

il. 1 Imperial War Museum, 2001, Manchester, © Studio Daniel Libeskind

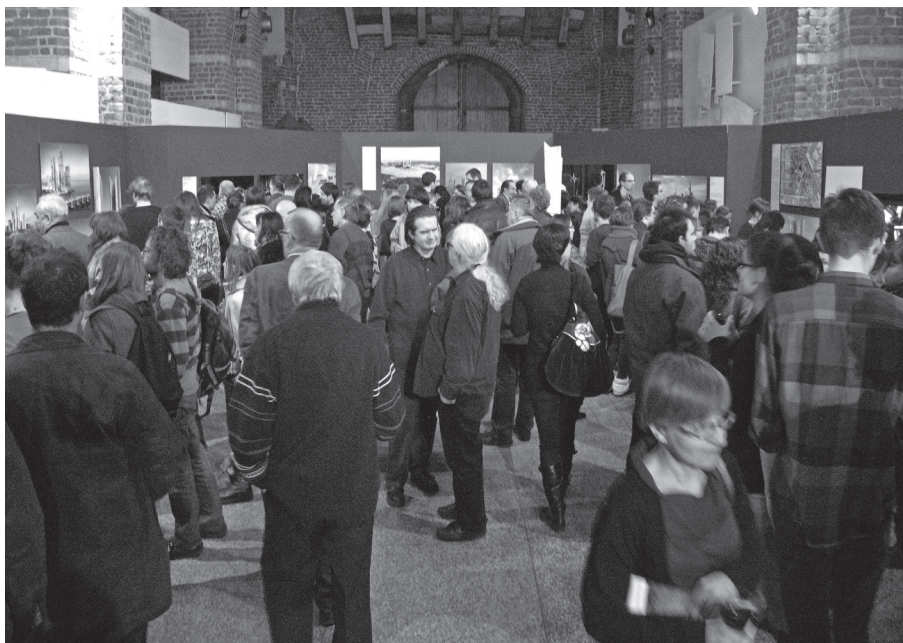
Cezary Wąs

## **„Architektura jako język”. Wystawa Daniela Libeskinda we wrocławskim Muzeum Architektury, 24 II - 16 V 2011**

**D**uża liczba osób, które przybyły na otwarcie wystawy Daniela Libeskinda, najlepiej świadczy o popularności tego architekta w Polsce [il. 2]. Jeżeli ponadto uwzględnić fakt, że jest to już kolejna w ciągu ostatnich kilku lat wystawa Libeskinda we wrocławskim muzeum to pozycję architekta wypada uznać za wyjątkową<sup>1</sup>. Czy prezentacja ta może pomóc wyjaśnić fenomen Libeskinda? Trzon ekspozycji stanowią: kilkadziesiąt wysokiej jakości fotogramów, perfekcyjnie wykonane mo-

dele i zestaw filmów prezentowanych na dużych monitorach telewizyjnych. Całość opatrzona jest luksusowym katalogiem. Kiedy jednak ogląda się ją z perspektywy badacza architektury współczesnej, pojawia się ważne pytanie: czy w dziełach Libeskinda stworzonych w ostatnich dziesięciu latach, a realizowanych z udziałem jego kilkunastu współpracowników w kilkunastu miastach rozrzuconych po całej kuli ziemskiej, zostało coś jeszcze z teoretyka, którym był w latach 80. i 90.?

<sup>1</sup> W roku 2005 Muzeum Architektury zaprezentowało wystawę *Daniela Libeskinda Muzeum Żydowskie w Berlinie w fotografii Andrzeja Grzybowskiiego*. Towarzyszył jej katalog z wnikliwym esejem Jarosława Lubiaka.



il. 2. Wernisaż wystawy  
D. Libeskinda, 22 II 2011,  
Muzeum Architektury,  
Wrocław.  
Fot. M. Łanowiecki

Przesłanki światowej popularności Libeskinda są bardzo liczne a wśród nich nie pozbawione znaczenia wydają się te, które dotyczą jego osobistych losów. Libeskind urodził się w żydowskiej rodzinie 1946 r. w Łodzi w, skąd w 1957 r. wyemigrował do Tel Awiwu, a później do Nowego Jorku. Jeszcze przed wyjazdem z Polski uczył się w szkole muzycznej, którą kontynuował później przez kilka lat, zanim ukończył studia architektoniczne w Nowym Jorku i Essex. Jego wypowiedzi teoretyczne otworzyły mu drogę do kariery akademickiej i prowadzenia wykładów na uczelniach w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Wielkiej Brytanii, Włoszech, Niemczech, Austrii i Szwajcarii. Złożona biografia prawdopodobnie wpłynęła na wrażliwość na zmieniające się otoczenie i rozwinęła zdolności do ujmowania w budowlach specyficznych danych określających lokalizację obiektu. W projektach Libeskinda dochodzi do paradoksalnej sytuacji, w której ekstatyczne formy abstrakcyjne łączą się z treściami, jakie narzuca ideowa historia miejsca. Oba składniki takiego podejścia są nietypowe. Modernizm, żywiący upodobanie do form abstrakcyjnych, wybierał te z nich, które mogły znamionować racjonalność (jak proste formy stereometryczne) lub miały związek z dziełami techniki (jak silniki, samochody, samoloty i okręty). Libeskind na prze-

kór tej tradycji łączy skłonność do modelowania abstrakcyjnych brył z dziedzictwem ekspresjonizmu. Również w odniesieniu do postmodernizmu uznającego wartości lokalizacji Libeskind zaznacza swoją odmiennność, postmodernistyczny kontekstualizm dotyczył bowiem zwykle formalnego dostosowania obiektu do otoczenia, podczas gdy budowle Libeskinda są agresywne w każdym sąsiedztwie, a ich kontekstualizm opiera się o adaptowanie historycznych, politycznych czy społecznych okoliczności zaistnienia dzieła. Problemem pozostaje jednak przede wszystkim ciągłość teorii w pracy Libeskinda i pytanie: ile z jego wczesnej filozofii ocalało w późniejszych realizacjach? Czy przełom, jakim było wybudowanie pierwszego obiektu w wieku 52 lat, był zarazem porzuceniem dawniejszych ustaleń i wejściem w skórę gwiazdora i szołmena, który tworzy – podobnie jak Jerry Bruckheimer w serialach filmowych – genialną konfekcję architektoniczną? W rozwiązaniu tych zagadek pomocne może być przypomnienie owych teorii „wczesnego” Libeskinda i skonfrontowanie ich z wypowiedziami i dziełami zaprezentowanymi na wrocławskiej wystawie.

Kilka wczesnych dzieł, które przyniosły Libeskindowi początkowy rozgłos, to dwie serie rysunków, trzy dziwne maszyny z dołączonymi



rozbudowanymi komentarzami autora i projekt wielofunkcyjnego bloku w Berlinie. Pierwsza seria rysunków, ukończona w 1979 r., opatrzona została tytułem *Micromegas*. Na poszczególne prace tej serii złożyły się rysunki prezentujące niemal nieprzetłumaczalny zestaw nakładających się linii, mających przypominać plan miejski lub schemat techniczny urządzenia elektronicznego. W każdym przypadku skojarzenia nie będą ściśle i nie oddadzą zadziwiającej werwy, z jaką w rysunkach nachodzą na siebie linie proste i fragmenty okręgów. Stworzone przez Libeskinda labirynty sugerują niekiedy tzw. niemożliwe przestrzenie (wynikłe z optycznych złudzeń) i pod tym względem przypominają nieco grafiki Eschera<sup>2</sup>. Sam Libeskind wyjaśniał natomiast, że jego rysunki są sposobami doświadczania „inności” i ujawnieniem samych mechanizmów rysowania i percepcji rysunku. Wybiegają poza oznaczanie jakiegoś bytu w stronę tego, co wyprzedza byt – inności, zagadkowości, otchłani, ale jednocześnie ukazują rysunek/rysowanie jako medium, które było dotąd zbyt „przejrzyste” i traktowane wyłącznie jako narzędzie sygnifikacji<sup>3</sup>. Wpływy filozofii Jacquesa Derridy wydają się w tym podejściu dość wyraźne<sup>4</sup>.

*Chamberworks* – kolejna seria rysunków, wykonana została przez Libeskinda w 1983 roku. Andrew Whiteside scharakteryzował je tak: „Zawierając ślady wielorakich systemów notacyjnych, od muzyki do religii, i innych, niemożliwych do wyśledzenia źródeł, rysunki sugerują wielorakość możliwych odniesień, jednocześnie odmawiając jakiegokolwiek z nich pierwszeństwa”<sup>5</sup>. Swoje perepytanie ze zrozumieniem rysunków szczerze opisywał także Jeffrey Kipnis: „Poza postrzeganiem oczywistości, że zbiór 28 rysunków podzielony jest na dwa zbiory po 14 [dzieł], [...] nie mogłem znaleźć

w nich głębszego sensu. Ilekroć wyczuwałem coś, co mogło być kluczem do rozwiązania ich tajemnicy – muzyka kameralna, [...], filozofia Heraklita, tajemnicza numerologia, kabała, Duchamp, szachy, Rorschach<sup>6</sup>, analiza formalna – szybko okazywało się to daremne. Kraty i siatki, elementy notacji, zygzaki i pukle, wszystko dryfowało, nie tworzyło sensu, nie postępowało za żadną logiką seryjności czy procesu, nie przestrzegało żadnych praw, nie honorowało żadnej ezoterycznej struktury, nie konstruowało przestrzeni, dodawane było do niczego, nie obrazowało niczego, niczego nie znaczyło”<sup>7</sup>. Kipnis uważa, że jak dotąd sprawę najlepiej objaśnił Robin Evans, który stwierdził „To, co jest tak znaczące [w *Chamberworks*], to prawie całkowite oderwanie od sygnifikacji jakiegokolwiek rodzaju. Taki warunek jest niezmiernie trudny do osiągnięcia, a sama abstrakcja nie jest jego początkiem”<sup>8</sup>.

W 1985 r. Libeskind otrzymał pierwszą nagrodę na Biennale w Wenecji za zbudowanie – zgodnie z zaleceniem Witruwiusza głoszącym, że architekt powinien zbudować maszynę – trzech „maszyn” opatrzonych tytułami: *Maszyna Czytająca* (dedykowana Petrarce, odnosząca się do architektury średniowiecznej i jej rzemieślniczego wytwarzania), *Maszyna Pamięci* (dedykowana Erazmowi, okresowi renesansu i intelektualnej kontroli) oraz *Maszyna Pisząca* (dedykowana Wolterowi i nowoczesności). Eseje, które towarzyszyły maszynom, objaśniały ich przeznaczenie jako urządzeń ujawniających metafizyczne uwarunkowania architektury, zwłaszcza zaś jej celowość, która jest końcem, a właściwie krańcem (krawędzią) czy granicą architektury. Również w tym przypadku zestaw użytych pojęć (celowość, krawędź, koniec) wskazywał na inspirację filozofią Derridy<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> Zwłaszcza takie jak *Relativity* (litografia z 1953 r.) czy *Tetrahedral Planetoide* (drzeworyt z 1954 r.).

<sup>3</sup> D. Libeskind, *End of Space*, [w:] *idem*, *Countersign*, „Architectural Monographs” 1991, nr 16, s. 14.

<sup>4</sup> J. Tanaka, *Das Andere der Architektur. Daniel Libeskind am Ende der Architektur*, Köln 1993 (<http://before-and-afterimages.jp/files/libeskind.html>); data dostępu: 20 V 2011).

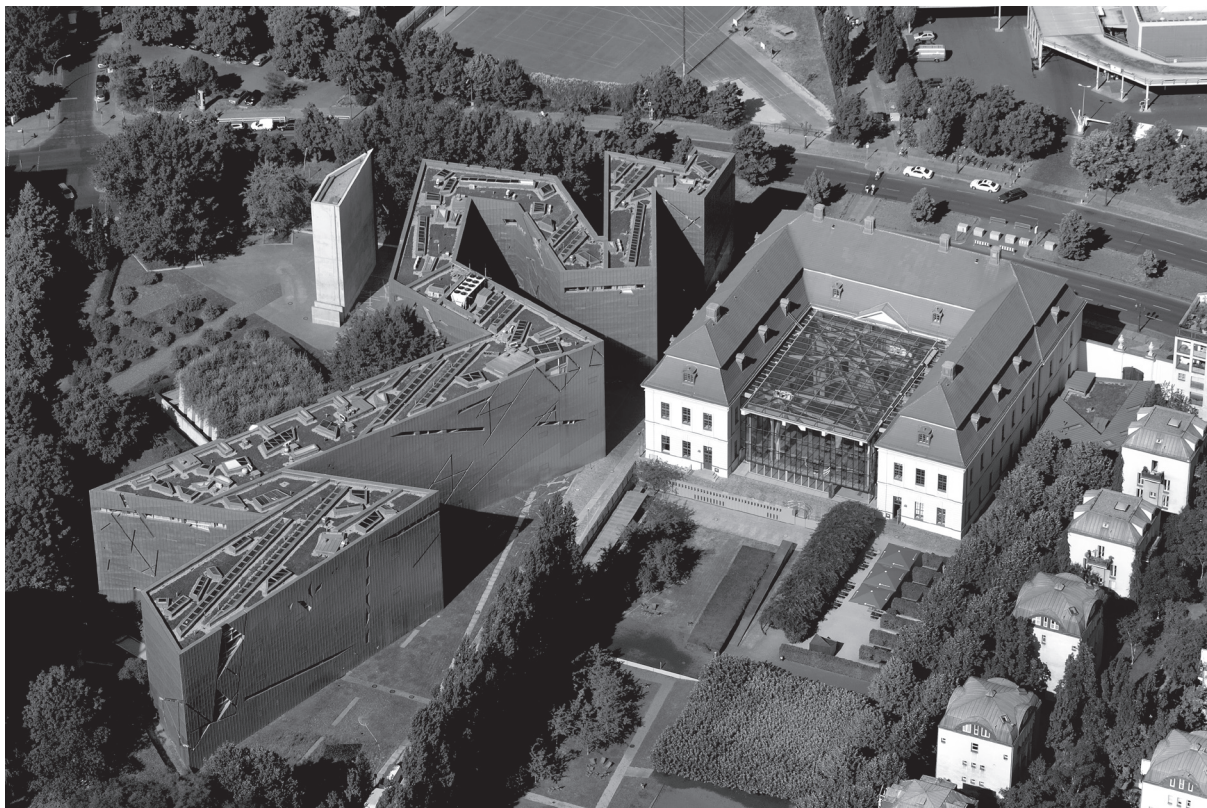
<sup>5</sup> A. Whiteside, *The Veil of Production. Daniel Libeskind and the Translations of Process*, „Trans” 2003, nr 11 *TransScape*, s. 55–56.

<sup>6</sup> Chodzi o Hermana Rorschacha (1884–1922), szwajcarskiego psychoanalityka, który stosował diagnozę opartą na skojarzeniach pacjenta, związanych z prezentowanymi mu przez lekarza plamami atramentowymi. Podobne plamy były częścią rysunków Libeskinda.

<sup>7</sup> J. Kipnis, *Preface*, [w:] D. Libeskind, *The Space of Encounter*, London 2001, s. 10.

<sup>8</sup> R. Evans, *In Front of Lines that Leave Nothing Behind*, „AA Files” 1984, nr 6. Cyt. za: Kipnis, *op. cit.*, s. 12.

<sup>9</sup> E. Ioannidou, *Humanist Machines. Daniel Libeskind's Three Lessons in Architecture*, Technical University of Crete, Grecja, tekst wygłoszony podczas konferencji „The Role of the Humanities in Design Creativity”, University of Lincoln 2007 (<http://www.lincoln.ac.uk/home/conferences/human/papers/Ioannidou.pdf>); data dostępu: 20 V 2011).



il. 3 Muzeum Żydowskie, 1999, Berlin. Fot. G. Schneider. © Studio Daniel Libeskind

Pierwszym dziełem Libeskinda, w którym występuje kształt mogący przypominać realną budowlę, jest *City Edge*, projekt budynku wyróżniony pierwszą nagrodą w konkursie podczas Internationale Bauausstellung w Berlinie w 1987 roku. Praca konstrukcyjnie nawiązuje do pomysłów El Lissitzky'ego, tzw. Wolkenbügel – horyzontalnych „wieżowców”, trzypiętrowych bloków unoszących się na trzech podporach 50 m nad poziomem ulicy. W projekcie Libeskinda modele dawnej zabudowy oklejone były zadrukowanym papierem zawierającym zdjęcia i teksty, co sugerowało funkcjonowanie architektury jako zapisu pamięci miejsca. Ponad kwartałami zachowanych budowli wznosić się miał obiekt, którego plan oparty został na trzech krzyżujących się odcinkach linii. Niektóre „dekonstrukcyjne” aspekty pracy ujawniał autorski opis, w którym Libeskind odnosił się do ukrytej jakby pod poziomem ulicy historycznej przeszłości miasta – zasłanianej przez nowe budowle, ale

zarazem niemożliwej do wymazania. Podstawową sprawą było jednak zastosowanie tradycyjnej, blokowej struktury zabudowy Berlina i jednocześnie przekroczenie jej fizycznych ograniczeń. Zwykle uporządkowane linie berlińskiej zabudowy zostały w projekcie Libeskinda zaburzone i zastąpione liniami równie długimi, ale przecinającymi się pod kątami ostrymi. Projekt czerpał wiele z innowacyjności rysunków serii *Micromegas* i zapowiadał rozciągniętą linię Jüdisches Museum w Berlinie.

Większość wystaw i publikacji poświęconych Libeskindowi pomija obecnie jego dorobek z czasów poprzedzających wygranie konkursu na Jüdisches Museum w Berlinie [il. 3]. Ekspozycja wrocławska nie jest w tym względzie wyjątkiem. Przyjęcie takiego podejścia nie anuluje jednak pytania o szczegóły tego przełomu w życiu i twórczości architekta<sup>10</sup>. Wydaje się, że berlińskie dzieło charakteryzuje pewna nietrwała równowaga między badaniem języka znaków jako systemów





il. 4 Denver Art Museum, 2006, Denver. © Studio Daniel Libeskind

arbitralnych a tworzeniem własnych znaków arbitralnych. Wprawdzie jeszcze później podkreślał, że „Architektura jest językiem zrównoważonym pomiędzy znaczeniem a milczeniem”<sup>11</sup>, ale wydaje się, że począwszy od tego projektu, coraz częściej traktował architekturę jako „środek do opowiadania historii”<sup>12</sup>.

Projektowi muzeum towarzyszył esej *Między liniami*, w którym autor tłumaczył, że organizacja bryły oparta została o dwie nakładające się linie: pierwszą ciągłą, acz pozaginaną, i drugą prostą, ale przerywaną. Jakby między tymi liniami (choć należy to rozumieć raczej metaforycznie niż ściśle dosłownie i przestrzenie) umieszczono szereg pustych – a w jednym przypadku również niedostępnych – przestrzeni. Poszarpana linia planu uży-

wała u Libeskinda wiele objaśnień, ale wszystkie one konfrontowane są z przekonaniem, że zagłady Żydów nie da się ująć w „jakichkolwiek dotychczasowych formach wypowiedzi”<sup>13</sup>. Linia ciągła może zatem być rozumiana jako linia ciągłości historii Żydów, linia przerywana – jako zapis tragedii, a pozostawione w nagim betonie szyby i wieża – jako symbole Holocaustu, jednak mamy też do czynienia z próbą wyprowadzenia odbiorcy poza zrozumiałość. Poszarpany plan i wiele towarzyszących mu szczegółów powoduje dezorientację, zawieszenie systemu wyłaniania znaczeń. Puste przestrzenie nie są wyłącznie prostymi symbolami unicestwienia, lecz także opróżnienia ze znaczenia – próżni semantycznej wobec zdarzenia absolutnego, wykraczającego poza historię<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> P. Goldberger, *Counterpoint: Daniel Libeskind*, Basel–Boston–Berlin 2008, s. 16.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>13</sup> J. Lubiak, *Pustka i nadzieja pamięci. Muzeum Żydowskie w Berlinie*, [w:] *Muzeum Żydowskie w Berlinie w fotografii Andrzeja Grzybowskiego*, Wrocław 2005, s. 18.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 16.



il. 5. Wieżowiec Złota 44, realizacja ok. 2012, Warszawa.  
© Studio Daniel Libeskind

Libeskind wskazywał na różnorodne inspiracje, jakie złożyły się na powstanie zygawkatego kształtu muzeum, nie zmienia to wszakże faktu, że utworzony znak jest arbitralny, pozbawiony jednoznaczności czy nawet w ogóle zrozumiałości. Zrozumiałość okazuje się wtórna wobec źródłowej niezrozumiałości. Do znaku dodano wiele objaśnień, czyniąc go zrozumiałym, podczas gdy w swoim „hieroglificznym” charakterze nie tylko niesie on zewnętrzne znaczenia, ale też tworzy pewne z samym sobą związane znaczenia. Zawarty w muzeum chaos, nastrój dezorientacji i braku znaczeń stanowią osobne znaczenie tego znaku. Znak oznacza w tym szczególnym przypadku także do pierwotny brak znaczenia i pustkę sensu.

Niektóre z późniejszych dzieł Libeskinda zachowały tę ambiwalencję: mówiły o sobie jako o znakach samych w sobie i jako o znakach z dołączonymi znaczeniami. Takie podejście stało się „znakiem” rozpoznawczym Libeskinda. Opierając się na określonym zestawie inspiracji, tworzył on abstrakcyjne znaki, które następnie podnoszone były do rangi historycznych symboli miejsc swego usytuowania. Przykładem może być Imperial War Museum w Manchesterze [il. 1], gdzie wyjściowe okoliczności projektowania muzeum konfliktów wojennych wpłynęły na dostrzeżenie potłuczonego naczynia jako inspiracji projektu. Do składającej się z trzech zestawionych ze sobą skorup bryły muzeum Libeskind dołączył wyjaśnienia, że dzieło wypływa z wizji świata jako „roztraskanego na kawałki i poskładanego na nowo w fundamentalny symbol konfliktu”<sup>15</sup>. Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia w wielu kolejnych dokonaniach tego architekta. Przypominające ostry kawałek skały, a jednocześnie dziób nowoczesnego samolotu Muzeum Sztuki w Denver [il. 4] zyskało wyjaśnienia Libeskinda głoszące, że formy obiektu zostały zainspirowane widokami Gór Skalistych, a zastosowane innowacyjne materiały (jak tytan) odnoszą się do dynamiki i aktualnego rozwoju Denver (ośrodka przemysłu lotniczego, samochodowego i metalowego). W podobny sposób architekt zaprezentował też inne obiekty wystawy: plan zagospodarowania terenu po World Trade Center w Nowym Jorku (określony jako *Fundamenty Pamięci*), centrum handlowe „Crystals” w Las Vegas czy budynek w Warszawie przy ul. Złotej 44, który ma się odwoływać do wizerunku „polskiego orła”.

Kariera Libeskinda zaczęła się od snucia refleksji nad rysowaniem i rysunkiem, czyli samym procesem tworzenia architektonicznych „znaków”. Zagadnienie znaczenia nie było wtedy dla niego istotne. W przełomowym Muzeum Żydowskim Libeskind porzucił swe podejście badawcze i już jako twórca zestawiał opróżnione ze znaczeń znaki z potrzebą zaprezentowania sprawy przekraczającej możliwość jej wyrażenia. Dalsze dzieła oparł na tworzeniu znaków (o częściowo mimetycznych, a częściowo symbolicznych wartościach) i opatrywaniu ich dodatkowo własnymi interpretacjami.

<sup>15</sup> T. Goryczka, J. Němec (red.), *Daniel Libeskind, Architektura jako język*, Ostrava 2010, s. 24.

Przypomina to sytuację, w której poszczególne preludia Chopina z op. 28 zostały przez Hansa von Bülowa zaopatrzone w tytuły w rodzaju: *Przeczućie śmierci*, *Dźwięk dzwonów*, *Deszczowe*. U Libeskinda – wirtuoza akordeonu – refleksja nad językiem zbiegła się z upodobaniem do muzyki, w której „znaki” mają pozbawiony znaczenia charakter, zawierają jednak elementy naśladowcze i symboliczne, przez odbiorców rozwijane do metafor i interpretacji. „Architektura jest światem relacji, który jest bardzo podobny do muzyki” – napisał Libeskind<sup>16</sup>. Podobieństwo dotyczy wszakże nie tylko struktury, lecz również wydarzających się prób interpretacji dzieł muzycznych w języku

dyskursywnym. Język dyskursywny, w którym najlepiej przychodzi nam wyrażanie swych dążeń, może być potraktowany jako wspólna płaszczyzna różnych ludzkich aktywności. Tytuł wrocławskiej wystawy Libeskinda „Architektura jako język” może więc trafnie opisywać jego działalność jako badacza, twórcy i interpretatora znaków, ale mówi również o nieuniknionym językowym charakterze wszelkich ludzkich działań.

---

**dr Cezary Wąs**

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

---

<sup>16</sup> P. Goldberger, *op. cit.*, s. 12.

## Summary

### CEZARY WĄS / ‘Architecture as a language’. Exhibition of Daniel Libeskind at the Museum of Architecture in Wrocław

Libeskind’s exhibition presents his work from the Jewish Museum in Berlin (1999) to projects in progress, as for instance vast multifunctional Fiera Milano (scheduled completion time: 2014). The review of the exhibition poses a question: do Libeskind’s works that have been created in the recent ten years with the participation of tens of co-workers in numerous cities scattered all over the Globe, still bear traces of a theorist whom he was in 1980s and 1990s? To answer this question Libeskind’s works from the period of 1979–1987 (drawings from the series *Micromegas* and *Chamberworks*, machines presented at the Venice Biennale in 1985 and a project of multifunctional block in Berlin) have been introduced. Analyses of the works together with analyses of Libeskind’s essays, published as explanations to his works, have been combined in the review. Similar approach has been taken in the case of a few works performed after 1999. As a conclusion of the review comes the statement that his theoretical works used to refer to creating architectural ‘signs’ while his later works rather create ‘signs’ and impose ways of understanding them.