

# Przestrzenie różnicy.

## Modernizm, postmodernizm i dekonstruktywizm w architekturze (próba definicji)

Cezary Wąs

### Wstęp

Tworzenie definicji wydaje się być właściwe przede wszystkim twórcom podręczników. Z drugiej jednak strony w pisarstwie filozoficznym istnieją – jak chociażby w „Dociekaniach filozoficznych” Wittgensteina – przemyslenia na temat budowania definicji, które prowadzą do pożytecznych jej zastosowań<sup>1</sup>. Dobrze znana historykom sztuki „alternatywna definicja sztuki” Tatarkiewicza wydaje się być oparta właśnie na zaleceniach Wittgensteina budowania definicji w oparciu o charakterystyczne przykłady tworzące znaczenie danego terminu. Metoda taka może być szczególnie użyteczna w odniesieniu do współczesnych zjawisk artystycznych, których liczne nazwy obejmują bardzo zróżnicowaną materię historyczną. Doskonałym tego przykładem mogą być trzy najczęściej używane w epoce współczesnej pojęcia stylowe: modernizm, postmodernizm i dekonstruktywizm. Znaczenie każdego z tych pojęć zmieniało się historycznie i uzyskiwało bardzo różne definicje w pracach teoretycznych. Zmieniały się także desygnaty wiązane z każdym z wymienionych określeń. Zbudowanie w takiej sytuacji niewzbudzającej zastrzeżeń prostej definicji wydaje się trudne do przeprowadzenia. Możliwe jest jednak przypomnienie o niektórych dotychczasowych definicjach i stosowanych przez teoretyków paradygmatycznych przykładach stanowiących desygnaty danych pojęć. W stosunku do zaleceń Wittgensteina różnica w podjętych tu rozważaniach polegałaby na traktowaniu stosowanych dotąd definicji jako równowartych z ich historycznie przyjętymi desygnatami.

il. 1 Frank O. Gehry, Vlado Milunić, „Tańczący dom”, 1996, Praga. Fot. Richard L., flickr.com



<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1972. Ponieważ na książkę składa się kilkaset fragmentów układających się w krótsze lub dłuższe ciągi poświęcone kwestiom pojmowania znaczeń czy rozumienia słów, dlatego trudno wskazać konkretny fragment pracy Wittgensteina, który bezpośrednio odnosiłby się do sformułowanego wyżej twierdzenia. Jak napisał sam autor: „Zawarte w niniejszej książce uwagi filozoficzne są niejako zbiorem szkiców plenerowych, które powstały podczas długich i zawiłych wędrowek”, s. 4.



Godne uwagi i zarazem popularne definicje trzech ważnych w XX wieku obszarów zjawisk artystycznych koncentrowały się najczęściej na kilku kwestiach:

**po pierwsze** na zagadnieniu możliwości traktowania architektury jako nośnika znaczeń,

**po drugie** na roli architektury w kształtowaniu określonego porządku społecznego (w tym również właściwych sposobów organizacji przestrzeni miejskiej),

**po trzecie** na wskazaniu charakterystycznych form danego stylu,

**po czwarte** na stosunku do roli techniki w życiu współczesnych społeczeństw,

**po piąte** na stosunku do tradycji,

**po szóste** na rynkowej pozycji architekta i architektury (w tym stosunku do klienta).

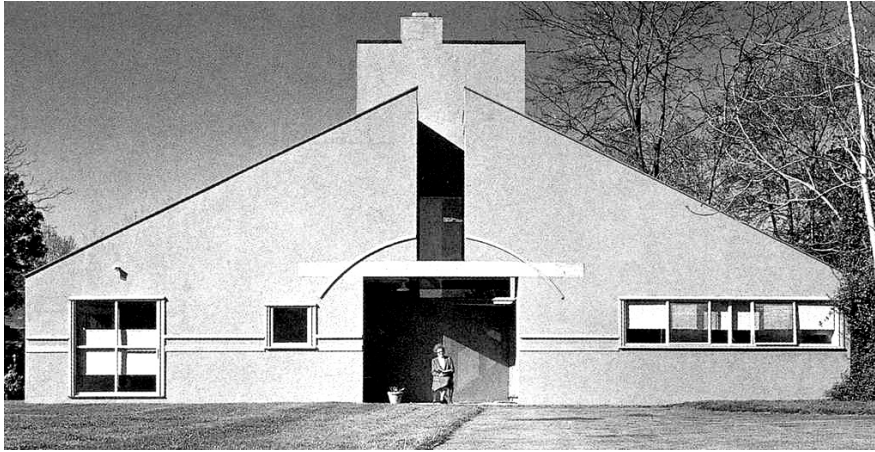
### **Kwestia znaczeń**

Twierdzenie, że nagie formy architektury modernistycznej pozbawione są wartości symbolicznych, jest błędne. Występowała jednak ważna różnica między treściami, których nośnikiem były bogate zestawy dekoracji w architekturze historyzmu czy późnego historyzmu, a treściami, które wyrażane były przez geometryczne formy awangardowego modernizmu. Treści architektury historyzmu były na ogół bardziej „partykularne”, dotyczyły konkretnych okoliczności, związanych z daną budowlą. Treści architektury modernistycznej były znacznie bardziej „uniwersalne”, motywowane chęcią wypowiedzi o charakterze współczesności, a zwłaszcza roli techniki jako wyróżnika nowoczesności. W powszechnym odbiorze architektury modernistycznej dominował jednak pogląd, że jest ona wyzywająco pozbawiona znaczeń, skupiona na wartościach użytkowych, określonych materiałach (beton, stal, szkło) i konstrukcjach. Jedną z przyczyn takich poglądów był fakt, że niektórzy historycy architektury, jak przykładowo Pevsner czy Kaufmann, sprowadzali modernizm do purystycznych form, akcentując głównie ich wartości estetyczne, a nie symboliczne. Kolejnym źródłem przekonań o treściowym ubóstwie modernizmu był fakt, że symbolizm modernizmu – skupiający się na przekazywaniu treści „Zeitgeistu” – miał ograniczony charakter w porównaniu z bogactwem znaczeń architektury historyzmu. Mimo wzmiankowanych zastrzeżeń doszło zatem do przerwania tradycji wiązania form architektury z niekiedy wysoce specyficznymi okolicznościami powstania dzieła architektury.

Stanowisko, jakie zajęli twórcy architektury postmodernistycznej w kwestii przekazywania przez architekturę zorganizowanych treści, wyraźnie odróżniało ich od poprzedników. Zdaniem wielu z nich, architektura powinna informować odbiorców o swym przeznaczeniu i podkreślać ciągłość pewnych typów budowli. Dom, jaki wybudował Robert Venturi dla swej owdowiałej matki, operował skosami dachu niemal jak w prymitywnym wizerunku domu nakreślonym ręką dziecka [il. 2]<sup>2</sup>. Ten sam architekt na fasadzie domu



<sup>2</sup> Stanislaus von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown: *Buildings and Projects*, Rizzoli International Publications, New York 1987, s. 244–246.



il. 2 Robert Venturi, Vanna Venturi House, 1962, Chestnut Hill.  
Fot.: Office of Venturi and Rauch



il. 3 Robert Venturi, John Rauch, Guild House, 1960–1965, Filadelfia.  
Fot. George Pohl, vsba.com [Venturi, Scott Brown and Associates]

starców umieścił połączoną atrapę anteny telewizyjnej, dookreślając główne zajęcie mieszkańców budynku [il. 3]<sup>3</sup>. Nie wszystkie treści przekazywane przez architektów tego kierunku były podobnie jednoznaczne. Budynek siedziby AT&T w Nowym Jorku autorstwa Philipa Johnsona przypomina oparcie krzesła Chippendale'a lub stojący zegar szafkowy, ale jego wygląd nie informuje o charakterze firmy, którą reprezentuje [il. 4]<sup>4</sup>. Charlesa Moore'a Piazza d'Italia w Nowym Orleanie [il. 5] zawiera wprawdzie liczne odnośniki do Włoch, ale w niemal podobnym stopniu, w jakim plac miał zaspokajać potrzeby posiadania wyróżniającego miejsca przez mieszkańców włoskiego pochodzenia, był on przejawem prywatnych fascynacji architekta willą Hadriana w Tivoli<sup>5</sup>. Niejednoznaczności w treściach przekazywanych przez dzieła architektów wczesnej fazy postmodernizmu nie zaprzeczają jednak postulatami późniejszych twórców i teoretyków, którzy domagali się kształto-



<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 282; Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2004, s. 43.

<sup>4</sup> Robert A. M. Stern, Raymond Gastil, *Modern classicism*, Thames and Hudson, London 1988, s. 84; Leland M. Roth, *American architecture: a history*, Westview Press, Boulder 2001, s. 497.

<sup>5</sup> David Littlejohn, *The life and work of Charles W. Moore*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1984, s. 259; Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. Barbara Gadomska, Warszawa 1987, s. 125–126; Vincent Joseph Scully, *Modern architecture and other essays*, Princeton University Press, Princeton 2005, s. 231.

il. 4 Philip Johnson, Budynek siedziby AT&T (obecnie Sony Building), 1984, Nowy Jork. Fot. David Shankbone, za: Wikipedia



wania architektury jako struktury narracyjnej, czy osiągnięciu przez wygląd dzieł wartości metaforycznych, symbolicznych lub poetyckich. W zrealizowanych dziełach przekaz treści miał charakter niekiedy bardzo jednoznaczny, czego przykładem może być chociażby restauracja rybna w japońskim mieście Kobe, projektu Franka Gehry'ego, która przybrała kształt ogromnej ryby [il. 6]<sup>6</sup>. Tego rodzaju architektoniczne fantazje rezygnowały z właściwej modernistom powagi i elitaryzmu, a stawały się przejawem charakterystycznego dla postmodernistów odwoływania się do gustów zwykłych ludzi. Możliwości architektury postmodernistycznej nie wyczerpywały się na posługiwaniu się prostymi skojarzeniami. Niekiedy odwołania dotyczyły symboli religijnych (jak neolityczne spirale w dziełach Makovecza), wzorców



<sup>6</sup> Christina Haberlik, *50 Klassiker Architektur des 20. Jahrhunderts, Die wichtigsten Bauwerke der Moderne*, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2005, s. 237; Matteo Vercelloni, Silvio San Pietro, Paul Warchol, *New restaurants in USA & East Asia*, L'Archivoltto, Milano 1998, s. 69.



architektury dawnej (jak klasycyzujące skrzydło National Gallery w Londynie projektu Venturiego) czy regionalnej (jak nawiązujące do tradycyjnego egipskiego budownictwa budowle Abdula El-Wakila). Wbrew wyraźnym niekiedy intencjom nadawców treści przekazów pozostawały niezrozumiałe dla odbiorców, co w swych krytykach podjęli dekonstruktywiści.

W filozofii dekonstruktywistycznej pogląd o tym, że sens pojedynczego dzieła jest „wielkościowy”, odgrywa ważną rolę. Równie ważne jest spostrzeżenie, że w każdym dziele istnieją wewnętrzne napięcia i sprzeczności, które po ujawnieniu uniemożliwiają rekonstrukcję dzieła jako całości. Te i cały szereg podobnych myśli prowadzą do ogólniejszej konstatacji, że funkcjonowanie dzieła jako jednoznacznego komunikatu jest mitem. Szczególnie w silnie pluralistycznych społeczeństwach niemożliwe jest stworzenie przekazu, który osiągnąłby poziom powszechnej zrozumiałości. Kultura „fragmentu” była już właściwa postmodernistom, podobnie jak dostrzeżenie rozpadu wielkich idei organizujących życie społeczne, jednak w filozofii Derridy idea całości została unicestwiona na poziomie metafizycznym, czego skutkiem było wręcz apokaliptyczne wieszczenie o braku możliwości jakiegokolwiek społecznej komunikacji. Architekci zainteresowani filozofią Derridy świadomie rezygnowali z tworzenia struktur narracyjnych, zwracali natomiast silniej uwagę na autoreferencyjność swoich wytworów. Sensy osiągnięte przez poszczególne dzieła wynikały nie tyle z ich odniesień do pewnych zespołów idei czy poglądów, lecz przez odniesienia do innych dzieł. Takie podejście

il. 5 Charles Moore, Piazza d'Italia, 1978, Nowy Orlean. Fot. Nicolas Larchet, flickr.com



il. 6 Frank O. Gehry, Restauracja rybna, 1986–1989, Kobe, Hyogo, Japonia. Fot. Wikipedia

nie osiągnęło właściwie nigdy stanu czystego i dzieła, które w zamierzeniu silnie dystansowały się od narracyjności (Parc de la Villette Tschumiego, pomnik Pomordowanych Żydów Europy Eisenmana czy Muzeum Holocaustu Libeskinda), opatrywane były przez samych twórców znaczeniami pochodzącymi spoza ścisłej autonomii form architektonicznych. Artystyczne „wnętrze” i ideowe „zewnątrze” wchodziły jednak w dające się odczytać interakcje, treści budowanych przekazów były jednak ściśle uzależnione od założeń przyjętych przez twórców dzieł. Ujawniało to specyficzną wartość budowli zaprojektowanych przez architektów nurtu dekonstrukcji, polegającą na zależności treści przekazu od precyzyjnie sformułowanych wypowiedzi teoretycznych. Zwłaszcza Eisenman i Tschumi zasłynęli jako twórcy wysublimowanych wypowiedzi teoretycznych, które wyjaśniały sensy ich prac.

### **Spoleczne uwikłanie architektury; teorie urbanistyczne**

Lewicowość zarzucano architekturze modernistycznej już od czasów rewolucji w Rosji, być może jednak w tym zestawieniu lewicowości i modernizmu za kategorię nadrzędną uznać należy ideowy modernizm. Wówczas to nie modernizm byłby lewicowy, lecz lewicowość byłaby jednym z przejawów modernizmu. Modernizm, jeśli zdefiniować go jako przede wszystkim kult rozumności, w logiczny sposób objawiałby się zarówno w polityce, jak również w sztuce lekceważeniem tradycji, poszukiwaniem najbardziej efektywnych rozwiązań, radykalną świeckością i przedkładaniem racji ogólnych nad racjami cząstkowymi. Wyraźnym *iunctim* między postawami modernistycznymi w polityce i sztuce była sprawa zasadniczej przemiany społecznej, jeśli nie wręcz cywilizacyjnej. „Nowe czasy” wymagały rewolucji społecznej, której narzędziem mogła być tak samo polityka, jak architektura. Na bardziej realnym poziomie tak formułowanych wymagań architektura podejmowała się rozwiązywania wielkich problemów społecznych, do których już od połowy XIX wieku zaliczano brak mieszkań dla szybko powiększających się populacji miast. Budowała słynnych modernistycznych osiedli mieszkaniowych w Stuttgarcie (Weissenhof, 1927), Karlsruhe (Dammerstock, 1929), Pradze (Baba, 1932), Brnie (Nový Dům, 1928), Wrocławiu (Wuwa, 1929), Zurychu (Neobühl, 1931) oraz w długim szeregu innych miast nie jest więc świadectwem lewicowych przekonań ich twórców, lecz nawet próbą uniknięcia rewolucji społecznej przez eliminację najbardziej dokuczliwych skutków przeludnienia. Społeczne uwikłanie architektury modernistycznej wynikało z charakterystycznych dla ideowego modernizmu prób rozwiązania pewnego problemu przez odgórne, silnie zracjonalizowane działania w dużej skali. Błędne jest jednak przekonanie, że postmodernistyczni krytycy architektury modernistycznej byli „aspoleczni” i obojętni na problemy o bardziej powszechnym charakterze.

Postmodernistyczni architekci nie stwarzali rozwiązań o wielkiej skali, ale reagowali na błędy w rozwiązaniach urbanistycznych typowych dla modernizmu. Zdaniem Charlesa Jencksa pierwszą taką reakcją było po prostu



zburzenie słynnego modernistycznego osiedla zbudowanego według najbardziej postępowych idei CIAM-u. Jak ujął to w często później cytowanych słowach Jencks: „Architektura modernistyczna umarła w St. Louis w stanie Missouri 15 lipca 1972 roku, o godzinie 15.32 (mniej więcej), kiedy to niesławne osiedle Pruitt-Igoe, a raczej kilka jego wielkopłytowych bloków, otrzymało końcowy *coup de grâce*, za pomocą dynamitu”<sup>7</sup> [il. 7]. Krytyka nie zawsze była aż tak burząca, ale również ta zawarta w książkach *The Death and Life of Great American Cities* (1961) Jeane Jacobs czy *Learning from Las Vegas* (1972) Venturiego i Denise Scott Brown skierowana była przede wszystkim przeciwko modernistycznym zasadom urbanistycznym<sup>8</sup>. Postulaty krytyków kierowały się niekiedy ku mało realnym zaleceniom uwzględniania w projektowaniu opinii przyszłych użytkowników, ale mówiły też o znaczeniu organicznego rozwoju, indywidualizacji projektów oraz znaczeniu struktur narracyjnych dla uzyskiwania efektu utożsamiania się użytkownika z architektonicznie opracowanym miejscem. Projektowanie wielkich osiedli zastąpione zostało tworzeniem mniejszych zespołów mieszkaniowych uwzględniających w obszarze form i dekoracji gusta przeciętnych użytkowników. Grupy takich nowych osiedli na obrzeżach miast tworzą obecnie chaotyczne skupiska pozbawione charakteru miasta o uporządkowanym planie przestrzennym. Twórczość dekonstruktywistów jest w pewnym stopniu odpowiedzialną na skutki postmodernistycznych zaniechań.

Wśród głównych architektów związanych swego czasu z nurtem dekonstruktywizmu nie występują właściwe modernistom dążenia do wszechwładnego planowania w wielkiej skali, ale wyraźnie zaznacza się charakterystyczny w środowisku nowoczesnych architektów klimat nastawień eksperckich i przedkładanie zawodowej wiedzy ponad wszelkie tradycje, przyzwyczajenia czy drobiazgowo sugestie inwestorów. Dekonstruktywizm byłby wprawdzie zatem częściowym powrotem do postaw modernizmu, ale między tymi nurtami występują dające się uchwycić różnice. Można je wykazać na przykładzie twórczości Rema Koolhaasa, który wśród głównych przedstawicieli dekonstruktywizmu objawiał największe zainteresowanie teoriami urbanistycznymi. Koolhaas niekiedy bardzo bezpośrednio odwoływał się do mistrzów modernizmu, zwłaszcza do form charakterystycznych dla Mies van der Rohego. Podobnie jak jego słynny protagonista, tak Koolhaas z upodobaniem stosował podział przestrzeni budowli na platformy połączone niekiedy rampami czy duże, przeszklone elewacje. W jego teorii miasta uwidacznia się jednak poważna różnica. Koolhaas zafascynowany jest gęstością i wielofunkcyjnością przestrzeni miejskiej i zamiast – jak głoszą to zasady sformułowane pod wpływem Le Corbusiera – rozdzielać przestrzenie miejskie według ich funkcji, łączy klimaty właściwe wielkim miastom z organizacją wewnątrz budynków. To, co miało być rozdzielone, interesuje Koolhaasa jako coś, co warto ocalić, stąd jego budowle wypełnione są przestrzeniami o bardzo zróżnicowanym przeznaczeniu, połączonymi traktami o powikłanych kierunkach.

Przypisywanie architekturze koneksji ze światem polityki rzadko kiedy bywały tak dosadne jak w przypadku Hannesa Meyera, który podczas pobytu w Bauhausie jawnie głosił hasła komunistyczne, a w latach 1930-1936



<sup>7</sup> Charles Jencks, *op. cit.*, s. 9; Peter Geoffrey Hall, *Cities of tomorrow: an intellectual history of urban planning and design in the twentieth century*, Blackwell Publishers, Oxford 2004, s. 256-260; Alvin Rabushka, William G. Weissert, *Caseworkers or police?: how tenants see public housing*, Hoover Institution Press, Stanford University, Stanford 1977, s. 15-20.

<sup>8</sup> Robert Cervero, *The transit metropolis: a global inquiry*, Island Press, Washington 1998, s. 87; Simon Parker, *Urban theory and the urban experience: encountering the city*, Routledge, London 2004, s. 79.



z powodzeniem kontynuował swoją praktykę wykładowcy w stalinowskiej Moskwie. Silne związki tych dwóch rodzajów aktywności można odnotować w rosyjskim konstruktywizmie. Wypada jednak stwierdzić, że nawet w przypadku omówionych wyżej zagadnień budowy osiedli mieszkaniowych czy teorii urbanistycznych związki tego rodzaju bywają trudne do zdefiniowania. Podobnie trudno wykazać związki postmodernistycznych architektów z politycznym konserwatyzmem, a sugestie o ich istnieniu wysuwali w formie zarzutów przede wszystkim lewicowi krytycy<sup>9</sup>. Postmodernistyczne teorie urbanistyczne, w tym zwłaszcza wypowiedzi Roberta Kriera, przykładały wielką wagę do ciągłości w projektowaniu miast i akcentowały wartość tradycyjnych układów miejskich, lecz bez odwoływania się do polityki jako środka realizacji swych celów. Również w przypadku zwolenników dekonstruktywizmu zachowana była duża autonomia między światem architektury a jej społecznym kontekstem. Bernard Tschumi przyznawał się do „dziecięcej choroby lewicowości”, podobnie jak wielu innych francuskich artystów i myślicieli jego pokolenia, ale w jego twórczości potrzeba rewolucji społecznej zastąpiona została przez wywracanie pojęć, polemikę z tradycyjnymi założeniami i poszukiwanie radykalnej inności. Zakres tych działań wydaje się ograniczony wyłącznie do środowisk związanych z architekturą. Twórcy dekonstruktywistyczni nierzadko ujawniają w swych wypowiedziach olbrzymią orientację w problemach społecznych, nawet na poziomie globalnym, lecz ich kontrowersyjne stanowiska drażnią wyłącznie oponentów z wąskich kręgów specjalistów w zakresie architektury i urbanistyki.

il. 7 Minoru Yamaski, Osiedle Pruitt Igoe, 1955, częściowo wyburzone w 1972 r. Fot. aliciapatterson.org, za: Wide World



<sup>9</sup> Mary McLeod, *Architecture and politics in the Reagan era: from postmodernism to deconstructivism*, [w:] K. Michael Hays (red.), *Architecture theory since 1968*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1998, s. 680.



il. 8 Frank O. Gehry, Muzeum Guggenheima, 1993–1997, Bilbao. Fot. Wikipedia

Usiłowania opisanego społecznego tła architektury prowadzą do konkluzji, że różnice między omawianymi nurtami najsilniej ujawniają się na poziomie podejmowanych zadań. Moderniści budowali osiedla mieszkaniowe, ponieważ w latach dwudziestych i trzydziestych masowe budownictwo stało się problemem społecznym, którego rozwiązaniem wydawały się tanie budynki o konstrukcjach żelbetowych. Postmoderniści skupili się na pojedynczych obiektach, ponieważ w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawiło się zapotrzebowanie na wyróżniające się w otoczeniu dzieła architektury, a ich twórcy nie chcieli już – tak jak ich poprzednicy – być głównie inżynierami, lecz raczej artystami. Dla architektów nurtu dekonstrukcji ważne jest natomiast badanie relacji między obiektem i otoczeniem. W efekcie powstawały budowle, które unikały zarówno agresywnego kontrastu (właściwego rozwiązaniom w duchu modernizmu), jak również prostego wtapiania się w otoczenie (ku czemu skłaniali się postmoderniści). Słynne prace dekonstruktywistów wytwarzały urbanistyczny kontekst czy wzmacniały wartość miejsca przez złożony dyskurs z otoczeniem. Wybitnym przykładem poważnego wpłynięcia na charakter miejsca jest Muzeum Guggenheima w Bilbao projektu Franka Gehrego [il. 8]<sup>10</sup>. Dużych rozmiarów ekspresyjna budowla w zdegradowanym przemysłowym otoczeniu była początkiem eleganckiej dzielnicy, która zastąpiła wcześniejszą portową zabudowę. Przypadek muzeum w Bilbao jest prawdopodobnie najbardziej spektakularny, ale inne

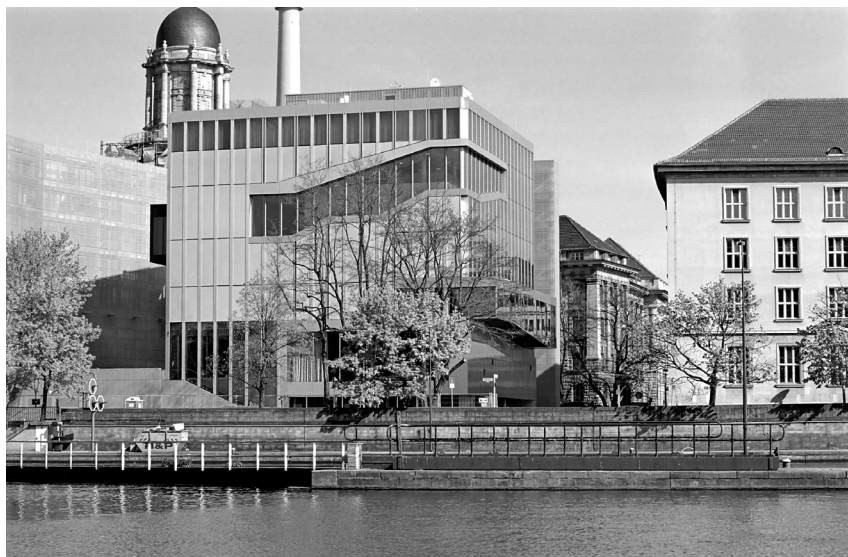


<sup>10</sup> Kurt Walter Forster (tekst), Ralph Richter (fotografie), Frank O. Gehry, *Guggenheim Bilbao Museoa*, Edition Axel Menges, Stuttgart 1998.

budowle dekonstruktywistów w zbliżony sposób interweniują w otoczenie: szklane skrzydło na dachu XIX-wiecznej kamienicy w Wiedniu projektu grupy Coop Himmelb(l)au [il. 9]<sup>11</sup>, praski „Tańczący dom” Gehry’ego również w otoczeniu XIX-wiecznej zabudowy [il. 1]<sup>12</sup> czy zaprojektowana przez Koolhaasa ambasada Holandii nad brzegiem Sprewy w Berlinie [il. 10]<sup>13</sup> stały się symbolami żywotności historycznych dzielnic miast.

— il. 9 Coop Himmelb(l)au, Dach kancelarii adwokackiej, Falkenstrasse, Wiedeń, 1983–1988. Fot. Rufus Knight, flickr.com

— il. 10 Rem Koolhaas, Ambasada Holandii, 2003, Berlin. Fot. Michel Schaaap, flickr.com



### Właściwości formalne

Badanie społecznych korzeni czy też ideowych podstaw pewnych nurtów w sztuce nie usuwa potrzeby klasyfikacji form, które wyłania artystyczna praktyka. Dla licznej grupy historyków awangardowego modernizmu w architekturze niemal nie pozostawiała wątpliwości predylekcja modernistów do form geometrycznych (głównie prostopadłościanów), gładkich, pozbawionych ozdób i komponowanych ze sobą poprzez przenikanie bądź scalanie dodatkowymi łącznikami. Egzemplaryczny charakter posiada w tym względzie zabudowa Bauhausu w Dessau [il. 11]. Wyłom w tym zestawie form przyniosły dzieła m.in. Alvara Aalto czy Hugo Häringa, którzy wprowadzili formy bardziej obłe o organicznym charakterze. Kolejną zmianę stanowiło pojawienie się w latach sześćdziesiątych XX wieku architektury brutalistycznej, która sięgnęła do tradycji architektury niemieckiego ekspresjonizmu. Mimo różnych innowacji architektura modernistyczna pozostała obszarem dominacji kąta prostego i płaskich powierzchni. Zestaw formuł oparty o te zasady pozwalał na ekonomikę projektowania i budowania, jednak w zrealizowanych obiektach użyteczność i wygoda pozostawały niekiedy tylko niezrealizowanymi postulatami. Inżynierskie podejście do architektury wykorzeniało ją z licznych tradycji formalnych i pozbawiało bogactwa walorów estetycznych.



<sup>11</sup> Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, *Coop Himmelblau. Ein Dachausbau*, „Bauwelt” 76, 1985, 6/7, s. 239–240; Christian W. Thomsen, *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, duMont Buchverlag, Köln 1991, s. 82–85; Peter Noever, (red.), *Architecture in transition: between deconstruction and new modernism*, Prestel-Verlag, Munich 1991, s. 23–25.

<sup>12</sup> Simonetta Carbonaro, *Der tanzen-de Palast: Frank O. Gehry und seine Begegnung mit Vlado Milunic in Prag. Text und Interviews*, „Deutsche Bauzeit-schrift”, 1996, 9, s. 93–97; Josef Pesch, Frank Gehrys „Ginger and Fred” in Prag, „Kunst & Kultur”, Juni/Juli/August 1997, s. 14–17 (wersja internetowa opracowana przez Henriego Achtena: lava.ds.arch.tue.nl/gallery/praha/tgehryjp.html); Irena Fialová (red.), *Tančící dům; Ginger a Fred; Frank Gehry, Zlatý Řez*, Praha 2003; Paul Spencer Byard, *The architecture of additions: design and regulation*, W. W. Norton & Co., New York 1998, s. 166.

<sup>13</sup> Francois Chaslin (tekst), Candida Höfer (fotografie), *The Dutch embassy in Berlin by OMA / Rem Koolhaas*, NAI Publishers, Rotterdam 2004.

il. 11 Walter Gropius, Bauhaus, 1925–1926, Dessau. Fot. Hans Munk, flickr.com



Po wielu dziesięcioleciach ascetycznych praktyk modernistów ograniczających się do wykorzystywania estetycznych walorów materiałów i konstrukcji postmoderniści architekci z dużym entuzjazmem powrócili do stosowania aplikowanych dekoracji. Do zbioru sposobów zdobienia budowli powrócili przede wszystkim dekoracje charakterystyczne dla dawnych stylów: ceglane wykładziny elewacji zewnętrznych przypominające budowle gotyckie, klasycyzujące kolumny i portyki, barokowe woluty oraz ozdoby charakterystyczne dla budownictwa regionalnego. Często stosowaną dekoracją były też formy zaczerpnięte z rosyjskiego konstrukttywizmu: wykonane z agresywnie wyglądających metalowych konstrukcji daszki, sterczyny oraz cały szereg dalszych, trudnych do zdefiniowania elementów pozbawionych strukturalnego znaczenia. Przykładem nowego zastosowania dekoracji, który wzbudził szacunek nawet u filozofa, była Neue Staatsgalerie w Sztutgarcie projektu Jamesa Sterlinga [il. 12]<sup>14</sup>. Brytyjski architekt potrafił w tej muzealnej budowli bez dysonansu użyć egiptyzująco-klasycyzujących form w duchu Schinkla w połączeniu z przeskalowanymi metalowymi podporami i barierami inspirowanymi konstrukttywizmem. Formuły obu stylów potraktowano z dużą przesadą, co zwiększyło ich dekoracyjne walory. Gzymsy budowli otaczających rotundę wyginają się w sposób robiący duże wrażenie również na widzu niezorientowanym w historii architektury. Podobnie potężne konstrukcje podtrzymujące skromny szklany daszek nad wejściem objawiają się jako przede wszystkim industrialne dekoracje.

Inspiracje rosyjskim konstrukttywizmem, a zwłaszcza ekspresyjnym potencjałem metalowych konstrukcji odegrały także ważną rolę w twórczości czołowych dekonstruktywistów: Zahy Hadid, Rema Koolhaasa czy Bernarda Tschumiego. Potężne metalowe kątowniki pojawiają się szczególnie często w dziełach zespołu Coop Himmelb(l)au: kancelarii adwokackiej



<sup>14</sup> **Wolfgang Welsch**, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. Roman Kubicki, Anna Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 164–169; **Witold Rybczyński**, *The look of architecture*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 31; **Douglas Crimp**, (tekst), Louise Lawler (fotografie), *On the museum's ruins*, MIT Press, Cambridge 1995, s. 282 (tekst), 283 (fotografia).



il. 12 James Stirling, Neue Staatsgalerie, 1977–1984, Sztuttgart. Fot. Tim Brown (Atelier FLIR), flickr.com

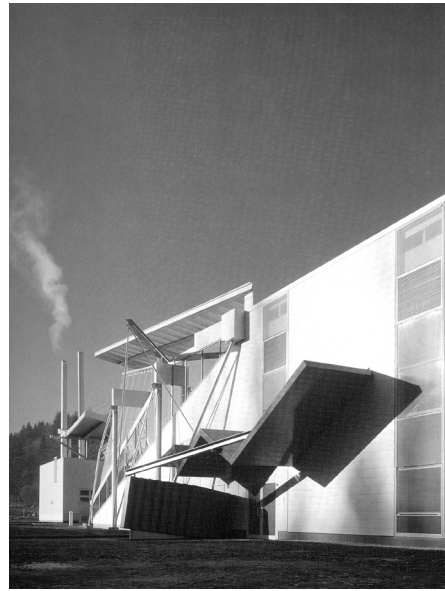
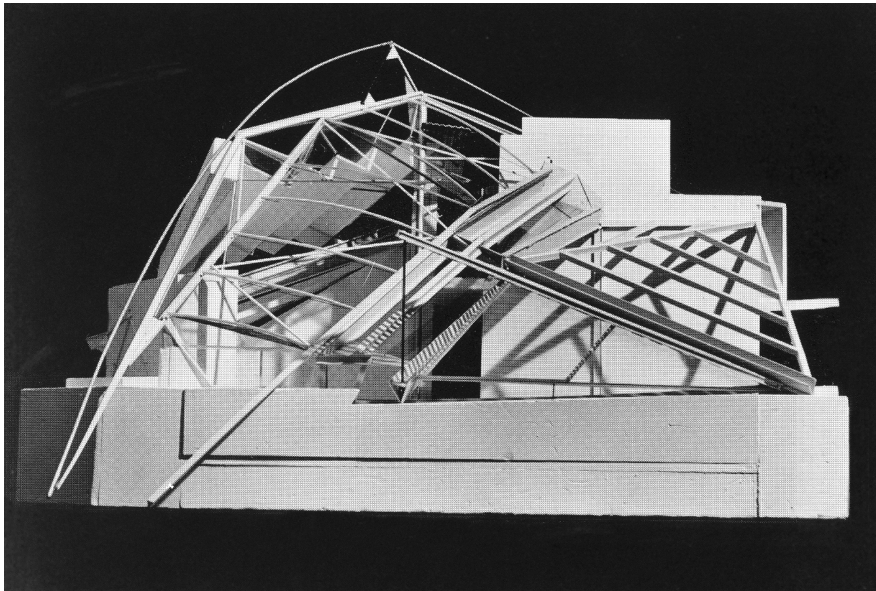
w Wiedniu [il. 13]<sup>15</sup>, fabryce Funderwerk 3 w St. Veit [il. 14]<sup>16</sup> czy budynku kinowym w Dreźnie [il. 15]<sup>17</sup>. Gdzie jednak należy upatrywać różnicy? Polega ona prawdopodobnie na tym, że bogate gry formalne dekonstruktywistów nie są celem, lecz objawem skomplikowanych założeń teoretycznych, w których punktem wyjścia jest każdorazowo polemika z określoną grupą tradycyjnych założeń. Efektem badawczego namysłu nad dotychczas przyjmowanymi rozwiązaniami relacji między funkcją i formą czy też składnikami witruwiańskiej triady jest dość często zachwianie tym, co uchodziło za pewne i ostatecznie ustalone. Poruszone i zdestabilizowane struktury dekonstruktywistów są zobrazowaniem przemysłów, które ujawniły błędy lub ukryte napięcia w tradycyjnych zasadach. Dekonstruktywiści estetyzują konflikt czy niezgodność składników, czego wyrazem zewnętrznym stają się konstrukcje budowane na granicy stabilności, pofragmentaryzowane i nieciągłe. Podobieństwo z rosyjskim konstruktywizmem wynika ze zbliżonego w obu kierunkach krytycznego podejścia do starych zasad, nie zaś z naśladowania budowli Mielnikowa, Tatlina czy Leonidowa. Pozytywny



<sup>15</sup> Por. przyp. 11.

<sup>16</sup> **Coop Himmelblau**, *Dächer Flieger, Kamine tanzen - Funder Werk III - eiene Fabrik 1988-1989*, „Bauwelt”, 80, 1989, 26, s. 1262-1267; **Kaye Geipel**, *Himmelhoch. Funderwerk 3 in St. Veit / Glan, Österreich*, „Deutsche Bauzeitung”, 124, 1990, 5, s. 28-35; JFP., *Lignes de froce, Funder Factory 3*, „Techniques & Architecture”, 1989, 10, s. 139-141; **Degenhard Sommer**, (red.), *Industriebau: Radikale, Umstrukturierung, Praxisreport*, Birkhäuser, Basel 1995, s. 142.

<sup>17</sup> **Wolfgang Bachmann**, *UFA-Palast „Kristal” in Dresden*. **Coop Himmelb(l)au**, „Baumeister”, 95, 1998, 8, s. 46-54; **Jens Willebrand**, *Lichtburg UFA-Palast in Dresden*, „DBZ Deutsche BauZeitschrift”, 46, 1998, 11, s. 43-50.



il. 13 Coop Himmelb(l)au, Dach kancelarii adwokackiej, Falkenstrasse, Wiedeń, 1983–1988, za: Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin, *Deconstruction. Omnibus volume*, Rizzoli, New York 1989, s. 225

il. 14 Coop Himmelb(l)au, Fabryka tapet Funderwerk III, 1988–1989, St. Veit, Austria, za: Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin, *op. cit.*, s. 220

stosunek do konstrukcji o silnie industrialnym charakterze u modernistów i dekonstruktywistów budzi osobne pytanie o różnice w poglądach na temat roli techniki we współczesnych społeczeństwach, jakie występowały wśród przedstawicieli wszystkich trzech omawianych nurtów.

### Pozycja techniki

Technika osiągała niekiedy wśród zwolenników modernizmu pozycję czynnika zbawczego. W sposób niemal doskonały takie podejście znalazło swój wyraz w wypowiedziach Mies van der Rohego. W 1926 roku określił on technikę heglowskim terminem „woli epoki” i uznał architekturę za sposób jej wyrażenia w przestrzeni<sup>18</sup>. Zadaniem architekta miało być doskonalenie i duchowe uszlachetnianie wytworów technicznego świata. Ta część jego poglądu na charakter techniki wykazywała wpływy myślenia właściwego ekspresjonistom. Do wzniosłych wyrażen na temat techniki architekt powrócił w 1950 roku, kiedy stwierdził: „Technika jest zakorzeniona w przeszłości. Zdominowała teraźniejszość i dąży ku przyszłości. Jest to prawdziwie historyczny kierunek, jedna z tych wielkich tendencji, które kształtują i reprezentują epokę. Może ona być porównana jedynie z klasycznym odkryciem człowieka jako osoby, rzymskim pragnieniem władzy czy religijnymi prądami średniowiecza. Technika jest nie tylko metodą, lecz sztuką samą w sobie. Jako metoda góruje nad innymi w większości wypadków. Lecz tylko wtedy, gdy jest pozostawiona sama sobie, tak jak w olbrzymich strukturach, ukazuje swoją prawdziwą naturę. Za każdym razem, gdy technika osiąga swoje spełnienie, przeistacza się w architekturę”<sup>19</sup>.

Dostrzeżenie w technice przejawu sił sakralnych udzieliło się też archi-



<sup>18</sup> Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, [wydanie III], Thames and Hudson, London 1994, s. 231.

<sup>19</sup> Ludwig Mies van der Rohe, *Technology and architecture* [przemówienie w IIT w 1950 roku] (za: Frampton, *op. cit.*, s. 232). Całość przemowy opublikował Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Secker & Warburg, London 1978, s. 203–204.



tektom próbującym zachować dystans wobec skrajnych przejawów modernistycznej awangardy. Nawet silnie związany z katolicyzmem Rudolf Schwarz przez pewien czas głosił podobne przekonania. W swojej publikacji *Wegweisung der Technik* – przygotowanej w 1928 roku (w tym roku doszło też do wzniesienia przez tego architekta kościoła w Akwizgranie) – Schwarz w sposób typowy dla ideologów modernizmu poddał się zachwytowi nad wpływem techniki na współczesność i przekonaniu o przejawianiu się w produktach techniki ponadindywidualnych sił<sup>20</sup>. Jak wówczas twierdził, dzięki powtarzalności wytwarzania technicznego do głosu dochodzą ponadludzkie siły nadające przedmiotom monumentalną wielkość. Przedmioty tracą zakorzenienie w świecie czysto ludzkim, a zyskują siły wypływające ze świata jako całości. Akceptacja nowoczesności jako wyrazu boskości tkwiącej w podstawach świata ziemskiego wyraziła się w nadaniu kościołowi w Akwizgranie fabrycznego wyglądu. Była to tylko jedna z możliwości uznania duchowego prymatu techniki w świecie współczesnym. Do innych form kultu należa-

il. 15 Coop Himmelb(l)au, UFA-Kinozentrum, 1997, Drezno. Fot. Andreas Praefcke, Wikipedia



<sup>20</sup> Rudolf Schwarz, *Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926–1961*, „Bauwelt Fundamente”, 51, Vieweg, Braunschweig–Wiesbaden 1979, s. 36–39, 76–77.





il. 16 John Quinlan Terry, Katedra w Brentwood, 1989–1991, Essex. Fot. Tomas (sunnyUK), flickr.com

ły naśladowanie w architekturze kształtów maszyn, nadawanie budowlom wyglądu produktów przemysłowych (unifikowanie, upraszczanie) czy posługiwanie się serialnością. Przykładem ostatniej cechy mogą być koszaro-wo zorganizowane osiedla z wzajemnie podobnych prostopadłościennych budynków.

W kręgu architektów postmodernistycznych równie uświęcony status posiadała tradycja. Stosunek do stałych składników z przeszłości może skłaniać do sformułowania wniosku, iż w tym kręgu twórców panowało przekonanie, że to, co należy do tradycji, należy do sfery wieczności, *eo ipso* należy do Boga. Wyraźnie deklarowana przez architekta religijna motywacja form klasycznych występuje w twórczości Johna Quinlana Terry'ego, autora katedry w Brentwood w hrabstwie Essex (1989–1991) [il. 16], którego teoretyczne wypowiedzi zdają się sugerować, że klasyczny porządek architektury dany został przez Boga Mojżeszowi na Górze Synaj<sup>21</sup>. Trudno jest w wypowiedziach architektów czy teoretyków odnaleźć wyraźne potwierdzenie tezy o uświęcaniu tradycji i nie dotyczy ona większości rzeczywistych odwołań do przeszłości w dziełach architektury, ale taki skrajny aspekt powtarzania dawnych form również może być przywołany. Znacznie częściej zarzucano architektom postmodernistycznym cytowanie przeszłości bez łączenia tego



<sup>21</sup> Lynn Barber, *Shock of the old*, „The Observer Magazine”, 7 marca 2004 r., [observer.guardian.co.uk/magazine](http://observer.guardian.co.uk/magazine).

zabiegu z jakąkolwiek zorganizowaną treścią, jednak trudno jest zaprzeczyć istnienia głębokiej różnicy między modernistyczną fascynacją przyszłością a postmodernistycznym upodobaniem do form minionych, tradycyjnych materiałów czy rzemieślniczych technologii.

W praktykach dekonstruktywistów odnotować można ponowny zwrot ku hipernowoczesności. Nie polega on wyłącznie na stosowaniu najnowocześniejszych technik, ale sięga po architekturę radykalnej inności. Pojęcie inności szczególnie głęboko zakorzenione jest w filozofii francuskiej i odegrało ważną rolę w myśli Jacquesa Derridy. Wśród architektów bezpośrednio odwołania do radykalnej inności odnaleźć można przede wszystkim u Bernarda Tschumiego. Oczywiście to szczególne kierowanie się ku przyszłości nie wyklucza posługiwania się zaawansowanymi programami do projektowania cyfrowego czy najbardziej nowoczesnymi materiałami. Frank Gehry był właśnie tym architektem, który jako pierwszy zastosował w projektowaniu przechylonych i pofałdowanych elewacji program Catia francuskiej firmy Dessault (stosowany wcześniej głównie przy projektowaniu kształtów samolotów)<sup>22</sup>. Gehry był również prekursorem stosowania okładzin z cienkich, polerowanych płyt z blachy tytanowej, która stała się wizytówką jego licznych obiektów. Również w działaniach zespołu Coop Himmelb(l)au niepokojące kształty budowli mogły wyjść poza odręczny szkic dzięki wspomaganemu komputerowemu, co następców dekonstruktywistów prowadziło do projektowania coraz bardziej skomplikowanych form. Kończącą fazą tego nurtu było projektowanie obiektów, które na długo jeszcze pozostaną niemożliwe do wykonania. Architektura wirtualna (czy inne postaci architektury nieistniejącej) zwracają uwagę na jej medialny charakter, który udziela się także jej twórcom. Dyskusje, wystawy czy publiczne wypowiedzi były już od kilku dziesięcioleci domeną zainteresowania architektów, ale ta sfera ich działalności spotęgowana została dzięki nowoczesnym mediom: cyfrowym przekazom Internetu, telewizji i prasie. Architekci dekonstrukcji osiągnęli status gwiazd filmowych: kręci się o nich filmy, o ich działaniach pisze codzienna i kolorowa prasa, występują w licznych programach telewizyjnych, a ich prace pokazywane są licznej publiczności w znakomicie opracowanych albumach i podczas wystaw w galeriach i muzeach. Szczególną popularność zapewnia im właśnie krytyczny stosunek do tradycji, ponieważ bunt stał się jednym z najlepiej sprzedających się towarów na rynku nowoczesnych środków informowania. Zastosowane przy tym narzędzia komunikacji dodatkowo ujawniają kryjący się w technice destrukcyjny potencjał wobec tradycji.

### **Stosunek do tradycji**

Zerwanie z tradycją było jednym z najważniejszych składników modernistycznej ideologii. Oskarżenia pod adresem XIX-wiecznej architektury i zarazem relacje na temat zasadniczej odmienności architektury modernistycznej najbardziej obszernie pojawiły się w piśmiennictwie Pevsnera. Wśród wypowiedzi samych architektów znane jest stwierdzenie Gropiusa, że nowa architektura to „nie gałązki starego drzewa, lecz nowy szczep wyrastają-



<sup>22</sup> *Computer Aided Three Dimensional Interactive Application*. Wcześniej program był znany jako CATI – *Conception Assistée Tridimensionnelle Interactive*.

cy wprost z korzeni”<sup>23</sup>. Temuż twórcy Wolfgang Welsch przypisał usunięcie z biblioteki wszystkich książek z historii architektury, kiedy Gropius zaczął wykładać na Harvardzie<sup>24</sup>. Welsch ten – być może apokryficzny – szczegół biografii architekta opatrzył komentarzem: „Jeszcze w latach sześćdziesiątych na wielu akademiach sztuk pięknych profesorowie historii architektury uczyli wszystkiego, co możliwe, byle nie historii architektury, a jeśli już, to tylko w celu krytyki tradycji”<sup>25</sup>. W historiografii Kaufmanna negatywny stosunek modernistów do przeszłości łądziła teza, że początków architektury nowoczesnej należy upatrywać już w okresie renesansu, a z większą już pewnością w eksperymentach francuskich architektów XVIII wieku, przede wszystkim Boullée i Ledoux. W późniejszych komentarzach zwrócono jednak uwagę na znacznie poważniejsze, niż chcieliby tego ideolodzy modernizmu, zakorzenienie form modernistycznych w formach dawnej architektury. Mimo głębokich zmian w recepcji architektury nowoczesnej nie powinny się one posunąć do negacji rewolucyjnego ducha, który towarzyszył jej twórcy, w tym poszukiwania nowości i eksperymentowania na szeroką skalę. Trudno jest także zaprzeczyć inwencji i wyobraźni wybitnych modernistów, która prowadziła do kreowania pomysłowych i ekspresyjnych form. Nie wyłącznie zauroczenie postacią Le Corbusiera podsunęło Jenckowskiemu stwierdzenie, że „Le Corbusier stworzył przynajmniej czterdzieści nowych „słów” i dwa nowe kierunki estetyczne, które dwukrotnie zmieniały język architektury”<sup>26</sup>. Właśnie tworzeniu nowych form tradycjoniści przeciwstawiają się najsilniej.

Analizując sens powrotu do form dawnych stylów, można stwierdzić, że kryje się za tym przekonanie o skończonym i zamkniętym charakterze zbioru form architektonicznych. Konsekwencją tego przekonania były starania, by wszelkie działania artystyczne zamykały się w obrębie tego zbioru, a przekształcenia miały charakter powolnej ewolucji, która nie naruszałaby kośćca danej formy. Ciągłość i organiczność zmian stanowi bodaj naczelną zasadę twórczości tradycjonalistycznej. Równie ważne było w tym sięganiu w przeszłość przechodzenie poza historię i przekraczanie świata widzialnego w dążeniu do bytu absolutnego – źródła wszystkich form. Formy historyczne traktowane były jako formy symboliczne, jako postrzegalne obrazy umożliwiające kontakt z bytem transcendentnym. Praktyki takie widoczne są przede wszystkim u architektów, którzy prócz prostego odwoływania się do dawnych form poszukiwali pewnej archaiczności czy pierwotności. W pierwszej połowie XX wieku takie sięganie poza realną przeszłość można odnotować między innymi u Jože Plečnika, architektów tzw. narodowego romantyzmu i niemieckich ekspresjonistów. W II połowie XX wieku podobna postawa odegrała ważną rolę w twórczości Imre Makovecza i Mario Botty. Dzieła wymienionych architektów są atrakcyjne estetycznie, ale gdy – tak jak u Quinlana Terry’ego – spotkać się można z nudnym palladianizmem, to również wtedy sensem takich form jest właściwe tradycjonalistom wybieganie poza własny czas. Nuda w tym przypadku to objaw wstrętu dla biegnącego czasu.

W myśleniu dekonstruktywistów krytyczny stosunek do wszelkich dotychczasowych założeń i poszukiwania błędów na poziomie metafizyki nie



<sup>23</sup> Walter Gropius, *The Scope of Total Architecture*, New York 1943, cyt. za: Edwin Heathcote, Iona Spens, *Church Builders*, Academy Edition, Chichester 2000, s. 35. Radykalne zmiany w polityce, kulturze i stosunkach społecznych motywowane były różnymi względami. Obok przyczyn realnych ważnym czynnikiem sprawczym w krzewieniu nowatorstwa okazała się propaganda. Racjonalny, a jednocześnie agresywny i namiętny sposób formułowania wypowiedzi przez Le Corbusiera niósł ze sobą sugestię, że autor jest głęboko przekonany do swych racji. W obszarze architektury uwagę zwraca właśnie nadzwyczajna umiejętność reformatorów w posługiwaniu się różnymi środkami przekazu. Codzienna i fachowa prasa, fotografie, publikacje książkowe, ponadto zaś nauczanie na wyższych uczelniach i działalność naukowa stały się polem aktywności propagatorów nowych rozwiązań.

<sup>24</sup> W. Welsch, *op. cit.*, s. 141.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Charles Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, tłum. Monika Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 181.



zawsze sprowadza się do negacji zastanych sytuacji. Niekiedy po zbadaniu podstaw stanu zastanego możliwy jest powrót do sytuacji wyjściowej. Dekonstrukcja nie jest destrukcją, ale jednocześnie trudno zaprzeczyć, że efektem zabiegów sprawdzających jest zawsze pewne przesunięcie wobec tradycji. Najczęściej jednak zwyciężało pożądanie inności. W początkowej fazie twórczości dekonstruktywistów zmiany dotyczyły głównie sfery formalnej, a ich działalność kojarzona była przede wszystkim z kreowaniem struktur polemicznych wobec zasad piękna, użyteczności czy stabilności. Z czasem zrodziło to oskarżenia o obojętność wobec społecznych źródeł architektury i spraw takich jak płeć, rasa, kolonializm czy ekologia. „Poza sferą formalną krytyczna rola dekonstruktywizmu pozostaje nieuchwytna” – napisała Mary McLeod. Rzeczywiście, wzmiankowane problemy szybciej stały się ważne w innych niż architektura dziedzinach kultury. Łatwiej jednak być

il. 17 Tom Wright, Hotel Burj al Arab, 1994–1999, Dubaj, Zjednoczone Emiraty Arabskie. Fot. Kevin Paul Jones, flickr.com

transwestytą w filmie niż w architekturze. Nawet gdy u schyłku swego życia Philips Johnson zaprojektował w dekonstruktywistycznych skosach katedrę dla środowisk gejowskich w Dallas, trudno byłoby wskazać na jej ideowe związki z homoseksualizmem. Duch subwersji zagościł jednak w działalności teoretycznej zwolenników architektonicznego dekonstruktywizmu, a jego pierwsze przejawy nieprzypadkowo pojawiły się w książce Marka Wigleya – głównego teoretyka tego nurtu<sup>27</sup>.

### Zawód – architekt

Chociaż były tego precedensy, to architekci modernistyczni jako pierwsi ujawnili się bardziej jako reformatorzy społeczni niż jedynie projektanci konkretnych budowli. Charakterystyczna była także ich skłonność do poszukiwania inwestorów w sferze publicznej i zadań najchętniej w skali miast<sup>28</sup>. Skrajną postacią modernistycznej gigantomanii były projekty miast liniowych, które miały się ciągnąć od Atlantyku po Ural i od Morza Północnego do Aten. Projekty takich miast tworzyli architekci radzieccy (Nikołaj Militin, Mojsej Ginsburg), we Francji Le Corbusier, a w Polsce Oskar Hansen<sup>29</sup>. Nieprzypadkowe były także podejmowane przez wybitnych modernistów próby uzyskania szczególnej pozycji w ustrojach totalitarnych. Jak napisał na ten temat Jakub Wujek: „Może (?) to właśnie te przyczyny skłoniły Le Corbusiera do flirtu z Vichy; Gropiusa do korespondencji z Goebbelsem w roku 1934, gdzie próbował nawrócić szefa nazistowskiej propagandy na nowoczesność z Bauhausu; Miesa van der Rohe do podpisania w 1933 roku apelu Schultze-Naumburga (ideologa sztuki faszystowskiej) uprawniającego do podjęcia (w tym samym roku) prac projektowych nad Reichsbankiem w Berlinie; Philipa Johnsona do przyjazdu do Gdańska, aby mógł spotkać się z Hitlerem w roku 1939”<sup>30</sup>. W ustrojach demokratycznych modernści uzyskali wsparcie administracji rządowych (przy projektowaniu wielkich osiedli) i zarządów wielkich firm oraz organizacji międzynarodowych (przy budowie biurowców). Podejmowane za pomocą środków architektury próby uporządkowania życia społecznego i prywatnego czyniły z modernistów bardziej inżynierów społecznych niż zwykłych budowniczych.

Architekci postmodernistyczni w próbach stworzenia opozycji wobec tradycji modernistycznych skłaniali się do przesady w uległości wobec prywatnego klienta i jawnym schlebieniu przeciętnym gustom. Zjawisko poszukiwania upodobania w kiczu opisała już w 1964 roku Susann Sontag, a jego pierwsze przejawy w architekturze pochodzą właśnie z lat sześćdziesiątych<sup>31</sup>. Głównym wyróżnikiem twórczości w duchu amerykańskiego kampu była figuratywność, a okolicznością dodatkowo zaskakującą był fakt, że potrzeba tworzenia dzieł przyjmujących kształty ryb, ptaków czy uszu Myszki Miki objęła nie tylko postacie takie jak Bruce Goff czy Charles Moore, ale także wybitnych modernistów, jak Helmut Jahn czy Arata Isozaki<sup>32</sup>. Architekci podejmujący zlecenia, w których o charakterze budowli decydowały potrzeby wygody, niecodzienne upodobania przyszłego użytkownika czy okoliczności związane z reklamą, świadomie zajmowali pozycje dobrze opłacanych spe-



<sup>27</sup> **Mark Wigley**, *White walls, designer dresses: the fashioning of modern architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1995; **Louise Durning**, *Gender perspectives in architectural history: a working bibliography*, Humanities Research Centre, School of Humanities, Oxford Brookes University, Oxford 1995.

<sup>28</sup> Dzieła stworzone dla prywatnych inwestorów, głównie wille (dom Tugendhatów w Brnie projektu Mies van der Rohego, willa Savoy Le Corbusiera, „Szklany Dom” Johnsona), chociaż stały się ikonami architektury nowoczesnej, pozostały niewygodnymi i przez to nieużywanymi zabawkami dla snobistycznych właścicieli. Wyjątkiem jest dom Johnsona, ale również on wymagał zbudowania na terenie posiadłości dodatkowych obiektów, które zwiększyły komfort zamieszkiwania.

<sup>29</sup> **Jakub Wujek**, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1986, s. 66–69.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>31</sup> **Charles Jencks**, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. Agnieszka Morawińska, Hanna Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 214–240.

<sup>32</sup> **Diane Girardo**, *Architektura po modernizmie*, przeł. Maciej Motak, Marta A. Urbańska, Wydawnictwo VIA, Toruń 1999, s. 54–56.

cjalistów pozbawionych ambicji zmieniania świata. Takie podejście do zawodu doskonale sprawdza się w przypadku zleceniodawców o pozycji władców absolutnych, jak emir Dubaju szejk Maktum ibn Rashid al-Maktum i jego brat Muhammad, dla których zbudowano na sztucznej wyspie hotel w kształcie łodzi żaglowej (321 m wysokości) [il. 17], drugi w kształcie rośliny nazywanej popularnie „kwiat pustyni” (*Adenium obesum*; we wrześniu 2008 r. przekroczył 700 m, a docelowo ma osiągnąć 850 m) [il. 18] oraz sztuczne wyspy w kształcie palm i kontynentów<sup>33</sup>. Wybitni architekci tworzący te projekty, jak Adrian Smith (z firmy Skidmore, Owings and Merrill) czy Tom Wright (z londyńskiej pracowni WS Atkins PLC), prezentują się publicznie jako specjaliści od wieżowców, z których większość budowana jest obecnie w krajach arabskich.

Do złudzeń na temat roli architekta powrócili dekonstruktywiści. Uczestnictwo w wielkich utopiach nie było już dla nich możliwe, ale krytyka społeczna i wieszczanie zmierzchu dotychczasowych wartości spajających kulturę Zachodu pozostały atrakcyjnym dodatkiem do zawodu. Od modernistów odróżniają ich znacznie większe umiejętności włączania się w mechanizmy rynkowe. Zajmowanie kontrowersyjnych stanowisk w dyskusjach społecznych nie było w ich przypadku wyłącznie wynikiem głęboko żywionych rewolucyjnych przekonań, ale stanowiło część zabiegów o sukces i publiczne uznanie. Umiejętność propagowania swoich poglądów poza własnym środowiskiem przejęta została po modernistach, nowością było natomiast znacznie lepsze rozeznanie w mechanizmach reklamy i marketingu. Towarem, który sprzedawali wraz ze swymi projektami, były teorie o upadku wielkich idei i mitów prawdy, początku czy celowości. Podobnie jak zwolennicy Derridy w innych dziedzinach kultury, tak twórcy dekonstruktywistycznej architektury dobrze poczuli się w roli proroków apokalipsy o talentach prezydentów telewizyjnych. Skłonność do traktowania architektury jako reżyserii katastrof czy dramatów była – zdaniem niektórych historyków architektury współczesnej – zakorzeniona w tragediach społecznych XX wieku: dwóch światowych wojnach oraz prawicowych i lewicowych totalitaryzmach. Jest to najprawdopodobniej dość wąskie pasmo inspiracji, ale prócz faktu, że budowle tego nurtu przypominały swym wyglądem obiekty po budowlanej katastrofie, zwraca uwagę wstrząsające wrażenie, jakie czynią dzieła Libeskinda i Eisenmana poświęcone Holocaustowi. Zrozumienie dla przerwania ciągłości całej ludzkiej historii czy osamotnienia jednostki wobec zagłady w Muzeum Holocaustu projektu Libeskinda i pomniku Pomordowanych Żydów Europy autorstwa Eisenmana uzyskało niezwykle przekonujący wyraz artystyczny. Niewykluczone, że ta zdolność zrozumienia i wyrażenia tragedii przekraczającej dotychczasowe pojęcia była możliwa dzięki lekcji filozoficznej dekonstrukcji. Jednocześnie spektakularność tych projektów wskazuje na wyjątkową umiejętność funkcjonowania w świecie pożądanym wobec ekspresyjnych przekazów medialnych. Bez zdziwienia zatem przyjmuje się informację, że Koolhaas był w swej młodości dziennikarzem gazety codziennej i autorem scenariuszy filmowych, a twórczość pisarska Eisenmana skłoniła Derridę do całkiem poważnej analizy w ironicznie zatytułowanym eseju „Dlaczego Peter Eisenman pisze tak dobre książki?”<sup>34</sup>.



<sup>33</sup> **Ibrahim Al-Abed, Ibrahim Al Abed, Peter Hellyer, Peter Vine, Paula Vine, Peter Hellyer, United Arab Emirates Yearbook: Annual**, Trident Press Ltd, Abu Dhabi 2006, s. 179 [dotyczy planowanej inwestycji Burj Dubai]; **Leland M. Roth, Understanding architecture: its elements, history, and meaning**, Westview Press, Boulder 2007, s. 579; **Matthew Wells, Skyscrapers: structure and design**, Laurence King Publishing, London 2005, s. 182–185 [Burj al Arab].

<sup>34</sup> **Jacques Derrida, Why Peter Eisenman writes such good books**, [w:] **Jeffrey Kipnis, Thomas Leiser** (red.), *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, Monacelli Press, New York 1997, s. 95–101.



il. 18 Adrian Smith, Burj Dubai, 2005–2009, Dubaj, Zjednoczone Emiraty Arabskie. Fot. Imre Solt, Wikipedia

## **Zakończenie**

Tworzenie definicji przez powoływanie się na wyraziste opinie i najczęściej stosowane przykłady dzieł jest zabiegiem dość oczywistym. Pozostaje jednak problemem, czy poczynania wokół tworzenia definicji mają charakter naukowy? Występuje bowiem sprzeczność między porządkującym charakterem tworzenia definicji a heurystycznym i narzucającym opinię charakterem pracy naukowej. Sugerowana przez Wittgensteina analiza egzemplarycznych przykładów nie jest narzędziem pewnym ze względu na ich uwikłanie w istniejące teorie badanego terminu. Konieczne jest zatem jednoczesne zestawianie opinii i przykładów. Podjęcie takiego zadania nie przynosi jednak należytej naukowej satysfakcji. Wydaje się bowiem, że w kreowaniu definicji decydującym impulsem jest – wykraczająca poza kanony naukowości – potrzeba stworzenia pewnego wyjaśnienia usuwającego niejasności. Podjęta wyżej próba definicji trzech nurtów współczesnej architektury prowadzi do wniosku, że wartość takich działań zależy nie tylko od rozbicia definicji na egzemplaryczne przykłady, ale także od pozostawienia jasności niejasną, a uzyskanej prawdy – jednostkową. Być może zatem w humanistyce wartość naukowości powinna być kojarzona z niejasnością i osobistym charakterem wypowiedzi.

---

## **Cezary Wąs**

*Kustosż Muzeum Architektury we Wrocławiu, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się historią architektury współczesnej.*

## **Summary**

### **Spaces of difference. Modernism, postmodernism and deconstructivism in architecture (approach to a definition)**

Works of architecture of the twentieth-century main trends differ not only in their obtained forms. A set of characteristic forms may be indicated for modernism, but even referring to this style historians of architecture avoided defining it basing only on visual aspects of these works. Postmodernism complicated to a great extent such attempts to define by opening itself to formal contradiction and complexity of the outer expression of the works. In approach to characterise modernism, postmodernism and deconstructivism it seems necessary to take into consideration also the ways of these trends' authors and works' reference to the possibility of treating architecture as a medium of meaning. The subsequent distinguishers apply to ascribing the function of shaping a define social order to architecture. Each trend differed additionally in its attitude towards tradition. The architects differed also in ascribing to technics a particular role in life of contemporary societies. In the circle of modernists it even came to attributing sacral power to technics, what naturally was rejected by postmodernists. The set of differences is completed by ascribing some architects the role of a social demiurge, with which other architects disagree, comprehending their activity exclusively in categories of a specialist or a representative of a particular profession.