

prof. dr hab. inż. arch. Adam Lisik: *Teoria urbanistyki i architektury splata się z filozofią, która pełna jest dociekań i refleksji o tematyce estetycznej. Dlaczego piękno jest wartością, której poszukiwania są godne wysiłku i poświęcenia w pracy urbanistów i architektów?*

Pitagoras głosił tezę, że świat ze swej natury jest piękny. Powszechnie znane jest pojęcie witruiwiańskiej triady: trwałość (firmitas), celowość (utilitas), piękno (venustas). Władysław Tatarkiewicz pisał, że dla „starożytnych Greków piękno było właściwością przyrodzonego świata: byli pełni podziwu dla jego doskonałości, dla jego piękna. Świat jest piękny, a dzieło człowieka dopiero ma nim być, może nim być, powinno być”.

Zawarte w książce wypowiedzi wielu teoretyków i praktyków architektury z kraju i zagranicy eksponują piękno w architekturze jako istotną i pożądaną cechę otoczenia człowieka. Architektura poza cechami użyteczności, wymaganej poprawności technicznej, winna prowadzić do wywoływania zachwytu, głębokich refleksji i wzruszeń. Harmonia miejsca skłania do powstawania wzniosłości odczuć piękna i oczyszczenia umysłu ludzkiego.

prof. dr hab. inż. arch. Wojciech Bonenberg: *Przedmiotem monografii jest wielowątkowa interpretacja piękna w architekturze, analiza kluczowych idei, postaw i koncepcji związanych ze sztuką kształtowania przestrzeni, ukierunkowaną na doskonałość i harmonię. Tak ujęte piękno w architekturze wywiera istotny wpływ na to, jak ludzie żyją i jak się czują w środowisku zbudowanym, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynków. Piękno w tym rozumieniu ma wpływ na harmonię miejsca, na jakość krajobrazu, na zachowanie dziedzictwa kulturowego.*

Jednym z oryginalnych efektów tej strategii badawczej jest nieszablonowość, polegająca na uwolnieniu się od konwencjonalnych schematów pojęciowych i rutynowych uproszczeń. Na uwagę zasługują te aspekty piękna w architekturze, które mają znaczenie promocyjne (przyciągają uwagę odbiorców i użytkowników), wartościujące (przedstawiają walory związane z wyobraźnią i talentem twórców), identyfikacyjne (pozwalają wyróżnić się na tle otoczenia). W tym aspekcie piękno nabiera szczególnego charakteru jako swojego rodzaju przekaz promocyjny, który buduje harmonię miejsca.

Integralne ujęcie istotnych problemów związanych kształtowaniem ład przestrzennego z uwzględnieniem szerokiego spektrum czynników społecznych, kulturowych, estetycznych i środowiskowych, powiązanego z pięknem i harmonią miejsca, jest wyróżniającą cechą monografii.

ISBN 978-83-66248-93-9

Piękno w architekturze Harmonia miejsca

redakcja
Bogusław Szuba · Tomasz Drewniak

Piękno w architekturze

Harmonia miejsca

*Piękno w architekturze.
Harmonia miejsca*



PAŃSTWOWA WYŻSZA
SZKOŁA ZAWODOWA W NYSIE

*Piękno w architekturze.
Harmonia miejsca*

Redakcja
Bogusław Szuba • Tomasz Drewniak

Presscom
Wrocław 2021

RECENZENCI

prof. dr hab. inż. arch. Wojciech Bonenberg
prof. dr hab. inż. arch. Adam Lisik

REDAKCJA TECHNICZNA

Wioletta Skubel

KOREKTA I SKŁAD

Ewa Bernat

PROJEKT OKŁADKI

Ryszard Szymończyk

FOTOGRAFIA NA OKŁADCE

Michał Kaczmarzyk oraz Pexels Gallery

TŁUMACZENIE Z JĘZYKA ANGIELSKIEGO

RHINO Spółka z o.o.



Minister
Edukacji i Nauki

Dofinansowano z programu „Doskonała nauka”
Ministra Edukacji i Nauki

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa
w Nysie

ISBN 978-83-66248-93-9

Wydawca:

Presscom Sp. z o.o.

ul. Krakowska 29

50-424 Wrocław

tel. 71 797 48 07; fax 71 798 48 48

www.presscom.pl

Spis treści

Wstęp. Harmonia piękna i harmonia miejsca

Bogusław Szuba <i>Konceptualizacja</i>	9
Tomasz Drewniak <i>Analiza</i>	25

Część I. Harmonia miasta – od sztuki do rzeczywistości

Tatiana Goranskaya <i>Fikcyjne miasta Italo Calvino we współczesnych sztukach wizualnych</i>	43
Ping Zhou, Nina Kazhar <i>Wpływ kategorii „piękna” i „natury” na kształtowanie przestrzeni tradycyjnego chińskiego miasta i domu</i>	59
Svitlana Topylko, Ulyana Ivanochko <i>Zmiany w strukturze architektoniczno-planistycznej renesansowych miast Galicji od 1939 r. do lat dziewięćdziesiątych XX wieku</i>	74

Część II. Miejsca (w) przestrzeni publicznej

Jan Wrana <i>Transformacje stref centralnych miast według teorii Jana Gehla. Lubelskie spotkania z mistrzem</i>	91
Gordana Rovčanin Premović <i>Typologia i transformacja przestrzeni publicznych – wnętrza miejskie na przykładzie Podgoricy w Czarnogórze</i>	107

Część III. Miejsce jako wnętrze

Peter Schmid-Prakas, Gabriella Pál-Schmid <i>Piękno wnętrza architektonicznego – In-Side</i>	121
Marco Lucchini <i>Kto tworzy przestrzeń mieszkalną?</i>	137
Mieczysław K. Leniartek <i>Integralność estetyczna architektury współczesnego wnętrza w starym i nowym budynku</i>	156

Część IV. Dominanty miejsca

Grażyna Lasek

*Problematyka piękna a elementy szczególne w krajobrazie –
studium przypadków w otoczeniu miasta Bieruń* 179

Irina Cheredina, Ekaterina Rybakova

*Północny Terminal Rieczny w Moskwie. Zabytek historyczny
i harmonia miejsca* 195

Irakli Kvaraia, Adam Ujma, Inga Iremashvili, Liana Giorgobiani

*Rekonstrukcja obiektów dziedzictwa historyczno-architektonicznego
na terenie miasta Tbilisi* 208

Alina Dittmann

*Harmonia przestrzeni w niemieckiej koncepcji nowożytniej turystyki
na przykładzie pierwszych przewodników turystycznych* 219

Część V. Tektonika miejsca

Hanna Michalak, Jerzy Suchanek

Dynamiczna harmonia w zmodularyzowanej przestrzeni 237

Anna Telatycka

*Harmonia dźwięku i architektury jako jedno z ważnych kryteriów
kształtowania przestrzeni człowieka* 250

Część VI. Przyjazna przestrzeń mieszkalna

Katarzyna Szmygin, Olga Górnik

*Współczesne osiedle mieszkaniowe – założenie urbanistyczne
na obszarze byłej zajezdni MPK w Lublinie* 267

Agata Pięt

Wybrane aspekty harmonii środowiska mieszkaniowego 278

Część VII. Dekoracja miejsca

Elżbieta Barbara Lenart

*Camillo Boito – architekt na drodze odkrywania piękna
w sztuce dekoracyjnej* 293

Konrad Urbanowicz

*Szkoło artystyczne jako istotny element składowy architektury
definiujący charakter wewnętrznych przestrzeni publicznych
i przestrzeni miejskich* 311

**Część VIII. W kierunku trans-objektywnej (transcendentalnej)
estetyki miejsca**

Miloš Milovanović

*Pamięć postmodernistyczna. Studium wschodnioeuropejskiej
estetyki* 333

Henryk Benisz

Wola mocy w architekturze. Inspiracje Nietzscheańskie 357

Bogusław Szuba

*Harmonia i mistyka Pustelni Albertyńskich na Kalatówkach
w Zakopanem* 381

Tomasz Drewniak

*Pustka jako otwartość miejsca. Przyczynek do rozważań
nad fenomenem kenozy w przestrzeni architektonicznej* 409

Marco Lucchini

Polytechnic University of Milan

Kto tworzy przestrzeń mieszkalną?

Streszczenie

Pandemia, która zaczęła się w ubiegłym roku zmusiła ludzi do zastanowienia się nad swoimi relacjami i przebywania we własnym domu, zarówno z powodu tzw. „lockdownu”, jak i ogólnego poczucia niepewności. Nasze domowe ściany są ostateczną granicą przed potencjalnie niebezpiecznym środowiskiem, ale w międzyczasie musimy wychodzić, aby pójść do pracy, do szkoły i pozostać obecnymi w naszym społeczeństwie. Przestrzeń mieszkalna zawsze była głównym tematem w projektowaniu mieszkań, ale musimy ją ponownie przeanalizować i podkreślić znaczenie zrozumienia, którzy gracze ją „tworzą”. Koncepcja przestrzeni mieszkalnej łączy projektowanie architektoniczne z dziedziną projektowania wnętrz. Pomijając zwykle rozumienie tego słowa, które ma związek z rodziną lub gospodarstwem domowym, można zauważyć, że angielskie słowo *domestic* (po polsku: „mieszkalny”) ma swoje korzenie w łacińskim *domus* i oznacza coś, co utożsamia się z domem. Pojęcie przestrzeni mieszkalnej jest nieokreślone, ponieważ istnieją cechy typologiczne i psychologiczne, które definiują dom, a to, co sprawia, że dochodzi do przejścia między nimi ma znaczenie. Występują pewne problemy podczas określania tego, co czyni miejsce, w którym żyjemy naszym domem, a większość z nich dotyczy identyfikacji przestrzeni mieszkalnej. Mowa tu o granicach. Przestrzeń znacznie się zmienia, niezależnie od tego, czy ściany ją ograniczają, czy nie. W nowoczesnej i współczesnej historii architektury mieszkalnej nieustannie czyni się starania, aby przezwyciężyć ograniczenia, jakie stwarzają ściany, zakwestionować koncepcję pomieszczenia. Możliwe, że idea przestrzeni mieszkalnej polega na zachowaniu równowagi pomiędzy dążeniem do wolności a spełnieniem potrzeby schronienia. Nawet widok na krajobraz, który nawiązuje do wspomnianej wolności, może mieć pozytywny wpływ na naszego ducha, w szczególności, gdy takie zjawiska jak pandemia zmuszają nas do pozostania w domu przez długi czas. Natomiast potrzeba schronienia, nie tylko chroni nas przed oddziaływaniem warunków pogodowych, ale też wyznacza nam zakres, w jakim się poruszamy oraz skalę różnicy między tym, co namacalne a resztą świata. Zgodnie z metodą typologiczną, w artykule przedstawiono analizę kilku przykładów rozwiązań odnoszących się do relacji między granicami a wolną przestrzenią, które można uznać za reprezentatywne. Wśród licznych przykładów wybrano te, które prezentują modernizm barceloński i mediołański. Autor pracuje z tym tematem od 2014 r., a niniejszy artykuł stanowi część obszerniejszych badań w zakresie relacji zachodzących w obrębie przestrzeni mieszkalnej.

Podsumowując, architektura „tworzy” przestrzeń poprzez wyznaczanie granic, nadawanie im kształtu i ustalanie sposobów ich przekraczania. Staje się ona „mieszkalna”, gdy dochodzi do interakcji między projektantem a użytkownikami.

Przestrzeń nigdy nie jest ustanawiana jedynie za pomocą środków projektu, ale także poprzez relację pomiędzy ciałem, umysłem i designem. Projekt nie kończy się wraz z budową domu, ale jest kontynuowany w czasie poprzez proces zawłaszczania przestrzeni, który jest podobny do ewolucji języka, który pozostaje żywy i może ulegać zmianom, kiedy jest używany, praktykowany i kiedy podróżuje.

Słowa kluczowe

przestrzeń mieszkalna, dom, wnętrza, swoboda, modernizm

Wprowadzenie

Idea przestrzeni mieszkalnej łączy projekt architektoniczny z dziedziną projektowania wnętrz i w sposób wyraźny przedstawia zachodzącą między nimi ciągłość, skupiając się przy tym na relacji między formą architektury wnętrza a działalnością człowieka. Pomijając zwykłe rozumienie tego słowa, które ma związek z rodziną lub gospodarstwem domowym, można zauważyć, że angielskie słowo *domestic* (po polsku: „mieszkalny”) ma swoje korzenie w łacińskim *domus* i oznacza coś, co utożsamia się z domem. Pojęcie przestrzeni mieszkalnej jest nieokreślone, ponieważ istnieją cechy typologiczne i psychologiczne, które definiują dom, a to, co sprawia, że dochodzi do przejścia między nimi ma znaczenie. Występują pewne problemy podczas określania tego, co czyni miejsce, w którym żyjemy naszym domem, a większość z nich dotyczy identyfikacji przestrzeni mieszkalnej.

Mowa tu przede wszystkim o granicach: przestrzeń bardzo się zmienia, niezależnie od tego, czy ściany ją ograniczają, czy nie. W nowoczesnej i współczesnej historii architektury mieszkalnej nieustannie czyni się starania, aby przezwyciężyć ograniczenia, jakie stwarzają ściany, zakwestionować koncepcję pomieszczenia. Możliwe, że idea przestrzeni mieszkalnej polega na zachowaniu równowagi pomiędzy dążeniem do wolności a spełnieniem potrzeby schronienia. Nawet widok na krajobraz, który nawiązuje do wspomnianej wolności, może mieć pozytywny wpływ na naszego ducha, w szczególności, gdy zjawiska takie jak pandemia zmuszają nas do pozostania w domu przez długi czas. Natomiast potrzeba schronienia, nie tylko chroni nas przed oddziaływaniem warunków pogodowych, ale też wyznacza nam zakres, w jakim poruszamy się oraz skalę różnicy między tym, co namacalne a resztą świata.

Zgodnie z metodą typologiczną, w artykule przedstawiono analizę kilku przykładów rozwiązań odnoszących się do relacji między granicami a wolną przestrzenią, które można uznać za reprezentatywne. Wśród licznych przykładów wybrano te, które prezentują modernizm barceloński oraz mediolański¹.

Punkt widzenia człowieka

Uogólniając, budynek mieszkalny nazywamy naszym domem wtedy, gdy możemy zidentyfikować sens miejsca, które w pewien sposób staje się

¹ Od 2014 r. autor współpracuje z profesorem Gasparem Jaenem Y Urbanem z uniwersytetu publicznego Universidad de Alicante, a niniejszy artykuł stanowi część obszerniejszych badań w zakresie relacji zachodzących w obrębie przestrzeni mieszkalnej.

odzwierciedleniem naszej duszy i naszych nawyków urzeczywistnionym w fizycznej strukturze przestrzeni.

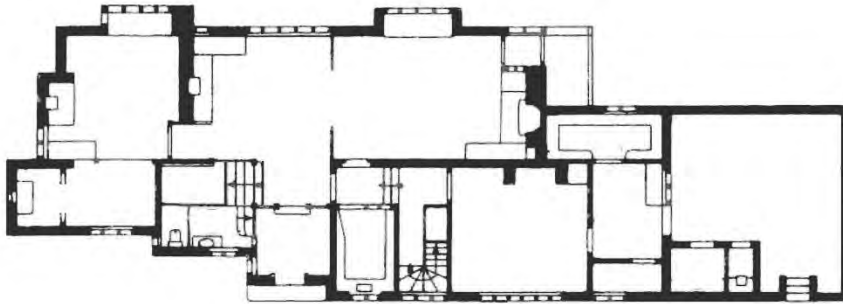
Dzień po dniu kształtujemy otoczenie, kierując się „zarówno interpretacyjnym spojrzeniem na otoczenie, jak i emocjonalną reakcją na nie” (Cross, 2001). Wskutek powolnego procesu adaptacji i wzajemnego zrozumienia, budynek mieszkalny wchodzi w interakcję z tożsamością mieszkańców i ich przeszłością. Budynek mieszkalny staje się domem dla jego mieszkańców nie tylko wtedy, gdy zapewnia wygodę, ale gdy oni uznają go za miejsce, w którym chcą przebywać. Dzieje się tak, gdy architektura przepłata przestrzeń z naszym życiem poprzez interakcję z naszym umysłem. Z jednej strony, „pragniemy, by nasze budynki utrzymywały nas w sobie, niczym pewnego rodzaju psychologiczne naczynie, w którym kształtuje się pomocna wizja nas samych” (Botton, 2007, s. 107). Z drugiej strony, budynek mieszkalny „jest miejscem ucieleśnienia naszych świadomych emocji i naszej nieświadomości, na których [...] osadzone jest życie i marzenia” (Raboni, 2005, s. 53). Jak opisał to George Simmel, przestrzeń jest wytworem myśli, która spaja przeżycia uczuciowe (Simmel, 1998, s. 524). Dotyczy to również budynku mieszkalnego, którego przestrzeń wewnętrzne łączy funkcję mieszkania z codziennością. Relacje zachodzące pomiędzy przestrzenią i formą są uzależnione od poszczególnych zagadnień projektowania architektonicznego, takich jak: tektonika, kompozycja oraz technologia. Biorąc pod uwagę procesy poznawcze i interpretacyjne, znaczenie relacji między obiektami a ludźmi opiera się na znaczeniu nadawanym rzeczywistości. Przestrzeń mieszkalna, którą zajmujemy, stanowi zatem zarówno rozwinięcie nas samych, jak i odzwierciedlenie naszej psychiki (Filighera, Micalizzi, 2018, s. 35). Zgodnie z estetyką wnętrza według Schmarsowa, do której doszedł poprzez teorię empatii, „podczas postrzegania rzeczy, umysł określa je na podstawie posiadanej wiedzy o doznaniach cielesnych” (Forty, 2004, s. 260). Nietrudno zauważyć, jak wielki wpływ mają granice przestrzeni mieszkalnej, którymi najczęściej są ściany mieszkań i pomieszczeń, na wzajemną relację przestrzeni i ciała. To samo ma miejsce w przypadku mebli, gdyż przestrzeń mieszkalną przecinają napięcia, zwane przez Arnheima „siłami percepcyjnymi” (Arnheim, 1977, s. 40), które odzwierciedlają ruchy ludzkiego ciała, przyczyniając się do nadawania znaczenia przestrzeni i wpływając na styl życia.

Jeśli ściany, system ścianek działowych i elewacja stanowią granice, które definiują przestrzenność mieszkań, to architekt, poprzez manipulowanie nimi, może dostosować warunki mieszkalne.

Wprowadzanie zmian w sposobie aranżacji mieszkania wraz z pomieszczeniami

Najbardziej rozpowszechnionym wzorcem mieszkania w europejskim mieście jest mieszkanie typu mieszczańskiego. W tym przypadku, domową atmosferę tworzy struktura, która odzwierciedla zarówno hierarchię rodzinną, jak i codzienne czynności, tworząc sztywny, wysoce wyspecjalizowany system, którego przestrzenie indywidualne i zbiorowe są wyraźnie podkreślone. Relacje między przestrzeniami są niejako „ustalone”. Przestrzenność mieszkalna ukierunkowana jest na taką kontrolę zachowań, by umożliwić osiągnięcie takich celów jak: ukazanie statusu czy realizacja funkcji praktycznych (przygotowywanie posiłków, higiena, odpoczynek, wypoczynek, praca). Od XIX w., w czasie, gdy burżuazja doszła do władzy, zbiorowe i wielofunkcyjne pomieszczenia takie jak amfilady *ancien régime*, które miały przedstawiać lub być pokazem oddawanego hołdu władzy, zostały zastąpione charakteryzującymi się wysoką specjalizacją funkcjonalną: z tego powodu, aranżacja budynku mieszkalnego uległa zmianie – poprzez pokoje połączone korytarzami, westybulami i holami. Pod uwagę należy wziąć dwa czynniki, które doprowadziły do zmian w przypadku tego rodzaju budynku mieszkalnego: coraz większa złożoność jego aranżacji oraz podział pomieszczeń.

Pierwszy czynnik to rezultat historycznego rozwoju angielskich budynków mieszkalnych po epoce georgiańskiej (1714-1830). Struktura przestrzenna nie jest zorganizowana ani w sposób szeregowy (z wykorzystaniem korytarzy), ani centralny (w którym jest jedno centrum), tylko w sposób policentryczny. Duża liczba pomieszczeń, z których każde pełni określoną funkcję, jest zgrupowana w częściach budynku, które są względnie autonomiczne i dobrze ze sobą połączone; przestrzenie buforowe, takie jak korytarze, schody i przedpokoje, służą jako przejścia między nimi (Cornoldi, 1977, s. 16-21, 38-39). Co więcej, w domu angielskim meble są częścią architektury: boazeria, wbudowane w nią szafki, zintegrowane ze ścianami kredensy i regały oraz wkomponowane szafy na ubrania były elementami, które tworzyły razem „całość wnętrza, którego istota w rzeczywistości tkwi w sumie jego elementów, w jego przestrzeni” (Muthesius, 1905, s. 164). Wpływy stylu angielskiego budynku mieszkalnego rozprzestrzeniły się na resztę Europy po zawiłej drodze: za jego rozpowszechnianie odpowiedzialni byli Hermann Muthesius i Frank Lloyd Wright. Ten ostatni zastosował pewne zasady stylu angielskiego budynku mieszkalnego, takie jak: zachowanie ciągłości przestrzennej między pokojami, wyodrębnianie przestrzeni bez stosowania przegród i tworzenie więcej niż jednego centrum w budynkach mieszkalnych w stylu preriowym (1908-1909). Zasady te wróciły do



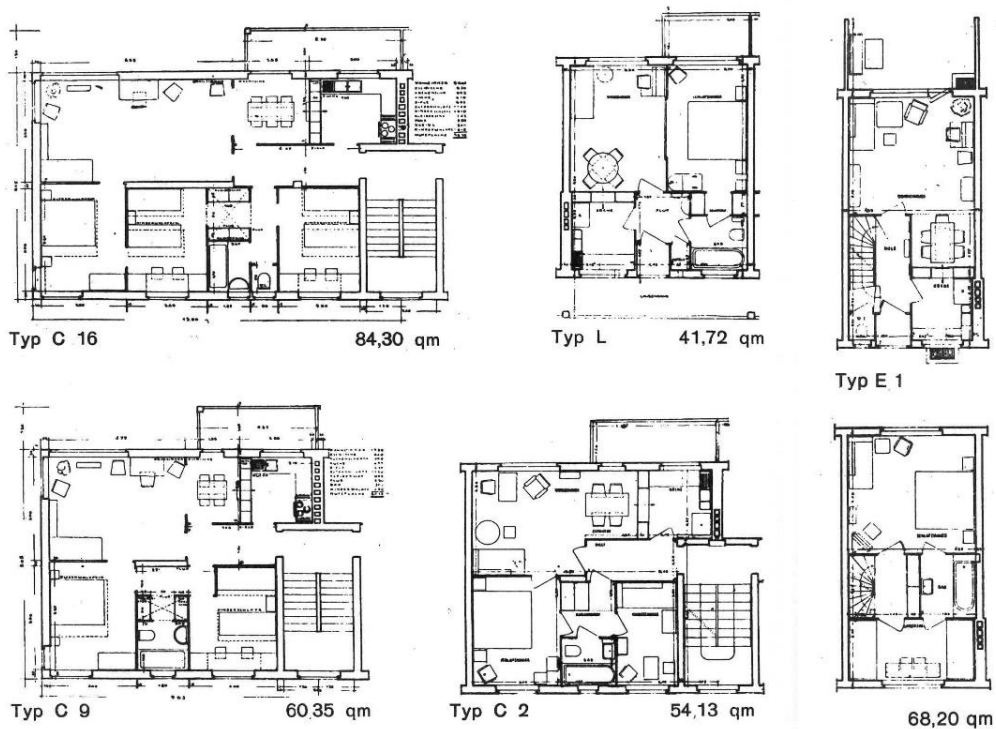
Rys. 1. Angielski budynek mieszkalny: M. H. Baillie Scott,
Klasztor Najświętszej Marii Panny w Wantage, parter
Źródło: (Muthesius, 1905)

Europy, gdzie spotkały się z doskonałą dyfuzją, dzięki wystawie dzieł Wrighta w Berlinie w 1910 roku i publikacji jego dzieł przez Wasmutha.

Zarówno budynki mieszkalne w stylu angielskim, jak i w stylu Wrighta projektowane były z myślą o zamożniejszej części społeczeństwa i z pewnością nie stanowiły powszechnie przyjętego standardu. Rewolucja przemysłowa i szybki rozwój urbanistyki zwiększyły popyt na mieszkania klasy robotniczej, jednakże mieszkania, które dostarczane były przez prywatnych deweloperów, były małe, przeludnione, niesanitarnie i pozbawione udogodnień².

Jak wiadomo, zapewnienie przyzwoitych, przystępnych cenowo mieszkań jest głównym celem każdego postępowego projektu architektonicznego i centralnym zagadnieniem w agendzie politycznej wielu krajów. Modernizm z przełomowym wkładem niemieckich racjonalistów wprowadził najważniejsze innowacje. Modernizm uczynił przestrzeń mieszkalną częścią procesu, który rozciąga się, jak stwierdził Ernesto Nathan Rogers w 1952 roku w Karcie Ateńskiej, od łyżki do miasta. Aranżacja przestrzeni mieszkań ukierunkowana jest na modułowość, powtarzalność, masową produkcję, poszukiwanie spójności pomiędzy meblami a całym domem. Wśród licznych i znanych przykładów dzielnic w stylu modernizmu, warta jest wspomnienia Bad Dürrenberg (1930) Alexandra Kleina w Lipsku, ponieważ architekt stosuje to, co odkrył w swoich badaniach nad minimalnym budownictwem mieszkaniowym (Rossari, 1975).

² W niektórych krajach poprawa warunków życia klasy pracującej rozpoczęła się dopiero dzięki pojawieniu się mieszkań subsydiowanych, w pierwszych dekadach XX wieku.



Rys. 2. Alexander Klein, typowy metraż mieszkania mieści się w granicach od 68 do 84 m²
 Źródło: (Rossari, 1975)

Projektowanie przestrzeni odbywa się zgodnie z zasadami opartymi na relacji takich parametrów jak: ilość światła, powietrza, optymalizacja wolnych powierzchni, racjonalność połączeń wewnętrznych. Starania Kleina pod względem kulturowym podkreślają podstawową zasadę modernistycznego projektowania domów: wielkość przestrzeni zależy od analitycznego rozkładu funkcji i ich ponownego połączenia w postaci jednostek przestrzennych. W pierwszym przypadku, podczas ich formowania należy uwzględnić meble i pomieszczenie przeznaczone na nie. Przestrzeń mieszkalna modernistycznego domu jest modułowa, ustandaryzowana, nadająca się do masowej produkcji elementów konstrukcyjnych i mebli. Zasady rządzące organizacją przestrzeni są obiektywne, a relacje między pomieszczeniami nie odzwierciedlają już hierarchii rodzinnej, lecz uniwersalne zasady, mające na celu zapewnienie wszystkim takich samych warunków mieszkalnych.

Granice racjonalistycznego domu pasują do wymiarów komórki, w istocie odpowiadają one fizycznym ścianom i są częścią niewidzialnego i wszechobecnego porządku wyznaczonego przez technikę. W rzeczywistości-

ści przestrzeń domowa jest podporządkowana systemowi produkcji masowej i przyczynia się do regulowania codziennej rutyny, zgodnie z harmonogramem i czasem dyktowanym przez produkcję przemysłową. Inny powód jest dość oczywisty: dom spełnia swoją rolę w reprodukcji siły roboczej.

Mimo to, modernistyczne mieszkanie jest silnie utożsamiane z domem klasy średniej: Otto Haesler w swoim typowym układzie mieszkania w Georgs Garten Siedlung (Celle, 1927) porzucił tradycyjne *Wohnkücke* i zastąpił je pokojem dziennym, będącym odniesieniem do salonu³ oraz małą kuchnią. W ten sposób koncentracja gospodarstw domowych zostaje przesunięta „w stronę oszczędnościowej wersji burżuazyjnego «salonu»” (Frampton, 1992, s. 137).

Podział pomieszczenia: akt pierwszy

Krytyka dotycząca ujarzmienia przestrzeni mieszkalnej metodą projektowania obiektowego wynika ze zmiany paradygmatu przez wspomnianych modernistycznych architektów. Modernistyczni architekci odrzucili sztywny układ mieszkania oparty na podziale na pokoje i wprowadzili bardziej swobodne i niejednoznaczne układy pozwalające na rozmycie różnych przestrzeni.

W przypadku domu Schroedera (Utrecht, 1924), Gerrit Rietveld dążył do architektury „antykubicznej” i kwestionował użycie statycznych przegród ze względu na silne powiązania z De Stijl i Van Doesburgiem. Rietveld opowiedział się za stosowaniem przesuwanych ścian, aby wszystkie przegrody mogły zniknąć w krótkim czasie, czyniąc przestrzeń przekształcalną i dynamiczną, a także dokonując „nowej plastycznej ekspresji w otwartej przestrzeni” (Frampton, 1992, s. 145). W pewnym sensie dom Schroedera jest wynikiem niezwykle artystycznej i awangardowej wizji, która w analityczny sposób pozwala kontrolować przestrzeń za pomocą abstrakcyjnych i elementarnych zasad geometrycznych.

Mies van der Rohe dokonał bardziej ekspansywnego skoku konceptualnego. Zainicjował nową wizję przestrzeni, podążając ścieżką kulturową i merytoryczną kompetencją budowania. Od 1926 r. otrzymywał on nowe impulsy kulturowe, m.in. poprzez kontakty z Rudolfem Schwarzem, Siegfriedem Ebelingiem, Augustem Endellem oraz filozofem i teologiem Romano Guardinim. Jego celem było połączenie obiektywizmu uosabianego przez technologię z „ludzkim duchem”, odkrycie na nowo sensu życia i potrzeby autentycznej egzystencji. Dlatego Mies zanegował sens przestrzeni *a priori*, uznając ją za szansę, która może być wykorzystana przez ogrodze-

³ Salon jest pierwowzorem nowoczesnego pokoju dziennego w domu w stylu angielskim.

nie lub otwory, aby „pozwoić na uwolnienie wewnętrznych potrzeb ludzkiego życia” (Neumeyer, 1996, s. 195). Na początku swojej kariery Mies poradził sobie z przejściem od stosunkowo tradycyjnej koncepcji przestrzeni, w której przestrzeń mieszkalna jest aranżowana za pomocą bryły, do nowej, w której dominuje dynamizm i otwarty plan.

Pomimo tego, że w serii domów murowanych (dom Wolfe’a w Guben z 1926 r., dom Hermana Lange’a w Krefeld z 1928 r., dom Esters w Krefeld z 1930 r.), przestrzenność definiuje nieprzezroczysta obudowa ścian i sztywne przegrody wewnętrzne, to jednak asymetria układu i zastosowanie dużych okien panoramicznych wpływają na awangardową koncepcję przestrzenną. Na przykład, dzięki wizualnym połączeniom pomiędzy strefami mieszkalnymi z podwójnymi szklanymi drzwiami przestrzeń staje się bardziej płynna. W pawilonie barcelońskim (1929) przestrzeń poświęcona jest dialektyce pomiędzy solidną koncepcją tektoniczną, którą prezentują wolnostojące ściany. Monolityczne i filigranowe powierzchnie widoczne są na ośmiu kolumnach w kształcie krzyża, które tworzą niematerialną relację z płaską płaszczyzną sufitu i podłogi. Brak elementów łączących (kapiteli lub belek) nawiązuje do wolnej przestrzeni, w której granice są sugerowane bez narzucania ich przez „wolnostojące płaszczyzny, które omijają te podpory” (Frampton, 1995, s. 175). Willa Tugendhat była domową wersją pawilonu, w której jednak Mies zaprezentował bardziej ostrożne podejście w projektowaniu strefy sypialnej zorganizowanej przez murowane ściany. Te budowle architektoniczne nie mają granic: ograniczenia obwiedni, takie jak duża przeszklona ściana, która może zniknąć, wsuwając się w podstawę, są powrotem „w stawaniu się” do koncepcji przestrzeni jako „membrany” Siegfrieda Ebelinga.

Wartość estetyczna przesuwa się z bryły na przestrzeń: ta ostatnia stanowi metaforę tej pierwszej. Mies przekształcił przestrzeń mieszkalną w coś nieskończonego, przekształcając układ pomieszczeń w pole sił wytwarzane przez dualizm pomiędzy solidnymi, filigranowymi, tektonicznymi, abstrakcyjnymi granicami, a ich dematerializacją w taki sposób, że architektura staje się kontinuum z krajobrazem.

Z jednej strony, modernistyczna architektura mieszkalna poszerzała granice przestrzeni, czyniąc ją bardziej płynną i ciągłą, ale z drugiej strony stosowała przymusowe modele zamieszkiwania. Pierwsze podejście dotyczy projektu architektonicznego i urzeczywistnia się poprzez modyfikację relacji pomiędzy podporą a systemem okładzin przy użyciu innowacyjnych materiałów. Drugie dotyczy bardziej wymiaru intelektualnego oraz społecznego i – jak twierdził Colin Rowe – architekt zakłada, że „odnawia świat zgodnie ze swoją koncepcją rzeczywistości” (Rowe, 1994, s. 31). Pomimo dobrych intencji, maszynowo napędzana architektura modernizmu poddaje



Fot. 1.
Mies van der Rohe, pawilon
w Barcelonie, 1929
Źródło: (autor)

ludzi, którzy powinni być wspomagani, ukrytej kontroli, która przypomina manipulację i kontrolę „technologii dyscyplinarnych”, o których pisał Michel Foucault w *Discipline and Punish*.

Pomijając rolę systemu technologicznego, domy inspirowane maszynami, zwłaszcza te zaprojektowane przez Le Corbusiera, zagęszczały różne skale w jednej bryle architektonicznej. Samolot czy statek parowy bardzo fascynowały *maître à penser*, gdyż pozwalały jednym rzutem oka obserwować ogromną część krajobrazu. Petit Maison zbudowany nad Jeziorem Genewskim przez Le Corbusiera dla jego rodziców (1926) łączy widok jeziora z przestrzenią poprzez pewne mechanizmy, np. jednym z nich są okna wstęgowe. Ten ostatni element staje się głównym bohaterem przestrzeni: aby nadać jej płynność, pomieszczenia zamieniają się w spolaryzowane centra wokół mebli, które stają się głównymi bohaterami przestrzenności. Dom jest bryłą techniczną, która pozwala mieszkańcom kontemplować krajobraz, jak to będzie miało miejsce w przypadku wielu kolejnych projektów, od apartamentu Beistegui do Unitè.

Le Corbusier dostrzegł – w swoim naiwnym zaufaniu do postępu technologicznego – tendencję myśli, która szukała idealnego ducha porządku i harmonii w kulturze śródziemnomorskiej. Jak twierdził Benedetto Gravagnuolo (Gravagnuolo, 1994, s. 38), zachwyty Le Corbusiera nad *lirisme* białej bryły złożonej pod światłem wynikał z jego świadomości, jaką rolę historyczną odgrywała architektura klasyczna i śródziemnomorska, która narastała podczas podróży po Włoszech w ramach Voyage d’Orient.

Podział pomieszczenia: akt drugi

Druga wojna światowa oraz odbudowa Włoch i Hiszpanii nie pozostawiły wiele miejsca dla filozofii maszynowej; obiektywne warunki biedry i zacofania w tych krajach sprawiły, że tylko tradycyjne technologie budow-

lane były możliwe do utrzymania⁴. Neorealizm rozprzestrzenił się we Włoszech także w kinie, literaturze i architekturze oraz był ściśle związany z rozwojem lokalnej kultury i, jak nazwał to Ernesto Nathan Rogers, z preegzystencją środowiskową.

Rozpoczęła się reewaluacja modernizmu: symbolizuje to pomnik upamiętniający poległych w niemieckich łagrach zbudowany przez BBPR w Mediolanie w 1946 roku oraz Torre Velasca zbudowana również przez BBPR w Mediolanie w 1959 roku. Oba kierunki reprezentowały trwające badania w kierunku uzyskania płynności przestrzeni bez podporządkowania się wszechogarniającej logice maszyny. Z tego względu projektowanie mieszkań dla każdego (dotowanych i socjalnych) stało się obowiązkowe, spychając na drugi plan fascynację masową produkcją i standaryzacją na rzecz poświęcania większej uwagi historii miejsca i elementom środowiska.

Wśród głównych „graczy” są Ernesto Nathan Rogers, intelektualny lider wśród architektów BBPR, Ignazio Gardella i Gio Ponti w Mediolanie, José Antonio Coderch, Federico Correz Ruiz i wielu innych w Barcelonie. Odegrali kluczową rolę zarówno ze względu na jakość ich osiągnięć zawodowych w zakresie budownictwa mieszkaniowego, jak i posiadane wpływy, także o zasięgu międzynarodowym, jako redaktorzy naczelni czasopism „Casabella” i „Domus” (Lucchini, Urban, 2018, s. 9-24). W 1946 r., Rogers, który niedawno został redaktorem naczelnym czasopisma „Domus”⁵ pisze, że projekt domu dla człowieka jest kwestią ograniczeń, a ich określenie jest „zagadnieniem kulturowym” (Rogers, 1946, s. 2).

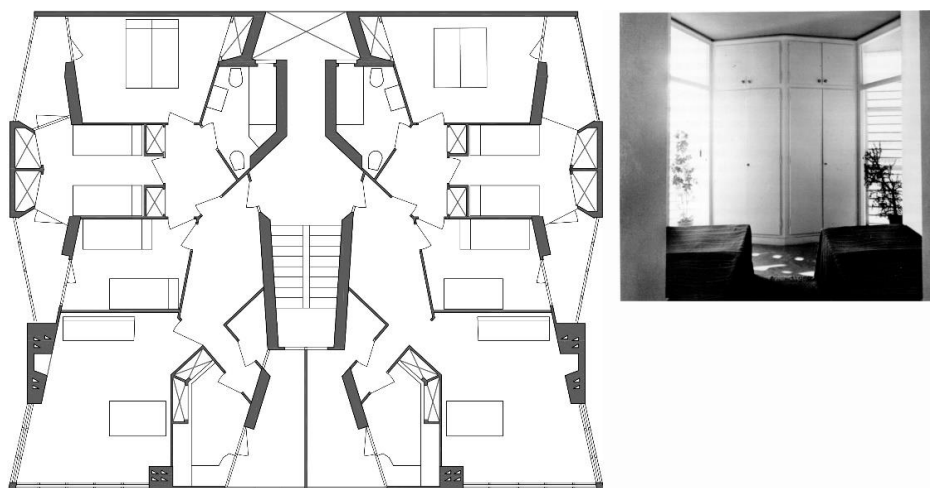
J. A. Coderch tworzył w swoich domach sensowną przestrzeń wewnętrzną, wymyślając na nowo granice między różnymi pomieszczeniami. Szczególną uwagę poświęcił geometrii układu, próbując wprowadzić zmiany w przestrzenności, zniekształcając lub deformując system przegród. Coderch zaprojektował znakomity dom dla marynarzy pracujących w Barcelonie (1952) – znany jako „La Barceloneta” (dzielnica Barcelony) lub dom ISM (ISM oznacza Istituto Social por la Marina) – w którym nieznacznie obrócił ściany wewnętrzne, zamieniając sypialnie w małe moduły położone w linii środkowej między trzonem schodów a elewacją tak, aby poszerzyć i urozmaicić połączenia pomieszczeń. W ten sposób przestrzeń mieszkań staje się bardziej dynamiczna, gdyż zostaje ona ożywiona poprzez grę zwężeń i rozszerzeń. Ponadto przestrzeń pomiędzy elewacją a mieszka-

⁴ W Hiszpanii w latach 1936-1939 toczyła się krwawa wojna domowa, która zakończyła się zwycięstwem faszystów pod dowództwem Francisco Franco, którego dyktatura trwała do 1975 roku.

⁵ Opuścił redakcję czasopisma „Domus” w 1953 roku, aby objąć kierownictwo nad redakcją „Casabella” do 1965 roku. Tymczasem Gio Ponti zajął jego miejsce w „Domus”.

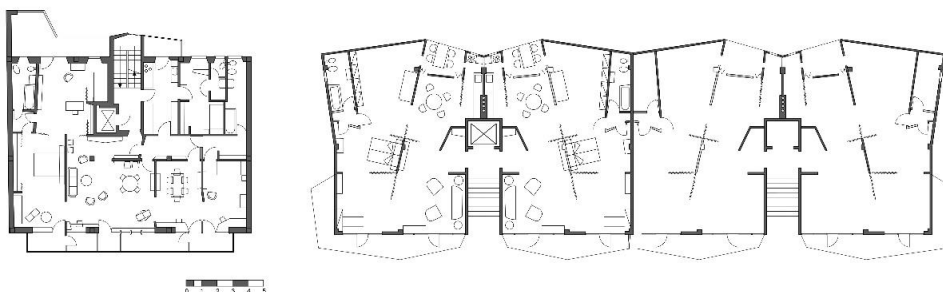
niami została podzielona na dwie warstwy, które tworzą wgłębienie przypominające kształtem soczewkę, a które jednocześnie stanowi część wewnętrzną i zewnętrzną.

W międzyczasie w czasopiśmie „Domus” temat elastycznej przestrzeni umożliwiającej jej adaptację zyskiwał na popularności; powraca temat modułowości związanej z masową produkcją, w związku z powolnym umocnieniem się systemu przemysłowego we Włoszech. Tym razem modułowość rozpatruje się poprzez elastyczną aranżację układu mieszkania, w celu zwiększenia poczucia domowej atmosfery i uczynienia mieszkania bardziej „dostosowanym” do potrzeb mieszkańców (Chimenti, s. 127).



Rys. 3. ISM, „La Barceloneta” autorstwa José Antonio Codercha, 1953,
plan i widok sypialni dwuosobowej

Źródło: (rysunek przerysowany przez autora)



Rys. 4. Gio Ponti, dom architekta, Mediolan, 1957, przestrzeń dla czterech osób

Źródło: (rysunek przerysowany przez autora)

Gio Ponti szczylił się wieloletnim doświadczeniem jako projektant budownictwa mieszkaniowego, zdolny do ustanawiania stylu na długi czas (Irace, 1997). Podjął niesamowite starania, aby poprzez czasopismo „Domus” propagować architekturę Codercha. Ale jego spuścizny należy doszukiwać się w elastyczności. Ponti od lat 30. XX wieku skupiał się na zapewnieniu dużej przestrzeni mieszkalnej, która byłaby elastyczna i która umożliwiałaby dowolne jej dostosowywanie. Po części, wykorzystując przegrody, podjął próby tego w przypadku tzw. „typowych budynków mieszkalnych”: Julii, Caroli i Fausty (1931-1933) w Mediolanie, a także w budynku mieszkalnym Marmont (1936). Bardziej efektywną próbą był budynek mieszkalny w układzie jednoprzestrzennym dla czterech osób (1956) zaprojektowany dla czasopisma „Domus”. Projekt budynku wykorzystuje „zestaw nowoczesnych składanych paneli ruchomych modernfold i szereg ukośnie ustawionych odcinków ścian”, tak aby zachować płynność przestrzeni, a także umożliwić jej podzielenie (Galfetti, 1997).

W przypadku domu, który zaprojektował dla siebie przy via Dezza w Mediolanie (1957), dążył do osiągnięcia jak najlepszego rezultatu. Mieszkanie zajmuje powierzchnię całego piętra budynku składającego się z dziewięciu pięter. Układ jest zgodny z dość powszechnie stosowanym w tym czasie systemem w Mediolanie, którego podstawą jest korytarz umiejscowiony w centrum. Pomieszczenia gospodarcze są rozmieszczone od strony dziedzińca. Są to: łazienki, pralnia, kuchnia, pomieszczenie do prasowania i mały pokój dla pokojówki. Gio Ponti skupił się jednak na relacjach przestrzennych względem elewacji, łącząc wszystkie pomieszczenia systemem składanych ścian; tego typu połączenie w linii ciągłej, bardzo podobne do amfilad, nakłada na połączenie w linii poprzecznej, które łączą wizualnie gabinet architekta z główną sypialnią i salonem. Relacje między środowiskami ulegają zmianie na „otwarte” i „dynamiczne”, ponieważ skłaniają mieszkańców do zajmowania jednej przestrzeni.

Od lat 60. XX wieku różne doświadczenia projektowe kwestionowały hierarchiczny porządek, według którego pomieszczenie było jednostką przestrzeni: ich przykładem jest willa „La Scala” zaprojektowana przez Vittorio Viganò dla André Bloca, zbudowana we Włoszech w Portese del Garda (Brescia) w 1958 roku, którą można uznać za kamień milowy. Granice wyznaczone są tylko w poziomie przez odważnie umiejscowione płyty żelbetowe, które zwisają nad jeziorem Garda. Budynek nie ma ścian, jedynie cienką „skórę” ze szkła, która służy wyłącznie temu, by stworzyć klimatyczną granicę, a jednocześnie praktycznie nie oddzielać przestrzeni wewnętrznej od zewnętrznej. Układ otwartego planu sprawia, że zachowana jest płynność wnętrza, jak również jego tymczasowość, a koncepcję tę podkreślają długie i niesamowite schody, które biegną po zboczu prowadzącym

czterdzieści metrów w dół do brzegu jeziora (*Domus*, 1959, s. 351). Poza odrębną strefą gospodarczą, różnice pomiędzy strefami funkcjonalnymi sugerują efemeryczne przegrody, jak np. podwieszane pod sufitem żaluzje weneckie (Ottolini, 2011, s. 54).

Człowiek zamieszkujący budynek, jego ciało, również nabiera wartości przestrzennej, ponieważ odgrywa on jedną z ról w systemie relacji percepcyjnych i topologicznych, które tworzą relacje między architekturą, meblami i pejzażem. Poprzez usunięcie stałych przegród zmienia się sposób kontaktu dotykowego z przestrzenią i sposób postrzegania jej wzrokowo; ponadto relacje odległości i bliskości zachodzące między człowiekiem a przestrzenią architektoniczną stają się dzięki temu niezwykle elastyczne. Przestrzeń z kolei staje się „płynem owodniowym”, w którym ciało doświadcza rozszerzeń, zwężeń, wgłębień, wypukłości, krawędzi, a także płaszczyzn pionowych i poziomych (Vitta, 2008, s. 99).



Fot. 2.
Vittoriano Viganò,
„La Scala” – willa A. Bloca,
Portese del Garda, 1958
Źródło: (*Domus*, 1959)

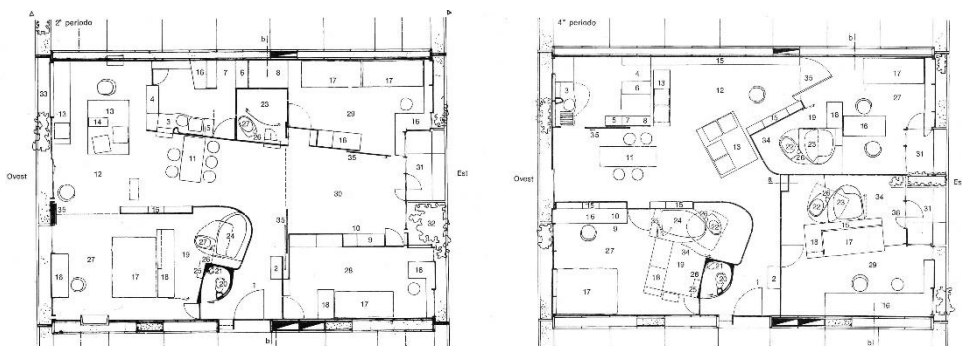
Podział pomieszczenia: akt trzeci

W przytoczonych powyżej przykładach architekt jest zawsze osobą decydującą o strukturze przestrzeni, jednak stopniowo pozostawia on coraz większą swobodę mieszkańcom. W późniejszych badaniach przestrzeń organizowano poprzez zachowywanie możliwości adaptacji i elastyczności.

W latach 60. XX w. wielu architektów projektowało mieszkania, kładąc coraz większy nacisk na elastyczność przestrzeni mieszkalnych, aby szybko zaspokoić zmieniające się potrzeby mieszkańców. Forma przestrzeni mieszkalnej nie zależy już od kompozycji czy aranżacji; głównym problemem jest technologia, która może wpływać na przestrzeń. Do takich wniosków można dojść, patrząc na projekt Daniela Chenuta *Ipotesi per un habitat contemporaneo* (1959-60): mieszkania są projektowane w dużym stopniu z zachowaniem elastyczności, ponieważ wszystko można w nich przenieść, niez-

leżnie od tego, czy jest to przegroda, mebel, czy blok sanitarny. Poziomą konstrukcją nośną stanowi rama ze stalowych dźwigarów wsparta na betonowych słupach, przez które przebiegają instalacje budynku. W ten sposób elementy sanitarne można przesuwac, co umożliwia pokonanie głównej przeszkody w zakresie elastyczności (Chenut, 1968).

Aranżacja przestrzeni przebiega według schematu modułowego wyraźnie inspirowanego przez Le Corbusiera, ale istotna jest koncepcja przestrzeni dynamicznej, w której człowiek działa poprzez ruch i spojrzenia (Ottolini, 1993, s. 199). Habalos & Herreros w projekcie niezabudowanym na konkurs pn. „Mieszkanie i miasto” na Avinguda Diagonal w Barcelonie zaprojektowali wieżowiec z mieszkaniami z dostępem do galerii i otwartą przestrzenią, w której znajdowały się bloki sanitarne, które można było swobodnie przemieszczać, co stanowiło analogię do projektu Chenuta. W obu przypadkach dom jest przestrzenią kontenerową, wyznaczoną przez obwiednie, a tym, co tworzy przestrzeń domową, są właściwości obiektu (Lucarelli, 2015).



Rys. 5. Daniel Chenut, *Koncepcja współczesnego siedliska*, 1959.
To samo mieszkanie ulega zmianom podczas różnych etapów życia rodzinnego
Źródło: (Chenut, 1968)



Rys. 6.
Cini Boeri, *dom w lesie*,
Usmate, 1969
Źródło: (rysunek przerysowany
przez autora)

Cini Boeri, w willi w Osmate w północnych Włoszech, opracował inny, bardziej realistyczny sposób pokonywania ograniczeń wynikających z zastosowania stałych ścianek działowych (Zevi, 1972, s. 297-301). Dom nie jest urządony poprzez pomieszczenia, ale poprzez „strefy przestrzeni” stworzone jakby nisze „wykopane” wokół ściany. Ta ostatnia staje się zamieszkaną ścianą, w której pomieszczenia wyznaczone są przez nieprzekraczalne granice składające się z zakamarków i niewielkich uskoków w wysokości podłogi. Strefa sypialna dla rodziców i dla dzieci może być otwierana i zamykana za pomocą ścian przesuwnych, które umożliwiają połączenie tych przestrzeni z innymi pomieszczeniami. Istnieje tendencja, aby przejście ze strefy prywatnej do wspólnej było wolnym wyborem; z tego powodu wszystkie pokoje skierowane są w stronę stref wspólnych.

Podjęto wiele innych prób zaprojektowania przestrzeni mieszkalnych, które usunęłyby fizyczne przegrody, ale większość z nich nie została zrealizowana. Niektóre z nich zdecydowanie porzucają dziedzinę architektury i przechodzą do designu przemysłowego, jak na przykład modułowy system mebli Giannantonio Mari (1972) lub modułowy system ścian mobilnych Alessandro Bini (1983) (Ottolini, 1993, s. 271).

Tatjana Schneider i Jeremy Hill przeprowadzili prace badawcze na Uniwersytecie w Schieffield, dając pełny zakres projektu opracowanego w oparciu o swobodę. Autorzy odkrywają powtarzające się typy swobody skategoryzowane według możliwości modyfikowania wewnętrznych partycji przez użytkowników w mniej lub bardziej istotny sposób. Czasami dom jest tylko surową przestrzenią, w którym to przypadku konieczne jest porażenie sobie z samodzielną konstrukcją; w innych przypadkach oferuje się nadmiar przestrzeni, aby pozostawić możliwość zastosowania przyszłej rozbudowy. Przykładem może być wielokondygnacyjny apartamentowiec zaprojektowany w Niemczech przez Brandlubera i Kniessa (1999) (Schneider, 2007, s. 117).

Podsumowanie

Dom jest „systemem miejsc”, a charakter jego trwałości wynika zarówno z relacji między przestrzeniami, jak i z ich indywidualnych właściwości. Ogólna wartość figuratywna charakteryzuje się relacją między autonomią poszczególnych pojedynczych elementów (pomieszczeń, stref przestrzennych lub aparatury rozdzielczej, jak zobaczymy później) a całością (mieszkanie lub budynek).

Ponadto to, czy przestrzeń zamieni się we własne miejsce, zależy od tego, czy mieszkańcy rozpoznają siebie w tych przestrzeniach. Dzieje się tak z wielu powodów, ale możemy twierdzić, że formują się one we wnętrzach,

dokonując w ten sposób zmiany przestrzeni abstrakcyjnej w „miejsce bycia” (Schulz, 1985).

Tak więc architektura „tworzy” przestrzeń poprzez wyznaczanie granic (ściany, podłoga, sufit), nadawanie im kształtu i ustalanie sposobu ich przekraczania; staje się ona „mieszkalna”, gdy dochodzi do interakcji między projektantem a anonimowym lub znanym użytkownikiem. Intencja, wyrażona przez projektanta, przeplata się z praktykami użytkowania przestrzeni, realizowanymi przez mieszkańców. Granice tego przecięcia wyznacza swoboda, jaką projektant pozostawia mieszkańcom; może być ona bardzo ograniczona, jak w przypadku domów, w których przegrody są sztywne, a przestrzeń silnie zhierarchizowana, pośrednia – jak w przypadku przegród ruchomych – lub niemal absolutna, jak w przypadku przestrzeni surowej, w której mieszkańcy fizycznie budują wnętrza, otrzymując dom dostosowany do własnych potrzeb.

Przestrzeń nigdy nie jest ustanawiana jedynie za pomocą środków projektu, ale także poprzez relację pomiędzy ciałem, umysłem i designem. Projekt nie kończy się na budowie domu, ale trwa w czasie poprzez proces zawłaszczania przestrzeni, co przypomina ewolucję języka, który pozostaje żywy i może ulegać zmianom, gdy jest mówiony, praktykowany i kiedy podróży (Teyssot, 1986, s. 26). „Krótko mówiąc, przestrzeń jest miejscem praktykowanym” (De Certeau, 1984, s. 117).

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Arnesto, A. *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951-1955*. Almeria: Colegio de arquitectos de Almeria.
2. Arnheim, R. (1977) *The Dynamic of the Architectural form*. Berkeley: University of California Press.
3. ‘Casa per un artista sul lago di Garda’. *Domus*, 1959, 2, 351, s. 9-26.
4. Chenut, D. (1968) *Ipotesi per un habitat contemporaneo*. Milano: Il Saggiatore di A. Mondadori editore.
5. Chimenti, C. ‘Alla ricerca di un’altra maniera di abitare’ [w:] *Parametro*, 127, 198, s. 432-440.
6. Cornoldi, A. (1977) *L’architettura della casa. Sulla tipologia dello spazio domestico. Con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*. Roma: Officina.
7. Cross, J. (2001) *What is Sense of Place?* Conference paper for 12th headwaters.
8. De Botton, A. (2007) *The Architecture of Happiness*. London: Penguinbooks.

9. De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
10. Filighera, T.; Micalizzi, A. (2018) *Psicologia dell'abitare. Marketing, Architettura e Neuroscienze per lo sviluppo di nuovi modelli abitativi*. Milano: Francoangeli.
11. Forty, A. (2004) *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson.
12. Frampton, K. (1992) *Modern Architecture. A Critical History*, 3 edycja. London: Thames & Hudson.
13. Frampton, K. (1995) *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. London-Cambridge: MIT Press.
14. Galfetti, G. G. (1997) *Pisos Piloto. Model Apartmets*. Barcelona: Gustau Gili.
15. Gravagnuolo, B. (1994) *Il mito Mediterraneo nell'architettura contemporanea*. Napoli: Electa.
16. Irace, F. (1997) *La casa all'Italiana*. Milano: Electa.
17. Lucchini, M., Urban, G. J. Y. (2018) 'Homage To Catalonia: A Glance to Barcelona Architecture through the Milanese Architectural Magazines of the '50s-'60s'. *Przestrzeń i Forma (Space and Form)*, nr 35, s. 9-24.
18. Muthesius, H. (1979) *The English House*, Sharp, D. (red.), Seligman, J. (tłum.). London: Oxford BSP professional books (ed. oryg. Berlin, 1905).
19. Neumeyer, F. (1996) *Ludwig Mies van der Rohe: le architetture, gli scritti*. Milano: Skira.
20. Ottolini, G. (1993) *La casa attrezzata. Qualità dell'abitare e rapporto di integrazione fra arredamento e architettura*. Napoli: Liguori.
21. Ottolini, G.; Cerri, P. (2011) (red.) *La stanza*. Milano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
22. Raboni, G. (2005) 'Riflessioni sullo spazio domestico' [w:] Pugliese, R. (red.), *La casa sociale. Dalla legge Luzzatti alle nuove politiche per la casa in Lombardia*. Milano: Unicopli, s. 53-54.
23. Rogers, E. N. (1946) 'Programma. Domus: la casa dell'uomo'. *Domus*, 205, 1, s. 2-3.
24. Rossari, A. (1975) 'Gli studi di Klein e il movimento razionalista' [w:] Baffa, M.; Rossari, A. (red.) *Alexander Klein. Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi*. Milano: Mazzotta.
25. Rowe, C. (1944) *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*. London: Academy.
26. Schulz, C. N. (1985) *The Concept of Dwelling: on the Way to Figurative Architecture*. Milano: Electa.
27. Schneider, T.; Hill, J. (2007) *Flexible Housing*. Oxford: Elsevier.

28. Simmel, G. (1998) *Sociologia*. Torino: Edizioni di Comunità.
29. Teysstot, G. (1986) 'Figure d'Interni' [w:] *La casa dell'uomo, archetipi e prototipi*. Catalogo della XVII Triennale di Milano, Milano: Electa, Triennale di Milano.
30. Vitta, M. (2008) *Dell'abitare. Corpi, spazi, oggetti immagini*. Torino: Einaudi.
31. Zevi, B. (1972) 'Una casa nel bosco ad Osmate'. *L'Architettura Cronache e Storia*, 203, 9, s. 297-301.

Wykaz źródeł internetowych

32. Lucarelli, F. (2015) *The House sees Itself in the Office*. Abalos & Herreros Housing & City, Barcelona (1988). Dostępny: <http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herrerros-housing-city-barcelona-1988/>, (dostęp luty 2021).

Who does make the domestic space?

Abstract

Last year a pandemic began to spread, which has forced people to rethink their relationship with their homes due to both the lockdowns and general feeling of uncertainty. The walls of our houses are the ultimate border against a possibly unsafe environment, but in the meantime, we need to come out in order to go to work, to school, and to remain present in our society. The domestic space has always been a core topic of housing design, but we have to reexamine it and highlight the importance of understanding which players 'make' it. The concept of domestic space blends architectural design with the field of interior design. Apart from the ordinary meaning related to the family or household, the word 'domestic' has its roots in the Latin word *domus* and means something that belongs to the home. The point is that the concept of the domestic space is liminal, there are typological and psychological features that define the house, it also matters what makes the former shift into the latter. There are several issues when defining what makes the place where we live our home, and most of them relate to what makes the domestic space. It is a matter of limits. Space changes a lot, whether the walls bound it or not. In the modern and contemporary history of domestic architecture, efforts are constantly being made to overcome the limits of the walls, to question the concept of the room. It is likely that the idea of the domestic space consists in finding balance between the search for freedom and the need for shelter. Even the view of the landscape, which relates to the former, can support our spirit, especially when such phenomena as the pandemic make us stay at home for a long time. Apart from providing us with protection against weather, the latter sets our range of movement and the scale between the corporeality and the world. Following the typological method, the paper presents the analysis of some examples of handling the relation-

ship between limits and free space that can be considered representative. Among numerous examples, the ones that present Barcelona and Milan Modernism have been chosen. The author has been working on this topic since 2014 and this paper is part of wider research concerning the relationships that focus on domestic space. In conclusion, architecture 'makes' space by setting the limits, giving them a shape and establishing how they can be crossed. It becomes 'domestic' when an interaction is triggered between the designer and the users.

Space is never established only by the means of the project but also by a relationship between body, mind, and design. The project does not end with the construction of the house, but continues over time through the process of appropriation of the space, which is similar to the evolution of a language that remains alive and can undergo change when it is spoken, practised, and when it travels.

Key words

domestic space, home, interior, flexibility, Modernism

WHO DOES MAKE THE DOMESTIC SPACE?

Abstract

Last year a pandemic began to spread, which has forced people to rethink their relationship with their homes due to both the lockdowns and general feeling of uncertainty. Our home walls are the ultimate border against a possibly unsafe environment, but in the meantime, we need to come out to go to work, to school, and remain present in our society. The domestic space has always been a core topic of housing design, but we have to reexamine it and highlight the importance of understanding which players ‘make’ it. The concept of domestic space blends architectural design with the field of interior design. Apart from the ordinary meaning related to the family or household, the word ‘domestic’ has its roots in the Latin word *domus* and means something that belongs to the home. The point is that the concept of the domestic space is liminal, there are typological and psychological features that define the house and it matters what makes the former shift into the latter. There are several issues with what makes the place where we live our home, and most of them relate to what makes the domestic space. It is a matter of limits. Space changes a lot whether walls bound it or not. In the modern and contemporary history of domestic architecture, efforts are constantly made to overcome the limits of the walls, to question the concept of the room. It is likely that the idea of the domestic space lies on balance between the search for freedom and the need for shelter. Even view of the landscape, which relates to the former, can support our spirit, especially when phenomena like the pandemic make us stay at home for a long time. Apart from providing protection against weather to us, the latter sets our range of movement and the scale between the corporeality and the world. Following the typological method, the paper analyses some examples that can be considered a representative way of handling the relationship between limits and free space. Among numerous examples, the ones that present Barcelona and Milan Modernism have been chosen. The author has been working on this topic since 2014 and this paper is part of wider research concerning the relationships that focus on domestic space.

In conclusion, architecture ‘makes’ space by setting the limits, giving them a shape and establishing how they can be crossed. It becomes ‘domestic’ when an interaction is triggered between the designer and the users.

Space is never established only by the means of the project but also by a relationship between body, mind, and design. The project does not end with the construction of the house but continues over time through the process of appropriation of the space, which is similar to the evolution of a language that remains alive and can undergo change when it is spoken, practised, and when it travels.

Key words

Domestic space, home, interior, flexibility, Modernism

Introduction

The concept of domestic space blends architectural design with the field of interior design and shows clearly the continuity among them, focusing on the relationship between the form of the interior architecture and the human activities. Apart from the ordinary meaning related to the family or household, the word ‘domestic’ has its roots in the Latin *domus* and means something that belongs to the home. The point is that the concept of the domestic space is liminal, there are typological and psychological features that define the house and it matters what makes the former shift into the latter. There are several issues with what makes the place where we live our home, and most of them relate to what makes the domestic space.

First of all it is a matter of limits: the space changes a lot whether walls bound it or not. In the modern and contemporary history of domestic architecture, efforts are constantly made to overcome the limits of the walls, to question the concept of the room. It is likely that the idea of the domestic space lies on balance between the search for freedom and the need for shelter. Even view of the landscape, which relates to the former, can support our spirit, especially when phenomena like the pandemic make us stay at home for a long time. Apart from providing protection against weather to us, the latter sets our range of movement and the scale between the corporeality and the world.

Following the typological method, the paper analyses some examples that can be considered a representative way of handling the relationship between limits and free space. Among numerous examples, the ones that present Barcelona and Milan Modernism have been chosen¹.

¹ The author has been working with professor Gaspar Jaen I Urban of Universidad de Alicante on this topic since 2014 and this paper is part of a wider research about the relationships that focus on domestic space.

The human point of view

Generally speaking, we call a house our home when we can recognize a sense of place that in some ways is a projection of our spirit and our habits on the physical structure of the space.

Day after day, we shape the environment following ‘both an interpretative perspective on the environment and an emotional reaction to the environment’ (Cross, 2001). As a result of a slow process of adaptation and mutual understanding, the house interacts with its inhabitants’ identity and their past. The house becomes its users’ home not merely when it is cozy but when they can recognize it as a place where they want to be. This happens when the architecture mixes space with life through an interplay with our mind. On the one hand, ‘we look to our buildings to hold us, like a kind of psychological mould, to a helpful vision of ourselves’ (Botton, 2007, p. 107). On the other side, the house ‘is the place of our conscious emotions and our unconscious, on which [...] one’s life and dreams are set’ (Raboni, 2005, p. 53). As George Simmel stated, space is a product of the thought that binds sensitive experiences together (Simmel, 1998, p. 524). This also applies to the house the interiors of which combine dwelling with everyday life. The relationships between space and form depends on specific architectural design matters, such as: tectonics, composition, and technology. Considering the cognitive and interpretative processes, the relationships between the objects and human beings have a meaning based on the significance attributed to reality. So, the domestic space, which we occupy, is both the extension of our body and the reflection of our psyche (Filighera, Micalizzi, 2018, p. 35). According to Schmarsow’s aesthetic of within deduced by the theory of empathy ‘when perceiving things, the mind projects on them its knowledge of bodily sensations’ (Forty, 2004, p. 260). It is easy to realise how deeply the domestic space boundaries, which in most cases constitute the walls of the apartments and rooms, are involved in the mutual relationship between space and body. The same happens in the case of furniture, as the domestic space is crossed by tensions, called by Arnheim ‘perceptual forces’ (Arnheim, 1977, p. 40), which the counterpart of human body motions contributing to give a meaning to the space and affecting lifestyles.

If, the walls, the partitioning system, and the façade are limits that define the spatiality of an apartments according to the ‘box principle’, the architect, can tune the livability of the space operating on them.

Introducing changes in the apartment arranged with the rooms

The most widespread dwelling model in the European city is the bourgeois apartment. Here, domesticity relied on a structure that mirrors both family hierarchies and daily routines, resulting in a rigid, highly specialized system with a clear difference between the individual and collective spaces. The relationships among the spaces are, so to speak, 'fixed'. Domestic spatiality is directed at regulating behaviors to achieve such goals as: the display of status or performance of practical functions (food preparation, hygiene, rest, leisure, work). From 19th century, when the bourgeoisie came into power, collective and multifunctional spaces like the ancien régime *enfilades*, which were meant to represent or to display celebration of power, were replaced by a robust functional specialization: for this reason, the house arrangement has changed through rooms, connected by corridors, lobbies and halls.

We should consider two factors behind the changes of this kind of house: the increasing complexity of its arrangement and the room breakdown.

The first one originated in the English history of houses after the Georgian period (1714-1830). The spatial structure is neither serial (with corridors) nor central (with a single centre) but polycentric. The high number of rooms, each with a specific function, are clustered in relatively autonomous and well-interconnected parts; buffer spaces like halls, stairs, and ante-rooms mediate the passages between them (Cornoldi, 1977, pp.16-21; 38-39). Furthermore, in the English house, the furniture is part of the architecture: wood-paneled walls, cupboards built in the panelling, sideboards and bookcases integrated with the walls as well as the incorporated wardrobes were elements which make the 'interior as a whole, the essence of which lies, in fact in its totality, in its quality as a space' (Muthesius, 1905, p. 164). The influence of the English house spread in Europe following a tortuous path: its main disseminators were Hermann Muthesius and Frank Lloyd Wright. The latter applied some English house principles, such as the spatial continuity between the rooms, the separation of spaces without divisions, and multiple centres, in the prairie houses (1908-1909). These principles went back to Europe, where they encountered an excellent diffusion through the exhibition of Wright's works held in Berlin in 1910 and the publication of his works by Wasmuth.

Fig. 1. English house: M. H. Baillie Scott. St. Mary's Home Wantage. Ground Floor

Both the English house and the Wright houses were designed for the wealthier part of society and were certainly not a standard for everyone. The

industrial revolution and the rising of fast urbanism increased the working-class housing demand, but the dwellings provided by private developers were small, overcrowded, unhealthy, and with no facilities².

As it is known, providing decent, affordable housing is the core objective of any progressive architect design research and the central issue in the political agenda of many countries. Modernism with the seminal apport of German rationalists introduced the most important innovations. Modernism made the domestic space a part of a process that spans, as Ernesto Nathan Rogers stated in 1952 in the Athens Charter, from the spoon to the city. The space design of the dwellings is directed towards modularity, repetition, mass production, the search of consistency between the furniture and the entire house. Among the numerous and famous examples of districts in the style of Modernism, Alexander Klein's Bad Dürrenberg (1930) in Leipzig is worth mentioning as the architect applies what he had discovered in his studies on minimal housing (Rossari, 1975).

The space design follows the rules based on the relationship of such parameters as the amount of light, air, optimization of free surfaces, rationality of internal connections. Klein's cultural effort highlights the basic principle of modernist house design: the size of the space depends on the analytic decomposition of functions and their recombination in the form of space units. The former are supposed to be shaped taking into consideration the pieces of furniture and their room.

Fig. 2. Alexander Klein. Typical plans apartment from 68 to 84 sm

suitable for mass production of construction elements and furniture. The rules that control the organization of space are objective, while the relationships between spaces no longer reflect a family hierarchy, but universal principles aimed at giving everyone the same living conditions.

The limits of the rationalist house fit the measurements of the cell; indeed, they correspond to the physical walls and are part of an invisible and pervasive order determined by the technique. In fact, the domestic space is subordinated by the mass production system and contributes to regulating daily routine according to the schedule and timing dictated by industrial production. Another reason is quite obvious: the house serves its role in the reproduction of the workforce.

² In several countries, the improvement of the living conditions of the labor class started only thanks to the subsidized housing, which appeared in the first decades of 20th Century.

Nevertheless, the modernist dwelling is strongly referred to as the middle-class house: Otto Haesler, in his typical apartment layout at Georgs Garten Siedlung (Celle, 1927), abandoned the traditional *Wohnkücke* and substituted it with a sitting room, which is a reference to the drawing room,³ and a small kitchen. In such a way, the household focus is shifted ‘towards an austerity version of the bourgeois “salon”’ (Frampton, 1992, p. 137).

The room breakdown: first act

The criticism regarding subduing the domestic space with object-type design method comes from a paradigm shift caused by the same modernist architects. Modernist architects discarded the rigid apartment layout based on division into rooms and introduced more flexible and more ambiguous arrangements enabling them to blur different spaces.

In the case of the Schroeder house (Utrecht, 1924), Gerrit Rietveld pursued an ‘anti-cubic’ architecture and questioned the use of static partitions due to the strong connection with De Stijl and Van Doesburg. Rietveld opted for sliding walls so that all the partitions could disappear in a short time making the space transformable and dynamic as well as carrying out a ‘new plastic expression in open space’ (Frampton, 1992, p. 145). In some ways, the Schroeder house is the outcome of an exquisitely artistic and avant-garde vision that via an analytical way allows for controlling space using abstract and elementary geometric principles.

Mies Van Der Rohe took a more expansive conceptual leap. He triggered a new vision of space by following a cultural path and a substantial building competence. From 1926 onward, he got new cultural inputs including via contact with Rudolf Schwarz, Siegfried Ebeling, August Endell, and the philosopher and theologian Romano Guardini. His goal was to combine the objectivity embodied by technology with the ‘human spirit’, rediscovering the meaning of life and the need for an authentic existence. Hence Mies denied the ‘a priori’ meaning of space considering it as ‘a chance that may be handled by means of enclosing’ or openings to ‘allow to set the inner needs of human life free’ (Neumeyer, 1996, p. 195). At the beginning of his career, Mies coped with a transition from a relatively traditional concept of space, in which the domestic space is arranged by using boxes, to a new one, in which dynamism and open plan prevails.

In the series of brick houses (Wolfe house, Guben 1926, Herman Lange house, Krefeld 1928, Esters house, Krefeld 1930), even though the

³ The drawing room is the prototype of the modern sitting room in the English House

spatiality is defined by an opaque wall envelope and rigid internal partitions, the asymmetry of the layout and the introduction of large picture windows are affected by avant-garde spatial concept. For example, space is made more fluid due to the visual connections between the living areas with double glazed doors. In the Barcelona pavilion (1929), space is devoted to the dialectic between the solid tectonic conception displayed by the freestanding walls. The monolithic and filigree surfaces are visible on the eight cruciform columns that establish an intangible relationship with the flat plane of the ceiling and the floor. The absence of connecting elements (capitals or beams) alludes to free space, in which the boundaries are suggested without being imposed by the 'freestanding planes that bypass these supports' (Frampton, 1995, p. 175). Villa Tugendhat was the domestic version of the pavilion where, however, Mies presented a more cautious attitude in the design of the sleeping area organised by masonry walls. These architectures tend to have no boundaries: such limits of the envelopes as the large glazed wall that may disappear by sliding into the base are 'in becoming', a return to Siegfried Ebeling's conception of space as a 'membrane'.

Fig. 3. Mies Van Der Rohe. Barcelona Pavillon 1929

The aesthetic value shift from volume to space: the latter constitutes a metaphor for the former. Mies turned the domestic space into something endless by transforming the room arrangement into a force-field generated by the dualism between solid, filigree, tectonic, abstraction limits, and their dematerialisation so that the architecture becomes a continuum with the landscape.

On the one hand, modernist domestic architecture widened the limits of space, making it more fluid and continuous, but on the other hand, it applied coercive models to the living. The first attitude concerns the architectural design and becomes real by modifying the relationship between the support and the cladding system using innovative materials. The second is more concerned with an intellectual and social dimension and, as Colin Rowe argued, the architect presumes to 'renew the world according to his conception of reality' (Rowe, 1994, p. 31). The machine-driven architecture of Modernism, despite the good intentions, puts the people, who should have been assisted, under a hidden control that is reminiscent of the manipulation and control of the 'disciplinary technologies' which Michel Foucault wrote about in *Discipline and Punish*.

Aside from the role of the technological system, the machine-inspired houses, especially the ones designed by Le Corbusier, compacted different scales in a single piece of architecture. The airplane or steamship strongly fascinated the *maître à penser*, as they enabled one to observe a huge portion of the landscape in a glance. The Petit Maison built on Lake Geneva by Le Corbusier's for his parents (1926) combines the view of the lake with the space through some mechanisms, one of them being the ribbon window. This last element becomes the protagonist of the space: to make it flow, the rooms are turned into polarized core around the pieces of furniture that become the protagonists of the spatiality. The house is a technical box that allows the inhabitants to contemplate the landscape as it will happen for many subsequent projects from the Beistegui apartment to the Unité.

From his naïve trust in technological progress, Le Corbusier was able to notice a tendency of thoughts that sought an ideal spirit of order and harmony in the Mediterranean culture. As Benedetto Gravagnuolo (Gravagnuolo, 1994, p. 38) argued, Le Corbusier's admiration for the *lyrisme* of the white volume put together under the light arose from his awareness of the historical role of the classic and Mediterranean architecture that grew while he was traveling through Italy in his Voyage d'Orient.

The room breakdown: the second act

The WW2 and the reconstruction of Italy and Spain⁴ left no much room for the machine philosophy; the objective conditions of poverty and backwardness in those countries made only traditional construction technologies sustainable. The neorealism widely spread in Italy in cinema, literature, and architecture as well, and was closely linked to the enhancement of local culture and, what Ernesto Nathan Rogers called, the environmental pre-existing.

The reevaluation of Modernism began: this is symbolised by the monument built to commemorate the fallen in the German Lagers built by the BBPR in Milan in 1946 and the Velasca Tower built by BBPR in Milan in 1959. Both represented the ongoing

Fig. 4. J.A. Coderch's ISM Barceloneta (1953). Plan and view of the double bedroom
Source: (author's redraw and Arnesto, 1924-1955)

⁴ In Spain a violent civil war was fought from 1936 to 1939, which resulted in the victory of the fascists under the command of Francisco Franco, whose dictatorship lasted until 1975.

research on the fluidity of space without the subjection to pervasive machine logic. In this context, the reconstruction made housing design for everyone (subsidized and social) mandatory, setting aside the fascination for mass production and standardization for deeper attention to the history of the place and environmental features.

Among the main ‘players’ are Ernesto Nathan Rogers, the intellectual leader of BBPR architects, Ignazio Gardella and Gio Ponti in Milan, José Antonio Coderch, Federico Correz Ruiz, and many others in Barcelona. Their play key role due both to the quality of their professional achievements in housing and their influence, including international ones, as directors of *Casabella* and *Domus* magazines (Lucchini, Jaen i and Urban, 2018, pp. 9-24). In 1946 Rogers, who recently was appointed the director of *Domus*⁵, writes that the man’s house project is a matter of limits and defining them is ‘a cultural issue’ (Rogers, 1946, p. 2).

J. A. Coderch was able to obtain a meaningful interior space in his houses, rethinking the boundaries among the different rooms. He focused on the geometry of the layout, attempting to change the spatiality, twisting or deforming the partitioning system. Coderch in his outstanding house for working seamen in Barcelona (1952) – known as La Barceloneta (a district of Barcelona) or I.S.M. house (I.S.M. stands for Istituto Social por la Marina) slightly rotated the internal walls, compressing the bedrooms into small modules placed halfway between the core of the stairs and the façade, so that the connections are broader and less dull. In this way, the spatiality of the apartments becomes more dynamic as the space is vitalized by an interplay of compressions and dilations. Furthermore, the space between the façade and the flats has been cut out into two layers, which form a lenticular niche that belongs simultaneously to the interior and exterior.

Fig. 5. Gio Ponti. Architect’s house 1957, Milan. Space for four people
Source: (author’s redraw)

In the meantime, in the magazine *Domus*, the topic of flexible adaptable space was arising; the topic of modularity linked to the mass production is being resumed as in Italy the industrial system is slowly becoming empowered. This time the modularity is addressed via a flexible arrangement in the apartment layout in order to enhance the feeling of domesticity

⁵ He left *Domus* in 1953 to undertake the direction of *Casabella*, which he continued until 1965. Meanwhile, Gio Ponti took his place at *Domus*.

and make the apartment more 'sensitive' towards the inhabitants (Chimenti, p. 127).

Gio Ponti boasted years of experience as housing designer capable of setting a long-lasting style (Irace, 1997, p. 1997). He made a remarkable effort to disseminate Coderch's architecture through *Domus*. But his legacy has to be searched in terms of flexibility. Ponti was focusing on a large living space that would be flexible and adaptable since the 1930s. He partially tested it in the case of the 'typical houses': Julia, Carola and Fausta, (1931-33) in Milan and in Marmont house (1936) as well, by means of equipped diaphragms. A more effective attempt was the single-space house for four people (1956) designed for the magazine *Domus*: the house is arranged through 'a set of modernfold movable panels and a series of obliquely angled section of wall' so that the space is fluid and divisible (Galfetti, 1997).

Fig. 6. V. Viganò. Bloch house, 1958, Portese del Garda

He pursued a prominent outcome in the house that he designed for himself in via Dezza in Milan (1957). The apartment covers the area of the entire floor of a nine-storey building. The layout follows a fairly common system in Milan at the time, based on a central corridor. The service spaces are clustered on the side facing the courtyard, with bathrooms, laundry room, kitchen, ironing room, and a small room for a maid. Gio Ponti, however, shifted his focus on spatial relations towards the façade, connecting all the rooms through a system of folding-walls; this type of longitudinal connection, very similar to the enfilades, is superimposed on another transverse one, which combine visually the architect's study room with the master bedroom and the living. The relationships between the environments are turned into 'open' and 'dynamic' because they tend to make the inhabitants occupy a single space.

From the 1960s, other design experiences questioned the hierarchical order rooted in the room as a space unit: among them, the villa 'La Scala' designed by Vittoriano Viganò for André Bloc, built in Italy at Portese sul Garda (Brescia) in 1958, can be considered a milestone. There are only horizontal boundaries marked by the daring reinforced concrete slabs which overhang on Garda Lake. There are no walls, but a thin glazed skin which is just a climatic frontier and virtually sets no difference between indoor and outdoor space. The open plan arrangement makes the interior space fluid and fleeting, and this concept is highlighted as such by the long and amazing stairs that follow a slope leading forty meters down to the lakeshore (*Domus*, 1959, p.351). Apart from the service area clustered in a container, the differences between the functional areas are suggested by ephemeral

partitions, such as the Venetian blinds hanging from the ceiling (Ottolini, 2011, p. 54).

The inhabitant's body gets spatial value because he is one of the protagonists in the system of perceptual and topological relationships created by the relationship between architecture, furniture, and landscape. Removing fixed partitions changes the way space is touched and seen; moreover, the relationships of distance and proximity between the human body and the architectural space make them extremely elastic. The space in turn becomes an 'amniotic fluid' in which the body experiences dilations, compressions, cavities, convexities, edges, as well as vertical and horizontal planes (Vitta, 2008, p. 99).

The room breakdown: the third act

Fig. 7. Daniel Chenut: Hypothesis for a contemporary Habitat 1959. The same apartment changes according to different family life periods

While in the examples quoted above the architect is always the person that decides on the structure of the space, he progressively leaves a pretty large degree of freedom to the inhabitants. In later lines of research the space arrangement has been achieved through adaptability and flexibility. In the 1960s, many architects designed apartments with increasingly flexible domestic spaces to quickly fulfill the users' changing needs. The form of the living space no longer depends by the composition or the arrangement; technology is the main issue that can affect the space. At least, this is what one can infer looking at the Daniel Chenut's project 'Hypothesis for a contemporary habitat' (1959-60): the dwellings are designed with a high degree of flexibility as everything can be moved, regardless of whether it is a partition, a piece of furniture, or a sanitary block. The horizontal load-bearing structure is a steel girder frame, supported by concrete pillars, through which the building installations run. In this way, the sanitary items can be moved and this allows to overcome the main obstacle regarding flexibility (Chenut, 1968).

Fig. 8. Cini Boeri. House in the Wood, Usmate, 1969

The space arrangement follows a modular pattern clearly inspired by Le Corbusier but what matters is the dynamic space concept in which the

man acts with movement and glances (Ottolini, 1993, p. 199). Habalos & Herreros in the unbuilt project for the contest 'Housing and City' for the Barcelona Diagonal designed a high-rise slab building with gallery access open space apartments in which there were sanitary blocks which were free to move, which was an analogy to Chenut's project. In both cases, the house is a container space set by the envelopes, and what makes the domestic space are the object properties (Lucarelli, 2015).

Cini Boeri developed a different, more realistic way of overcoming the limits of fixed partitions in the villa at Osmate in northern Italy (Zevi, 1972, pp. 297-301). The house is not arranged via the rooms, but through 'spatial areas' created as if they were niches 'dug' in the wall perimeter. The latter becomes an inhabited wall in which the rooms are defined by impalpable limits consisting of nooks and small offsets in the floor's height. The sleeping area for parents and for children can be opened and closed with sliding walls that allow these spaces to be connected to the other rooms. There is a tendency to make the transition from private to collective areas a free choice; for this reason all the rooms overlook the common areas.

There were many other attempts, most of which not built, to design domestic spaces that would remove the physical partitions. Some of them definitely abandon the field of architecture and go into the industrial design, like the modular furniture system by Giannantonio Mari (1972) or the mobile wall modular system by Alessandro Bini (1983) (Ottolini, 1993, p. 271).

Tatjana Schneider and Jeremy Hill carried on research work at the University of Sheffield giving a full detect of the project designed on the basis of flexibility. The authors discover recurrent types of flexibility categorised according to the possibility for users to modify in a more or less relevant way the internal partitions. Sometimes the house is just raw space in which case it is necessary to cope with self-construction; in other cases an overabundant space is offered in order to leave the opportunity to apply future expansions. An example is the multi-storey apartment house designed in Germany by Brandluber and Kniess (1999) (Schneider, 2007, p. 117).

Conclusions

The house is a 'system of places' and their character of permanence results both from the relationships between the spaces and their individual properties. The overall figurative value is characterized by the relationship between the autonomy of the various singularities (rooms, spatial areas, or

distribution apparatus as will be seen later) and the whole unit (an apartment or a building).

Moreover, whether space turns into a place depends on the inhabitants recognizing themselves in those spaces. This happens for many reasons, but we can argue that they mould themselves into the interiors, thus making the change of the abstract space into a 'place to be' (Schulz, 1985).

So, architecture 'makes' space by setting the limits (walls, floor, ceiling), giving them a shape, and establishing how they can be crossed; it becomes 'domestic' when an interaction is triggered between the designer and the anonymous or known user. The intention, expressed by the designer, interplays with the practices of space use, implemented by the inhabitants. The boundaries of this intersection are determined by the freedom that the designer leaves to the inhabitants; it can be very limited, as happens in the case of the houses in which the partitions are rigid and the spatiality is strongly hierarchical, intermediate - as is the case in mobile partitions - or almost absolute, as it happens in the case of the raw space in which the inhabitants physically build the interiors, getting a custom-made home.

Space is never established only by the means of the project but also by a relationship between body, mind, and design. The project does not end with the construction of the house but continues over time through the process of appropriation of the space, which is similar to the evolution of a language that remains alive and can undergo change when it is spoken, practiced, and when it travels (Teyssot, 1986, p. 26). 'In short, space is a practised place' (De Certeau, p. 117).