziś zjawiskiem historycznym. Podczas, gdy teoria i architektury, które stworzyła awangarda, wyszły już z użycia, pojawiły się nowe praktyki architektoniczne lepiej nadające się do operowania w niepewności wykreowanej przez nową globalną rzeczywistość, która po raz pierwszy zwróciła naszą uwagę w latach dziewięćdziesiątych, a została całkowicie zainaugurowana przez wydarzenia 11 września. Jeśli filozofia stanowiła intelektualną dominantę późnej awangardy dwudziestowiecznej, to inteligencja stała się intelektualną dominantą post-wangardy (*postvanguard*) dwudziestego pierwszego wieku." [w:] M. Speaks, *Introduction* [w:] „Design Intelligence, a+u Architecture and Urbanism”, s.11-18.

39 Pojęcie ukute przez George'a Baira: G. Baird, „*Criticality*” and *Its Discontents* [w:] „Harvard Design Magazine”, nr 21, jesień 2004/zima 2005.

napięcie, które charakteryzuje jego badania poczynając od lat sześćdziesiątych, Dzisiejsze manifesty ogłaszające śmierć teorii architektury zdają się nie pamiętać o tym napięciu ani o złożoności, którą napięcie to powoduje, gdyż oślepione zostały krótkowzrocznymi interpretacjami i instrumentalnymi uproszczeniami wytworzonymi w teorii architektury w Stanach Zjednoczonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W interpretacjach tych krytyczne dziedzictwo Tafuriego było schematycznie zredukowane do negatywnej metody zawartej w jego pierwszych pracach⁴⁰ i do odwrotu (po projekcie historycznym) do „bezpiecznego raju spacyfikowanej historii” obejmującego odległą przeszłość.⁴¹ Tym, co zarówno współczesne szafowanie „wyrokami śmierci”, jak i poprzednie uproszczenia wydają się ignorować w pracy Tafuriego, to fakt, że nieustannie odnosi się ona, najpierw metodologicznie i następnie *per exempla*, do problemu ponowoczesności w architekturze.⁴²

Historia z dziurą w środku

Historia, podążając za jej definiowaniem przez Tafuriego, powinna być traktowana przez krytyków, nie jako teleologiczna historia zbawiennej dyscypliny ani też strażnica pouczających precedensów, ale system mający na celu „rozplątanie”, reaktywowanie i zasiedlanie złożoności. Wtedy, być może, "post-teorie" głoszone przez Michaela Speaksa, zamiast prezentować się jako modny, łatwy do skonsumowania i bezkrytyczny nowy „operatywizm”, mogłyby stać się „projektem” historycznym pracującym z nowymi formami wytwarzania w architekturze.

Być może nowa "projektująca inteligencja" (*design intelligence*) osadzona i generowana przez warunki swojej produkcji, wciąż potrzebuje głosu z zewnętrznego świata mody, trendów i zabawy wzornictwem, aby móc produkować i konstruować dystans. Dystans taki może jednak zostać również dostarczony, jak twierdzi Tafuri, przez postać bardzo niemodnego dziś "historyka".

40 Wyjątkiem jest analiza negatywnej myśli Tafuriego, zawartej w *Teorie e storia dell'architettura i Progetto e utopia*, dokonana przez Fredrica Jamesona w pracy *Architecture and Critique of Ideology* (F. Jameson, *The Ideologies of Theory. Volume 2*, s. 35-60). Jameson wprowadza tutaj gatunek "historii dialektycznej", której przykładem w dziedzinie architektury miałyby być prace Tafuriego. Jameson identyfikuje to, co negatywne jako "ostateczny warunek, któremu [prace Tafuriego] muszą się boleśnie podporządkować, aby móc praktykować myślenie dialektyczne. To jest właśnie sens Konieczności, koniecznej porażki, zamknięcia, ostatecznych nierozwiązywalnych sprzeczności i niemożliwości przyszłości." (s. 40). Stosując bardziej kompleksowe podejście [od wielu innych badaczy Tafuriego], Jameson jest w stanie zasugerować, że „'pesymizm' Tafuriego powinien być postrzegany jako formalna konieczność struktury gatunkowej jego tekstów (dialektycznej historiografii) - a nie jako 'opcja' lub 'stanowisko' samo w sobie." (s. 46). Jameson oferuje, w pewien sposób, dialektyczną i historyczną interpretację pesymizmu Tafuriego, która pozwala mu odczytywać jego twórczość w szerszym postmodernistycznym kontekście, który obejmuje również stanowiska Tafuriego przeciwne, na przykład, "zadużoną w sobie, nieskrępowaną grę [architektonicznego] postmodernizmu" praktykowaną i „uteoretyzowaną” przez Roberta Venturiego.

41 Aczkolwiek "poligon" renesansu okazał się w rzeczywistości polem minowym, jako, że naświetlił wszystkie społeczne i polityczne konsekwencje oddziaływania nowych języków w architekturze.

42 Stanowisko, które zauważyła opisywana przez mnie grupa *mulieres delirantes*.

Historyk ten nie jest jednak kimś, kto rozbiera na kawałki i analizuje bezpiecznie już zmumifikowaną odległą przeszłość, ani też graczem abstrakcyjnych gier językowych w buduarze architektury, lecz raczej producentem "niebezpiecznych" historii, które w szerszym kontekście rzucają wyzwanie aktualnym praktykom architektonicznym. Poza tym, co modne, poza tym „krytykiem architektury' [...], który jest niczym pies szukający trufli – szuka nowego, by móc pozbyć się tego, co stare”, jak i poza próbami "wpychaniem teorii w praktykę [...] - to co jest ważne, to konflikt rzeczy; to on jest produktywny”.⁴³ Historia jako budowanie napięcia, narażona na sprzeczności i konflikty, ale nadal starająca się wykonywać swój jakże trudny taniec na linie, w dalszym ciągu jest w stanie zaoferować tę złożoność charakterystyczną dla skomplikowanej gry, która nie powinna być ignorowana w obecnych praktykach „rozsianej inteligencji” w architekturze czy innych dziedzinach. "Jeśli spojrzymy na to [...], jako na ciągle wystawienie na to, co nieoczekiwane, zamiast szukać przyczynowości, otrzymujemy w rezultacie inną historię - taką, która prezentuje powiązania, a nie przyczyny. Zamiast historii liniowej, mamy historię z dziurą w środku.”⁴⁴

Tłum. Berenika Różańska

43 Słowa Manfreda Tafuriego, za: R. Ingersoll, Tamże, s. 99.

44 Tamże, s.99.