

---

DOI: 10.21005/pif.2020.43.B-03

## AVANT-GARDE AND CONTEMPORARY ARCHITECTURE AWANGARDA A ARCHITEKTURA WSPÓŁCZESNA

**Tomasz Kozłowski**

dr hab. inż. arch., prof. PK

Author's Orcid number: 0000-0002-4548-9490

Politechnika Krakowska  
Wydział Architektury  
Zakład Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej

### ABSTRACT

The text attempts to present contemporary architecture with its commercial connotations against the background of the aspirations of the early 20<sup>th</sup> century avant-garde artists. After years of modernist order, the shapes of architecture have exploded anew and those forgotten for years or known only from drawings have become important again. However, the perception of architecture and its social overtone have changed. The commercial and advertising value of art is nowadays the most important. The artists' thought of the past can be perceived today as continuity of architecture, although similar, it is already different.

Key words: architecture, avant-garde, expressionism, futurism, novelty.

### STRESZCZENIE

W tekście starano się przedstawić współczesną architekturą z jej komercyjnymi konotacjami na tle dążeń twórców awangardy początków XX wieku. Kształty architektury po latach modernistycznego uporządkowania wybuchły na nowo i te przez lata zapomniane lub znane tylko z rysunków, znowu stały się ważne. Zmieniło się jednak postrzeganie architektury i jej społeczny wydźwięk. Komercyjna i reklamowa wartość jest współcześnie najważniejsza. Myśl twórców sprzed lat, może być odbierana współcześnie jednak jako ciągłość architektury, choć podobna jest już inna.

Słowa kluczowe: architektura, awangarda, ekspresjonizm, futurizm, nowość.

## 1. INTRODUCTION

The existence of avant-garde in the modern world is not obvious. However, research on such a problem and such art has been conducted for years. Researchers cannot fully agree on what it was and when, or whether there is an end of it at all. The multitude of movements called avant-garde and neo-avant-garde or other attributed to them is very large. Such a state makes it difficult to explicitly classify and test them. Futurism and expressionism, dadaism and surrealism, or pop art and hyperrealism are difficult to compare, but the goals of the authors who created them were analogous or at least similar. Social commitment and didactic messages were important, but named differently by the creators. Thus, papers presenting various approaches to the subject may be useful in research. The descriptions of the avant-garde theory presented by Renato Poggioli in *The Theory of the Avant-garde* (1968), Matei Călinescu in *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987) and numerous publications by Jakub Kornhauser may be important. Those, covering a broad spectrum of art and sometimes being unrelated to architecture can be nonetheless interesting for a general understanding of the importance of the avant-garde in history and for trying to translate its general theories into the language of architecture. The aim of the article is an attempt to analyse the influence of the avant-garde idea on contemporary architecture. Research and literature query may lead to an answer to the question: can contemporary architecture be the avant-garde or is it merely imitating it?

## 2. HISTORY

Hippolyte Taine claimed that: *Facts and phenomena that give rise to impressions exist [...] outside of man – they are to be objective* (Krzemień-Ojak, S., 1966, p. 43). This thought may explain man's habit of trying to rationally explain the foundations of art. Historically, architecture had to be built according to the canons and habits of its users and designers remembered over the years. This resulted from the belief in objectivity, not the subjectivity of such premises. The creators could not or were not able to (in a mental sense) detach from the memories and thoughts of the memorised perfection. Naming beauty or its indication at some point in the history of architecture led to the discovery of shapes that were to be consistent with the memorised assumptions. The creators themselves sought to create theories that could help in explaining the foundations of their art. Man invents the golden ratio, a slightly magical number called  $\phi$ . It was supposed to be one of the ways, maybe a recipe for achieving perfection in proportions. It was to become a determinant of beauty. After re-discovering his theory, Vitruvius for many years became the one who marked the way for the creators to build a perfect architectural form. He emphasized the importance of mathematical proportions, writing that *The design of a temple depends on symmetry, the principles of which must be most carefully observed by the architect. They are due to proportion, in Greek ἀναλογία. Proportion is a correspondence among the measures of the members of an entire work, and of the whole to a certain part selected as standard. From this result the principles of symmetry. Without symmetry and proportion there can be no principles in the design of any temple; that is, if there is no precise relation between its members, as in the case of those of a well-shaped man* (Marcus Vitruvius Pollio et al, 1956, p. 43) This approach was adopted by generations of architects without any reservations, not arguing with these currently historical laws.

Mathematics and proper proportions were to become a tool to create an ideal model. Emphasizing the significance of numbers, Leonardo da Vinci claimed that: *No human investigation can be called real knowledge if it does not pass through mathematical demonstrations* (Vinci. L. Da, 1961, p. 3). This can be illustrated with the example of the *Vitruvian Man*. The drawing seems small and uncomplicated, but it has nevertheless become one of Leonardo's most recognizable works. The pretext for the creation of the work was also Vitruvius' treatise entitled *Ten Books on Architecture*. However, Leonardo has to move away from the canon and change the ideal proportions. The whole would have turned out to be impossible to draw and the man disproportionate, and therefore the painter was forced to introduce minor changes and improve the proportions of the body resulting from the description. The square and the circle diverge from each other, giving the man a slight-

ly more normal proportions. We can see that the described ideals cannot always be reproduced in reality, and the canons do not always translate into a perfect work. The Romanian mathematician, historian and philosopher, Matila Ghyka, also stresses the importance of looking for classic proportions in the human body, as he writes: [...] *in the great epoch of Greek architecture, the human body was considered to be the most perfect living pattern of symmetry and eurythmia, which was to serve for the builder as a source of inspiration, or even as a model for planning. Vitruvius, whose work does not contain any personal innovation, but only presents the tradition of Greek architecture counting as many as five centuries, dwells on this issue at length. While discussing columns, he compares the proportions of the Doric column (with 6/1 module as a proportion of height to average diameter) with the proportions of the male body; the proportions of the Ionian column (8/1 module) remind him of the woman's graceful body, while that of the Corinthian columns – the slender girl's torso* (Ghyka, M. C., 2014, p. 56). It is a beautiful metaphorical description of architecture, but more poetic than scientific one. The proportions of male and female bodies are familiar, but can be misleading. However, the right choice of proportions has always been the focus of attention, not only of architects, Aurelius Augustine claimed that *all bodily beauty consists in the proportion of the parts, together with a certain agreeableness of colour* (Tatarkiewicz, Wł., 1988, p. 61). These words could become one of the descriptions of classical architecture, or perhaps any other.

### 3. AVANT-GARDE REVOLT

However, art and architecture slowly turned away from the memorised canons. Hippolyte Taine wrote that *art is an expression of social life, it is an expression of the epoch* (Krzemień-Ojak, S., 1966, p. 82). The contemporary world tries to break with the canons, striving for uniqueness. After all *throughout this period, monumental architecture had been subject to an official taste, rooted in passeistic and pompous eclecticism, which rarely manages to avoid ugliness or even ridicule* (Couchoud, J. P., 1985, p. 151). The attachment to traditional patterns, which once gave the architect certainty and sense of building, is becoming a thing of the past. Mayakovsky's words from his period of futuristic rebellion can be quoted here: *Art is dead: it was either ravaged by enemy-vandals, or it became a war vivandière. Art died and there is nothing to regret about. She died because she did not keep up with life. One has to create a new one. The old one is not suitable for the new times* (Junosza-Szaniawski, A., 1964, p. 162). The avant-garde utopia dissociates itself from beauty. However, the contemporary times mock those artists, today an "avant-garde" work, even that completely abstract and once socially incomprehensible one, is perceived as a work of art – it is exhibited in museums and galleries. It is also often sold to the greatest enemies of the avant-garde – the representatives of the modern bourgeoisie. The "artist" who created it would certainly dissociate himself from such an audience and label. After all, *from the very beginning the avant-garde was polemically oriented towards the work of its predecessors who, for example, respected the so-called aesthetic invariables, but also towards itself. The furore with which one attacked the other within this formation – whose boundaries were to be determined by critics and art historians – surpassed even the energy unleashed by the avant-garde during the depreciation of traditionalists* (Kamiński, I. J., 1989, p. 12). The Great Avant-garde was supposed to be a liberation for artists, despite their diversity and antagonistic trends with which they identified themselves. Art became an expression of revolt, but also forced artists to build collectives. The main goal of *avant garde* – the front guard – was to search for a new way. Also in the historical sense of the name, but it is impossible to defend oneself alone, hence the need to join forces in artistic groups. However, these were not skirmishers, as single knights harassing the enemy were called. The latter were doomed to fight alone and usually defeat even in the face of victory of their own army. Moving at the front and checking if the road is safe can be dangerous, and a lonely artist can remain simply incomprehensible. Setting new directions in art is a heroic activity, and in the 21<sup>st</sup> century it is simply unfashionable.

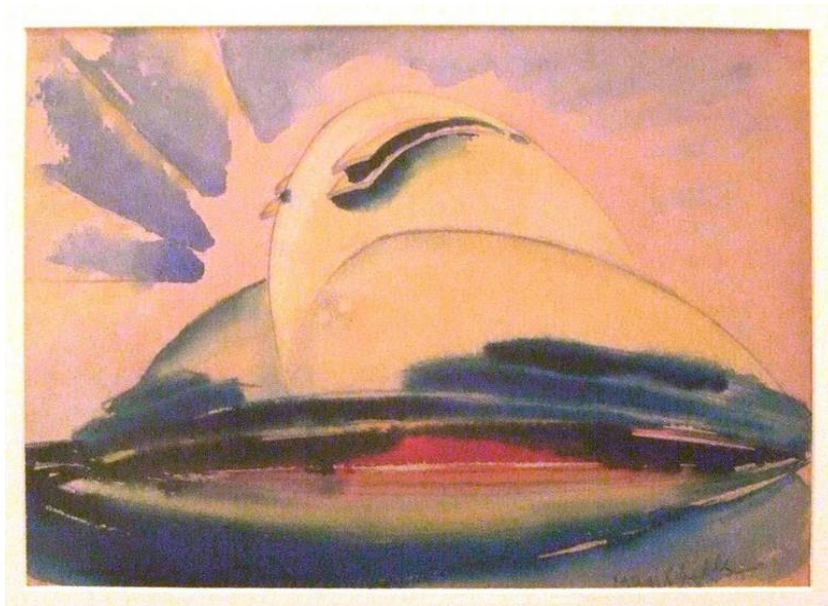


Fig. 1. Hans Scharoun, *Musikhalle*, 1922. Source: <http://www.foto-kunst-tschernow.de>, Photo: V. Chernov.

Ryc. 1. Hans Scharoun, *Musikhalle*, 1922. Źródło: <http://www.foto-kunst-tschernow.de>, Zdjęcie: V. Chernov.



Fig. 2. Santiago Calatrava, Auditorio de Tenerife „Adán Martín”, 1997–2003. Photo: R. Liebau.

Ryc. 2. Santiago Calatrava, Auditorio de Tenerife „Adán Martín”, 1997–2003. Zdjęcie: R. Liebau

The “avant-garde” revolt cut itself off from the “old” art – called fine art. The theoretician of one of the avant-garde movements – futurism – explains this with hatred for the past. This earlier art was too easy to name and describe, it was “hanging” on the walls of philistine houses. After all: *Until Nietzsche appeared, the Germans willingly considered art a cheerful entertainment, something that can be “savoured” in peace with one’s wife and children, as a decoration of a house, or as an event that used to be a family concert* (Colli, G., 1994). Art was created according to memorised canons and patterns. For some time now, man no longer needs mathematics as a determinant of form. What could be easily explained is no longer attractive. Architecture as the art most connected with the real construction of its form and as the most technical one had the biggest problem with breaking away from tradition. The avant-garde man is interested in something unknown, there is a *shift*

*of attention from knowledge to the greatest pleasure of listening, replacing the desire for truth and cognition with the fulfilment of another desire, the desire for the voice of fiction* (Marin, L., 2011, p. 184). Fiction is difficult to achieve in architecture. With the emergence of the avant-garde thought, there was an interest in breaking up the form. At first it appeared shyly in painting and sculpture and finally in building. It was supposed to mean a departure from the unambiguous determinant of beauty and directing the recipient's attention to the fantasy and decomposition of the existing forms of a work of art. Philosophers would try to dissuade us from such an approach; after all, Aristotle claimed that *beauty lies in size and order*, and Plato claimed that *maintaining measure and proportion is always beautiful*. Contemporary times are far removed from such shaping of a work of art.

#### 4. NEW ARCHITECTURE

Marcel Duchamp is one of the artists who also contributed to the creation of new forms in architecture through his actions. His fun and deconstruction of the original meanings of objects created a new approach to the creation of a work of art. Unable to build their designs, the early twentieth century architects drew them. The change had to take place first in a theoretical form so that after many years it could return as a built architecture. The construction could no longer be taken for granted, the shapes of the buildings no longer carried the expression of their function. Expressionist sculptures appeared, objects were separated from their original purpose and their intellectual transformation took place. Here one can recall *Ready-made*, which created new meanings and was supposed to be created (seemingly) without any artistic activity. The creators changed the contexts of the prototypes, sometimes it boiled down to giving new names simply. The name became important, thanks to it completely new objects were created, or they simply made it possible to understand that the drawing shows a house, a church or a stadium. The name creates a new, surprising but complete work of art. The sculpture entitled *Fountain* is no longer an ordinary and vulgar urinal in its original function, it is supposed to present something completely new. To deceive the critics, Duchamp signed it with the pseudonym of R. Mutt. However, they did not like the innovative work and it was not shown at the exhibition in 1917. It was declared worthless by art critics. The "New York Herald" wrote in a note about the exhibition that it is in no way a work of art. Duchamp questioned all the canons of a work of art, but, probably contrary to the artist's intent, the sculpture itself has become a canon for the next generations of artists.

Contemporary expressions of *Ready-made* art appear not only in small works. Playing with scaling has become a way for architects to innovate and shock the viewer. Perhaps it is an expression of their avant-garde character. What is most important nowadays, it does not encounter any technological and design difficulties. The expression of such design can be the building-advertisement from Newark. This is one of the new-weird works that reveal the advertising function of architecture, here in the literal sense. It was created as an expression of *Novelty architecture* and is the headquarters of the local company Longaberger. The work does not give us a chance and everyone will surely guess what its principal does. This is an unambiguity as if from Duchamp's *Fountain*, or perhaps an expression of Breton's thought about the principle of automatic writing. As we can see, the building was constructed in the form of the Medium Market Basket, scaled up one hundred and sixty times. This is no longer the usual usability of a shopping item, there are seven floors, eighty-four windows and a workplace for five hundred employees. As befits a real advertisement, its originator was the founder of the company – Dave Longaberger. The building shows us that he is a producer of maple wood baskets. The entry of a common thing into the world of art creates a new image of the remains of a common thing that loses its original function. Such a reclassification bears resemblance to Marcel Duchamp's actions, but on a larger scale. It brings to mind Claes Oldenburg's sculptures, but it is even bigger. What seems important is not only its size, but also the resulting game played with the spectator. *Is Marcel Duchamp's ready-made bicycle wheel (1913) at the exhibition an indication of the conventional character of the understanding of art, a quotation from reality raised to the rank of a work of art, or simply an element of the game played with the audience?* (Köllner, R., 1981, s. 20). The whole becomes an expression of the postulates of avant-garde artists about the fictitious nature of works of art, but, since we are in a differ-

ent reality, also a purely commercial game with the viewer. The work is no longer an expression of revolt, but it cannot be denied the urge to intellectually shock a passer-by. It is surrealistically absurd. The convention of modernist architecture and the memorised unadorned prism-like shape of a typical office building were negated. It might obviously seem that the building in the shape of a basket is the company's simple marketing message. However, there are few similar extravagant advertisements. The Mercedes Museum in Stuttgart is an attraction in itself, but few visitors know that it resembles the shape of the Wankel engine, and the Pepsi headquarters is not a bottle, but a concrete office building.



Fig. 3. Marcel Duchamp, *Fontanna*, 1917 Source: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, Poznań 2001.

Ryc. 3. Marcel Duchamp, *Fontanna*, 1917 Źródło: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, Poznań 2001.



Fig. 4. NBBJ Architects, The Longaberger Home Office, 1997. Foto: Barry Haynes.

Ryc. 4. NBBJ Architects, The Longaberger Home Office, 1997. Zdjęcie: Barry Haynes.

Contemporary architecture no longer has problems with the unreal form of buildings. The form, not the function, has become the primary goal and everything that will shock the recipient is allowed. Leon Chwistek, theoretician of Polish Expressionism – formism, once called on artists to break with all the rules. Architecture may have a similar goal. *The practical purpose which the works of architecture and the material from which they are to be made serve are the only limits to the form of the building. [...] If we wish to reject these rules, we will immediately stand before the theoretical emptiness that can only be filled by direct imposition of such and not another shape* (Chwistek, L., 2004, p. 105). A similar game with the viewer is presented in Man Ray's *Observatory Time – The Lovers* from 1936, colourful lips against the background of an unreal landscape. The painting is a figurative work, but still a surrealist mystification. It is said that its creation was influenced by the avant-garde *Songs of Maldoror* by Comte de Lautréamont. The poet describes slightly different lips, but also red ones: *I have taken a pocket-knife and severed the flesh at the spot where the lips come together. For a moment I thought to have accomplished my end. I looked into a mirror and inspected the mouth I had deliberately butchered. It was a mistake! The blood falling copiously from the two wounds made it impossible to distinguish whether this was really the laughter of other men. But after several minutes of comparison I could clearly see that my smile in no way resembled human laughter: in other words, I was not laughing* (Lautréamont, de C., 1982, p. 12). This text breaks down our conviction that Man Ray's lips are feminine, but the subsequent ones by Kozłowski are probably so.



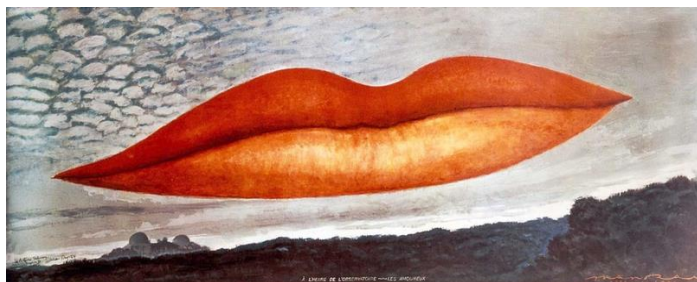


Fig. 5. Man Ray, *Observatory Time: The Lovers*, 1936. Source: <https://www.manray.net>.

Fig. 5. Man Ray, *Observatory Time: The Lovers*, 1936. Źródło: <https://www.manray.net>.



Fig. 6. D. Kozłowski, A. Noworól, HEAN cosmetics factory, Kraków. Foto: D. Kozłowski.

Fig. 6. D. Kozłowski, A. Noworól, Fabryka kosmetyków HEAN, Kraków. Zdjęcie: D. Kozłowski.

A replica of the painting can be seen in the *Alchemists' House* in Krakow (1988,1989-1990). Built by investors as a residential building with a large studio in line with the restrictions of the eighties in Poland, the building was adopted by the local cosmetics manufacturer HEAN. The facility located in a quiet street does not stand out with its scale from the surrounding single-family buildings. The most important distinguishing feature that attracts attention is the diagonal form. We are not sure whether it is a sculpture or an architectural element. Passing by, one cannot fail to notice the *Lips*. They are made of polished coloured artificial stone, supported by a front wall. The whole building consists of two solids, interconnected parts. One of them, made of cuboidal brick, shows a "non-residential" scale of the whole with a row of window openings. The name "Alchemists' House" becomes the primary one here, carrying the message of the mystery of magic unknown to laymen. This place is to be used only by the initiated. It is a house, but also a factory, although the chemical processes are invisible. We can only see the outer ordinary coating. A slightly bizarre language of architecture with smoky chimneys in the drawing creates the magical whole. Again, the surreal form, as it happens nowadays, becomes an expression of pure advertising. The alchemists are modern today, they do not transmute lead into gold. They produce ordinary things here, but still essential ones for every woman – lipsticks. As emphasised by Dariusz Kozłowski, *nobody lives in the Alchemists' House, and the Great Lips fell out of Man Ray's painting and settled in a building in Krakow*. We can also recall another, earlier work by Man Ray – *The Lovers* – from 1933. It is also there that lips appear, and we can find a light imprint of a lipstick on a rolled lead sheet. The whole is complemented by an unmistakably gallows rope. It was not really about advertising cosmetics. However, the association of this architecture and painting can also be accurate.

Nowadays, the words of Sant'Elia who called: *This architecture cannot be subjected to any law of historical continuity. It must be new, just as our state of mind is new* (Baumgarth Ch., 1978, p. 308), adding further: *In modern life the process of stylistic development in architecture has been brought to a halt. Architecture now makes a break with tradition. It must perform a fresh start* (Baumgarth Ch., 1978, p. 310), shock nobody anymore. When we look at one of Hans Scharoun's expressionistic watercolours from 1922, it is hard to get rid of the impression that we have already seen it somewhere. A photo of an equally expressive but already built work – an auditorium in Santa Cruz, Tenerife – may be helpful for us. This magnificent building designed by Santiago Calatrava was created much later than a small painting by Scharoun and was built between 1997 and 2003. It is located on the promontory entering the ocean, it is fully made of reinforced concrete, with an erected semi-circular spike resembling the tail of a poisonous scorpion. A passer-by may be afraid to approach it, but the arachnid is so huge that it probably will not notice us. The structure may also resemble a leaf anchored in the field. The building is quite large and rises to a height of 58 meters. The whole can be described as an excess of architectural form, the whole is sumptuous despite the apparent lack of decoration. But when we look at it, we see this little drawing by Scharoun and nothing or no one will deceive us that the contemporary avant-garde was created in an intellectual vacuum and does not imitate anything.

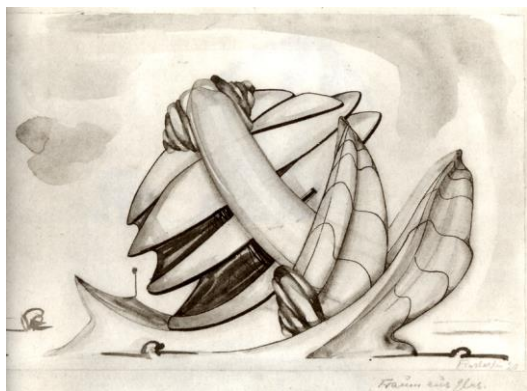


Fig. 7. Hermann Finsterlin, *Traum aus Glas*, 1920-1924. Source: Exhibition catalogue at the Museum of Architecture in Wrocław, Wrocław 2002.

Ryc. 7. Hermann Finsterlin, *Traum aus Glas*, 1920-1924. Źródło: Exhibition catalogue at the Museum of Architecture in Wrocław, Wrocław 2002.



Fig. 8. Zaha Hadid, Congress Station, Innsbruck, 2004-2007. Photo: M. Misiągiewicz.

Ryc. 8. Zaha Hadid, Congress Station, Innsbruck, 2004-2007. Zdjęcie: M. Misiągiewicz.

Drawings and sculptures of the expressionist era became possible to change into architecture after years. Their avant-garde character was so great that they did not turn into reality. Hermann Finsterlin was called a great visionary of architecture, although he was not an architect. He was self-educated and did not receive a proper education, nor did he manage to construct any building. However, he is one of the most important artists in the history of architecture. Its influence and significance was appreciated only years later. The interest with which the creators of deconstructivism study his theoretical projects is now well visible. His humble sketch *Traum aus Glas* – *Glass Dream* can be seen as Zaha Hadid's constructed work. That which could only be a dream for Finsterlin would only come to life at the time when the creators mastered the art of using computers that helped them in designing. The architecture of contemporary expressionism would not be able to do without them. Let us remember that the first known and pioneering work by Hadid in Hong Kong was also created only on paper.

Zaha Hadid's work is different from *The Peak Leisure Club* today, it is the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The architect is already breaking away with the geometry of her earlier buildings, which is slowly becoming boring for her. The work from Innsbruck is a funicular railway station covered not with brutal concrete, but with shiny glass cladding shimmering in the sun. However, both the past and the present rotund expressive forms are thoroughly original. Some people compare Hadid's works from this period of her career to Félix Candela's projects. However, Candela built his forms from logical mathematical shapes. Those by Hadid bear more resemblance to flower petals and, of course, most of all to Hermann Finsterlin's drawings. This is not a simple imitation and may lead us to think about the continuity of art and the impact that the early twentieth century avant-garde art had on contemporary architects.

#### 4. CONTEMPORARY TIMES

We live in a state of culture which is described as postmodernity. The myths of civilization and art such as avant-garde, modernism (modernity) and faith in a single universal way of the world's development have lost the power to convince. The diversity of thoughts and forms have become a feature of the postmodern era. Usability and durability, which were a *sine qua non* condition for building, no longer apply today. There has also been a change in the themes of architectural works. The influence of the avant-garde from the past has made us no longer attached to any particular shape of architecture or its memorised images. It results from the new commercial character of the avant-garde since *In the history of art, the following slogan has often been put forward as a directive for artists: »it does not matter what you recreate, it just matters how you recreate«. Art theo-*



rists tried to justify it by taking as their starting point the thesis that there are no topics that cannot be recreated aesthetically (Ossowski, S., 2004, p. 3). The slogan about art can also be valid in contemporary architecture. It is not only a church or palace of the ruler, but also a cinema or a common office building that can be beautiful (if one can say so). Also such important structural correctness is no longer a determinant of architectural correctness. Nowadays, it becomes just an addition, unwanted and hidden one. The search for harmonious forms and structural clarity is now *passé*. Let us remember that *art never strives to facilitation and simple instruction* (Marin, L., 2011, p. 151), and contemporary geometric and abstract architecture is the best example of this. The avant-garde from the beginning of the 20<sup>th</sup> century allowed it to break away from the presentation of the world as we remembered it. As befits an heir of great artists, the contemporary architecture is following a similar path, but a slightly different one, striving to break away from the memorised signs. However, it cannot break away from the theoretical projects of expressionists, futurists, or the intellectual jokes of surrealists.

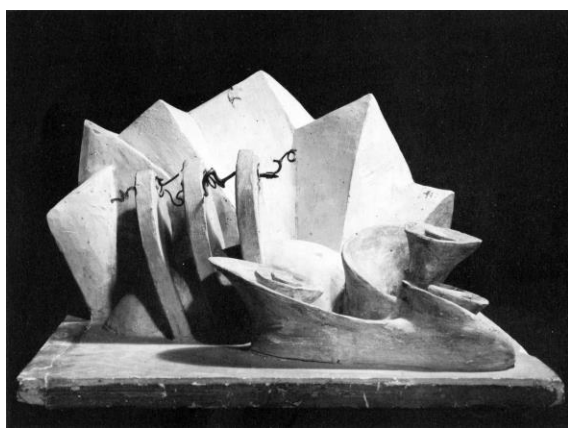


Fig. 9. Hermann Finsterlin, *A Mausoleum*, 1919. Source: D. Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, New York 1966

Ryc. 9. Hermann Finsterlin, *A Mausoleum*, 1919. Źródło: D. Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, New York 1966

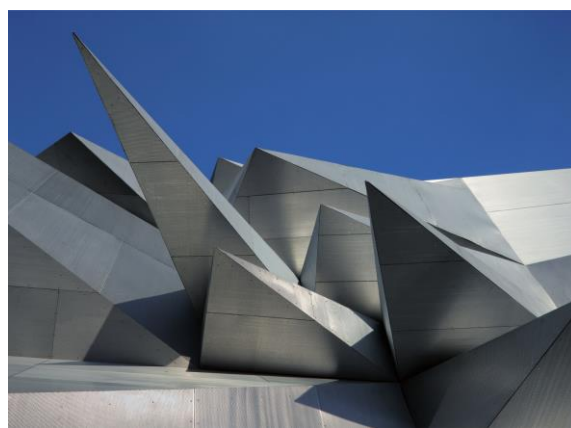


Fig. 10. Coop Himmelb(l)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space*, Munich, 2010. Source: Coop Himmelb(l)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space Munich Germany*, Vienna 2010.

Ryc. 10. Coop Himmelb(l)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space*, Munich, 2010. Źródło: Coop Himmelb(l)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space Munich Germany*, Vienna 2010.

To sum up, one can end with a manifesto of the group, which had heaven rather than construction in its name (CoopHimmelblau) and aimed at the avant-garde pursuit of novelty and total negation of the traditional figurative language of historical architecture. The statement made by the creators in 1980 surpasses the statements made by even the most determined futurists: *We are tired of seeing Palladio and other historical masks. Because with architecture, we don't want to exclude everything that is disquieting. We want architecture that has more. Architecture that bleeds, that exhausts, that whirls, and even breaks. Architecture that lights up, stings, rips, and tears under stress* (Coop Himmelblau, 1980, p. 2). In the artistic attitudes described here, there can be no talk of order. Order is contrary to the spirit of the avant-garde. After the appearance of building in their name (CoopHimmelb(l)au), architects and their building has become more commercial, but for now such will be the contemporary construction. One should remember that the very term 'commercial' contradicts the spirit of avant-garde movements that fight against popularity and easy reception. However, the contemporary times cannot escape this and one can be tempted to compare such contemporary architecture with the expressionist avant-garde. One can refer to the works of Dennis Sharp and Rainer Köllner, who tried to create a list of typical features of expressionist architecture, one can try to assign them to contemporary architecture. Sharp puts it in a substantive manner – "Freedom from historical influences" or very literary – "Each building was a total work of art, an artefact complete in itself, a significant object or »image«", (Sharp, D., 1966) which one would like to

be able to refer to any significant work of architecture, not only from the world of expressionism. Köllner develops the list, (Köllner, R., 1981, s. 20) but not all the points can now be taken literally. For instance, thinking about new materials, creators had reinforced concrete in mind, yet construction technique is still moving forward and the most important word here is 'new'. The artists' works were deprived of the adjective 'revolutionary' and the term 'commercial' appeared. It is difficult to go beyond dictionary definitions of expressionism; it is an attempt to catch up with time and predict the artists' inventions. Departing from the functionalist approach to design, architects try to add some kind of ironic look, a joke, a play with the audience. This may be something that cannot be predicted – rescaling, unusual colour, pillar which is too thin. It sometimes seems that the entire building is meant to be an artistic provocation. Describing avant-garde movements, Renato Poggioli emphasizes several of their objectives: activism, antagonism, nihilism and agonism (Poggioli, R., 1982). The contemporary world no longer needs the fight or nihilism, as Charles Jencks once wrote, all it needs is advertising. Anyway, the twenty-first century expressionist architecture should be looked at through appropriate glasses, allowing one to see avant-garde art.

## AWANGARDA A ARCHITEKTURA WSPÓŁCZESNA

### 1. WSTĘP

Istnienie sztuki avant-garde w świecie współczesnym nie jest rzeczą oczywistą. Jednak badania takiego problemu i takiej sztuki trwają od lat. Badacze nie mogą się do końca zgodzić czym była i kiedy, i czy w ogóle nastąpił jej koniec. Mnogość ruchów nazywanych awangardami i neoawangardami lub do nich przypisywanych jest bardzo duża. Stan taki utrudnia jednoznaczne ich zakwalifikowanie i zbadanie. Futuryzm i ekspresjonizm, dadaizm i surrealizm czy pop-art i hiperrealizm są trudne do porównania, jednak cele twórców, którzy je tworzyli, były zbieżne lub przynajmniej podobne. Społeczne zaangażowanie i dydaktyczne przesłania, były ważne, jednak nazywane różnie przez twórców. W badaniach przydatne mogą być więc prace prezentujące różne podejście do tematu. Ważne mogą być opisy teorii awangardy przedstawiane przez Renato Poggiolio w *The Theory of the Avant-garde* (1968), Matei Călinescu w *Five Faces of Modernity* *Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987) czy liczne publikacje Jakuba Kornhausera. Te dotyczące szerokiego spektrum sztuki i czasem niezwiązane z architekturą mogą być interesujące dla ogólnego zrozumienia znaczenia awangardy w historii i próby przełożenia jej ogólnych teorii na język architektury. Celem artykułu jest próba analizy wpływu idei awangardy na architekturę współczesną. Badania i kwerenda literatury może doprowadzić do odpowiedzi na pytanie: czy architektura współczesna może być awangardą, czy tylko ją naśladuje?

### 2. HISTORIA

Hippolyte Taine twierdził, że: *Fakty i zjawiska, powodujące pojawienie się wrażeń, istnieją [...] poza człowiekiem – mają być obiektywne* (Krzemień-Ojak, S., 1966, str. 43). Myśl ta może tłumaczyć przyzwyczajenie człowieka do podejmowania prób racjonalnego tłumaczenia podstaw sztuki. Historycznie architektura musiała być budowana według zapamiętanych przez lata kanonów i przyzwyczajeni odbiorców, i projektantów. Wynikało to z przeświadczenia o obiektywności, a nie subiektywności takich przesłanek. Twórcy nie potrafili lub nie mogli (w sensie mentalnym) oderwać się od wspomnień i myśli o zapamiętanej doskonałości. Nazwanie piękna lub jego wskazanie w pewnym momencie historii architektury prowadziło do odnajdywania kształtów, które mają być zgodne z zapamiętanymi założeniami. Sami twórcy dążyli do tworzenia teorii mogących pomóc w tłumaczeniu podstaw ich sztuki. Człowiek wymyśla złoty podział, trochę magiczną liczbą zwaną  $\phi$ . Miała to być jedna z dróg, może przepis na osiągnięcie doskonałości w proporcjach. Miała ona stać się wy-

znacznikiem piękna. Witruwiusz po ponownym odkryciu jego teorii, stał się na długie lata tym który wyznaczał twórcom drogę do budowy doskonałej formy architektonicznej. Podkreślał znaczenie matematycznych proporcji, pisząc, że *Kompozycja świątyń polega na symetrii, której praw architektki ściśle przestrzegać powinni. Symetria rodzi się z proporcji zwanej po grecku – analogia. Proporcją nazywamy zastosowanie ustalonego modułu w każdym dziele zarówno do członów budowli, jak i do jej całości, z czego wynika prawo symetrii. Żadna budowla nie może mieć właściwego układu bez symetrii i dobrych proporcji, które powinny być oparte ściśle na proporcjach ciała dobrze zbudowanego człowieka* (Marcus Vitruvius Pollio i in. 1956, s. 43). Takie podejście pokolenia architektów przyjmowały bez zastrzeżeń, nie polemizując z tymi historycznymi już współcześnie prawami.

Matematyka i odpowiednie proporcje miały stać się narzędziem do stworzenia wzorca idealnego. Leonardo da Vinci podkreślając znaczenie liczb, twierdził, że: *Żadne dociekanie ludzkie nie może się zwać prawdziwą wiedzą, o ile nie przeszło próby dowodu matematycznego* (Vinci. L. Da, 1961, s. 3). Można to zilustrować na przykładzie *Człowieka witruwiańskiego*. Rysunek wydaje się drobny i nieskomplikowany, lecz jednak stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł Leonarda. Tu pretekstem dla powstania także był traktat Witruwiusza *O architekturze ksiąg dziesięciuro*. Jednak Leonardo musi trochę odejść o zapisanego kanonu i zmienia idealne proporcje. Całość okazałaby się niemożliwa do narysowania a człowiek nieproporcjonalny i malarz zmuszony został do dokonania drobnych zmian i poprawienia proporcje ciała wynikające z opisu. Kwadrat i okrąg mijają się, przez co mogą nadawać człowiekowi trochę bardziej normalne proporcje. Widzimy, że opisane ideały nie zawsze dają się odtworzyć realnie, a kanony nie zawsze przekładają się na doskonałe dzieło. Także rumuński matematyk, historyk i filozof Matila Ghyka podkreśla znaczenie poszukiwania proporcji klasycznych w ciele ludzkim, pisze: [...] *w wielkiej epoce architektury greckiej ciało ludzkie uważano za najdoskonalszy żywy wzorzec symetrii i eurytmii, mający budowniczemu służyć jako źródło inspiracji, ba, nawet jako model przy sporządzaniu planów. Witruwiusz, którego dzieło nie zawiera żadnej osobistej innowacji, lecz prezentuje tylko liczącą już pięć wieków tradycję architektury greckiej, szeroko rozwodzi się nad tą kwestią. Omawiając kolumny, porównuje proporcje kolumny doryckiej (z modułem 6/1 jako proporcja wysokości do przeciętnej średnicy) z proporcjami ciała mężczyzny; proporcje kolumny jońskiej (moduł 8/1) przypominają mu wdzięczne ciało kobiety, kolumny korynckiej zaś – smukły tułów dziewczęcia* (Ghyka, M. C., 2014, s. 56) Jest to piękny metaforyczny opis architektury, ale raczej poetycki niż naukowy. Proporcje ciał mężczyzny i kobiety są znane, ale mogą być mylące. Jednak odpowiedni dobór proporcji zawsze był w centrum zainteresowania nie tylko architektów, Aureliusz Augustyn twierdził, że *Wszelka piękność cielska polega na proporcjonalnym ułożeniu części i przyjemnej barwie* (Tatarkiewicz, Wł., 1988, s. 61). Słowa te mogłyby stać się jednym z opisów klasycznej architektury a może każdej.

### 3. AWANGARDOWY BUNT

Jednak sztuka i architektura powoli odwracała się od zapamiętanych kanonów. Hyppolite Taine pisał, że *Sztuka jest ekspresją życia społecznego, jest wyrazem epoki* (Krzemień-Ojak, S., 1966, s. 82). Świat współczesny stara się zerwać z kanonami, dążąc do niepowtarzalności. Przecież *Architektura monumentalna przez cały ten okres ulega smakowi oficjalnemu, ugruntowanemu na pa-seistycznym i pompacyjnym eklektyzmie, któremu rzadko udaje się uniknąć brzydoty, a nawet śmieszności* (Couchoud, J. P., 1985, s. 151). Przywiązanie do tradycyjnych wzorców, które kiedyś dawało architektowi pewność i nadawało sens budowania, odchodzi w zapomnienie. Można tu przytoczyć słowa Majakowskiego z jego okresu futurystycznego buntu: *Sztuka umarła: albo została rozgrabiona przez wrogów-wandali, albo stała się markietanką wojny. Sztuka umarła i nie ma co jej żałować. Umarła dlatego, że nie nadążała za życiem. Trzeba tworzyć nową. Dawna nie nadaje się dla nowych czasów* (Junosza-Szaniawski, A., 1964. s. 162). Utopia awangardy odcina się od piękna. Jednak współczesność naigrawa się z tamtych artystów, dziś dzieło „awangardowe” nawet to całkowicie abstrakcyjne i kiedyś społecznie niezrozumiałe jest przecież odbierane jako dzieło sztuki – jest wystawiane w muzeach i galeriach. Jest także często sprzedawane największym wrogom awangardy – przedstawicielom współczesnej burżuazji. „Artysta” tworzący je, z pewnością by się od takiego odbiorcy i miana odcinał. Bo przecież *Awangarda od początku była nastawiona pole-*

micznie wobec twórczości poprzedników, respektujących na przykład tzw. niezmienniki estetyczne, ale i w stosunku do siebie samej. Furor, z jakim atakowano się wzajem w obrębie tej formacji – której granice próbowali wyznaczyć krytycy i historycy sztuki – przewyższał chyba nawet energię wyładowywaną przez awangardę w trakcie deprecjonowania tradycjonalistów (Kamiński, I. J., 1989, s. 12). Wielka Awangarda miała być wyzwoleniem dla artystów, pomimo różnorodności ich samych i antagonistycznych nurtów, z którymi się utożsamiali. Sztuka stała się wyrazem buntu, ale także zmuszała twórców do budowaniu kolektywów. Nadrzędnym celem *avant garde* – straży przedniej było poszukiwanie nowej drogi. Także w historycznym znaczeniu nazwy, ale nie da się bronić w pojedynkę, stąd potrzeba łączenia się w grupy artystyczne. Nie byli to jednak harcownicy, jak nazywano pojedynczych rycerzy nekających wroga. Ci ostatni byli skazani na samotną walkę i przeważnie porażkę nawet w obliczu zwycięstwa własnej armii. Poruszanie się na przedzie i sprawdzanie, czy droga jest bezpieczna, bywa przecież niebezpieczne, a samotny artysta może pozostać po prostu niezrozumiały. Wyznaczanie nowych kierunków w sztuce jest działaniem heroicznym a w XXI wieku już zwyczajnie niemożliwym.

„Awangardowy” bunt odcinał się od sztuki „dawnej” – nazywanej piękną. Teoretyk jednej z awangard – futuryzmu tłumaczy to nienawiścią do przeszłości. Ta wcześniejsza sztuka była przecież zbyt łatwa do nazwania i opisanie, „wisiała” na ścianach w mieszczańskich domach. Przecież: *Do póki nie pojawił się Nietzsche, Niemcy chętnie uznawali sztukę za pogodną rozrywkę, za coś, czym można »sycić się« w spokoju razem z żoną i dziećmi, za coś takiego jak ozdoba domu lub jak zdarzenie, jakim niegdyś bywał koncert rodzinny* (Colli, G., 1994). Sztuka była tworzona według zapamiętanych kanonów i wzorów. Człowiek od pewnego czasu nie potrzebuje już matematyki jako wyznacznika formy. To, co dawało się łatwo wytłumaczyć, przestało być atrakcyjne. Architektura jako sztuka najbardziej powiązana z realnym budowaniem swej formy i jako najbardziej techniczna miała największy problem z oderwaniem się od tradycji. Człowiek awangardowy interesuje się czymś nieznanym, następuje *przeniesienie uwagi z wiedzy na największą przyjemność słuchania, zastąpienie pragnienia prawdy i poznania spełnieniem innego pragnienia, pragnienia głosu fikcji* (Marin, L., 2011, s. 184). Fikcja w architekturze jest trudna do osiągnięcia. Wraz z pojawieniem się myśli awangardy nastąpiło zainteresowanie rozbiciem formy. Najpierw pojawiło się trochę nieśmiało w malarstwie i rzeźbie wreszcie w budowaniu. Miało oznaczać odejście od jednoznacznego wyznacznika piękna oraz skierowanie uwagi odbiorcy na fantazję i zdekomponowanie zastanych form dzieła sztuki. Filozofowie staraliby się odwieść nas od takiego podejścia, wszak Arystoteles twierdził, że *piękno jest w wielkości i ładzie*, a Platon, że *zachowanie miary i proporcji jest zawsze piękne*. Współczesność oddala się od takiego kształtowania dzieła sztuki.

#### 4. NOWA ARCHITEKTURA

Marcel Duchamp jest jednym z twórców, którzy swymi działaniami przyczynili się także do powstania nowych form w architekturze. Jego zabawy i dekomponowanie pierwotnych znaczeń przedmiotów stworzyło nowe podejście do tworzenia dzieła sztuki. Architekci początku XX wieku nie potrafiąc zbudować swych projektów – rysowali je. Zmiana musiała odbyć się najpierw w formie teoretycznej, by po wielu latach wrócić już jako zbudowana architektura. Budowanie nie mogło być już oczywiste, kształty budynków nie niosły już wyrazu ich funkcji. Pojawiły się ekspresjonistyczne rzeźby, nastąpiło oderwanie od pierwotnego przeznaczenia przedmiotów i ich intelektualna przemiana. Tu można przywołać *Ready made*, które tworzyło nowe znaczenia i miało powstawać (pozornie) bez działania artystycznego. Twórcy zmieniali konteksty pierwowzorów, czasem było to proste nadawanie im nowych nazwy. Nazwa stała się ważna, dzięki niej powstawały zupełnie nowe przedmioty, lub po prostu umożliwiały one zrozumieć, że rysunek przedstawia dom, kościół czy stadion. Nazwa tworzy nowe zaskakujące, ale już kompletne dzieło sztuki. Rzeźba *Fontanna* nie jest już zwyczajnym i prostym w swej pierwotnej funkcji pisuarem, ma przedstawiać coś zupełnie nowego. Duchampa dla oszukania krytyków sygnował ją nazwiskiem R. Mutt. Jednak nowatorskie dzieło nie przypadło im do gustu i nie zostało pokazane na wystawie w 1917 roku. Przez krytyków sztuki zostało uznane za bezwartościowe. „New York Herald” napisał w notatce o wystawie, że w żadnym razie nie jest to dzieło sztuki. Duchamp zakwestionował wszelkie kanony dzieła sztuki,

jednak chyba wbrew zamysłom twórcy rzeźba sama stała się kanonem dla kolejnych pokoleń artystów.

Wyraży sztuki *Ready made* współcześnie, pojawiają się nie tylko w drobnych działach. Zabawy w przeskalowanie stała się współcześnie dla architektów droga do nowości i zaszokowania odbiorcy. Może jest to wyraz ich awangardowości. No i co współcześnie najważniejsze nie napotyka na żadnych technologiczne i projektowe trudności. Wyrazem takiego projektorowania może być budynek-reklama z Newark. To jeden z nowych-dziwnych dzieł będących objawieniem się reklamowej funkcji architektury, tu w sensie dosłownym. Powstał jako wyraz *Novelty architecture*, a jest siedzibą miejscowej firmy Longaberger. Dzieło nie daje nam szans i każdy z pewnością domyśli się, czym zajmuje się jego zleceniodawca. Jest to jednoznaczność jak z *Fontanny* Duchampa, a może wyraz myśli Bretona o koncepcji zapisu automatycznego. Jak widzimy, budynek powstał w formie przeskalowanego sto sześćdziesiąt razy koszyka Medium Market Basket. Nie jest to już zwykła użyteczność przedmiotu przeznaczanego na zakupy, tu mamy siedem pięter, osiemdziesiąt cztery okna i miejsce pracy dla pięciuset pracowników. Jak na prawdziwą reklamę przystało, jej pomysłodawcą był założyciel firmy Dave Longaberger. Budynek pokazuje nam, że jest to producent koszy z drewna klonowego. Wkroczenie pospolitej rzeczy do świata sztuki tworzy nowy obraz pozostałości rzeczy zwykłej, która traci swoją pierwotną funkcję. Takie przekwalifikowanie jest czymś podobnym do działań Marcela Duchampa, jednak na większą skalę. Wygląda trochę jak rzeźby Claesa Oldenburga, ale ma jeszcze większe gabaryty. Ważne wydaje się nie tylko jej rozmiar, ale także wynikająca z niej zabawa z widzem. *A czy ready-made Marcela Duchampa w postaci koła rowerowego (1913 r.) na wystawie to wskazanie na konwencjonalny charakter pojmowania sztuki, cytat z rzeczywistości podniesiony do rangi dzieła, czy po prostu element zabawy z publicznością?* (Baumgarth Ch., 1978, s. 20). Całość staje się wyrazem postulatów twórców awangardowych o fikcyjności dzieła sztuki, ale ponieważ jesteśmy w innej rzeczywistości także czysto komercyjnej gry z odbiorcą. Dzieło nie jest już wyrazem buntu, ale nie można mu odmówić chęci intelektualnego zaszokowania przechodnia. Jest surrealistycznie absurdalna. Zanegowany została konwencja architektury modernistycznej i zapamiętanego graniastostupowego, niezbyt zdobnego kształtu typowego biurowca. Mogłoby się oczywiście wydawać, że budynek w kształcie koszyka to proste przesłanie marketingowe firmy. Jednak mało jest podobnych ekstrawaganckich reklam. Muzeum Mercedesa w Stuttgarcie to atrakcja sama w sobie, jednak mało który widz wie, że przypomina kształtem silnik Wankla, a siedziba koncernu Pepsi to nie butelka, lecz betonowy biurowiec.

Architektura współczesna nie ma już problemów z nierealną formą budynków. Forma, a nie funkcja stała się celem nadrzędnym i wszystko, co zaszokuje odbiorcę, jest dozwolone. Leon Chwistek teoretyk polskiego ekspresjonizmu – formizmu nawoływał kiedyś artystów do zarwania z wszystkimi regułami. Podobny cel może przyświecać architekturze. *Praktyczny cel, do jakiego służą dzieła architektury i materiały, z którego mają być wykonane, stanowią jedyne ograniczenia formy budynku. [...] Jeśli zechcemy reguły te odrzucić staniemy natychmiast przed teoretyczną pustką, którą wypełnić może jedynie bezpośrednio narzucenie się takiego a nie innego kształtu* (Chwistek, L., 2004, s. 105). Podobną grę z widzem przedstawia dzieło Man Raya *Observatory Time – The Lovers* z 1936 roku, to kolorowe usta na tle nierealnego krajobrazu. Obraz to figuratywne dzieło, ale jednak surrealistyczna mistyfikacja. Podobno na jego powstanie miały wpływ awangardowe *Pieśni Maldorora* Comte de Lautréamont. Poeta opisuje trochę inne usta, ale także czerwone: *Wziąłem scyzoryk z wyszlifowanym ostrzem i rozciąłem sobie skórę w kącikach warg. Przez chwilę myślałem, że dopiąłem celu. Przyjrzałem się w zwierciadło ustom, które pokaleczyłem z własnej woli! Fatalna pomyłka! Krew, która obficie z obu ran spływała, nie pozwalała zrazu stwierdzić, czy śmieję się jak inni. Jednakże już po kilku chwilach porównywania, przekonałem się ostatecznie, że mój śmiech nie przypominał śmiechu ludzkiego, a zatem że się nie śmiałem* (Lautréamont, de C., 1982, s. 12). Ten tekst trochę rozbija nasze przekonanie, że usta Man Raya są damskie, jednak te kolejne Kozłowskiego chyba tak.

Zbudowaną replikę obrazu można zobaczyć w *Dom Alchemików* w Krakowie (1988,1989-1990). Budynek zgodnie z ograniczeniami lat osiemdziesiątych w Polsce budowany przez inwestorów jako mieszkalny z rozległą pracownią został zaadoptowany na wytwórnię kosmetyków miejscowej firmy HEAN. Obiekt zlokalizowany przy cichej uliczce nie wybija się skalą z otaczającej go zabudowy jednorodzinnej. Najważniejszym wyróżnikiem zwracającym na siebie uwagę, jest ukośna forma.



Nie mamy pewności czy jest to rzeźba, czy element architektoniczny. Przechodząc w pobliżu, nie da się nie zauważyć *Ust*. Wykonane są z polerowanego, kolorowego, sztucznego kamienia, podtrzymywanego przez frontową ścianę. Cały budynek składa się z dwóch brył, zespolonych części. Jedna z nich, wykonana z cegły w kształcie prostopadłościanu, ukazuje „niemieszkalną” skalą całości rzędem otworów okiennych. Nadrzędna staje się tu nazwa: *Dom Alchemików*, niesie ona przesłanie tajemnicy, nieznaną profanom magii. Ma być to miejsce przeznaczone tylko dla wtajemniczonych. Jest to dom, ale i fabryka, jednak procesy chemiczne są niedostrzegalne. Widzimy tylko zewnętrzną zwyczajną powłokę. Trochę dziwny język architektury z dymiącymi na rysunku kominami tworzy całość magiczną. I znowu surrealistyczna forma jak to bywa współcześnie, staje się wyrazem czystej reklamy. Alchemicy są już dziś nowoczesni, nie zajmują się transmutacją ołowiu w złoto. Produkują tu rzeczy zwyczajne, ale jednak niezbędne każdej kobiecie – szminki do ust. Jak podkreśla Dariusz Kozłowski w *Domu Alchemików – nikt nie mieszka, a Wielkie Usta wypadły z obrazu Man Raya i osiadły w budowlu w Krakowie*. Można przypomnieć też inną, wcześniejszą pracę Man Raya *The Lovers* z 1933 roku. Tam także pojawiają się usta, możemy doszukiwać się odcisku jasnej szminki na zwiniętej ołowianej blasze. Całości dopełnia istic wisielczy sznur. Tu nie chodziło chyba o reklamę kosmetyków. Jednak skojarzenie tej architektury i obrazu także może być trafne.

Współcześnie słowa Sain'Elia nawołującego: *Architektura ta nie może podlegać żadnemu z praw historycznej ciągłości. Musi być nowa, tak jak nowy jest nasz stan ducha* (Baumgarth Ch., 1978, s. 308) i dodającego dalej: *Życie współczesne zatrzymało w architekturze proces konsekwentnej ciągłości stylu. Architektura wyzwoliła się od tradycji. Trzeba nieuchronnie zaczynać od nowa* (Baumgarth Ch., 1978, s. 310), już nikogo nie szokują. Gdy patrzymy na jedną z ekspresjonistycznych w swym wyrazie akwareli z 1922 roku Hansa Scharouna trudno pozbyć się wrażenia, że gdzieś to już widzieliśmy. Pomocne może być nam zdjęcie równie ekspresyjnego, ale już zbudowanego dzieła – audytorium w Santa Cruz na Tenerife. Ten wspaniały budynek autorstwa Santiago Calatravy powstał dużo później po niewielkim malunku Schrouna i budowany był latach 1997-2003. Jest położone na cyplu wchodzącym w ocean, jest całkowicie żelbetowy, z zadartą półokrągłą iglicą jak u jadowitego skorpiona. Przechodzień może się bać podejść, ale pajęczak jest tak ogromny, że chyba nas nie dostrzeże. Może przypomina także liść zakotwiczony w terenie. Budynek jest dość duży i wznosi się na wysokość 58 metrów. Całość można określić jako nadmiar formy architektonicznej, całość jest pyszna mimo pozornego braku zdobności. Jednak gdy na niego patrzymy, to widzimy ten mały rysunek Scharouna i nic, i nikt nas nie zwiedzie, że współczesna awangarda powstała w intelektualnej próżni, i niczego nie naśladuje.

Rysunki i rzeźby doby ekspresjonizmu stały się możliwe do zamiany na zbudowaną architekturę po latach. Ich awangardowość była tak wielka, że nie zamieniły się w realność. Hermann Finsterlin zwany wielkim wizjonerem architektury, chociaż architektem nie był. Był samoukiem i nie otrzymał stosownego wykształcenia ani także nie udało mu się zbudować żadnego budynku. Jednak jest jednym z najważniejszych twórców w historii architektury. Wpływ i znaczenie, jakie wywarł, zostało docenione dopiero po latach. Zainteresowanie, z jakim jego teoretyczne projekty studiują twórcy dekonstruktywizmu, jest współcześnie dobrze widoczne. Jego skromy szkic *Traum aus Glas – Sen ze szkła* możemy zobaczyć jako zbudowane dzieło Zahi Hadid. To, co dla Finsterlina mogło być tylko sennym marzeniem, mogło narodzić się dopiero w czasach gdy twórcy opanowali sztukę posługiwania się komputerami pomagającymi im w projektowaniu. Architektura współczesnego ekspresjonizmu nie mogłaby się bez nich obejść. Pamiętajmy, że pierwsze znane i prekursorskie dzieło Hadid w Hongkongu powstało także tylko na papierze.

Dzieło Zahi Hadid jest dziś już inne od *The Peak Leisure Club*, jest początek XXI wieku. Architektka zrywa już z geometrią swych wcześniejszych budowli, która zaczyna ją powoli nużyć. Dzieło z Innsbrucku to stacje kolejki górskiej pokryta już nie brutalistycznym betonem, ale błyszczącą, mieniącą się w słońcu szklaną okładziną. Obłe, ekspresyjne formy ta sprzed lat i ta współczesna są jednak na wskroś oryginalne. Niektórzy porównują prace Hadid z tego okresu jej twórczości do projektów Félixa Candeli. Jednak Candela budował swe formy z logicznych, matematycznych kształtów. Te u Hadid przypominają bardziej płatki kwiatów i oczywiście najbardziej rysunki Hermanna Finsterlina. Nie jest to jakieś proste naśladowanie i może prowadzić nas ku myśli o ciągłości sztuki i wagi, jaką wywarła na współczesnych architektów awangardowa sztuka początków XX wieku.

## 5. WSPÓŁCZESNOŚĆ

Żyjemy w stanie kultury, która określana jest jako – ponowoczesność. Straciły siłę przekonywania, mity cywilizacji i sztuki takie jak: awangarda, modernizm (nowoczesność), i wiara w jedną uniwersalną drogę rozwoju świata. Różnorodność myśli i form stało się cechą epoki ponowoczesnej. Użyteczność i trwałość, które były warunkiem *sine qua non* budowania, dziś już nie obowiązują. Nastąpiła także zmiana tematów dzieł architektonicznych. Wpływ awangardy sprzed lat sprawił, że nie jesteśmy już przywiązani do jakiegoś określonego kształtu architektury i jej zapamiętanych obrazów. Wynika to z nowego komercyjnego jej charakteru, przecież *W dziejach sztuki niejednokrotnie jako dyrektywę dla artystów wysuwano hasło: »nie jest ważne, co się odtwarza, tylko jak się odtwarza«*. Teoretycy sztuki starali się je uzasadnić, biorąc za punkt wyjścia tezę, iż nie ma tematów *nie nadających się do odtworzenia estetycznego* (Ossowski, S., 2004, s. 3). Hasło dotyczące sztuki może być aktualne także we współczesnej architekturze. Piękny może być (o ile można tak powiedzieć) nie tylko kościół czy pałac władcy, ale i kino czy pospolity biurowiec. Także tak ważna poprawność konstrukcyjna, przestaje być już wyznacznikiem poprawności architektury. Współcześnie staje się ona tylko dodatkiem, niechcianym i ukrywanym. Poszukiwanie harmonii form i jasności konstrukcyjnej jest już *passé*. Pamiętajmy, że *Sztuka nigdy nie dąży do ułatwienia i prostego pouczenia* (Marin, L., 2011, s. 151), a współczesna geometryczna i abstrakcyjna architektura jest tego najlepszym przykładem. Awangarda z początków XX wieku pozwoliła jej oderwać się od przedstawiania świata takim, jakim go pamiętaliśmy. Architektura obecna jak na spadkobiercę wielkich twórców przystało, zmierza podobną drogą, ale już trochę inną, dążąc do oderwania się od zapamiętanych znaków. Jednak nie może oderwać się od zapamiętanych teoretycznych projektów ekspresjonistów, futurystów czy od intelektualnych żartów surrealistów.

I już dla podsumowania możemy zakończyć manifestem grupy, która miała jeszcze w nazwie niebo, a nie budowanie (CoopHimmelblau), dążyła do jakże awangardowego zmiękania do nowości i totalnego zanegowania tradycyjnego figuratywnego języka historycznej architektury. Wypowiedź twórców z 1980 roku przebija nawet wypowiedzi jakże stanowczych futurystów: *Mamy dość oglądania Palladia i wszystkich innych masek historii. A to dlatego, że nie chcemy odłączyć od architektury niczego, co niewygodne. Chcemy architektury, która daje więcej. Architektury, która krwawi, męczy się, przewraca i jeśli o mnie chodzi, łamie. Architektura, która błyszczy, kłuje, rozdziera się i przerywa, jeśli się ją rozciągnie* (Coop Himmelblau, 1980, s. 2). W opisywanych tu postawach artystycznych nie może być mowy o ładzie. Ład jest sprzeczny z duchem awangardy. Po pojawieniu się w nazwie budowania (CoopHimmelb(l)au) architekci i ich budowanie stało się bardziej komercyjne. Należy pamiętać, że samo określenie „komercyjny” jest sprzeczne z duchem ruchów awangardowych, walczących z popularnością i łatwym odbiorem. Jednak współczesność nie może się od tego oderwać i można jednak pokusić się o porównanie takie współczesnej architektury z awangardą ekspresjonistyczną. Możemy nawiązać do prac Dennisa Sharpa i Rainera Köllnera, którzy starali się stworzyć listę typowych cech architektury ekspresjonizmu, można próbować przypisać je do współczesnej architektury. Sharp wyraża to rzeczowo: „Wolność od historycznych wpływów” lub bardzo literacko: „Każdy budynek był całkowitym dziełem sztuki, artefaktem, kompletnym samym w sobie, znaczącym obiektem lub »obrazem«,” (Sharp, D., 1966) co chciałoby się móc odnieść do każdego znaczącego dzieła architektury, nie tylko ze świata ekspresjonizmu. Köllner rozwija listę (Köllner, R., 1981), ale nie wszystkie punkty można dziś traktować dosłownie. Np. twórcy, myśląc o nowych materiałach, mieli na myśli żelbet, ale technika budowlana ciągle posuwa się na przód i najważniejsze jest tu słowo „nowe”. Prace artystów zostały pozbawione przymiotnika „rewolucyjne”, a pojawiło się określenie „komercyjne”. Trudno wyjść poza słownikowe definicje ekspresjonizmu; to próby dogonienia czasu i przewidywania inwencji artystów. Architekci, odchodząc od funkcjonalistycznego podejścia do projektowania, starają się dodać pewnego rodzaju ironiczne spojrzenie, żart, grę z widzem. Może być coś, czego nie można przewidzieć, przeskalowanie, niespotykany kolor, zbyt cienki słup. Czasem można odnieść wrażenie, że cały budynek ma być prowokacją artystyczną. Renato Poggioli, opisując ruchy awangardowe, podkreśla kilka jej celów: aktywizm, antagonizm, nihilizm i agonizm (Poggioli, R., 1982). Świat współczesny nie potrzebuje już walki ani nihilizmu, jak pisał Charles Jencks, potrzebuje tylko reklamy. Tak czy inaczej, na architekturę ekspresjonizmu XXI wieku należy patrzeć przez odpowiednie okulary pozwalające zobaczyć awangardową sztukę.

## BIBLIOGRAPHY

- Baumgarth, Ch., Futuryzm, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Chwistek, L., Leon Chwistek Wybór pism estetycznych, Kraków, Universitas, 2004.
- Colli, G., Po Nietzschem, Kraków, Oficyna Literacka, 1994.
- Coop Himmelblau, Architektur muß brennen, Graz 1980.
- Couchoud, J. P., Sztuka francuska II, Warszawa, Artystyczne i Filmowe Warszawa, 1985.
- Ghyka, M. C., Złota liczba, Kraków, Universitas, 2014.
- Junosza-Szaniawski, A., Włodzimierz Majakowski, Warszawa, Wiedza powszechna, 1964.
- Kamiński, I. J., Trudny romans z awangardą, Lublin, Wydawnictwo literackie, 1989.
- Köllner, R., Beschreibung und kritische Betrachtung der Anfänge der Anthroposophischen Architektur.
- Krzemień-Ojak, S., Taine, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1966.
- Lautréamont, de C., Poezje wybrane, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1982.
- Marcus Vitruvius Pollio, O architekturze ksiąg dziesięć, Warszawa, PWN, 1956.
- Marin, L., O przedstawianiu, Gdańsk, Słowo / obraz terytoria, 2011.
- Martin, P., Nieoczywistość sztuki, Wrocław, Arboretum, 2004.
- Ossowski, S., Wybór pism estetycznych, Kraków, Universitas, 2004.
- Poggioli, R., The Theory of the Avant-Garde (London, Harvard University Press, 1982
- Sharp, D., Modern Architecture and Expressionism, New York 1966.
- Tatarkiewicz, Wł., Dzieje sześciu pojęć, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1975.
- Tatarkiewicz, Wł., Historia estetyki tom 2, Warszawa, PWN, 1988.
- Vinci. L. da, Traktat o malarstwie, Wrocław, Ossolineum, 1961.

## AUTHOR'S NOTE

The author of numerous articles on architecture and art theory. The author of the books: *Expressionist Tendencies in Contemporary Architecture* and *Przestrzeń ekspresjonistyczna w sztuce – Expressionist Space in Art*. The curator of the International Scientific Conference *Defining the Architectural Space*.

## O AUTORZE

Autor wielu artykułów z zakresu architektury i teorii sztuki. Autor książek: *Expressionist Tendencies in Contemporary Architecture* oraz *Przestrzeń ekspresjonistyczna w sztuce - Expressionist Space in Art*. Kurator Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej*.

Contact | Kontakt: [tkozlow@pk.edu.pl](mailto:tkozlow@pk.edu.pl)